

Sous-titrage, humour et poésie : Traduction audiovisuelle commentée du spectacle what. de Bo Burnham

Auteur : Roger, Léanne

Promoteur(s) : Mergeai, Mathilde

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en traduction, à finalité spécialisée

Année académique : 2025-2026

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/26718>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège

Faculté de Philosophie et Lettres

Département de Langues modernes : littérature, linguistique, traduction



Sous-titrage, humour et poésie

*Traduction audiovisuelle commentée
du spectacle what. de Bo Burnham*

Mémoire présenté par Léanne ROGER
en vue de l'obtention du grade de
Master en Traduction, à finalité spécialisée

Promotrice : Mme Mathilde MERGEAI
Copromoteur : M. Pierre ROBAUX
Lectrice : Mme Perrine SCHUMACHER

Année académique 2025-2026

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes promoteurices Mme Mergeai et M. Robaux pour leur aide, leur soutien et leurs remarques pertinentes tout au long du processus du TFE. Pendant les réunions, on cherchait souvent à trois une solution à une traduction difficile, ce qui aboutissait souvent à des éclats de rire et une petite prise de notes rapide de mon côté. Iels m'ont aidée à tenir le coup, m'ont donné confiance en moi et m'ont aiguillée lors de mes choix de rédaction.

Je souhaite également remercier mes ami.e.s, Antoine, Odd, Nino, Justine, Aaron, Emma, Sami, Louis, Laurent, Nate et Loïc, dont le soutien, les blagues et les encouragements m'ont grandement poussée à terminer ce travail dans les meilleures conditions. Mes camarades de traduction de l'Uliège et du ciné-club Nickelodéon m'ont aidée à me sentir moins seule face à la montagne de travail à effectuer, c'est toujours mieux de pleurer à plusieurs !

Un grand merci à Mme Letawe et à son cours « Théorie et pratique de la traduction de l'allemand vers le français II », dans lequel nous avons eu l'occasion de partager un extrait du TFE en classe et de le travailler toutes ensemble. Les camarades de ce cours ainsi que Mme Letawe ont contribué à la traduction du poème *I Fuck Sluts*, tâche ardue qui, une fois rendue collaborative, devient tout de suite moins fastidieuse. Merci également à Mme Bada et son cours « Séminaire de traductologie appliquée à la traduction de l'anglais vers le français », dédié à la rédaction d'une partie du TFE.

Je tiens aussi à remercier particulièrement mon compagnon Hadrien Renck, qui a dû endurer le supplice de visionner plusieurs fois le spectacle avec mes sous-titres pendant l'année. Il m'a donné de nombreuses remarques et nous avons souvent cherché à deux des solutions de traduction de jeux de mots qui, à premier abord, paraissaient impossibles à traduire vers le français. La version définitive de cette traduction ne serait pas la même sans son imagination et son sens de l'humour génialissime. Il a également pris le temps de relire la version finalisée de ce travail, tout en me rassurant. Merci mille fois !

Enfin, je ne pouvais pas terminer ces remerciements sans mentionner mon cher chat, Shadow, adopté juste avant de rendre mon préprojet de TFE. Les longues heures passées devant l'écran à écrire, ou celles passées à lire et à annoter des ouvrages théoriques auraient été bien moins sympathiques sans sa présence chaleureuse sur mes genoux ou à mes côtés. Miaourci.

Table des matières

Remerciements.....	3
Table des matières.....	5
Introduction.....	7
Définition de l'humour	8
Bo Burnham.....	12
what.....	13
Traduction.....	14
Introduction aux commentaires.....	141
La traduction audiovisuelle.....	141
Méthode	142
Approche traductologique.....	143
Commentaire.....	146
Contraintes techniques	146
Synchronisation et concision	146
Typographie	153
Contraintes culturelles	161
Références géographiques.....	163
Références sociopolitiques.....	165
Références intralinguistiques	166
Références ethnographiques	168
Contraintes linguistiques.....	174
Jeux de mots.....	174
Jurons et insultes	181
Contraintes prosodiques.....	188
Poème <i>I Fuck Sluts</i>	189
Autres poèmes et contes.....	196
Chansons	198
Conclusion	201
Bibliographie.....	203

Introduction

Translating involves much more than finding corresponding words between two languages. In fact, the words are only minor elements in the total discourse. In many respects the tone of a passage (that is, the style of the language) carries far more impact, and often even much more meaning, than the words themselves.

Nida et Dil 1975, p. 183

Traduire un spectacle de stand-up constitue un exercice particulier dans le domaine de la traduction audiovisuelle. Le sous-titrage s'inscrit dans une œuvre où les dimensions verbale, sonore et visuelle sont simultanément présentes. Le traducteur ne travaille donc pas uniquement sur les mots prononcés, mais sur un ensemble de signes qui participent conjointement à la construction du sens et de l'effet produit sur le spectateur. Cette difficulté se trouve encore renforcée lorsque le texte source est humoristique : le rythme, les jeux de mots, les références culturelles, la prosodie ou encore la gestuelle peuvent tous contribuer à provoquer le rire. Le sous-titrage de l'humour implique ainsi de trouver un équilibre entre fidélité au texte source, contraintes propres au médium et recherche d'un effet comparable auprès du public cible.

Le présent travail porte sur la traduction sous-titrée vers le français du spectacle *what.* de l'humoriste américain Bo Burnham, publié en 2013¹. Artiste aux multiples facettes, Bo Burnham mêle dans ses spectacles stand-up, musique et poésie afin de construire un humour qui repose autant sur le contenu que sur la forme. Le spectacle alterne des passages légers et absurdes avec des moments plus sombres ou critiques, créant un univers comique assez unique et dense. Cette diversité constitue un terrain d'étude intéressant pour la traduction audiovisuelle de l'humour : certains passages peuvent être traduits de manière relativement littérale, tandis que d'autres nécessitent une adaptation considérable afin de conserver leur fonction comique. Par exemple, les jeux de mots posent la question de la possibilité de reproduire simultanément une relation phonétique et un sens particulier dans une autre langue, les chansons et poèmes ajoutent des contraintes prosodiques liées aux rimes et à la musicalité du texte, et la vulgarité récurrente du spectacle implique une réflexion sur les différences de perception entre l'anglais et le français. Enfin, les contraintes temporelles et spatiales propres au sous-titrage imposent de condenser

¹ Burnham, Bo, réal. *what.* 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=ejc5zic4q2A>.

certain énoncés, tout en tenant compte du rythme des blagues, des réactions du public et des éléments visuels qui participent à leur compréhension.

L'objectif de ce travail est d'analyser les choix effectués lors de la traduction française de *what.* et de mettre en évidence les stratégies mobilisées pour restituer son humour dans les limites imposées par le sous-titrage. Il s'agit d'observer comment les différents éléments constitutifs de l'humour peuvent être conservés, adaptés, compensés ou omis. Avant d'examiner ces choix de manière concrète, il convient de préciser ce que recouvre la notion même d'humour. Une définition théorique est nécessaire afin d'identifier les mécanismes humoristiques à l'œuvre dans le spectacle traduit. Dans un second temps, une présentation de Bo Burnham ainsi que du spectacle *what.* permettra de contextualiser le corpus et d'en comprendre les spécificités avant d'aborder la traduction. Enfin, une brève section introductive au commentaire présentera le sous-titrage ainsi que les critères retenus dans le cadre de ce travail, avant de préciser l'approche traductologique adoptée et le public cible de la traduction audiovisuelle du spectacle.

Définition de l'humour

[O]ne thing is recognizing humour, another is appreciating humour and another still is producing it.

Chiaro, 2012a, p. 20

Avant d'entamer ce commentaire, il semble nécessaire d'établir une définition de l'humour afin de mieux cerner ce concept dans le cas de l'humoriste Bo Burnham. Cette introduction présente brièvement les concepts clés de la théorie de l'humour. L'ouvrage de Salvatore Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, constitue la référence principale à cet égard. Dans celui-ci, Attardo souligne que « [o]ne common criterion seems to underlie the working definitions of humor implicitly, and sometimes explicitly: laughter » (Attardo 1994, p. 10). Le rire constitue ainsi un élément central de la définition de l'humour et doit, par conséquent, être pris en considération dans le processus de traduction ; il s'agit de transmettre le contenu comique du texte source et de produire un effet humoristique auprès du public cible.

La *Semantic Script Theory of Humor* (SSTH), développée par Victor Raskin, constitue l'une des premières théories linguistiques consacrées à l'humour. Son hypothèse générale est formulée comme suit :

A text can be characterized as a single-joke-carrying-text if both of the following conditions are satisfied:

- i) The text is compatible, fully or in part, with two different scripts
- ii) The two scripts with which the text is compatible are opposite[...].

Raskin 1985, p. 99

Attardo définit également la notion de *script* comme « an organized chunk of information about something (in the broadest sense). It is a cognitive structure internalized by the speaker which provides the speaker with information on how things are done, organized, etc. » (Attardo 1994, p. 198). Cette notion permet d'appréhender plus précisément les mécanismes humoristiques et les blagues d'un texte en identifiant les différents *scripts* activés simultanément. Pour approfondir cette théorie, deux concepts sont élaborés : l'*overlapping* et l'*oppositeness*. Le premier désigne la possibilité qu'un segment de texte soit compatible avec plusieurs interprétations : « the semantic theory will occasionally encounter stretches of text that are compatible with more than one "reading" » (*Ibid.*, p. 203). Ce chevauchement sémantique n'est toutefois « not necessarily a cause of humor *per se* » (*Ibid.*, p. 203). Une seconde condition doit être remplie : « [it] calls for the two scripts [...] to be "opposed" » (*Ibid.*, p. 204). L'effet humoristique naît ainsi de la coexistence de deux interprétations incompatibles ou opposées. Delia Chiaro, dans son ouvrage *Translation, Humour and Literature*, résume cette théorie ainsi : « humorous texts are recognizable because they consist of two overlapping scripts within a single text which can be read in two different ways, one which is more readily discernible and another which is more obscure » (Chiaro, 2012a, p. 16). Ce mécanisme est particulièrement pertinent pour l'analyse des jeux de mots, dans lesquels un ou des mots de nature polysémique font rire par le biais de leur opposition sémantique absurde. L'on pourrait continuer la description de cette théorie en expliquant le chemin psychologique qui se déroule derrière la compréhension d'une blague, mais cela s'éloignerait trop du sujet de ce mémoire.

La *General Theory of Verbal Humor* (GTVH), également développée par Attardo à partir de la SSTH de Raskin, élargit cette approche en intégrant cinq autres *Knowledge Resources* (KR) en plus de l'opposition des scripts, organisées selon une hiérarchie. Alors que la SSTH permet principalement d'expliquer pourquoi un texte peut être perçu comme humoristique, la GTVH fournit un cadre plus détaillé pour analyser les différents processus derrière la construction d'une blague.

Attardo aborde également le *register-based humor*, qui ne constitue pas ici une catégorie centrale, puisque le spectacle *what.* ne repose pas sur des accents, dialectes ou registres spécifiques comme ressort humoristique. Le registre vulgaire (dans le sens d'obscène) est toutefois une exception : récurrent dans le spectacle, il joue un rôle dans la construction du personnage de Bo Burnham et fera l'objet d'une analyse spécifique dans la suite du commentaire.

En ce qui concerne plus spécifiquement les blagues, Patrick Zabalbeascoa établit six catégories de blagues dans son article « Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies » : les blagues internationales, les blagues nationales, institutionnelles ou propres à une culture, les blagues dépendantes de la langue, les blagues visuelles et les blagues complexes. Les blagues nationales liées au sens de l'humour désignent des blagues qui dépendent intrinsèquement du sens de l'humour de la culture source : « [f]or example, some communities like to make fun of themselves, whereas others do not and prefer to laugh at somebody else's expense » (Zabalbeascoa 1996, p. 252). Il évoque le fait que « [t]his category of jokes still needs a lot of research and is probably the most controversial » (*Ibid.*, p. 252). Pour cette raison, cette catégorie ne sera pas retenue lors de l'application de la classification au cas étudié dans le présent travail. Il en va de même pour les blagues visuelles, qui ne reposent pas sur le langage verbal et ne constituent dès lors pas un enjeu de traduction sous-titrée comparable aux autres catégories. Les blagues dépendantes de la langue, quant à elles, comprennent toutes les blagues connexes à la langue même, à savoir les blagues de type jeu de mots faisant l'objet d'homophonie, de polysémie, de zeugme, etc. Zabalbeascoa précise que « [f]rom the referential or cultural perspective such jokes might otherwise be fairly 'international', and it must be said that they may on occasion be translated more or less literally when the two languages are very closely related » (*Ibid.*, p. 253). Elles seront étudiées dans la partie consacrée aux contraintes linguistiques. Enfin, les blagues

complexes, qui combinent plusieurs catégories simultanément, seront principalement analysées dans la partie consacrée aux contraintes techniques, leur dimension polysémiotique pouvant associer les éléments verbaux, visuels et sonores.

À cette classification des types de blagues s'ajoute le modèle proposé par Delia Chiaro pour la traduction de l'humour exprimé verbalement (*verbally expressed humour*, ou VEH) (Chiaro, 2012a, pp. 11-13). Elle distingue quatre stratégies : premièrement, elle propose de traduire le VEH littéralement, lorsque cette traduction conserve l'humour². Deuxièmement, elle énonce la stratégie de traduire le VEH du texte source en une instance préexistante dans la culture cible³. Chiaro considère cette stratégie comme la plus satisfaisante lorsqu'elle est réalisable, puisque le lecteur aura la satisfaction d'avoir fait l'expérience d'un humour verbal comparable à celui du texte source. La troisième stratégie consiste à traduire le VEH par une expression idiomatique dans la langue cible⁴. Chiaro précise que les expressions idiomatiques ne sont pas drôles en elles-mêmes, mais qu'elles peuvent revivifier le texte cible d'une façon semblable au jeu de mots. Enfin, la quatrième stratégie consiste à laisser le VEH tel quel, au risque de perdre toute forme d'humour. Chiaro souligne que, dans ce cas, « we can never be quite sure whether the omission is due to a deliberate translational strategy or to the lack of recognition of the original wordplay » (Chiaro, 2012a, p. 12). En outre, elle qualifie cette stratégie d'inévitable lors de la traduction de blagues visuelles à l'écran⁵. Ces stratégies constituent toutefois un modèle général de traduction de l'humour verbal et ne prennent pas directement en compte les contraintes propres au sous-titrage. Leur application doit donc être mise en relation avec des paramètres tels que la concision, le temps d'exposition et la synchronisation avec les réactions du public. Ces stratégies

² Exemple : Traduire « ma mère, elle a une mémoire d'éléphante de mer ! » par « Ha una memoria da elefante mia madre. È un'elefantessa ! » (exemple tiré de Chiaro, Delia. *Translation and Humour. 1: Translation, Humour and Literature*. Paperback ed., 1. publ. Continuum, 2012, p. 11.)

³ Exemple : Traduire la phrase française de l'exemple précédent par « She's got a memory like an elephant. Mum-ephant. » (*Ibid.*, p. 12) Le jeu de mots reste, même s'il n'est pas identique à celui du texte source.

⁴ Exemple : Traduire la phrase du premier exemple par « my mother. An elephant. Never forgets. » (exemple tiré de Attardo, Salvatore, éd. *The Routledge Handbook of Language and Humor*. Routledge Handbooks in Linguistics. Routledge, Taylor & Francis Group, 2017, p. 424.)

⁵ Exemple : Laisser « fancy a fuck ? » écrit sur un T-shirt intraduit. (exemple tiré de Chiaro, Delia. *Translation and Humour. 1: Translation, Humour and Literature*. Paperback ed., 1. publ. Continuum, 2012, p. 12.) Il se peut que le traducteur n'ait pas voulu traduire la vulgarité, ou qu'il était certain que son public cible serait familier avec un tel mot anglais.

seront néanmoins mobilisées dans l'analyse des contraintes linguistiques afin d'illustrer le commentaire.

Bo Burnham

Bo Burnham est artiste, humoriste, écrivain, acteur, réalisateur, producteur, compositeur, musicien et chanteur. Né en 1990 dans le Massachusetts aux États-Unis, il se fait connaître dès son adolescence grâce aux vidéos qu'il publie sur YouTube, dans lesquelles il interprète au piano des chansons originales mêlant humour, ironie et jeux de mots. Il compte actuellement 3,8 millions d'abonnés sur sa chaîne YouTube. Il poursuit ensuite sa carrière sur scène avec plusieurs spectacles de stand-up, tout en développant des activités dans l'industrie du cinéma. Il est notamment connu pour ses spectacles *Words, Words, Words, what.* et *Make Happy*. Ce dernier se trouve sur Netflix au côté de son nouveau long-métrage *Inside*, qui pourrait d'ailleurs être qualifié de quatrième spectacle. Il est également connu pour son rôle dans le film *Promising Young Woman* (2020), ainsi que pour la réalisation du film *Eighth Grade* (2018). Il est l'auteur du recueil de poèmes *Egghead* et a gagné de nombreuses récompenses grâce à ses œuvres.

L'œuvre de Bo Burnham se caractérise surtout par une forte conscience de sa propre mise en scène et par une relation particulière avec les codes du stand-up. Dick Zijp observe ainsi dans son article « Deconstructing comic persona: theatricality and absorption in Bo Burnham's *Make Happy* (2016) and Hannah Gadsby's *Nanette* (2018) » que « Burnham projects his, by now familiar, antagonistic persona. His tone of voice is inimical, [...] » (Zijp 2025, p. 354). Effectivement, le personnage scénique de Bo Burnham adopte une posture souvent condescendante et réflexive, puisqu'il « confront[s] [the audience] with their own prejudiced understanding of what stand-up is or should be » (*Ibid.*, p. 355). Cette mise à distance du rôle traditionnel de l'humoriste constitue un élément important de son écriture comique. Parmi les thèmes récurrents de son œuvre figurent l'ère des réseaux sociaux, la célébrité, la performance, la discrimination, la santé mentale et l'isolement. L'introspection et la conscience de soi occupent également une place centrale dans son humour : comme le souligne Sergio Lopez-Sande dans son article « Bequeathing “new sincerity” in the age of the homo digitalis: Confessionalism and authorial self-consciousness in David Foster Wallace and Bo Burnham », « self-consciousness [...]

is, too, an omnipresent theme in Burnham's comedy, [...]» (Lopez-Sande 2024, p. 3). Bo Burnham a ainsi développé une forme de spectacle qui mélange stand-up, musique, poésie, mise en scène et performance. Cette hybridité est particulièrement manifeste dans *what.*, qui constitue le corpus du présent travail.

what.

Le présent travail se concentre sur la traduction du spectacle *what.*, capté en 2013 et publié sur YouTube. D'une durée d'un peu plus d'une heure, le spectacle mélange stand-up, chansons, poèmes, sketches et performances scéniques, sans suivre de structure narrative linéaire. Son organisation peut ainsi donner une impression de fragmentation, les séquences humoristiques, musicales et théâtrales s'enchaînant parfois sans transition apparente. Cette absence de fil narratif constitue toutefois moins un défaut structurel qu'un procédé permettant de maintenir l'attention du public. Bo Burnham alterne constamment les formes et les émotions, passant d'une chanson tragico-comique à un sketch muet ou à un poème, avant de conclure le spectacle par un passage musical presque entièrement construit à partir de voix échantillonnées. Dans son article « Figurative Language Used in Bo Burnham's Stand-Up Comedy Titled *What.* », Hansel Christian Handy Junior précise que Bo ajoute des couches à ses blagues : « [t]hrough layering, Bo Burnham creates anticipation and engagement from the audience and finally delivers a punchline that defies the audience's expectations » (Junior 2023, p. 252). Ainsi, l'humour repose fréquemment sur l'accumulation de différents niveaux de sens et sur la spontanéité des séquences.

Cette structure hybride et volontairement imprévisible constitue un élément essentiel pour la présente analyse traductologique. La diversité des formes mobilisées dans *what.* implique en effet des contraintes de traduction différentes : les jeux de mots soulèvent des enjeux linguistiques, les références culturelles nécessitent une réflexion sur leur accessibilité au public cible, tandis que les chansons, poèmes et performances scéniques imposent de prendre en compte les dimensions prosodique, visuelle et temporelle du spectacle. L'analyse de la traduction doit donc considérer *what.* comme un objet audiovisuel et polysémiotique dans lequel le verbal, le sonore et le visuel participent conjointement à la construction de l'humour.

Traduction

Bo.	1 00:00:01,230 --> 00:00:01,970 Bo !
- What? - I bet you can't do this	2 00:00:02,260 --> 00:00:04,040 - Quoi ? - <i>Je parie que t'y arrives pas.</i>
- Old MacDonald had a farm E-I-E-I-O	3 00:00:05,170 --> 00:00:08,560 ♪ <i>Old MacDonald had a farm</i> ♪
	4 00:00:08,620 --> 00:00:11,370 ♪ <i>E-I-E-I-O</i> ♪
And on his farm, he had a pig E-I-E-I-O	5 00:00:11,600 --> 00:00:15,880 ♪ <i>And on his farm, he had a pig</i> ♪
	6 00:00:16,190 --> 00:00:19,120 ♪ <i>E-I-E-I-O</i> ♪
With a [pig snort] here And a [pig snort] there And	7 00:00:20,920 --> 00:00:24,080 ♪ <i>Here and ...</i> <i>Another there and</i> ♪

Old MacDonald had a farm E-I-E-I-O	8 00:00:24,960 --> 00:00:28,670 ♪ <i>Old MacDonald had a farm</i> ♪
	9 00:00:28,990 --> 00:00:31,400 ♪ <i>E-I-E-I-O</i> ♪
This is Bo Burnham.	10 00:00:38,310 --> 00:00:39,470 <i>Voici Bo Burnham.</i>
He's 22 years old.	11 00:00:41,570 --> 00:00:43,320 <i>Il a 22 ans.</i>
He's a male.	12 00:00:44,840 --> 00:00:46,060 <i>C'est un homme.</i>
And he looks like the genetic product of a giraffe having sex with Ellen DeGeneres.	13 00:00:47,110 --> 00:00:49,350 <i>Il ressemble au produit génétique</i> 14 00:00:49,350 --> 00:00:52,040 <i>d'une girafe ayant copulé avec Ellen Degeneres.</i> 15

He has a gigantic head and tiny nipples.	00:00:54,290 --> 00:00:57,000 <i>Il a une énorme tête et de petits tétons.</i>
	16
He's isolated himself over the last five years in pursuit of comedy and, in doing so, has lost touch with reality.	00:00:59,060 --> 00:01:02,590 <i>Il s'est isolé ces cinq dernières années</i>
	17
	00:01:02,660 --> 00:01:04,180 <i>pour se consacrer à l'humour.</i>
	18
	00:01:04,600 --> 00:01:09,040 <i>À force, il a complètement décroché de la réalité.</i>
	19
You're an asshole, Bo.	00:01:12,040 --> 00:01:14,000 <i>T'es un connard, Bo.</i>
	20
You hear me?	00:01:15,250 --> 00:01:16,250 <i>Tu m'entends ?</i>
	21
You think you know better than me.	00:01:18,180 --> 00:01:20,100 <i>Tu penses savoir mieux que moi.</i>
	22
	00:01:21,210 --> 00:01:23,440

You think you know better than everybody.	<i><i>Tu penses savoir mieux que tout le monde.</i></i> 23 00:01:25,080 --> 00:01:26,810
You will die alone.	<i><i>Tu mourras seul.</i></i> 24 00:01:27,870 --> 00:01:29,290
And you will deserve it.	<i><i>Et tu l'auras mérité.</i></i> 25 00:01:30,720 --> 00:01:34,730
But in the meantime, you might as well tell those silly jokes of yours.	<i><i>Mais d'ici là, mieux vaut raconter tes blagues stupides.</i></i> 26 00:01:37,000 --> 00:01:38,560
See if that helps.	<i><i>Pour voir si ça aide.</i></i> 27 00:01:51,120 --> 00:01:57,240
You used to do comedy When you felt like being funny	<i><i>♪ Tu faisais du stand-up quand t'avais envie d'être comique ♪</i></i> 28 00:01:57,280 --> 00:02:00,330
But now you're contractually obligated	<i><i>♪ Mais désormais tu es obligé par contrat ♪</i></i> 29

So dance, you fucking monkey	00:02:00,430 --> 00:02:04,530 <i>♪ Alors danse, fais-nous rire putain ♪</i>
	30
Dance, monkey, dance	00:02:04,960 --> 00:02:06,630 <i>♪ DANSE, FAIS LE CLOWN ♪</i>
	31
Welcome to the show	00:02:06,670 --> 00:02:09,220 <i>♪ Bienvenue au show
This is Bo, this is his show	ceci est Bo et c'est son show ♪</i>
	32
And Bo wants to dance like this	00:02:09,270 --> 00:02:11,850 <i>♪ Bo aime danser comme ça ♪</i>
	33
Welcome to the show	00:02:12,600 --> 00:02:15,380 <i>♪ Bienvenue au show
This is Bo, this is his show	ceci est Bo et c'est son show ♪</i>
	34
And Bo takes off his pants like this	00:02:15,400 --> 00:02:17,740 <i>♪ Bo enlève son pantalon comme ça ♪</i>
	35
Play an invisible drum	00:02:18,580 --> 00:02:21,110 <i>♪ Jouer sur une batterie invisible ♪</i>
	36
	00:02:21,560 --> 00:02:24,570

Play an invisible trumpet, trumpet sound	<i>♪ Jouer d'une trompette invisible Son de trompette !♪</i> 37 00:02:24,630 --> 00:02:27,280
Drink some invisible water	<i>♪ Boire de l'eau invisible ♪</i> 38 00:02:27,330 --> 00:02:29,600
Oh, shit, that water's real	<i>♪ Oh merde elle était réelle ! ♪</i> 39 00:02:30,530 --> 00:02:32,990
Bo wants to make you feel comfortable	<i>♪ Bo veut vous mettre à l'aise ♪</i> 40 00:02:33,460 --> 00:02:36,680
Bo wants to make you feel comfortable Random voice	<i>- ♪ Bo veut vous mettre à l'aise ♪ - Voix qui sort de nulle part</i> 41 00:02:36,730 --> 00:02:39,000
Bo wants to make you feel comfortable	<i>♪ Bo veut vous mettre à l'aise ♪</i> 42 00:02:39,220 --> 00:02:42,570
So sit back, relax and enjoy A healthy dose of	<i>♪ Alors détendez-vous et profitez d'une bonne dose de ♪</i> 43 00:02:42,610 --> 00:02:44,240

Do you want to see a magic trick?	50 00:03:24,270 --> 00:03:26,560 <i>♪ Vous voulez voir un tour de magie ? ♪</i>
Then pick a card, any card	51 00:03:26,900 --> 00:03:29,390 <i>♪ Alors choisis une carte, peu importe ♪</i>
Psych.	52 00:03:29,430 --> 00:03:30,090 <i>♪ J'déconne ! ♪</i>
Magic isn't real, you idiot	53 00:03:30,570 --> 00:03:32,640 <i>♪ La magie n'existe pas, crétin ! ♪</i>
Read a book	54 00:03:32,720 --> 00:03:33,730 <i>♪ Lis un livre ♪</i>
Magic isn't real, you idiot	55 00:03:33,750 --> 00:03:35,800 <i>♪ La magie n'existe pas, crétin ! ♪</i>
Read a book	56 00:03:35,800 --> 00:03:36,680 <i>♪ Lis un livre ♪</i>
Magic isn't real, you idiot	
Read a book	57

Magic isn't real	00:03:39,690 --> 00:03:41,150 <i><i>♪ La magie n'existe pas... ♪</i></i>
Or is it?	58 00:03:41,200 --> 00:03:42,460 ♪ <i><i>Ou peut-être que si ?</i></i> ♪
And at that moment, Bo's 20-year-old cynicism melted into childlike wonder.	59 00:03:45,660 --> 00:03:47,190 <i><i>À ce moment précis,</i></i> 60 00:03:47,960 --> 00:03:52,130 <i><i>son cynisme accumulé pendant 20 ans se transforma en un regard d'enfant émerveillé.</i></i>
He never knew there could be so much magic in the world.	61 00:03:54,140 --> 00:03:56,880 <i><i>Il ne savait pas qu'il pouvait y avoir tant de magie dans le monde.</i></i>
It's a world of possibilities, Bo.	62 00:03:59,090 --> 00:04:01,100 <i><i>C'est un monde de possibilités, Bo !</i></i> 63 00:04:01,160 --> 00:04:02,140 (Je sais.) 64

What do you want to do first?	00:04:02,770 --> 00:04:04,090 <i>Alors, tu veux faire quoi d'abord ?</i>
Run? Yeah, sure, you can run.	65 00:04:05,190 --> 00:04:07,250 <i>Courir ? Bien sûr que tu peux courir.</i>
Fly? Oh, yeah, you can fly.	66 00:04:08,370 --> 00:04:10,800 <i>Voler ? Mais bien sûr que tu peux voler.</i>
What? What are you-- What the fuck are you do--	67 00:04:12,550 --> 00:04:15,400 <i>Quoi ? Qu'est-ce que... Qu'est-ce que tu fous ?</i>
what the fuck are you doing? Stop. Stop it. What the f--	68 00:04:15,600 --> 00:04:18,650 <i>Qu'est-ce que tu branles ? Arrête, arrête !</i>
You fucking idiot. Stop. Stop. Stop.	69 00:04:19,600 --> 00:04:22,040 <i>Quel imbécile. Arrête. Arrête.</i>
Anyways, in the distance, Bo saw a beautiful fairy, a fairy so beautiful that he felt proud about being called one in high school.	70 00:04:24,220 --> 00:04:25,200 <i>Bref.</i> 71

	00:04:26,440 --> 00:04:28,730 <i>Au loin, Bo aperçut une jolie princesse.</i>
	72 00:04:29,640 --> 00:04:33,450 <i>Une princesse si belle, qu'il se sentit fier qu'on le qualifie ainsi au lycée.</i>
He then came across an old bridge with a troll standing guard.	73 00:04:34,690 --> 00:04:38,080 <i>Ensuite, il tomba sur un vieux pont gardé par un troll.</i>
Bo knew that he'd have to answer a riddle to get by.	74 00:04:38,860 --> 00:04:41,430 <i>Bo savait qu'il devrait résoudre une énigme pour passer.</i>
The troll spoke thus:	75 00:04:42,570 --> 00:04:44,620 <i>Le troll lui dit :</i>
"All right, for the last time, man, I'm not a troll. "I'm homeless. "Okay, do you have any spare change?	76 00:04:46,210 --> 00:04:49,320 <i>"Bon, pour la énième fois, je suis pas un troll, je suis sans-abri.</i>
	77 00:04:49,360 --> 00:04:50,990 <i>Z'avez pas un peu de monnaie ?</i>

"Okay, that's a used napkin. "I don't want that.	78 00:04:52,790 --> 00:04:55,560 <i>C'est une serviette sale, je veux pas de ça...</i>
"No, no, stop. Just--you know what? Leave. Just leave. Please leave."	79 00:04:55,710 --> 00:04:59,040 <i>Non, non arrêtez, vous savez quoi ? Allez-vous-en SVP."</i>
And then...	80 00:05:01,780 --> 00:05:02,830 <i>Et puis...</i>
as Bo arrived on the other side of the stage,	81 00:05:03,900 --> 00:05:06,330 <i>alors que Bo arrivait de l'autre côté de la scène,</i>
he saw a unicorn with five horns right in front of him.	82 00:05:07,370 --> 00:05:10,520 <i>il vit une licorne, avec cinq cornes, juste devant lui.</i>
And the pentacorn spoke thus:	83 00:05:11,880 --> 00:05:14,990 <i>Le pentacorne parla ainsi :</i>
"Hello, Bo.	84 00:05:16,550 --> 00:05:17,410

	<i>"Bonjour, Bo !"</i>
I've been looking for you for quite a long--"	85 00:05:19,340 --> 00:05:21,140 <i>"Ça fait longtemps que je te cherche..."</i>
He was safe for now.	86 00:05:37,060 --> 00:05:38,300 <i>Il était en sécurité.</i>
	87 00:05:38,750 --> 00:05:39,760 <i>Pour l'instant.</i>
But the dark thoughts would soon return.	88 00:05:40,600 --> 00:05:42,990 <i>Mais les pensées sombres ne tarderaient pas à revenir.</i>
It's Godzilla! Oh, my God!	89 00:05:46,750 --> 00:05:48,580 <i>C'EST GODZILLA !</i>
	90 00:05:56,990 --> 00:06:00,010 - <i>Oh mon dieu !</i> - <i>AAAAAARGH !!!</i>
	91 00:06:12,010 --> 00:06:16,740

It's so hard to be a lizard	<i>♪ C'est si dur d'être un lézard ♪</i> 92 00:06:18,440 --> 00:06:23,480
It's hard to be a lizard	<i>♪ C'est dur d'être un lézard ♪</i> 93 00:06:23,720 --> 00:06:30,750
- Tiny arms, itchy gizzard - Why is he singing? He's a monster.	<i>- ♪ Petits bras, gésier qui gratte ♪ - Pourquoi il chante ? C'est un monstre.</i> 94 00:06:30,830 --> 00:06:34,940
It's hard to be a lizard	<i>♪ C'est dur d'être un lézard ♪</i> 95 00:06:37,760 --> 00:06:39,560
But it's harder to segue	<i>♪ Mais c'est plus dur d'enchaîner ♪</i> 96 00:06:39,600 --> 00:06:42,620
Is he skiing Or is he in a gay porn?	<i>♪ Est-il au ski ? Ou bien dans un porno gay ? ♪</i> 97 00:06:42,700 --> 00:06:45,770
Is he skiing Or is he in a gay porn? Is he skiing Or is he in a gay porn?	<i>♪ Est-il au ski ? Ou bien dans un porno gay ? ♪</i> 98 00:06:48,780 --> 00:06:50,040

Here's a hint	<i>♪ Voilà un indice ♪</i> 99 00:06:50,280 --> 00:06:51,770
He's in a gay porn	<i>♪ Il est dans un porno gay ♪</i> 100 00:06:51,800 --> 00:06:55,910
Okay, Bo, this miming shit is getting pretty annoying so give them the real thing	<i>♪ OK Bo, tes mimes commencent à nous saouler ♪</i> 101 00:06:55,950 --> 00:06:57,500
My voice is so fucking natural	<i>♪ Alors montre-leur la vérité ♪</i> 102 00:06:57,920 --> 00:07:03,050
It's naturally good	<i>♪ Ma voix est super naturelle, putain ♪</i> 103 00:07:03,340 --> 00:07:05,000
Naturally good	<i>♪ Elle est naturellement bonne ♪</i> 104 00:07:05,000 --> 00:07:07,000
Naturally good	NAtUrElleMEnt bOnNe !<i></i> 105 00:07:07,950 --> 00:07:10,320
Naturally good	<i>♪ Naturellement bonne ♪</i>

This is the end of the song And the beginning of the show	106 00:07:11,100 --> 00:07:14,590 <i>♪ C'est la fin de la chanson et le début du show ♪</i>
Welcome to the show	107 00:07:14,720 --> 00:07:16,380 <i>♪ Bienvenue au show ! ♪</i>
That lizard part was pretty fucking stupid.	108 00:07:40,210 --> 00:07:42,720 La partie sur le lézard était assez débile, bref.
Anyway... San Francisco, yeah. Yeah.	109 00:07:45,160 --> 00:07:47,920 San Francisco, ouais.
We are a place. We are a place in California.	110 00:07:48,400 --> 00:07:51,830 On est dans la place, dans la place... en Californie.
I'd like to--I'd like to start with a joke for my male audience.	111 00:07:52,130 --> 00:07:53,980 J'aimerais...
	112 00:07:54,480 --> 00:07:56,620 Commençons par une blague pour les hommes dans le public.

This is a joke for the fellas. Where are my fellas at? Fellas?	113 00:07:56,640 --> 00:07:59,240 C'est une blague pour les mecs. Vous êtes où les gars ?
Yo, fellas, don't you hate it when you're blowing a guy and he ends up being a faggot?	114 00:08:01,490 --> 00:08:04,310 Vous trouvez pas ça chiant quand vous sucez un mec et en fait c'est un pédé ?
Am I right?	115 00:08:04,450 --> 00:08:05,460 J'AI PAS RAISON ?
I've been blowing a faggot this whole time?	116 00:08:07,080 --> 00:08:08,960 Pendant tout ce temps, je suçais un pédé ?
Third time this week. Thank you so much.	117 00:08:10,240 --> 00:08:12,110 Troisième fois de la semaine. Merci, super.
We're having fun.	118 00:08:13,040 --> 00:08:13,970 On s'amuse.
This show is called what.	119 00:08:16,910 --> 00:08:19,630 Ce spectacle s'appelle "what."

And I hope there's some surprises for you or some--	120 00:08:21,640 --> 00:08:23,660 J'espère que vous serez surpris.
Jesus. Sorry. That's a good start.	121 00:08:23,760 --> 00:08:26,320 Punaise. Pardon. C'est un bon début.
I hope there's some--	122 00:08:26,400 --> 00:08:27,340 J'espère que vous...
He meant to knock the water over Yeah, yeah, yeah	123 00:08:27,340 --> 00:08:29,620 <i>♪ Il a fait exprès de renverser l'eau ♪</i>
But you all thought it was an accident	124 00:08:29,670 --> 00:08:32,050 <i>♪ Mais vous pensiez que c'était un accident ♪</i>
But he meant to knock the water over Yeah, yeah, yeah	125 00:08:32,100 --> 00:08:34,960 <i>♪ Mais il a fait exprès de renverser l'eau Ouais Ouais Ouais ♪</i>
Art is a lie Nothing is real	126 00:08:35,000 --> 00:08:37,220 <i>♪ L'art est un mensonge, Rien n'est réel ♪</i>

So we--	127 00:08:37,240 --> 00:08:38,430 Donc, nous...
Grow up. Grow up with your applause. Stick it.	128 00:08:39,220 --> 00:08:42,960 N'applaudissez pas pour rien enfin. Gardez vos applaudissements.
He meant to knock the water over Yeah, yeah, yeah	129 00:08:43,130 --> 00:08:45,920 <i>♪ Il a fait exprès de renverser l'eau Ouais Ouais Ouais ♪</i>
But you all thought it was an a--	130 00:08:45,960 --> 00:08:47,450 <i>♪ Mais vous pensiez que c'était un acc...</i>
Just don't--if it's on repeat, it will repeat.	131 00:08:47,950 --> 00:08:51,050 Si c'est sur "répétition", ça va se répéter.
We can cut all this.	132 00:08:51,220 --> 00:08:53,480 Bon, on va supprimer ça au montage.
He meant to play the track again Yeah, yeah, yeah	133 00:08:53,520 --> 00:08:56,300 <i>♪ Il a fait exprès de remettre la piste Ouais Ouais Ouais ♪</i>

But you all thought it was an accident	134 00:08:56,310 --> 00:08:58,520 <i>♪ Mais vous pensiez que c'était un accident ♪</i>
But he meant to play the water track again-gain-gain	135 00:08:58,550 --> 00:09:01,520 <i>♪ Mais il voulait remettre la piste de l'eau encore-core-core ♪</i>
Art's still alive, nothing's still real	136 00:09:01,550 --> 00:09:03,760 <i>♪ L'art est toujours un mensonge Toujours rien n'est réel ♪</i>
Food jokes. Let's do some food jokes.	137 00:09:03,810 --> 00:09:05,720 On va faire des blagues sur la bouffe.
Segues are weird.	138 00:09:06,110 --> 00:09:09,000 C'est bizarre les transitions. Euh...
I had a hot dog for breakfast today, and afterwards I felt like this...	139 00:09:14,480 --> 00:09:17,600 J'ai mangé un hot-dog au petit-déjeuner. 140 00:09:17,680 --> 00:09:19,540 Après, je me suis senti comme ça.

'cause I couldn't control my stools.	141 00:09:22,820 --> 00:09:25,740 Parce que je pouvais pas me contenir !
All right, Jesus. Glad you like poop-based puns. That'll be a majority of the show.	142 00:09:31,110 --> 00:09:33,840 Si vous aimez ce genre de blague, le reste ne volera pas plus haut.
Never waste a moment. Every moment can become a comedic moment.	143 00:09:35,480 --> 00:09:39,210 Ne jamais gaspiller un seul instant. Chaque instant peut devenir comique !
See? So just a little lesson for comedians.	144 00:09:39,680 --> 00:09:42,590 Prenez-en de la graine, les humoristes.
This first song is called A World on Fire.	145 00:09:42,970 --> 00:09:47,740 Cette première chanson s'appelle...
	146 00:09:48,450 --> 00:09:49,710 "Un monde en feu".
This next song, it's a little bit longer than that one, and--	147 00:09:53,490 --> 00:09:56,320 La prochaine chanson est un peu plus longue que celle-là.

Thank you.	148 00:09:57,300 --> 00:09:59,550 Et euh... merci.
It's about how sad I am, and I'm really sad. And it's called Sad.	149 00:10:01,300 --> 00:10:04,120 Ça parle de ma tristesse, je suis très triste, elle s'appelle "Triste".
It's about all the sad stuff.	150 00:10:08,780 --> 00:10:10,210 Ça parle de tous les trucs tristes.
Just picture a depressed onion cutting itself.	151 00:10:11,060 --> 00:10:13,200 Imaginez un oignon dépressif qui s'automutile.
I met a homeless man named Rich	152 00:10:26,400 --> 00:10:28,600 <i>♪ J'ai rencontré un sans-abri qui s'appelait Rich ♪</i>
Isn't that terrible?	153 00:10:33,600 --> 00:10:34,940 <i>♪ C'est horrible ♪</i>
	154 00:10:34,960 --> 00:10:37,700

I saw a flyer for a lost dog	<i>♪ J'ai vu un avis de recherche pour un chien ♪</i> 155 00:10:37,730 --> 00:10:39,390
And the dog didn't have any legs	<i>♪ Mais le chien n'avait pas de pattes ♪</i> 156 00:10:39,650 --> 00:10:41,800
I saw a diabetic kid	<i>♪ J'ai vu un enfant diabétique demander ♪</i> 157 00:10:42,830 --> 00:10:44,570
Trick-or-treating	<i>♪ Des friandises à Halloween ♪</i> 158 00:10:44,600 --> 00:10:46,920
I saw a giraffe who had a short neck	<i>♪ J'ai vu une girafe avec un cou assez court ♪</i> 159 00:10:46,960 --> 00:10:49,230
That was sad or a deer	<i>♪ C'était triste ou un cerf ♪</i> 160 00:10:49,280 --> 00:10:55,190
I saw an old man get hit by a train	<i>♪ J'ai vu un vieillard se faire faucher par un train ♪</i> 161

He didn't see it in the pouring rain	00:10:55,410 --> 00:10:59,410 <i>♪ Il ne l'a pas vu sous l'orage soudain ♪</i>
He didn't hear me shout, "Look out for the train."	162 00:11:00,000 --> 00:11:04,830 <i>♪ Il ne m'a pas entendu crier "Attention au train !" ♪</i>
'Cause I didn't say anything.	163 00:11:06,880 --> 00:11:08,310 <i>♪ Parce que j'ai rien dit ♪</i>
I just thought to myself, "Ooh, this is gonna be sad."	164 00:11:13,180 --> 00:11:14,400 <i>♪ Et je me suis dit, ♪</i>
And it was.	165 00:11:15,460 --> 00:11:17,480 <i>♪ "Oouuh, ça va être triste" ♪</i>
I'm a genius.	166 00:11:19,700 --> 00:11:20,560 <i>♪ Et ça l'était ! ♪</i>
	167 00:11:23,040 --> 00:11:24,370 <i>♪ Je suis un génie ! ♪</i>
	168 00:11:29,940 --> 00:11:33,320

I saw a man with only one eye	<i>♪ J'ai vu un homme qui avait un seul œil ♪</i> 169 00:11:36,610 --> 00:11:38,120
In a 3-D movie	<i>♪ Assis dans un ciné 3D ♪</i> 170 00:11:38,160 --> 00:11:40,810
I saw a little boy drop his ice cream cone	<i>♪ J'ai vu un gosse renverser sa glace ♪</i> 171 00:11:40,850 --> 00:11:42,770
Directly on his mother's corpse	<i> ♪ Sur le cadavre de sa mère ♪</i> 172 00:11:42,800 --> 00:11:45,040
I saw a kitten stuck in a tree	<i>♪ J'ai vu un chaton coincé dans un arbre ♪</i> 173 00:11:45,070 --> 00:11:47,200
Then the kitten jumped off, and he hung itself	<i>♪ Il a sauté et il s'est pendu ♪</i> 174 00:11:47,250 --> 00:11:50,010
I saw a boy who had red hair	<i>♪ J'ai vu un garçon roux ♪</i> 175 00:11:52,480 --> 00:11:57,020 <i>♪ Je suis allé faire un achat ♪</i>

I went to a store looking for something to buy	176 00:11:57,850 --> 00:12:02,350
But they only sold paintings of the same sad guy	<i>♪ Mais y'avait que des portraits du même pauvre gars ♪</i>
No, wait	177 00:12:03,610 --> 00:12:04,460 <i>♪ Attendez ! ♪</i>
This store sells mirrors	178 00:12:04,880 --> 00:12:07,650 <i>♪ Ce magasin vend des miroirs ♪</i>
See what I did there?	179 00:12:07,720 --> 00:12:09,800 <i>♪ Vous avez capté la blague ? ♪</i>
Let's rock! No.	180 00:12:09,800 --> 00:12:11,490 <i>Let's rock ! Non. </i>
The world's so sad, bros.	181 00:12:16,190 --> 00:12:17,640 ♪ <i>Le monde est si triste, les gars</i> ♪
Pain, genocide, war, sexism, racism.	182 00:12:19,950 --> 00:12:20,920 ♪ <i>La douleur</i> ♪
	183

But I got to remember there's good things about it too... like the fact that none of that's happening to me. Score.	00:12:21,520 --> 00:12:24,150 <i>♪ <i>Les génocides, la guerre, le sexisme, le racisme</i> ♪</i> 184 00:12:26,180 --> 00:12:28,490 <i>♪ <i>Mais je dois me rappeler qu'il y a aussi de bonnes choses</i> ♪</i>
Still, though, it's hard not to be sad about it.	185 00:12:30,000 --> 00:12:32,780 <i>♪ <i>Comme le fait que rien de tout ça ne m'arrive à moi ! Youpi !</i> ♪</i> 186 00:12:35,500 --> 00:12:37,490 <i>♪ <i>Quand même, c'est dur de ne pas en être triste</i> ♪</i>
How do y'all do it?	187 00:12:39,240 --> 00:12:40,270 <i>♪ <i>Comment vous faites ?</i> ♪</i>
I've been telling you guys terribly sad things this whole song.	188 00:12:41,780 --> 00:12:44,340 <i>♪ <i>Depuis le début, je vous dis des choses très tristes</i> ♪</i>
You haven't been sad at all.	189 00:12:44,400 --> 00:12:47,520 <i>♪ <i>Mais vous n'êtes pas tristes,</i>

You've been-- you've been happy.	vous vous amusez, non<i></i></i> 🎵
No, you've been laughing.	190 00:12:48,450 --> 00:12:49,650 🎵 <i><i></i>Vous riez ! <i></i></i>🎵
That's it. Laughter--it's the key to everything.	191 00:12:49,700 --> 00:12:51,730 🎵 <i><i></i>C'est ça, le rire, c'est la réponse à tout !<i></i></i> 🎵
It's the way to solve all the sadness in the world.	192 00:12:51,840 --> 00:12:53,890 🎵 <i><i></i>C'est la solution à la tristesse du monde entier ! <i></i></i>🎵
I mean, not for the people that are actually sad but the people like us that got to fucking deal with them all the time.	193 00:12:54,940 --> 00:12:59,000 🎵 <i><i></i>Enfin, pas pour les gens vraiment tristes, mais pour nous qui devons constamment leur parler<i></i></i> 🎵
Being a comedian isn't being an insensitive prick, capitalizing on the most animalistic impulses of the public.	194 00:13:01,200 --> 00:13:03,560 🎵 <i><i></i>Être humoriste ne signifie pas être un connard insensible<i></i></i> 🎵
	195 00:13:03,600 --> 00:13:06,260 🎵 <i><i></i>Qui exploite les

	pulsions primitives du public</i> ♪
It's being a hero.	196 00:13:06,350 --> 00:13:08,000 ♪ <i>C'est être un héros !</i> ♪
The world isn't sad.	197 00:13:09,360 --> 00:13:11,290 ♪ <i>Le monde n'est pas triste</i> ♪
The world's funny.	198 00:13:11,400 --> 00:13:12,680 ♪ <i>Le monde est drôle !</i> ♪
I'm a sociopath.	199 00:13:12,740 --> 00:13:14,630 ♪ <i>Je suis un sociopathe !</i> ♪
I saw an old man slip and fall	200 00:13:14,660 --> 00:13:17,040 <i>♪ J'ai vu un vieillard s'étaler ♪</i>
Hey, what a fucking idiot	201 00:13:17,100 --> 00:13:19,040 <i>♪ Hey, quel con ! ♪</i>
I saw a woman at her daughter's funeral	202 00:13:19,080 --> 00:13:21,590 <i>♪ J'ai vu une femme aux funérailles de sa fille ♪</i>

Ha ha ha. Classic comedy.	203 00:13:21,660 --> 00:13:23,710 <i>♪ Ha, ha, ha ! Trop drôle ! ♪</i>
Everything that once was sad	204 00:13:23,760 --> 00:13:26,220 <i>♪ Tout ce qui faisait pleurer ♪</i>
Is somehow funny now	205 00:13:26,400 --> 00:13:27,990 <i>♪ Fait maintenant rire ♪ </i>
The Holocaust and 9/11	206 00:13:28,010 --> 00:13:30,330 <i>♪ L'Holocauste et les attentats du 11 septembre ♪</i>
That shit's funny 24-7	207 00:13:30,370 --> 00:13:32,280 <i>♪ C'est méga drôle, 24h/24 7j/7 ♪</i>
'Cause tragedy will be exclusively joked about	208 00:13:32,350 --> 00:13:38,200 <i>♪ Parce qu'on rira de toute tragédie ♪</i>
Because my empathy is bumming me out	209 00:13:38,630 --> 00:13:44,290 <i>♪ Car mon empathie me pourrit la vie ♪</i>
	210

Good-bye, sadness	00:13:45,270 --> 00:13:48,200 <i>♪ Au revoir, tristesse ♪</i>
	211
Hello, jokes	00:13:50,290 --> 00:13:51,410 <i>♪ Bonjour, blagues ♪</i>
	212
Thank you.	00:13:57,510 --> 00:13:58,500 Merci.
	213
I got a really good joke about video editors.	00:14:13,510 --> 00:14:15,560 J'ai une bonne blague à propos des monteurs vidéo.
	214
Video editors are so fucking--	00:14:15,590 --> 00:14:16,930 <s>Les monteurs sont tellement</s>
	215
I think we should do a poem right now, if that's okay.	00:14:16,990 --> 00:14:19,560 On va faire un poème, si ça vous va.
	216
This poem is a little bit sappy, a little bit romantic. So we'll get it out of the way now.	00:14:19,610 --> 00:14:24,370 Ce poème est un peu romantique. On va le faire, comme ça c'est fait.
	217
	00:14:24,520 --> 00:14:26,800

And we will go back to the-- whoops--	et on reviendra aux... oups,
	218
	00:14:26,840 --> 00:14:31,040
the dirty stuff, you know, everyone loves at a late show or whatever.	aux trucs olé olé que tout le monde kiffe après.
	219
	00:14:33,030 --> 00:14:35,060
Okay. It's called I Fuck Sluts.	Ça s'appelle "Je Poutre des Putes".
	220
	00:14:38,910 --> 00:14:40,160
It's not a roll call, but thank you.	C'est pas un appel, mais merci.
	221
	00:14:40,190 --> 00:14:41,200
Sluts, sluts--	<i>Putes !</i>
	222
	00:14:42,130 --> 00:14:42,760
	<i>Putes !</i>
	223
	00:14:45,600 --> 00:14:47,060
Sluts, sluts,	<i>Putes ! Putes !</i>
	224
	00:14:47,180 --> 00:14:49,680
I fuck sluts.	<i>J'poutre des putes

Sluts get fucked when I fuck sluts.	Les putes se font pouter quand j'poutre des putes</i>
	225 00:14:49,740 --> 00:14:50,800
No if, ands, and/or buts.	<i>Mais ou or ni car, non !</i>
	226 00:14:51,120 --> 00:14:52,900
I fuck sluts.	<i>Je poutre des putes
I fuck sluts.	Je poutre des putes</i>
	227 00:14:52,960 --> 00:14:56,900
Nice girls are nice but no good for nut-sucking.	<i>Les filles bien sont nulles pour sucer
They'll need a serene night to green-light butt-fucking.	Besoin d'une bonne nuit pour se faire enculer</i>
	228 00:14:56,940 --> 00:14:59,050
But that'd be easy with sleazy old slut fucking.	<i>Mais ça sera facile avec une bonne vieille pute</i>
	229 00:14:59,120 --> 00:15:01,780
Boo to the nice girls. Praise be to slut-fucking.	<i>À bas les filles bien, vive le poutrage de putes !</i>
	230 00:15:02,000 --> 00:15:03,220
I have a list.	<i>J'ai listé.</i>

A list? Yes, a list of all the sluts I've missed.	231 00:15:03,660 --> 00:15:05,980 <i>Listé ? Oui, j'ai listé toutes les putes que j'ai ratées</i>
I've never fucked or sucked these sluts, and thus my nuts are fucking pissed.	232 00:15:06,200 --> 00:15:09,550 <i>Ces putes que j'ai jamais baisées Mes couilles en sont saoulées</i>
So, when I fuck the lucky slut, my nut removes her from the list.	233 00:15:09,600 --> 00:15:13,010 <i>Quand la pute chanceuse est baisée De la liste mes couilles l'ont enlevée</i>
Another dumb cumbucket struck from my nut-sucking, suck it, slut, slut-fucking bucket list.	234 00:15:13,040 --> 00:15:17,190 <i>Une énième pute pourrée, cochée De ma liste de putes enculées</i>
Yes, you hear the influences-- Chaucer, Keats.	235 00:15:18,760 --> 00:15:21,760 Oui, vous entendez les influences, Chaucer, Keats !
The pages are blank. I know it. Why am I lying to you?	236 00:15:23,000 --> 00:15:26,670 Les pages sont vierges, je le connais par cœur, pourquoi je vous mens ?

Sluts can be white, black, brown, pink, or almond.	237 00:15:29,760 --> 00:15:32,070 <i>Les putes, y'en a des blanches, noires, café ou noisette</i>
They can be skinny with big tits or be skinny with small ones.	238 00:15:32,130 --> 00:15:35,000 <i>Y'en a des minces avec de gros seins Ou... des minces avec des petits</i>
Sluts can be perky, preppy, or posh, with their brains and their clothes all shrunk from the wash.	239 00:15:35,000 --> 00:15:39,070 <i>Elles peuvent être badines, BCBG ou bourges Leur cerveau, leurs fringues rétrécis au lavage </i>
Excuse me.	240 00:15:39,540 --> 00:15:40,400 Permettez-moi.
But other sluts are pretty and funny and smart.	241 00:15:46,060 --> 00:15:48,040 <i>Mais les autres putes sont jolies, drôles et rusées</i>
These sluts can lift all your thoughts from your dick to your heart.	242 00:15:50,610 --> 00:15:52,910 <i>Ces putes peuvent faire bander Votre cœur</i>

They can talk about science, music, or art.	243 00:15:53,000 --> 00:15:55,900 <i>Elles peuvent parler de sciences, de musique et d'arts appliqués</i>
They can put you together, or they can pull you apart.	244 00:15:56,000 --> 00:15:58,010 <i>Peuvent vous rendre meilleur Ou tuer votre ardeur</i>
But don't trust these sluts. Don't. Don't you dare.	245 00:15:58,040 --> 00:15:59,910 <i>Mais ne vous y fiez pas, Ne vous avisez pas</i>
They'll force you to trust them and love them and care.	246 00:16:00,380 --> 00:16:03,090 <i>Elles vous forceront à les aimer de ce pas</i>
And then they'll be gone, and then you'll be aware of that hole in your heart that that dumb slut left there.	247 00:16:03,130 --> 00:16:04,870 <i>Puis elles partiront et donc vous saurez</i>
	248 00:16:05,070 --> 00:16:07,960 <i>Ce qu'est ce trou dans votre cœur Que cette pute a pu laisser</i> 249

Thank you very much.	00:16:08,000 --> 00:16:09,000 Merci beaucoup.
	250
So he was lashing out with sexist language 'cause he had his heart broken.	00:16:09,520 --> 00:16:13,920 Il s'en prenait aux femmes avec un langage sexiste parce qu'il avait le cœur brisé.
	251
We all learned something.	00:16:14,040 --> 00:16:15,450 On apprend tous quelque chose.
	252
Thank you all for coming.	00:16:20,920 --> 00:16:22,400 Merci d'être venus.
	253
I know some of my bits are a little bit fast and dense, a little bit hard to follow, particularly that one.	00:16:22,520 --> 00:16:26,590 Je sais que mes blagues vont assez vite et qu'elles sont difficiles à suivre.
	254
So I want to do something a little bit slower for the people, maybe the older people in the crowd or something, so this is for you.	00:16:26,720 --> 00:16:28,710 alors je vais faire un truc plus lent,
	255
	00:16:28,740 --> 00:16:30,710 pour les personnes plus âgées par exemple...
	256

Here's a slow joke.	00:16:31,090 --> 00:16:33,680 C'est pour vous, voici une blague lente.
What did the ear of corn say when all of its clothes fell off? "Aw, shucks."	257 00:16:40,560 --> 00:16:43,840 Queeee dit le citroooooon 258 00:16:43,880 --> 00:16:47,920 quand il braaaaaaque une baaaaaque ? 259 00:16:49,720 --> 00:16:52,380 "Paaaaas un zeste ! Ze suis presséééééé !"
Get it? Like shucks, as in shucking corn, and also "shucks" the exclamation.	260 00:16:53,720 --> 00:16:54,580 Vous avez pigé ? 261 00:16:57,480 --> 00:17:02,460 Zeste comme zeste de citroooooon, 262 00:17:02,560 --> 00:17:06,610 et aussi zeste coooooomme dans geste maaaaais zozoté ? 263 00:17:08,310 --> 00:17:10,990

Am I right?	Stylééééé noooooon ?
	264
	00:17:14,130 --> 00:17:16,020
Good, we're having fun.	On s'amuse bien.
	265
	00:17:18,670 --> 00:17:22,040
My father recently told me that I act too flamboyant onstage.	Récemment, mon père m'a dit que j'suis <i>too much </i>sur scène
	266
	00:17:22,080 --> 00:17:23,830
And I said, "Really, Dad? Prove it."	et j'ai dit : "Ah ouais ? Prouve-le !"
	267
	00:17:28,560 --> 00:17:30,600
He said, "What about that joke where you throw confetti at the end of it?"	Il a dit : "Et le moment où tu lances des confettis ?"
	268
	00:17:30,600 --> 00:17:33,760
I said, "I haven't written that joke yet, "'cause it's based off this conversation.	"Je l'ai pas encore écrit, car il s'inspire de cette discussion !"
	269
	00:17:34,030 --> 00:17:34,890
Gotcha."	J't'ai eu !
	270

Keep it. Keep the struggle.	00:17:39,630 --> 00:17:40,940 Vas-y, accroche-toi.
	271
We're having a lot of fun, guys. Don't worry about--	00:17:46,160 --> 00:17:47,820 On s'amuse bien, vous inquiétez pas,
	272
You don't have to fill the silences with laughter or applause.	00:17:47,870 --> 00:17:51,110 il ne faut pas remplir le silence avec des rires ou des applaudissements.
	273
I don't want you leaving this show thinking, "My hands hurt from clapping. My stomach hurts from laughing."	00:17:51,400 --> 00:17:55,200 Je ne veux pas que vous partiez en pensant : "J'ai mal aux mains et aux joues tellement j'ai ri",
	274
I just want you leaving this show thinking, "All right."	00:17:55,460 --> 00:17:58,710 je veux que vous partiez d'ici ainsi : "Euh... OK..."
	275
And we're on our way.	00:18:01,520 --> 00:18:02,700 On y arrive petit à petit...
	276
I moved to Hollywood recently from Boston, where I grew up, and-- places.	00:18:03,910 --> 00:18:06,800 J'ai récemment déménagé à Hollywood depuis Boston

	277 00:18:06,900 --> 00:18:09,000 où j'ai grandi et... wouhou !
And I heard about these sort of wild Hollywood party nights that people would have, and I didn't think they were true until I moved to Hollywood and I started having them.	278 00:18:09,120 --> 00:18:13,400 J'ai entendu parler de ces soirées hollywoodiennes déchaînées.
	279 00:18:13,440 --> 00:18:16,980 Je pensais pas qu'elles existaient vraiment jusqu'à y assister.
Anyway, this is a song about a crazy night that happened a couple weeks ago.	280 00:18:17,080 --> 00:18:20,440 Bref, cette chanson est à propos d'une soirée dingue.
It's called What Did I Do Last Night?	281 00:18:20,660 --> 00:18:22,800 Elle s'appelle "Qu'est-ce que j'ai fait hier soir".
Yeah. Yeah.	282 00:18:25,380 --> 00:18:26,780 <i>♪ Ouais, ouais ♪</i>
	283 00:18:28,800 --> 00:18:30,060

Hey, hey, hey.	<i>♪ Hey, hey, hey ♪</i> 284 00:18:30,080 --> 00:18:31,860
What did I do last night?	<i>♪ Qu'est-ce que j'ai fait hier soir ? ♪</i> 285 00:18:40,320 --> 00:18:42,620
I cried myself to sleep	<i>♪ J'ai pleuré dans mon lit ♪</i> 286 00:19:00,250 --> 00:19:01,670
It was a good one.	C'était vraiment une bonne soirée. 287 00:19:07,150 --> 00:19:10,560
When did my mother first describe gay sex to me? Good question. I was eight years old.	Quand est-ce que ma mère m'a parlé du sexe gay ? Bonne question. 288 00:19:13,960 --> 00:19:15,400
I was eight years old.	J'avais huit ans. 289 00:19:15,480 --> 00:19:19,210
She brought me into the dining room. She sat right across the table from me.	Elle m'a amené à table. Elle s'est assise en face de moi. 290 00:19:19,470 --> 00:19:21,320

She said, "Do you know how your father and I love each other?"	Elle a dit : "Tu sais, ton père et moi nous nous aimons."
	291 00:19:22,270 --> 00:19:23,990
I said, "Of course. You and Dad love each other "more than two people in the world could possibly love each other."	J'ai répondu : "Bien sûr. Toi et papa vous vous aimez
	292 00:19:24,520 --> 00:19:27,440 plus que deux personnes au monde ne pourraient s'aimer."
	293 00:19:28,250 --> 00:19:32,370
She said, "Well, two men can love each other in the exact same way that your father and I love each other."	Elle a dit : "Et bien, deux hommes peuvent s'aimer de la même façon."
	294 00:19:35,010 --> 00:19:38,210
She said, "What happens when two men love each other like that, "what they do is they take off all their clothes, "they get into bed, and they shit on the Bible!"	Elle a dit : "Qu'est-ce qu'il se passe dans ce cas-là ?
	295 00:19:38,740 --> 00:19:41,880 Et bien, ce qu'ils font, ils enlèvent tous leurs vêtements,
	296 00:19:42,470 --> 00:19:44,110 ils vont dans le lit,

	297 00:19:44,700 --> 00:19:46,680 et ils CHIENENT SUR LA BIBLE !"
So I don't talk to her anymore. Okay.	298 00:19:57,790 --> 00:19:59,940 Voilà pourquoi on ne se voit plus.
- Hello, patient 24602. - Hi. I'm sorry.	299 00:20:03,860 --> 00:20:07,630 <i>- Bonjour, patient 24602.</i> - Salut, désolé.
- How are you feeling? - Not great.	300 00:20:07,670 --> 00:20:10,160 <i>- Comment allez-vous ?</i> - Pas ouf.
- Has the treatment been working? - No, it hasn't been.	301 00:20:10,200 --> 00:20:13,370 <i>- Le traitement fonctionne ?</i> - Non.
- What are your remaining symptoms? - I just--I internalize my feelings. I just--I have trouble artic-- Like, other people and relating to them is just hard.	302 00:20:13,400 --> 00:20:19,780 <i>- Quels sont vos symptômes ?</i> - J'intériorise, j'ai du mal à être avec les autres.
	303

And most simply your left and right brain are at war.	00:20:42,760 --> 00:20:47,300 <i>- Plus simplement, vos hémisphères se font la guerre.
- My left and my right?	- </i>Mes hémisphères<i>...</i>
	310
- To fix the problem, we must separate them from each other.	00:20:47,320 --> 00:20:51,250 <i>- Pour y remédier, il faut les séparer.</i>
- Separ--	- Les sépar...
	311
- Splitting your neurological functions in five, four, three...	00:20:51,710 --> 00:20:54,540 <i>Scission des fonctions neuronales dans cinq,</i>
	312
	00:20:54,970 --> 00:20:56,040 <i>quatre,</i>
	313
- Let's just-- will you book an appointment?	00:20:56,070 --> 00:20:59,600 <i>- trois, deux, un.</i>
You don't just start counting down.	- On prend RDV, on commence pas à décompter...
- One.	
	314
- This may hurt a bit.	00:20:59,740 --> 00:21:02,380 <i>- Ça va faire mal. Zéro.</i>
- I don't even know what it is.	- Je sais même pas ce que...
- Zero.	
- Just--	315

Isolation complete.	00:21:12,360 --> 00:21:13,990 <i>Isolation terminée.</i>
	316 00:21:16,420 --> 00:21:18,170 <i>Voici l'hémisphère gauche de Bo.</i>
This is Bo's left brain: objective, logical, cold, analytical, aware of patterns, aware of trends.	317 00:21:18,200 --> 00:21:21,700 <i>Objectif, logique, froid, analytique,</i>
	318 00:21:21,730 --> 00:21:24,760 <i>conscient des schémas, conscient des tendances.</i>
	319 00:21:24,840 --> 00:21:26,000 <i>Il est efficace...</i>
He's efficient and a prick.	320 00:21:26,560 --> 00:21:27,740 <i>et un connard.</i>
	321 00:21:28,690 --> 00:21:30,740 <i>Voici l'hémisphère droit de Bo.</i>
This is Bo's right brain: subjective, creative, sensory, aware of feelings, aware of people.	322 00:21:30,800 --> 00:21:33,740 <i>Subjectif, créatif, sensoriel,</i>

	323 00:21:33,760 --> 00:21:36,500 <i>conscient des sentiments, conscient des gens.</i>
He's emotional... Yes.	324 00:21:36,540 --> 00:21:38,160 <i>- Il est émotif...</i> - Oui !
- And an idiot. - That's your opinion, so just-- careful with opinions.	325 00:21:38,970 --> 00:21:42,800 <i>- et débile.</i> - C'est ton avis, donc attention.
- Okay, boys, play nice.	326 00:21:42,840 --> 00:21:45,860 <i>OK les loustics, soyez sages.</i>
- I am the left brain, I am the left brain	327 00:21:46,080 --> 00:21:48,740 <i>♪ Je suis l'Hémi-gauche, je suis l'Hémi-gauche ♪</i>
I work really hard till my inevitable death brain	328 00:21:48,790 --> 00:21:51,720 <i>♪ Je travaille très dur jusqu'à ma mort cérébrale inévitable ♪</i>
	329

You got a job to do You better do it right	00:21:51,960 --> 00:21:54,850 <i>♪ Tu as un travail à faire, tu ferais mieux de bien le faire ♪</i> 330
And the right way is with the left brain's might	00:21:54,920 --> 00:21:57,990 <i>♪ Le droit chemin est avec la puissance de l'Hémi-gauche ♪</i> 331
I like Oreos and pussy Yeah, okay	00:21:58,080 --> 00:22:00,890 <i>♪ J'aime les Oreos et les minous ♪</i> 332
And I cried for at least an hour after watching Toy Story 3	00:22:02,730 --> 00:22:07,560 <i>♪ J'ai pleuré pendant au moins une heure après avoir regardé Toy Story 3 ♪</i> 333
I am the right brain	00:22:07,850 --> 00:22:10,460 <i>♪ Je suis l'Hémi-droit ♪</i> 334
I have feelings	00:22:10,770 --> 00:22:13,040 <i>♪ J'ai des sentiments ♪</i> 335
I'm a little all over the place	00:22:13,200 --> 00:22:15,120 <i>♪ Je suis un peu chaotique ♪</i> 336

But I'm lustful, trustful	00:22:15,190 --> 00:22:16,800 <i>♪ Mais j'ai des envies, j'accorde ma confiance ♪</i>
And I'm looking for somebody to love Or put my penis in	337 00:22:16,850 --> 00:22:19,880 <i>♪ Je cherche quelqu'un à aimer ou à fourrer ♪</i>
Here comes a female, here comes a female	338 00:22:19,950 --> 00:22:22,700 <i>♪ Voilà une femelle, voilà une femelle ♪</i>
Puff your chest out Take your phone, and check your email	339 00:22:22,800 --> 00:22:25,580 <i>♪ Bombe le torse, prends ton tel et regarde tes mails ♪</i>
Our evolutionary purpose is repopulate	340 00:22:25,620 --> 00:22:28,500 <i>♪ Notre programme premier : procréer ♪</i>
So gather data now and see if she's a possible mate	341 00:22:28,520 --> 00:22:31,680 <i>♪ Alors prends des paramètres Vois si c'est une partenaire potentielle ♪</i>
	342 00:22:31,980 --> 00:22:35,080

Holy fuck, I think she might be the one	<i>♪ Oh putain, je pense que c'est la bonne ♪</i> 343 00:22:36,060 --> 00:22:38,480
There's something about her I just can't describe it	<i>♪ Y'a quelque chose chez elle ♪</i> 344 00:22:38,640 --> 00:22:41,510 <i>♪ Je peux pas l'expliquer ♪</i> 345 00:22:42,080 --> 00:22:43,120
Tits.	<i>♪ Ses seins ♪</i> 346 00:22:43,250 --> 00:22:47,080
I am the Earth She's the glorious sun	<i>♪ Je suis la Terre, elle est le Soleil glorieux ♪</i> 347 00:22:47,320 --> 00:22:49,850
I want her to trust me	<i>♪ Je veux qu'elle me fasse confiance ♪</i> 348 00:22:49,900 --> 00:22:52,480
And I just want her to sit on my face Sit.	<i>♪ Je veux qu'elle mette son cul sur ma figure, assieds-toi, allez ♪</i> 349

Alright, alright, right brain, you're being insane	00:22:53,800 --> 00:22:56,600 <i>♪ Du calme, Héli-droit Là tu dérailles, calme-toi ♪</i>
No, left brain, I'm just being alive	350 00:22:56,650 --> 00:23:00,140 <i>♪ Non, Héli-gauche, je suis juste vivant ♪</i>
You should try it	351 00:23:00,520 --> 00:23:01,960 <i>♪ Tu devrais tester ♪</i>
You might like it	352 00:23:02,980 --> 00:23:05,100 <i>♪ Tu pourrais aimer ♪</i>
I worked hard to give him everything he cared about	353 00:23:05,120 --> 00:23:08,080 <i>♪ J'ai tout fait pour lui donner ce qui lui tenait à cœur ♪</i>
You were worried about the things that he was scared about	354 00:23:08,290 --> 00:23:11,070 <i>♪ Toi, tu craignais tout ce qui lui faisait peur ♪</i>
I'm calm and collected when you act wild	355 00:23:11,150 --> 00:23:14,110 <i>♪ Je suis calme et serein quand tu déconnes ♪</i>

I am the adult You are the child	356 00:23:14,320 --> 00:23:16,920 <i>♪ Je suis l'adulte, tu es l'enfant ♪</i>
You think you're the right one every time	357 00:23:16,960 --> 00:23:19,580 <i>♪ Tu penses que t'as tous les droits ♪</i>
You think you know everything	358 00:23:21,170 --> 00:23:24,070 <i>♪ Tu crois tout savoir ♪</i>
You don't know anything at all	359 00:23:24,160 --> 00:23:28,390 <i>♪ Tu ne sais rien, crois-moi ♪</i>
Half of his problems were supposed to be mine	360 00:23:28,410 --> 00:23:31,980 <i>♪ La moitié de ses peines revenait à moi ♪</i>
But you wanted everything	361 00:23:32,490 --> 00:23:35,310 <i>♪ Mais tu as tout voulu pour toi ♪</i>
I hope that you're happy, 'cause he's sure not	362 00:23:35,360 --> 00:23:39,020 <i>♪ J'espère que tu es heureux, parce qu'il ne l'est certainement pas ♪</i>

Well, according to my calculations, you're a pussy.	363 00:23:41,200 --> 00:23:42,700 Et bien, selon mes calculs,<i></i>
Name-calling, really? We're gonna do name-calling?	364 00:23:43,900 --> 00:23:46,910 - t'es une tapette. - On va vraiment s'insulter là ?
I'm not calling names, all right? I'm just stating facts. And the fact is, you're a quivering pussy.	365 00:23:46,920 --> 00:23:50,170 J'énonce simplement des faits. Le fait est que t'es une grosse tapette.<i></i>
I'm the pussy? Well, at least I don't play with toys still.	366 00:23:50,230 --> 00:23:52,880 Je suis la tapette ? Au moins moi je joue plus avec des jouets !<i></i>
Okay, Rubik's Cubes are not toys. They keep my spatial reasoning skills sharp.	367 00:23:52,940 --> 00:23:56,470 Les Rubik's cubes ne sont pas des jouets, ils entraînent ma spatioperception.<i></i>
Left brain plays with toys. Look at you, Johnny fucking toy-player.	368 00:23:56,570 --> 00:24:01,630 Hémi-gauche joue avec des jouets, regarde-toi, Monsieur le... joueur de jouet !<i></i>

Well, at least I did my fucking job.	369 00:24:01,800 --> 00:24:03,770 Au moins j'ai fait mon putain de boulot !<i></i>
I kept him working. I kept him productive.	370 00:24:04,640 --> 00:24:06,550 Je l'ai fait travailler, je l'ai rendu productif.<i></i>
You were supposed to look after him.	371 00:24:06,600 --> 00:24:08,240 T'étais censé prendre soin de lui.<i></i>
You were supposed to keep him emotionally stable through all this. Now you're trying to blame me for how he's feeling.	372 00:24:08,410 --> 00:24:12,120 T'étais censé le stabiliser émotionnellement et tu m'accuses de tout ça.<i></i>
How he's feeling. If he's feeling unhappy, it's because you failed him.	373 00:24:12,650 --> 00:24:16,130 S'il est malheureux, c'est ta faute car tu l'as laissé tomber.<i></i>
You did this to him. He hates you. I know he does.	374 00:24:16,560 --> 00:24:18,940 Tu lui as fait ça, il te déteste, je sais qu'il te déteste.<i></i>
	375 00:24:19,040 --> 00:24:20,580

He fucking hates you!	Il te hait tellement putain !<i></i>
	376 00:24:28,940 --> 00:24:30,690
Right brain, look, I'm sorry.	<i>♪ Héli-droit, je suis désolé ♪</i>
	377 00:24:32,500 --> 00:24:34,860
No, you're not.	<i>♪ Non c'est pas vrai... ♪</i>
	378 00:24:43,240 --> 00:24:48,010
Look, maybe there's something that we could do together	<i>♪ Écoute, peut-être qu'on peut faire un truc ensemble ♪</i>
	379 00:24:50,480 --> 00:24:52,040
Together?	<i>♪ Ensemble ? ♪</i>
	380 00:24:52,650 --> 00:24:54,680
Take the best parts of both of us	<i>♪ Prends le meilleur de nous deux ♪</i>
	381 00:24:55,790 --> 00:24:58,460
Put them together	<i>♪ Fusionne-le ♪</i>
	382 00:24:59,640 --> 00:25:00,920
I'm listening.	J'écoute, développe.<i></i>

It would let you let your feelings out	383 00:25:02,500 --> 00:25:05,080 <i>♪ Ça te permettrait d'extérioriser ♪</i>
It would let me analyze	384 00:25:05,120 --> 00:25:07,200 <i>♪ Ça me permettrait d'analyser ♪</i>
So you could man the themes I'll man the form	385 00:25:07,750 --> 00:25:12,320 <i>♪ Tu t'occupes des thèmes, je m'occupe de la forme ♪</i>
It's something that George Carlin did	386 00:25:12,650 --> 00:25:15,340 <i>♪ C'est ce que George Carlin a fait ♪</i>
It's something that Steve Martin did	387 00:25:15,380 --> 00:25:17,830 <i>♪ C'est ce que Steve Martin a fait ♪</i>
It's something special that we could both perform	388 00:25:17,890 --> 00:25:21,040 <i>♪ C'est quelque chose qu'on pourrait accomplir tous les deux ♪</i>
Do you know what it is?	389 00:25:21,660 --> 00:25:22,810 Tu sais ce que c'est ? 390

Juggling? We could juggle and juggle our cares away.	00:25:23,480 --> 00:25:26,630 Jongler ? On pourrait jongler jusqu'à ne plus rien ressentir !
- It was comedy. We could do comedy together. - Initiate reassembly.	391 00:25:33,190 --> 00:25:36,650 - C'est du stand-up, on peut faire ça ensemble... <i>- Initiation du réassemblage.</i>
- All right, all right, right brain, we're gonna do comedy together, all right? - All right, all right, left brain, I'll do comedy with you.	392 00:25:36,680 --> 00:25:41,040 - OK, Héli-droit, on va faire du stand-up. - OK Héli-gauche, je ferai du stand-up avec toi.
Look, we can fix him like this. We can make him happy again, I promise.	393 00:25:41,080 --> 00:25:44,360 On peut le réparer, on peut le rendre heureux à nouveau, je le promets.
Left brain, left brain, I love you.	394 00:25:44,410 --> 00:25:47,600 <i>- Reformation dans cinq, quatre,</i> - Héli-gauche, je t'aime.
Three, two...	395 00:25:47,690 --> 00:25:50,050 <i>trois, deux,</i>

- I know.	396
- One.	00:25:50,120 --> 00:25:52,000 <i>- un.</i>
	- Je sais.
	397
- Experimentation complete.	00:25:52,620 --> 00:25:55,500 <i>- Expérience terminée.</i>
- Thank you very much.	- Merci beaucoup.
	398
At this point of the show, I'd like to talk about how deep I am.	00:26:06,750 --> 00:26:09,590 À cette partie du spectacle, j'aimerais parler de ma profondeur.
	399
And I'm pretty fucking deep, deep, deep, deep.	00:26:12,690 --> 00:26:15,660 Je suis très très profond.
	400
So deep...	00:26:23,080 --> 00:26:24,250 Si profond,
	401
that I called this song...	00:26:29,330 --> 00:26:30,990 que j'ai appelé cette chanson...
	402
#deep.	00:26:36,210 --> 00:26:37,840 "#profond"

Have you ever stopped to watch a bluebird Drop from a tree and take to the air?	403 00:26:49,360 --> 00:26:55,270 <i>♪ T'es-tu déjà posé pour voir un oiseau tomber puis prendre son envol ? ♪</i>
Me neither	404 00:26:55,980 --> 00:26:57,520 <i>♪ Moi non plus ♪</i>
Have you ever took time out to finish a rhyme But the right words just weren't there?	405 00:27:02,560 --> 00:27:08,970 <i>♪ As-tu déjà tout tenté pour trouver ta rime Mais les termes t'échappaient ? ♪</i>
Meat cleaver	406 00:27:09,160 --> 00:27:11,160 <i>♪ Poisson cru ♪</i>
The people in my life are like grains of sand	407 00:27:15,590 --> 00:27:18,460 <i>♪ Les gens qui m'entourent ♪</i>
'Cause they stick together	408 00:27:18,550 --> 00:27:21,120 <i>♪ Sont comme des grains de sable ♪</i>
	409 00:27:22,600 --> 00:27:24,740 <i>♪ Car ils restent collés ♪</i>

Often near my butthole	410 00:27:26,180 --> 00:27:28,540 <i>♪ Souvent près de mon anus ♪</i>
If life is an ocean	411 00:27:28,600 --> 00:27:31,160 <i>♪ Si la vie est un océan ♪</i>
I am a deep and handsome fish	412 00:27:31,700 --> 00:27:35,360 <i>♪ Je suis un beau poisson d'eau profonde ♪</i>
A fish that's drowning	413 00:27:37,160 --> 00:27:40,380 <i>♪ Un poisson qui se noie ♪</i>
If the artistic process is a birth canal	414 00:27:40,730 --> 00:27:44,500 <i>♪ Si le processus artistique est un canal génital ♪</i>
Then I am a freshly jellied kid	415 00:27:44,560 --> 00:27:49,870 <i>♪ Venez assister à ma cascade amniotique ♪</i>
Come witness my crowning	416 00:27:50,160 --> 00:27:54,590 <i>♪ Où tout le monde reste médusé, point final ♪</i>

These thoughts of mine	417 00:27:54,880 --> 00:27:57,740 <i>♪ Toutes ces pensées, ce bruit ♪</i>
Must be a sign that I'm	418 00:27:57,770 --> 00:28:01,440 <i>♪ Me font penser que j'suis ♪</i>
#deep	419 00:28:01,500 --> 00:28:03,060 <i>♪ #profond ♪</i>
If Jesus can walk on water, can He swim on land?	420 00:28:05,540 --> 00:28:07,250 Si Jésus peut marcher sur l'eau,<i></i>
	421 00:28:07,960 --> 00:28:09,980 peut-il nager sur la terre ?<i></i>
Have you ever accidentally peed on the toilet seat	422 00:28:12,510 --> 00:28:17,380 <i>♪ As-tu déjà pissé sur la lunette des WC ♪</i>
Instead of on your girlfriend's face?	423 00:28:17,790 --> 00:28:20,250 <i>♪ Plutôt que sur la tête de ta copine ? ♪</i>

Me neither	424 00:28:20,690 --> 00:28:22,040 <i>♪ Moi non plus ♪</i>
Me neither!	425 00:28:24,520 --> 00:28:25,990 Moi non plus !<i></i>
Have you ever wrote a song note for note And not a single note was out of place?	426 00:28:27,060 --> 00:28:32,480 <i>♪ As-tu déjà écrit une chanson note pour note Sans qu'une seule note ne détonne ? ♪</i>
Duh.	427 00:28:33,070 --> 00:28:33,590 <i>♪ Ben oui ! ♪</i>
Hold on.	428 00:28:36,250 --> 00:28:36,660 Attendez...<i></i>
The people in my life are like blades of grass	429 00:28:36,710 --> 00:28:39,600 <i>♪ Les gens qui m'entourent ♪</i>
	430 00:28:39,630 --> 00:28:42,380 <i>♪ Sont comme des brins d'herbe ♪</i>
	431

How?	00:28:42,500 --> 00:28:43,160 <i>♪ Comment ça ? ♪</i>
	432 00:28:43,240 --> 00:28:46,000
'Cause they're all so grounded	<i>♪ Parce qu'ils sont tous terre-à-terre ♪</i>
	433 00:28:46,060 --> 00:28:49,530
But at least grass stays away from my butthole	<i>♪ Mais au moins l'herbe reste loin de mon anus ! ♪</i>
	434 00:28:49,570 --> 00:28:52,120
Art is a harlot	<i>♪ L'art est une catin ♪</i>
	435 00:28:52,440 --> 00:28:57,340
And I am her sassy urban friend	<i>♪ Je suis son amie cagole urbaine ♪</i>
	436 00:28:57,880 --> 00:29:01,940
Oh, bitch, why you being so selfish?	<i>♪ Meuf pourquoi t'es si égoïste ? ♪</i>
	437 00:29:02,310 --> 00:29:09,000
If Mama is right and the world is my oyster	<i>♪ Maman me dit de m'ouvrir au monde ♪</i>
	438 00:29:09,480 --> 00:29:15,680

Then I must have an allergy to shellfish	<i>♪ Mais je suis fermé comme une huître ♪</i> 439 00:29:16,130 --> 00:29:18,460
You don't know	<i>♪ Tu peux pas comprendre ♪</i> 440 00:29:19,230 --> 00:29:22,680
How could you know?	<i>♪ Comment pourrais-tu comprendre ♪</i> 441 00:29:22,730 --> 00:29:28,730
If life makes you wish you were dead	<i>♪ Si la vie te donne envie de mourir ♪</i> 442 00:29:28,820 --> 00:29:32,240
Just put on a good movie	<i>♪ Mets-toi devant un bon film et puis ♪</i> 443 00:29:32,270 --> 00:29:36,150
Then promptly put a bullet in your head	<i>♪ Mets-toi promptement une balle sans réfléchir ♪</i> 444 00:29:36,180 --> 00:29:40,330
Spend forever asleep	<i>♪ Dors pour l'éternité ♪</i> 445 00:29:41,060 --> 00:29:46,530

'Cause life pales in comparison to living the dream	<i>♪ Car la vie s'efface devant la vie rêvée ♪</i> 446 00:29:46,560 --> 00:29:49,310
#deep	<i>♪ #profond ♪</i> 447 00:30:00,680 --> 00:30:01,720
Thank you.	Merci. 448 00:31:34,200 --> 00:31:36,440 (Pardon.) 449 00:31:53,240 --> 00:31:55,430 (Bordel de merde.)
Don't you hate it when that happens? Yeah.	450 00:32:05,290 --> 00:32:08,120 Vous aussi ça vous le fait ? Ouais.
Thank you. That's called Beating Off in "A" Minor.	451 00:32:08,330 --> 00:32:10,930 Merci, ça s'appelle "Branlette en La Mineur".
Yes, yes. "A" minor, the key, not the felony.	452 00:32:17,960 --> 00:32:20,780 Mineur, la tonalité, pas le crime.

So...	453 00:32:20,860 --> 00:32:22,780 Euh... donc...
I believe...	454 00:32:25,630 --> 00:32:26,850 Je crois que...
I believe there's nothing more manly one can do than take a shower with five other guys.	455 00:32:29,080 --> 00:32:33,850 Je crois qu'il n'y a rien de plus viril que de prendre une douche avec cinq autres mecs.
It's true. It's early cavemen, Cro-Magnon, wandering through the fog, you know, scrubbing five other sapiens. No homo.	456 00:32:34,320 --> 00:32:38,200 C'est vrai, imaginez, à la préhistoire, un homme de Cro-Magnon
We--oh. I'd like to uhm	457 00:32:38,360 --> 00:32:41,000 qui se frotte contre cinq autres sapiens, No Homo. 458 00:32:41,280 --> 00:32:44,040 Euh... on devrait... 459 00:32:44,300 --> 00:32:48,080

I'd like to do some po-poems right now, if that's okay.	J'aimerais vous déclamer quelques poèmes, si ça vous va.
	460 00:32:48,240 --> 00:32:52,480
We're in this point of the show.	On arrive à cette partie du spectacle.
	461 00:32:52,670 --> 00:32:58,660
These poems are actually from-- I'm releasing this special for free. So I'm gonna plug my poetry book.	En fait, ces poèmes viennent d'un livre. J'offre un spectacle alors je vais faire ma pub :
	462 00:32:58,700 --> 00:33:02,260
These are my new poems from my poetry book called Egghead that will be out by the time this is airing but not by the time you guys are seated here right now, so...	ces poèmes viennent de mon nouveau livre <i>Egghead.</i>
	463 00:33:02,480 --> 00:33:06,320
	Il sera publié d'ici là, mais pas maintenant, pendant que vous êtes assis ici.
	464 00:33:07,190 --> 00:33:11,450
But it's good. They're pretty serious.	C'est bien, ils sont assez sérieux donc euh...
	465 00:33:11,520 --> 00:33:14,250
And it's all just sort of-- This is sort of the lull of the show usually. So I'd like to, at this point, sort of take the pressure off the	d'habitude, cette partie est l'accalmie du spectacle,

audience and just read some poems. And then we'll go back to the giggles.	466 00:33:14,350 --> 00:33:17,100 donc je m'en sers pour un peu détendre le public.
	467 00:33:17,160 --> 00:33:20,910 Je vais lire quelques poèmes et puis on retournera aux boutades.
So this is a poem by a dog.	468 00:33:22,060 --> 00:33:23,760 Ce poème est écrit par un chien.
"Roses are gray. "Violets are a different shade of gray. Let's go chase cars."	469 00:33:23,840 --> 00:33:25,880 <i>Les roses sont grises, Les violettes aussi sont grises</i>
	470 00:33:25,920 --> 00:33:27,440 <i>Allons courir après des voitures.</i>"
"Me with my strange choice of adjectives.	471 00:33:34,480 --> 00:33:38,090 "<i>Moi et mon choix bizarre d'adjectifs</i>
You with your muscular teeth and clockwise vagina."	472 00:33:38,910 --> 00:33:42,960 <i>Toi, avec tes dents musclées et ton vagin éphémère</i>"

"I put a chameleon on a red dildo."	473 00:33:50,760 --> 00:33:53,190 "<i>J'ai posé un caméléon sur un gode rouge !</i>"
Well.	474 00:33:55,600 --> 00:33:56,490 Bon...
"He blushed." There we go.	475 00:34:01,040 --> 00:34:03,070 "<i>Il a rougi !</i>" Ah bah voilà.
This is a poem about beauty, about self- image, and about the ability to transform.	476 00:34:08,720 --> 00:34:10,280 Ce poème parle de la beauté, 477 00:34:10,650 --> 00:34:13,360 de l'image de soi et de la capacité de se transformer.
"Martha was ugly, like a shaven baboon,	478 00:34:14,860 --> 00:34:17,160 "<i>Martha était moche, monstrueuse comme un blaireau</i>" 479 00:34:17,230 --> 00:34:19,640

so she wrapped herself up in a curtain cocoon.	<i>Alors elle s'emmitoufla dans un cocon de rideaux</i> 480 00:34:19,800 --> 00:34:23,990
And after a week, she finally emerged. She smelled like shit. What a psycho."	<i>Une semaine après, enfin elle éclôt Elle puait la mort, quelle tarée</i>" 481 00:34:33,760 --> 00:34:35,210
"You're incomparable, like a..."	"<i>Tu es incomparable,</i> 482 00:34:36,760 --> 00:34:37,770 <i>Comme un... </i>" 483 00:34:50,220 --> 00:34:52,230
"I want to beat you to death with a blunt object.	"<i>J'veux te buter à coups d'objets contondants</i> 484 00:34:53,640 --> 00:34:57,660
"I want to grab one of those high-end fashion mannequins by the ankles and bash your rib cage in."	<i>Attraper un faux mannequin par les chevilles et te fracasser la cage thoracique</i> 485 00:34:58,300 --> 00:35:00,960
"I want to sharpen 50 pencils, bind them with a rubber band,	<i>Tailler 50 crayons et les attacher avec un élastique</i>

stick the lead in your mouth, and punch the erasers."	486 00:35:00,990 --> 00:35:03,480 <i>Planter les mines dans ta bouche et frapper sur les gommes</i>
"I want to strap you to a bed of nails, "then strap that bed of nails to the hood of my car "so I can watch you suffer as we drive over speed bumps "in a mall parking lot during an earthquake.	487 00:35:04,190 --> 00:35:07,400 <i>T'attacher à un lit de clous puis fixer ce lit sur le capot de ma voiture</i> 488 00:35:07,440 --> 00:35:11,310 <i>Afin de te regarder souffrir pendant que je roule sur un dos d'âne pendant un séisme !</i>
"I want you to somehow survive a terrible car crash, "then somehow not survive a small fender bender on the way back from the hospital."	489 00:35:12,410 --> 00:35:17,260 <i>Que tu survives à un grave accident de voiture, mais succombes à un léger accrochage sur le retour.</i>
Thank you. That's called Dad.	490 00:35:19,280 --> 00:35:21,000 Merci, ça s'appelle "Papa".
This is a poem.	491 00:35:28,670 --> 00:35:31,870 Ce poème est une histoire,

It's really a story that's meant primarily for children, but I think it's got a lesson we could all learn.	surtout pour les plus jeunes, 492 00:35:31,920 --> 00:35:34,040 mais on peut tous s'inspirer de sa morale.
"The squares lived happily in their square houses, in their square yard, in their square town.	493 00:35:37,200 --> 00:35:39,100 <i>Les Carrés vivaient paisiblement.</i>
	494 00:35:39,600 --> 00:35:40,960 <i>Dans leurs maisons carrées,</i>
	495 00:35:41,560 --> 00:35:43,700 <i>Leurs jardins carrés, leur ville carrée.</i>
But then one day, a family of circles moved in from the West.	496 00:35:44,670 --> 00:35:48,680 <i>Un jour, une famille de Cercles a emménagé.</i>
"Get out of here, roundies,"	497 00:35:51,080 --> 00:35:53,040 <i>"Foutez le camp, bande de rondards !"</i>
shouted one of the squares. "	498 00:35:54,860 --> 00:35:56,160 <i>Cria un des Carrés.</i>

“Why?” said one of the circles.	499 00:35:57,440 --> 00:35:59,810 <i>"Pourquoi ?" dit un des Cercles.</i>
'Cause this is a metaphor for racism.'[laughter]	500 00:36:00,540 --> 00:36:02,630 <i>"Parce que c'est une métaphore sur le racisme !"</i>
"When I walk into a party, you'd think I was one of those long, straight Tetris pieces, 'cause everyone's just like, 'Oh, yeah, this guy's here. Finally. We've been waiting for him to show up.'"	501 00:36:03,750 --> 00:36:04,690 Euh... 502 00:36:08,670 --> 00:36:10,170 <i>Quand je vais à une fête,</i>
	503 00:36:10,220 --> 00:36:13,930 <i>On dirait que je suis la longue pièce droite dans Tetris</i> 504 00:36:13,980 --> 00:36:17,630 <i>Parce que tout le monde dit : "Ah enfin, il est là, on l'attendait !"</i>
Like, you wait in the game-- Forget it.	505 00:36:17,710 --> 00:36:19,600 Parce que dans le jeu, on attend... Laissez tomber.<i></i>

No. You had your chance.	506 00:36:21,000 --> 00:36:23,520 Non, tant pis, vous avez raté l'occasion !
"If I had a million dollars, I'd pay your mother to have sex with me.	507 00:36:26,790 --> 00:36:28,270 <i>"Si j'avais un million de dollars,</i> 508 00:36:28,510 --> 00:36:30,240 <i>Je payerais ta mère pour coucher avec moi,</i>
Afterwards, I'd probably invest the remaining \$999,990."	509 00:36:30,600 --> 00:36:34,750 <i>Ensuite, j'investirais probablement les 999 990 \$ restants."</i>
\$10 for sex with your mother. Comedy.	510 00:36:34,750 --> 00:36:37,370 10 \$ pour coucher avec ta mère, que c'est drôle. 511 00:36:39,180 --> 00:36:43,000 Je sens comme un air d'humour dans l'air. C'était parce que c'en était.
I smell comedy. Well, it was comedy giving off that scent.	512 00:36:46,900 --> 00:36:47,920

And finally...	Et enfin,
"Mid-October,	513 00:36:49,050 --> 00:36:50,440 <i>"À la mi-octobre</i>
with leaves spilled like colored-pencil shavings,	514 00:36:51,160 --> 00:36:54,020 <i>Les feuilles semées comme des copeaux de crayons de couleur</i>
the streets dicing our town into neat, unfair portions.	515 00:36:54,760 --> 00:36:59,000 <i>Les rues morcelant la ville en portions nettes, injustes </i>
And me, eating that pussy, baby."	516 00:36:59,760 --> 00:37:01,020 <i>Et moi...</i>
Thank you so much.	517 00:37:01,200 --> 00:37:04,000 <i>bouffant cette chatte, bébé"</i> Merci beaucoup.
There's things that I don't want to come across in my show that I worry often come across	518 00:37:15,870 --> 00:37:20,000 Il y a des choses que je ne veux pas laisser paraître dans mon spectacle.

about me, 'cause people don't realize that it's an act up here.	519 00:37:21,080 --> 00:37:24,940 Les gens ne se rendent pas compte que c'est un numéro sur scène.
I don't want you to ever think that I think I'm better than people or that I think I know better than people.	520 00:37:24,990 --> 00:37:29,550 Je ne veux pas que vous me voyiez comme quelqu'un qui regarde les gens de haut.
Anyway, sorry.	521 00:37:30,080 --> 00:37:32,010 Enfin bref, pardon.
Okay. This is a song from the perspective of God.	522 00:37:32,140 --> 00:37:35,500 Cette chanson est racontée du point de vue de Dieu.
The books you think I wrote are way too thick	523 00:37:47,080 --> 00:37:50,240 <i>♪ Les livres que j'ai prétendument écrits sont bien trop lourds ♪</i>
Who needs 1,000 metaphors To figure out you shouldn't be a dick?	524 00:37:52,030 --> 00:37:58,280 <i>♪ Faut-il mille métaphores pour comprendre qu'il ne faut pas être un connard ? ♪</i>

And I don't watch you when you sleep	525 00:37:58,320 --> 00:38:00,730 <i>♪ Je ne te regarde pas quand tu dors ♪</i>
Surprisingly, I don't use my omnipotence to be a fucking creep	526 00:38:02,760 --> 00:38:08,520 <i>♪ Étonnamment je n'utilise pas mon omnipotence pour jouer au pervers ♪</i>
You're not going to heaven	527 00:38:09,160 --> 00:38:13,180 <i>♪ Tu n'iras pas au paradis ♪</i>
Why the fuck would you think I'd ever kick it with you?	528 00:38:13,640 --> 00:38:18,560 <i>♪ Qu'est-ce qui te fait penser que je traînerais avec toi ? ♪</i>
None of you are going to heaven	529 00:38:18,640 --> 00:38:23,370 <i>♪ Aucun de vous n'ira au paradis ♪</i>
There's a trillion aliens cooler than you	530 00:38:23,500 --> 00:38:28,670 <i>♪ Il y a des milliards d'extraterrestres plus cools que vous ♪</i>
You shouldn't abstain from rape	531 00:38:32,360 --> 00:38:37,150 <i>♪ Tu ne devrais pas t'abstenir de violer

Just 'cause you think that I want you to	parce que tu penses que je le souhaite ♪</i>
	532 00:38:40,180 --> 00:38:44,940
You shouldn't rape 'cause rape is a fucked-up thing to do	<i>♪ Tu ne devrais pas violer, car le viol, c'est un truc de dégénéré ♪</i>
	533 00:38:45,290 --> 00:38:47,980
Pretty obvious-- just don't fucking rape people.	C'est assez évident, ne violez pas les gens.<i></i>
	534 00:38:49,740 --> 00:38:52,250
Didn't think I had to write that one down for you.	Je ne pensais pas avoir besoin de le mentionner.
	535 00:38:56,180 --> 00:38:59,120
I don't think masturbation is obscene	<i>♪ Je ne pense pas que la masturbation soit obscène ♪</i>
	536 00:39:01,310 --> 00:39:06,760
It's absolutely natural And the weirdest fucking thing I've ever seen	<i>♪ C'est tout à fait naturel et la chose la plus bizarre que j'aie jamais vue ♪</i>
	537 00:39:06,960 --> 00:39:09,740

You make my job a living hell	<i>♪ Vous faites de mon travail un véritable enfer ♪</i> 538 00:39:09,950 --> 00:39:13,980
I sent gays to fix overpopulation	<i>♪ J'ai envoyé les gays pour remédier à la surpopulation ♪</i> 539 00:39:15,000 --> 00:39:17,450
Boy, did that go well	<i>♪ Voyez ce que ça a donné ♪</i> 540 00:39:17,500 --> 00:39:21,530
You're not going to heaven	<i>♪ Tu n'iras pas au paradis ♪</i> 541 00:39:21,740 --> 00:39:26,590
Eat a thousand crackers, sing a million hymns	<i>♪ Mangez mille hosties, chantez des millions d'hymnes ♪</i> 542 00:39:26,680 --> 00:39:31,630
None of you are going to heaven	<i>♪ Aucun de vous n'ira au paradis ♪</i> 543 00:39:31,900 --> 00:39:37,640
You're not my children You're a bad game of Sim	<i>♪ Vous n'êtes pas mes enfants, vous êtes une mauvaise partie des Sims ♪<u></i></u>

You shouldn't abstain from pork Just 'cause you think that I want you to	544 00:39:40,200 --> 00:39:45,360 <i>♪ Tu ne devrais pas t'abstenir de manger du porc parce que tu penses que je le souhaite ♪</i>
You can eat pork 'Cause why the fuck would I give a shit?	545 00:39:49,390 --> 00:39:52,580 <i>♪ Tu peux manger du porc, pourquoi j'en aurais quelque chose à foutre ? ♪</i>
I created the universe. Think I'm drawing the line at the fucking deli aisle?	546 00:39:54,860 --> 00:39:58,120 <i>♪ J'ai créé l'univers, vous croyez que je m'arrêtera au rayon charcuterie ? ♪</i>
You argue, and you bicker, and you fight	547 00:40:06,910 --> 00:40:10,300 <i>♪ Vous vous disputez, vous vous chamaillez et vous vous battez ♪</i>
Atheists and Catholics, Jews and Hindus argue day and night	548 00:40:12,250 --> 00:40:16,040 <i>♪ Athées et catholiques, Juifs et hindous ♪</i> 549 00:40:16,110 --> 00:40:21,000

Over what they think is true	<i>♪ Se disputent jour et nuit Sur ce qu'ils pensent être la vérité ♪</i> 550 00:40:22,260 --> 00:40:27,850
But no one entertains the thought that maybe God does not believe in you	<i>♪ Mais personne n'envisage que Dieu ne croie peut-être pas en vous ♪</i> 551 00:40:28,080 --> 00:40:32,190
You pray so badly for heaven	<i>♪ Tu pries tellement pour le paradis ♪</i> 552 00:40:32,590 --> 00:40:37,150
Knowing any day might be the day that you die	<i>♪ Car tu sais que chaque jour pourrait être le dernier ♪</i> 553 00:40:37,200 --> 00:40:42,110
But maybe life on Earth could be heaven	<i>♪ Mais peut-être que la vie sur Terre pourrait être le paradis ♪</i> 554 00:40:42,270 --> 00:40:47,100
Doesn't just the thought of it make it worth a try?	<i>♪ L'idée seule ne vaut-elle pas la peine d'essayer ? ♪</i> 555 00:40:50,490 --> 00:40:55,080
My love's the type of thing that you have to earn And when you earn it, you won't need it	<i>♪ Mon amour est le genre de chose Qu'on doit mériter ♪</i>

	556 00:40:55,150 --> 00:40:59,600 <i>♪ Et quand on l'a gagné, On n'en a plus besoin ♪</i>
Oh, my love's the type of thing that you have to earn And when you earn it, you won't need it	557 00:41:00,240 --> 00:41:04,430 <i>♪ Mon amour est le genre de chose Qu'on doit mériter ♪</i>
	558 00:41:04,460 --> 00:41:09,820 <i>♪ Et quand on l'a gagné, On n'en a plus besoin ♪</i>
I'm not gonna give you love Just 'cause I know that you want me to	559 00:41:10,160 --> 00:41:14,760 <i>♪ Je ne vais pas te donner de l'amour parce que t'attends ça de moi ♪</i>
If you want love, then the love has got to come from you	560 00:41:18,810 --> 00:41:22,000 <i>♪ Si tu veux de l'amour, alors il doit venir de toi ♪</i>
Walking between the microphones	561 00:41:35,530 --> 00:41:38,680 <i>♪ Marcher entre les microphones ♪</i>
	562

- Is really awkward - Tell me about it.	00:41:38,780 --> 00:41:42,660 <i>- ♪ c'est vraiment gênant ♪</i> - M'en parle pas ! Euh...
Women are stupid.	563 00:41:47,230 --> 00:41:48,990 Les femmes sont débiles !
Yeah, I fucking said it.	564 00:41:51,150 --> 00:41:52,440 Ouais, je l'ai dit, merde.
They're the weaker, dumber sex. I can prove it to you.	565 00:41:53,680 --> 00:41:57,440 Elles sont le sexe plus débile, plus faible, je peux vous le prouver :
I like to practice safe sex. Why? 'Cause I'm a guy, and I'm smarter.	566 00:41:57,490 --> 00:42:01,300 J'aime me protéger pour le sexe. Pourquoi ? J'suis un homme et plus intelligent.
What do women say every time? Every time I put on a condom, what do they say?	567 00:42:01,580 --> 00:42:05,020 Que disent les femmes chaque fois que j'enfile une capote ?
"Why are you wearing a condom if I'm fucking you with a strap-on?"	568 00:42:05,600 --> 00:42:08,070 "Pourquoi tu mets une capote ? Je t'encule avec un gode-ceinture."

"To be safe, bitch."	569 00:42:08,130 --> 00:42:09,600 Pour se protéger, connasse !
Women, right? They're the dumb ones.	570 00:42:09,680 --> 00:42:11,980 Les femmes, ce sont elles, les débiles.
It's time for a story. Let's do a story.	571 00:42:19,690 --> 00:42:21,760 C'est l'heure de raconter une histoire.<i></i>
It's time for a story It's time for a story	572 00:42:22,030 --> 00:42:25,520 <i>♪ C'est l'heure d'une histoire, racontons une histoire ♪</i>
A very special story especially for you	573 00:42:25,600 --> 00:42:28,460 <i>♪ Une histoire très spéciale, rien que pour vous ♪</i>
It's time for a story It's time for a story	574 00:42:28,540 --> 00:42:31,950 <i>♪ C'est l'heure d'une histoire, c'est l'heure d'une histoire ! ♪</i>
Sit down and listen now	575 00:42:32,000 --> 00:42:35,150 <i>♪ Asseyez-vous et écoutez,

Don't be a Jew	fermez vos gueules ♪</i>
	576 00:42:35,180 --> 00:42:37,980
This story is called Andy-- That's a glitch. You can be Jewish.	Cette histoire... c'était un bug ! Juste, taisez-vous.
	577 00:42:38,060 --> 00:42:38,950
This story...	Cette histoire...
	578 00:42:41,110 --> 00:42:45,560
this story is called Andy the Frog, featuring long and convoluted similes.	Cette histoire s'appelle "Andy la Grenouille" et comporte de longues et complexes figures de style.
	579 00:42:45,610 --> 00:42:50,280
And I'll warn you when one of those long, convoluted similes rears its old head.	Je vous préviendrai dès qu'une de ces longues figures de style fera surface.
	580 00:42:50,410 --> 00:42:51,240
So here we go.	Allons-y !
	581 00:42:51,320 --> 00:42:54,060
Once upon a time, there was a frog named Andy.	<i>Il était une fois une grenouille nommée Andy.</i>

Andy lived at the Patton Park pond and had never hopped anywhere else in his entire frog life.	582 00:42:54,160 --> 00:42:59,070 <i>Andy vivait à l'étang et n'avait jamais sauté ailleurs de toute sa vie.</i>
He had three best friends: Millie, who never left her lily pad,	583 00:42:59,260 --> 00:43:03,320 <i>Il avait trois meilleurs amis : Millie qui ne quittait jamais son nénuphar,</i>
Billy, who was always hopping mad,	584 00:43:03,770 --> 00:43:06,640 <i>Billie qui ne sautait jamais par hasard</i>
and Roger, who was arrested for possession of tadpole porn.	585 00:43:06,780 --> 00:43:10,110 <i>et Roger, arrêté pour possession de pornographie de têtards.</i>
So one day--	586 00:43:10,220 --> 00:43:11,900 <i>Un jour...</i>
one day, Andy saw something hop across the grass on the other side of the pond.	587 00:43:12,010 --> 00:43:13,160 <i>Un jour...</i>
	588 00:43:13,740 --> 00:43:16,300

	<i>Andy vit quelque chose sauter de l'autre côté de l'étang !</i> 589 00:43:16,350 --> 00:43:19,040
"Millie, Billy, Roger, look," said Andy.	<i>"Millie, Billie, Roger, regardez !" dit Andy.</i> 590 00:43:19,200 --> 00:43:22,880
Across the pond stood the most beautiful frog Andy had ever seen.	<i>Là-bas se tenait la plus belle grenouille qu'Andy ait jamais vue.</i> 591 00:43:23,080 --> 00:43:25,050
"She's gorgeous," said Millie.	<i>"Elle est magnifique !" s'exclama Millie.</i> 592 00:43:25,100 --> 00:43:27,240
"She's beautiful," said Billy.	<i>"Elle est belle !" dit Billie.</i> 593 00:43:27,470 --> 00:43:30,160
"Bit old for my taste," said Roger. Classic Roger.	<i>"Pas assez jeune !" dit Roger. Ce bon vieux Roger !</i> 594 00:43:32,480 --> 00:43:33,790
And then she was gone.	<i>Puis elle disparut.</i>

"I need to go find her," said Andy. "I need to follow my little frog heart."	595 00:43:33,880 --> 00:43:36,660 <i>"Je dois la retrouver et suivre mon petit cœur de grenouille !"</i>
So Andy followed the beautiful frog's footsteps into the forest.	596 00:43:36,700 --> 00:43:39,500 <i>Andy suivit les traces de la belle grenouille.</i>
He then came across a turtle. "You can't pass," said the turtle.	597 00:43:39,580 --> 00:43:43,550 <i>Il tomba alors sur une tortue. "Vous ne passerez pas !" dit la tortue.</i>
"Please?" said Andy.	598 00:43:43,680 --> 00:43:45,230 <i>"S'il vous plaît ?" demanda Andy.</i>
"No," said the turtle.	599 00:43:45,310 --> 00:43:46,380 <i>"Non !" dit la tortue.</i>
And this is the first long, convoluted simile.	600 00:43:46,410 --> 00:43:48,730 Voici la première longue et complexe figure de style.
	601 00:43:48,860 --> 00:43:51,420

Then there was a rustling in the bushes.	<i>Puis, il y eut un bruissement dans les buissons et,</i> 602 00:43:51,500 --> 00:43:54,110
And like a man who had been shot in the chest with a rifle, the turtle was shot in the chest with a rifle.	<i>comme un homme abattu au fusil en plein cœur,</i> 603 00:43:54,240 --> 00:43:56,810 <i>la tortue fut abattue au fusil en plein cœur.</i>
Andy kept moving, but at this point, like the doctor of the Kenyan track team, his patience ran thin.	604 00:44:01,320 --> 00:44:03,060 <i>Andy continua à avancer, mais à ce stade,</i> 605 00:44:03,060 --> 00:44:07,020 <i>comme le diététicien d'un athlète kényan, il perdait son temps.</i>
Andy kept moving.	606 00:44:07,550 --> 00:44:08,970 <i>Andy continua à avancer.</i> 607 00:44:11,090 --> 00:44:14,620
He then came across a giant crocodile. And the crocodile began to chant,	<i>Il tomba alors sur un crocodile géant qui se mit à chanter.</i>

"I woke up this morning, and I sat on a log. I opened up the menu. The menu said frog."	608 00:44:14,680 --> 00:44:19,440 <i>♪ Je me suis réveillé assis sur une citrouille, J'ai ouvert le menu et il était écrit grenouille ! ♪</i>
Andy said, "No, no. "Please let go of me. I can feel myself dying. "You're ripping out my insides.	609 00:44:19,880 --> 00:44:23,940 <i>Andy a dit : " Non ! Lâche-moi ! Je vais mourir, tu m'arraches les entrailles !</i>
"I'm never gonna find her, am I? "There's no God, is there?	610 00:44:24,000 --> 00:44:26,560 <i>Je ne la retrouverai jamais, Dieu n'existe pas, c'est ça ?!</i>
Fuck! Fuck!" The end. The end.	611 00:44:26,620 --> 00:44:28,730 <i>MEEERDE !"</i> Fin de l'histoire.
So that's the end of that story.	612 00:44:28,760 --> 00:44:31,680 C'est la fin de cette histoire. Euh... ouais !
	613 00:44:40,330 --> 00:44:43,500 Si ça vous intéresse, la morale

Yeah, if you're curious, the moral of that story is irrelevant, 'cause we're humans.	de cette histoire n'a aucune importance.
Why would it apply to us?	614 00:44:43,560 --> 00:44:47,640 On est humains, pourquoi ça s'appliquerait à nous ?
You know, my father is so hard to get along with 'cause he's such a man's man, you know?	615 00:44:49,430 --> 00:44:54,440 Vous savez, mon père est assez difficile à vivre. C'est un homme, un vrai.
He believes, like, for example, you should always fight fire with fire, which is a horrible way to live your life, especially for him, 'cause he's a firefighter.	616 00:44:54,520 --> 00:44:57,850 Il croit qu'il faut toujours combattre le feu par le feu.
	617 00:44:58,000 --> 00:44:59,920 Ce qui est une façon horrible de vivre sa vie.
	618 00:45:00,000 --> 00:45:02,020 Surtout pour lui parce qu'il est pompier.
So he was fired.	619 00:45:02,480 --> 00:45:04,490 Il s'est fait incendier au travail...
	620

That was as stupid as we get.	00:45:04,520 --> 00:45:06,160 C'était le summum de la stupidité.
But let's get a little stupider, huh?	621 00:45:06,240 --> 00:45:08,070 Mais allons encore plus loin dans la bêtise, hein ?
There's a creepy old man fishing in the park And the only problem is	622 00:45:09,160 --> 00:45:12,840 ♪ <i>Un vieillard bizarre pêche dans le parc, et le seul problème, c'est que...</i> ♪
He tied a candy bar to the end of his line He's trying to catch a kid	623 00:45:12,890 --> 00:45:15,050 ♪ <i>il a attaché une sucrerie au bout de sa ligne</i> ♪
You know, that stuff.	624 00:45:15,100 --> 00:45:17,080 ♪ <i>Il essaie d'attraper un gosse</i> ♪
Trying to get a little more mainstream.	625 00:45:18,160 --> 00:45:19,400 Ce genre de bêtise par exemple.
	626 00:45:20,200 --> 00:45:21,830 J'essaie de me rapprocher du grand public.
	627

People complain about the way I act onstage very often.	00:45:26,160 --> 00:45:29,960 Les gens se plaignent de ma façon d'être sur scène.
You know, they say, like, I repeat jokes.	628 00:45:30,000 --> 00:45:32,000 Ils disent que je répète les mêmes blagues.
Or they also say that... they say--	629 00:45:32,340 --> 00:45:34,870 Ou bien, ils disent que...
they don't get, again, that this is an act onstage.	630 00:45:35,460 --> 00:45:38,300 Ils ne comprennent pas qu'il s'agit d'une mise en scène.
And they think, onstage, I act too arrogant, too self-obsessed, solipsistic, self-contained, synonyms.	631 00:45:38,360 --> 00:45:43,760 Ils pensent que sur scène, je suis trop arrogant, trop égocentrique, égoïste, solipsiste, synonymes.
And they want me to be-- they want me to be a comic of the people, you know, relate to the people with the overarching glue of comedy.	632 00:45:43,880 --> 00:45:51,170 Ils veulent un humoriste du peuple, connecté aux gens avec pour ciment l'humour.
	633 00:45:51,280 --> 00:45:53,580

So I want to do a little bit of relatable comedy for you guys.	Alors, je vais faire de l'humour plus compréhensible !
	634 00:45:53,610 --> 00:45:57,050
I'm like you guys. You know, once a week, I like to slip into a deep existential depression where I lose all my sense of oneness and self-worth. [chuckles]	Je suis comme vous, j'aime sombrer dans une profonde dépression
	635 00:45:57,080 --> 00:45:59,560 où je perds tout sentiment d'unité et d'estime de soi, haha !
	636 00:45:59,580 --> 00:46:02,060
And what I like to do in order to assure myself that I am unique and I'm not just one of many small, white, indistinguishable, perfectly cylindric checker pieces in Jesus and Satan's backgammon game is, I will-- I'll say a group of words that I think no one has ever said in that order so that when I say it, I feel like, "Look at me, participating in this new moment that no one's ever been a part of."	Ce que j'aime faire, pour me convaincre que je suis unique,
	637 00:46:02,120 --> 00:46:06,410 que je ne suis pas qu'un des pions parfaitement cylindriques et indiscernables
	638 00:46:06,480 --> 00:46:08,650 dans le jeu de backgammon de Jésus et Satan,
	639 00:46:08,720 --> 00:46:11,550 je vais dire un groupe de mots

	640 00:46:11,580 --> 00:46:15,000 que je pense que personne n'a jamais dit auparavant dans cet ordre-là.
	641 00:46:15,960 --> 00:46:20,600 C'est comme si je disais : "Regardez-moi, je participe à ce moment inédit."
So I'll say something random, like, "Peanut butter tribadism."	642 00:46:20,640 --> 00:46:23,900 Alors je vais dire quelque chose au hasard, genre : "Tribadisme du beurre de cacahuète !"
Or, "I'm your father, and I loved your comedy show." [laughter]	643 00:46:23,920 --> 00:46:26,980 Ou bien, "Je suis ton père et j'ai adoré ton spectacle."
Or, "At first, I wasn't comfortable "leaving him alone with my children, "but then I saw his mustache. Phew."	644 00:46:32,720 --> 00:46:38,000 "Je n'étais pas à l'aise de le laisser seul avec mes enfants... Mais j'ai vu sa moustache, ouf !"
Or uh...	645 00:46:38,120 --> 00:46:39,600 Ou bien...

Or, "Yo, check out this Amish Website."	646 00:46:40,300 --> 00:46:43,290 Ou : "Yo, regarde ce site web amish !", ou...
Or, "I work at a tollbooth, and I don't want to kill myself."	647 00:46:46,300 --> 00:46:49,070 Ou "Je travaille dans un péage et je ne veux pas me suicider."
Or-- that's too real.	648 00:46:49,280 --> 00:46:51,480 C'est un peu trop vrai.
Or, "Yo, man, my life's about three things, man, "three things:	649 00:46:54,410 --> 00:46:57,470 "Oh mec, ma vie se résume à trois choses ! Trois choses !
"getting money, getting pussy, and the Dewey decimal system."	650 00:46:57,520 --> 00:47:01,850 Gagner des thunes, pécho un max et le système de classification décimale de Dewey !"
Or... Or, "Hey, can you hold my fanny pack? I'm gonna go fuck a woman."	651 00:47:08,380 --> 00:47:11,630 Ou : "Hé, tu peux tenir mon sac-banane ? Je vais aller baiser une femme !"
	652

If I could break--	00:47:23,200 --> 00:47:25,720 Si je pouvais, je...
I want to thank you all for being here, because I'm so grateful that you'd all come here and spend an hour of your time with me.	653 00:47:26,720 --> 00:47:29,580 Je tiens à vous remercier d'être venus me voir
And if you're watching at home or whatever on a computer or something, if you've made it this far, thank you very much for watching. Genuinely, this is my favorite thing to do.	654 00:47:29,640 --> 00:47:33,290 et d'avoir passé une heure de votre temps avec moi.
And if you're watching at home or whatever on a computer or something, if you've made it this far, thank you very much for watching. Genuinely, this is my favorite thing to do.	655 00:47:33,360 --> 00:47:36,220 Si vous le regardez chez vous sur un ordinateur ou quoi,
And I'm so grateful for people watching it and enjoying it.	656 00:47:36,270 --> 00:47:40,750 si vous êtes arrivé jusqu'ici, merci d'avoir regardé. Vraiment, c'est ce que je préfère faire.
And I'm so grateful for people watching it and enjoying it.	657 00:47:41,070 --> 00:47:45,290 Je suis tellement reconnaissant envers les gens qui le regardent et l'apprécient.
	658 00:47:45,430 --> 00:47:48,360

Okay, I will now recede back into my stage persona.	Je vais maintenant reprendre mon personnage de scène.
I just blacked out for 20 seconds.	659 00:47:51,770 --> 00:47:54,060 Je viens de perdre connaissance pendant 20 secondes.
Thank you for coming.	660 00:47:56,570 --> 00:47:57,900 Merci d'être venus.
Love songs used to be so beautiful.	661 00:48:00,110 --> 00:48:02,320 <i>♪</i> Les chansons d'amour étaient si belles autrefois ♪
You know, "Let us go, then, you and I, "when the evening has spread out against the sky like a patient etherized upon a table."	662 00:48:03,340 --> 00:48:05,610 <i>♪</i> Vous savez, "Allons-nous-en donc, toi et moi, ♪
	663 00:48:05,760 --> 00:48:09,760 ♪ Lorsque le soir est étendu contre le ciel Comme un patient anesthésié sur une table" ♪
T.S. Eliot, beautiful.	664 00:48:09,820 --> 00:48:11,720 <i>♪</i> T.S. Eliot, magnifique. ♪

Love songs nowadays, just as beautiful, guys.	665 00:48:11,800 --> 00:48:14,860 <i>♪</i> Les chansons d'amour d'aujourd'hui sont tout aussi belles ♪
Usher, Justin Bieber, 1D, you know them.	666 00:48:15,040 --> 00:48:17,920 <i>♪</i> Usher, Justin Bieber, One Direction, vous les connaissez ♪
But these new artists-- they've done something very strange to the format of the love song. They've changed it a bit.	667 00:48:19,280 --> 00:48:23,680 <i>♪</i> Mais ces nouveaux artistes ont transformé le format de la chanson d'amour ♪
And I tried to capture how they've changed the format of the love song with this love song. I hope you enjoy it and mark the differences.	668 00:48:24,350 --> 00:48:28,010 <i>♪</i> J'ai essayé de saisir comment ils ont fait avec cette chanson, ♪
	669 00:48:28,380 --> 00:48:32,110 <i>♪</i> j'espère que vous l'appréciez et verrez les différences ♪
Jason Derulo	670 00:48:37,850 --> 00:48:39,710 <i>♪ Jason Derulo ♪</i>
	671

I love your hair, I love your name I love the way you say it	00:48:47,280 --> 00:48:50,190 <i>♪ J'adore tes cheveux, ton nom et la façon dont tu le dis ♪</i>
I love your heart And you're so smart, 'cause you gave away it	672 00:48:50,250 --> 00:48:52,720 <i>♪ J'aime ton cœur, t'es si brillante, car tu l'as donné à autrui ♪</i>
I love your sis, I love your dad I love your mom,	673 00:48:52,750 --> 00:48:55,050 <i>♪ J'aime ta sœur, j'aime ton père, j'aime ta mère ♪</i>
but more than all of that I love the fact that you are dumb enough	674 00:48:55,210 --> 00:48:58,510 <i>♪ Mais plus que tout, j'adore le fait que tu sois assez bête ♪</i>
To not realize everything I've said Has been said before	675 00:48:58,890 --> 00:49:03,480 <i>♪ Pour ne pas te rendre compte que tout ce que j'ai dit a déjà été dit ♪</i>
in 1,000 ways In 1,000 songs sung with the same four chords	676 00:49:03,550 --> 00:49:08,240 <i>♪ De mille façons, dans mille chansons, chantées avec les mêmes quatre accords ♪</i>
	677 00:49:08,350 --> 00:49:10,830

But you'll still love it and let me finger you	<i>♪ Mais tu vas quand même adorer ça et me laisser te doigter ♪</i> 678 00:49:10,940 --> 00:49:13,180
Yeah, finger you, finger you	<i>♪ Ouais, TE DOIGTER, TE DOIGTER ! ♪</i> 679 00:49:13,240 --> 00:49:16,430
Oh, girl, I hope you don't think that I'm rude	<i>♪ Oh beauté, j'espère ne pas t'offenser ♪</i> 680 00:49:16,550 --> 00:49:19,000
When I tell you that I love you, boo	<i>♪ Quand je te dis que je t'aime bébé ♪</i> 681 00:49:19,100 --> 00:49:21,930
I also hope that you don't see through	<i>♪ J'espère aussi pouvoir te duper ♪</i> 682 00:49:22,010 --> 00:49:24,510
This cleverly constructed ruse	<i>♪ Par cette ruse si bien ficelée ♪</i> 683 00:49:24,940 --> 00:49:29,870
Designed by a marketing team Cashing in on puberty and low self-esteem And girls' desperate need to feel loved	<i>♪ Conçue par une équipe marketing qui profite des ados complexés ♪</i> 684

	00:49:29,920 --> 00:49:33,050 <i>♪ Et du besoin désespéré des filles de se sentir aimées ♪</i>
America says we love a chorus	685 00:49:35,020 --> 00:49:37,630 <i>♪ L'Amérique dit adorer les refrains ♪</i>
But don't get complicated and bore us	686 00:49:37,690 --> 00:49:40,270 <i>♪ Ne nous ennue pas avec ton baratin ♪</i>
Though meaning might be missing We need to know the words after just one listen	687 00:49:40,330 --> 00:49:45,100 <i>♪ Même si le sens exact nous échappe, mémorisable après une seule écoute, alors ♪</i>
So repeat stuff, repeat stuff Repeat stuff, repeat stuff, repeat stuff Repeat stuff, repeat stuff, repeat stuff Repeat stuff, repeat stuff	688 00:49:45,130 --> 00:49:48,090 <i>♪ Répéter des trucs, répéter des trucs ♪</i>
Yeah, oh, you know it	689 00:49:53,770 --> 00:49:55,440 Oh, vous la connaissez !<i><u></i></u></i>
I love my baby, and you know I couldn't live without her	690 00:49:59,450 --> 00:50:02,170 <i>♪ J'aime mon bébé et je ne pourrais pas vivre sans elle ♪</i>

But now I need to make every girl think this song's about her	691 00:50:02,240 --> 00:50:05,070 <i>♪ Je dois faire croire à toutes les filles que cette chanson parle d'elles ♪</i>
Just to make sure that they spread it like the plague	692 00:50:05,160 --> 00:50:07,420 <i>♪ Pour être sûr qu'elles la répandent comme la peste ♪</i>
So I describe my dream girl as really, really vague Like,	693 00:50:07,500 --> 00:50:10,480 <i>♪ Du coup, je décris ma copine idéale de façon très très vague, comme... ♪</i>
I love your hands 'Cause your fingerprints are like no other	694 00:50:10,600 --> 00:50:13,390 <i>♪ "J'aime tes mains car tes empreintes digitales sont uniques ♪</i>
I love your eyes and their Bluish, brownish, greenish color	695 00:50:13,470 --> 00:50:16,170 <i>♪ J'aime tes yeux et leur couleur bleuâtre, brunâtre et verdâtre ♪</i>
I love it when you smile that you smile wide	696 00:50:16,250 --> 00:50:18,440 <i>♪ J'adore quand ton sourire s'élargit ♪</i>

And I love how your torso has an arm on either side	697 00:50:18,510 --> 00:50:21,710 <i>♪ Et j'aime tes bras bien répartis" ♪</i>
Now, if you're my agent, you might be thinking	698 00:50:21,760 --> 00:50:24,730 <i>♪ Si vous êtes mon agent, vous pensez peut-être ♪</i>
"Oh, no, sound the alarms "	699 00:50:24,780 --> 00:50:27,390 <i>♪ "Oh non, sonnez l'alarme ♪</i>
You're not appealing to little girls who don't have arms	700 00:50:27,500 --> 00:50:31,370 <i>♪ Tu t'adresses pas aux filles sans bras !" ♪</i>
but they can't use iTunes, so	701 00:50:31,420 --> 00:50:33,870 <i>♪ Mais elles peuvent pas utiliser iTunes, donc ♪</i>
fuck them Who needs them?	702 00:50:34,000 --> 00:50:36,540 <i>♪ On les emmerde, tant pis pour elles ♪</i>
Oh, girl, I--	703 00:50:36,840 --> 00:50:38,860 <i>♪ Oh beauté, j'espère... ♪

Oh, hello, Satan.	</i>Bonjour, Satan ! 704 00:50:43,070 --> 00:50:45,660 Satan tu as si bon goût !
Satan, you taste so good.	705 00:50:45,800 --> 00:50:48,900 <i>♪ Répéter des trucs, répéter des trucs ♪</i>
Repeat stuff, repeat stuff Repeat stuff, repeat stuff, repeat stuff	706 00:50:49,760 --> 00:50:50,720 Allez tout le monde !
Everybody.	707 00:50:53,710 --> 00:50:56,080 Plus fort, je vous entends pas !
Come on, louder. I can't hear you.	708 00:51:13,680 --> 00:51:15,200 Jeunes gens, écoutez bien.
Young ones, listen up.	709 00:51:15,240 --> 00:51:18,190 <i>♪ Je suis dans les magazines ♪</i>
I'm in magazines	710 00:51:18,320 --> 00:51:20,830 <i>♪ Plein de jeunes mannequins ♪</i>
Full of model teens	711

So far above you	00:51:20,880 --> 00:51:23,930 <i>♪ Tellement supérieurs à toi ♪</i>
	712
So read them and hate yourself	00:51:26,990 --> 00:51:30,810 <i>♪ Alors lis-les et déteste-toi ♪</i>
	713
Then pay me to tell you I love you	00:51:31,020 --> 00:51:34,920 <i>♪ Et paye-moi pour que je te dise que je t'aime ♪</i>
	714
I love you.	00:51:35,950 --> 00:51:37,360 Je t'AiMe !
	715
And your parents will always come along	00:51:38,760 --> 00:51:41,990 <i>♪ Tes parents seront toujours derrière ♪</i>
	716
Because their little girl is in love	00:51:44,090 --> 00:51:46,510 <i>♪ Parce que leur petite fille est amoureuse ♪</i>
	717
And how could love be wrong?	00:51:47,790 --> 00:51:51,960 <i>♪ Comment l'amour pourrait-il être néfaste ? ♪</i>

How could love be wrong?	718 00:51:52,940 --> 00:51:57,450 <i>♪ Comment l'amour pourrait-il être néfaste ? ♪</i>
When you repeat stuff, repeat stuff Repeat stuff, repeat stuff	719 00:51:58,430 --> 00:52:01,500 <i>♪ Quand tu répètes des trucs, répètes des trucs ♪</i>
I am a vessel. 666	720 00:52:03,640 --> 00:52:05,560 Je suis une marionnette. 666 !!!
Illuminati.	721 00:52:06,560 --> 00:52:07,860 Illuminati !
We know it's not right	722 00:52:08,720 --> 00:52:11,340 <i>♪ On sait que c'est mal ♪</i>
We know it's not funny	723 00:52:11,400 --> 00:52:13,160 <i>♪ On sait que c'est pas drôle ♪</i>
But we'll stop beating this dead horse When it stops spitting out money	724 00:52:13,260 --> 00:52:19,310 <i>♪ Mais on tirera sur la corde Tant qu'elle nous rapportera de l'or ♪</i>

But until then	725 00:52:19,320 --> 00:52:21,690 <i>♪ Donc en attendant ♪</i>
We will repeat stuff	726 00:52:22,060 --> 00:52:23,360 <i>♪ On va Répéter des trucs ♪</i>
Thank you so much. You guys have been absolutely amazing. You've been absolutely amazing.	727 00:52:40,730 --> 00:52:44,760 Merci infiniment, vous avez été absolument formidables.
That's the end of the show. I probably should've ended it on a sort of higher note there.	728 00:52:46,140 --> 00:52:47,960 Vous avez été absolument formidables.
But, yeah, that's the end of what. I hope you liked it.	729 00:52:48,140 --> 00:52:49,900 C'est la fin du spectacle.
But, yeah, that's the end of what. I hope you liked it.	730 00:52:50,000 --> 00:52:52,590 J'aurais peut-être dû finir sur une note plus positive.
	731 00:52:52,640 --> 00:52:54,830 Mais voilà, c'est la fin. J'espère que vous avez aimé...

Bo, oh, my God.	732 00:52:54,870 --> 00:52:56,380 <i>Bo, oh mon dieu !</i>
How are you? I haven't seen you since, like, freshman year.	733 00:52:56,760 --> 00:53:00,960 <i>Comment vas-tu ? Je t'ai plus vu depuis l'université.</i>
Oh, my God. You were so, like, skinny and weird back then.	734 00:53:01,420 --> 00:53:04,440 <i>Tu étais si maigre et bizarre à l'époque.</i>
But now you're--	735 00:53:04,520 --> 00:53:06,080 <i>Mais maintenant tu...</i>
Anyway,	736 00:53:06,840 --> 00:53:08,800 <i>Enfin bref, euh...</i>
you should totally come to this party I'm having tonight with a bunch of my college friends.	737 00:53:08,890 --> 00:53:12,190 <i>Tu devrais venir à la fête que j'organise ce soir avec plein d'amis.</i>
It's gonna be off the chain hook. It's gonna be so good.	738 00:53:12,360 --> 00:53:15,440 <i>Ça va être complètement déjanté. Ça va être génial.</i>

You can play some songs for us or something.	739 00:53:15,530 --> 00:53:18,970 <i>Tu pourrais nous jouer quelques morceaux par exemple.</i>
I've been telling everybody how good of friends we were back in the day.	740 00:53:19,020 --> 00:53:24,600 <i>J'ai raconté à tout le monde à quel point on était de bons amis à l'époque.</i>
I know we never talked or hung out ever.	741 00:53:24,730 --> 00:53:28,380 <i>Je sais qu'on a jamais traîné ensemble, mais euh...</i>
But I think that's what made our friendship so special, you know?	742 00:53:28,460 --> 00:53:31,740 <i>Je pense que c'est ce qui rendait notre amitié si spéciale, tu sais.</i>
Anyway, text me. Okay, bye.	743 00:53:31,920 --> 00:53:34,510 <i>Bref, envoie-moi un texto. OK, salut.</i>
Mr. Burnham.	744 00:53:34,600 --> 00:53:35,950 <i>Monsieur Burnham.</i> 745

How you doing? Good? Good.	00:53:36,010 --> 00:53:37,560 <i>Comment ça va ? Bien ? Bien.</i>
I'm an agent from out in Los Angeles.	746 00:53:37,660 --> 00:53:40,780 <i>Je suis un agent de Los Angeles.</i>
Really dig your stuff, man. It's out there, you know. I totally get it.	747 00:53:40,860 --> 00:53:44,890 <i>J'adore vraiment ce que tu fais, mec ! C'est original, tu sais, je comprends parfaitement.</i>
And the best part about it, man, you got all these young fans, which is great, because young people—	748 00:53:45,020 --> 00:53:47,960 <i>Le meilleur dans tout ça, tu as tous ces jeunes fans,</i>
they're very passionate, and they're very reliable consumers.	749 00:53:48,010 --> 00:53:50,570 <i>ce qui est formidable, car les jeunes, ils sont...</i>
	750 00:53:50,640 --> 00:53:54,360 <i>ils sont très passionnés et très... ce sont des consommateurs très fiables,</i>
	751 00:53:54,490 --> 00:53:59,020

But what you got to do in order to take your career to the next level, you got to cater more heavily to them.	<i>mais comment faire progresser ta carrière ? Tu devrais davantage t'adresser à eux.</i> 752 00:53:59,420 --> 00:54:02,670
All right, we've done studies. Young people do not respond to this, you know, introspective material or these challenges to the form, you know.	<i>D'accord ? Des études montrent que les jeunes ne réagissent pas à ça...</i> 753 00:54:02,730 --> 00:54:07,160 <i>Tu sais, les textes "introspectifs", ou ces "remises en question de la forme"</i>
Young people want jokes they can relate to, okay?	754 00:54:07,440 --> 00:54:10,590 <i>Les jeunes veulent des blagues auxquelles ils peuvent s'identifier, OK ?</i>
So write a silly song about Facebook, you know?	755 00:54:10,650 --> 00:54:13,180 <i>Écris une chanson idiote sur Facebook, tu vois ?</i>
Write some jokes about Twitter or sugary cereals or Razor scooters. Relate to them.	756 00:54:13,240 --> 00:54:16,520 <i>Écris des blagues sur Twitter, ou...</i> 757 00:54:16,940 --> 00:54:20,920 <i>sur des céréales sucrées, ou...

	des trottinettes ! Vise les jeunes.</i>
	758 00:54:21,390 --> 00:54:23,960
You know, also, you got to reestablish your presence on the Internet, buddy, all right?	<i>Tu dois rétablir ta présence sur Internet, mon gars.</i>
	759 00:54:24,030 --> 00:54:27,040
It's not important whether the material's good or not.	<i>Peu importe que ton contenu soit "bon" ou non.</i>
	760 00:54:27,070 --> 00:54:30,440
What's important is that you keep the Bo Burnham brand alive and well.	<i>L'important, c'est de faire vivre la marque Bo Burnham !</i>
	761 00:54:31,100 --> 00:54:34,940
You get it? Cool. We'll discuss more later. I know it's a lot. My number is 310-555...management management management.	<i>Tu as compris ? Super, on en reparlera plus tard. Je sais que ça fait beaucoup. Mon numéro, c'est le 310...</i>
	762 00:54:35,480 --> 00:54:38,810
	<i>555-euh... management-management-management...</i>
	763 00:54:39,710 --> 00:54:40,910

Fag.	<i>Yo p'tit pédé !</i> 764 00:54:41,040 --> 00:54:43,300 What up, dude? What's up? How are you, man? <i>Salut mec, quoi de neuf, comment ça va ?</i> 765 00:54:43,790 --> 00:54:45,120 You've changed, bro. <i>T'as changé, mon pote...</i> 766 00:54:45,950 --> 00:54:47,230 You've changed. <i>T'as changé.</i> 767 00:54:47,440 --> 00:54:51,220 I never knew you. But my friend's old roommate's friend said he knew you in high school, and you became a real asshole once all this comedy stuff started happening. <i>J'te connais pas, mais... l'ami de l'ancien colocataire de mon ami a dit</i> 768 00:54:51,250 --> 00:54:54,970 <i>qu'il te connaissait au lycée et que tu es devenu un vrai connard après tout ce truc de stand-up.</i> 769 00:54:55,050 --> 00:54:57,280 <i>C'est quoi ton problème, mec ?
------	--

What is it, man? You think you're better than us?	Tu crois que t'es meilleur que nous ?</i> 770 00:54:57,370 --> 00:55:02,080
You think you're better than us just 'cause you're tall? Well, congrats, man. You're tall.	<i>Meilleur que nous parce que t'es grand ? Waouh, félicitations mec, t'es grand !</i> 771 00:55:02,170 --> 00:55:06,360
Wow. It's incredible. Wo-- You want a trophy for being tall?	<i>Waouh, c'est incroyable ! Wo... Tu veux une médaille pour ta grande taille ?</i> 772 00:55:06,410 --> 00:55:12,070
We should just give trophies to tall things. Then every tree and building will have a trophy.	<i>On devrait donner des trophées aux trucs grands. Chaque arbre et bâtiment aurait un trophée.</i> 773 00:55:12,110 --> 00:55:13,350
Does that make sense?	<i>C'est cohérent ?</i> 774 00:55:14,870 --> 00:55:17,870
Yo, why are you acting all quiet and weird right now?	<i>Hé, pourquoi tu te la joues silencieux et bizarre ?</i> 775 00:55:18,020 --> 00:55:23,300

Yo, I know why you are. It's 'cause you're an arrogant prick, that's why, an arrogant fucking prick.	<i>Yo, je sais pourquoi t'es comme ça. T'es un putain de connard arrogant de merde.</i> 776 00:55:23,670 --> 00:55:28,120
I once heard that you actually act quiet because you're shy and introverted in real life and that people shouldn't expect you to act the same way offstage as you do onstage.	<i>J'ai entendu dire que t'es silencieux parce que t'es introverti dans la vraie vie</i> 777 00:55:28,190 --> 00:55:32,570 <i>et que les gens devraient pas s'attendre à la même chose en dehors de la scène que sur scène.</i>
Yeah. Yeah, that makes no sense.	778 00:55:32,630 --> 00:55:34,670 <i>Ouais ça n'a aucun sens.</i>
Anyway, you want to buy some weed?	779 00:55:35,820 --> 00:55:37,280 <i>Bref, tu veux acheter de la beuh ?</i>
Bo, oh, my God.	780 00:55:38,250 --> 00:55:40,050 <i>Bo ! Oh mon dieu !</i>
Bo, oh, my God.	781 00:55:41,920 --> 00:55:43,680 <i>Bo ! Oh mon dieu !</i>

Bo.	782 00:55:45,640 --> 00:55:46,450 <i>Bo !</i>
Bo.	783 00:55:47,510 --> 00:55:48,200 <i>Bo !</i>
Bo, Bo,	784 00:55:49,340 --> 00:55:50,950 <i>Bo ! Bo !</i>
Bo, Bo, Bo, Bo, Bo.	785 00:55:51,200 --> 00:55:53,720 <i>♪ Bo ! Bo ! Bo ! Bo ! Bo ! ♪</i>
- Oh, my God. - Mr. Burnham.	786 00:55:53,770 --> 00:55:55,500 <i>♪ - Oh mon dieu ! - Monsieur Burnham ♪</i>
- Bo, Bo. - Fag.	787 00:55:55,600 --> 00:55:57,320 <i>♪ - Bo ! Bo ! - Pédé ! ♪</i>
- Bo, oh, my God. - Mr. Burnham. - Bo, Bo. - Fag. - Bo, oh, my God.	

- Mr. Burnham.	
- Bo, Bo.	
- Fag.	
- Bo, oh, my God.	
- Mr. Burnham.	
- Bo, Bo.	
- Fag.	
- Bo, oh, my God.	
- Mister--	
- Fag.	
- Mister--Mister--	
- Fag.	
- Bo, oh, my God.	
- Mister--	
- Fag.	
- Mister--Mister--	
- Fag.	
- Bo.	
- Fag.	
- Oh, my God.	
- Fag.	
- Mi--mi--	
- Fag.	
- Mi--mi-- Mr. Burnham.	
- Fag. Fag.	
- Oh, my God.	
- Fag. Fag.	
- Mi--mi--	
- Fag.	
- Mi--mi--	
- Fag.	

- Mi--mi--	
- Fag.	
- Mi--mi--	
- Fag.	788
	00:56:25,820 --> 00:56:28,390
- I am Satan, lord of darkness.	<i>♪ Je suis Satan, Seigneur des ténèbres
	♪</i>
- Bo, oh, my God.	
- Fag.	
- Mr. Burnham.	
- Fag.	
- Bo.	
- Fag.	
- Oh, my God.	
- Fag.	
- Bo.	
- Fag.	
- Oh, my God.	
- Mr. Burnham.	
- Fag.	
- Bo.	
- Fag.	
- Bo, oh, my God.	
- Fag.	
- Mr. Burnham.	
- Fag.	
- Bo.	789
- Hey. - Hey.	00:56:47,020 --> 00:56:48,300
- What the hell?	<i>Tu fous quoi ?</i>
- Hey. - Hey.	
	790

- You're not gonna hit the girl? That's sexist. - F-f-f-fag. - Mister--Mi--Mi--Mister-- - Bo, Bo.	00:56:50,050 --> 00:56:52,700 <i>Tu vas pas frapper la fille ? C'est sexiste.</i> 791 00:56:55,650 --> 00:56:59,270
- We think you've changed, bro. - We know best. - You suck.	<i>- On pense que t'as changé, mec. - On sait mieux que quiconque. - Tu es nul !</i>
- We think you've changed, bro. - We know best. - You suck.	792 00:56:59,350 --> 00:57:02,900 <i>- On pense que t'as changé, mec. - On sait mieux que quiconque. - Tu es nul !</i>
- We think-- - We know-- - You.	793 00:57:03,000 --> 00:57:04,770 <i>- On pense qu'... - ...On sait qui... - ...Tu es</i>
- We think-- - We know-- - You.	794 00:57:04,820 --> 00:57:06,520 <i>- On pense qu'... - ...On sait qui... - ...Tu es</i>
- We think--	795 00:57:06,600 --> 00:57:08,570 <i>- On pense qu'...

- We know-- - You.	- ...On sait qui... - ...Tu es</i>
	796 00:57:10,320 --> 00:57:17,600
- We think-- - We know-- - You. - We think-- - We know-- - You. - We think-- - We know-- - You. - We think-- - We know-- - You. - We think-- - We know-- - You. - We think-- - We know-- - You. - We think-- - We know-- - You. - We think-- - We know-- - You. - We think-- - We know-- - You.	<i>On pense te connaître.</i>

- We think--	
- We know--	
- You.	
- We think--	
- We know--	
- You.	
- We think--	
- We know--	
- You.	
- We think--	
- We know--	
- You.	
- We think--	
- We know--	
- You.	
- We think--	
- We know--	
- You.	
- We think--	
- We know--	
- You.	
- We think--	
- We know--	
- You.	
- We think--	
- We know--	
- You.	
- We think--	

- We know-- - You. - We think-- - We know-- - You. - We think-- - We know-- - You. - We think-- - We know-- - You. - We think-- - We know-- - You. We think we know you We think we know you We think we know you We think we know you We think we know you We think we know you We think we know you - Mister--Mister-- Mister-- Mister. - Bo, oh, my God. Bo, oh, my God. Bo. Oh, my God Bo, oh, my God Bo, oh, my God - Fag, fag - Bo - Fag, fag - Oh, my God - Fag, fag	
---	--

- Bo, oh, my God	
- Fag, fag, fag Fag, fag - Bo, Bo	
- Fag, fag	
- Bo, Bo Oh, my God Oh, my God Oh, my	
God Oh, my God Oh, my God	
- Mr. Burnham Mr. Burnham	
- Oh, my God	
- Mr. Burnham	
- Oh, my God	
- Mr. Burnham	
- Oh, my God	
- Mr. Burnham	797
	00:59:09,170 --> 00:59:10,690
Mr. Burnham.	<i>Monsieur Burnham.</i>
	798
	00:59:12,550 --> 00:59:14,650
- Bo, you going to school in the fall?	<i>Bo, tu vas à l'école cette année ?</i>
- What?	
	799
	00:59:15,320 --> 00:59:17,120
- You going to school this year?	<i>Tu vas à l'école ?</i>
	800
	00:59:17,320 --> 00:59:23,480
- No. You leave, and I'll go-- and I'll stay at	<i>Non. Tu pars et je...
my school.	je resterai à l'école.</i>
	801
	00:59:23,600 --> 00:59:27,880
- Yeah, right. Who's your teacher gonna be?	<i>- C'est ça. C'est qui ta prof ?

- Mrs. Blanket.	- Mme Baraque.</i>
	802
	00:59:27,990 --> 00:59:30,370
- Who?	<i>- Qui ?
- Mrs. Blanket.	- Mme Baraque.</i>
	803
	00:59:30,570 --> 00:59:36,770
- Mrs. Boynton?	<i>- Mme Blairvacq ?
- No, Mrs. Boynton is gonna be Mrs. Blanket.	- Non, Mme Blairvacq sera Mme Baraque.</i>
	804
	00:59:37,950 --> 00:59:42,800
- Oh.	<i>C'est mon amie, Mme...
- That's my friend, Mrs.-- That's my teacher, Mrs. Blanket.	C'est ma prof, Mme...</i>
	805
	00:59:42,930 --> 00:59:47,160
And that's my teacher, Mrs. Blanket.	<i>C'est ma prof, Mme Baraque.</i>
	806
	00:59:47,240 --> 00:59:49,600
Bosy, what do you think you're gonna do at school?	<i>Bosy, tu penses que tu vas faire quoi à l'école ?</i>
	807
	00:59:52,920 --> 00:59:56,080
Oh... I'm gonna bring Jell-O and a fruit snack	<i>Je vais prendre de la compote et un fruit</i>

and Tinker Bell and all my stuff and all my stuff and banana and apple--	808 00:59:57,490 --> 00:59:59,750 <i>et la fée Clochette</i>
	809 01:00:01,400 --> 01:00:06,140 <i>et tous mes trucs, et tous mes trucs et des bananes et des pommes...</i>
- Yeah, I know. You're gonna eat some snacks. But what else are you gonna do there?	810 01:00:06,270 --> 01:00:09,650 <i>Je sais, tu vas grignoter. Et tu vas faire quoi d'autre ?</i>
	811 01:00:10,170 --> 01:00:12,410 Adaptation : Léanne Roger

Introduction aux commentaires

La traduction audiovisuelle

Que l'obstacle soit la langue ou une barrière sensorielle, l'objectif du procédé de traduction [audiovisuelle] est exactement le même : faciliter l'accès à une source d'information ou de divertissement qui, sans cela, aurait été inaccessible.

Lavaur et Șerban 2008, p. 29

Dans le domaine de la traduction audiovisuelle, deux techniques sont généralement utilisées : le sous-titrage et le doublage. La différence fondamentale entre les deux réside dans le traitement de la bande sonore originale : alors que le doublage remplace la piste dialoguée par une version dans la langue cible, le sous-titrage conserve le dialogue original tout en lui associant une traduction écrite. Il importe également de préciser le type de sous-titrage employé dans le présent travail, puisque celui-ci détermine en partie les stratégies de traduction adoptées. Il s'agit ici d'un sous-titrage interlinguistique standard synchrone (donc pas de SME, sous-titrage pour sourds et malentendants, où différentes couleurs sont utilisées pour désigner les différents types de sons). Henrik Gottlieb qualifie le sous-titrage interlinguistique de « diagonal », en deux dimensions, puisqu'il « 'jaywalks' (crosses over) from source-language speech to target-language writing » (Gottlieb 1994, p. 104). Le sous-titrage présent implique ainsi un double changement : interlinguistique, de l'anglais vers le français, et intermodal, du discours oral vers l'écrit. Cette transformation implique dès lors que le spectateur continue d'entendre la bande sonore originale. Par conséquent, le texte traduit n'est jamais perçu indépendamment de la performance audiovisuelle : « the interplay with the simultaneously present picture and original dialogue » constitue précisément l'une des particularités du sous-titrage. (Chiaro 2012b, p. 150)

Le caractère polysémiotique du spectacle devient alors une contrainte centrale. Les informations véhiculées par la voix, l'intonation, la gestuelle et l'image peuvent en effet compléter, nuancer ou même contredire le contenu verbal. Gottlieb souligne à ce propos que « [t]he prosodic features are not truly represented in subtitles: exclamation marks, italics, etc., are only faint echoes of the certain ring that intonation gives the wording of the dialog » (1994, p. 102). Dans le cas de *what.*, cette limitation est néanmoins partiellement compensée par la conservation de la bande

sonore originale : le spectateur cible peut entendre le ton et le rythme de Bo Burnham, même lorsque ces éléments ne peuvent être transposés à l'écrit. De même, la gestuelle peut contribuer à transmettre des informations qui ne figurent pas dans les sous-titres. Pettit précise que « le langage corporel joue un rôle dans la transposition du discours original lorsque celui-ci renforce de façon significative le sens du message verbal » (2008, p. 110). Cette dimension est notamment importante dans la perception du sarcasme et de l'ironie, fréquemment exprimés par la manière dont Bo Burnham prononce ses répliques ou se comporte sur scène.

À ces contraintes sémiotiques s'ajoutent les contraintes spatiales et temporelles propres au sous-titrage. Le texte cible doit être suffisamment concis pour tenir dans l'espace disponible à l'écran et être lisible pendant sa durée d'exposition. Pour la présente traduction, une limite maximale de 42 CPL (*character per line*) a été retenue. Dans l'ouvrage *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Jorge Díaz Cintas souligne à ce sujet que « le débat sur le nombre maximal de CPL a pratiquement disparu. Toutes les lettres ne prennent pas le même espace » (2008, p. 38), certains festivals allant même « jusqu'à 43 » (*Ibid.*, p. 38). Cette limite doit cependant être envisagée conjointement avec la vitesse d'élocution particulièrement élevée de Bo Burnham.

Une limite maximale de 22 CPS (*character per second*) a ainsi été retenue pour cette traduction. Le spectacle ayant été conçu pour être visionné en différé, le spectateur peut revenir ou faire pause sur un passage qu'il n'aurait pas eu le temps de lire, comme le rappelle Díaz Cintas : « les spectateurs ont toujours la possibilité de repasser le film s'ils n'ont pas eu le temps de lire le sous-titre » (*Ibid.*, p. 38). Cette possibilité ne dispense toutefois pas le sous-titrage de respecter les principes de lisibilité : l'objectif reste de permettre au spectateur de comprendre le texte au moment où celui-ci est prononcé, sans détourner son attention de la performance scénique.

Méthode

Le logiciel utilisé pour le sous-titrage du spectacle *what.* est Aegisub. Il permet d'éditer les sous-titres, d'en ajuster la durée et d'en prévisualiser le rendu directement sur la vidéo. Ainsi, il a été possible de synchroniser chaque prise de parole du texte source dans Aegisub. Il s'agit ici de

repérage, qui est un procédé dans lequel la personne responsable, comme l'explique Jean-François Cornu, « doit faire correspondre les sous-titres [...] aux dialogues, en visionnant le film » (2014, p. 244). Puis il a fallu traduire chaque sous-titre vers le français en ajustant, lorsque nécessaire, la synchronisation ou l'organisation des dialogues.

La vidéo publiée sur YouTube ne comportant aucun sous-titre, le texte source a été établi à partir du script du spectacle⁶. Celui-ci a été vérifié en le confrontant à la bande sonore du spectacle YouTube afin de s'assurer de sa correspondance avec la vidéo dans son intégralité, et certaines modifications ont été apportées lorsque le script différait de la représentation. Une première version de la traduction a ensuite été soumise aux promoteurices, dont les remarques ont permis d'élaborer une deuxième version présentée sous la forme d'un tableau en vis-à-vis afin de faciliter la comparaison entre les textes source et cible. Après une nouvelle phase de révision et d'ajustements temporels (car il est toujours possible de « modifier légèrement le repérage pour faciliter la traduction de telle ou telle réplique » (*Ibid.*, p. 267)), une dernière version a été peaufinée et se trouve ci-dessus. Le fichier .srt correspondant est joint en annexe afin de pouvoir être associé à la vidéo du spectacle (également en annexe au format .mp4) et de permettre son visionnage avec les sous-titres produits dans le cadre de ce travail.

Approche traductologique

Dans le cadre du sous-titrage d'un spectacle de stand-up, l'objectif communicationnel premier est de rendre un effet humoristique comparable à celui du texte source. Le spectateur cible doit idéalement comprendre et percevoir les effets comiques au moment où ils se manifestent dans le spectacle original. Chiaro résume en expliquant que « what the translator needs to do is adapt, recreate or invent a trigger that aims to produce a similar emotion of exhilaration in the recipient which is created by the recognition of humour » (Chiaro 2012a, p. 21). Ces trois procédés, l'adaptation, la recreation et l'invention vont être employés dans la traduction. Le sens est généralement privilégié par rapport à la forme, sauf lorsque cette dernière participe directement à

⁶ Scripts.com. « Bo Burnham : what. » s. d. Consulté le 8 octobre 2025.
https://www.scripts.com/script/bo_burnham:_what_.4401.

l'humour, à savoir dans les poèmes et certaines chansons dans lesquelles des rimes, des répétitions ou d'autres effets prosodiques produisent cet effet.

Cette approche doit également tenir compte de la spécificité du public auquel s'adresse la traduction. Adriana Șerban souligne la nécessité de privilégier certains groupes de spectateurs plutôt que de chercher à satisfaire simultanément l'ensemble du public potentiel :

Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels impliquent presque toujours une situation de communication de masse, ce qui signifie un grand nombre de récepteurs, une forte probabilité que ceux-ci ne soient pas un groupe homogène, avec les mêmes intérêts, besoins et attentes, ainsi que des difficultés à connaître le comportement et les réactions du public. Dans ces conditions, la traduction-adaptation est rendue plus difficile, voire impossible, si l'on n'accepte pas la nécessité de donner la priorité à certains groupes déterminés de spectateurs, plutôt que de viser tout le monde en même temps.

Lavaur et Șerban 2008, p. 87

Un public cible précis a donc été défini afin d'orienter les choix de traduction, et, entre autres, de déterminer le degré de domestication et d'exotisation du texte cible (concepts au sens de Venuti 2008). Apter et Herman, dans leur ouvrage *Translation for Singing*, spécifient que

[the] decisions regarding foreignization and domestication often depend on the specific words, phrases, or concepts to be translated, and that such decisions depend on the particular work being translated, the specific source and target languages, the audience for which the translation is made, and the abilities and proclivities of the translators.

2016, p. 56

Dès lors, les références culturelles seront traitées au cas par cas. En ce qui concerne le public cible visé, la traduction s'adresse à un public francophone de tout âge, ne maîtrisant pas ou très peu l'anglais, susceptible de s'intéresser à Bo Burnham et regardant le spectacle dans un contexte domestique (comme mentionné précédemment, contrairement à une projection en salle, le visionnage à domicile permet au spectateur d'avoir un certain contrôle sur le rythme de visionnage). Pour cette dernière raison, les références culturelles étrangères à la francophonie ont été préservées lorsque cela ne compromettait pas la compréhension ou l'effet humoristique. De

même, les références à des personnalités américaines connues ont également été maintenues, car si le spectateur ne les connaît pas et qu'il souhaite en apprendre davantage, il lui suffit de suspendre son visionnage et d'effectuer une recherche. Les références culturelles sont davantage analysées dans la partie des contraintes culturelles. Pour terminer cette introduction aux commentaires, Pettit rappelle que « [l]e caractère multisémiotique du média audiovisuel est souvent à l'origine des défis auxquels le traducteur audiovisuel doit faire face » (2008, p. 103). Ces défis se concrétisent dans les contraintes techniques du sous-titrage. Il convient dès lors d'examiner plus précisément ces différentes contraintes et leur incidence sur les choix traductologiques.

Commentaire

Contraintes techniques

Depuis les années 1930, la parole a généralement été associée à l'image, et avec la parole est apparue [*sic*] le besoin de traduire.

Díaz Cintas dans Lavour et Şerban 2008, p. 27

Synchronisation et concision

"I want to beat you to death with a blunt object.	483 00:34:50,220 --> 00:34:52,230 <i>J'veux te buter à coups d'objets contondants</i>
"I want to grab one of those high-end fashion mannequins by the ankles and bash your rib cage in."	484 00:34:53,640 --> 00:34:57,660 <i>Attraper un faux mannequin par les chevilles et te fracasser la cage thoracique</i>
"I want to sharpen 50 pencils, bind them with a rubber band,	485 00:34:58,300 --> 00:35:00,960 <i>Tailler 50 crayons et les attacher avec un élastique</i>
stick the lead in your mouth, and punch the erasers."	486 00:35:00,990 --> 00:35:03,480 <i>Planter les mines dans ta bouche et frapper sur les gommages</i>

"I want to strap you to a bed of nails, "then strap that bed of nails to the hood of my car "so I can watch you suffer as we drive over speed bumps "in a mall parking lot during an earthquake.	487 00:35:04,190 --> 00:35:07,400 <i>T'attacher à un lit de clous puis fixer ce lit sur le capot de ma voiture</i> 488 00:35:07,440 --> 00:35:11,310 <i>Afin de te regarder souffrir pendant que je roule sur un dos d'âne pendant un séisme !</i>
"I want you to somehow survive a terrible car crash, "then somehow not survive a small fender bender on the way back from the hospital."	489 00:35:12,410 --> 00:35:17,260 <i>Que tu survives à un grave accident de voiture, mais succombes à un léger accrochage sur le retour.</i>
Thank you. That's called Dad.	490 00:35:19,280 --> 00:35:21,000 Merci, ça s'appelle "Papa".

Le premier enjeu technique majeur réside dans le débit de parole du comédien. Bo parle significativement plus vite que la plupart des humoristes, ce qui complexifie le sous-titrage. Il s'agit de retranscrire fidèlement le texte et surtout de le condenser pour que le spectateur ait le temps de lire tout en conservant l'humour et le sens. Comme l'explique Șerban dans *La traduction audiovisuelle*, « les contraintes de temps et d'espace [...] vont rendre l'explicitation difficile mais pas la simplification [...] » (2008, p. 90). La synchronisation avec les rires de la salle constitue une contrainte supplémentaire : si le public cible perçoit un décalage entre les rires et le moment où il comprend la blague, cela peut générer une frustration chez le spectateur et réduire, voire supprimer l'effet comique, alors que « l'idéal serait d'aboutir à une traduction qui produise le

même effet sur le spectateur cible que le texte d'origine sur son public, ce qui implique inévitablement un processus d'adaptation linguistique et culturelle » (*Ibid.*, pp. 86-87). Heureusement, « il y a plus de redondance à l'oral, plus d'hésitations, de répétitions, de marqueurs de l'interaction, [...] » (*Ibid.*, p. 92). Par conséquent, les sous-titres sont déjà allégés de ces redondances et perdent quelques CPS et CPL. L'extrait du poème *Dad* présenté dans le tableau ci-dessus, poème très dense et rapide, démontre cette nécessité de concision : le texte cible condense les énoncés tout en conservant leur sens primordial. Cette dimension temporelle met ainsi en évidence le lien étroit entre contraintes techniques et stratégies de traduction, imposant un effort constant d'équilibre entre concision et fidélité humoristique.

My father recently told me that I act too flamboyant onstage.	265 00:17:18,670 --> 00:17:22,040 Récemment, mon père m'a dit que j'suis <i>too much </i>sur scène
And I said, "Really, Dad? Prove it."	266 00:17:22,080 --> 00:17:23,830 et j'ai dit : "Ah ouais ? Prouve-le !"
He said, "What about that joke where you throw confetti at the end of it?"	267 00:17:28,560 --> 00:17:30,600 Il a dit : "Et le moment où tu lances des confettis ?"
I said, "I haven't written that joke yet, "'cause it's based off this conversation.	268 00:17:30,600 --> 00:17:33,760 "Je l'ai pas encore écrit, car il s'inspire de cette discussion !"

Gotcha."	269 00:17:34,030 --> 00:17:34,890 J't'ai eu !
----------	---

Welcome to the show This is Bo, this is his show	31 00:02:06,670 --> 00:02:09,220 <i>♪ Bienvenue au show ceci est Bo et c'est son show ♪</i>
And Bo wants to dance like this	32 00:02:09,270 --> 00:02:11,850 <i>♪ Bo aime danser comme ça ♪</i>
Welcome to the show This is Bo, this is his show	33 00:02:12,600 --> 00:02:15,380 <i>♪ Bienvenue au show ceci est Bo et c'est son show ♪</i>
And Bo takes off his pants like this	34 00:02:15,400 --> 00:02:17,740 <i>♪ Bo enlève son pantalon comme ça ♪</i>

Is he skiing Or is he in a gay porn? Is he skiing Or is he in a gay porn?	97 00:06:42,700 --> 00:06:45,770 <i>♪ Est-il au ski ? Ou bien dans un porno gay ? ♪</i>
	98 00:06:48,780 --> 00:06:50,040

Here's a hint	<i>♪ Voilà un indice ♪</i>
	99
	00:06:50,280 --> 00:06:51,770
He's in a gay porn	<i>♪ Il est dans un porno gay ♪</i>

	3347
	00:22:47,320 --> 00:22:49,850
I want her to trust me	<i>♪ Je veux qu'elle me fasse confiance ♪</i>
	348
	00:22:49,900 --> 00:22:52,480
And I just want her to sit on my face	<i>♪ Je veux qu'elle mette son cul sur ma
Sit.	figure,
	assieds-toi, allez ♪</i>

Les contraintes spatiales et temporelles du sous-titrage affectent également la lisibilité des poèmes. Les vers poétiques doivent être regroupés deux par deux dans les sous-titres, contrairement à leur disposition habituelle en strophes (voir la partie consacrée aux contraintes prosodiques). En outre, la nature polysémiotique du spectacle exige une synchronisation avec l'image : « [l]es programmes audiovisuels se caractérisent par l'utilisation simultanée de deux codes, l'image et le son » (Laurier et Şerban 2008, p. 28). Ainsi, « on ne traduit pas seulement des textes, mais des textes dans un contexte audio et visuel qu'il ne faut surtout pas négliger et qui impose certaines contraintes » (*Ibid.*, p. 88). Certaines blagues complexes, dont la nature à la fois verbale et visuelle doit être simultanément rendue, nécessitent donc une synchronisation particulièrement précise : le spectateur doit disposer de suffisamment de temps pour lire le sous-titre tout en pouvant porter son attention sur ce qui se déroule sur scène. Effectivement, dans *Translation for Singing*, Apter et Herman soulignent que « [o]n occasion, translators have to modify a translation to accommodate visual elements » (2016, p. 5). Par exemple, le sous-titre N° 266 illustre cette contrainte. C'est une blague complexe qui nécessite une bonne

synchronisation image/son : Bo lance des confettis de sa poche en même temps lorsqu’il dit « Prove it ». La blague est alors complexe puisqu’elle relie le terme *flamboyant* aux confettis lancés quelques secondes plus tard, confetti qu’il faudra que le public cible remarque malgré le fait qu’il soit potentiellement toujours en train de lire le sous-titre. Dès lors, « [l]e discours du traducteur émane donc toujours d’un Autre qui n’est pas seulement l’auteur du texte à traduire, mais aussi le lecteur cible » (Lavour et Şerban 2008, p. 87). Une synchronisation inadéquate risquerait de détourner le regard du spectateur vers le sous-titre au moment où l’action visuelle se produit. Les extraits qui suivent ci-dessus nécessitent la même attention ; une fois la réplique terminée, le mouvement ou le geste de Bo Burnham constitue la chute visuelle du gag.

- Bo, oh, my God.	780 00:55:38,250 --> 00:55:40,050 <i>Bo ! Oh mon dieu !</i>
Bo, oh, my God.	781 00:55:41,920 --> 00:55:43,680 <i>Bo ! Oh mon dieu !</i>
Bo.	782 00:55:45,640 --> 00:55:46,450 <i>Bo !</i>
Bo.	783 00:55:47,510 --> 00:55:48,200 <i>Bo !</i>
Bo, Bo,	784 00:55:49,340 --> 00:55:50,950 <i>Bo ! Bo !</i>

Bo, Bo, Bo, Bo, Bo.	785 00:55:51,200 --> 00:55:53,720 <i>♪ Bo ! Bo ! Bo ! Bo ! Bo ! ♪</i>
Oh, my God. - Mr. Burnham.	786 00:55:53,770 --> 00:55:55,500 <i>♪ - Oh mon dieu ! - Monsieur Burnham ♪</i>
- Bo, Bo. - Fag.	787 00:55:55,600 --> 00:55:57,320 <i>♪ - Bo ! Bo ! - Pédé ! ♪</i>

Le dernier extrait de ce tableau concerne la dernière chanson du spectacle, *We Think We Know You*, qui sera davantage analysée dans la section des contraintes prosodiques. Dans cette séquence, les gestes de l'humoriste jouent un rôle essentiel dans la perception de la chanson, car chacun d'eux est associé aux mots samplés de la discussion précédente : « [l]a gestualité peut renforcer ou contredire le discours, le modifier, l'animer » (Lavour et Şerban 2008, p. 102). Le sous-titrage doit donc permettre au public cible d'établir ce lien entre les paroles et les gestes qui les invoquent. Pour cette raison, les mots sous-titrés sont synchronisés avec le son et répétés au début le même nombre de fois que dans l'original, avant de disparaître et laisser place à la construction musicogestuelle de l'artiste.

Typographie

Italique et icônes

See what I did there?	179 00:12:07,720 --> 00:12:09,800 <i>♪ Vous avez capté la blague ? ♪</i>
Let's rock! No.	180 00:12:09,800 --> 00:12:11,490 <i>Let's rock ! Non. </i>
The world's so sad, bros.	181 00:12:16,190 --> 00:12:17,640 ♪ <i>Le monde est si triste, les gars</i> ♪
I hope that you're happy, 'cause he's sure not	362 00:23:35,360 --> 00:23:39,020 <i>♪ J'espère que tu es heureux, parce qu'il ne l'est certainement pas ♪</i>
Well, according to my calculations, you're a pussy.	363 00:23:41,200 --> 00:23:42,700 Et bien, selon mes calculs,<i></i>
Name-calling, really? We're gonna do name-calling?	364 00:23:43,900 --> 00:23:46,910 - t'es une tapette. - On va vraiment s'insulter là ? 365 00:23:46,920 --> 00:23:50,170

I'm not calling names, all right? I'm just stating facts. And the fact is, you're a quivering pussy.	J'énonce simplement des faits. Le fait est que t'es une grosse tapette.<i></i>
I'm the pussy? Well, at least I don't play with toys still.	366 00:23:50,230 --> 00:23:52,880 Je suis la tapette ? Au moins moi je joue plus avec des jouets !<i></i>
You shouldn't abstain from rape Just 'cause you think that I want you to	531 00:38:32,360 --> 00:38:37,150 <i>♪ Tu ne devrais pas t'abstenir de violer parce que tu penses que je le souhaite ♪</i>
You shouldn't rape 'cause rape is a fucked-up thing to do	532 00:38:40,180 --> 00:38:44,940 <i>♪ Tu ne devrais pas violer, car le viol, c'est un truc de dégénéré ♪</i>
Pretty obvious-- just don't fucking rape people.	533 00:38:45,290 --> 00:38:47,980 C'est assez évident, ne violez pas les gens.<i></i>

L'utilisation de l'italique dans les sous-titres a été privilégiée lors des chansons, des poèmes et des voix off. En plus de l'italique, chaque sous-titre chanté est encadré du symbole ♪. Cependant, Bo Burnham joue régulièrement avec les frontières entre le chant et le discours, la barrière entre les deux devient floue : au sein d'une même chanson, certaines interventions s'apparentent davantage à un discours qu'à un passage réellement chanté, tout en faisant partie des paroles officielles. La question s'est alors posée de savoir s'il convenait de conserver les marqueurs typographiques du chant ou de les supprimer. Pour le cas de ce spectacle, la traduction a été

effectuée au cas par cas, en évaluant les situations : si Bo semblait momentanément sortir de son personnage, l’italique a été préservé, mais l’icône ♪ a été supprimée (exemple au sous-titre N° 180 de la chanson *Sad*). En revanche, si la musique autour du discours s’interrompait ou changeait drastiquement, ni l’italique ni la note n’ont été préservés, les répliques ont été présentées comme un discours ordinaire (exemple dans la chanson *Left Brain, Right Brain* à partir du sous-titre N° 363, où une dispute entre les deux hémisphères commence). Le même principe a été appliqué lorsque Bo semble interrompre volontairement une chanson pour y ajouter quelque chose, donnant l’impression d’une intervention improvisée plutôt que chantée, comme au sous-titre N° 533 de *From God’s Perspective*.

Tiret de dialogue et organisation précise

- To fix the problem, we must separate them from each other. - Separ--	310 00:20:47,320 --> 00:20:51,250 <i>- Pour y remédier, il faut les séparer.</i> - Les sépar...
- Splitting your neurological functions in five, four, three...	311 00:20:51,710 --> 00:20:54,540 <i>Scission des fonctions neuronales dans cinq,</i>
	312 00:20:54,970 --> 00:20:56,040 <i>quatre,</i>
- Let's just-- will you book an appointment? You don't just start counting down. - One.	313 00:20:56,070 --> 00:20:59,600 <i>- trois, deux, un.</i> - On prend RDV, on commence pas à décompter...

This may hurt a bit. - I don't even know what it is. - Zero. - Just-- Isolation complete.	314 00:20:59,740 --> 00:21:02,380 <i>- Ça va faire mal. Zéro.</i> - Je sais même pas ce que... 315 00:21:12,360 --> 00:21:13,990 <i>Isolation terminée.</i>
--	--

Le spectacle de Bo Burnham comporte plusieurs séquences dialoguées, lesquelles ont été sous-titrées conformément aux conventions en utilisant le tiret court lorsque deux personnages différents interviennent dans un même sous-titre. Ce procédé nécessite quelques ajustements au niveau de l'enchaînement des dialogues pour rester en accord avec la synchronisation labiale et l'ordre des lignes ; chaque ligne doit rester associée au même locuteur tout au long de son affichage. C'est particulièrement dans le cas de la chanson *Left Brain, Right Brain* que ce principe a dû être appliqué, entre l'hémisphère droit, l'hémisphère gauche, Bo Burnham et la voix désincarnée. À plusieurs reprises, certaines répliques se chevauchent, Bo parlant par-dessus la voix off. Le sous-titrage a alors dû être réorganisé afin de préserver l'identification des locuteurs tout en garantissant une lecture fluide. Les extraits ci-dessus illustrent l'application de ces principes.

Sous-titrage spécial

Trois lignes

- We think you've changed, bro. - We know best. - You suck.	791 00:56:55,650 --> 00:56:59,270 <i>- On pense que t'as changé, mec. - On sait mieux que quiconque. - Tu es nul !</i>
--	--

- We think you've changed, bro. - We know best. - You suck.	792 00:56:59,350 --> 00:57:02,900 <i>- On pense que t'as changé, mec. - On sait mieux que quiconque. - Tu es nul !</i>
- We think-- - We know-- - You.	793 00:57:03,000 --> 00:57:04,770 <i>- On pense qu'... - ...On sait qui... - ...Tu es</i>
- We think-- - We know-- - You.	794 00:57:04,820 --> 00:57:06,520 <i>- On pense qu'... - ...On sait qui... - ...Tu es</i>
- We think-- - We know-- - You. - We think-- - We know-- - You.	795 00:57:06,600 --> 00:57:08,570 <i>- On pense qu'... - ...On sait qui... - ...Tu es</i>
- We think-- - We know-- - You. - We think-- - We know-- - You.	796 00:57:10,320 --> 00:57:17,600 <i>On pense te connaître.</i>

La plus grande liberté prise dans cette traduction concerne le recours exceptionnel à un sous-titrage sur trois lignes. Ce procédé demeure extrêmement rare dans le domaine audiovisuel, où la limite de deux lignes constitue une convention largement admise, à l'exception du *fansubbing*, où les règles et conventions sont fortement assouplies afin de laisser place à la créativité. Ce choix se justifie par la structure même de la chanson finale : trois phrases de voix provenant de trois personnages différents sont progressivement échantillonnées, découpées puis recombinaées pour former une seule phrase, celle-ci étant le titre de la chanson.

Afin de rendre perceptible ce rafistolage auditif au spectateur cible, il a été préféré de diviser cette phrase sur trois lignes avant de la fusionner en une formulation plus naturelle sur une ligne, afin de démontrer au public cible que la structure de cette phrase finale dépendait du mixage préalablement travaillé par les gestes de Bo Burnham. Là naissent alors des « synergies qui se tissent entre les éléments visuels, auditifs, verbaux et non-verbaux » (Lavour et Șerban 2008, p. 110). Cette disposition permet au public cible de visualiser immédiatement les différentes composantes du montage verbal et de comprendre comment elles s'assemblent progressivement : « [u]ne tension s'installe entre le « dit » et le « non-dit », car l'image peut « montrer » ce que les mots ne peuvent pas exprimer [...]. Chaque signe en tant qu'entité discrète contribue à la compréhension et à l'interprétation globale du message [filmique] » (*Ibid.*, p. 102). La lecture des phrases hachées devient alors plus instinctive lorsque les trois sont présentes simultanément et lues de haut en bas. Une présentation successive sur deux lignes aurait rendu cette reconstruction plus difficile à percevoir, le spectateur devant reconstituer mentalement des fragments déjà disparus de l'écran. Les points de suspension ajoutés permettent au spectateur d'avoir un autre point de repère pour s'apercevoir de la continuité entre les trois phrases coupées.

Alternance de majuscules

My voice is so fucking natural	102 00:06:57,920 --> 00:07:03,050 <i>♪ Ma voix est super naturelle, putain ♫</i>
	103 00:07:03,340 --> 00:07:05,000

It's naturally good	<i>♪ Elle est naturellement bonne ♪</i>
Naturally good	104 00:07:05,000 --> 00:07:07,000 NAtUrElleMEnt bOnNe !<i></i>
Naturally good	105 00:07:07,950 --> 00:07:10,320 <i>♪ Naturellement bonne ♪</i>

I love you.	714 00:51:35,950 --> 00:51:37,360 Je t'AiMe !
-------------	---

Quelques sous-titres illustrés ci-dessus ont été modifiés dans sur le plan typographique par une alternance de minuscules et de majuscules. Ce choix vise à produire un effet de déséquilibre visuel qui reflète la prononciation volontairement irrégulière de Bo Burnham : « [l]e comportement et l'aspect physique du personnage doivent s'accorder de façon linguistique dans le sous-titrage » (*Ibid.*, p. 104). Cet effet graphique renforce donc la prononciation entendue et contribue à restituer l'effet humoristique provenant de la diction absurde de ces phrases.

Texte barré

I got a really good joke about video editors.	213 00:14:13,510 --> 00:14:15,560 J'ai une bonne blague à propos des monteurs vidéo.
	214 00:14:15,590 --> 00:14:16,930

Video editors are so fucking--	<s>Les monteurs sont tellement</s>
--------------------------------	------------------------------------

Cette dernière modification typographique ne concerne qu'une seule blague du spectacle. Bo Burnham commence à raconter une blague qui est brusquement interrompue par une coupe au montage. Le gag repose précisément sur cette interruption, laissant entendre que les monteurs, devenus malgré eux les sujets ou victimes de la blague, ont préféré la couper au montage du spectacle. Il s'agit d'un effet propre à la captation vidéo : cette blague est destinée au DVD et ne pouvait pas fonctionner de la même manière devant le public présent dans la salle (l'on ne saura d'ailleurs jamais ce que Bo Burnham dit à l'audience physiquement présente à ce moment-là...). Afin de restituer cet effet « vengeur » du monteur vidéo, une première idée consistait à masquer une partie du sous-titre à l'aide d'un rectangle noir après le « tellement » pour donner l'illusion que le mot qui se trouvait juste après était le mot problématique pour le monteur, avec pour référence visuelle la censure de documents où des barres de censure sont utilisées. Toutefois, le logiciel Aegisub ne permettait pas une telle manœuvre graphique.

Le choix final s'est donc porté sur un texte barré, donnant l'impression que quelqu'un, chargé du montage, voulait à tout prix censurer et couper cette partie en rayant le sous-titre. Dans l'article « On the Transdisciplinary Field of Humor Research », Julia M. Taylor et Victor Raskin rappellent que « every performer knows that the same joke may be enjoyed by one audience and ignored or even booed down by another » (2012, p. 140). En effet, l'incongruité de l'apparence du sous-titre ainsi que la coupe directe à la suite du spectacle ne va peut-être pas être immédiatement perçue comme humoristique tout de suite. Plusieurs visionnages peuvent être nécessaires pour comprendre que la coupure elle-même constitue la chute de la blague. L'objectif était donc avant tout de transporter cette intervention fictive du montage en exploitant les possibilités de la typographie. Le sous-titre n'est plus seulement un support de traduction ici, il devient un élément de montage qui participe lui-même à la construction du gag.

Contraintes culturelles

[W]hat is quite implicitly understood in one language is not so understood in another, especially in those instances where the cultural context is very different.

(Nida et Dil 1975, p. 38)

Comme mentionné précédemment, les blagues nationales, institutionnelles ou propres à une culture de la classification de Zabalbeascoa mobilisent fréquemment des références spécifiques à une culture (*Culture-Specific References*, CSR). Elles constituent l'une des principales difficultés culturelles rencontrées dans la traduction. Les CSR ont été définies sous différentes appellations au fil du temps et leur définition est problématique, car selon Aixelá, « in a language, everything is practically culture specific, including language itself » (Aixelá 1999, pp. 56-57). Dans son ouvrage *Translating Culture Specific References on Television*, Irene Ranzato reprend plusieurs définitions : dans le domaine de la traduction audiovisuelle, Rosa Agost Canós précise que les références culturelles sont des « specific places of any city or country; aspects related to the history, the art and the customs of a given society and age; [...] institutions, currencies, systems of weight and measurement, etc. » (Ranzato 2016, p. 56). Elle met aussi en évidence « the cultural power that some cultures exert on other—for example, the ubiquitous USA culture on the rest of the world—may contribute to reducing the cultural gap between two given cultures » (*Ibid.*, p. 56). Puisque ce spectacle contient des références étatsuniennes, quelques-unes seront laissées telles quelles, car elles sont internationalement connues. Toujours dans le cadre du sous-titrage, Jan Pedersen invente un nouveau terme, celui des *Extralinguistic Culture-bound References* (ECR), en opposition aux *Intralinguistic Culture-bound References*, qui, elles, regroupent les « idioms, proverbs, slang and dialects » (*Ibid.*, p. 57). La définition de Delia Chiaro est aussi intéressante dans le cas présent, car elle tient compte de l'aspect audiovisuel : « CSRs are entities that are typical of one particular culture, and that culture alone, and they can be either exclusively or predominantly visual, exclusively verbal or else both visual and verbal in nature » (*Ibid.*, p. 58). Dans le présent travail, le terme CSR sera employé comme terme générique afin de désigner toute référence culturelle, qu'elle soit extra ou intralinguistique. Enfin, Díaz Cintas et Remael offrent leur classification des références en trois catégories : géographique (*geographical*), ethnographique (*ethnographic*) et sociopolitique (*socio-political*) (*Ibid.*, p. 60).

Le spectacle *what.* comporte plusieurs CSR, celles-ci ayant été classifiées selon les catégories de Díaz Cintas et Remael dans le tableau ci-dessous. La classification complète a été légèrement adaptée afin d'intégrer les expressions idiomatiques, qui seront regroupées dans une quatrième catégorie, celle de Pedersen, c'est-à-dire les références culturelles intralinguistiques.

Étant donné que les CSR ne font pas systématiquement l'objet d'une stratégie de domestication afin de préserver l'ancrage culturel du spectacle, le présent travail ne s'inscrit pas dans la perspective défendue par Pym, selon lequel « [t]he task of the translator is then to loosen the 'bonds of belonging' » (Ranzato 2016, p. 58). Il ne s'agit pas ici de donner au public cible l'illusion que le spectacle se déroule dans un contexte francophone, a fortiori parce que l'audio original peut toujours être entendu : « the very presence of source-culture music exerts a foreignizing influence [...] » (Apter & Herman 2016, p. 34). De plus, il se peut que les « audiences may be interested in the cultural differences » (*Ibid.*, p. 10). Il s'agit plutôt d'adapter les références afin de conserver l'objectif communicationnel prioritaire : l'effet humoristique.

Les stratégies de traduction de l'humour verbal proposées par Chiaro demeurent pertinentes lorsque les CSR constituent elles-mêmes un ressort comique. Cependant, l'analyse des procédés de traduction appliqués aux CSR s'appuiera principalement sur la typologie de Pedersen divisée en 7 procédés, dont la substitution qui, selon Díaz Cintas et Remael, est une stratégie « typical of subtitling and used sometimes for reasons of spatial and temporal constraints [...] » (Ranzato 2016, p. 89).

Les procédés sont les suivants :

1. Équivalent officiel (*Official equivalent*) ; 2. Rétention (*Retention*) ; 3. Spécification (par l'explicitation ou l'ajout) (*Specification (through either explicitation or addition)*) ; 4. Traduction directe (*Direct translation*) ; 5. Généralisation (*Generalization*) ; 6. Substitution (substitution culturelle ou paraphrase) (*Substitution (cultural substitution or paraphrase)*) ; 7. Omission (*Omission*) (*Ibid.*, p. 82)

Références géographiques

Anyway... San Francisco, yeah. Yeah.	109 00:07:45,160 --> 00:07:47,920 San Francisco, ouais.
We are a place. We are a place in California.	110 00:07:48,400 --> 00:07:51,830 On est dans la place, dans la place... en Californie.
I moved to Hollywood recently from Boston, where I grew up, and-- places.	276 00:18:03,910 --> 00:18:06,800 J'ai récemment déménagé à Hollywood depuis Boston 277 00:18:06,900 --> 00:18:09,000 où j'ai grandi et... wouhou !
And I heard about these sort of wild Hollywood party nights that people would have, and I didn't think they were true until I moved to Hollywood and I started having them.	278 00:18:09,120 --> 00:18:13,400 J'ai entendu parler de ces soirées hollywoodiennes déchaînées. 279 00:18:13,440 --> 00:18:16,980 Je pensais pas qu'elles existaient vraiment jusqu'à y assister.
But then one day, a family of circles moved in from the West.	496 00:35:44,670 --> 00:35:48,680 <i>Un jour, une famille de Cercles a emménagé.</i>

En ce qui concerne les références d'ordre géographique, trois d'entre elles se réfèrent à des lieux concrets (Hollywood, Boston et San Francisco en Californie). Compte tenu de la notoriété internationale de ces villes, ces toponymes ont été traduits par leurs équivalents officiels dans le texte cible. Leur maintien permet de préserver l'ancrage américain du spectacle tout en restant immédiatement compréhensible pour le public cible. Cependant, la quatrième référence géographique « The West » véhicule des connotations culturelles propres aux États-Unis : elle sert à construire une opposition symbolique entre deux groupes en renvoyant à un imaginaire culturel propre aux États-Unis. De plus, la notion de « West » ne recouvre pas les mêmes représentations culturelles pour un public américain que pour un public francophone, car, comme l'explique Irene Ranzato, « the *viewpoint* from which the two cultures involved look at [the objects] may be different » (2016, p. 54). Une traduction littérale par « L'Occident » aurait conduit le public cible à interpréter cette référence comme une opposition géopolitique dans le monde, alors que ce n'est pas le sens recherché. Pour éviter toute ambiguïté, la référence géographique a été omise. L'omission n'entraîne néanmoins pas de perte significative, puisque l'opposition entre les Carrés et les Cercles se construit progressivement tout au long du sketch par l'ajout d'autres indices verbaux et visuels, notamment lorsque les Carrés insultent les Cercles en imitant un *slur* (voir Contraintes linguistiques). L'effet recherché de cette référence repose plutôt sur la dynamique de discrimination que sur la position géographique.

- I was just joking, n***a. - We are right by Oakland. Careful with that shit.	304 00:20:24,910 --> 00:20:29,840 <i>- Ça va, pète un coup merde.</i> - Eho, restez polie !
--	--

Cette référence se situe à la croisée du géographique et du sociopolitique, tout comme celle qui mentionne la ville d'Oakland. Si cette dernière est largement identifiable comme une ville américaine, son intérêt humoristique ne réside pas dans le lieu en lui-même, mais dans son association avec le terme *n***a*, dont la portée historique et socioculturelle est propre au contexte étatsunien. Dès lors, le traduire littéralement ne serait pas pertinent, le mot français n'étant plus usité, contrairement au mot anglais dont certains usages ont été réappropriés par la communauté

discriminée. Dans son article « Translating Idioms and Slang: Problems, Strategies, and Cultural Implications », Bulbul Hajiyevea explique que « [i]n cases where an idiom or slang term is too culturally specific or dense in connotation, the translator may choose omission (with caution) or offer an explanatory footnote or endnote. While omission risks losing nuance, it may be justified in fast-paced dialogue or subtitling where time and space are limited » (2025, p. 288). L’option d’insérer une note explicative étant impossible dans le cadre du sous-titrage, la référence a été omise. Il n’est pas utile de trouver ici un équivalent francophone parce que le terme est culturellement attaché aux États-Unis et aucun terme français ne recouvre les mêmes usages.

Le lien avec la ville d’Oakland serait également assez délicat à traduire pour provoquer le rire chez le public cible. Pour ces raisons, il a été décidé d’omettre ces références et de les adapter génériquement en un dialogue vulgaire pour susciter une réaction similaire chez le public cible.

Références sociopolitiques

The Holocaust and 9/11	206 00:13:28,010 --> 00:13:30,330 <i>♪ L'Holocauste et les attentats du 11 septembre ♪</i>
------------------------	---

Les références uniquement sociopolitiques ont été également traduites de différentes manières : la référence à l’Holocauste et au 11 septembre au sous-titre N° 206 a fait l’objet d’une explicitation par l’ajout du syntagme « les attentats du ». Cette précision permet d’identifier immédiatement le référent historique pour un public non américain, pour lequel la simple mention de la date du 11 septembre (sans l’année) ne renvoie pas nécessairement aussi spontanément aux attentats de 2001 que pour un public américain. Les deux événements demeurant mondialement connus, aucune adaptation culturelle supplémentaire n’a été jugée nécessaire.

Sit down and listen now Don't be a Jew	575 00:42:32,000 --> 00:42:35,150 <i>♪ Asseyez-vous et écoutez, fermez vos gueules ♪</i>
---	---

This story is called Andy-- That's a glitch. You can be Jewish.	576 00:42:35,180 --> 00:42:37,980 Cette histoire... c'était un bug ! Juste, taisez-vous.
--	--

L'autre référence sociopolitique « Don't be a Jew », qui relève également des expressions idiomatiques dans la langue source, est compliquée à adapter. L'effet humoristique se prolonge lorsque Bo Burnham précise que c'était un bug dans la musique et qu'on « peut être juif ». La traduction doit donc fournir un équivalent fonctionnel de cette expression qui fonctionnerait aussi avec le bug audio et le rire. Une adaptation conservant la référence au judaïsme paraissait difficile à mettre en œuvre, le français ne disposant pas d'une expression idiomatique largement répandue intégrant ce référent. Les rares formulations existantes, telles que l'expression du « petit juif », et celle dans le langage des plus jeunes « fais pas ton feuj », ne convenaient pas au contexte ou présentaient une diffusion trop limitée auprès du public cible. Une substitution sous la forme d'un énoncé vulgaire a dès lors été privilégiée. La brusque irruption de la vulgarité lors d'une comptine pour enfants marque l'opposition, renforce l'humour et prépare efficacement la révélation du bug. Dans cet extrait, la référence au judaïsme ne constitue pas la finalité humoristique de la blague, mais le déclencheur d'une rupture de registre. La traduction privilégie donc la préservation de cette mécanique humoristique en optant pour une adaptation générique, plutôt que la conservation du référent culturel lui-même, au sacrifice de la rime.

Références intralinguistiques

But now you're contractually obligated So dance, you fucking monkey	28 00:01:57,280 --> 00:02:00,330 <i>♪ Mais désormais tu es obligé par contrat ♪</i> 29 00:02:00,430 --> 00:02:04,530 <i>♪ Alors danse, fais-nous rire putain ♫</i>
--	--

Dance, monkey, dance	30 00:02:04,960 --> 00:02:06,630 <i>♪ DANSE, FAIS LE CLOWN ♫</i>
----------------------	--

Les expressions idiomatiques ont toutes été adaptées d'une manière ou d'une autre. La première, « dance monkey, dance », est une expression qui désigne de manière péjorative une personne sommée de divertir les autres comme un animal de foire. Aucun équivalent officiel n'existe en français. La traduction privilégie donc une adaptation fonctionnelle fondée sur l'injonction à divertir avec « fais-nous rire, putain ». Le juron est aussi conservé. À sa deuxième mention, il a été traduit par « fais le clown ». À la lecture, les deux phrases mises côte à côte rendent l'idée du texte source, à savoir un ordre donné à Bo Burnham de divertir en se ridiculisant.

Left brain plays with toys. Look at you, Johnny fucking toy-player.	368 00:23:56,570 --> 00:24:01,630 Hémi-gauche joue avec des jouets, regarde- toi, Monsieur le... joueur de jouet !<i></i>
--	---

La deuxième expression idiomatique « Johnny fucking... toy-player » a été adaptée en « Monsieur le... joueur de jouet ». En anglais, un Johnny est synonyme de *guy*, *fellow*⁷. En français, il n'existe pas de prénom avec cette même connotation. Le nom propre Dupont est synonyme de Monsieur Tout-le-Monde, ce qui s'éloigne du contexte du dialogue ici. L'humour provient moins du prénom Johnny que de l'hésitation de Bo Burnham, incapable de trouver une insulte convaincante. Les points de suspension et le point d'exclamation dans le sous-titre N° 368 visent à restituer cette maladresse.

⁷ Merriam Webster. « johnny Definition ». Consulté le 5 juillet 2026. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/johnny>.

But we'll stop beating this dead horse When it stops spitting out money	724 00:52:13,260 --> 00:52:19,310 <i>♪ Mais on tirera sur la corde Tant qu'elle nous rapportera de l'or ♪</i>
--	--

Le troisième cas, « beat the dead horse », correspond à une expression idiomatique qui signifie exploiter exagérément quelque chose, s'acharner sur quelque chose en vain. Ainsi, l'expression « tirer sur la corde » a été retenue, car elle véhicule l'idée d'un effort épuisant en plus de sa connotation d'abus et d'exploitation.

Références ethnographiques

And he looks like the genetic product of a giraffe having sex with Ellen DeGeneres.	13 00:00:47,110 --> 00:00:49,350 <i>Il ressemble au produit génétique</i> 14 00:00:49,350 --> 00:00:52,040 <i>d'une girafe ayant copulé avec Ellen Degeneres.</i>
Yes, you hear the influences-- Chaucer, Keats.	233 00:15:18,760 --> 00:15:21,760 <i>Oui, vous entendez les influences, Chaucer, Keats</i>
It's something that George Carlin did	386 00:25:12,650 --> 00:25:15,340 <i>♪ C'est ce que George Carlin a fait ♪</i>
It's something that Steve Martin did	387 00:25:15,380 --> 00:25:17,830 <i>♪ C'est ce que Steve Martin a fait ♪</i>
	507

"If I had a million dollars, I'd pay your mother to have sex with me. Afterwards, I'd probably invest the remaining \$999,990." \$10 for sex with your mother. Comedy.	00:36:26,790 --> 00:36:28,270 <i>"Si j'avais un million de dollars,</i> 508 00:36:28,510 --> 00:36:30,240 <i>Je payerais ta mère pour coucher avec moi,</i> 509 00:36:30,600 --> 00:36:34,750 <i>Ensuite, j'investirais probablement les 999 990 \$ restants."</i> 510 00:36:34,750 --> 00:36:37,370 10 \$ pour coucher avec ta mère, que c'est drôle.
You know, "Let us go, then, you and I, "when the evening has spread out against the sky like a patient etherized upon a table." T.S. Eliot, beautiful.	662 00:48:03,340 --> 00:48:05,610 <i>♪</i> Vous savez, "Allons-nous-en donc, toi et moi, ♪ 663 00:48:05,760 --> 00:48:09,760 ♪ Lorsque le soir est étendu contre le ciel Comme un patient anesthésié sur une table" ♪ 664 00:48:09,820 --> 00:48:11,720 <i>♪</i> T.S. Eliot, magnifique. ♪
	666

Usher, Justin Bieber, 1D, you know them.	00:48:15,040 --> 00:48:17,920 <i>♪</i> Usher, Justin Bieber, One Direction, vous les connaissez ♪
So write a silly song about Facebook, you know?	755 00:54:10,650 --> 00:54:13,180 <i>Écris une chanson idiote sur Facebook, tu vois ?</i>
Write some jokes about Twitter or sugary cereals or Razor scooters. Relate to them.	756 00:54:13,240 --> 00:54:16,520 <i>Écris des blagues sur Twitter, ou...</i> 757 00:54:16,940 --> 00:54:20,920 <i>sur des céréales sucrées, ou... des trottinettes ! Vise les jeunes.</i>
Oh... I'm gonna bring Jell-O and a fruit snack and Tinker Bell and all my stuff and all my stuff and banana and apple--	807 00:59:52,920 --> 00:59:56,080 <i>Je vais prendre de la compote et un fruit</i> 808 00:59:57,490 --> 00:59:59,750 <i>et la fée Clochette</i>

Les références ethnographiques sont les plus nombreuses dans le spectacle. Les noms de personnalités ont été laissés tels quels pour la plupart, sauf pour *ID* qui a été explicité en *One Direction*. Les noms d'écrivains et d'humoristes anglophones n'ont pas été substitués par des noms français, car le public cible peut comprendre de qui il s'agit selon le contexte. Si ce spectacle devait être traduit pour les salles de cinéma, une adaptation francisée aurait peut-être été choisie, mais dans ce cas-ci, le support de diffusion permet au spectateur de suspendre la lecture ou de revenir

en arrière, ce qui rend acceptable le maintien de certaines CSR sans explicitation. Les autres noms propres comme *Facebook* et *Twitter* sont universellement connus ; ils ont donc été également retenus, leur équivalent officiel en français étant identique. La devise en dollars a également été conservée afin de maintenir cette exotisation américaine en plus des villes et des célébrités, la valeur de la somme ronde étant ici le ressort humoristique du passage. La chanson du début du spectacle, *Old MacDonald had a farm*, a été laissée telle quelle pour la même raison. Le seul nom propre ayant été omis est celui de *Razor scooters* : cette traduction au sous-titre N° 757 relève d'une généralisation, car la marque importe peu ici, c'est plutôt l'objet qui fait référence aux jeunes. *Tinker Bell* a évidemment été traduite par son équivalent officiel français, à savoir *La Fée Clochette*.

Anyways, in the distance, Bo saw a beautiful fairy, a fairy so beautiful that he felt proud about being called one in high school.	71 00:04:26,440 --> 00:04:28,730 <i>Au loin, Bo aperçut une jolie princesse.</i>
	72 00:04:29,640 --> 00:04:33,450 <i>Une princesse si belle, qu'il se sentit fier qu'on le qualifie ainsi au lycée.</i>

La référence à *fairy* a dû être substituée : le terme *fairy* en anglais comporte une connotation homosexuelle péjorative, tandis que l'équivalent français « fée » ne renferme pas le même double sens que le terme original anglais. Il a fallu trouver un mot dans le champ lexical des univers fantastiques (car, dans le contexte, Bo se promène et tombe sur des créatures typiques des contes et légendes) et ce mot devait également référer à l'homosexualité ou à la féminité. C'est ainsi que le nom commun « princesse » a été sélectionné. Ce choix ne reproduit pas exactement la polysémie du terme anglais, mais il permet de conserver une connotation de féminisation susceptible d'expliquer la chute de la blague.

	156 00:10:39,650 --> 00:10:41,800
--	--------------------------------------

I saw a diabetic kid	<i><i>♪ J'ai vu un enfant diabétique demander ♪</i></i> 157 00:10:42,830 --> 00:10:44,570
Trick-or-treating	<i><i>♪ Des friandises à Halloween ♪</i></i>

Le terme « *Trick-or-Treat* » désigne une activité typique d'Halloween, qui trouve son équivalent en français lorsque les enfants frappent aux portes et demandent « des bonbons ou un sort ». Puisque l'événement d'Halloween est implicite dans l'activité en anglais, cette notion a été explicitée dans la traduction pour que le public cible visualise correctement la scène.

It's true. It's early cavemen, Cro-Magnon, wandering through the fog, you know, scrubbing five other sapiens. No homo.	456 00:32:34,320 --> 00:32:38,200 C'est vrai, imaginez, à la préhistoire, un homme de Cro-Magnon 457 00:32:38,360 --> 00:32:41,000 qui se frotte contre cinq autres sapiens, No Homo.
--	--

La blague du « *No Homo* » est un jeu de mots entre le Homo de *Homo sapiens* et l'abréviation familière de « homosexuel ». Les spectateurs familiers de cette expression y reconnaîtront également une référence à la culture mémétique d'Internet⁸, tandis que les autres comprendront tout de même le jeu de mots fondé sur la double acception de *homo*. Cette intertextualité n'est d'ailleurs pas nécessairement comprise par l'ensemble du public source. Dans son article « The demise of the joke », Raskin explique que les *memes* sont « forcefully allusive—one should have seen the original to get the meme, [...] » (2023, p. 204). Par ailleurs, comme le souligne Irene Ranzato, « not all people from a given country or community will necessarily know

⁸ <https://knowyourmeme.com/memes/no-homo>

the meaning of a given reference, even if it is supposed to belong to their own culture. This may be due to different educational and social backgrounds [...]» (2016, p. 54). La référence intertextuelle constitue un effet additionnel, un niveau de lecture supplémentaire, sans être indispensable à la compréhension de la blague chez les deux publics. Le recours à la rétention permet de conserver la référence mémétique sans nuire à la compréhension du jeu de mots.

Contraintes linguistiques

Jeux de mots

Dans son livre *Linguistic Theories of Humor*, Salvatore Attardo mentionne les blagues verbales, en opposition aux blagues référentielles (qui sont toutes deux des blagues verbalisées, donc exprimées par un système linguistique)⁹, comme des blagues qui, « in addition to being based on the meaning of the elements of the text, make reference to the phonological realization of the text » (Attardo 1994, p. 95). De plus, la majorité des blagues de ce spectacle, en raison de son caractère chaotique et désordonné, sont des blagues dites « conversational jokes ». Attardo explique la différence avec les « canned jokes » comme suit : « [c]anned jokes cannot occur as freely as conversational jokes. Canned jokes often require an introduction which is often missing from conversational jokes, before the telling itself, although conversational jokes may exploit a part of the previous discourse as a “preface” » (*Ibid.*, p. 298). Dans son chapitre « Universals in puns and humorous wordplay » de l'ouvrage *Cultures and Traditions of Wordplay and Wordplay Research*, Attardo définit le *pun* : « a textual occurrence in which a sequence of sounds must be interpreted with a reference to a second sequence of sounds, which may, but need not, be identical to the first sequence, for the full meaning of the text to be accessed. The perlocutionary goal or effect of the pun is to generate the perception of mirth or of the intention to do so » (2018, p. 91). Dans cette perspective, Delia Chiaro le décrit plus simplement dans *Translation, Humour and Literature* comme « a linguistic element which has more than one meaning in its original language » (2012a, p. 3) et précise dans son autre livre *Translation, Humour and the Media* : « [p]uns rely on the fact that some distinct meanings may be expressed through formally similar or even identical elements in a language. If one or more of such elements, and their co-text, are intentionally arranged in such a way that two or more of these distinct meanings are evoked almost simultaneously, we have a pun » (2012b, p. 139). Cette double dépendance à la forme et au sens explique pourquoi le jeu de mots constitue l'un des phénomènes les plus difficiles à traduire.

Attardo souligne que leur traduction est « either impossible or must rely on unsystematic correspondences between the codes, or on sophisticated recreations of the same kind of

⁹ It should be emphasized that both referential and verbal jokes are “verbalized” jokes, i.e., jokes which are expressed by means of a linguistic system (or its derivatives, like writing). (Attardo 1994, p. 96)

meaning/sound correlation » (1994, pp. 95-96). De son côté, Chiaro précise que « [t]he chances of one, let alone both options being possible are extremely remote. This does not mean that the joke cannot be translated, but it does mean that it may require drastic changes if it is to remain a joke » (2012a, p. 4). Ces propos illustrent l'enjeu traductologique majeur que constitue la traduction de telles blagues, qui se trouvent entre similarité phonétique et propriété sémantique¹⁰.

Dans le cas du sous-titrage, cette difficulté est renforcée par le passage de l'oral à l'écrit. Attardo remarque la différence : « [i]t is irrelevant to the processing of the joke which of the conflicting strings is present in the oral presentation of the text. In a written version, as the one in the text necessarily is, the effect of the joke would be altered if the text presented the graphemic string [...] first, since then the reader would have to access the alternative meaning for the string » (1994, p. 128), le *string* désignant ici la séquence linguistique concrète qui permet l'activation des différents *scripts*. Cette observation est particulièrement pertinente pour le sous-titrage, où l'humour est reçu simultanément par l'ouïe et par la vue. Il est donc primordial de prendre en compte cette dimension graphique supplémentaire lors de la traduction.

L'humour de Bo repose largement sur cette densité de ces jeux de mots : certaines blagues reposent sur des doubles sens verbaux tandis que d'autres jouent sur des homophonies, ce qui exige des choix de traduction stratégiques. Dans certains cas, des sacrifices sont nécessaires, comme l'omission d'un jeu de mots ou sa compensation pour maintenir un équilibre global comparable au texte source.

What did the ear of corn say when all of its clothes fell off?	257 00:16:40,560 --> 00:16:43,840 Queeee dit le citroooooon 258 00:16:43,880 --> 00:16:47,920 quand il braaaaaaque une baaaaaque ?
---	--

¹⁰ *Puns present a challenge to translation because they are dependent on a conjunction of two sorts of attributes: phonetic similarity and semantic properties.* (Chiaro 2012, p. 45)

Have you ever took time out to finish a rhyme But the right words just weren't there? Meat cleaver	405 00:27:02,560 --> 00:27:08,970 <i>♪ As-tu déjà tout tenté pour trouver ta rime Mais les termes t'échappaient ? ♪</i> 406 00:27:09,160 --> 00:27:11,160 <i>♪ Poisson cru ♪</i>
If the artistic process is a birth canal Then I am a freshly jellied kid Come witness my crowning	414 00:27:40,730 --> 00:27:44,500 <i>♪ Si le processus artistique est un canal génital ♪</i> 415 00:27:44,560 --> 00:27:49,870 <i>♪ Venez assister à ma cascade amniotique ♪</i> 416 00:27:50,160 --> 00:27:54,590 <i>♪ Où tout le monde reste médusé, point final ♪</i>

non pas dans le contenu de celle-ci, mais bien dans le type même de la blague, à savoir un jeu de mots court et léger, souvent destiné aux enfants. Il suffit alors de trouver un équivalent francophone, une blague de même nature et proche du contenu (le choix d'un autre aliment permet de conserver le schéma cognitif de la blague). De plus, le jeu de mots est oralement exprimé lentement, et cette lenteur fait partie de l'effet humoristique. Afin de restituer cet effet prosodique dans le sous-titre, certaines voyelles ont été prolongées afin de démontrer que l'humoriste parle lentement et longuement. Ainsi, l'effet humoristique est préservé dans toutes ses dimensions. Il se trouve peut-être même une dimension comique supplémentaire, à savoir le sous-titre lui-même : il est rare de voir un sous-titre sortir des normes qui lui sont imposées, il peut alors paraître absurde au spectateur. Attardo l'explique dans son ouvrage sur l'humour : « [e]ven graphemic features may trigger a dissociation between the usual context of a linguistic sign and the actual one of the utterance (and, hence, humor) » (1994, p. 234) et ajoute que « the contrast between usual spelling and the unusual “phonetic” spelling generates humor » (*Ibid.*, p. 234). Dans cet extrait, la graphie du sous-titre participe elle-même à l'effet comique. Le choix d'une orthographe volontairement atypique ne vise donc pas seulement à représenter l'élocution de Bo Burnham, mais également à reproduire l'effet humoristique suscité par cette graphie qui s'écarte volontairement des normes habituelles de sous-titrage.

Dans la chanson *#deep* se trouve une panoplie de jeux de mots basés sur des expressions idiomatiques, qui constituent un thème principal : l'océan, l'eau, les profondeurs abyssales (à partir du sous-titre N° 402). Cette cohérence thématique constitue ici une contrainte supplémentaire : les expressions idiomatiques ne peuvent pas être remplacées indépendamment les unes des autres. Chaque adaptation doit donc préserver simultanément le thème aquatique, la chute humoristique et le rythme de la chanson.

Les blagues traduites en une instance dans la langue cible sont les jeux de mots basés sur la polysémie du mot *right*¹¹ dans la chanson *Left Brain, Right Brain* (sous-titres N° 329, 330, 376) ainsi que le jeu de mots *Me Neither, Meat Cleaver* qui provient de la chanson *#deep*, où ces versets

¹¹ Les sens du mot *right* sont dans ce cas-ci les adjectifs « droit ou de droite » et « juste, bon » et l'adverbe anglais *alright* abrégé, qui signifie « bien, d'accord ».

riment et provoquent le rire du public du fait de leur incongruité¹² : selon Wimsatt, « the rhyme effect is stronger the more semantically distant the two rhyming words are » (Attardo 1994, p. 161). La rime est donc ici indispensable à l'effet comique qu'elle produit.

D'autres blagues ont dû être traduites littéralement en laissant le VEH inchangé, comme celle du No Homo mentionnée précédemment, blague qui se situe dans le domaine des CSR ainsi que dans celui des jeux de mots. Comme dans l'exemple mentionné pour cette stratégie, on peut supposer, ou espérer que le public cible connaisse la référence du No Homo et puisse rire de la blague.

I had a hot dog for breakfast today, and afterwards I felt like this... 'cause I couldn't control my stools.	139 00:09:14,480 --> 00:09:17,600 J'ai mangé un hot-dog au petit-déjeuner. 140 00:09:17,680 --> 00:09:19,540 Après, je me suis senti comme ça. 141 00:09:22,820 --> 00:09:25,740 Parce que je pouvais pas me contenir !
Keep it. Keep the struggle.	270 00:17:39,630 --> 00:17:40,940 Vas-y, accroche-toi.

Les blagues des sous-titres N° 139-141 et 270 relèvent de ce que Zabalbeascoa qualifie de *complex jokes* (1996, p. 254), puisqu'elles combinent plusieurs mécanismes humoristiques

¹² Voici les paroles complètes de cette partie : « Have you ever stopped to watch a bluebird drop from a tree, And take to the air? Me neither. Have you ever took time out to finish a rhyme, But the right words just weren't there? Meat clever. »

simultanément ; elles sont à la fois dépendantes de la langue, en raison des jeux de mots qu'elles mobilisent, et visuelles, car leur sens repose sur ce qui se déroule sur scène. Dans les deux cas, la stratégie retenue est celle du remplacement par une autre instance afin de maintenir cette cohérence intersémiotique.

La première va comme suit : « I had a hotdog for breakfast today, and afterwards I felt like this » Bo prend le tabouret posé sur la scène et commence à le balancer dans tous les sens, le public rit timidement face à l'incohérence de l'action, Bo le repose et finit par dire « Because I couldn't control my stools ! » Le jeu de mots est alors ici non seulement verbal¹³, mais aussi visuellement relié à ce qu'il se passe sur scène, à savoir, au tabouret physiquement manipulé.

La seconde se déroule lorsque Bo dit « Keep the struggle » ; il parle au microphone sur scène, car Bo a eu du mal à l'accrocher à son pied. Il est alors nécessaire de prendre cette dimension visuelle en compte lors de sa traduction, tout en préservant le jeu de mots le mieux possible (ici, *struggle* signifie « avoir du mal à », mais aussi « lutte, combat ». L'expression « to keep the struggle » signifie « continuer à lutter », ce qui renvoie ici au microphone qui « lutte » pour ne pas s'accrocher correctement ainsi qu'à Bo qui a des difficultés à l'accrocher). L'humoriste utilise une nouvelle fois l'ironie et l'autodérision (il a probablement improvisé cette partie, car il n'avait pas prévu d'être confronté à ce désagrément). L'enjeu traductologique est alors multidimensionnel, à la fois verbal dans le jeu de mots, visuel, et opératif dans la perception de l'ironie.

Jurons et insultes

Fuck et dérivés

Les mots *fuck* et *fucking* sont employés de manière récurrente tout au long du spectacle. Leur fréquence dans la langue anglaise est sensiblement plus élevée qu'en français, où une traduction systématique par « putain » risquerait de produire un effet plus agressif que dans le texte source, car son degré d'acceptabilité varie selon la langue. En outre, les jurons ont tendance à être perçus comme plus marqués à l'écrit qu'à l'oral : « the use of swear words in the written mode

¹³ Le mot *stools* signifiant « tabourets » mais aussi « selles » en anglais, l'ambiguïté devient rapidement comique.

intuitively seems to be in itself stronger than its spoken counterpart, thus making the subtitled version potentially even more shocking than the dubbed one » (Chiaro 2012b, p. 227). Le sous-titrage ne se limite donc pas à une contrainte d'espace ; il modifie également la perception pragmatique de la vulgarité, puisque des jurons initialement oraux deviennent des éléments rédigés, plus marquants pour le spectateur. Il est donc primordial de faire attention à ne pas accentuer l'agressivité des propos en les sous-titrant.

What? What are you-- What the fuck are you do--	67 00:04:12,550 --> 00:04:15,400 <i>Quoi ? Qu'est-ce que... Qu'est-ce que tu fous ?</i>
what the fuck are you doing? Stop. Stop it. What the f--	68 00:04:15,600 --> 00:04:18,650 <i>Qu'est-ce que tu branles ? Arrête, arrête !</i>
My voice is so fucking natural	102 00:06:57,920 --> 00:07:03,050 <i>♪ Ma voix est super naturelle, putain ♫</i>
I mean, not for the people that are actually sad but the people like us that got to fucking deal with them all the time.	193 00:12:54,940 --> 00:12:59,000 ♪ <i>Enfin, pas pour les gens vraiment tristes, mais pour nous qui devons constamment leur parler</i> ♫
Hey, what a fucking idiot	201 00:13:17,100 --> 00:13:19,040 <i>♪ Hey, quel con ! ♫</i>
	532

You shouldn't rape 'cause rape is a fucked-up thing to do	00:38:40,180 --> 00:38:44,940 <i>♪ Tu ne devrais pas violer, car le viol, c'est un truc de dégénéré ♫</i>
"Why are you wearing a condom if I'm fucking you with a strap-on?"	568 00:42:05,600 --> 00:42:08,070 "Pourquoi tu mets une capote ? Je t'encule avec un gode-ceinture."
Yeah, I fucking said it.	564 00:41:51,150 --> 00:41:52,440 Ouais, je l'ai dit, merde.
Fuck! Fuck!" The end. The end.	611 00:44:26,620 --> 00:44:28,730 <i>MEEERDE !"</i> Fin de l'histoire.
Or... Or, "Hey, can you hold my fanny pack? I'm gonna go fuck a woman."	651 00:47:08,380 --> 00:47:11,630 Ou : "Hé, tu peux tenir mon sac-banane ? Je vais aller baiser une femme !"
fuck them who needs them?	702 00:50:34,000 --> 00:50:36,540 <i>♪ On les emmerde, tant pis pour elles ♪</i>
Yo, I know why you are. It's 'cause you're an arrogant prick, that's why, an arrogant fucking prick.	775 00:55:18,020 --> 00:55:23,300 <i>Yo, je sais pourquoi t'es comme ça. T'es un putain de connard arrogant de merde.</i>

Dans ces conditions, une traduction uniforme n'aurait pas permis de restituer l'équilibre pragmatique du discours de Bo Burnham, car le mot *fuck* ne possède pas d'équivalent précis en français et remplit des fonctions discursives variées. Chaque occurrence a été traitée individuellement selon le contexte qui l'entoure. Une stratégie de compensation a été globalement privilégiée : lorsque le juron pouvait être conservé sans compromettre la lisibilité ou rallonger le sous-titre, il a été traduit. Dans les autres cas, il a été omis afin de respecter les contraintes techniques du sous-titrage tout en maintenant le registre vulgaire du spectacle. Chiaro relève d'ailleurs que cette difficulté constitue une raison potentielle de la suppression de *fuck/fucking* dans les sous-titres : « [i]n the case of the subtitled version, the reduced number of swear words might be partly due to the difficulty of rendering the interjection *fucking* used in its adjectival form, which is often difficult to translate given the differences in the syntactic norms of the two languages » (2012b, p. 227).

Les deux instances où le verbe *to fuck* est littéralement utilisé (sous-titres N° 568 et 651) ont, quant à elles, été traduites selon le contexte en préservant la vulgarité de l'énoncé. L'exception est le poème *I Fuck Sluts*, dont la traduction est analysée en détail dans la partie suivante.

Insultes sexistes

- So basically you're still a little bitch. - Real mature of you, disembodied voice up there.	303 00:20:19,900 --> 00:20:24,820 <i>- Donc vous êtes toujours une petite merde.</i> - Très mature, Madame la voix désincarnée.
Oh, bitch, why you being so selfish?	436 00:28:57,880 --> 00:29:01,940 <i>♪ Meuf pourquoi t'es si égoïste ? ♪</i>
	569

"To be safe, bitch."	00:42:08,130 --> 00:42:09,600 Pour se protéger, connasse !
Well, according to my calculations, you're a pussy.	363 00:23:41,200 --> 00:23:42,700 Et bien, selon mes calculs,<i></i> 364 00:23:43,900 --> 00:23:46,910 - t'es une tapette. - On va vraiment s'insulter là ?

L'insulte *bitch* apparaît trois fois. Dans le premier cas, elle ne renvoie pas principalement à l'insulte sexiste adressée aux femmes, mais sert plutôt à dévaloriser l'interlocuteur en le présentant comme « faible » ou « lâche ». La première occurrence a donc été traduite par « petite merde » afin de conserver la violence verbale qu'un mot comme « mauviette » contiendrait moins. La deuxième fois que *bitch* est prononcé, dans la chanson *#deep*, il est utilisé comme une appellation amicale envers une femme (imaginaire) et a dès lors été traduit par « meuf ». La troisième occurrence de l'insulte apparaît dans une situation tout autre : Bo Burnham est en colère et insulte son interlocutrice (imaginaire) par une interjection. La traduction par l'insulte « connasse » préserve le caractère oral du dialogue, la condescendance et le sexisme du personnage de Bo Burnham, la blague complète commençant par « Women are stupid¹⁴ ».

Le terme *pussy* apparaît également à deux reprises dans le spectacle, mais l'autre occurrence n'est pas une insulte¹⁵. Cependant, l'occurrence dans le tableau contient cette même idée d'être une « mauviette ». Pour la même raison citée plus haut, le degré d'insulte a été accentué en utilisant un synonyme.

¹⁴ « Women are stupid. Yeah, I fucking said it. They're the weaker, dumber sex. I can prove it to you. I like to practice safe sex. Why? 'Cause I'm a guy, and I'm smarter. What do women say every time? Every time I put on a condom, what do they say? "Why are you wearing a condom if I'm fucking you with a strap-on?" "To be safe, bitch." »

¹⁵ « "getting money, getting pussy, and the Dewey decimal system." »

Slurs (injures discriminatoires)

Yo, fellas, don't you hate it when you're blowing a guy and he ends up being a faggot?	114 00:08:01,490 --> 00:08:04,310 Vous trouvez pas ça chiant quand vous sucez un mec et en fait c'est un pédé ?
Fag.	763 00:54:39,710 --> 00:54:40,910 <i>Yo p'tit pédé !</i>
What up, dude? What's up? How are you, man?	764 00:54:41,040 --> 00:54:43,300 <i>Salut mec, quoi de neuf, comment ça va ?</i>
"Get out of here, roundies,"	497 00:35:51,080 --> 00:35:53,040 <i>"Foutez le camp, bande de rondards !"</i>

L'injure *fag*, diminutif de *faggot*, est l'équivalent anglais de l'injure « pédé ». Cette injure désigne de manière péjorative les hommes homosexuels et apparaît à trois reprises dans le spectacle, au début et à la fin. Dans ce cas précis, un équivalent lexical direct existe en français. La traduction est alors littérale et sans censure, car le terme, peu importe la langue, se rapporte au même groupe social et véhicule une charge péjorative comparable. Pour permettre au public cible de comprendre la dimension provocatrice du *Fag* dans la dernière occurrence, l'insulte a été rallongée avec l'ajout du « p'tit », ce qui renforce la valeur méprisante de l'interpellation. Un « Yo » en début de phrase a été ajouté afin de signaler la fonction appellative de l'énoncé : ce sont

les premiers propos d'un nouveau personnage (désincarné) qui va souvent utiliser « yo » par la suite. Cette légère adaptation permet de restituer le ton spontané et provocateur de l'échange tout en conservant la violence verbale du texte source.

L'injure *roundies* est une injure créée de toutes pièces par Bo Burnham dans son poème sur le racisme. Alors que l'adversité entre les *squares* et les *circles* se fait ressentir dans le ton de Bo Burnham lorsqu'il conte l'histoire, il imite un des *squares* en criant le sous-titre N° 497. L'on comprend ici que le terme utilisé pour parler des *circles* est un adjectif qui, de base, est neutre : *roundy*. Cependant, celui-ci est substantivé et rendu à la fonction appellative, à l'injonction, déclamé avec haine. Par conséquent, ce terme perd de sa neutralité et devient un instrument de provocation et de polarisation. Ce procédé rappelle le fonctionnement de nombreux *slurs*, qui dérivent souvent de termes initialement descriptifs avant d'acquérir une valeur insultante sous l'effet de leur usage social. Dès lors, une adaptation en « bande de rondards » a été choisie. L'ajout de « bande de » permet de signaler au spectateur cible qu'il s'agit d'une apostrophe injurieuse et non d'une simple désignation. Quant au suffixe -ard, il contribue à créer un néologisme péjoratif qui évoque spontanément une insulte francophone quelconque (exemples : bâtard, couard, gaillard, vieillard, soûlard, veinard... (Glaser 1910, p. 936)) sans renvoyer à un groupe réel. La traduction reproduit ainsi le procédé de création lexicale employé par Bo Burnham, ce qui permet de préserver la fonction satirique du message.

Contraintes prosodiques

Seeing humor as “play with language” has the effect of shifting the focus from language as a mean of communication to language as ritual and ultimately to language as art.

Attardo 1994, p. 329

Comme mentionné précédemment, le spectacle *what.* comporte plusieurs chansons et quelques poèmes. Leur traduction a nécessité une réflexion spécifique, car ces formes d’expression dépendent autant de leur contenu verbal que de leurs aspects prosodiques. Chiaro mentionne leur point commun : « both poetry and song are restrained by features such as rhyme, rhythm and genre-bound rules and conventions » (Chiaro 2012a, p. 21). Or, le passage à l’écrit inhérent au sous-titrage modifie profondément la perception de ces éléments. Certes, les paroles de chansons et les poèmes peuvent être lus indépendamment de leur interprétation orale, mais le sous-titrage les fragmente en segments de deux lignes maximum, ce qui peut atténuer leur structure rythmique et poétique. Une attention particulière a donc été portée au découpage des sous-titres afin de préserver, autant que les contraintes techniques du sous-titrage le permettaient, les effets de rimes. Danielle Jacquin nous rappelle dans *Poésie en traduction* que la rime « doit sa place en fin de vers, lieu où se nouent son, souffle et rythme » (Davoust 1994, p. 85). De plus, comme le dit Michèle Aquien dans son ouvrage *La versification*, « [l]a rime a un rôle associatif : elle contribue à structurer le poème » (2003, p. 45). Par conséquent, dans la mesure du possible, les deux vers réunis dans un même sous-titre ont été organisés sous forme de rimes redoublées (AAAA) ou suivies (AABB) présentant également une proximité graphique, afin que leur correspondance phonétique demeure perceptible à la lecture.

Les chansons et les poèmes n’ont toutefois pas été traités de manière identique ; dans les chansons, la conservation systématique des rimes n’a pas été considérée comme prioritaire. Le potentiel humoristique réside avant tout dans le contenu des paroles, tandis que la dimension musicale demeure accessible au public cible grâce à la bande sonore originale toujours présente auditivement. Dans *Translating for Singing*, Ronnie Apter et Mark Herman précisent à la fois que « [i]t is the music that adds dramatic sweep, complex characterization, poetic beauty, and depth of

meaning » (Apter et Herman 2016, p. 8) et que « [t]wo aural systems determine sense and arouse emotion on the musical stage, the verbal and the musical, each with its own formal properties » (*Ibid.*, p. 181). Le spectateur francophone continue ainsi à percevoir le rythme, la mélodie et l'interprétation de Bo Burnham, même lorsque certaines rimes disparaissent à l'écrit.

Quant aux poèmes, leur forme constitue elle-même un ressort humoristique. L'effet comique naît souvent du contraste entre une poéticité élégamment travaillée et un contenu vulgaire ou absurde. Attardo le mentionne dans son chapitre consacré au *register humor* : « the clash between the register instantiated by the text, and register normally associated with the subject matter creates an opposition similar to that of a script opposition, thus creating a humorous effect » (1994, p. 267). La traduction a donc visé à maintenir autant que possible cet équilibre entre forme et contenu, en conservant le sens des énoncés ainsi que leur organisation rythmique et leurs effets sonores lorsque ceux-ci participaient directement à l'humour. Les exemples qui suivent illustrent la manière dont les contraintes prosodiques orientent les choix de traduction.

Poème *I Fuck Sluts*

Okay. It's called I Fuck Sluts.	219 00:14:33,030 --> 00:14:35,060 Ça s'appelle "Je Poutre des Putes".
It's not a roll call, but thank you.	220 00:14:38,910 --> 00:14:40,160 C'est pas un appel, mais merci.
Sluts, sluts--	221 00:14:40,190 --> 00:14:41,200 <i>Putes !</i>
	222

	00:14:42,130 --> 00:14:42,760 <i>Putes !</i>
Sluts, sluts,	223 00:14:45,600 --> 00:14:47,060 <i>Putes ! Putes !</i>
I fuck sluts. Sluts get fucked when I fuck sluts.	224 00:14:47,180 --> 00:14:49,680 <i>J'poutre des putes Les putes se font poutrer quand j'poutre des putes</i>
No if, ands, and/or buts.	225 00:14:49,740 --> 00:14:50,800 <i>Mais ou or ni car, non !</i>
I fuck sluts. I fuck sluts.	226 00:14:51,120 --> 00:14:52,900 <i>Je poutre des putes Je poutre des putes</i>
Nice girls are nice but no good for nut-sucking. They'll need a serene night to green-light butt-fucking.	227 00:14:52,960 --> 00:14:56,900 <i>Les filles bien sont nulles pour sucer Besoin d'une bonne nuit pour se faire enculer</i>
	228 00:14:56,940 --> 00:14:59,050

But that'd be easy with sleazy old slut fucking. Boo to the nice girls. Praise be to slut-fucking.	<i>Mais ça sera facile avec une bonne vieille pute</i> 229 00:14:59,120 --> 00:15:01,780 <i>À bas les filles bien, vive le poutrage de putes !</i>
I have a list.	230 00:15:02,000 --> 00:15:03,220 <i>J'ai listé.</i>
A list? Yes, a list of all the sluts I've missed.	231 00:15:03,660 --> 00:15:05,980 <i>Listé ? Oui, j'ai listé toutes les putes que j'ai ratées</i>
I've never fucked or sucked these sluts, and thus my nuts are fucking pissed.	232 00:15:06,200 --> 00:15:09,550 <i>Ces putes que j'ai jamais baisées Mes couilles en sont saoulées</i>
So, when I fuck the lucky slut, my nut removes her from the list.	233 00:15:09,600 --> 00:15:13,010 <i>Quand la pute chanceuse est baisée De la liste mes couilles l'ont enlevée</i>
Another dumb cumbucket struck from my	234 00:15:13,040 --> 00:15:17,190 <i>Une énième pute poutrée, cochée

nut-sucking, suck it, slut, slut-fucking bucket list.	De ma liste de putes enculées</i>
Yes, you hear the influences-- Chaucer, Keats.	235 00:15:18,760 --> 00:15:21,760 Oui, vous entendez les influences, Chaucer, Keats !
The pages are blank. I know it. Why am I lying to you?	236 00:15:23,000 --> 00:15:26,670 Les pages sont vierges, je le connais par cœur, pourquoi je vous mens ?
Sluts can be white, black, brown, pink, or almond.	237 00:15:29,760 --> 00:15:32,070 <i>Les putes, y'en a des blanches, noires, café ou noisette</i>
They can be skinny with big tits or be skinny with small ones.	238 00:15:32,130 --> 00:15:35,000 <i>Y'en a des minces avec de gros seins Ou... des minces avec des petits</i>
Sluts can be perky, preppy, or posh, with their brains and their clothes all shrunk from the wash.	239 00:15:35,000 --> 00:15:39,070 <i>Elles peuvent être badines, BCBG ou bourges Leur cerveau, leurs fringues rétrécis au lavage</i> 240

Excuse me.	00:15:39,540 --> 00:15:40,400 Permettez-moi. 241 00:15:46,060 --> 00:15:48,040 But other sluts are pretty and funny and smart. <i>Mais les autres putes sont jolies, drôles et rusées</i> 242 00:15:50,610 --> 00:15:52,910 These sluts can lift all your thoughts from your dick to your heart. <i>Ces putes peuvent faire bander Votre cœur</i> 243 00:15:53,000 --> 00:15:55,900 They can talk about science, music, or art. <i>Elles peuvent parler de sciences, de musique et d'arts appliqués</i> 244 00:15:56,000 --> 00:15:58,010 They can put you together, or they can pull you apart. <i>Peuvent vous rendre meilleur Ou tuer votre ardeur</i> 245 00:15:58,040 --> 00:15:59,910 But don't trust these sluts. Don't. Don't you dare. <i>Mais ne vous y fiez pas, Ne vous avisez pas</i> 246 00:16:00,380 --> 00:16:03,090
------------	--

They'll force you to trust them and love them and care.	<i>Elles vous forceront à les aimer de ce pas</i>
	247 00:16:03,130 --> 00:16:04,870
And then they'll be gone, and then you'll be aware of that hole in your heart that that dumb slut left there.	<i>Puis elles partiront et donc vous saurez</i>
	248 00:16:05,070 --> 00:16:07,960
	<i>Ce qu'est ce trou dans votre cœur Que cette pute a pu laisser</i>
	249 00:16:08,000 --> 00:16:09,000
Thank you very much.	Merci beaucoup.

D'emblée, le poème *I Fuck Sluts* s'annonce ambigu : Bo le présente comme un « love poem sappy and romantic » (sous-titre N° 216), avant de fournir le titre au public, ce qui marque déjà le contraste fort entre la forme poétique traditionnelle et élégante, et le contenu du poème, rempli d'obscénités. Ce contraste s'inscrit également dans ce qu'Attardo décrit dans son chapitre sur le *register humor* : « [s]exual intercourse is an interesting matter [...], only two variants are possible; medical and obscene » (1994, p. 266). L'humour n'est ici pas seulement vulgaire, mais aussi ironique : pendant les courts interludes (sous-titres N° 235, 236 et 240), Bo prend une distance par rapport au texte déclamé. Comme le suggère l'énoncé final qui clôture le sketch du poème (sous-titre N° 250), ce dernier relève d'une satire sur la réification des femmes : la vulgarité n'est pas simplement utilisée pour provoquer, mais pour critiquer. Selon la typologie de Katharina Reiß (1986), ce texte appartient aux catégories du texte expressif et du texte opératif : expressif, car la forme poétique joue un rôle clé dans l'humour perçu (les strophes, rimes, allitérations et assonances), et opératif, car le texte cherche à susciter, au-delà d'être comique, une réflexion auprès de son public. Par le biais de ce poème à l'allure désopilante, Bo Burnham veut produire une réaction émotionnelle et interprétative chez le public. Dès lors, la traduction doit viser le sens,

l'humour, mais aussi l'effet global : faire percevoir l'ironie et la critique sous-jacente présentes dans le texte source.

L'un des enjeux centraux de la traduction de ce poème réside dans la restitution des jeux phonétiques : le texte est rempli d'assonances et d'allitérations, notamment autour des phonèmes /ʌ/ et /s/ (*sluts, fuck, nuts, bucket-list*, etc.) et de répétitions rythmiques qui donnent au poème une cohérence sonore immédiatement perceptible à l'oral. En sous-titrage, la perte de ces indices oraux risquerait de réduire l'effet comique. Il est donc nécessaire de trouver des équivalents en français écrit, soit en conservant des paronomases orthographiquement proches, soit en compensant par d'autres figures phonétiques, telles que l'allitération en consonnes explosives qui peuvent rappeler les sons /p/ du mot « pute(s) » et les sons /b/ du mot « baiser », répétés à maintes reprises, et recréer un certain rythme à la lecture. C'est là que « [l']identité graphique peut se joindre à l'identité phonique » (Aquien 2003, p. 52). Comme mentionné précédemment, l'objectif est de privilégier, lorsque cela est possible, des rimes orthographiques redoublées (AAAA) ou suivies (AABB) pour permettre au spectateur de voir la rime sur les deux lignes du sous-titre, donc deux vers, car une des règles principales de la versification que la traduction tenait à respecter était celle mentionnée dans le livre de Michèle Aquien : « [l]e vers s'écrit sur une seule *ligne* » (*Ibid.*, p. 8). En plus de cette règle, une autre a été suivie pour faciliter la lecture : « [l]es limites de chaque vers sont toujours nettement marquées [...] par la majuscule » (*Ibid.*, p. 9). Le maintien de cette convention graphique permet de rendre la structure poétique immédiatement perceptible au spectateur malgré les contraintes du sous-titrage.

Un autre problème majeur concerne la gestion de la vulgarité : comme expliqué précédemment à propos des jurons, le degré d'acceptabilité des termes vulgaires diffère entre l'anglais et le français. La langue française a tendance à marquer plus fortement la brutalité de certains termes sexuels, ce qui pose un dilemme de traduction : faut-il conserver la vulgarité au risque de choquer davantage le public francophone, ou l'atténuer pour préserver l'acceptabilité du texte ? Si la vulgarité, étant un élément clé dans le présent poème, est édulcorée, cela reviendrait à neutraliser la tension entre la forme poétique et l'obscénité et donc à affaiblir la critique implicite ainsi que l'effet comique. Il apparaît donc nécessaire de maintenir un registre cru dans la langue cible. Autrement dit, dans le cas présent, la traduction humoristique ne saurait se limiter à une

restitution strictement sémantique, elle doit s'inscrire dans une démarche à la fois fonctionnelle et esthétique (surtout dans le cas des poèmes) en tenant compte du type de texte, de sa dimension polysémiotique et de sa portée satirique dans le cas présent de Bo Burnham. André Davoust nous fournit cette phrase en analysant les traductions des poèmes d'Emily Dickinson : « à chaque langue son échelle, pour aller cueillir le fruit du poème » (1994, p. 126). La traduction de *I Fuck Sluts* s'inscrit dans cette démarche, en veillant à préserver l'articulation entre forme poétique et portée satirique.

Autres poèmes et contes

Egghead poems

This is a poem about beauty, about self-image, and about the ability to transform.	476 00:34:08,720 --> 00:34:10,280 Ce poème parle de la beauté,
	477 00:34:10,650 --> 00:34:13,360 de l'image de soi et de la capacité de se transformer.
"Martha was ugly, like a shaven baboon,	478 00:34:14,860 --> 00:34:17,160 "<i>Martha était moche, monstrueuse comme un blaireau</i>"
so she wrapped herself up in a curtain cocoon.	479 00:34:17,230 --> 00:34:19,640 <i>Alors elle s'emmitoufla dans un cocon de rideaux</i>

And after a week, she finally emerged. She smelled like shit. What a psycho."	480 00:34:19,800 --> 00:34:23,990 <i>Une semaine après, enfin elle éclôt Elle puait la mort, quelle tarée</i>"
--	---

Dans cette séquence du spectacle, Bo Burnham se met à déclamer quelques courts poèmes issus de son recueil *Egghead* (sous-titres N° 468 jusque 517). L'effet humoristique repose en grande partie sur le contraste entre une forme poétique soignée, caractérisée par ses rimes et sa musicalité, et un contenu souvent absurde, voire vulgaire ou violent. La traduction a donc cherché à préserver cet équilibre entre fond et forme, afin de restituer ce même contraste.

Lorsque ces poèmes présentaient des rimes, comme celui présenté dans le tableau ci-dessus, celles-ci ont été reproduites chaque fois que cela était possible. La traduction s'attache également à restituer les jeux phonétiques présents à l'intérieur des vers, dès lors qu'ils participent à l'effet esthétique du texte.

Conte de Andy the Frog

L'histoire d'Andy la Grenouille (sous-titres N° 581 jusque 611) emprunte les codes du conte pour enfants avant de basculer progressivement vers un récit de plus en plus sombre et brutal. Ce contraste constitue l'un des principaux ressorts humoristiques de la séquence. Dès lors, la traduction ne pouvait se limiter au transfert du contenu : une stylistique similaire aux contes doit être préservée, c'est-à-dire la forme que prend, traditionnellement, un conte en français. Par ailleurs, le texte présente une dimension prosodique marquée, notamment par la présence de rimes et de répétitions. Celles-ci ont été imitées autant que possible afin de conserver la musicalité du récit et le contraste entre sa forme enfantine et son contenu graduellement plus violent.

Chansons

Les chansons présentes dans le spectacle *what.* peuvent être réparties en deux catégories : les chansons longues et les chansons courtes. Les premières concentrent la majorité des enjeux traductologiques et feront chacune l'objet d'une analyse détaillée ci-dessous. Elles comportent également plusieurs passages parlés insérés entre les couplets, qui relèvent davantage du stand-up que du chant. Les chansons courtes seront quant à elles abordées de manière plus synthétique, à l'exception de l'outro, qui est également analysée dans la partie consacrée aux contraintes techniques.

Chansons longues

Sad

La chanson *Sad* est la première chanson longue du spectacle (sous-titres N° 149 jusque 211). Elle est caractérisée par ses chutes tous les deux vers de situations tragi-comiques, pour lentement progresser vers un discours purement tragique et ensuite se résoudre à la fin. Le rythme des chutes est alors ici extrêmement important à respecter lors de la synchronisation des sous-titrages, ainsi que la traduction fidèle du contenu de chaque blague, de chaque couplet. Dans la chanson originale, les rimes sont seulement présentes lors du pont. Par conséquent, la priorité fut axée sur la restitution du sens et de l'humour, et les rimes et autres harmonies phonétiques ont été respectées lorsque cela était possible. La plupart des vers ne posent pas de problème lors de leur traduction littérale. L'une des principales adaptations concerne toutefois la référence au « Trick-or-treating », qui a été légèrement explicitée par l'ajout de la mention d'Halloween afin de faciliter la compréhension du public cible, comme mentionné dans la partie des contraintes culturelles.

Left Brain, Right Brain

Au milieu du spectacle, Bo Burnham introduit la chanson *Left Brain, Right Brain* qui, comme son nom l'indique, va aborder les différences entre les deux hémisphères cérébraux (sous-titres N° 316 jusque 396). Bo le fait d'une certaine façon : contrairement à *Sad*, cette chanson repose sur un dialogue entre deux personnages aux personnalités opposées, dont les différences sont exprimées autant par le texte que par la mise en scène, la voix et la mélodie. La traduction

devait donc maintenir cette opposition tout en tenant compte des nombreuses rimes, affinités sonores et jeux de mots qui structurent les échanges.

#deep

Comme susmentionné, cette chanson pastiche les publications pseudo-philosophiques diffusées sur les réseaux sociaux. Son humour repose autant sur la prévisibilité des chutes que sur les nombreux jeux de mots et références au champ lexical des profondeurs marines. Leur traduction devait donc préserver simultanément la cohérence thématique de l’océan, le rythme des révélations humoristiques et les effets sonores (ici, les rimes sont souvent croisées). Lorsque certaines rimes ne pouvaient être reproduites, elles ont été compensées par des allitérations. Apter et Herman expliquent que « [i]t is possible for a translation to dispense with rhyme altogether if care is taken that the sound patterns interweave closely enough that internal sonic connections override the lack of rhyme at musical phrase endings » (2016, p. 195). Ce principe destiné à la *singable translation* peut être appliqué à la dimension graphique des sous-titres : en effet, les assonances et les allitérations demeurent perceptibles à l’écrit grâce à la proximité graphique des répétitions de lettres et de groupes de son.

From God’s Perspective

Comme le titre l’explique, cette chanson est chantée « du point de vue de Dieu ». Elle est également assez lyrique avec de multiples rimes. L’humour est toujours présent, quoiqu’ici saupoudré d’une touche de morale omniprésente, d’un humour plus amer, qui laisse progressivement place à une réflexion critique. Le texte cible privilégie la restitution du contenu argumentatif tout en conservant les ruptures vulgaires qui participent à l’effet comique. La transposition des rimes a parfois été altérée ou omise, car la fidélité au contenu était la priorité absolue.

Repeat Stuff

Dernière longue chanson de ce spectacle, *Repeat Stuff* constitue une parodie des chansons d’amour commerciales, comme l’explique Bo Burnham en guise d’introduction à la chanson. Le rythme particulièrement élevé impose en outre des contraintes de lecture. La traduction a donc priorisé l’intelligibilité et la restitution de la satire, tout en veillant à conserver les parallélismes et les rimes lorsque cela était compatible avec les contraintes du sous-titrage. Lorsque les rimes

pouvaient être maintenues, leur synchronisation avec le chant original renforçait leur perceptibilité et contribuait à entretenir la cohérence prosodique de la séquence.

Chansons courtes (Intro ; Water fall track ; Creepy Old Man ; WDIDLN?; We Think We Know You)

Ces chansons étant courtes, voire très courtes, une attention particulière leur a été portée. Lorsque la moindre dimension prosodique pointait le bout de son nez, au-delà de la simple mélodie musicale, la traduction a essayé au maximum d'en préserver toutes les facettes. Par exemple, dans l'introduction du spectacle, une courte chansonnette sur un lézard (sous-titres 91 jusqu'à 95) contient des rimes et une structure lyrique ; l'adaptation s'attache à reproduire cette musicalité plutôt qu'à produire une simple traduction de sens. Autre exemple : la chanson de la piste qui se répète par erreur (sous-titres 133 à 136) a été restituée dans sa dimension musicale et amusante, en utilisant le « encore-core-core », qui invite le spectateur à prolonger mentalement le son, également répété auditivement (*again-gain-gain*).

La chanson de fin, *We Think We Know You*, est assez spéciale, car elle commence comme un sketch avec diverses interventions de voix off, lorsque soudain, Bo Burnham remixe littéralement ces voix et parvient progressivement à transformer le sketch en morceau musical en les superposant. Avec une instrumentalisation qui s'ajoute peu à peu, Bo Burnham aide le public à visualiser les différentes couches musicales avec des mimes synchronisés aux sons. Les premières répétitions demeurent sous-titrées pour que le public cible puisse identifier les mots qui servent de matériau au remix. Une fois cette information acquise, les sous-titres disparaissent pour laisser le spectateur se concentrer sur la construction musicale de la séquence. Ce choix rejoint l'observation d'Apter et Herman selon laquelle « music itself, as a “universal” language, can bridge cultural differences at least partially » (2016, p. 73). La musique prend alors temporairement le relais de la traduction. Par ailleurs, ils soulignent que « [m]usic can re-inforce the meaning of words as well as acquire meaning from them » (*Ibid.*, p. 221). Le sous-titrage revient lors du passage de Satan (sous-titre N° 788) et disparaît à nouveau, pour revenir une dernière fois lorsque les mots répétés changent et deviennent des phrases qui se mêlent entre elles pour n'en former qu'une. Cette alternance vise à limiter la redondance tout en accompagnant la compréhension de la structure musicale. Le même choix a été appliqué dans la chanson d'introduction à plusieurs reprises et dans la chanson *Repeat Stuff* pendant le refrain.

Conclusion

La traduction du spectacle *what.* de Bo Burnham a permis de mettre en évidence la complexité particulière du sous-titrage de l'humour, et plus spécifiquement de l'humour de stand-up. Si l'objectif premier d'une traduction humoristique est de provoquer le rire chez le public cible, cet objectif devient particulièrement difficile à atteindre lorsque l'humour repose simultanément sur le langage, la voix, le rythme, la mise en scène, la gestualité et la musique. Le sous-titrage ne consiste donc pas uniquement à transférer un discours d'une langue à une autre et d'un médium à un autre, il implique de sélectionner, de condenser et parfois de transformer les éléments qui participent activement à la construction de l'humour.

Les contraintes techniques ont d'abord rappelé que toute stratégie de traduction doit composer avec les limites matérielles du sous-titrage. Le débit élevé de Bo Burnham, la limitation du nombre de caractères, la synchronisation avec les rires du public et l'interaction constante entre texte, image et son imposent une hiérarchisation des informations. Certaines blagues peuvent être condensées, tandis que d'autres nécessitent un temps de lecture suffisant pour permettre au spectateur de reporter son attention sur la scène et d'en percevoir la chute visuelle. Les choix typographiques et l'utilisation de trois lignes montrent également que le sous-titre peut, dans certains cas, devenir lui-même un élément de la mise en scène humoristique.

Les contraintes culturelles ont ensuite montré que la compréhension d'une blague dépend parfois de connaissances extérieures au texte. Cependant, le contexte spécifique de cette traduction (spectacle visionné à domicile) a permis de conserver certaines références culturelles sans systématiquement les expliciter. Le choix d'un public cible précis a ainsi joué un rôle déterminant dans le degré de domestication et d'exotisation retenu.

Ensuite, l'analyse de la traduction de *what.* a montré que les contraintes linguistiques occupent une place centrale dans les choix de traduction. Les jeux de mots, les expressions idiomatiques et les jurons ne peuvent pas toujours être transposés littéralement sans modifier leur effet pragmatique. La traduction de l'humour implique dès lors des ajustements constants, allant

de la reformulation à la réécriture complète de certains énoncés, afin de préserver au mieux leur fonction comique dans la langue cible.

Enfin, les contraintes prosodiques ont montré que la forme sonore et rythmique du spectacle ne disparaît pas entièrement lors de son passage à l'écrit. Les chansons et les poèmes ont nécessité des approches distinctes selon la fonction de leur forme : lorsque les rimes et les harmonies phonétiques participaient directement à l'humour, leur maintien devenait prioritaire. La traduction devait alors tenir compte du sens, de la musicalité, du rythme et de la perception graphique des sonorités. Le sous-titrage de *what.* apparaît ainsi comme une pratique profondément polysémiotique, dans laquelle le texte cible doit constamment dialoguer avec ce que le spectateur continue d'entendre et de voir.

Au terme de cette analyse, il apparaît donc qu'il n'existe pas de stratégie unique permettant de traduire l'humour de Bo Burnham. Chaque occurrence nécessite une évaluation de la fonction qu'elle remplit dans la séquence : faire rire par le sens, par un jeu de mots, par la vulgarité, par la forme poétique, par un geste ou par une combinaison de plusieurs de ces éléments. Cette approche permet de considérer le sous-titrage comme une forme de réécriture contrainte qui cherche à reconstruire l'expérience humoristique du spectacle dans une autre langue et dans un autre mode de communication. La traduction de *what.* montre ainsi que, face à un objet audiovisuel aussi polysémiotique, la restitution de l'humour repose avant tout sur la recreation d'un effet plutôt que sur la reproduction des mots.

Bibliographie

- Aixela, J. F. (1999). 4 Culture-specific Items in Translation. In R. Alvarez & M. C.-A. Vidal (Éds.), *Translation, Power, Subversion* (p. 52-78). Multilingual Matters.
<https://doi.org/10.21832/9781800417915-005>
- Apter, R., & Herman, M. (2016). *Translating for singing : The theory, art, and craft of translating lyrics*. Bloomsbury Academic.
- Aquien, M. (2003). *La versification* (5. ed. mise à jour). Presses Univ. de France.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (Éd.). (2017). *The Routledge handbook of language and humor*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Attardo, S. (2018). Universals in puns and humorous wordplay. In E. Winter-Froemel & V. Thaler (Éds.), *Cultures and Traditions of Wordplay and Wordplay Research* (p. 89-110). De Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783110586374-005>
- Burnham, B. (Réalisateur). (2013, décembre 17). *What*. [Enregistrement vidéo].
<https://www.youtube.com/watch?v=ejc5zic4q2A>
- Chiaro, D. (2012a). *Translation and humour. 1 : Translation, humour and literature* (Paperback ed., 1. publ). Continuum.
- Chiaro, D. (2012b). *Translation and humour : Edited by Delia Chiaro. 2: Translation, humour and the media* (Paperback ed). Continuum.
- Cornu, J.-F. (2014). *Le doublage et le sous-titrage : Histoire et esthétique*. Presses universitaires de Rennes.
- Davoust, A. (1994). *Poésie en traduction*. Institut d'études anglophones, Université Paris VII-Denis Diderot.
- Glaser, K. (1910). *Le Sens Péjoratif Du Suffixe-Ard En Français*. 27(3), 932-983.

- Gottlieb, H. (1994). Subtitling : Diagonal translation. *Perspectives*, 2(1), 101-121.
<https://doi.org/10.1080/0907676X.1994.9961227>
- Hajiyeva, B. (2025). Translating Idioms and Slang : Problems, Strategies, and Cultural Implications. *Acta Globalis Humanitatis et Linguarum*, 2(2), 284-293. <https://doi.org/10.69760/aghel.025002123>
- Johnny Definition. (2026). In *Merriam Webster*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/johnny>
- Junior, H. C. H. (2023). Figurative Language Used in Bo Burnham’s Stand-Up Comedy Titled What. *k@ta kita*, 11(2), 247-254. <https://doi.org/10.9744/katakita.11.2.247-254>
- Lavaur, J.-M., & Şerban, A. (2008). *La traduction audiovisuelle : Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. De Boeck.
- Lopez-Sande, S. (2024). Bequeathing “new sincerity” in the age of the homo digitalis : Confessionalism and authorial self-consciousness in David Foster Wallace and Bo Burnham. *Literature Compass*, 21(1-3), e12744. <https://doi.org/10.1111/lic3.12744>
- Nida, E. A., & Dil, A. S. (1975). *Language structure and translation*. Stanford university press.
- No Homo. (2011). In *Know Your Meme*. <https://knowyourmeme.com/sensitive/memes/no-homo>
- Ranzato, I. (2016). *Translating culture specific references on television : The case of dubbing*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Raskin, V. (1985). *Semantic mechanisms of humor*. Reidel.
- Raskin, V. (2023). The demise of the joke. *HUMOR*, 36(2), 197-205. <https://doi.org/10.1515/humor-2022-0027>
- Reiß, K. (1986). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik : Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen* (3. Aufl). Hueber.
- Scripts.com. (s. d.). *Bo Burnham : What*. Consulté 8 octobre 2025, à l’adresse https://www.scripts.com/script/bo_burnham:_what._4401
- Taylor, J. M., & Raskin, V. (2012). On the Transdisciplinary Field of Humor Research. *Journal of Integrated Design & Process Science*, 16(3), 133-148. <https://doi.org/10.3233/jid-2012-0017>

Venuti, L. (2008). *The translator's invisibility : A history of translation* (Second edition). Routledge.

<https://doi.org/10.4324/9780203553190>

Zabalbeascoa, P. (1996). Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. *The Translator*,

2(2), 235-257. <https://doi.org/10.1080/13556509.1996.10798976>

Zijp, D. (2025). Deconstructing comic persona : Theatricality and absorption in Bo Burnham's Make

Happy (2016) and Hannah Gadsby's Nanette (2018). *Comedy Studies*, 16(2), 348-362.

<https://doi.org/10.1080/2040610X.2025.2463255>