Un sous-titrage « *Basique* » ou « *Formidable* » ?

Une analyse de la traduction des paroles de chanson françaises dans les sous-titres en anglais des clips YouTube

Hannah O'Brien-Møller

Department of Romance Studies and Classics
Master's Thesis – 30 hp
Language Science with a Specialisation in French – 120 hp
Spring term 2023
Supervisor: Per Förnegård
"Basic" or "Wonderful" subtitling? An analysis of the translation of French song lyrics into English in the subtitles of YouTube music videos

Stockholms universitet

Un sous-titrage « *Basique* » ou « *Formidable* » ?

Une analyse de la traduction des paroles de chanson françaises dans les sous-titres en anglais des clips YouTube

Hannah O'Brien-Møller

Abstract

Music videos have been published on YouTube since the site's creation in 2005. However, on-demand subtitles for music videos are a relatively recent phenomenon. As fans can now understand lyrics in a language that is not their own, by using translated subtitles, artists have the possibility of reaching a wider international audience than ever. This qualitative study aims to fill a gap in translation studies by examining the translation of French song lyrics into English in the subtitles of music videos on YouTube. The study poses the following questions: how are specific linguistic features that are characteristic of song lyrics translated in the subtitles of music videos? What is the overall effect of these translations – is there a loss of meaning or of style once the lyrics have been translated? What are the particularities of this medium of translation?

The corpus consists of 14 music videos published on YouTube within the last decade. All 14 pop/rap songs examined are performed in French and subtitled in English. The study gives an overview of the translation techniques used in the English subtitles on French music videos, by examining both the methods used to translate songs as well as the strategies used by subtitlers to translate specific linguistic features. The linguistic features examined through comparative text analysis are phonetic (assonance, alliteration, rhyme, and language play), socio-cultural (linguistic register, cultural references, and idiomatic expressions including slang), and grammatical.

This thesis begins with an interrogation of previous research on audiovisual and song translation, including an examination of taxonomies of subtitling strategies. These taxonomies are applied to the under-examined context of YouTube music videos, following the paradigm of Descriptive Translation Studies.

Through a descriptive analysis of the pairs of source-language and target-language linguistic features, the study found that translation strategies were varied, and could result in a tension between the prioritisation of stylistic elements over the original meaning of the lyrics. The results confirmed a lack of standardised conventions for subtitled translations on YouTube, and certain markers of this digital, community-oriented medium were present, where they might not be found in more conventional arenas of audiovisual translation.

Keywords

YouTube subtitles, song translation, audiovisual translation, French pop, music videos, Descriptive Translation Studies, comparative text analysis

Table des matières

1. Introduction 1
1.1 Le sujet d'étude 1
1.2 Le sous-titrage sur YouTube 2
1.3 L'objectif et les questions centrales 3
2. Recherches antérieures 5
2.1 Méthodes et stratégies de traduction 5
2.1.1 Au niveau macro : les méthodes et le processus de traduction 5
2.1.2 Au niveau micro : les stratégies et les mots « intraduisibles » 7
2.1.3 Comment juger la qualité d'une traduction ? 7
2.2 La traduction des chansons et du langage poétique 8
2.2.1 La traduction du langage expressif 8
2.2.2 L'importance de la musique 9
2.2.3 L'aspect rimant 11
2.3 La traductologie audiovisuelle 11
2.3.1 Les références culturelles 12
2.3.2 L'argot 12
2.3.4 Les expressions idiomatiques 13
2.3.5 Les jeux de mots 14
2.4 Le contexte YouTube 16
2.4.1 Le *fansubbing* 16
2.4.2 Lacune de recherche 17
3. Méthode 18
3.1 Le corpus 18
3.1.1 Textes sources et textes cibles 18
3.1.2 Critères de sélection 21
3.1.3 Les limites du corpus 22
3.2 Méthode d'analyse 22
4. Analyse 25
4.1 Les aspects phonétiques 25
4.1.1 L'Assonance et l'allitération 25
4.1.2 La rime 27
4.1.3 Les jeux de mots 29
4.2 Les aspects socioculturels 31
4.2.1 Le registre 31
4.2.2 Les références culturelles 33
4.2.3 Les expressions idiomatiques et argotiques 36
4.3 Les aspects grammaticaux 38

4.3.1 Morphologie, ponctuation, typographie 38
4.3.2 Syntaxe 40
4.4 Sous-titres intégrés et sous-titres optionnels : les différences 40
5. Discussion 45
5.1 Évaluation générale des traductions 45
5.2 Les particularités du médium 48
6. Conclusion 52
Bibliographie 54
Annexe 57
1. Liste de clips 57
2. Les paroles de chanson 58
2.1 Angèle. 2019. *Balance ton quoi*. 58
2.2 Angèle. 2021. *Bruxelles je t'aime*. 59
2.3 Angèle. 2022. *Amour, Haine & Danger*. 61
2.4 L.E.J. 2015. *La Dalle*. 63
2.5 L.E.J. 2018. *Liberté, Égalité*. 64
2.6 OrelSan. 2017. *Basique*. 66
2.7 OrelSan. 2017. *Tout va bien*. 68
2.8 OrelSan feat. Stromae. 2018. *La pluie*. 69
2.9 Stromae. 2013. *Formidable*. 71
2.10 Stromae. 2014. *ave cesaria*. 73
2.11 Stromae. 2015. *carmen*. 75
2.12 Stromae. 2015. *quand c'est*. 77
2.13 Suzane. 2019. *SLT*. 78
2.14 Suzane feat. Témé Tan. 2019. *Il est où le SAV ?* 81

1. Introduction

1.1 Le sujet d'étude

Les vidéoclips occupent depuis des décennies une position clé au cœur de l'industrie musicale. Un nouveau single est très souvent accompagné d'un clip pour le promouvoir : le clip aide à solidifier la chanson dans la tête des fans. Les clips peuvent aussi articuler la vision artistique de l'artiste en ajoutant un élément visuel à la chanson. La pratique de faire un clip pour accompagner un single se fait depuis plus de quarante ans, quand les clips étaient diffusés principalement sur les chaînes de télévision populaires comme MTV, Music Television, fondée en 1981 et dédiée à montrer les clips des chansons contemporaines (Korsgaard 2017). Cependant, le site internet YouTube, créé en 2005 et acheté par Google l'année suivante, a depuis sa création essentiellement remplacé les chaînes de télévision pour les jeunes en se dédiant aux médias audiovisuels, y compris les clips musicaux (Burgess & Green 2018 ; Abdullah *et al*. 2021). Le clip joue un rôle essentiel pour beaucoup d'artistes : si le clip est largement partagé sur les réseaux sociaux ou les plateformes en ligne, cela peut influencer très positivement la carrière des artistes. Certains artistes sont devenus populaires largement grâce au succès de leur clips (*cf*. site officiel de Stromae).

YouTube nous permet de voir combien de fois une vidéo a été « vue », ainsi que les commentaires postés par les internautes. Soulignons tout d'abord l'importance sociale de YouTube. YouTube est le deuxième réseau social le plus utilisé mondialement (Statista 2023a). Tous les clips que nous analyserons ont atteint des millions de vues (quelques-uns ont même dépassé les 100 millions de vues). Cela donne une idée du nombre de personnes qui consomment ce genre de média numérique. Les clips exercent ainsi une influence directe sur les ventes de singles et sur le nombre de *streams*. YouTube est non seulement très important les artistes, mais le site est économiquement essentiel pour le géant technologique, Google : les revenus publicitaires apporté par les milliards de visiteurs au site représentent 11 % des recettes publicitaires totales de Google en 2022 (Statista 2023b). L'emploi des algorithmes permet au YouTube de proposer du contenu à ses utilisateurs. La plateforme fonctionne ainsi comme une source des recommandations musicales pour les jeunes en forme de chansons et playlists suggérées (Pires *et al*. 2021). Les adolescents de l'étude de Pires *et al*. (2021 : 1182) font aussi référence à la possibilité de trouver de la musique dans un grand éventail de langues, ce qui n'est pas possible au même niveau sur d'autres services tels que Spotify. Le succès de la fonction musicale de YouTube n'était pas prévu mais cela est la raison pour la création de YouTube Music, un service d'abonnement payant.

Un nouveau phénomène s'est présenté au cours des deux dernières décennies avec l'essor de YouTube et d'autres services de streaming, tels que Netflix, HBO, Prime Vidéo, etc. : la disponibilité

de sous-titres sur demande. Sur YouTube, l'internaute peut choisir d'afficher des sous-titres en regardant un clip. Ceux-ci sont souvent disponibles en plusieurs langues : la langue utilisée dans la vidéo ainsi que des traductions.

Le sujet de ce mémoire se base sur les sous-titres en anglais des vidéoclips d'une sélection de chansons en français sur YouTube. Puisque globalement on se tourne vers l'anglais comme langue véhiculaire (Björkman 2013), surtout en ligne (Baker & Sangiamchit 2019), ajouter des sous-titres en anglais est devenu une stratégie commerciale astucieuse qui permet à un artiste d'atteindre un public plus large. On a vu le phénomène d'une plus grande circulation des médias audiovisuels sous-titrés qu'avant sur d'autres plateformes, notamment par le succès énorme de séries en langue étrangère (par exemple la série coréenne *Squid Game* et la série française *Lupin*) chez un public anglophone (Sims 2022). Passons maintenant à une description plus détaillée des sous-titres sur YouTube.

1.2 Le sous-titrage sur YouTube

Le sous-titrage a connu une croissance énorme à travers tous les médias audiovisuels pendant les dernières décennies (Sims 2022). Les services de *streaming* comme Netflix, HBO, etc., offrent la possibilité d'afficher des sous-titres, souvent dans un éventail de langues. À l'aide de ces sous-titres, en appuyant simplement sur un bouton, le spectateur peut profiter d'innombrables séries et films dans des langues étrangères. Les consommateurs des médias audiovisuels en ligne se sont donc habitués à ce service, et les internautes de 18 à 24 ans sont ceux qui l'utilisent le plus souvent (Stagetext/Sapio Research 2021). Sur YouTube, cet outil ne se limite pas seulement aux films, mais s'étend à toute forme de média audiovisuel.

Sur YouTube, le sous-titrage se divise en quatre catégories. Premièrement, les sous-titres auto-générés qui se produisent grâce à la technique de reconnaissance automatique de la parole (*automatic speech recognition*, ASR). Les sous-titres auto-générés sont de qualité inégale ; le niveau de précision de reconnaissance de parole est parfois très bas, surtout si le clip contient du bruit de fond ou de la musique (Li *et al*. 2022). Comme nous sommes intéressée par les stratégies employées par les sous-titreurs et sous-titreuses et non par les algorithmes, nous avons décidé d'ignorer cette catégorie de sous-titrage dans la présente étude.

Le deuxième type de sous-titrage est celui produit par la communauté. Ces sous-titres sont créés par les internautes sur YouTube, qui ne sont pas nécessairement des traducteurs ou sous-titreurs qualifiés. Jusqu'à une date assez récente, cette possibilité d'ajouter des sous-titres sans vérification de qualité était ouverte à tous les internautes : il suffisait d'avoir un compte d'utilisateur pour ajouter ses propres sous-titres à n'importe quel clip. Ces sous-titres communautaires collaboratifs étaient appréciés par certains membres de la communauté – notamment par la communauté sourde ou malentendante et

par les locuteurs non-natifs de la langue parlée dans la vidéo[1]. Cependant, la possibilité d'ajouter des sous-titres communautaires n'existe plus depuis le 28 septembre 2020, car Google a décidé de supprimer cette fonction, voulant éviter le risque de l'ajout de sous-titres de mauvaise qualité (*cf.* YouTube Help Center). Depuis ce changement, il n'est plus possible de modifier les sous-titres communautaires existants. Les comptes ayant publié les clips pouvaient décider soit de garder les sous-titres effectués par la communauté tels qu'ils sont, soit de les supprimer, soit de les remplacer par des sous-titres ajoutés manuellement par le créateur du clip, ou par des sous-titres dits « professionnels » (*cf.* YouTube Help Center 2020).

La troisième catégorie de sous-titrage désigne les sous-titres effectués soit par le créateur du clip, soit par un service tiers utilisant un logiciel pour synchroniser le texte avec la vidéo, ou par une entreprise professionnelle de sous-titrage, qui est payée pour son travail (Li *et al.* 2022).

La quatrième et dernière catégorie de sous-titres sont ceux insérés par l'équipe de l'artiste, qui intègre les sous-titres en postproduction. Cela n'empêche pas, toutefois, l'addition de sous-titres avec l'outil YouTube (donc l'addition de sous-titres des catégories 1, 2 ou 3) au-dessus de ceux déjà intégrés dans la vidéo. La différence principale entre ces *sous-titres intégrés* (désormais STI) et les *sous-titres optionnels* (désormais STO, catégories 1, 2 ou 3) est que l'internaute fait un choix actif en visualisant ces derniers.

Comme on le verra dans le chapitre 0, très peu de recherches ont été consacrées aux sous-titres YouTube en général, et aux sous-titres des clips musicaux en particulier. Passons maintenant aux questions de recherche de ce mémoire qui, nous l'espérons, aidera à combler cette lacune.

1.3 L'objectif et les questions centrales

Les paroles de chansons sont une forme de langage poétique, traditionnellement composées de couplets rimés et d'un refrain qui revient. Les paroles des chansons peuvent être très riches en langage poétique difficile à traduire (Low 2016). Cette difficulté se situe aux niveaux sémantique et phonétique : d'un côté, le défi de traduire des références à la culture source, de l'autre côté les rimes et d'autres effets sonores. L'objectif de cette étude est l'analyse des sous-titres anglais des clips d'artistes francophones contemporains. Il s'agit d'une étude qualitative et descriptive, qui vise à combler la lacune de recherche sur les traductions sous-titrées de YouTube.

Les questions de recherche au centre de ce mémoire sont les suivantes :

1. Comment certains éléments caractéristiques des paroles de chansons sont-ils traduits dans les sous-titres des clips ? Nous analyserons en particulier les aspects phonétiques (l'assonance et l'allitération,

[1] La pétition pour le maintien de cette fonction a rassemblé plus de 500,000 signatures. *Cf.* change.org pétition (2020). « Don't remove community captions from YouTube ». https://www.change.org/p/google-inc-don-t-remove-community-captions-from-youtube [consulté le 02.07.2023].

la rime et les jeux de mots), les aspects socio-culturels (le registre, les références culturelles, les expressions idiomatiques), ainsi que certains aspects grammaticaux.

2. Quel est l'effet de ces traductions en sous-titrage – y a-t-il une perte de sens, ou de style ?

3. Quelles sont les particularités de ce médium comme champ de traduction ?

Notre hypothèse est que les sous-titreurs et les sous-titreuses sur YouTube ont effectués des traductions superficielles, plutôt littérales, qui ne tiennent pas en compte les traits caractéristiques de cette forme artistique, tels que les aspects phonétiques ou socioculturels. Ce sont les conditions de production des sous-titres, et les contraintes de ce médium numérique communautaire (qui est peut-être dirigé vers une compréhension simpliste du matériel source par le public en ligne) qui nous amènent à formuler cette hypothèse.

Le public qui consomme ces médias audiovisuels est difficile à définir, ce qui pose des problèmes quant à la terminologie à employer. Les personnes qui regardent ces clips ne sont pas seulement des spectateurs, ni exclusivement des écouteurs, étant donné qu'il s'agit d'un médium audiovisuel. Il serait aussi impossible de les nommer des lecteurs pour cette même raison. Par conséquent, nous utiliserons le terme plus général d'*internaute* pour désigner cet utilisateur du site YouTube qui interagit avec le matériel audiovisuel à plusieurs niveaux.

Ce mémoire s'intègre dans le domaine de la traductologie, en particulier dans les études du sous-titrage, ce qui englobe non seulement l'aspect audiovisuel mais aussi l'encadrement numérique de ce genre de traduction. Nous nous appuierons ainsi surtout sur les études traductologiques qui traitent la traduction de paroles de chansons et la traduction audiovisuelle.

Le plan de cette étude est comme suit : tout d'abord nous discuterons les concepts théoriques de la traductologie ainsi que les recherches antérieures liées au sujet de la traductologie audiovisuelle. Ensuite, nous présenterons le corpus utilisé et la méthodologie que nous emploierons. Enfin, la dernière section de ce mémoire comporte l'analyse du corpus, y compris une discussion des résultats où nous répondrons à nos questions de recherche.

2. Recherches antérieures

Ce chapitre discutera les recherches antérieures qui nous permettront de souligner la lacune de recherche que nous visons à combler à travers ce mémoire.

Soulignons, tout d'abord, que la présente étude s'inscrit dans le cadre théorique de la traductologie descriptive, plus précisément dans le paradigme décrit par Toury (2012) :

> Only a branch of this kind can ensure that the findings of individual studies will be intersubjectively testable and comparable, and the studies themselves replicable, at least in principle, thus facilitating an ordered accumulation of knowledge.
>
> (Toury 2012 : xiii)

Suivant cela, nous étudions la musique populaire et les clips YouTube – du média très peu discuté auparavant — afin d'approfondir les connaissances dans ce champ de recherche.

Nous nous appuierons sur quelques notions clés en traductologie, que nous compléterons par des théories issues de la traductologie audiovisuelle et celle du langage poétique. L'accent sera mis sur les « problèmes » de traduction présents dans notre corpus. Nous discuterons ainsi quelques recherches antérieures concernant la plateforme YouTube. Commencerons par un survol des différentes méthodes de traduction.

2.1 Méthodes et stratégies de traduction

Nous discuterons tout d'abord le niveau macro de traduction. Le niveau macro désigne le texte entier (Pedersen 2011 : 239). Nous décrirons ici les différentes méthodes de traduction ; la *méthode* renvoie au système élargi des choix qui ont été fait au niveau macro d'une traduction. Nous parlerons aussi du processus de traduction. Ensuite, nous passerons au niveau micro de traduction. Le niveau micro désigne les éléments textuels spécifiques (Pedersen 2011 : 239). Nous parlerons ici de *stratégies* de traduction, qui correspondent aux choix faits par le traducteur au niveau micro. Selon Pedersen (2011 : 71), les stratégies sont des catégorisations des solutions traductives qui suivent le même processus d'aller du texte source vers le texte cible. Ces catégories sont présentées en taxonomies, ce que nous verrons en plus de détail plus tard dans ce chapitre. Nous parlerons aussi des mots qui sont souvent considérés comme « intraduisibles ». À la fin de ce sous-chapitre, nous discuterons comment évaluer la qualité d'une traduction.

2.1.1 Au niveau macro : les méthodes et le processus de traduction

Les méthodes de traduction s'organisent le long d'un axe qui s'étend entre deux points de repère opposés. Newmark (1988 : 22) nomme les deux pôles de méthodes traductologies « communicative » (*communicative translation*) et « sémantique » (*semantic translation*). L'objectif d'une traduction communicative est de produire le même effet sur les lecteurs du texte cible qu'a fait l'auteur du texte source pour ses lecteurs (Newmark 1988 : 22). Cette approche, selon Newmark (1988 : 22), permet le transfert culturel ; elle est plus simple et plus subjective qu'une traduction sémantique et la fonction représentative du texte est privilégiée. Elle est effectuée au niveau linguistique du lecteur cible. Par conséquent, le langage est naturel, pour que le lecteur comprenne clairement le texte et le lise comme un texte original (Newmark 1988 : 68). Newmark (1988) précise ainsi que cette méthode s'utilise en premier lieu pour les textes informatifs, par exemple pour les textes journalistiques.

Une traduction sémantique, en revanche, est souvent utilisée pour les textes expressifs (comme les poèmes ou les paroles de chanson), car elle inclut la valeur esthétique du texte, parfois en modifiant un peu le sens des phrases, selon Newmark (1995 : 45). On retient souvent les termes culturels tel qu'ils se présentent dans le texte source, ainsi que d'autres éléments expressifs, comme l'idiolecte, afin de respecter le style de l'auteur (Newmark 1995 : 45-47). La fonction esthétique est donc privilégiée et on reste dans la culture source, retenant le « parfum » local, même si la traduction peut parfois sembler un peu maladroit (Newmark 1988 : 39). Quelle est donc la différence entre une traduction sémantique et une traduction littérale ? D'après Newmark (1988 : 63), une traduction sémantique respecte le contexte du texte source et interprète ou explique les métaphores. Une traduction littérale, quant à elle, ne respecte pas le contexte du texte source et reste fidèle aux normes de la langue source.

Pedersen (2011 : 92) résume la différence entre la méthode communicative et la méthode sémantique, clarifiant qu'une traduction communicative privilégie la reproduction du même effet dans le texte cible que dans le texte source, tandis qu'une traduction sémantique privilégie la reproduction des mêmes informations.

Newmark (1988 : 144) décrit le processus de traduction en trois étapes : tout d'abord, le traducteur interprète et analyse le texte source. Ensuite, il traduit. Enfin, le texte est reformulé par le traducteur qui garde en tête l'intention de l'auteur, les attentes du lecteur et les normes de la langue cible. Low (2016 : 40) affirme l'importance d'avoir comme point d'orientation le *skopos*, le but du texte source. Il est important d'identifier les éléments pragmatiques du texte source, ce qui inclut les connotations positives ou négatives, le registre, ainsi que l'effet pragmatique créé par la composition sonore (Newmark 1995 : 114). Le traducteur doit en effet considérer significatifs les aspects phonétiques du texte source, même s'il n'est pas possible de les garder dans la traduction (Newmark 1995 : 201). Il est ainsi fondamental de réfléchir aux fonctions principales du texte : le texte est-il expressif ou descriptif ? A-t-il une fonction référentielle et/ou esthétique ? (Nord 1995) La présente étude sera consacrée à la traduction de chansons, un genre textuel expressif qui contient beaucoup de langage esthétique. Nous examinerons plus en détail ce genre dans ce chapitre.

2.1.2 Au niveau micro : les stratégies et les mots « intraduisibles »

Une façon de séparer les stratégies de traduction qui est souvent utilisée est de les catégoriser en « domestication » ou « étrangéisation ». La domestication vise à apporter le texte au lecteur cible (Low 2016 : 70), souvent en adaptant les références culturelles trouvées dans le texte source aux références à la culture cible (Paloposki 2011). L'étrangéisation, en revanche, vise à retenir toute trace de la culture source en traduction (Paloposki 2011).

On qualifie souvent d'« intraduisibles » les mots qui n'ont pas d'équivalent évident dans la langue cible. Ce manque d'équivalent est parfois dû à un écart entre la culture source et la culture cible (Newmark 1995 : 17). Par conséquent, il est important pour le traducteur de bien connaître le contexte culturel du texte source. Les jeux de langue, qui apparaissent fréquemment dans les textes poétiques, sont souvent considérés intraduisibles (*cf.* Jakobson 1959). Pisek (1997 : 43) affirme cependant qu'il faut être sceptique de cette notion de *untranslatability* puisqu'il est souvent le résultat d'une approche trop orientée vers la langue cible, par rapport à une approche qui considère en premier lieu la fonction de la phrase « problématique » dans le texte. Par conséquent, nous parlerons plutôt d'éléments difficiles à traduire. Nous examinerons quelques-uns plus loin dans le chapitre.

Low (2016 : 31) liste quelques questions que le traducteur de paroles de chanson peut se poser face à un élément problématique, avant d'essayer une traduction : Quelle est sa signification ? Pourquoi l'auteur l'a-t-il choisi ? Quel effet produit-il sur l'écouteur ? Qu'est-ce qui serait perdu s'il était omis ? Les réponses à ces questions peuvent aider le traducteur à faire un choix avisé.

2.1.3 Comment juger la qualité d'une traduction ?

Newmark (1995 : 192) décrit la subjectivité qui entre en jeu dans l'évaluation d'une traduction, soulignant qu'une bonne traduction véhicule l'intention du texte source – par exemple, si le texte est expressif, la traduction respecte que la forme a la même importance que le contenu.

On peut toutefois considérer quelques facteurs objectifs qui peuvent caractériser une traduction moins réussie. Les « erreurs » de traduction et l'omission d'éléments stylistiques sont souvent considérées caractéristiques d'une traduction « défectueuse » (Schröter 2005 : 121-122). Les « erreurs » de traduction peuvent résulter d'un transfert de la langue source à la langue cible, selon Newmark (1988 : 123) ; il peut s'agir, par exemple, de faux amis ou de structures syntaxiques propre à la langue source, voire de traces de l'idiolecte du traducteur.

Mentionnons aussi le concept de *naturalness*, que nous traduisons en « naturalité », qui signifie que le texte cible semble naturel aux locuteurs natifs de la langue cible (Low 2016 : 68). Pour créer l'impression chez les lecteurs que la traduction aurait pu être rédigée directement dans la langue cible, le traducteur doit respecter les normes de la langue cible, ce qui est un principe important de la traductologie (Low 2016 : 65), et éviter de traduire les phrases littéralement (Newmark 1995 : 20). Low

(2016 : 68-69) souligne qu'il est impossible d'appliquer des critères objectifs pour déterminer la « naturalité » d'une traduction, mais que le manque de langage naturel est quelque chose aperçu principalement par les locuteurs natifs, par exemple par l'utilisation d'un mot qui est rare dans la langue cible, ou par l'utilisation du singulier au lieu du pluriel, ou d'une syntaxe inconventionnelle.

En établissant cinq étapes pour évaluer une traduction, Newmark (1995 : 184) suggère la possibilité de sous-traduire ou de sur-traduire un texte. Il souligne que, souvent, les traductions deviennent stylistiquement moins riches, plus générales et plus neutres que les textes originaux – il est donc important d'évaluer si un déficit sémantique est présent dans une traduction. Nous examinerons les cinq étapes de Newmark (1995) plus en détail dans le chapitre 3.2.

2.2 La traduction des chansons et du langage poétique

Les paroles de chansons sont souvent, selon Low (2016 : 34), riche en métaphores ainsi qu'en éléments narratologiques. Elles peuvent être dramatisées, par exemple sous la forme d'un dialogue entre deux personnages fictifs (*cf.* les chansons *SLT* ou *Formidable*, où l'artiste emploie une perspective extérieure pour parler de questions sociales). Low (2016 : 26) souligne que le langage des chansons est surtout subjectif, même autobiographique, contenant souvent des adresses à la 2^{e} personne du singulier, des questions, des exclamations, des impératifs… etc. Tout cela fait que les chansons, selon Low (2016) peuvent être particulièrement difficiles à traduire. Au niveau macro, les chansons sont considérées comme des problèmes de traduction en soi par plusieurs chercheurs (Pedersen 2011 : 42), ce qui signifie qu'elles posent des difficultés dans le processus traductif, à cause des contraintes rythmiques et mélodiques et, au niveau micro, à cause des aspects morphologiques, sémantiques, phonologiques et syntaxiques qui peuvent tous avoir un effet sur le travail de traduction (Fitria 2022).

La traduction poétique et la traduction de chansons sont assez peu étudiées par les chercheurs, selon Aronsson (2021) et Franzon (2008). Aronsson (2021 : 34) affirme que :

> […] le texte cible est beaucoup plus qu'une copie défectueuse du poème original ; c'est un nouveau poème en lui-même. Comme la chanson est une variante de la poésie lyrique, la même chose vaut pour elle.

En décrivant les objectifs des traductions des chansons, Aronsson (2021) ne fait pas mention du sous-titrage de clips. Les clips sont toutefois un des médias de plus grande ampleur pour les artistes aujourd'hui, ce qui souligne l'importance des traductions sur ces plateformes numériques. Low (2016 : 1) souligne l'intérêt indéniable de traduire les chansons, citant l'importance culturelle des chansons dans chaque société, affirmant que l'objectif des traducteurs est d'ouvrir les paroles à un nouveau contexte.

2.2.1 La traduction du langage expressif

Le langage poétique tient une fonction expressive et esthétique ; il présente souvent des métaphores originales, ainsi que des phénomènes sonores et rythmiques, des rimes et des assonances, ainsi que d'autres éléments qui sont difficiles à traduire (Newmark 1995 : 42). La fonction expressive et la fonction esthétique entrent souvent en conflit dans la poésie. La valeur esthétique du texte se repose sur la structure (la forme des vers), les métaphores et le son (la rime), qui peuvent parfois entraîner un manque sémantique (Newmark 1988 : 66).

Birkan-Berz et Skoulding (2015) affirment que le langage poétique forge un lien particulier entre le son et le sens du langage, et constatent que le mécanisme phonique d'une langue ne se transmet jamais exactement à une autre. Cette notion d'« intraduisibilité » du langage poétique à cause de ses éléments phonétiques est reprise par plusieurs chercheurs. Schröter (2005 : 112) souligne que le langage poétique contient presque toujours des jeux de langue, surtout des jeux sur les sons.

Newmark (1995 : 162) aborde également les complexités sémantiques de la poésie, affirmant que le mot en soi a une importance plus significative dans la poésie que dans d'autres textes. Selon Newmark (1988 : 64), presque tout mot utilisé dans l'écriture poétique peut devenir presque métaphorique en soi grâce aux connotations qu'il apporte. Il est possible que cet élément connotatif soit peut-être perdu pour nous, en tant que locutrice non-native de français.

Voyons maintenant les méthodes recommandées pour la traduction du langage poétique (voir le chapitre 2.1.1). Newmark (1988 : 45) affirme que la méthode communicative (qui sert à préserver la fonction référentielle et/ou vocative du texte source) ne doit pas être utilisée pour la traduction des textes expressifs, recommandant plutôt la méthode sémantique, afin de préserver le parfum culturel de l'original ainsi que la forme expressive de l'originale. Par exemple, si le texte est plein d'ironie, l'important est de traduire l'effet ironique, par une traduction sémantique (qui ne privilégie pas la traduction des informations spécifiques), pour que les lecteurs du texte cible connaissent le même effet qu'a voulu l'auteur. Low (2016 : 48) s'y oppose, constatant que les demandes du public cible et le contexte social autour du texte doivent décider l'approche. Par exemple, le lecteur d'un programme de concert qui est chanté dans une autre langue a besoin d'une traduction claire et immédiatement compréhensible puisqu'il consulte la traduction en parallèle dans la salle de concert. Dans ce cas, il est important, selon Low (2016 : 48), d'effectuer plutôt une traduction communicative. Les deux chercheurs sont néanmoins d'accord sur un point, considérant la traduction littérale inacceptable pour les textes poétiques (Low 2016 et Newmark 1995 : 70). Il est plus important de privilégier l'effet du poème sur son lecteur, puisqu'il est impossible d'effectuer une traduction sémantiquement exacte, selon Newmark (1995 : 162). Comme les chansons utilisent du langage poétique, il devrait être le cas que les traductions dans notre corpus seront des traductions non-littérales.

2.2.2 L'importance de la musique

Les chansons peuvent effectuer divers objectifs expressifs : par exemple, de se réjouir de quelque chose, ou de lamenter, ou même de satiriser (Low 2016 : 21). La détermination de l'objectif expressif des paroles originales est un travail complexe mais essentiel de faire avant de traduire, selon Low (2016 : 21). Il soutient que la musique accompagnant les paroles peut aider à indiquer l'objectif de la chanson, et il est alors important d'éviter de traduire les paroles comme un poème isolé (Low 2016 : 21). Le chercheur (2016 : 20) affirme que le traducteur doit prendre en considération la signification et la grammaire des paroles, les choix stylistiques faits par l'auteur et l'interrelation des paroles avec la musique. Low (2016 : 21) et Newmark (2013 : 60) considèrent la « langue musicale » qui accompagne les paroles comme essentielle à la compréhension complète de la signification des paroles, et soulignent en outre l'importance de prendre en considération le rythme de la musique et l'interprétation vocale de l'artiste. La traduction de chansons se distingue de la traduction poétique en ce qui concerne l'efficacité de la communication. Un poème imprimé peut être lu lentement, tandis que les paroles de chanson en sous-titrage sont communiquées rapidement, avec leur mélodie ; la naturalité du texte est donc encore plus importante dans les traductions des chansons, affirme Low (2016 : 67).

Franzon (2008) souligne que la *singability* (qu'Aronsson [2021] traduit en « chantabilité ») de la traduction d'une chanson est importante quand la traduction sera mise en scène. La chantabilité est l'un des cinq éléments suivants que Low (2016 : 79) considère essentiels pour les traductions des chansons :

1. La chantabilité
2. La fidélité au texte source en ce qui concerne sa signification
3. La naturalité
4. La rime
5. Le rythme (est-ce que la traduction marie-t-elle bien avec la musique ?)

Low (2016 : 80) souligne cependant qu'il est souvent nécessaire de faire des compromis à travers ces cinq éléments. Par exemple, si l'accent est mis sur la rime dans la traduction, il y aura parfois un compromis sur la signification de la phrase (voir le chapitre 4.1.2). Le traducteur d'une chanson a forcément besoin d'une certaine liberté pour être capable de rendre les paroles traduites en accordance avec la mélodie accompagnante. Aronsson (2021 : 34) souligne l'importance de la rime, l'allitération et le nombre de syllabes à ce sujet. Pour cette raison, l'exactitude sémantique n'est pas privilégiée pour le traducteur d'une chanson :

> Pour remplir sa fonction dans la culture cible de manière efficace, il faut que le texte traduit ait du punch et qu'il se prête bien à la mélodie – ce qui actualise l'importance des rimes, des allitérations et du nombre de syllabes.
>
> (Aronsson 2021 : 34)

En évaluant la chantabilité d'une traduction (et surtout par rapport à la fidélité aux paroles originales), il est impératif de prendre en compte le contexte musical (Franzon 2008). Il peut être utile de demander ici : le public cible s'intéresse-t-il en premier lieu à la musique, aux paroles originales ou à l'effet

musico-verbal en chantant (Franzon 2008 : 396) ? Nous pourrons constater que le public cible des sous-titres traduits est surtout intéressé par la signification des paroles originales, étant donné qu'il a l'avantage de pouvoir écouter la bande-son originale en lisant sur l'écran.

2.2.3 L'aspect rimant

Les rimes sont des caractéristiques définissants des chansons, selon Schröter (2005), qui considère la rime (ainsi que l'allitération) comme un type de jeu de langue souvent ignoré par les traducteurs. Il existe deux options de base pour la traduction de rimes : traduire la signification de la séquence sans jeu de langue, ou créer une rime originale (Schröter 2005). Le corpus analysé par Schröter (2005) est composé de films en anglais sous-titrés en allemand, danois, suédois et norvégien. Cette analyse a montré que la rime est souvent traduite par la création d'une nouvelle rime indépendante de l'original (Schröter 2005). Newmark (1995 : 42) affirme que la compensation est souvent nécessaire à cause de « l'impossibilité » de traduire les aspects phonétiques.

Low (2016 : 36) pose les questions suivantes aux traducteurs des chansons : les rimes sont-elles essentielles à la conception de la chanson ; les mots sont-ils choisis pour leurs propriétés phonétiques ou pour leurs significations ? Souvent, le traducteur décide de ne pas privilégier l'aspect phonétique des paroles à cause de la difficulté de traduire ce dernier, selon Newmark (1988 : 66).

2.3 La traductologie audiovisuelle

Le sous-titrage est une forme pragmatique de traduction, qui met l'accent sur la communication avec le lecteur, selon Pedersen (2011 : 37). Gottlieb (1997 : 311) précise que le sous-titrage est du langage écrit, additif (on ajoute du nouveau matériel à l'original, tout en retenant la langue source), synchronique (la traduction est présentée simultanément à côté du texte source), transitif (au-delà du contrôle du récepteur) et polysémiotique. Pedersen (2011 : 10) définit cette polysémioticité en disant que les textes audiovisuels sont polysémiotiques parce que l'on les interprète à travers plusieurs canaux sémiotiques : en regardant l'image, en écoutant la bande-son et en lisant les sous-titres. Il est impératif de souligner que notre matériel empirique est polysémiotique. Nous discuterons cette polysémiocité plus en détail dans le chapitre méthodologique. Dans les sous-sections suivantes, nous examinerons les taxonomies qui ont été dans le domaine de la traductologie audiovisuelle, notamment pour décrire les stratégies de traduction au niveau micro, chacun traitant un aspect linguistique particulier, qui peut être difficile à traduire.

2.3.1 Les références culturelles

Les références culturelles peuvent être liées à la culture matérielle (par exemple, l'alimentation) ou sociale (par exemple les mœurs de la culture source) (Newmark 1995 : 94). Elles peuvent être gardées en traduction afin de préserver un « parfum » culturel du texte source (Newmark 1995 : 81).

Pedersen (2011 : 73) a créé sa propre taxonomie pour examiner les stratégies de traduction de références culturelles, en faisant le bilan des recherches antérieures sur les taxonomies (entre autres : Toury 2012, Gottlieb 1997 et Newmark 1988), et en utilisant son propre corpus[2] comme guide. Les stratégies sont placées sur un axe d'orientation sourcière à cibliste. Les deux positions extrêmes de l'axe représentent la *rétention* (où l'expression du texte source est gardée telle quelle) et l'*omission* (où l'expression est entièrement omise dans le texte cible). Entre ces deux points se placent les stratégies suivantes : la traduction directe/littérale, la substitution, la généralisation et la spécification, ainsi que finalement les « équivalents officiels ». Nous examinerons plus en détail la taxonomie qu'utilise Pedersen (2011) dans le chapitre 4.2.2.

Low (2016 : 70) souligne que la question de domestication ou étrangéisation est pertinente pour la traduction des chansons, puisque beaucoup de chansons sont étroitement liées à la culture de la langue source. Il n'est pas rare, selon ce chercheur (2016 : 70), que le traducteur d'une chanson veuille effectuer un transfert culturel, afin d'adapter les paroles à la culture de la langue cible, et créer un texte cible qui semble naturel. Low (2016 : 71) affirme cependant que la domestication n'est souvent pas nécessaire : il propose de remplacer les références culturelles spécifiques par des termes plus universels, plus neutres, plutôt que d'adapter ces références à la culture cible. Cela est une question politique, selon Low (2016 : 71), qui avertit contre la sous-estimation du public cible, soutenant que les traducteurs ont la responsabilité d'encourager leur public à être des citoyens et citoyennes du monde. Dans cette recherche, nous nous alignons avec Low (2016), préconisant une traduction idiomatique, naturelle, qui retient simultanément les éléments propres à la culture source.

2.3.2 L'argot

Comme il s'agit de textes expressifs, les paroles représentent souvent une émotion (par exemple la joie ou la rage). Low (2016 : 25) affirme que le langage familier est souvent utilisé dans les chansons contemporaines populaires pour articuler ces émotions. Selon Low (2016 : 29), il est impératif de ne pas standardiser le langage familier en traduction, décrivant l'exemple de la fonction sociale apportée par l'utilisation fréquente de l'argot dans le hip-hop. Pour que le texte cible semble naturel chez le public cible, le sociolecte ne doit pas être ignoré en traduction, bien qu'il soit parfois nécessaire de traduire le sociolecte vers un langage un peu plus standard que celui de l'original (Low 2016 : 29). Newmark

[2] Le corpus de Pedersen (2011) est composé de 100 films et séries anglophones sous-titrés en suédois et en danois.

(1995 : 201) affirme que l'argot et le langage vulgaire sont souvent neutralisés en traduction. Dans leur analyse de sous-titres arabes de films anglophones, Hashish & Hussein (2022) constatent que les traducteurs, qu'il s'agisse de professionnels ou d'amateurs, utilisent souvent la paraphrase, l'euphémisme et l'omission pour traduire l'argot.

Geyer (2022) s'est spécialisée en verlan, qui est une expression culturelle spécifique à la langue française. Étudiant les sous-titres suédois de films français, Geyer (2022) s'appuie sur la taxonomie de Pedersen (2011 : 76) pour décrire les stratégies utilisées pour traduire le verlan vers le suédois. Nous utiliserons la taxonomie utilisée par Geyer (2022) quand nous examinerons les traductions de l'argot dans notre corpus. La taxonomie de Geyer (2022 : 88) s'organise le long d'un axe avec un pôle sourcier d'un côté et un pôle cibliste de l'autre, de la même façon que fait Pedersen (2011). Les stratégies sont organisées de la façons suivante (Geyer 2022 : 88) : d'un côté il y a le pôle *rétention* (où l'expression est retenue dans la langue source en traduction), de l'autre, le pôle *omission* (où l'expression est complètement omise). Les autres possibilités sont : la traduction directe (ou « littérale »), la substitution (par une expression de la langue cible), la généralisation (où l'expression est remplacée par un terme plus général dans la langue cible) ou la spécification (l'expression source est remplacée par une expression plus spécifique dans la langue cible).

2.3.4 Les expressions idiomatiques

Les expressions idiomatiques se caractérisent par la perte de sens propre des mots dont elles sont composées. Constituée du langage métaphorique, une expression idiomatique est une « unité lexicale, autonome et à sens complet » (*cf.* Dubois *et al.*, 2001 : 202). Pour cette raison, une expression idiomatique d'une langue est généralement intraduisible mot-à-mot dans une autre. Un exemple d'une expression idiomatique venant de notre corpus (de la chanson *ave cesaria* de Stromae) est : « avoir un œil qui dit merde à l'autre », qui signifie « loucher ».

Les expressions idiomatiques apparaissent souvent dans les chansons (Low 2016 : 26). Gottlieb (1997 : 317) affirme que le traducteur peut décider de rester fidèle à l'auteur et à la culture source en apportant l'expression au lecteur cible sans modifications linguistiques. Si le traducteur veut effectuer une traduction plus idiomatique et naturelle où le lecteur peut la lire comme un texte étant originalement écrit dans la langue cible, il peut traduire l'expression par des modifications linguistiques (Gottlieb 1997 : 317). Si le traducteur décide d'effectuer des modifications linguistiques dans la traduction, soit la signification de l'expression originale est privilégiée, soit l'effet attendu sur les lecteurs ; le traducteur doit choisir à qui être fidèle (Gottlieb 1997). Selon Gottlieb (1997 : 319), il existe huit stratégies pour traduire les expressions idiomatiques :

1. *Congruence*, la congruence[3] : l'expression idiomatique source est traduite par une expression idiomatique identique dans la langue cible.
2. *Equivalence*, l'équivalence : l'expression idiomatique source est traduite par une expression idiomatique similaire dans la langue cible.
3. *Correspondance*, la correspondance : l'expression idiomatique source est traduite par une expression idiomatique différente dans la langue cible.
4. *Reduction*, la réduction : l'expression idiomatique source est traduite par un mot dans la langue cible.
5. *Paraphrase*, la paraphrase : l'expression idiomatique source est traduite par une phrase dans la langue cible.
6. *Expansion*, l'expansion : l'expression idiomatique source est traduite par une circumlocution dans la langue cible.
7. *Omission*, l'omission : l'expression idiomatique source est omise dans le texte cible.
8. *Compensation*, la compensation : une expression non-idiomatique source est traduite par une expression idiomatique dans la langue cible, afin de compenser pour une expression idiomatique omise.

Gottlieb (1997 : 320) catégorise ces stratégies en trois groupes. Les stratégies 1 à 3 sont de l'adhérence (*adherence*) : les expressions idiomatiques sont rendues métaphoriquement. Les stratégies 4 à 6 sont de la littéralisation (*litteralisation*) : les expressions idiomatiques sont rendues non-métaphoriquement. La stratégie 8 est de l'idiomatisation (*idiomatisation*) : les expressions non-idiomatiques sont rendues métaphoriquement (Gottlieb 1997 : 320).

Gottlieb (1997 : 333) met l'accent sur les contraintes temporelles et spatiales pour la traduction de sous-titres, surtout afin d'expliquer le taux élevé d'omissions, de paraphrases et de réduction dans son corpus de films et séries anglophones sous-titrés en danois. En ce qui concerne les paroles de chanson, Low (2016 : 32) soutient que le traducteur doit privilégier le sens de l'unité lexicale qu'est une expression idiomatique, plutôt que de traduire ses composantes mot-à-mot.

2.3.5 Les jeux de mots

Schröter (2005 : 78) emploie le terme de *language-play* (« jeu de langue ») pour référer à une « manipulation » du langage, où l'on profite du système linguistique afin de produire un effet cognitif, qui peut être soit auditif, soit visuel, ou même les deux simultanément. Le chercheur (2005) discute les différents types de jeux de langue, non seulement les jeux de mots dit « typiques », mais aussi les jeux sur les métaphores, sur les mots étrangers, ainsi que les jeux grammaticaux, les néologismes et les répétitions de sons (Schröter 2005).

[3] Toutes les traductions de termes anglaises qu'utilise Gottlieb (1997) sont les nôtres.

Passons à la définition du jeu de mot, qui est un type possible de jeu de langue. Schröter (2010) le définit comme l'évocation simultanée de deux ou trois significations à l'intérieur d'un seul mot ou d'une courte phrase. Un exemple venant de notre corpus est : « Ça le peine, mais même Marine retweete Pogba » (*Liberté, Égalité*). Ici « le peine » évoque simultanément le verbe « peiner » ainsi que le nom de famille « Le Pen ». Schröter (2005) décrit trois fonctions des jeux de mots. En premier, ils peuvent être humoristiques, avec l'objectif d'amuser le public ou critiquer quelque chose. Ensuite, ils peuvent être ironiques. Enfin ils peuvent servir à apporter l'attention du lecteur ou l'écouteur à un message en particulier (par exemple pour influencer dans les slogans publicitaires) (Schröter 2005).

Les jeux de mots sont souvent considérés difficiles à traduire (Jakobson 1959), surtout quand sa fonction est humoristique, cela à cause des différences linguistiques et culturelles. Les jeux de mots dans la poésie sont souvent encore plus difficiles à traduire puisqu'ils doivent respecter les contraintes du mètre poétique (Newmark 1995 : 217). Nous soutenons que la même chose vaut pour les jeux de mots dans les chansons. Les différences structurelles entre langues font qu'il est souvent difficile de trouver un équivalent exact dans la langue cible (Schröter 2005). Il existe néanmoins des solutions de compromis ou « partielles » pour compenser (Schröter 2005). Comme on l'a vu dans le sous-chapitre 2.3.4, la compensation peut être achevé en remplaçant un jeu de mots par des éléments linguistiques dans le texte cible qui crée un effet similaire au même endroit (ou même dans un autre endroit du texte) (Schröter 2005).

Selon Pisek (1997 : 43), l'idée que les jeux de mots soient intraduisibles vient d'une perspective sourcière. Si l'on considère plutôt la langue cible comme notre point d'orientation, prenant en compte la fonction des éléments linguistiques, nous pouvons nous concentrer sur les stratégies de traduction qui sont possibles (Pisek 1997).

Schröter (2005 et 2010) affirme que les jeux de mots peuvent être traduits, même dans le médium du sous-titrage, cependant il reconnaît que, malgré cela, les traducteurs choisissent souvent de les omettre. Pour cette raison, il compte l'omission comme une stratégie valide face aux jeux de langues dans les textes sources. Les stratégies possibles pour la traduction des jeux de langue, en accordance avec Schröter (2005 : 234) sont regroupées de la façon suivante :

1. Une préservation du jeu langagier originale. Cela peut être : le transfert du matériel source dans le texte cible, un calque ou une occurrence de jeu langagier sans reproduction du jeu de mots.
2. Les stratégies créatives sur le part des traducteurs. Cela peut être : la création d'un jeu de mots ou d'un jeu langagier d'une autre catégorie que l'originale.
3. La perte de jeu langagier. Soit cela signifie une traduction sans jeu langagier, soit une omission totale de la phrase du texte source.

Schröter (2005) procède en catégorisant les jeux de mots en jeux verticales et horizontales, entre autres, nous verrons ces catégorisations des jeux de mots en plus de détail dans la section 4.1.3.

2.4 Le contexte YouTube

YouTube est une des sources vitales pour l'accès à la musique enregistrée dans un grand nombre de langues, le site est donc une contribution importante au répertoire musical diverse qu'a le public du 21e siècle, selon Low (2016 : 1). Nous examinerons ici quelques recherches sur le sous-titrage sur YouTube.

2.4.1 Le *fansubbing*

Bréan (2014 : 22) utilise le terme « *fansubbing* » pour désigner les sous-titres non-professionnels faits par les fans en ligne. Selon Low (2016 : 57), les résultats de ce genre de sous-titrage sont souvent inconsistants, même excentriques. Lee (2021 : 773) décrit le *fansubbing* plutôt comme étant inventif, négligeant des règles et conventions, bien qu'il soit souvent non-représentatif de la bande-son. Selon Lee (2021 : 773), les sous-titreurs sur YouTube ne se conforment pas à la tradition de l'industrie du sous-titrage, ce qui permet l'émergence de nouvelles formes innovatives de traduction audiovisuelle. Le chercheur (2021 : 774) souligne que l'interaction entre le détenteur du compte YouTube, le sous-titreur et le public est considérée intégrale à la plateforme – et le processus de traduction fait partie de cette interaction. Cela encourage ainsi le développement de communautés transnationales à travers le sous-titrage innovatif (Lee 2021 : 774). Le *fansubbing* est néanmoins associé à un manque de professionnalisme : les traductions sont considérées non-qualifiées, amateures et pas chères (Lee 2021 : 774). Les *fansubbers* ne reçoivent souvent pas de salaire, étant motivés par leur enthousiasme pour le matériel source. Ils travaillent souvent en groupes, cela à la différence du sous-titreur professionnel, qui travaille seul la plupart du temps (Bréan 2014 : 24).

Bréan (2014 : 24) aborde ensuite le caractère illicite de cette pratique quand elle est effectuée sur des films illégalement téléchargés et publiés en ligne. Cela n'est pourtant pas le cas des clips YouTube où, jusqu'en 2020, il était possible (et même encouragé), d'ajouter des sous-titres aux clips, en tant qu'amateur. Bréan (2014 : 26) décrit les *fansubbers* comme des personnes « non qualifiées », qui « font souvent fi des règles élémentaires du sous-titrage professionnel : repérage précis des sous-titres, lisibilité correcte, règles de présentation ». Bréan (2014 : 26) met en garde contre la possibilité que le public s'habitue aux sous-titres médiocres, mais qu'il l'accepte puisqu'ils sont gratuits. Bréan (2014 : 29) souligne aussi les problèmes de format : l'utilisation « créative » de polices de caractères différentes, des sous-titres qui excèdent les deux lignes, l'addition d'informations personnelles, etc. Nous pouvons conclure que certains traductologues sont complètement contre le *fansubbing*, à cause des menaces perçues pour l'avenir de l'industrie de la traduction audiovisuelle.

2.4.2 Lacune de recherche

Quelques travaux de recherche sur l'importance de YouTube dans l'industrie médiatique existent. Notamment, Abdullah *et al.* (2021) ont étudié le comportement des jeunes internautes sur le site YouTube. Ils constatent que, en tant que réseau social, le site exerce une influence significative sur les adolescents. Le site est par conséquence bien positionné pour faire de la publicité destinée à cette population (Abdullah *et al.* 2021 : 57). Dans l'étude ethnographique de Pires *et al.* (2021 : 1176) sont analysées les pratiques « transmédiales » des adolescents sur la plateforme. À ce sujet, les chercheurs (2021 : 1181) constatent que l'une des utilisations les plus populaires est l'utilisation radiophonique (découvrir, écouter et télécharger de nouvelles chansons). Les jeunes internautes utilisent aussi le site pour regarder le média télévisé traditionnel ou des clips vidéo produits directement pour YouTube, parmi d'autres raisons productives, sociales et éducatives, selon Pires *et al.* (2021 : 1181).

Certaines recherches ont traité le sujet du sous-titrage des clips YouTube. Li *et al.* (2022) étudient la réception des sous-titres YouTube par les personnes sourdes ou malentendantes. Lee (2021) discute le glissement de la traductologie audiovisuelle vers une direction plus expressive et innovative, où moins d'accent est mis sur la représentation fidèle du texte source. Nous n'avons toutefois trouvé aucune étude jusqu'ici qui examine le sujet des sous-titres des clips français. Cette lacune est confirmée par Lee (2021 : 768) : « translation on YouTube has been surprisingly under-explored both in cultural studies and translation studies ». Par la présente étude, nous essayerons de combler cette lacune.

3. Méthode

Dans ce chapitre, nous discuterons nos matériaux empiriques, et expliciterons nos choix méthodologiques.

3.1 Le corpus

Notre corpus (*cf.* l'Annexe) est composé de 14 chansons en français dont les clips sont mis en ligne sur YouTube. Des sous-titres en anglais sont disponibles pour ces 14 chansons. Dans cette étude traductologique, les paroles en français constituent ainsi les texte sources et les sous-titres en anglais, les textes cibles. Nous commencerons par décrire ces textes. Ensuite, nous décrirons nos critères de sélection pour les clips que nous analyserons. Enfin, les délimitations de ce corpus seront abordées.

3.1.1 Textes sources et textes cibles

Le présent travail analyse du matériel audiovisuel, des clips qui ont une durée de 2,5 à 6 minutes. Ceux-ci sont, par essence, polysémiotique, puisque le texte est accompagné de musique et d'une vidéo. Cependant, nous nous limiterons à une analyse du matériau textuel, pour ne pas dépasser le cadre de ce travail.

Pedersen (2011 : 27) souligne la difficulté d'établir ce qui constitue le texte source dans l'analyse du matériel audiovisuel. Parfois, la bande-son est transcrite. Est-ce alors la transcription (matériau écrit) ou la bande-son (matériau sonore) qui sert de texte source ? Il peut exister des incohérences entre les deux. Le manque occasionnel de paroles originales venant d'une source officielle en ligne (et donc vérifiées par l'équipe de l'artiste) nous amène à poser la question de savoir comment déterminer la légitimité de nos textes sources.

Nos textes sources viennent de trois canaux de diffusion différents. Le premier type de paroles originales sont celles qui apparaissent sur YouTube dans la section « Description » sous un clip. Nous utiliserons toujours les clips publiés sur les chaînes YouTube officielles des artistes. La « description » du clip est un espace qui s'affiche sous la vidéo et qui peut être complété d'informations par la personne qui a mis en ligne le clip. En outre des paroles, on y trouve souvent les crédits d'écriture de la chanson, les noms de l'équipe de tournage, ainsi que d'autres renseignements. Si la « description » du clip inclut les paroles de la chanson, nous pouvons déduire que celles-ci sont les paroles officielles, puisqu'elles

ont été ajoutées par l'équipe de l'artiste même. Il est important de souligner que les noms des sous-titreurs ou sous-titreuses des paroles étudiées dans ce travail ne sont pas mentionnés[4].

La deuxième source de paroles originales est les sous-titres français optionnels. Il est possible que ces sous-titres aient été ajoutés par l'équipe de l'artiste aussi, sinon par un tiers s'ils ont été insérés après septembre 2020 (voir la section 1.2). On peut les étudier dans leur totalité en appuyant sur le bouton « Transcription » sous la vidéo, de la même façon que pour les sous-titres traduits optionnels. Cela est la méthode de collection que nous avons utilisée pour cette catégorie de sous-titres.

Pour un seul clip du corpus (*La dalle* de L.E.J), nous n'avons pas trouvé de paroles transcrites sur YouTube. Dans ce cas, nous nous sommes tournée vers le site Genius.com. Genius est un site collaboratif fondé en 2009 sous le nom Rap Genius avec le but de fournir les paroles de chansons rap avec des annotations écrites par les internautes. On y trouve leur propres interprétations des chansons ainsi que d'autres informations supplémentaires. Bien que les paroles aient été transcrites et publiées sur Genius par les fans, les artistes ont la possibilité de les vérifier, ce qui est le cas des paroles de *La dalle* (*cf.* Annexe 2.4). La vérification de l'artiste a eu lieu il y a quatre ans, ce que l'on peut constater en cliquant sur *Recent Activity*, où l'on peut afficher l'historique des modifications de la page.[5]

Cette troisième catégorie de paroles originales constitue seulement 7 % du corpus total. Le nombre de paroles originales venant de la « description » du clip est cinq (36 % du corpus total), comprenant tous les clips de Stromae et un de L.E.J. La plus grande partie des paroles originales dans notre corpus vient des sous-titres optionnels. Ces huit clips (57 % du total) comprennent tous les clips de Suzane, Angèle et OrelSan. Nous utiliserons ces paroles originales comme textes sources, après vérification avec l'audio du clip. Pour conclure, 93 % de nos textes sources proviennent de YouTube, sous une forme ou une autre.

Passons maintenant aux textes cibles. Les textes cibles de cette étude sont moins complexes à définir que les textes sources : il s'agit tout simplement des sous-titres en anglais qui accompagnent le clip. Néanmoins, comme nous l'avons discuté dans notre introduction, ces sous-titres peuvent être intégrés dans le clip, ou optionnels. Nous parlerons au cours de cette étude des sous-titres intégrés qui apparaissent seulement dans les quatre clips de Stromae. Les autres textes cibles de cette étude sont des sous-titres optionnels, qui ont été publiés soit par l'équipe de l'artiste soit par un tiers (par une entreprise extérieure ou même par un *fansubber*). Rappelons que, depuis 2020, la communauté YouTube ne peut plus ajouter de sous-titres, mais que les sous-titres communautaires publiés avant cette date sont restés (s'ils n'ont pas été enlevé par le publicateur du clip). Il est donc possible que les sous-titres optionnels des vidéos publiées avant septembre 2020 aient été faits par des non-professionnels.

[4] Sauf une fois, sur le clip de la chanson *Formidable* de Stromae. À la fin du clip il est écrit que la traduction a été faite par « Wild English ».

[5] *cf.* https://genius.com/Lej-la-dalle-lyrics [page consultée le 15.04.2023]

Pour conclure avant de discuter nos critères de sélection, il faut noter la différence entre le sous-titrage interlinguistique et intralinguistique (*cf.* Pedersen 2011 : 11). Les sous-titres intralinguistiques ne sont pas des traductions mais des transcriptions (plus ou moins fidèles) de la bande-son. Nos textes sources sont dans la plupart des cas des sous-titres intralinguistiques. Les sous-titres interlinguistiques, quant à eux, sont ceux à travers lesquels un message est traduit d'une langue vers une autre, mais aussi transfert d'un mode (le mode oral) à un autre (le mode écrit). Ainsi cette transformation n'est pas seulement horizontale, comme la traduction des textes écrits, mais aussi verticale, comme la transcription des textes orales. Par conséquent, les textes cibles de notre corpus sont des sous-titres interlinguistiques qui ont subi cette transformation diagonale (mode et langue). Quatre clips de notre corpus présentent même deux « diagonales » différentes, quand deux textes cibles sont présents (les sous-titres intégrés et les sous-titres optionnels). Dans ces cas, les deux sous-titres interlinguistiques seront comparés au texte source. Notre corpus de 14 textes sources inclut alors 18 textes cibles. Le tableau 1 représente les 14 clips de notre corpus.

Tableau 1 : Le corpus

Nom de l'artiste	**Nom de la chanson**	**Nom de la chaîne YouTube**	**Date de publication sur YouTube**	**Type de sous-titres**	**Label**
Angèle	*Balance ton quoi*	Angèle	15.04.2019	STO	Angèle VL Records
Angèle	*Bruxelles je t'aime*	Angèle	21.10.2021	STO	Angèle VL Records
Angèle	*Amour, Haine & Danger*	Angèle	30.09.2022	STO	Angèle VL Records
L.E.J	*La Dalle*	L.E.J	11.12.2015	STO	Universal Music Division Mercury Records
L.E.J	*Liberté, Égalité*	L.E.J	20.07.2018	STO	Universal Music Division Mercury Records
OrelSan	*Basique*	orelsan	20.09.2017	STO	Wagram Music / 3ème Bureau
OrelSan	*Tout va bien*	orelsan	15.11.2017	STO	Wagram Music / 3ème Bureau
OrelSan (feat. Stromae)	*La pluie*	orelsan	11.04.2018	STO	Wagram Music / 3ème Bureau

Stromae	*Formidable*	Stromae	27.05.2013	STO et STI	Mosaert
Stromae	*ave cesaria*	Stromae	24.09.2014	STO et STI	Mosaert
Stromae	*carmen*	Stromae	01.04.2015	STO et STI	Mosaert
Stromae	*quand c'est*	Stromae	14.09.2015	STO et STI	Mosaert
Suzane	*SLT*	Suzane	05.04.2019	STO	Wagram Music / 3ème Bureau
Suzane (feat. Témé Tan)	*Il est où le SAV ?*	Suzane	05.11.2019	STO	Wagram Music / 3ème Bureau

3.1.2 Critères de sélection

Pour créer notre corpus, nous avons employé cinq critères de sélection. Tout d'abord, les chansons choisies devaient être en français, bien que parfois un ou deux mots venant d'autres langues apparaissent[6].

Le deuxième critère est que les clips devaient contenir des sous-titres en anglais complets, traduisant la chanson dans sa totalité. Il n'est pas rare que les clips contiennent des sous-titres pour seulement un couplet de la chanson. Quelques omissions des phrases qui sont répétées sont acceptables, mais pas des phrases entières.

Le troisième critère concerne le genre musical des chansons. Nous nous sommes concentrée dans ce travail sur la pop et le rap. La limite entre les deux genres s'efface de plus en plus aujourd'hui : nous ne sommes plus dans la culture de marginalisation du rap et du hip-hop des années 1990 (Motley & Henderson 2008 : 243). Des artistes de notre corpus (notamment Suzane ou Stromae) combinent des éléments lyriques du rap avec une mélodie plus pop.

Le quatrième critère concerne le nombre de vues sur YouTube. Afin d'être capable de dire que nous analyserons le sous-titrage de clips populaires, nous avons décidé de n'analyser que les clips qui ont au minimum un million de vues.

Le cinquième critère de sélection des clips est la période de publication. Toutes les chansons devaient être contemporaines avec des clips publiés pendant la dernière décennie, de 2013 à 2022. Par conséquent, cette période inclut les sous-titres publiés avant et après le changement de politique du sous-titrage YouTube en 2020.

[6] Par exemple, dans la chanson *Bruxelles je t'aime* d'Angèle (cf. Annexe 2.2), il existe deux phrases en flamand pour signaler sa nationalité belge.

Enfin, nous avons décidé de limiter notre corpus à la musique populaire contemporaine en partant majoritairement de notre propre connaissance sur la musique contemporaine française, des suggestions données par YouTube, et aussi des articles journalistiques sur la scène française du pop et du rap, en souhaitant aussi d'amasser un nombre équilibré d'artistes masculins et d'artistes féminines.

Pour conclure, nous estimons que nous avons démontré que notre corpus est représentatif de la musique populaire contemporaine francophone. Nous nous devons néanmoins signaler les limites de notre corpus.

3.1.3 Les limites du corpus

La fonction de recherche de YouTube n'offre pas la possibilité de faire une recherche ni par catégorie musicale, ni par langue. Ainsi, il n'est pas exclu que nous ayons omis des clips qui remplissent nos critères de sélection (*cf.* 3.1.2 Critères de sélection).

Il est à remarquer qu'il n'y a pas forcément une corrélation entre un nombre élevé de vues et la présence de sous-titres en anglais dans les clips. Les clips de certains artistes extrêmement populaires, avec des millions de vues sur YouTube, manquent de sous-titres (que ce soit en anglais ou en français). En effet, les clips des artistes suivants ne sont pas sous-titrés : Eddy de Pretto, Yseult, Damso, Maître Gîms, Meryl, Ronisia, Imen Es, pour n'en nommer que quelques-uns. Il est possible qu'ils aient eu des sous-titres qui, par la suite, ont été enlevés par l'artiste, mais il n'y a aucun moyen de le vérifier.

En revanche, deux artistes de notre corpus (Stromae et Angèle) ont des chaînes YouTube bien plus sous-titrées que celles d'autres artistes (qui ont souvent seulement deux ou trois clips sous-titrés). Peut-être cela est dû au fait que ces deux artistes viennent ainsi d'un pays bilingue, la Belgique. Ils seraient ainsi plus motivés à fournir des traductions que les artistes qui se produisent dans un milieu presque exclusivement francophone. Nous aurions pu intégrer davantage de clips de Stromae et d'Angèle mais nous avons souhaité de prendre un plus grand échantillon d'artistes. Nous avons seulement sélectionné quatre clips de Stromae, ceux avec des sous-titres intégrés ainsi que les sous-titres optionnels, afin de les comparer. Même si d'autres clips de ces artistes correspondent à nos critères, nous avons décidé d'exclure quelques-uns pour maintenir une variation d'artistes et de genres musicales à analyser pendant notre temps limité.

3.2 Méthode d'analyse

Cette étude s'inscrit dans le contexte de la traductologie descriptive. Notre cadre théorique se compose ainsi d'éléments venant de la recherche traductologique (voir chapitre 0). La base de notre étude qualitative est la description empirique. Cette description empirique, qui nous permet de chercher les explications aux stratégies de traduction employées dans notre corpus, se fait à travers l'analyse textuelle

(Pedersen 2011 : 29). La méthode que nous utiliserons dans cette étude sera donc avant tout de l'analyse textuelle, que nous effectuerons à plusieurs niveaux.

Nous suivrons les consignes de Newmark (1995 : 184 et 1988 : 182) pour une critique complète d'une traduction. Il décrit les cinq étapes suivantes :

1. Une analyse brève du texte source, qui tient compte de l'intention et des fonctions du texte. Il faut aussi prendre en compte les aspects thématiques, les fonctions linguistiques, le registre, le style, le ton, les aspects culturels, la qualité littéraire du texte ainsi que son contexte social et son destinataire.
2. L'interprétation du texte et la méthode utilisée par le traducteur.
3. Une comparaison *sélective* (*cf. infra*) mais descriptive du texte source et du texte cible, qui inventorie les différences significatives sémantiques, stylistiques, pragmatiques et idéologiques, ainsi que leurs interprétations respectives du sujet traité.
4. Une évaluation de la traduction dans sa totalité, indépendamment du texte source.
5. Une estimation de la place occupée de cette traduction dans la culture cible.

Comme nous traitons dix-huit textes cibles tout le long de ce travail, ces étapes ne seront pas décrites en détail pour chaque chanson analysée. Nous appliquerons la méthode décrite *supra* afin de pouvoir déduire quelles sont les caractéristiques de ce type de traduction audiovisuelle.

Les étapes 1 et 2 correspondent à une analyse des paroles originales, et la place de la chanson dans sa propre contexte sociolinguistique. De fait, ce contexte est le même tout le long de notre corpus, puisque nous avons choisi des clips venant de la même plateforme, de la même période du même genre musical. Nous avons déjà vu comment les chansons sont considérées comme difficiles à traduire (Pedersen 2011 : 42), mais elles posent aussi plusieurs difficultés à l'intérieur même du texte. Ces « difficultés » seront identifiées dans l'analyse. Nous avons déjà décrit comment nous avons sélectionné et trouvé nos textes sources, les paroles originales (*cf.* chapitre 3.1). Ensuite, nous créerons un document avec les textes sources et cibles en regard afin de pouvoir les comparer. Nous effectuerons tout d'abord une analyse des paroles originales, en identifiant les aspects caractéristiques des chansons (par exemple la rime) ainsi que d'autres éléments qui posent souvent des problèmes dans le processus de traduction (par exemple les expressions idiomatiques). De plus, il est essentiel de prendre en compte le contexte musical, afin de comprendre les choix de traduction (*cf.* Low 2016, Newmark 2012). Par conséquent, nous avons écouté toutes les chansons du corpus plusieurs fois. Le cas échéant, nous ferons en outre d'autres observations, par exemple si une chanson traite un sujet avec de l'ironie.

En présentant l'étape 3 ci-dessus, nous avons écrit l'adjectif *sélective* en italique pour souligner que ce travail ne constitue aucunement une étude exhaustive de chaque aspect des traductions de notre corpus. Il s'agira plutôt d'identifier les aspects que nous estimons essentiels pour la traduction de chansons. Notre étude comprendra aussi une analyse plus générale de la traduction d'un médium peu

exploré avant, YouTube. Les aspects qui composent le cœur de notre analyse sont ainsi : les aspects phonétiques (l'assonance et l'allitération, la rime et les jeux de mots), les aspects socioculturels (le registre, les références culturelles et les expressions idiomatiques et argotiques), ainsi que quelques aspects grammaticaux (par exemple, la syntaxe ou le temps verbal). Ces aspects sont considérés comme difficiles à traduire, comme on l'a vu dans le chapitre 0.

Ce choix d'éléments à analyser suit le schéma de Toury (2012 : 33), où l'on extrait et analyse les « paires couplées » (notre traduction de *coupled pairs*) des deux textes. Les paires couplées sont des paires correspondantes (entre le texte cible et le texte source) de certains éléments textuels, tels que les figures de style ou les jeux de mots. On pourrait aussi les nommer les paires de « problème » et « solution » (Toury 2012 : 43). Les paires couplées, comme le précise Pedersen (2011 : 26), sont révélatrices des stratégies choisies par le traducteur. Pour cette raison, nous les utiliserons comme base de notre analyse comparative.

Après avoir extrait ces paires, nous essayerons, si possible, d'identifier les stratégies derrière ces solutions proposées par les sous-titreurs et sous-titreuses aux « problèmes » de traduction. La traductologie descriptive (*Descriptive Translation Studies*, voir Toury 2012) facilite l'utilisation des taxonomies d'autres chercheurs, étant donné qu'ils ont délibérément été créées pour être reproduisibles. Le paradigme du domaine repose sur la recréation de ces études afin que la comparaison et l'accumulation des connaissances soient possibles. Les taxonomies sont des méthodes de catégorisation des stratégies de traduction. Elles nous permettent d'identifier d'éventuelles tendances dans la traduction audiovisuelle. Nous appliquerons ainsi les taxonomies quand cela sera nécessaire, par exemple pour pouvoir discuter les stratégies de traduction utilisées pour les références culturelles ou pour l'argot. Dans ces cas, nous utiliserons les taxonomies de Pedersen (2011) et de Geyer (2022).

Cela nous aidera à passer à l'étape 4 : l'évaluation de l'efficacité totale du texte cible. Pour effectuer une évaluation complète de la traduction, nous incorporerons l'analyse textuelle du texte source, tout en prenant compte de la musique qui l'accompagne. Il est toutefois impossible d'ignorer la subjectivité qui entrera en jeu dans une telle évaluation. Par conséquent, cette évaluation ne peut pas être complètement objective.

À la fin de cette évaluation qualitative, nous arriverons à l'étape 5, où nous placerons les traductions des chansons françaises vers l'anglais dans leur contexte numérique, et nous commenterons sur les particularités des traductions sur YouTube.

Avant de clore ce chapitre et de passer à l'analyse, précisons que l'auteure de ce mémoire est une locutrice native de l'anglais, ce qui fait que nous sommes bien positionnée pour évaluer l'efficacité des textes cibles. Cependant nous n'avons pas le même instinct pour la langue française. Ainsi se peut-il que certaines nuances et connotations présentes dans les textes sources nous soient passées inaperçues.

4. Analyse

Dans ce chapitre, nous discuterons les résultats de notre analyse des traductions de certains traits linguistiques. Nous traiterons chaque aspect séparément afin de pouvoir répondre à notre première question de recherche : comment certains éléments caractéristiques des paroles de chanson sont-ils traduits ? Nous comparerons ici tous les traits linguistiques « problématiques » relevés dans les textes sources avec leurs équivalents dans les textes cibles. Nous présenterons ces éléments catégorie par catégorie. Ainsi, nous traiterons tout d'abord les aspects phonétiques (l'assonance, l'allitération, la rime, les jeux de mots), ensuite, les aspects socioculturels (le registre, les références culturelles, les expressions idiomatiques – y compris l'argot), enfin les aspects grammaticaux. Nous conclurons ce chapitre par un bref commentaire sur les différences entre les sous-titres intégrés et les sous-titres optionnels de notre corpus.

4.1 Les aspects phonétiques

Les figures de style phonétiques (la rime, l'assonance, l'allitération et l'onomatopée) sont caractéristiques des paroles de chanson (Low 2016 : 22). Franzon (2008 : 379) affirme que les aspects phonétiques ne doivent pas forcément être privilégiés dans les sous-titres, car le public les entend dans leur forme originale, même s'il ne comprend pas le sens des mots où ils apparaissent. Le sens des paroles est donc souvent privilégié au détriment des aspects phonétiques. Cependant, la traduction risque de paraître incomplète si les paroles originales contiennent beaucoup de figures de styles phonétiques, tandis que la traduction n'en présente pas (Franzon 2008 : 377).

Les paroles de Stromae sont celles de notre corpus avec la plus grande quantité de répétition de sons, qui se trouvent non seulement à la fin des phrases (les rimes) mais aussi à l'intérieur des phrases (les assonances). La répétition est souvent utilisée par le chanteur belge pour créer des jeux de mots. La rappeuse Suzane et le rappeur OrelSan, eux aussi, se servent abondamment de toute répétition de sons, non seulement de rime. Il est toutefois important de noter que chaque chanson de notre corpus contient de la rime.

4.1.1 L'Assonance et l'allitération

Les répétitions de sons à l'intérieur de la phrase dans les paroles de Stromae et de Suzane sont perdues en traduction et n'ont pas été compensées ailleurs dans le texte cible. La chanson *carmen* de Stromae est particulièrement riche en assonances et allitérations :

(1) *D'abord on s'affilie, ensuite on se follow*
On en devient fêlé, et on finit solo (carmen)

First we meet, then we follow
Then we crack, then end up solo (Sous-titres intégrés, désormais STI)

Les allitérations du son [f] et du son [s] sont majoritairement perdues en traduction. Les allitérations qui reviennent dans le refrain de la chanson manquent aussi dans la traduction :

(2) *Et c'est comme ça qu'on s'aime, s'aime, s'aime, s'aime*
Comme ça, consomme, somme, somme, somme, somme (*carmen*)

And that's how we love, love, love
And that's how we buy, buy, buy (STI)

And that's how we love, love love, love each other
That's how we consummate, mate, mate mate, mate (Sous-titres optionnels, désormais STO)

Les allitérations du son [s] (« ça », « s'aime », « somme ») et [k] (« comme », « qu'on », « consomme ») sont perdues en traduction. Le seul aspect phonétique qui est retenu dans les STI et les STO est grâce à la répétition lexicale de « love », « buy » et « mate ».

Les sous-titres des clips d'OrelSan, en revanche, contiennent plusieurs exemples de rétention ou de compensation des assonances et des allitérations. Voici un exemple de la chanson *Basique* :

(3) *À l'étranger t'es un étranger* (*Basique*)
In a foreign place, you are the foreign race (STO)

La double signification du mot « étranger » n'a pas d'équivalence en anglais. Cependant, le traducteur a retenu la répétition lexicale avec le mot « foreign » et a compensé l'aspect phonétique original en ajoutant l'assonance du son [eɪ] (« place », « race »). La première phrase de *Tout va bien* est traduite de la même façon, gardant l'aspect phonétique :

(4) *Dors, dors*
Si le monsieur dort dehors (*Tout va bien*)

Sleep, sleep
The man sleeps in the street (STO)

L'assonance du son [o] (en « dors » et « dehors ») est remplacé par une autre assonance en anglais, celle du son [i] (« sleep », « street »).

La pluie (OrelSan feat. Stromae) contient un grand nombre d'assonances et d'allitérations. Le sous-titreur en a retenu quelques occurrences en traduction :

(5) *Ma mère est la ménagère à qui les publicitaires veulent la mettre*
J'connais la campagne et ses gros sabots, où ça vole pas haut
Les ragots et les oiseaux (La pluie)

My mother's the housewife
the ads want to screw over
I know the countryside
and its lumbering ways
Where birds and hearsay
don't stray that far away (STO)

L'assonance du son [ɛ] de la première phrase est perdue en traduction, mais l'assonance du son [o] qui vient plus tard dans le couplet est reproduite dans la traduction avec une répétition de la diphtongue [eɪ]. Mentionnons un deuxième exemple de la même chanson où l'assonance est gardée en traduction :

(6) *Trempé, j'aurais jamais pensé que le mauvais temps finirait par me manquer* (*La pluie*)
Drenched, I never guessed that I'd miss the rain pelting on my chest (STO)

Ici, l'assonance du son [ɑ̃] est perdue, mais l'assonance du son [e] est reproduite en traduction grâce à l'utilisation des mots « Drenched », « guessed » et « chest ». Cela entraîne comme compensation une addition lexicale en anglais à la fin de la phrase : dans les paroles originales la phrase « pelting on my chest » n'existe pas, le mot « torse » n'est jamais mentionné.

4.1.2 La rime

La rime, un aspect caractéristique de la chanson, apparaît sous une forme ou une autre dans toutes les chansons de notre corpus. Elle est toutefois rarement retenue ou reproduite en traduction. Elle manque totalement dans la moitié des traductions.

La rétention des rimes en traduction est souvent considérée comme la preuve d'une traduction réussie (Low 2016 : 35-36). Si les rimes sont très visibles dans le texte source, Low (2016 : 105) soutient que le traducteur peut considérer de les reproduire en traduction, mais qu'il n'est pas nécessaire d'effectuer une reproduction exacte. Le chercheur affirme qu'il est possible de déplacer une rime en traduction ou de la remplacer par une assonance :

> Song-translators should certainly aim at achieving good sonorities, a sort of generalised 'rhyming-ness'. To this end, internal or misplaced rhymes can help to compensate.
>
> (Low 2016 : 107)

Les trois clips qui retiennent la rime en traduction sont les chansons du rappeur OrelSan. Low (2016 : 105-6) souligne que le rap contient souvent une virtuosité et flexibilité en ce qui concerne les rimes, qui ne correspondent pas toujours à une structure rimée traditionnelle. Les rimes sont presque entièrement retenues dans la traduction de la chanson *Basique* :

(7) *Si t'es souvent seul avec tes problèmes, c'est parce que souvent le problème c'est toi*
Simple
Toutes les générations disent que celle d'après fait n'importe quoi (*Basique*)

If you're often alone with your problems, it's because the problem is you
Simple
Each generation blames the next and says they know not what they do (STO)

Dans cet exemple, la rime de « toi » et « quoi » est reproduite par la rime de « you » et « do ».

Les paroles de *La pluie* d'OrelSan contiennent aussi beaucoup d'effets sonores, peut-être trop pour les traduire en leur totalité. Les rimes sont donc partiellement retenues, ce qui entraîne de subtils changements de sens, bien que le sentiment général des phrases soit retenu :

(8) *Chez moi y'a du soleil 40 jours par an*
Tu peux passer la plupart de l'année à l'attendre
Je regardais par la fenêtre, enfermé dans ma chambre
Je priais pour la fin de l'averse et aller faire de la rampe
Je connais que le bruit de la pluie, l'odeur du béton mouillé
Si je suis parti, c'est parce que j'avais peur de rouiller
Trempé, j'aurais jamais pensé que le mauvais temps finirait par me manquer (*La pluie*)

In my town, the sun shines 40 days a year
You spend most of your time waiting for it to appear
I'd look out the window, locked up, feeling bored
Praying the hail would stop so I could skate on my board
All I know is the sound of rain and smell of wet concrete
I only left because I was scared I'd go rusty
Drenched, I never guessed that I'd miss the rain pelting on my chest (STO)

Quelques additions lexicales en anglais (« appear », « feeling bored », « board », « chest ») aident le traducteur à produire un texte cible qui contient presque le même nombre de rimes que le texte source.

La traduction de *Tout va bien* du même artiste présente, elle aussi, des additions lexicales qui semblent avoir été faites pour conserver les rimes :

(9) *Et si un jour ils ont disparu, c'est qu'ils s'amusaient tellement bien*
Ils sont partis loin faire une ronde, tous en treillis main dans la main (*Tout va bien*)

If one day they've disappeared, it's 'cause the party moved elsewhere
They've all gone off, arm in arm, with laughter in the air. (STO)

Par rapport aux deux premières traductions d'OrelSan (*cf.* p. 28), le traducteur de *Tout va bien* s'est permis des changements de sens plus importants, afin de pouvoir conserver les rimes : la séquence « the party moved elsewhere » n'est pas une traduction fidèle du sens du texte source. L'addition lexicale « with laughter in the air » à la fin du couplet a clairement été effectuée pour créer la rime « air » / « elsewhere ». Dans le chapitre 5, nous étudierons plus en détail la façon dont la conservation de rimes entraîne souvent des changements de sens.

4.1.3 Les jeux de mots

La plupart des jeux de mots de notre corpus se trouvent dans les chansons influencées par le rap. Peut-être pourrait-on en déduire qu'un genre musical qui repose plutôt sur le rythme des paroles même plutôt que sur la mélodie met les aspects phonétiques, y compris les jeux langagiers, au premier plan. Les jeux langagiers peuvent en outre montrer le talent lyrique du rappeur ou de la rappeuse.

Les jeux de mots peuvent être homophoniques ou polysémiques. Comme la polysémie désigne deux mots ou phrases qui partagent une prononciation et une orthographe identiques (Schröter 2005 : 168), elle n'est pas courante dans les chansons, qui sont un médium auditif. L'homophonie, en revanche, désigne deux mots ou deux entités linguistiques qui sont phonétiquement identiques, mais qui ont deux orthographes différentes (Schröter 2005 : 168). L'homophonie est très courante dans nos textes sources.

Passons aux jeux de mots paronymiques. Les jeux de mots paronymiques sont deux entités qui sont très similaires phonétiquement, mais pas identiques (Schröter 2005 : 168). Ces jeux de mots sont les plus communs dans nos textes sources.

Il existe une seconde façon de catégoriser les jeux de mots : par leur « verticalité » ou leur « horizontalité ». Les jeux de mots verticaux évoquent deux significations par une seule occurrence de la structure linguistique ambiguë (Schröter 2005 : 160. *Cf.* l'exemple *12*). En revanche, dans les jeux de mots horizontaux, les significations différentes sont toutes liées à leur propre structure linguistique (Schröter 2005 : 160. *Cf.* l'exemple *10*). Les jeux de mots horizontaux sont les plus courants de notre corpus.

Les paroles de Stromae contiennent beaucoup de paronymie horizontale. Souvent le refrain de la chanson repose sur cette paronymie. Ces jeux de mots sont traduits dans les STI sans jeu langagier, et la traduction du sens des mots est privilégiée. Les STO conservent un élément du jeu langagier original, qui subit parfois un changement de sens. Par exemple, la paronymie des phrases « quand c'est » / « cancer » est essentielle pour le refrain de la chanson *quand c'est* :

(10) Cancer cancer, dis-moi quand c'est ?
Cancer, cancer, qui est le prochain ? (quand c'est)

Cancer, cancer
Just tell me when
Cancer, cancer
Who's the next one? (STI)

Cancer, cancer,
tell me can you see it?
Cancer, cancer,
can you see who's next? (STO)

Selon la taxonomie de Schröter (2005), la stratégie de traduction des STI est une perte de jeu langagier, où le sens original de la phrase est privilégié. En STO, on peut observer une stratégie créative. Ici, le jeu de mots original devient un jeu langagier d'une autre catégorie : la répétition des sons. Le nouveau jeu langagier contient un élément du jeu langagier original, avec la répétition de la syllabe « can ». Cette solution a toutefois entraîné un changement de sens, où « dis-moi quand c'est » est traduit par « tell me can you see it ? ».

La chanson *Liberté, Égalité* de L.E.J présente de nombreux jeux de mots qui jouent sur les références culturelles. À trois reprises, les jeux de mots sont explicitement signalés dans les sous-titres en anglais par les mots « pun about… » suivis d'une explication du jeu de mots entre parenthèses. Mentionnons l'exemple d'une homonymie verticale qui joue sur le nom Le Pen :

(11) Ça le peine, mais même Marine retweete Pogba (Liberté, Égalité)
it grieves him (pun about LEPEN), but even Marine retweet Pogba (STO)

Le jeu de mots perdu en traduction est donc clairement signalé au public par le sous-titreur. Cette stratégie, qui n'apparaît pas dans la taxonomie de Schröter (2005), est un exemple d'un sous-titrage non-professionnalisé. Lee (2021) appelle de telles solutions des sous-titrages innovateurs ; cela est un phénomène fréquent dans le *fansubbing*.

Pour conclure, les stratégies les plus communes pour traduire les jeux de mots de notre corpus sont : l'omission (la perte du jeu langagier) et l'innovation (une stratégie créative sur le part des traducteurs). Il est rare que le jeu langagier original soit conservé en traduction. Les deux exemples suivants viennent de la chanson *La Pluie* d'OrelSan :

(12) Où on prend plus de caisses que des crash test dummies (*La pluie*)
Where we get more wrecked than car wrecks (STO)

(13) Je viens de la classe moyenne, moyennement classe (*La pluie*)
I'm from the middle class, which ain't that classy (STO)

Le premier exemple contient un jeu homophonique vertical sur le mot « caisse », qui signifie « voiture » et « prendre une caisse », qui signifie « s'enivrer ». La traduction est créative : on joue sur le mot « wrecked », qui peut signifier « bourré », et sur le mot composé « car wreck », qui retient le sens de « voiture » dans le contexte d'un accident. Le second exemple contient la combinaison d'une homophonie et d'une paronymie horizontale symétrique fort difficile à reproduire en traduction. Le traducteur a toutefois réussi à reproduire la même paronymie avec « class » / « classy ». Le jeu de mots est alors partiellement conservé. Les sous-titreurs des clips d'OrelSan ont tendance à privilégier les aspects phonétiques au détriment du sens, en utilisant les stratégies créatives, comme on l'a vu dans ce sous-chapitre (*cf.* 4.1.1 et 4.1.2). Schröter (2005 : 234) affirme que la créativité du traducteur joue un rôle significatif pour traduire les jeux de mots homophoniques en jeux de mots dans la langue cible.

4.2 Les aspects socioculturels

Low (2016 : 28) affirme que le langage non-standard, en forme de dialecte ou de l'argot, joue un rôle essentiel pour beaucoup de rappeurs et rappeuses. Le chercheur (2016 : 36) souligne en outre l'importance de ne pas censurer le langage vulgaire en traduction, si l'on veut reproduire le même effet. Il est important de prendre compte les facteurs culturels, car le même mot peut produire des effets différents d'une langue ou d'un endroit à l'autre (Low 2016 : 36). Nous examinerons dans cette partie le registre, les expressions idiomatiques, l'argot et les références culturelles.

4.2.1 Le registre

Le registre est un trait du texte qui signale une condition sociale (Newmark 1988 : 121). Les paroles de chanson de notre corpus contiennent toutes des formes du registre familier, ce qui est probablement dû au fait que notre corpus est composé de chansons contemporaines pop et rap. Le registre devient souvent

un peu confus à travers le processus de traduction. Parfois la traduction semble être d'un registre plus formel que le texte source. Un exemple d'une traduction « formalisée » est *Bruxelles je t'aime* d'Angèle :

(14) Les Marolles, Flagey, Saint-Gilles,
Laeken à qui je dois mon nom (*Bruxelles je t'aime*)

Les Marolles, Flagey, Saint-Gilles, Laeken
To whom I owe my name (STO)

Le groupe prépositionnel « to whom » est certes une traduction correcte de « à qui » mais cette construction appartient au registre littéraire et très élevé.

De tels mélanges de registres, parfois au sein d'une seule et même phrase, peuvent être observés ailleurs dans notre corpus, par exemple dans la traduction de la chanson *carmen* de Stromae :

(15) Cet oiseau d'malheur, j'le mets en cage (*carmen*)
this bird of ill omen, I'll bung him in a cage (STO)

L'expression « of ill omen » vient d'un anglais littéraire et d'un registre élevé. Cependant, le mot « bung » (« mettre ») est très familier et a en outre une connotation de violence. La fin de la phrase traduite appartient donc à un registre beaucoup plus familier que celle du texte source.

Selon Low (2016 : 64), les problèmes de registre sont communs dans les traductions vers l'anglais. Le registre est un aspect important dans au moins deux chansons : *Formidable* de Stromae, où, dans le clip, l'artiste fait semblant d'être ivre en public, et *SLT* de Suzane. Dans les paroles de cette dernière, l'artiste incarne des agresseurs de femmes, et donc la chanson contient beaucoup de mots vulgaires.

Afin de préserver le *skopos* du texte source, il est impératif que ces mots ne soient pas censurés à travers le processus traductif. Néanmoins, dans la traduction de *SLT*, le groupe nominal « les petites meufs », dont le noyau, *meufs*, appartient au registre argotique, a été neutralisé : il a été traduit par « little girls », de l'anglais standard. L'expression vulgaire « bonne meuf » de la même chanson a été traduite par le mot « hottie », qui n'est ni vulgaire, ni péjoratif. L'exemple suivant montre encore une neutralisation par rapport au texte source :

(16) Ce que j'ai le plus aimé chez toi
C'est ton regard de chienne
qui attendrait de bouffer (*SLT*)

What I liked the most about you
Is your dirty look

as if you'd been going hungry (STO)

Vulgaire et péjoratif, le mot « chienne » a bien évidemment été choisi délibérément, pour faire passer le message. En revanche, l'adjectif « dirty » de la traduction a certes une connotation sexuelle mais n'est pas péjoratif. Le mot familier « bouffer » n'a pas vraiment d'équivalent du même registre en anglais, donc il est traduit par l'adjectif « hungry », qui relève du registre standard. Nous avons trouvé dans notre corpus une tendance à l'élévation du registre en traduction.

Notre analyse montre toutefois aussi qu'un effet familier peut être créé par d'autres moyens qui ne sont pas possibles dans la langue source. Un exemple d'une telle stratégie est l'utilisation de la double négation qui est typique de l'anglais d'un registre familier, et qui entraîne souvent des préjugés (Blanchette *et al.* 2018). Dans l'exemple suivant, l'expression familière « ou quoi » est traduit par une double négation :

(17) tu ne m'aimes plus ou quoi ? (*ave cesaria*)
don't you love me no more ? (STI et STO)

D'autres phrases typiques de l'argot américain (*ain't, y'all* et *kiddo*) apparaissent dans les sous-titres des chansons de Stromae, pour reproduire le registre familier en traduction.

4.2.2 Les références culturelles

Notre corpus présente de nombreuses références culturelles (RC). Elles font parfois partie d'un jeu langagier, contribuant ainsi à la richesse culturelle et métaphorique des paroles. Dans cette analyse des stratégies de traduction des RC, nous nous baserons sur le travail de Pedersen (2011 : 76).

Commençons par la *spécification*. Cette stratégie signifie que le traducteur ajoute de l'information supplémentaire à la RC originale pour la rendre plus spécifique en traduction (Pedersen 2011 : 76). Cette stratégie a été employée pour traduire les deux chansons de L.E.J qui font partie de notre corpus. Ces deux chansons contiennent en effet un grand nombre de RC. Mentionnons un exemple de *La dalle* :

(18) Manger en mastiquant, mastiquant je fais le régime Dukan (*La dalle)*
Chew carefully before swallowing, à la Dr Dukan (STO)

Dans cet exemple, la spécification consiste en l'ajout d'un élément sémantique (Pedersen 2011 : 76) : « Dr » a été inséré pour que le public anglophone comprenne que Dukan est un nutritionniste connu en France. Selon Pedersen (2011 : 82), la spécification risque de produire une traduction perçue comme condescendante, puisqu'il est évident que le traducteur part du principe que le public cible ne

comprendra pas la référence originale. Remarquons dans cet exemple que le traducteur a aussi choisi d'utiliser l'expression française « à la », possiblement pour retenir un parfum français en traduction.

La spécification est abondamment utilisée dans la version anglaise des paroles de *SLT* de Suzane :

(19) A la hauteur du H&M (SLT)
Passing by the H&M store (STO)

(20) Faut pas croire aux Disney (*SLT*)
Stop thinking you're in a Disney movie (STO)

Dans ces deux exemples, les mots « store » et « movie » ont été ajoutés en traduction possiblement pour donner plus d'information au public cible.

Liberté, Égalité de L.E.J mérite aussi d'être analysée car les paroles sont riches en jeux langagiers ainsi qu'en références à la culture française. Le traducteur de cette chanson a choisi une stratégie peu conventionnelle, expliquant les RC entre parenthèses six fois, comme dans les exemples suivants :

(21) Et serrés en bas des champs (*Liberté, Égalité*)
and tight on the Champs (Elysees) (STO)

(22) Si le changement c'est maintenant je crois qu'il est temps de s'y mettre (*Liberté, Égalité*)
if change is now (political motto) it's time to get started (STO)

L'exemple *21* démontre la stratégie de spécification : l'adjectif « Elysees » a été ajouté pour faire comprendre au lecteur cible qu'il s'agit de la célèbre avenue. Ce qui n'est pas conventionnel est l'addition des parenthèses. Cette méthode fait sortir le public du monde de la chanson et le fait réfléchir au processus du sous-titrage. Dans l'exemple *22,* le traducteur explicite, entre parenthèses, que la phrase précédente est un slogan politique. Nous avons le sentiment que ces sous-titres ont été effectués par un sous-titreur communautaire. Lee (2021 : 773) discute les sous-titres « non-représentatifs »[7], qui créent un écart entre la bande-son originale et les sous-titres, puisque les sous-titres ne reproduisent pas exactement ce que l'on entend. L'ajout d'informations supplémentaires, par exemple des explications de références à la culture source, provoque souvent une mobilisation d'engagement des spectateurs, selon Lee (2021 : 786).

Cependant, toutes les RC des chansons de L.E.J ne sont pas expliquées de cette manière. La traduction contient ainsi quelques cas de rétention. Les noms propres des footballeurs (Mbappé, N'Golo Kanté) dans la chanson *Liberté, Égalité* sont gardés en traduction. Dans l'exemple suivant de la même chanson,

[7] Notre traduction de *non-representational.*

une référence à une stratégie de football et une référence à l'article 49 de la Constitution sont gardées sans explication :

(23) On pensait jouer en 4-4-2… Oublier le 4-9-3 (*Liberté, Égalité*)
we thought we would play 4-4-2… Forget 4-9-3 (STO)

Passons à la stratégie de *substitution*, où la RC du texte cible est remplacée par une autre RC (Pedersen 2011 : 76). *La pluie* d'OrelSan contient de nombreuses RC, puisque la chanson est une ode à la ville natale de l'artiste. Mentionnons l'exemple suivant :

(24) Où tout le monde cherche une place, Julien Clerc dans le monospace (*La pluie*)
Where Billy Joel plays in our MPVs (STO)

À l'aide de deux références culturelles, le chanteur Julien Clerc et la voiture de campagne clichée, OrelSan résume, en un seul vers, un moment précis de l'histoire française récente. La traduction présente une substitution, plus précisément une transposition. Le sous-titreur a substitué les RC originales par le nom d'un chanteur américain (Billy Joel) et un modèle de voiture (*MPV* : *Multi Purpose Vehicle*) qui ont des connotations socio-culturelles similaires que les RC françaises. Il y a donc ici un transfert culturel anglo-américain.

Les traductions des chansons de Suzane contiennent aussi des substitutions, par exemple :

(25) Sur la plage de Koh-Lanta (*Il est où le SAV ?*)
On the beach of Survivor Island (STO)

Dans cet exemple, le transfert culturel concerne le remplacement du nom d'une émission de télé-réalité française (*Koh-Lanta*) par le nom d'une émission américaine du même type, appelée *Survivor*.

La stratégie de *généralisation*, où une référence à un aspect spécifique de la culture source est remplacée par un terme plus général dans la langue cible (Pedersen 2011 : 76) est aussi utilisée plusieurs fois dans les traductions des paroles de Suzane :

(26) Je te mangerai pour le quatre heures (*SLT*)
I'll make a snack out of you (STO)

Ici, la référence culturelle spécifique au goûter de quatre heures est perdue mais la connotation sexuelle est transmise par l'utilisation d'un terme plus générale (« snack »). Un autre exemple d'une utilisation de la même stratégie est l'acronyme titulaire de « Il est où le SAV » (Service Après-Vente), qui devient

« the repair service » en traduction. Cela est un terme plus général qui manque la notion spécifique d'Après-Vente qu'a l'expression française.

À travers l'analyse, nous avons découvert une grande variation de stratégies de traduction des RC : rétention (surtout pour les noms propres), spécification, généralisation et substitution. Il est important de dire que nous n'avons pas observé d'omission – qui est une stratégie de traduction valide en soi, selon Pedersen (2011 : 76). Le chercheur (2011 : 76) soutient aussi que l'omission est très souvent utilisée dans le domaine du sous-titrage à cause des contraintes spatio-textuelles. L'affirmation de Pedersen n'est donc pas valide pour notre corpus.

4.2.3 Les expressions idiomatiques et argotiques

Nous discuterons dans cette partie comment les expressions idiomatiques et argotiques sont traduites. À l'aide de la taxonomie de Geyer (2022), nous commencerons par analyser les stratégies de traduction du verlan, une forme d'argot propre à la langue française. Ensuite, nous étuiderons la traduction des expressions idiomatiques.

Il y a assez peu de verlan dans nos textes sources. La chanson *SLT* de Suzane contient le plus de verlan, ce qui n'est pas étonnant, étant donné le recours aux formes vulgaires que la rappeuse met dans la bouche du *je* narratif, qui est un agresseur de femmes. La stratégie la plus utilisée pour traduire le verlan de *SLT* est l'*argotisation*. Elle consiste à reproduire en traduction « un registre non standard, c'est-à-dire familier, vulgaire ou argotique » (Geyer 2022 : 89). Étudions l'exemple suivant :

(27) je t'envoie une tof de moi, ma teub et un cœur bleu (*SLT*)
here's a pic of me / my dick and a blue heart (STO)

Le verlan « tof » vient du mot standard *photo,* « teub » du mot familier *bite*. Le registre de la phrase originale est retenu en anglais grâce à l'argotisation. Le sous-titreur a choisi le mot « pic » qui est une troncation argotique, et « dick », qui reproduit le même effet de vulgarité que le mot original.

Le mot *meuf* est utilisé deux fois dans les paroles de *SLT*, une fois argotisé en traduction par le mot « hottie », et une fois standardisé : la phrase « les petites meufs » devient « little girls ». La *standardisation* est :

> un transfert sémantique des termes de verlan mais en effaçant leur appartenance au registre linguistique informel. Il s'agit ainsi d'une traduction sémantique mais appartenant cette fois-ci à un registre neutre voire formel.
>
> (Geyer 2022 : 90)

Nous avons déjà discuté la tendance à la neutralisation du registre du texte source en traduction (*cf.* la section 4.2.1). Ce même effet de neutralisation est créé par la standardisation du verlan.

Passons maintenant aux expressions idiomatiques. Nous utiliserons la taxonomie de Gottlieb (1997) afin de décrire les stratégies utilisées pour traduire ces expressions. Nous avons observé que les expressions idiomatiques dans notre corpus sont presque toujours traduites par l'*équivalence* ou par la *congruence*, quand cela est possible. L'équivalence est une stratégie où l'expression idiomatique source est traduite par une expression idiomatique similaire dans la langue cible (Gottlieb 1997), par exemple :

(28) une de perdue, c'est ça ? (*ave cesaria*)
plenty more fish…right ? (STO)

La phrase source inclut une troncation de l'expression « une de perdue, dix de retrouvées ». Cela est traduite par une expression équivalente en anglais (« plenty more fish in the sea »). Elle est reproduite de la même façon que l'expression française, c'est-à-dire, en moitié.

Un autre exemple d'équivalence vient de la chanson *SLT* :

(29) mais bien sûr tu fais la mort (*SLT*)
but you'd rather ghost me (STO)

L'expression « faire la mort » est non seulement traduite par une expression idiomatique similaire en anglais (« to ghost someone »), mais l'expression cible vient du langage familier contemporain, qui reflète le *skopos* de la chanson. Cette même expression française est utilisée dans les paroles de *Tout va bien* d'OrelSan :

(30) S'il s'amuse à faire le mort, (*Tout va bien*)
(31) He never really moves, (STO)

Le traducteur a choisi la stratégie de *paraphrase*, où l'expression idiomatique source est traduite par une phrase dans la langue cible (Gottlieb 1997 : 319). Il est important de préciser qu'il existe une expression idiomatique presque identique en anglais : l'expression « to play dead ». Si cette expression avait été choisie, cela serait de la *congruence*. La congruence désigne une traduction de l'expression idiomatique source par une expression idiomatique identique dans la langue cible (Gottlieb 1997 : 319). La congruence est utilisée quelque fois dans d'autres traductions. Par exemple, l'expression « chapeau » dans la chanson *ave cesaria* est traduite par l'expression idiomatique équivalente « hats off ».

Parfois les expressions idiomatiques aboutissent à une traduction très confuse, ce qui est illustré par l'exemple suivant :

(32) ton œil disait merde à l'autre, surtout à moi (*ave cesaria*)
No one had an eye for you / But me, cos I knew how to listen to you (STI)
your eyes were crossed, you were crossed at me (STO)

L'expression « avoir un œil qui dit merde à l'autre » signifie « loucher », ou « to squint », « be cross-eyed » en anglais. La traduction en STO est plus fidèle au texte source que celle des STI, et le résultat n'est pas naturel. La traduction en STO est grammaticalement étrange (« cross at me » aurait été plus correcte), et donc obscure le sens original de la phrase. Cependant, la traduction en STI produit une phrase plus positive que l'originale. La phrase « je sais t'écouter » apparait à la fin du couplet mais elle est mise plus haut dans le couplet traduit ; il s'agit donc d'une compensation. La première partie de la phrase est idiomatique, bien que la traduction soit très libre. Nous voyons ici une combinaison de stratégies de correspondance, expansion et compensation, suivant Gottlieb (1997 : 319, *cf.* section 2.3.4).

Une occurrence de rétention significative est la phrase « balance ton quoi » dans la chanson d'Angèle du même titre, qui fait référence à l'expression française « balance ton porc ». Le sous-titreur a décidé de garder l'expression en français dans sa traduction (écrite entre guillemets), sans explication pour le public cible.

Concluons par quelques observations finales. Nous avons trouvé que quand les expressions anglaises apparaissent dans les textes sources, elles sont retenues en traduction, par exemple : « FOMO » dans *Bruxelles je t'aime* et « like » dans *carmen*. Celles-ci sont des phrases fréquemment utilisées en ligne. Ensuite, le pronom français « on » est un mot qui est difficile à traduire dû au large éventail de ses significations possibles. Cela est reflété par la grande variation de traductions du mot « on » : « we », « people », « everyone », « you », « you and I » sont toutes utilisées.

Low (2016 : 34) recommande à garder les phrases métaphoriques sous une forme ou une autre dans les paroles de chanson traduites. Cela est majoritairement respecté dans notre corpus, car quand l'équivalent d'une expression idiomatique française existe en anglais, il est utilisé dans la plupart des cas.

4.3 Les aspects grammaticaux

La qualité inégale des textes cibles de notre corpus se manifeste clairement dans l'étude d'aspects grammaticaux.

4.3.1 Morphologie, ponctuation, typographie

Plusieurs inexactitudes grammaticales apparaissent dans notre corpus. On trouve plusieurs fois une confusion entre le singulier et le pluriel et des changements de temps verbal et de mode grammatical. Dans la chanson *SLT*, par exemple, la phrase au présent « je suis con » est transformé au passé en

traduction : « I was a jerk ». Il n'est pas rare non plus de trouver des fautes d'orthographe. Il est toutefois possible que celles-ci soient des fautes de frappe. On peut aussi observer des fautes d'accord, notamment des -s finaux qui manquent aux verbes de la troisième personne du singulier :

(33) Et tout ce qui me fait me sentir
comme une merde, ou presque, (*Amour, Haine & Danger*)

And everything that make me feel
Almost like I'm shit (STO)

(34) mais même Marine retweete Pogba (*Liberté, Égalité*)
even Marine retweet Pogba (STO)

Les normes de ponctuation et de typographie françaises sont parfois retenues en anglais. On observe par exemple l'emploi de guillemets français ou des espaces avant des signes de ponctuation :

(35) « Do you have a number ? »
can lead to something violent
If you don't give up the actual one (*SLT*) (STO)

Nous avons relevé beaucoup d'autre incohérences, comme des virgules et des apostrophes mal-placées (ou manquantes), ainsi que des questions mal-formulées, par exemple :

(36) Its cos she's getting old, hey (*Formidable*) (STI)

(37) I like myself ? Take care (*carmen*) (STO)

Dans le premier exemple, l'apostrophe manque dans *it's*. Dans le deuxième exemple, le traducteur a ajouté un point d'interrogation alors que ce n'est une assertion et non pas une interrogation.

Finalement, il n'est pas rare qu'il manque un article, par exemple :

(25) you already have boyfriend (*SLT*) (STO)

Les articles posent souvent des problèmes dans les traductions. Parfois l'emploi de l'article définitif de sens générique a été erronément traduit par *the* en anglais, ce qui pourrait signaler que la traduction a été effectuée par un ou une francophone :

(26) On n'a pas de lumière du jour, (*Bruxelles je t'aime*)

We don't have the daylight (STO)

Tous les phénomènes listés dans cette section signifient un manque de contrôle de qualité des sous-titres en anglais sur YouTube.

4.3.2 Syntaxe

Nous avons relevé plusieurs exemples de syntaxe inversée en traduction. Cette inversion produit des phrases peu naturelles (et parfois poétiques). Voici un exemple tiré d'un vers de *carmen* :

(27) Mais avant on crèvera tous, comme des rats (*carmen*)
But before that
Like rats we'll all die (STI)
But before that we'll all die, just like rats (STO)

Ici, les STO présentent une syntaxe standard, qui reflète la construction de la phrase originale. Dans les STI, en revanche, la phrase source a subi une inversion syntaxique : « on crèvera tous » et « comme des rats » ont changé de place dans le texte cible. L'effet de cette inversion en anglais est poétique, même dramatique, rappelant la littérature classique.

Dans les STI et les STO d'*ave cesaria*, nous avons aussi relevé plusieurs phrases où ce même effet est produit à travers une inversion syntaxique du texte source : « barefoot was the Diva », « gone we thought you but back you came », « On your fingertips I dance », « dumb am I maybe ». Tous ces choix syntaxiques donnent un effet poétique, qui n'est pas présent dans le texte source. Ils peuvent même donner l'impression que le traducteur n'est pas un locuteur natif de l'anglais. Il est toutefois possible que cette inversion soit effectuée afin de produire un rythme similaire en traduction que dans le texte source.

4.4 Sous-titres intégrés et sous-titres optionnels : les différences

Notre sous-corpus de quatre clips de Stromae (*quand c'est*, *carmen*, *ave cesaria* et *Formidable*) comprennent huit de nos 18 traductions. Chacun de ces quatre clips contient non seulement des sous-titres optionnels, mais aussi des sous-titres intégrés. Il semble évident que les sous-titres intégrés signifieraient une traduction plus professionnalisée, car ils ont été approuvés par l'équipe de l'artiste et ont été insérés en post-production. Il ressort toutefois de l'analyse que cela n'est pas nécessairement le cas. Nous présenterons dans cette section quelques différences entre les traductions en STI et en STO.

Tout d'abord, les STI utilisent pour la plupart un langage plus expressif, avec plus d'inversion de syntaxe, comme on l'a vu dans la section 4.3.2. L'exemple d'*ave cesaria* montre que les paroles subissent souvent un changent de sens en traduction, devenant parfois absurdes en STI :

(28) Mais pourquoi moi,
alors que les autres te trouvaient bien trop laide
Peut-être que moi je suis trop bête,
mais je sais t'écouter (*ave cesaria*)

The ugly, the beauty I loved,
Whilst the others only saw
To hear, dumb am I maybe
But I know how you speak to me (STI)

But why me,
when all the others thought you were too ugly
Maybe I'm too stupid,
but I know how to listen to you (STO)

La traduction en STI contient un langage beaucoup plus expressif et moins idiomatique que celui du texte source. « Whilst the others only saw to hear », par exemple, est une phrase absurde en anglais, et ne correspond pas du tout au sens de la phrase française « alors que les autres te trouvaient bien trop laide ». En outre, le texte source ne contient pas de phrase qui corresponde à « But I know how you speak to me ». Les STI d'*ave cesaria* contiennent en effet un nombre élevé d'expressions non-naturelles. Les STO, en revanche, sont plus fidèles au texte source. À titre d'exemple la phrase finale est une traduction fidèle et naturelle de la phrase originale. Le « pourquoi moi » de la première phrase de l'exemple est traduit en STO d'une façon fidèle, mais elle est omise en STI, où la première phrase devient absurde. Les STO d'*ave cesaria* incluent beaucoup de phrases idiomatiques : par exemple, « the joke's on us », « you kept us on our toes ». Dans les cas d'*ave cesaria* et de *carmen*, les STO restent plus fidèles au texte source. Dans ces clips, les STI ont tendance à traiter le matériel source plus librement, effectuant des changements de sens. Mentionnons l'exemple du deuxième couplet de *carmen* :

(29) L'amour est enfant de la consommation
Il voudra toujours toujours toujours plus de choix
Voulez voulez-vous des sentiments tombés du camion ?
L'offre et la demande pour unique et seule loi
Prends garde à toi
"Mais j'en connais déjà les dangers, moi

J'ai gardé mon ticket et, s'il le faut, j'vais l'échanger, moi
Prends garde à toi
Et, s'il le faut, j'irai m'venger moi
Cet oiseau d'malheur, j'le mets en cage
J'le fais chanter, moi" (*carmen*)

Consumer society has made a love child
Gimme more, more, more
Fancy some feelings of the back of a truck?
Supply and demand is the name of the game
Watch yourself out there
But I know the dangers out there
I gotta receipt if I ain't happy
Watch yourself out there
My guarantee states I can get a revenge
That cursed bird I'll make him sing (STI)

Love is consumerist child
He will always always always want to have more choices,
Do you want feelings fallen from the back of a truck
Supply and demand, your one and only law
Watch out
"But I'm already watching out, me
I kept my receipt, and if need be, I'll request an exchange, me
Watch out
And if need be, I'll seek revenge, me
This bird of ill omen, I'll bung him in a cage
I'll get him to sing the same tune, me" (STO)

Dans cet exemple, les STO restent beaucoup plus fidèles au texte source, gardant même les guillemets à la fin du couplet. Les STO reproduisent le sens de la première phrase du couplet plus littéralement que les STI où les mots « society » et « love child » sont ajoutés. À la fin du couplet, les mots « échanger » et « cage » sont traduits en STO mais ils ne le sont pas en STI. Il est évident que les STI privilégient l'idiomaticité de la traduction et non le sens littéral. Les STO traduisent la deuxième phrase du couplet littéralement, ce qui ne fonctionne pas en anglais car le pronom « he » (l'antécédant de « il » de l'original est « l'amour ») ne peut pas se référer à un inanimé. Les STI, quant à eux, utilisent une expression idiomatique (« Gimme more ») qui reproduit le message de la phrase, créant une traduction plus libre, mais naturelle. Un choix similaire est fait pour la phrase « pour unique et seule loi ». Les STO la

traduisent plus littéralement en « your one and only law ». En revanche, les STI ne traduisent pas les mots exacts, mais utilisent une expression plus idiomatique : « the name of the game ».

La traduction de *quand c'est* est un cas où les STO représentent une traduction plus libre. Ils présentent quelques changements de sens mais respectent mieux les aspects phonétiques des paroles originales que les STI. Analyserons le refrain de *quand c'est* :

(30) Cancer, cancer,
dis-moi quand c'est ?
Cancer, cancer,
qui est le prochain ?
Cancer, cancer,
oh dis-moi quand c'est ?
Cancer, cancer,
qui est le prochain ? (*quand c'est*)

Cancer, cancer
Just tell me when
Cancer, cancer
Who's the next one ? (STI)

Cancer, cancer,
tell me can you see it ?
Cancer, cancer,
can you see who's next ?
Cancer, cancer,
oh tell me can you see it ?
Cancer, cancer,
can you see who's next ? (STO)

On peut noter que le refrain de la chanson consiste de deux questions qui se répètent dans la deuxième partie du refrain. Cette répétition est gardée dans les STO mais omise dans les STI. Les STI ont tendance à s'arrêter à ces endroits, ne répétant pas les phrases qui se répètent dans le texte source. Les STO, en revanche, reproduisent la même répétition que l'on entend dans les paroles chantées. Les STO sont-ils alors plus fidèles au matériel source que les STI ? Ils ne le sont pas en ce qui concerne la signification des phrases : « dis-moi quand c'est » est traduit en « tell me can you see it », et ne présente donc pas d'équivalant de l'adverbe interrogatif « quand ». Ainsi, le sens de la phrase originale change complètement. Cependant, comme on l'a vu dans l'exemple *(10)* de la section 4.1.3, les STO de cette chanson sont plus fidèles aux aspects phonétiques du texte source que les STI.

En résumé, il est impossible de conclure définitivement quel type de sous-titrage est généralement d'une plus haute qualité, ou lequel est le plus professionnalisé, puisque nous n'avons pas découvert de tendance dans les traductions. Cela n'est peut-être pas étonnant car il est possible que toutes les traductions aient été effectuées par des traducteurs différents.

5. Discussion

Ce chapitre comprend une discussion liée à nos deuxième et troisième questions de recherche. Nous commencerons par une évaluation des traductions au niveau macro, prenant en compte la qualité des traductions, afin de pouvoir répondre à notre deuxième question de recherche : quel est l'effet de ces traductions en sous-titrage – y a-t-il une perte de sens, ou de style ? La seconde partie de notre discussion traitera notre question finale : quelles sont les particularités de ce médium comme champ de traduction ?

5.1 Évaluation générale des traductions

Nous répondrons dans cette partie à notre deuxième question de recherche : quel est l'effet de ces traductions en sous-titrage – y a-t-il une perte de sens, ou de style ? Rappelons l'hypothèse que nous avons émise au début de ce mémoire : les sous-titreurs et les sous-titreuses sur YouTube ont effectué des traductions superficielles, plutôt littérales, qui ne tiennent pas en compte les traits caractéristiques de cette forme artistique, tels que les aspects phonétiques ou socioculturels. Tout d'abord, nous avons pu constater, dans le chapitre 0, une hétérogénéité significative quant aux approches traductives. Nous essayerons néanmoins de résumer nos observations.

Il est impératif, selon Franzon (2008 : 388–389), de prendre en compte le contexte musical et l'intention du texte dans l'évaluation d'une traduction des paroles de chanson. Il peut être utile de se demander si le public cible est intéressé par la musique, par les paroles originales ou par l'effet produit par le texte chanté (Franzon 2008 : 396). Le public cible des sous-titres en anglais de notre corpus s'intéresse vraisemblablement à la signification des paroles originales, étant donné qu'il a l'avantage de pouvoir écouter la bande-son originale en même temps qu'il lit les sous-titres. Low (2016 : 116) affirme que la priorité pour un traducteur de paroles de chanson sous forme écrite doit être la reproduction du sens du texte original. Néanmoins, nous avons observé une tension entre la fonction informative et la fonction expressive dans la traduction de paroles de chansons. Les paroles de chanson sont évidemment des textes esthétiques, marqués par les figures de style et la musique qui accompagne les paroles. Malgré cela, elles servent aussi à communiquer un message. Voilà le point de tension entre les deux méthodes de traduction : la méthode communicative et la méthode sémantique. Plusieurs chercheurs cités dans ce travail ont précisé que la méthode sémantique doit être utilisée pour la traduction des textes expressifs, comme les chansons. Cette méthode a parfois comme conséquence une transformation sémantique d'une partie du texte. Les sous-titres des clips d'OrelSan sont ceux qui illustrent le mieux cette tension. Les traductions des paroles de cet artiste sont des traductions libres, qui respectent le registre et le rythme et qui transmettent presque toutes les rimes, grâce à quelques additions et omissions lexicales. Il est évident, particulièrement dans la chanson *Basique*, que la priorité du traducteur était l'idiomaticité en

anglais et la préservation des aspects stylistiques de la chanson originale, et non pas l'exactitude sémantique des paroles originales. Le sous-titreur a ainsi effectué de changements de sens de phrases assez fréquemment. Étudions l'exemple suivant :

(31) Cent personnes possèdent la moitié des richesses du globe
Simple
Tu seras toujours à un ou deux numéros d'avoir le quinté dans l'ordre (*Basique*)

Half of all the world's riches is owned by less than one hundred men
Simple
You'll always be one or two numbers short of winning the jackpot, my friend (STO)

Cet exemple montre que le traducteur a effectué des modifications syntaxiques et lexicales afin de conformer à la structure de rime dans les paroles originales. La première phrase est à l'actif dans les paroles originales, mais est transformé en voix passive en traduction. L'ajout de « my friend » et la position finale de « men » permet de créer une rime qui est similaire à celle du texte source (« globe » et « l'ordre »). La version anglaise de la chanson *Basique* pourrait ainsi facilement être chantée ou enregistrée.

La pluie est aussi clairement traduite à l'aide de la méthode sémantique : la traduction présente des additions et des changements pour que les rime et le rythme du texte original puissent être reproduits le plus possible (bien que le résultat ne soit pas aussi chantable que *Basique*).

La traduction de la dernière chanson d'OrelSan de notre corpus, *Tout va bien*, privilégie aussi la rime et le rythme, mais des sacrifices grammaticaux et lexicaux ont été faits afin de produire cette chantabilité. Les paroles originales sont pleines d'ironie, ce qui est perdue dans la traduction. On perd les anaphores avec « (Et) Si » et « c'est que… » du texte source (*cf.* Annexe 2.7). Par conséquent, la traduction semble très factuelle, et il n'est plus du tout évident pour l'écouteur qu'il s'agit d'un texte ironique – ce qui est le *skopos* de la chanson. Le public cible, en lisant les sous-titres, aurait ainsi une impression très différente de cette chanson que le public source qui peut comprendre les paroles originales. Voici le couplet final et sa traduction :

(32) Si les hommes se tirent dessus, c'est qu'il y a des vaccins dans les balles
Et si les bâtiments explosent, c'est pour fabriquer des étoiles
Et si un jour ils ont disparu, c'est qu'ils s'amusaient tellement bien
Ils sont partis loin faire une ronde, tous en treillis main dans la main (*Tout va bien*)

Men are shooting guns, but there are vaccines in the round
Buildings blown to smithereens send stars up from the ground
If one day they've disappeared, it's 'cause the party moved elsewhere

They've all gone off, arm in arm, with laughter in the air. (STO)

Le thème militaire qui est communiqué par le champ lexical des paroles originales est perdu dans la fin du couplet traduit à cause de l'omission de la phrase « en treillis », mais le clip aide l'internaute anglophone à comprendre l'intention. Le résultat de la traduction est une interprétation plus poétique qui est assez peu fidèle à l'originale. Les rimes de l'original sont préservées (suivant le schéma AABB), mais l'on perd la signification et le ton ironique de l'original. Nous pouvons constater que les traductions sémantiques entraînent souvent des changements de sens du texte original. Les clips d'OrelSan sont tous publiés avant 2020. Cela montre que même avant le changement de politique de YouTube en septembre 2020, on trouve des traductions de haute qualité. Il est toutefois impossible de savoir si cette traduction a été faite par un *fansubber* ou par un sous-titreur professionnel.

Le rythme, dit Low (2016 : 78), est le plus grand défi pour une traduction chantable, à cause des contraintes mélodiques sur les syllabes des paroles. Parfois, il faut utiliser un synonyme ou même omettre ou ajouter des mots pour avoir le même nombre de syllabes que le vers original. La technique d'omission est souvent utilisée dans les traductions des clips d'OrelSan. Néanmoins, le rythme des paroles originales n'est pas respecté dans la totalité des traductions de notre corpus. *Balance ton quoi* d'Angèle est un exemple où les sous-titres respectent la structure syntaxique originale des phrases, mais celle-ci ne s'accorde plus au rythme de la musique. Low (2016 : 96) affirme que bien que le nombre des syllabes soit le même dans le texte source et le texte cible, il arrive que l'accent ne tombe plus sur les mêmes syllabes. Pour d'autres clips (*Amour, Haine & Danger* et *Liberté, Égalité*), la structure et la longueur de chaque phrase sont respectées dans la traduction, et les paroles vont assez bien avec le rythme de la musique.

Ailleurs dans notre corpus, les traductions privilégient les informations apportées par chaque phrase des paroles. Nous prenons comme exemple les paroles d'Angèle, qui sont traduites littéralement. Il est apparent que la traduction s'est faite ligne par ligne dans ce premier exemple :

(33) Tu te demandes comment faisaient les gens avant
Pour organiser un date (*Amour, Haine & Danger*)

You wonder how people did it before
To organize dates (STO)

La syntaxe de la phrase en anglais ne semble pas naturelle, car le traducteur essaie de créer la même construction de « comment faisaient les gens » en anglais, sans prendre en compte que cela ne fonctionne pas grammaticalement en anglais avec un verbe à l'infinitif qui suit. Il est ainsi clair que le traducteur n'a pas pris en compte comment la phrase entière fonctionne en traduction. Ces subtilités grammaticales sont souvent seulement apparentes aux locuteurs natifs. Un autre exemple qui montre

une traduction littérale qui résulte en un manque d'idiomaticité est le suivant, aussi tiré d'un clip d'Angèle :

(34) J'ai vécu mes plus belles histoires (*Bruxelles je t'aime*)
I had the most beautiful stories (STO)

Le traducteur a clairement choisi d'effectuer une traduction fidèle à la phrase originale, et a essayé de garder l'évocation littérale de « belles histoires ». Le traducteur n'a toutefois pas pris en compte que cela ne se dit pas en anglais. Le choix du verbe « had » ne fonctionne pas en anglais et n'est pas idiomatique. La phrase devient donc absurde et difficile à comprendre en traduction. Un haut niveau de fidélité au matériel source entraîne alors souvent un niveau plus bas de naturalité et d'idiomaticité dans la traduction. Il faut aussi préciser que ces derniers clips d'Angèle datent après 2020. Il ne s'agit donc pas de sous-titres communautaires, ce qui rend le taux élevé de fautes de grammaire et d'expressions calquées du français surprenant.

Nous avons observé une grande variation de qualité dans ce corpus. Quelques clips ne contiennent aucune erreur grammaticale, tandis que d'autres en présentent plusieurs. Le niveau de naturalité et d'idiomaticité varie beaucoup entre les clips aussi, et même à l'intérieur d'une seule et même traduction. Le manque de naturalité est parfois dû à une fidélité trop stricte à l'original, par exemple dans les paroles d'Angèle. Il est toutefois difficile d'établir avec quelle méthode on crée une traduction de bonne qualité. Comme nous l'avons déjà constaté, tout dépend des choix que fait le traducteur, où il décide de mettre l'accent. Si la compréhension du public cible des informations apportées par les paroles est privilégiée, les traductions des clips de L.E.J, qui comprennent de nombreuses explications et additions entre parenthèses, seraient considérées de très bonne qualité. Or, ces mêmes traductions pourraient être vues comme condescendantes, interrompant l'expérience esthétique du public.

Nous avons en outre remarqué une neutralisation des niveaux de langue, en ce qui concerne le registre et l'utilisation d'argot. On peut considérer cette neutralisation comme une perte stylistique. Nous avons toutefois observé très peu d'omissions dans les traductions. Pour la majorité, les traducteurs ont tenté de traduire les éléments « problématiques ». Cela indique que les contraintes spatio-textuelles du sous-titrage n'ont pas imposé de limite sévère aux traducteurs. Passons maintenant aux caractéristiques qui montrent que ce type de traduction appartient au domaine de traduction audiovisuelle sur internet.

5.2 Les particularités du médium

YouTube, en tant que plateforme numérique communautaire, représente un champ de traduction très particulier. Nous avons déjà discuté le manque de contrôle de qualité, ce qui distingue YouTube d'autres média de sous-titrage audiovisuel. Low (2016 : 52) cite les contraintes spatio-temporelles du sous-

titrage, qui incluent les conventions qui prennent en compte la vitesse de lecture du public, par exemple : une apparence sur l'écran pour un minimum de 2 secondes, et un écart de 0,2 secondes entre les sous-titres. Il existe aussi le conseil d'insérer seulement une ligne à la fois sur l'écran, et s'il est nécessaire d'en avoir deux, celles-ci doivent être courtes pour ne pas trop dominer l'image (Low 2016 : 52). Cette limite sur le nombre de lignes n'est pas respectée dans notre corpus. Puis, nous avons pu constater que les conventions de sous-titrage peuvent entrer en conflit avec la réalité lorsque l'on traduit des chansons : les sous-titres des clips doivent s'adapter à la vitesse des paroles originales et, dans le genre du rap, la vitesse peut être très élevée. Low (2016 : 54) mentionne aussi des contraintes technologiques, comme le nombre limité de caractères par une ligne, mais ces contraintes n'existent pas sur YouTube.

Les sous-titreurs professionnels ne suivent non seulement des normes numériques, mais aussi des normes linguistiques (stylistiques et orthographiques). Les inconsistances orthographiques apparaissent souvent dans notre corpus, ainsi que des fautes de frappe, y compris dans les sous-titres des paroles originales. Comme on l'a vu dans la section 4.3.1, plusieurs clips ont démontré le manque de contrôle en ce qui concerne les conventions de ponctuation anglophones. En outre, les sous-titres du clip de *Liberté, Égalité* sont écrits presque entièrement en minuscule :

(35) we are all in front of the same screen but we don't look at each other.
go away, go away !
from those who don't give a shit to those who live only for it
all here, all here ! (*Liberté, Égalité*) (STO)

Tous ces exemples nous montrent qu'il n'y a pas de conventions stylistiques en commun sur YouTube.

D'autres marqueurs de la traduction audiovisuelle en ligne sont, en premier, l'insertion accidentelle du code temporel dans les sous-titres :

(36) Little girls like you, I'd just eat them up in one go
0:00:25.600,0:00:27.080 Why are you walking away so fast? (*SLT*) (STO)

(37) It would be the worst nightmare
Only for a language matter
0:02:47.120,1193:02:47.295
It would be the worst nightmare
Only for a language matter (*Bruxelles je t'aime*) (STO)

Ensuite, il n'est non plus rare d'avoir des problèmes de synchronisation avec la bande-son, par exemple avec les sous-titres qui apparaissent en retard. Prenons comme exemple le clip *Amour, Haine & Danger* d'Angèle :

(38) [désynchronisé] All of that in one object
It just has to be fully charged
[4 lignes sur l'écran simultanément] I need to turn it off, to get away
If I forget about it, I'll have a good day
Without the hatred, the stress, the FOMO and the danger
And everything that make me feel (*Amour, Haine & Danger*) (STO)

Ces derniers témoignent, eux aussi, d'un manque de contrôle de qualité. Le clip *Amour, Haine & Danger* est publié en 2022. Ce clip a donc été mis en ligne après 2020 et, par conséquent, les sous-titres traduits devaient être approuvés par le publicateur du clip (l'équipe de l'artiste). Il reste toutefois des erreurs de synchronisation qui auraient pu être facilement corrigés. Dans le même clip, une phrase qui ne peut pas être entendue dans les paroles chantées apparaît dans les sous-titres. On se demande ainsi si le traducteur a utilisé une autre version de la chanson comme texte source. Low (2016 : 51) souligne cette vulnérabilité des sous-titreurs : puisque le public entend le texte source chanté en même temps qu'ils lisent la traduction, ils peuvent remarquer les inconsistances ou les erreurs de traduction.

Les sous-titreurs sur YouTube tiennent aussi un niveau de liberté que les traducteurs audiovisuels professionnels ne peuvent pas se permettre. Prenons le clip de *Liberté, Égalité* comme exemple (*cf.* Annexe 2.5). Il contient de nombreuses additions d'informations par le sous-titreur, comme on l'a vu dans la section 4.2.2. Par conséquent, les lignes sont trop longues pour être lues sur l'écran avant que les prochains sous-titres n'apparaissent. On doit toutefois souligner l'avantage qu'a l'internaute par rapport au public d'autres médias audiovisuels plus typiques (comme le cinéma). Notamment, l'internaute a la possibilité de mettre en pause la vidéo afin de pouvoir lire les sous-titres dans leur totalité. Le clip de *Liberté, Égalité* est publié en 2018 ; il est donc possible qu'il s'agisse du sous-titrage communautaire, dit non-professionnel. L'utilisation des parenthèses communiquant des informations supplémentaires dans ce clip peut être vue comme une touche personnelle du sous-titreur. Cette addition signale aussi une rupture de la forme artistique des paroles originales, car l'internaute doit maintenant cognitivement se rendre compte que ces informations entre parenthèses ne font pas parties des paroles originales. Low (2016 : 42) discute la possibilité d'ajouter ce genre d'explications entre parenthèses dans les traductions écrites, surtout afin d'expliquer les connotations, l'ironie ou les références culturelles. Le chercheur (2016 : 42) soutient cependant que telles explications sont seulement souhaitables quand l'objectif du texte cible est d'étudier les paroles en détail. Low (2016 : 42) souligne aussi que ce genre de traduction annotée demande souvent une lecture lente ou une relecture.

Les sous-titres ne doivent pas être gênants : les omissions ne sont non seulement acceptables, mais aussi parfois essentielles dans le domaine de sous-titrage, selon Low (2016 : 51, 54). Le chercheur souligne que les sous-titreurs doivent être économiques, évitant les mots longs ou phrases longues et omettant les répétitions des phrases brèves, voire des refrains entiers :

> There may be places where you give one caption for a repetitive chorus, show it for 15 seconds and then leave the screen blank until new words are needed.
>
> (Low 2016 : 52)

Dans notre corpus, l'omission n'est pas fréquente comme stratégie de traduction des vers. Cependant, nous avons observé l'utilisation de stratégies d'omission dans les cas de refrains qui se répètent, notamment dans les STI des clips d'*ave cesaria* et de *quand c'est* (*cf.* exemple *(30)*).

Avant de clore ce sous-chapitre, soulignons une particularité finale de la traduction sur YouTube. Cela est le manque de crédit donné aux sous-titreurs et sous-titreuses, bien qu'un grand nombre de membres de l'équipe de production soient souvent mentionnés dans les descriptions des clips. Newmark (1995) mentionne cette tradition du traducteur anonyme – ce qui se voit certainement, et malheureusement, dans notre corpus.

6. Conclusion

Nous commencerons ce chapitre final avec un retour aux questions de recherche de ce travail, où nous résumerons brièvement nos résultats. Ensuite, nous essayerons de placer cette recherche traductologique dans son contexte numérique plus vaste. Enfin, nous discuterons les possibilités de recherches ultérieures dans ce domaine.

Rappelons que notre première question de recherche était : comment certains éléments caractéristiques des paroles de chansons sont-ils traduits dans les sous-titres des clips ? Pour trouver la réponse à cette question, nous avons effectué une analyse des stratégies de traduction de ces éléments. Nous avons remarqué une grande variation quant aux stratégies utilisées tout le long de notre analyse. Cette variation reflète ainsi l'éventail des approches de tous les différents sous-titreurs et sous-titreuses qui ont travaillé sur les quatorze clips. Cette variation témoigne aussi du manque de conventions pour la traduction audiovisuelle sur YouTube, ainsi que du manque d'une méthode standardisée pour la traduction de paroles de chansons, qui emploient une grande quantité de langage expressif et de figures de style.

Passons à la deuxième question de recherche, concernant l'effet général de ces traductions. Dans la majorité des cas, nous avons observé une perte stylistique, concernant surtout les aspects phonétiques. En outre, nous avons pu constater que les traductions qui respectent les traits stylistiques présentent souvent des changements de sens. Pour préserver les traits stylistiques, surtout pour créer une traduction chantable rimée, il paraît ainsi nécessaire de sacrifier l'exactitude sémantique. La méthode communicative et la méthode sémantique entrent donc en conflit dans la traduction de paroles de chanson. Il s'agit surtout d'une question de priorité du traducteur.

Même s'il est difficile de juger objectivement la qualité des traductions, il nous paraît évident que notre corpus présente une grande variation : dans certaines traductions, nous avons relevé des ambiguïtés sémantiques, des emplois peu naturels de la langue anglaise ainsi que des inexactitudes grammaticales. D'autres traductions du corpus respectent à la fois les normes linguistiques du sous-titrage professionnalisé et les traits stylistiques des paroles originales.

Notre question finale concernait les particularités du médium numérique qu'est YouTube comme champ de traduction. Nous avons pu constater que le sous-titrage sur YouTube révèle quelques caractéristiques qui ne sont pas présentes dans les médias de sous-titrage plus traditionnels. Celles-ci incluent : l'insertion de codes temporelles, les problèmes de synchronisation et les fautes de frappe. Ces phénomènes témoignent tous d'un manque de contrôle de qualité. Il est évident que le sous-titrage sur cette plateforme est plus libre que celui des médiums plus traditionnels. Cette liberté rend le sous-titreur YouTube plus visible que ceux d'autres médiums, l'internaute étant confronté au style personnel du traducteur, à ses priorités, voire à ses annotations personnelles.

Pour conclure, retournons à l'hypothèse que nous avons émise au début de ce travail. L'hypothèse était que les traductions sur YouTube seraient superficielles, plutôt littérales, et ne tiennent pas en compte les traits caractéristiques des chansons, tels que les aspects phonétiques ou socioculturels. Nous avons émis cette hypothèse à cause des contraintes du médium et parce que nous étions partie du principe que le public cible s'intéresserait avant tout aux informations apportées par le texte, plutôt qu'aux aspects stylistiques (*cf.* Low 2016 : 41). Cela était vrai pour certaines traductions mais pas pour d'autres : certaines traductions pourraient être considérées des chansons en elles-mêmes, riches en langage métaphorique et en jeux phonétiques. Notre corpus présente ainsi une trop grande variation pour nous permettre de déceler une tendance.

Franzon (2008 : 373-374) soutient que les traducteurs des chansons sont plus souvent des amateurs, surtout quand il s'agit des traductions publiées en ligne. Notre étude confirme ces propos. Pour une plateforme au premier plan de cette révolution numérique (surtout chez les jeunes), on pourrait argumenter que les sous-titres sur YouTube devraient être de haute qualité, afin de pouvoir rivaliser leurs concurrents, à savoir les services de streaming, tels que Netflix. Cela rendrait service au public multilingue de YouTube, à la communauté sourde ou malentendante, et, bien entendu, aux fans internationaux des artistes qui chantent dans une langue étrangère.

Nous espérons que cette étude sur la traductologie audiovisuelle en ligne ouvre de nombreuses pistes possibles pour d'autres études. Il serait possible, par exemple, d'élargir le corpus, afin d'effectuer une analyse plus détaillée sur les traductions des traits linguistiques, ou d'étudier des traductions en sous-titres vers d'autres langues que l'anglais.

Il pourrait également être intéressant de faire une étude interdisciplinaire, afin de déterminer l'importance de ces traductions pour les fans internationaux des artistes francophones. On pourrait poser les questions suivantes : comment les sous-titres d'un clip peuvent-ils avoir un impact sur la réception de la chanson chez les non-francophones ? Quel impact les sous-titres ont-ils sur la compréhension du sens des paroles ? L'effet émotionnel produit par la chanson est-il le même chez le public source et chez le public cible qui lit les sous-titres ?

On pourrait aussi proposer une étude des aspects socioéconomiques du sous-titrage des clips, posant des questions telles que : les sous-titres traduits peuvent-ils provoquer une accroissance de satisfaction des écouteurs ? Cela pourrait-il provoquer une croissance de revenus publicitaires pour Google, ou une croissance de ventes de disque ou de *streams* pour l'artiste ?

Notre recherche a visé à combler la lacune qui existe dans le domaine de la traductologie en ce qui concerne le sous-titrage sur YouTube. La variation que nous avons observée dans ces traductions reflète la diversité du groupe de sous-titreurs et sous-titreuses anonymes qui, en effectuant ce travail, étendent le plaisir d'écouter et de comprendre la musique française à des millions autour du monde.

Bibliographie

Abdullah, *et al.* : Abdullah, N. H., Hassan, I., Ahmad, M. F., Omar, F. I. & Azmi, M. N. L. (2021). « YouTube Usage and Youth Netizens' Behaviours: A Correlational Study ». *Quantum Journal of Social Sciences and Humanities* 2:2, 56–64. https://doi.org/10.55197/qjssh.v2i2.52

Aronsson, M. (2021). « On connaît la chanson ! La médiation de la chanson française en traduction suédoise ». *Revue nordique des études francophones* 4:1, 29–44. https://doi.org/10.16993/rnef.46

Baker, W. & Sangiamchit, C. (2019). « Transcultural communication: language, communication and culture through English as a lingua franca in a social network community ». *Language and Intercultural Communication* 19:6, 471–487. https://doi.org/10.1080/14708477.2019.1606230

Birkan-Berz, C. & Skoulding, Z. (2015). « Translating Sound and Resonance in Experimental Poetry from the UK: a Cross-Channel Perspective ». *Palimpsestes Revue de traduction* 28, 97–116. https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2193

Björkman, B. (2013). « The Grammar of English as a Lingua Franca ». *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Oxford : Wiley-Blackwell. https://doi-org.ezp.sub.su.se/10.1002/9781405198431.wbeal0483

Blanchette *et al*. : Blanchette, F., Nadeu, M., Yeaton, J. & Déprez, V. (2018). « English negative concord and double negation: The division of labor between syntax and pragmatics ». *Proceedings of the Linguistic Society of America* 3:53, 1-15. https://doi.org/10.3765/plsa.v3i1.4349

Bréan, S. (2014). « Amateurisme et sous-titrage : la fortune critique du « fansubbing » ». *Traduire – Revue français de la traduction* 230, 22–36. https://doi.org/10.4000/traduire.618

Burgess, J. & Green, J. (2018). *Youtube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge : Polity.

Change.org pétition (2020). « Don't remove community captions from YouTube ». https://www.change.org/p/google-inc-don-t-remove-community-captions-from-youtube [consulté le 02.07.2023].

Dubois *et al.* : Dubois, J., Giacomo, M., Guespin, L., Marcellesi, C., Marcellesi, J-B. & Mével, J-P. (2001). *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse.

Fitria, T.N. (2022). « Linguistic problems of translating Indonesian popular lyrics of cover songs into English ». *Journal of Applied Linguistics and Literature* 7:1, 1–14. https://doi.org/10.33369/joall.v7i1.16504

Franzon, J. (2008). « Choices in Song Translation ». *The Translator* 14:2, 373–399. https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263

Geyer, A. (2022). *Le verlan à l'écran : Emploi, représentation et traduction du verlan en suédois dans les sous-titres de films et séries français des quatre dernières décennies (1984-2020)*. Thèse doctorale, Université de Stockholm.

Gottlieb, H. (1997). « Quality Revisited : The Rendering of English Idioms in Danish Television Subtitles vs. Printed Translations ». Trosborg, A. (dir.). *Text Typology and Translation.* Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins, 309–338.

Hashish, R. & Hussein, R. F. (2022). « Strategies Subtitlers Use in Rendering English Slang Expressions Into Arabic ». *Theory and Practice in Language Studies* 12:4, 752-762. https://doi.org/10.17507/tpls.1204.16

Jakobson, R. (1959). « On Linguistic Aspects of Translation ». Brower, R. (dir.). *On Translation*, 232–239. Cambridge, MA & Londres : Harvard University Press. https://doi.org/10.4159/harvard.9780674731615.c18

Korsgaard, M. (2017). *Music Video After MTV.* Londres : Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315617565

Lee, S. (2021). « Translating YouTube vlogs for a global audience : Innovative subtitling and community-building ». *International Journal of Cultural Studies* 24:5, 767–790. https://doi.org/10.1177/1367877920979717

Li, *et al*. : Li, F.M., Lu, C., Lu, Z., Carrington, P. & Truong, K.N. (2022). « An Exploration of Captioning Practices and Challenges of Individual Content Creators on YouTube for People with Hearing Impairments ». *Proceedings of the ACM on Hum-Computer Interaction* 6, 1–26. https://doi-org.ezp.sub.su.se/10.1145/3512922

Low, P. (2016). *Translating Song: Lyrics and Texts*. Londres : Routledge.

Motley, C. & Henderson, G. R. (2008). « The global hip-hop Diaspora : Understanding the culture ». *Journal of Business Research* 61:3, 243–253. https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2007.06.020

Newmark, P. (1988). *Approaches to Translation.* New York : Prentice Hall.

Newmark, P. (1995). *A Textbook of Translation*. Hemel Hempstead : Phoenix ELT/Prentice-Hall International. (2e éd., 1e éd. 1988).

Newmark, P. (2013). « Art Song in Translation ». Minors, H. (dir.). *Music, Text and Translation*. Londres : Bloomsbury, 59–68.

Nord, C. (1995). « Text-functions in Translation: Titles and Headings as a Case in Point ». *Target. International Journal of Translation Studies* 7:2, 261–284. https://doi.org/10.1075/target.7.2.05nor

Paloposki, O. (2011). « Domestication et étrangéisation ». Gambier, Y. & van Doorslaer, L. *Handbook of Translation Studies Online* 2, 40–42. https://benjamins.com/online/hts/articles/dom1.fr [consulté le 12.07.2023].

Pedersen, J. (2011). *Subtitling norms for television: an exploration focussing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam : John Benjamins.

Pires, *et al*. : Pires, F., Masanet, M.-J. & Scolari, C.A. (2021) « What are teens doing with YouTube? Practices, uses and metaphors of the most popular audio-visual platform ». *Information Communication and Society* 24 :9, 1175–1191. https://doi-org.ezp.sub.su.se/10.1080/1369118X.2019.1672766

Pisek, G. (1997). « Wordplay and the dubber/subtitler ». *AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22:1, 37–51.

Schröter, T. (2005). *Shun the Pun, Rescue the Rhyme? – The Dubbing and Subtitling of Language-Play in Film*. Thèse doctorale, Université de Karlstad.

Schröter, T. (2010). « Language-play, Translation and Quality – with Examples from Dubbing and Subtitling ». Chiaro, D. (dir.) *Translation, Humour and the Media: Translation and Humour* 2, 138–152.

Sims, D. (2022). « Why have subtitles become more popular? ». *TechSpot*. https://www.techspot.com/news/95414-why-have-subtitles-become-more-popular.html [consulté le 01.07.2023].

Stagetext/ Sapio Research. (2021). https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-59259964 [consulté le 01.07.2023].

Statista. (2023a). *Most popular social networks worldwide as of January 2023, ranked by number of monthly active users*. https://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users/ [consulté le 24.05.2023].

Statista. (2023b). *YouTube's advertising revenues as percentage of Google's global revenues from 2017 to 2022.* https://www.statista.com/statistics/289659/youtube-share-of-google-total-ad-revenues/ [consulté le 24.05.2023].

Stromae, site officiel : https://mosaert.com/projects/stromae [consulté le 01.07.2023].

Toury, G. (2012). *Descriptive Translation Studies – and Beyond*. Amsterdam : John Benjamins. (édition révisée, 1e éd 1995).

YouTube Help Center. (2020). « Saying Goodbye to YouTube's Community Contributions feature after September 28, 2020 ». https://support.google.com/youtube/thread/61967856?hl=en-GB [consulté le 02.07.2023].

YouTube Help Center. « Pick a strategy for reaching global audiences ». https://support.google.com/youtube/answer/6070467?hl=en-GB&ref_topic=9257888 [consulté le 02.07.2023].

Annexe

1. Liste de clips

1. Angèle. 2019. *Balance ton quoi*. 112M vues[8].
   https://www.youtube.com/watch?v=Hi7Rx3En7-k&ab_channel=Ang%C3%A8le
2. Angèle. 2021. *Bruxelles je t'aime*. 26M vues.
   https://www.youtube.com/watch?v=a79iLjV-HKw&ab_channel=Ang%C3%A8le
3. Angèle. 2022. *Amour, Haine & Danger*. 2.8M vues.
   https://www.youtube.com/watch?v=Nt4il_hBM4U&ab_channel=Ang%C3%A8le
4. L.E.J. 2015. *La Dalle*. 18.5M vues.
   https://www.youtube.com/watch?v=RaK8HLqMPA8&ab_channel=LEJVEVO
5. L.E.J. 2018. *Liberté, Égalité*. 3.2M vues.
   https://www.youtube.com/watch?v=3CSyUALR31E&ab_channel=L.E.J
6. OrelSan. 2017. *Basique*. 105M vues.
   https://www.youtube.com/watch?v=2bjk26RwjyU&ab_channel=orelsan
7. OrelSan. 2017. *Tout va bien*. 48M vues.
   https://www.youtube.com/watch?v=dq6G2YWoRqA&ab_channel=orelsan
8. OrelSan feat. Stromae. 2018. *La pluie*. 80M vues.
   https://www.youtube.com/watch?v=37StRy0LEbI&ab_channel=orelsan
9. Stromae. 2013. *Formidable*. 328M vues. (Avec sous-titres intégrés)
   https://www.youtube.com/watch?v=S_xH7noaqTA&ab_channel=Stromae
10. Stromae. 2014. *ave cesaria*. 29M vues. (Avec sous-titres intégrés)
    https://www.youtube.com/watch?v=rO1VDCZh_Ko&ab_channel=StromaeVEVO
11. Stromae. 2015. *carmen*. 127M vues. (Avec sous-titres intégrés)
    https://www.youtube.com/watch?v=UKftOH54iNU&ab_channel=StromaeVEVO
12. Stromae. 2015. *quand c'est*. 66M vues. (Avec sous-titres intégrés)
    https://www.youtube.com/watch?v=8aJw4chksqM&ab_channel=StromaeVEVO
13. Suzane. 2019. *SLT*. 6.5M vues.
    https://www.youtube.com/watch?v=Cnmd7B81h2c&ab_channel=Suzane
14. Suzane feat. Témé Tan. 2019. *Il est où le SAV ?*. 3.6M vues.
    https://www.youtube.com/watch?v=Vn2GjrsyE8U&ab_channel=Suzane

[8] *Les nombres de vues ont été enlevé de YouTube.com le 04.08.2023. Tous les liens ont été consulté le 04.08.2023.*

2. Les paroles de chanson

2.1 Angèle. 2019. *Balance ton quoi*.

Paroles originales (en sous-titres optionnels)	Sous-titres optionnels
[Couplet 1]	[Couplet 1]
Ils parlent tous comme des animaux	They all talk like animals
De toutes les chattes ça parle mal	Bad-mouth every pussy
2018 j'sais pas c'qui t'faut	It's 2018 I don't know what you're thinking
Mais je suis plus qu'un animal	But I am more than just an animal
J'ai vu qu'le rap est à la mode	I see that rap is all the rage
Et qu'il marche mieux quand il est sale	The dirtier it is the more success it has
Bah faudrait p't'être casser les codes	Hey it's time we break the codes
Une fille qui l'ouvre ça serait normal	A girl should speak her mind
Balance ton quoi	"Balance Ton Quoi"
Même si tu parles mal des filles	Even if you talk badly about girls I know that deep down
je sais qu'au fond t'as compris	you understand
Balance ton quoi, un jour peut-être ça changera	"Balance Ton Quoi", one day maybe things will change
Balance ton quoi	"Balance Ton Quoi"
[Refrain]	[Refrain]
Donc laisse-moi te chanter	So let me sing to you
D'aller te faire en, hmm	Go f*** yourself...
Ouais j'passerai pas à la radio	I won't be on the radio
Parce que mes mots sont pas très beaux	'Cause my words are not so nice
[Couplet 2]	[Couplet 2]
Les gens me disent à demi-mot	People say between the lines
Pour une fille belle t'es pas si bête	For a pretty girl you're not so stupid
Pour une fille drôle t'es pas si laide	For a funny girl you're not so ugly
Tes parents et ton frère ça aide	Your parents and your brother helped
Oh, tu parles de moi	Oh, you're talking about me
C'est quoi ton problème?	What's your problem?
J'ai écrit rien qu'pour toi le plus beau des poèmes	I wrote a beautiful poem just for you
[Refrain]	[Refrain]
Laisse-moi te chanter	Let me sing to you
D'aller te faire en, hmm	Go f*** yourself...
Ouais j's'rai polie pour la télé	I'll be polite for the tv
Mais va te faire en, hmm	Go f*** yourself...
Balance ton quoi	"Balance Ton Quoi"
Balance ton quoi	"Balance Ton Quoi"
[Pont]	[Pont]
Balance ton quoi	"Balance Ton Quoi"
Un jour peut-être ça changera	One day maybe things will change
Y a plus d'respect dans la rue	There's no respect now in the street
Tu sais très bien quand t'abuses	Boy, you know when you're out of line
Balance ton quoi	"Balance Ton Quoi"
Balance ton quoi	"Balance Ton Quoi"

[sketch]

[Refrain]
Laisse-moi te chanter
D'aller te faire en, hmm
Ouais j'passerai pas à la radio
Parce que mes mots sont pas très beaux
Laisse-moi te chanter
D'aller te faire en, hmm
Ouais j's'rai polie pour la télé
Mais va te faire en, hmm
Balance ton quoi
Balance ton quoi
Balance ton quoi
Même si tu parles mal des filles
je sais qu'au fond t'as compris
Balance ton quoi, un jour peut-être ça changera
Balance ton quoi

[sketch final]

[sketch sous-titré]

[Refrain]
Let me sing to you
Go f*** yourself...
I won't be on the radio
'Cause my words are not so nice
Let me sing to you
Go f*** yourself...
I'll be polite for the tv
Go f*** yourself...
“Balance Ton Quoi”
“Balance Ton Quoi”
“Balance Ton Quoi”
Even if you talk badly about girls I know that deep down you understand
“Balance ton quoi”, one day maybe things will change
“Balance ton quoi”

[sketch final sous-titré]

2.2 Angèle. 2021. *Bruxelles je t’aime*.

Paroles originales (en sous-titres optionnels)

[Couplet 1]
On n'a pas les tours de New York
On n'a pas de lumière du jour,
6 mois dans l'année
On n'a pas Beaubourg ni la Seine
On n'est pas la ville de l'amour,
mais bon vous voyez
Et sûrement que dès ce soir
le ciel couvrira une tempête
Mais après l'orage avec des bières,
les gens feront la fête

[Refrain]
Bruxelles je t'aime, Bruxelles je t'aime
Tu m'avais manqué
Bruxelles je t'aime, Bruxelles je t'aime
T'es ma préférée
Bruxelles je t'aime, Bruxelles je t'aime
Tu m'avais manqué
T'es la plus belle, oui t'es la plus belle
Paris m'appelle quand je veux rentrer chez moi
Quand le ciel gris et la pluie me manquent,

Sous-titres optionnels

[Couplet 1]
We don t have the NYC buildings
We don t have the daylight
6 months in the year
We don t have Beaubourg or la Seine
We are not the city of love
But you see
Certainly tonight
The sky will face a storm
But after the thunderstorm, with beers
People will party

[Refrain]
Bruxelles I love you, Bruxelles I love you
I missed you
Bruxelles I love you, Bruxelles I love you
You re my favourite
Bruxelles I love you, Bruxelles I love you
I missed you
You re the most beautiful, yes the most beautiful
Paris is calling me when I want to go home
When I miss the grey sky and the rain

je vais mieux quand je te vois
Les villes sont belles mais moi je ne pense qu'à toi
Quand mon pays et ma ville me manquent,
moi je ne t'oublie pas

[Couplet 2]
On n'a pas la plus longue de toutes les histoires
On le sait on n'a pas toujours gagné
Et d'habitude, j'ai l'attitude,
même si c'est dur, de garder espoir
Quand on n'est pas les premiers
Les Marolles, Flagey, Saint-Gilles,
Laeken à qui je dois mon nom

[Refrain]
Bruxelles je t'aime, Bruxelles je t'aime
Tu m'avais manqué
Bruxelles je t'aime, Bruxelles je t'aime
T'es ma préférée
Bruxelles je t'aime, Bruxelles je t'aime
Tu m'avais manqué
T'es la plus belle, oui t'es la plus belle
Paris m'appelle quand je veux rentrer chez moi
Quand le ciel gris et la pluie me manquent,
je vais mieux quand je te vois
Les villes sont belles mais moi je ne pense qu'à toi
Quand mon pays et ma ville me manquent,
moi je ne t'oublie pas

[Pont]
Et si un jour elle se sépare
et qu'on ait à choisir un camp
Ce serait le pire des cauchemars,
tout ça pour une histoire de langue
J'ai vécu mes plus belles histoires
en français et en flamand
Laat mij het zeggen in het Vlaams,
dank u Brussel voor mijn naam
dank u Brussel voor mijn naam
Et si un jour elle se sépare
et qu'on ait à choisir un camp
Ce serait le pire des cauchemars,
tout ça pour une histoire de langue
J'ai vécu mes plus belles histoires
en français et en flamand
Laat mij het zeggen in het Vlaams,
dank u Brussel

[Refrain]
Bruxelles je t'aime, Bruxelles je t'aime
Tu m'avais manqué

I feel better when I see you
The cities are beautiful but all I can think
about is you
When I miss my country and my town
I don t forget you

[Couplet 2]
We don t have the longest story
We know we did not always win
And usually, I have the attitude
Even if it s tough, to keep hope
When we are not the first ones
Les Marolles, Flagey, Saint-Gilles, Laeken
To whom I owe my name

[Refrain]
Bruxelles I love you, Bruxelles I love you
I missed you
Bruxelles I love you, Bruxelles I love you
You re my favourite
Bruxelles I love you, Bruxelles I love you
I missed you
You re the most beautiful, yes the most beautiful
Paris is calling me when I want to go home
When I miss the grey sky and the rain
I feel better when I see you
The cities are beautiful but all I can think
about is you
When I miss my country and my town
I don t forget you

[Pont]
And if one day she splits
And we must choose a side
It would be the worst nightmare
Only for a language matter
I had the most beautiful stories
In French and Flemish
Let me say it in Flemish
Thank you Brussels for my name
And if one day she splits
And we must choose a side
It would be the worst nightmare
Only for a language matter
0:02:47.120,1193:02:47.295
It would be the worst nightmare
Only for a language matter
I had the most beautiful stories
In French and Flemish
Let me say it in Flemish
Thank you Brussels

[Refrain]
Bruxelles I love you, Bruxelles I love you
I missed you

Bruxelles je t'aime, Bruxelles je t'aime
T'es ma préférée
Bruxelles je t'aime, Bruxelles je t'aime
Tu m'avais manqué
T'es la plus belle, oui t'es la plus belle
Paris m'appelle quand je veux rentrer chez moi
Quand le ciel gris et la pluie me manquent,
je vais mieux quand je te vois
Les villes sont belles mais moi je ne pense qu'à toi
Quand mon pays et ma ville me manquent,
moi je ne t'oublie pas

Bruxelles I love you, Bruxelles I love you
You re my favourite
Bruxelles I love you, Bruxelles I love you
I missed you
You re the most beautiful, yes the most beautiful
Paris is calling me when I want to go home
When I miss the grey sky and the rain
I feel better when I see you
The cities are beautiful but all I can think
about is you
When I miss my country and my town
I don t forget you

2.3 Angèle. 2022. *Amour, Haine & Danger*.

Paroles originales (en sous-titres optionnels)

[Couplet 1]
Tout ça dans un objet
Encore faut-il qu'il soit bien chargé
J'dois l'éteindre pour m'en éloigner
Si je l'oublie je passerai une belle journée
Sans la haine, le stress, le FOMO, les dangers
Et tout ce qui me fait me sentir
comme une merde, ou presque,
C'est fou de se dire,
Qu'il y a tout ça dans un objet

J'écoute les notes en fois deux
Mais quand j'en fais ça dure dix minutes
J'ai pas tant de choses à dire
J'crois que je veux juste qu'on m'écoute
Je me demande comment faisaient les gens avant
pour se donner rendez-vous (bah ouais c'est vrai ça)
Moi j'ai besoin de checker mille fois mon écran
Pour être sûre de mon coup

[Refrain]
Tout ça dans un objet
Tout ça dans un objet
Amour, haine et danger eh eh
Dans un objet
Tout ça dans un objet
Tout ça dans un objet
J'peux pas m'en empêcher eh eh
Dans un objet

Sous-titres optionnels

[Couplet 1]
[désynchronisé] All of that in one object
It just has to be fully charged
[4 lignes sur l'écran simultanément] I need to turn it off, to get away
If I forget about it, I'll have a good day
Without the hatred, the stress, the FOMO and the danger
And everything that make me feel
Almost like I'm shit
It's crazy that
There's all of that in one object

I listen to voice notes at double speed
But when I record them, it lasts 10 minutes
I don't have that much to say
I think I just want people to listen to me
I wonder how people used to do it
To meet up (I mean, that's true)
Personally, I need to check my screen a thousand times
To be sure of myself

[Refrain]
All of that in one object
All of that in one object
Love, hatred, danger eh eh
In one object
All of that in one object
I can't help it eh eh
In one object

[Couplet 2]
Tous les soirs t'évites le vide
Tu regardes cinq minutes
Deux heures plus tard
Tes mains transpirent
Et t'as les yeux qui brûlent
T'as rencontré un tas d'amis que t'as jamais
Jamais vu pour de vrai
Mais à l'heure où on donne tous notre avis sur tout
Aujourd'hui qu'est-ce qui est vrai?
T'écoutes les notes en fois deux
Mais quand t'en fais ça dure dix minutes
T'as pas tant de choses à dire
J'crois que tu veux juste qu'on t'écoute
Tu te demandes comment faisaient les gens avant
Pour organiser un date
Toi tu zones des heures sans
rien faire derrière l'écran
Et puis tu te sens bête

[Refrain]
Tout ça dans un objet
Tout ça dans un objet
Amour, haine et danger eh eh
Dans un objet
Tout ça dans un objet
Tout ça dans un objet
Tu peux pas t'en empêcher eh eh
Dans un objet

J'écoute les notes en fois deux
Mais quand j'en fais ça dure dix minutes
J'ai pas tant de choses à dire
J'crois que je veux
juste qu'on m'écoute
Tout ça dans un objet
Tout ça dans un objet
Amour haine et danger, eh eh

[Pont]
On me dit que j'suis addict c'est pas ma faute
Je culpabilise quand j'regarde la vie des autres
Et si on détruisait ce qui tient dans nos mains
Mode avion activé au moins jusqu'à demain

[Refrain]
Tout ça dans un objet
Tout ça dans un objet
Amour, haine et danger eh eh
Dans un objet
Tout ça dans un objet
Tout ça dans un objet
On peut pas s'en empêcher eh eh

[Couplet 2]
Every night you avoid the emptiness
You watch five minutes (just five minutes)
Two hours later
Your hands are sweating
And your eyes are burning
You've met a ton of friends that you've never
Never met for real
But at a time where everyone gives their opinion
Today, what's real anymore?
You listen to voice notes at double speed
But when you record them, it lasts 10 minutes
You don't have that much to say
I think you just want people to listen to you
You wonder how people did it before
To organize dates
You just chill for hours behind your screen
And you feel dumb about it

[Resynchronisé après ce point]
[Refrain]
All of that in one object
All of that in one object
Love, hatred, danger eh eh
In one object
All of that in one object
All of that in one object
You can't help it eh eh
In one object

I Listen to voice notes at double speed
But when I record them, it lasts 10 minutes
I don't have that much to say I think
I just want people to listen to me
All of that in one object
All of that in one object
Love, hatred, danger eh eh

[Pont]
People tell me I'm addicted, but it's not my fault
I feel guilty when I look at other people's lives
What if we destroyed what we have between our hands?
Airplane mode at least until tomorrow

[Refrain]
All of that in one object
All of that in one object
Love, hatred, danger eh eh
In one object
All of that in one object
All of that in one object
We can't help it eh eh

Dans un objet
[rep]

In one object
[rep]

2.4 L.E.J. 2015. *La Dalle*.

Paroles originales (source : genius.com)

[Couplet 1]
J'ai la dalle ce soir
Je boufferai n'importe quoi
Même du fond de tiroir
Je veux tout ce que t'as surtout ta...
Pas le temps de m'asseoir
Je m'arrangerai, servez-la moi sur le comptoir
Sans menu, ni couvert, ni ....

Fade ou épicé :
J'en parlerai la bouche pleine
Lourd ou trop léger, je ne serai pas à la peine
Un regard, une main
Et chaque fois le même refrain
Ce souffle chaud ostinato sur les lèvres

[Refrain]
Je la prendrai à point
A point
Je la prendrai à point
A point

[Couplet 2]
Sur place
Ou bien à emporter
Je te ferais tourner
Du bout de mes doigts
Toutes ces naïvetés sans vouloir t'offenser
Tu ne resteras que mon encas

J'ai la dalle ce soir
Si tu sers mes envies
T'auras un pourboire
Je suis sûre de moi
Tu veux des...
Pas le temps de m'asseoir
Besoin de protéines à n'en plus pouvoir
T'effeuiller pour mieux te…

Halal ou casher
Du moment qu'elle est tendre
Je peux le payer cher

Sous-titres optionnels

[Couplet 1]
I'm ravenous tonight
I'm ravenous tonight, I could eat anything
Whatever's lying around
Give me everything you've got
No time to waste
I can take it
Even on the counter
No menu, no napkin needed

Whether it's dull or spicy I'll talk with my mouth full
Heavy or light, I'm able for it
A look, a hand, always the same tune
A hot blow, ostinato, rhythm on the lips

[Refrain]
I want it medium rare – to well done
I want it medium rare – to well done

[Couplet 2]
Eating in or out, I'll spin you with my fingertips
Gently does it, no harm meant; you'll do for starters

I'm ravenous tonight, if you give me what I want, I'll tip you well
I just know it, you're gonna …
I need action, I need some protein
Unwrap the wrapper to get a better…

Halal or kosher – it doesn't matter
I'm willing to pay the price, just can't wait
I wanna slowly taste it, nibble on it

Mais je ne veux pas attendre
Je veux déguster lentement
Manger en mastiquant
Mastiquant je fais le régime Dukan
"Et la cuisson c'est comment ?"

[Refrain]
Je la prendrai à point
A point
Je la prendrai à point
La dalle

[Pont]
Rien ne sert de juste se nourrir
Il faut savoir manger à point
Rien ne sert de juste se nourrir
Il faut savoir manger à point
Changeons de place sur la balance
Imaginons nos rôles inversés
Si j'étais plat sans résistance
M'aurais-tu fait mijoter ?
Si j'étais plat sans résistance
Moi je t'aurais pris à point

[Refrain]
A point
Je la prendrai à point
La dalle
A point

Chew carefully before swallowing, à la Dr Dukan
Howzat cooking?

[Refrain]
I want it medium rare – to well done
I want it medium rare – to well done
Ravenous

[Pont]
It’s not what you eat, but how you eat it – well done
It’s not what you eat, but how you eat it – well done
Let’s switch places, reverse role-play
If I were a main dish, would you make me simmer?
If I were the main dish, I would have you well done…

[Refrain]
To well done
I would take it medium rare – to well done
Ravenous
To well done

2.5 L.E.J. 2018. *Liberté, Égalité*.

Paroles originales (sous la vidéo)

[Couplet 1]
On pensait jouer en 4-4-2 … Oublier le 4-9-3
On est tous devant le même écran
mais on ne se regarde pas
Pousse toi, pousse toi
De ceux qui s’en foutent à ceux qui ne vivent que pour ça
Tous là, tous là
Ça le peine, mais même Marine retweete Pogba
Épouse-la, épouse-la
On attend que le juge de touche lève son drapeau blanc
Pousse-toi, pousse-toi

Sous-titres optionnels

Liberty, Equality

[Couplet 1]
we thought we would play 4-4-2... Forget 4-9-3
we are all in front of the same screen but we don't look at each other.
go away, go away !
from those who don't give a shit to those who live only for it
all here, all here !
it grieves him (pun about LEPEN), but even Marine retweet Pogba
marry her, marry her !

Et serrés en bas des champs, on dira
Liberté Égalité… Mbappé !

Liberté on écrit ton nom sur des ailes de pigeons
Pousse pas
De nuls à égalités, on a tous la même religion
Tous là, tous là
Le temps et les règles m'enterrent, et ça jusqu'au tirs d'obus
Mais tout ça n'est pas une guerre, j'crois que t'as juste trop bu
Pousse-toi, pousse-toi
On a pris trop de cartons on veut une place sur le banc
Sur le banc
Et serrés en bas des champs on dira Liberté, Egalité…
Mbappé !

Liberté Égalité Mbappé …

[Couplet 2]
La Gaule a la gueule de bois, et ça va changer l'époque
Changer l'époque
Faut que le monde sache que, même dans la merde, chantent les coqs
Pousse pas, pousse pas
Bomber le torse pour contrôler un centre qui vient de la droite
Ou être en retrait pour avoir les réactions adéquates
N'golo Kanté

Si le changement c'est maintenant je crois qu'il est temps de s'y mettre
Tous là, tous là
Fini le libre arbitre désormais l'avare règne en maître
Quittons-nous en chantant, plus on attaque mieux on se défend
Et serrés en bas des champs, on dira

[Refrain]
Liberté Égalité…
Mbappé !
Liberté, Égalité.. Mbappé … Liberté, Égalité.. Mbappé …

waiting for the linesman to wave his white flag
go away, go away !
and tight on the Champs (Elysees) we'll say
Liberty, Equality...Mbappé !

Liberty.. we write your name on pigeons wings
don't push !
from zero to a tie, we all got the same religion
all here, all here !
time is regulatory, and this until bombshells shots (pun about penalty shoot-out)
but all this is not a war, I think you've just drink too much
go away, go away !
we took too many (penalty) cards, we want a place on the bench
and tight on the Champs (Elysees) we'll say
Liberty, Equality...Mbappé !
Mbappé !
Mbappé !
Liberty, Equality…
Mbappé !
Mbappé !
Mbappé !
Liberty, Equality...Mbappé !

[Couplet 2]
Gaul has a hangover and this will change the era
change the era
the world has to know : even in the shit, roosters are singing
don't push, don't push !
swelling out the chest to control a cross coming from the right (pun about political alignments)
staying back to have adequate reactions
N'Golo Kanté !

if change is now (political motto) it's time to get started
all here, all here !
free will is gone, now the miser is ruling
let's split apart singing, the more we attack, the more we defend ourselves
and tight on the Champs (Elysees) we'll say

[Refrain]
Liberty, Equality... Mbappé !
Mbappé !
Mbappé !
Liberty, Equality...
Mbappé !
Mbappé !
Mbappé !
Liberty, Equality...Mbappé !

La Gaule a la gueule de bois, et ça va changer l'époque
Que le monde sache que, même dans la merde, chantent les coqs

Liberté, Égalité.. Mbappé … Liberté, Égalité.. Mbappé …
Liberté, Égalité.. Mbappé … Liberté, Égalité… N'golo Kanté !

Gaul has a hangover and this will change the era
the world has to know : even in the shit, roosters are singing
Gaul has a hangover and this will change the era
Mbappé !
Mbappé !
Mbappé !
Liberty, Equality...
Mbappé !
Mbappé !
Mbappé !
Liberty, Equality...
N'Golo Kanté !

2.6 OrelSan. 2017. *Basique*.

Paroles originales (en sous-titres optionnels)

[Intro]
Ok je vais sortir un nouvel album, mais avant il faut qu'on revoit les bases
Je vais faire une vidéo simple où je vais dire des trucs simples parce que vous êtes trop cons

[Couplet 1]
Simple
Basique
Les gens les plus intelligents sont pas toujours ceux qui parlent le mieux
Simple
Les hommes politiques doivent mentir sinon tu voterais pas pour eux
Basique
Si tu dis souvent que t'as pas de problème avec l'alcool, c'est que t'en as un
Simple
Faut pas faire un enfant avec les personnes que tu connais pas bien
Basique
Les mecs du FN ont la même tête que les méchants dans les films
Simple
Entre avoir des principes et être un sale con la ligne est très fine
Basique
Hugo Boss habillait les nazis, le style a son importance
Simple
Les dauphins sont des violeurs, méfie-toi des apparences

Sous-titres optionnels

[Intro]
So I'm gonna be releasing a new album, but before I do, we need to go back to basics.
You're about to see a simple video, where I say simple things
Because you're all so fucking dumb

[Couplet 1]
Simple
Basic
The most intelligent people aren't always the most well-spoken
Simple
Politicians have got to lie or you're never gonna vote for 'em
Basic
If you keep saying you don't have a drink problem... it's 'cause you do
Simple
You shouldn't have a baby with someone you just ran into
Basic
Members of the alt-right look just like the bad guys in movies
Simple
There's a fine line between being principled and just being fucking stupid
Basic
Hugo Boss dressed the nazis, turns out style has meaning
Simple

Dolphins are rapists, right, appearances can be deceiving

[Refrain]
Basique
Basique, simple
Simple, basique
Basique, simple
Simple, basique
Vous n'avez pas les bases
Vous n’avez pas les bases
Vous n’avez pas les bases
Vous n’avez pas les bases

[Refrain]
Basic
Basic, simple
Simple, basic
Basic, simple
Simple, basic
You don't know the basics
You don't know the basics
You don't know the basics
You don't know the basics

[Couplet 2]
Si c’est marqué sur internet, c’est que c’est peut-être faux, mais c'est peut-être vrai
Simple
Illuminatis, [ou pas] qu’est-ce que ça change tu te fais baiser
Basique
A l’étranger t’es un étranger, ça sert à rien d’être raciste
Simple
Les mecs les plus fous sont souvent les mecs les plus tristes
Basique
Cent personnes possèdent la moitié des richesses du globe
Simple
Tu seras toujours à un ou deux numéros d’avoir le quinté dans l’ordre
Basique
Si t’es souvent seul avec tes problèmes, c’est parce que souvent le problème c’est toi
Simple
Toutes les générations disent que celle d’après fait n’importe quoi
Cliché

[Couplet 2]
If it’s written on the internet, it could be false, or it could be true
Simple
Illuminatis, who cares, they’re all fucking with you
Basic
In a foreign place, you are the foreign race, your racism is in vain
Simple
The guy who's the life of the party is often the one in most pain
Basic
Half of all the world's riches is owned by less than one hundred men
Simple
You'll always be one or two numbers short of winning the jackpot, my friend
Basic
If you're often alone with your problems, it's because the problem is you
Simple
Each generation blames the next and says they know not what they do
Cliché

[Refrain]
Basique, simple
Simple, basique
Basique, simple
Simple, basique
Basique, simple
Simple, basique
Basique, simple
Simple, basique
Vous n’avez pas les bases
Vous n’avez pas les bases
Vous n’avez pas les bases
Vous n’avez pas les bases
Basique
Simple

[Refrain]
Basic, simple
Simple, basic
Basic, simple
Simple, basic
Basic, simple
Simple, basic
Basic, simple
Simple, basic
You don’t know the basics
You don’t know the basics
You don’t know the basics
You don’t know the basics
Basic
Simple

Vous n’avez pas les bases	You don’t know the basics
Basique	Basic
Simple	Simple
Vous n’avez pas les bases	You don’t know the basics
Basique	Basic
Simple	Simple
Vous n’avez pas les bases	You don’t know the basics
Basique	Basic
Simple	Simple
Vous n’avez pas les bases	You don’t know the basics
Basique	Basic
Simple	Simple
Basique	Basic
Simple	Simple
Basique	Basic
Basique, simple	Basic, simple
Simple, basique	Simple, basic
Basique, simple	Basic, simple
Simple, basique	Simple, basic
Basique, simple	Basic, simple
Simple	Simple
Vous n’avez pas les bases	You don’t know the basics

2.7 OrelSan. 2017. *Tout va bien*.

Paroles originales (en sous-titres optionnels)	Sous-titres optionnels
[Couplet 1]	[Couplet 1]
Dors, dors	Sleep, sleep
Si le monsieur dort dehors,	The man sleeps in the street,
c’est qu’il aime le bruit des voitures	because he likes the sound of cars
S’il s’amuse à faire le mort,	He never really moves,
c’est qu’il joue avec les statues	but he’s just playing sleeping lions
Et si un jour il a disparu,	If one day he's disappeared,
C’est qu’il est devenu millionnaire	he’s become a millionaire
C’est qu’il est surement sur une île	He’s now lying on a beach
avec un palmier dans sa bière	with an umbrella in his beer
[Refrain]	[Refrain]
Tout va bien.	Everything's fine.
Tout va bien.	Everything's fine.
Petit tout va bien.	Everything's fine kid.
Tout va bien.	Everything's fine.
Tout va bien.	Everything's fine.
Petit tout va bien.	Everything's fine kid.
Tout va bien.	Everything's fine.
Tout va bien.	Everything's fine.
[Couplet 2]	[Couplet 2]

Si la voisine crie très fort, c'est qu'elle
a pas bien entendu
Si elle a du bleu sur le corps, c'est qu'elle
a joué dans la peinture
Et si un jour elle a disparu, c'est qu'elle
est partie en lune de miel
En attendant, les jours de pluie elle met
ses lunettes de soleil

The neighbour starts to yell, 'cause her hearing's pretty faint
She has marks upon her body, but she likes to play with paint
If one day she's disappeared, it's 'cause she's gone on holiday
Until then, on the days it rains she always wears her shades

[Refrain]
Tout va bien.
Tout va bien.
Petit tout va bien.
Tout va bien.
Tout va bien.
Petit tout va bien.
Tout va bien.
Tout va bien.

[Refrain]
Everything's fine.
Everything's fine.
Everything's fine kid.
Everything's fine.
Everything's fine.
Everything's fine kid.
Everything's fine.
Everything's fine.

[Couplet 3]
Si les hommes se tirent dessus, c'est qu'il
y a des vaccins dans les balles
Et si les bâtiments explosent c'est pour
fabriquer des étoiles
Et si un jour ils ont disparu, c'est qu'ils
s'amusaient tellement bien
Ils sont partis loin faire une ronde, tous en treillis
main dans la main

[Couplet 3]
Men are shooting guns, but there are vaccines in the round
Buildings blown to smithereens send stars up from the ground
If one day they've disappeared, it's 'cause the party moved elsewhere
They've all gone off, arm in arm, with laughter in the air.

[Refrain]
Tout va bien, tout va bien Petit tout va bien

[Refrain]
Everything's fine, everything's fine kid, everything's fine

Dors, dors

Sleep, sleep

2.8 OrelSan feat. Stromae. 2018. *La pluie*.

Paroles originales (en sous-titres optionnels)

[Couplet 1]
Je viens de la France où on danse la chenille
Où on prend plus de caisses que des crash tests dummies
J'ai des potes diplômés et d'autres qui ont pas lu deux livres
Qui sont surement sur un muret dans les rues du centre ville
Mon père a gravi l'échelle pour devenir ce qu'il voulait être
Ma mère est la ménagère à qui les publicitaires veulent la mettre
J'connais la campagne et ses gros sabots, où ça vole pas haut
Les ragots et les oiseaux

Sous-titres optionnels

[Couplet 1]
I come from a France where we dance like rednecks
Where we get more wrecked than car wrecks
I've got book-smart friends, some who barely read
Those are the ones probably hanging on the streets
My father worked his way up to be what he wanted to be
My mother's the housewife the ads want to screw over
I know the countryside and its lumbering ways

[Refrain]
Toujours autant de pluie chez moi
Toujours autant de pluie chez moi
Mais il fait quand même beau
Il fait beau
Il fait beau
Il fait beau
Chez moi, il fait beau
Il fait beau [rep.]
Chez moi, il fait beau

[Couplet 2]
Je viens de la terre du milieu
Où y'a plein de petits vieux
Où le chômage et la tisane forment un cercle vicieux
Où on critique les invités qui viennent de partir
C'est pas qu'on est lents c'est qu'on prend notre temps pour réfléchir
Je viens de la classe moyenne, moyennement classe
Où tout le monde cherche une place, Julien Clerc dans le monospace
Je freestylais dans ma tête sur le bruit des essuie-glaces
Y'a la pluie en featuring dans toutes mes phrases

[Refrain]
Toujours autant de pluie chez moi
Mais il fait quand même beau
Il fait beau [rep.]
Chez moi, il fait beau
Il fait beau [rep.]

[Pont]
Chez moi y'a du soleil 40 jours par an
Tu peux passer la plupart de l'année à l'attendre
Je regardais par la fenêtre, enfermé dans ma chambre
Je priais pour la fin de l'averse et aller faire de la rampe
Je connais que le bruit de la pluie, l'odeur du béton mouillé
Si je suis parti, c'est parce que j'avais peur de rouiller
Trempé, j'aurais jamais pensé que le mauvais temps finirait par me manquer

[Refrain]
il fait quand même beau
Il fait beau [rep.]
Chez moi, il fait beau
Il fait beau [rep.]
Mais il fait quand même beau
Il fait beau [rep.]
Chez moi, il fait beau
Il fait beau [rep.]
Toujours autant de pluie chez moi
Toujours autant de pluie chez moi

Where birds and hearsay don't stray that far away
[Refrain]
Always raining in my town
Always raining in my town
But the weather's still good
It's good
It's good
It's good
In my town, the weather's good
It's good
In my town, the weather's good

[Couplet 2]
I come from Middle-earth
full of little old folk
Where no jobs and sipping tea feed on one another in a vicious circle
Where we talk bad about guests who just left
It's not that we're slow, we're just not that pressed
I'm from the middle class which ain't that classy
Where Billy Joel plays in our MPVs
I freestyled in my head to the sound of wiper blades
That's why this whole song is about rain

[Refrain]
Always raining in my town
But the weather's still good
It's good
In my town, the weather's good
It's good

[Pont]
In my town, the sun shines 40 days a year
You spend most of your time waiting for it to appear
I'd look out the window, locked up, feeling bored
Praying the hail would stop so I could skate on my board
All I know is the sound of rain and smell of wet concrete
I only left because I was scared I'd go rusty
Drenched, I never guessed that I'd miss the rain pelting on my chest

[Refrain]
The weather's still good
It's good
In my town, the weather's good
It's good
The weather's still good
It's good
In my town, the weather's good
It's good
Always raining in my town
Always raining in my town

Toujours autant de pluie chez moi	Always raining in my town
Toujours autant de pluie chez moi	Always raining in my town
Toujours autant de pluie chez moi	Always raining in my town

2.9 Stromae. 2013. *Formidable*.

Paroles originales (sous la vidéo)	Sous-titres intégrés (par « Wild English »)	Sous-titres optionnels
[Refrain] Formidable, formidable Tu étais formidable, j'étais fort minable Nous étions formidables Formidable Tu étais formidable, j'étais fort minable Nous étions formidables	[Refrain] Wonderful Wonderful You were wonderful I was so pathetic We were wonderful Wonderful You were wonderful I was so pathetic We were wonderful	[Refrain] Wonderful, wonderful You were so wonderful, I was so pitiful We were so wonderful Wonderful You were so wonderful, I was so pitiful We were so wonderful
[Couplet 1] Oh bébé - oups ! - mademoiselle J'vais pas vous draguer, promis juré J'suis célibataire, depuis hier putain ! J'peux pas faire d'enfant et bon c'est pas – Eh reviens ! Cinq minutes quoi ! J't'ai pas insultée J'suis poli, courtois, et un peu fort bourré Et pour les mecs comme moi, vous avez autre chose à faire hein Vous m'auriez vu hier... J'étais...	[Couplet 1] Oh baby Oops, mademoiselle I don't wanna pick you up I promise you, I swear I'm single Since yesterday, fuck it I can't have a baby and well it's not… hey come back! Just 5 minutes I didn't insult you I'm polite, respectful and definitely pissed You're not gonna wanna talk to a guy like me, huh If you'd only seen me yesterday I was	[Couplet 1] Oh baby, oopsy - miss I'm not looking to be with you, promise I'm single now, fuck, since yesterday I can't have children and it's not… Hey come back here! Just give me five minutes here! I wasn't disrespectful I'm polite and courteous, maybe a tad really drunk but for men like me, you have better things to do, right? If only you'd seen me yesterday… I was...
[Refrain] Formidable, formidable Tu étais formidable, j'étais fort minable Nous étions formidables Formidable Tu étais formidable, j'étais fort minable Nous étions formidables	[Refrain] Wonderful Wonderful You were wonderful I was so pathetic We were wonderful Wonderful You were wonderful I was so pathetic We were wonderful	[Refrain] wonderful You were so wonderful, I was so pitiful We were so wonderful wonderful You were so wonderful, I was so pitiful We were so wonderful

[Couplet 2]
Eh tu t'es regardé, tu t'crois beau
parce que tu t'es marié
Mais c'est qu'un anneau, mec,
t'emballe pas
Elle va t'larguer comme elles le font
chaque fois
Et puis l'autre fille, tu lui en as parlé
? Si tu veux je lui dis, comme ça c'est
réglé
Et au p'tit aussi, enfin si vous en avez
Attends trois ans, sept ans, et là vous
verrez
Si c'est...

[Refrain]
Formidable, formidable
Tu étais formidable, j'étais fort
minable
Nous étions formidables
Formidable

[Couplet 3]
Et petite - oh pardon ! - petit
Tu sais dans la vie y'a ni méchant ni
gentil
Si Maman est chiante,
c'est qu'elle a peur d'être mamie
Si Papa trompe Maman, c'est parce
que Maman vieillit, tiens
Pourquoi t'es tout rouge ?
Ben reviens gamin !
Et qu'est-ce que vous avez tous, à me
regarder comme un singe, vous ?
Ah oui vous êtes saints, vous !
Bande de macaques !
Donnez-moi un bébé singe, il sera...

[Refrain]
Formidable, formidable
Tu étais formidable, j'étais fort
minable
Nous étions formidables
Formidable
Tu étais formidable, j'étais fort
minable
Nous étions formidables

[Couplet 2]
Look at you
Checking yourself out
You think you're hot
Cos you got married
But it's just a ring dude
Don't get carried away
She's gonna dump you
Like they always do
And what about the other chick
Did you mention her?
If you want I'll tell your wife
Then it's sorted
And the kid too
Well, if you got one
Wait, 3 years old, 7 years old
And then you'll see if it's

[Refrain]
Wonderful
Wonderful
You were wonderful
I was so pathetic
We were wonderful

[« sketch » sous-titré]

[Couplet 3]
Hey little girl
Sorry, kid
You know in life
There's no nasty guy, no nice guy
If mommy is a pain
It's cos she's afraid of being a granny
If daddy is cheating on mommy
Its cos she's getting old, hey
Why are you all red in the face ?
Come back here kid
And what's up with y'all
Looking at me like a monkey
Yeah right, you're all saints
Bunch o' monkeys
Gimme a baby monkey
He'll be

[Refrain]
Wonderful
Wonderful
You were wonderful
I was so pathetic
We were wonderful
Wonderful
You were wonderful
I was so useless

[Couplet 2]
take a look at yourself,
you think you're hot because you're
married
It's just a ring, man, don't get carried
away
She's just gonna dump you, like they
all do
And the other girl, did you tell her
about her?
If you want I'll tell her, that way
you're sorted
And the kid, well that's if you have
one
Wait three, seven years, and then
you'll see If it's really so…

[Refrain]
Wonderful
Wonderful
You were so wonderful, I was so
pitiful
We were so wonderful

[« sketch » pas sous-titré]

[Couplet 3]
Hey darling, I meant kiddo - sorry!
You know life isn't about good or bad
If Mummy's acting out, it's because
she's afraid of becoming a granny
If Daddy cheats on Mummy, it's
because Mummy's getting older, here
you go
Why is your face all red? Hey where
are you going kiddo?
And what's with y'all, staring at me
like a monkey, all of you?
So you think you're all angels, all of
you!
You bunch of monkeys!
Show me a baby monkey, see how
he's…

[Refrain]
Wonderful
Wonderful
You were so wonderful, I was so
pitiful
We were so wonderful
Wonderful
You were so wonderful, I was so
pitiful

	We were wonderful	We were so wonderful

2.10 Stromae. 2014. *ave cesaria*.

Paroles originales (sous la vidéo)	Sous-titres intégrés	Sous-titres optionnels
[Intro] Evora, Evora Evora, Evora Evora, Evora Evora, Evora	[Intro]	[Intro] Evora, Evora Evora, Evora Evora, Evora Evora, Evora
[Couplet 1] Les effluves de rhum dans ta voix, me font tourner la tête Tu me fais danser du bout des doigts, comme tes cigarettes Immobile, comme à ton habitude, mais es-tu devenue muette ? Ou est-ce à cause des kilomètres, que tu ne me réponds plus...	[Couplet 1] The scent of rum in your voice Makes my head spin On your finger tips I dance Just like your cigarettes Motionless I know you can be But why the silence ? Is it the distance Separating us ?	[Couplet 1] The scent of rum in your voice, makes my head spin You have me dancing on your finger tips Just like a cigarette You stand still, as you do, but why are you now silent? Or is it because of the distance, that you don't answer me no more…
[Refrain] Evora, Evora, tu ne m'aimes plus ou quoi ? Evora, Evora, après tant d'années Evora, Evora, une de perdue, c'est ça ? Evora, Evora, je te retrouverai, c'est sûr...	[Refrain] Evora, Evora Don't you love me no more Evora, Evora After all these years Evora, Evora One more fish in the sea? Evora, Evora I'll get you back, get you back I know I will, you'll see	[Refrain] Evora, Evora, don't you love me no more? Evora, Evora, after all those years Evora, Evora, plenty more fish…right? Evora, Evora, we'll meet again, I'm sure… I'm sure, i'm sure I'm sure, i'm sure I'm sure, i'm sure Evora, Evora, Evora, Evora,
[Couplet 2] Souviens-toi de la première fois, où nos regards s'étaient croisés Même que ton oeil disait merde à l'autre, surtout à moi Mais pourquoi moi, alors que les autres te trouvaient bien trop laide Peut-être que moi je suis trop bête, mais je sais t'écouter	[Couplet 2] D'you remember our first time? The first time our eyes met? No one had an eye for you But me, cos I knew how to listen to you The ugly, the beauty I loved Whilst the others only saw To hear, dumb am I maybe But I know how you speak to me	[Couplet 2] Remember the first time, when our eyes met Your eyes were crossed, you were crossed at me, But why me, when all the others thought you were too ugly Maybe I'm too stupid, but I know how to listen to you

[Refrain]
Evora, Evora,
tu ne m'aimes plus ou quoi ?
Evora, Evora,
après tant d'années
Evora, Evora, une de perdue, c'est ça ?
Evora, Evora, je te retrouverai, c'est sûr...

[Refrain]
Evora, Evora
Don't you love me no more
Evora, Evora
After all these years
Evora, Evora
One more fish in the sea?
Evora, Evora
I'll get you back, get you back
I know I will, you'll see

[Refrain]
Evora, Evora,
don't you love me no more?
Evora, Evora,
after all those years
Evora, Evora,
plenty more fish…right?
Evora, Evora,
we'll meet again, I'm sure…
I'm sure, i'm sure
I'm sure, i'm sure
I'm sure, i'm sure
Evora, Evora,
Evora, Evora,

[Couplet 3]
Ave Cesaria, chapeau pour la route à pieds
Nue est, et nue était, Diva aux pieds nus, restera
Et à vie Cesaria, et à la mort aussi
Obrigado, tu embrigadas des millions de soldats dans ta patrie
Donc garde à vous Cesaria, tu nous as tous quand même bien eus
Ah tout le monde te croyait disparue, mais tu es revenue Sacrée Cesaria, quelle belle leçon d'humilité
Malgré toutes ces bouteilles de rhum, tous les chemins mènent à la dignité

[Couplet 3]
Ave Cesaria
Hats off! As barefoot you trod
Bare you are and bare you were
The barefooted diva for evermore
In life cesaria
In death, too
Obrigado, we thank you
We are your soldiers
To attention we stand
You fooled us all, huh
Gone we thought you
But back you came
Sacré cesaria
A lesson in humility
And despite all the rum
You lead us to dignity

[Couplet 3]
Ave Cesaria
hat's off for making it on foot
Bare, bare, barefoot
was the Diva As she'll remain
Here's to life Cesaria
and in death too
Obrigado, your brigade
was made of millions of soldiers in your motherland
Attention Cesaria,
the joke's on us
Everyone thought you were gone,
but you came back
What a legend you are Cesaria,
you kept us on our toes
And even with all the bottles of rum,
all roads lead to a place of dignity
Evora, Evora,
Evora, Evora,
Evora, Evora,

[Refrain]
Evora, Evora,
tu ne m'aimes plus ou quoi ?
Evora, Evora,
après tant d'années
Evora, Evora, une de perdue, c'est ça ?
Evora, Evora, je te retrouverai, c'est sûr...

[Refrain]
Evora, Evora
Don't you love me no more
Evora, Evora
After all these years
Evora, Evora
One more fish in the sea?
Evora, Evora
I'll get you back, get you back
I know I will, you'll see

[Refrain]
Evora, Evora,
Evora, Evora,
Evora, Evora,
Evora, Evora,
Evora, Evora,
don't you love me no more?
Evora, Evora,
after all those years
Evora, Evora,
plenty more fish…right?
Evora, Evora,
we'll meet again, I'm sure…
I'm sure, i'm sure
I'm sure, i'm sure
I'm sure, i'm sure
I'm sure, i'm sure
Evora, Evora,

		Evora, Evora,
	Oh sodade	Oh Sodade
	Sadadi di nha cesaria	Sodade di nha Cesaria…
Oh Sodade... Sodade di nha Cesaria...	Oh sodade	Oh Sodade
	Sadadi di nha cesaria	Sodade di nha Cesaria…
		Oh Sodade
		Sodade di nha Cesaria…
		Oh Sodade
		Sodade di nha Cesaria…

2.11 Stromae. 2015. *carmen*.

Paroles originales (sous la vidéo)	Sous-titres intégrés	Sous-titres optionnels
[Couplet 1]	[Couplet 1]	[Couplet 1]
L'amour est comme l'oiseau de Twitter	Love is like a tweeter bird	Love is just like the Twitter bird
On est bleu de lui, seulement pour 48 heures	The sky is blue for a couple o' days	We're blue like him and it only lasts for 48 hours
D'abord on s'affilie, ensuite on se follow	First we meet	First we hook up, then we follow each other
On en devient fêlé, et on finit solo	Then we follow	We start losing it, and end up being single
Prends garde à toi	Then we crack	Watch out
Et à tous ceux qui vous like	Then end up solo	For all those who 'like' you
Les sourires en plastique sont souvent des coups d'hashtag	Watch yourself out there	Synthetic smiles are often just hashtags stunts
Prends garde à toi	All those who like you out there	Watch out
Ah les amis, les potes ou les followers	Those fake smiles cut like a #	Ah the friends, pals and followers
Vous faites erreur, vous avez juste la cote	Watch yourself out there	You're mistaken, you're just the hot thing for now
	Network friends and followers?	
	No, no, you're just popular	
[Refrain]	[Refrain]	[Refrain]
Prends garde à toi	Like yourself? Take care	Watch out
Si tu t'aimes	I like myself? Take care	If you love yourself
Garde à moi	We care, they care	I'll watch out
Si je m'aime	You care and no one cares	If I love myself
Garde à nous, garde à eux, garde à vous	And that's how we love, love, love	They should watch out, attention
Et puis chacun pour soi	And that's how we buy, buy, buy	And then it's every man for himself
Et c'est comme ça qu'on s'aime, s'aime, s'aime, s'aime	And that's how we love, love, love	And that's how we love, love love, love each other
Comme ça, consomme, somme, somme, somme, somme	And that's how we buy, buy, buy	That's how we consummate, mate, mate mate, mate
Et c'est comme ça qu'on s'aime, s'aime, s'aime, s'aime	And that's how we love, love, love	and that's how we love, love love, love each other
Comme ça, consomme, somme, somme, somme, somme	And that's how we buy, buy, buy	That's how we consummate, mate, mate mate, mate
	And that's how we love, love, love	and that's how we love, love love, love each other
	And that's how we buy, buy, buy	

Et c’est comme ça qu’on s’aime,
s’aime, s’aime, s’aime
Comme ça consomme, somme,
somme, somme, somme
Et c’est comme ça qu’on s’aime,
s’aime, s’aime, s’aime
Comme ça consomme, somme,
somme, somme, somme

[Couplet 2]
L’amour est enfant de la
consommation
Il voudra toujours toujours toujours
plus de choix
Voulez voulez-vous des sentiments
tombés du camion ?
L’offre et la demande pour unique et
seule loi
Prends garde à toi
"Mais j’en connais déjà les dangers,
moi
J’ai gardé mon ticket et, s’il le faut,
j’vais l’échanger, moi
Prends garde à toi
Et, s’il le faut, j’irai m’venger moi
Cet oiseau d’malheur, j’le mets en
cage
J’le fais chanter, moi"

[Refrain]
Prends garde à toi
Si tu t’aimes
Garde à moi
Si je m’aime
Garde à nous, garde à eux, garde à
vous
Et puis chacun pour soi
Et c’est comme ça qu’on s’aime,
s’aime, s’aime, s’aime
Comme ça, consomme, somme,
somme, somme, somme
Et c’est comme ça qu’on s’aime,
s’aime, s’aime, s’aime
Comme ça, consomme, somme,
somme, somme, somme
Et c’est comme ça qu’on s’aime,
s’aime, s’aime, s’aime
Comme ça consomme, somme,
somme, somme, somme
Et c’est comme ça qu’on s’aime,
s’aime, s’aime, s’aime
Comme ça consomme, somme,
somme, somme, somme

Un jour t’achètes,

[Couplet 2]
Consumer society has made a love
child
Gimme more, more, more
Fancy some feelings of the back of a
truck?
Supply and demand is the name of the
game
Watch yourself out there
But I know the dangers out there
I gotta receipt if I ain’t happy
Watch yourself out there
My guarantee states I can get a
revenge
That cursed bird I’ll make him sing

[Refrain]
Like yourself? Take care
I like myself? Take care
We care, they care
You care and no one cares
And that’s how we love, love, love
And that’s how we buy, buy, buy
And that’s how we love, love, love
And that’s how we buy, buy, buy
And that’s how we love, love, love
And that’s how we buy, buy, buy
And that’s how we love, love, love
And that’s how we buy, buy, buy

One day you buy
One day you love

That’s how we consummate, mate,
mate mate, mate
and that’s how we love, love love,
love each other
That’s how we consummate, mate,
mate mate, mate

[Couplet 2]
Love is consumerist child
He will always always always want
to have more choices,
Do you want feelings fallen from the
back of a truck
Supply and demand, your one and
only law
Watch out
“But I’m already watching out, me
I kept my receipt, and if need be, I’ll
request an exchange, me
Watch out
And if need be, I’ll seek revenge, me
This bird of ill omen, I’ll bung him in
a cage
I’ll get him to sing the same tune,
me”

[Refrain]
Watch out
If you love yourself
I’ll watch out
If I love myself
They should watch out, attention
And then it’s every man for himself
And that’s how we love, love love,
love each other
That’s how we consummate, mate,
mate mate, mate
and that’s how we love, love love,
love each other
That’s how we consummate, mate,
mate mate, mate
and that’s how we love, love love,
love each other
That’s how we consummate, mate,
mate mate, mate

One day you’re buying, the next
you’re loving
One day you’re throwing away, but
one day you’ll pay for it

un jour tu aimes
Un jour tu jettes,
mais un jour tu payes
Un jour tu verras, on s'aimera
Mais avant on crèvera tous,
comme des rats

One day you pay
One day you'll see
We'll love each other
But before that
Like rats we'll all die

One day, you'll see, we'll love each other
But before that we'll all die, just like rats.

2.12 Stromae. 2015. *quand c'est*.

Paroles originales (sous la vidéo)

[Couplet 1]
Mais oui on se connait bien
T'as même voulu t'faire ma mère hein
T'as commencé par ses seins
Et puis du poumon à mon père
Tu t'en souviens ?

[Refrain]
Cancer, cancer, dis-moi quand c'est ?
Cancer, cancer, qui est le prochain ?
Cancer, cancer, oh dis-moi quand c'est ?
Cancer, cancer, qui est le prochain ?

[Couplet 2]
Et tu aimes les petits enfants
Décidément, rien ne t'arrête toi
Et arrête de faire ton innocent
Sur les paquets de cigarettes
"Fumer tue", tu m'étonnes
Mais tu m'aides

[Refrain]
Cancer, cancer, dis-moi quand c'est ?
Cancer, cancer, qui est le prochain ?
Cancer, cancer, oh dis-moi quand c'est ?
Cancer, cancer, oh cancer

Sous-titres intégrés

[Couplet 1]
Oh yes, we know each other well
You even tried to get my mother
Starting with her breasts
And my father's lungs
D'you remember them?

[Refrain]
Cancer, cancer
Just tell me when
Cancer, cancer
Who's the next one ?

[Couplet 2]
You prey on the little kids
Really, nothing can stop you
Stop playing innocent
On cigarette packs
Smoking kills
What a surprise! But do you help?

[Refrain]
Cancer, cancer
Just tell me when
Cancer, cancer
Who's the next one ?

Sous-titres optionnels

[Couplet 1]
Oh yes, you and I know each other well
You even tried to get my mother, right?
You started with her breast
And then my father's lungs
Remember that?

[Refrain]
Cancer, cancer,
tell me can you see it?
Cancer, cancer,
can you see who's next?
Cancer, cancer,
oh tell me can you see it?
Cancer, cancer,
can you see who's next?

[Couplet 2]
And you like young children too
You'll really stop at nothing, you!
And stop playing dumb
We see it on the packs of cigarettes
"Smoking kills", tell me something I don't know yet
But you're helping getting there

[Refrain]
Cancer, cancer,
tell me can you see it?
Cancer, cancer,
can you see who's next?
Cancer, cancer,
oh tell me can you see it?

Cancer, cancer,
Oh cancer

[Pont]
Quand c'est, quand c'est
Que tu cesses tes avances ?
Quand c'est, quand c'est
Que tu pars en vacances ?
Quand c'est, quand c'est
Quand est-ce que tu y penses ? Quand c'est, quand c'est ?
Ça nous fera des vacances

[Pont]
Cancer when
Cancer when
Will you stop your advances?
Cancer when
Cancer when
Will you take a break?
Cancer when
Cancer when
When do you think about that?
Cancer when
Cancer when
That will give us a break

[Pont]
Can you, can you
Can you stop, hitting on me?
Can you, can you
Can you finally take a break?
Can you, can you
Can you just consider it?
Can you, can you
Can you leave us all in

[Refrain]
Cancer, cancer, dis-moi quand c'est ?
Cancer, cancer, qui est le prochain ?
Cancer, cancer, oh dis-moi quand c'est ?
Cancer, cancer, qui est le prochain ?
Qui est le prochain ? Qui est le prochain ? Qui est, qui est, qui est le prochain ? Qui est, qui est, qui est le prochain ? Qui est, qui est, qui est le prochain ? Qui est, qui est, qui est le prochain ? Qui est, qui est, qui est le prochain ? Qui est, qui est, qui est le prochain ? Qui est, qui est, qui est le prochain ? Qui est, qui est, qui est le prochain ?

[Refrain]
Cancer, cancer
Just tell me when
Cancer, cancer
Who’s the next one ?
Who’s next on your list?

[Refrain]
Cancer, cancer,
tell me can you see it?
Cancer, cancer,
can you see who’s next?
Cancer, cancer,
oh tell me can you see it?
Cancer, cancer,
Who’s next?
Who’s next?
Who’s next?
Who is, who is, who is next?
Who is, who is, who is next?
Who is, who is, who is next?
Who is, who is, who is next?
Who is, who is, who is next?
Who is, who is, who is next?
Who is, who is, who is next?
Who is, who is, who is next?

2.13 Suzane. 2019. *SLT*.

Paroles originales (en sous-titres optionnels)

[Couplet 1]
Tu vas au boulot, tu marches seule
A la hauteur du H&M
Y'a un type qui gueule
«Hey
Hey salut bonne meuf
t'es vraiment très charmante, tu sais

Sous-titres optionnels

[Couplet 1]
You're going to work, you're walking alone
Passing by the H&M store
A guy shouts out
«Hey
Hey hello hottie
you're really cute you know

je te mangerai pour le quatre heures
T'es si appétissante, j'te ferai pas la bise
mais si tu veux on peut baiser
Moi les petites meufs comme toi,
J'en ferai qu'une bouchée
Pourquoi tu marches plus vite ?
je t'ai pas agressé
je t'ai même fait des compliments
tu pourrais au moins t'arrêter
Comment ça t'as pas le temps ?
et t'es pas célibataire ?
tu sais moi je suis pas jaloux
viens dans mon lit ça va te plaire
Aussi faut arrêter de te plaindre
là tu l'as bien cherché
t'as une jupe tellement courte,
même pas besoin de la soulever
Les filles comme toi c'est dangereux
Pire que le mal incarné
et c'est moi que l'on accuse
de me comporter en chimpanzé ?»

[Pre-refrain]
Souffle
Serre les dents
Comme d'hab,
Tu te tais
Souffle
Sois prudente
Marche sur le trottoir d'à côté
T'es une pouf
C'est devenu courant
de l'entendre trois fois par journée
« T'as un num ? »
peut devenir violent
Si tu donnes pas le vrai

[Refrain]
Bats toi fillette !
bats toi !
Bats toi fillette !
bats toi !

[Couplet 2]
T'es au boulot dans la réserve
Tout le monde est parti manger
Le patron t'appelle dans son bureau
Deux minutes pour discuter
« Hey salut Caro
Aujourd'hui t'es ravissante
J'aimerais t'inviter à dîner
un soir où ma femme est absente
Ouais je sais que t'as un mec
mais ça c'est pas gênant
Ton joli décolleté me dit

I'll make a snack out of you
You're so yummy, I won't even have to kiss you
but if you want we can fuck
Little girls like you, I'd just eat them up in one go
0:00:25.600,0:00:27.080 Why are you walking away
so fast?
I wasn't harassing you
I even gave you compliments
you could at least stop by
What do you mean you don't have the time ?
and you're taken ?
you know I'm not the jealous type
come into my bed you'll like it
And also you need to stop complaining
and it was your fault anyway
you skirt is so short,
I don't even need to lift it up
Girls like you are dangerous
Worse than the Devil himself
and I'm the one getting accused here
of behaving like a chimp ?»

[Pre-refrain]
Breathe out
Clench your teeth
As usual,
You keep quiet
Breathe out
Be careful
Walk away, to the other side
You're a slut
It's become all too common
as you hear it three times a day
« Do you have a number ? »
can lead to something violent
If you don't give up the actual one

[Refrain]
Fight back little girl !
fight back !
Fight back little girl !
Fight back !

[Couplet 2]
You're at work in the storage-room
Everyone's gone out for lunch
The boss calls you in his office
Two minutes for a chat
« Hey hi Caro
You're looking wonderful today
I'd like to take you out for dinner
an evening when my wife's out of town
Yes I know you already have boyfriend
but that doesn't bother me

que t'es plutôt partante
On pourrait faire ça ici
Tout le monde est parti
ça fait longtemps qu'on se connait
Tu vas quand même pas refuser
Façon si tu dis non
moi j'entendrai un oui
Tu diras que je suis con
je plaiderai ton hystérie
Tu serais pas la première
à passer sous mon bureau
les filles comme toi font moins les fières
quand elles veulent garder leur boulot
alors maintenant tu vas te taire
t'en dira pas un mot
si tu veux garder ton salaire
Pour nourrir tes marmots»

[Pre-refrain]
Souffle
Serre les dents
Comme d'hab
Tu te tais
Souffle
Sois prudente
Marche dans le couloir d'à côté
T'es une pouf
C'est devenu courant
de l'entendre trois fois par journée
Un gentil
peut devenir méchant
Faut pas croire aux Disney

[Refrain]
Bats toi fillette !
bats toi !
Bats toi fillette !
bats toi !

[Couplet 3]
T'es enfin chez toi
Tu te poses sur le canapé
T'allumes l'ordi
T'as un message instantané
« Hey salut la miss
t'es vraiment très sexy
on pourrait faire connaissance
je cherche un plan pour la nuit
quand j'ai vu ton profil
je suis tombé direct amoureux
du coup je t'envoie une tof de moi
ma teub et un coeur bleu
Ce que j'ai le plus aimé chez toi
C'est ton regard de chienne

Your nice cleavage tells me
that you're ready for some action
We could do it here
As everyone's left
we've known each other for some time
How could you even say no ?
Anyway if you say no
it'll sound like yes to my ears
You'll say I was a jerk
I'll say you're being hysterical
You wouldn't be the first
I screw on my desk
girls like you don't act so proud
when they want to keep their jobs
so now you're going to keep this to yourself
you won't say a word
if you want to keep your pay check
To feed your little brats»

[Pre-refrain]
Breathe out
Clench your teeth
As usual
You keep quiet
Breathe out
Be careful
Walk over to the opposite hallway
You're a slut
It's become all too common
as you hear it three times a day
A nice person
can become bad
Stop thinking you're in a Disney movie

[Refrain]
Fight back little girl !
fight back !
Fight back little girl !
Fight back !

[Couplet 3]
You're finally home
You sit back on your couch
You turn on the computer
You got an instant message
« Hey there girl
you're really very sexy
we could get to know each other
I'm looking for a one-night stand
when I saw your profile
it was love at first sight
so here's a pic of me
my dick and a blue heart
What I liked the most about you
Is your dirty look

qui attendrait de bouffer
depuis au moins une semaine
Je suis sûr que t'es du genre à dîner étoilé
mais moi je payerais même pas
pour des nems à volonté
Parce que t'en vaux pas la peine
Façon t'es comme les autres
J'ai vu que t'avais lu
mais bien sûr tu fais la morte
Parce que tu t'crois au dessus
Tu t'es pris pour Rihanna
Quand j'serai en bas dans ta rue
On verra ce que tu feras»

[Pre-refrain]
Souffle
Serre les dents
Comme d'hab
Tu te tais
Souffle
Sois prudente
Marche dans le couloir d'à côté
T'es une pouf
C'est devenu courant
de l'entendre trois fois par journée
Un gentil peut devenir méchant
Faut pas croire aux Disney

[Refrain]
Bats toi fillette !
bats toi !
Bats toi fillette !
bats toi !
Bats toi fillette !
bats toi !
Bats toi fillette !
bats toi !

as if you'd been going hungry
for about a week
I'm sure you're the kind to dine in fancy restaurants
but I wouldn't even pay
for an all-you-can-eat Chinese buffet
Because you're not worth it
Anyway you're just like the others
I know you've read this
but you'd rather ghost me
Because you think you're better
Like you're Rihanna or something
When I'll be waiting for you in your street
We'll see how you behave»

[Pre-refrain]
Breathe out
Clench your teeth
As usual
You keep quiet
Breathe out
Be careful
Walk over to the opposite hallway
You're a slut
It's become all too common
when you hear it three times a day
A nice guy can turn bad
Stop thinking you're in a Disney movie

[Refrain]
Fight back little girl !
fight back !
Fight back little girl !
Fight back !
Fight back little girl !
fight back !
Fight back little girl !
Fight back !

2.14 Suzane feat. Témé Tan. 2019. *Il est où le SAV ?*

Paroles originales (en sous-titres optionnels)

[Refrain]
On a cassé la planète
Il est où le SAV ?
On a cassé la planète
Et ça tout le monde savait

[Couplet 1]
Dans la vie y'a des cactus
Et sur ce même cactus

Sous-titres optionnels

[Refrain]
We broke the planet
Where is the repair service ?
We broke the planet
And we all knew about it

[Couplet 1]
Life's full of prickly cactuses
But now these cactuses But now these hardships

Depuis y a du plastique, aie
Sur la plage de Koh-Lanta
Derrière les candidats
C'est pas si idyllique
Y'a des pailles Mcdo,
qui sirotent sur l'eau
Coca plastique qui flotte sur le pacifique
Un Capri Sun à la dérive
Qui finit sur la rive
Dans la bouche d'une tortue

Ça se réchauffe ça se réchauffe ça se réchauffe
La planète a la tête en surchauffe
Ça se réchauffe ça se réchauffe ça se réchauffe
La planète a la tête en surchauffe

[Refrain]
On a cassé la planète
Il est où le SAV ?
On a cassé la planète
Et ça tout le monde savait
On a cassé la planète
Il est où le SAV ?
On a cassé la planète
Et ça tout le monde savait

[Couplet 2]
Y'a comme un air de chicha
Sur les buildings pekinois
Le Smog made in China
Les usines crachent leurs poumons
On est tous au premier balcon
Pour voir le ciel couleur béton
On mange des glaces en février
Y'a plus de glaces sur les glaciers
Les ours polaires vont transpirer
Bulldozers dans les forêts
L'orang-outan est délogé
Pour de la pâte à tartiner

Ça se réchauffe ça se réchauffe ça se réchauffe
La planète a la tête en surchauffe
Ça se réchauffe ça se réchauffe ça se réchauffe
La planète a la tête en surchauffe

[Refrain]
On a cassé la planète
Il est où le SAV ?
On a cassé la planète
Et ça tout le monde savait
On a cassé la planète
Il est où le SAV ?
On a cassé la planète
Et ça tout le monde savait

Are coated with plastic, ouch !
On the beach of Survivor Island
Behind the contestants
It's not all that wonderful
Plastic straws from McDonalds
Sipping in the water
Plastic Cola bottles floating on the Pacific
A Capri Sun pack running adrift
Ending its life on the bank
Swallowed by a turtle

It's getting hotter, getting hotter, getting hotter
The planet's head is overheating
It's getting hotter, getting hotter, getting hotter
The planet's head is overheating

[Refrain]
We broke the planet
Where is the repair service ?
We broke the planet
And we all knew about it
We broke the planet
Where is the repair service ?
We broke the planet
And we all knew about it

[Couplet 2]
There's like a Hookah-Bar vibe
On Beijing's rooftops
Smog made in China
Factories coughing up their lungs
And we have the front seats
To see the sky turn concrete
You eat ice creams in February
There's no more ice on the glaciers
Polar bears start sweating
Bulldozers in the forests
The orang-outan is homeless
Just to put spread on toasts

It's getting hotter, getting hotter, getting hotter
The planet's head is overheating
It's getting hotter, getting hotter, getting hotter
The planet's head is overheating

[Refrain]
We broke the planet
Where is the repair service ?
We broke the planet
And we all knew about it
We broke the planet
Where is the repair service ?
We broke the planet
And we all knew about it

La planète a la tête en surchauffe
La planète a la tête en surchauffe

Je me dis parfois qu'il est trop tard
Que sommes nous face à l'euro, le dollar?
Un bout de charbon dans une marrée noire?
Une tumeur qui ne crée que des cauchemars.
Puis j'me concentre sur ce que que je veux donner
Une énergie commune qui peut rassembler
Je m'apprêtais à contacter le SAV
Mais le numéro est dévié sur ma ligne

[Refrain]
On a cassé la planète
Il est où le SAV ?
On a cassé la planète
Et ça tout le monde savait
On a cassé la planète
Il est où le SAV ?
On a cassé la planète
Et ça tout le monde savait

The planet's head is overheating
The planet's head is overheating

I sometimes tell myself it's too late now
Who are we against the euro or the dollar?
A piece of coal in a black oil-spill?
A tumor that just creates nightmares
Then I focus on what I want to give
An energy that can bring us together
I was about to call the customer-service
But the number was redirected to my phone

[Refrain]
We broke the planet
Where is the repair service ?
We broke the planet
And we all knew about it
We broke the planet
Where is the repair service ?
We broke the planet
And we all knew about it

Stockholms universitet/Stockholm University
SE-106 91 Stockholm
Telefon/Phone: 08 – 16 20 00
www.su.se