

Université de Montréal

Le doublage de *The Simpsons* : divergences, appropriation
culturelle et manipulation du discours

par

Eric Plourde

Département de linguistique et de traduction

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître en traduction (M.A.)
option recherche

Décembre 1999

© Eric Plourde, 1999



2.055 4.115

P

25

U54

2000

n. 002

Université de Montréal

Le Service de la Bibliothèque, Université de Montréal, a acquis ce document en vertu de la Loi sur l'accès à l'information et de la Loi sur la protection des renseignements personnels.

19

1960

Document de référence de la bibliothèque

Faculté des arts et des sciences

Mention présentée à la Faculté des arts et des sciences
de l'Université de Montréal, en vertu de la
Loi sur l'accès à l'information et de la
Loi sur la protection des renseignements personnels.

1960

1960



Identification du jury

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

Le doublage de *The Simpsons*: divergences, appropriation
culturelle et manipulation du discours

présenté par:

Eric Plourde

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Alexis NUSELOVICI
Président-rapporteur

Monique CORMIER
Directrice de recherche

Paul ST-PIERRE
Codirecteur

Georges BASTIN
Membre du jury

Mémoire accepté le: 28 février 2000

SOMMAIRE

La téléserie animée *The Simpsons* a remporté un vif succès dans le monde anglo-saxon tout au long des années 1990. On a traduit cette téléserie en plusieurs langues, dont le français, pour lequel il existe deux doublages différents, un en France et un au Québec. La comparaison des deux doublages permet d'observer les différences dans la construction de l'identité entre la France et le Québec. Le doublage a été peu étudié depuis son apparition au temps des premiers films parlants. Il s'agit pourtant d'une des formes de traduction les plus accessibles et dont la consommation est plus élevée que les traductions écrites. De plus, la traduction est un lieu idéal pour étudier la façon dont une culture interagit avec une culture étrangère. Dans le cas de *The Simpsons*, le doublage est influencé par les positions impérialiste et défensive de la France et du Québec respectivement. Par l'analyse du doublage français et québécois de trois épisodes de *The Simpsons*, on découvre que l'appropriation culturelle joue principalement sur deux tableaux, l'appareil connotatif et l'usage de la langue.

Dans les deux doublages, les éléments étrangers sont adaptés ou occultés. Dans la version française, les termes culinaires sont adaptés à la cuisine française, les noms de lieux sont neutralisés, et certains noms de personnages sont remplacés par des termes génériques. La priorité est de restituer l'humour de premier degré. Dans le doublage québécois, les noms de lieux sont également neutralisés et les noms de personnalités célèbres des États-Unis sont remplacés par des noms de personnalités propres à la culture québécoise. La priorité est la récupération de l'appareil connotatif. Dans le doublage français, tous les personnages parlent le français, ne présentant pas de variantes dialectales; les personnages de couleur ont des accents, même si dans certains cas l'original ne présente pas cette caractéristique. Dans le doublage québécois, c'est le français québécois qui est utilisé par les personnages illettrés ou les couches populaires. Le français standard est maintenu pour les personnages de l'élite, tandis que les personnages «étrangers» parlent français québécois avec un accent

différent. De plus, la téléserie animée étant perçue avant tout comme une émission pour enfants, le vocabulaire et le discours subversifs sont atténués.

En définitive, le doublage sert d'écran entre deux cultures, et assume donc la position défensive. Il est aussi un puissant outil d'uniformisation de la langue orale dans les deux cultures.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	i
Table des matières	iii
Dédicace	vi
Remerciements	vii
Liste des abréviations	viii
Liste des tableaux	x
Introduction	1
1. Problématique	2
2. État de la question	4
2.1. Travaux sur le doublage	4
2.2. Travaux sur <i>The Simpsons</i>	10
3. Cadre théorique et définition des concepts	12
3.0. Introduction	12
3.1. Cadre théorique	12
3.1.1. Sociocritique de la traduction	14
3.2. Définition des concepts	15
3.2.1. Appropriation culturelle	16
3.2.2. Identité discursive	16
3.2.3. Autres concepts et définitions	18
4. Hypothèses et objectifs	20
4.0. Introduction	20
4.1. Hypothèse centrale et sous-hypothèses	20
4.2. Hypothèse secondaire	22
4.3. Objectifs	22
5. Méthodologie	23
5.0. Introduction	23
5.1. Méthodologie	23
5.1.1. Sélection des épisodes et justification des critères	

de sélection	24
5.1.2. Transcription des épisodes	24
5.1.3. Subdivision des épisodes	25
5.1.4. Identification des stratégies	25
5.1.5. Décomposition en éléments	26
5.1.6. Repérage de l'appareil connotatif (intertextualité et allusions)	26
5.1.7. Analyse sémantique	27
6. Analyse	28
6.0. Introduction	28
6.1. <i>The Simpsons</i> : l'original	28
6.1.1 Description et contexte télévisuel	28
6.1.1.1 <i>The Simpsons</i> : famille nucléaire des années 1990	30
6.1.1.2 Les personnages centraux	31
6.1.1.3 Les personnages secondaires	32
6.1.2 La spécificité de <i>The Simpsons</i> ; allusions et intertextualité	34
6.2 Le doublage de <i>The Simpsons</i>	36
6.2.0 Introduction	36
6.2.1 Aspect technique: France	37
6.2.2 Aspect technique: Québec	38
6.2.3 Le contexte télévisuel de <i>The Simpsons</i> au Québec et en France	40
6.3 Le corpus	42
6.3.1 Description du corpus	42
6.3.2 L'appareil connotatif: intertextualité, références cinématographiques et télévisuelles des épisodes du corpus	44
6.4 Éléments paralinguistiques	48
6.4.1 Le paratextuel: les titres et le générique (<i>adiectio</i>)	48
6.4.1.1 Le générique d'ouverture	49
6.4.1.2 Le générique de fin	51
6.4.2 Stéréotypisation des voix (<i>substitutio</i>)	53
6.4.2.1 Krusty the Clown et Sideshow Bob	56
6.4.2.2 Kent Brockman	58
6.5 Appropriation culturelle dans l'appareil connotatif	59
6.5.0. Introduction	59

6.5.1. Idiomes, idiolectes, dialectes et accents (<i>substitutio</i>)	59
6.5.2. Naturalisation des éléments lexicaux (<i>substitutio</i>)	64
6.5.2.1 Naturalisation des termes culinaires	65
6.5.2.2 Naturalisations des noms propres (personnages)	71
6.5.2.3 Substitution de noms de personnalités	74
6.5.2.4 Neutralisation du territoire et reterritorialisation	79
6.6 Manipulation du discours	83
6.6.0 Introduction - le discours de <i>The Simpsons</i>	83
6.6.1 Manipulation directe par le télédiffuseur (<i>detractio</i>)	85
6.6.2 Rapport avec l'étranger (<i>transmutatio</i>)	88
6.6.2.1 Adil et les Autres	89
6.6.2.2 Les Français	94
6.6.2.3 Bart en France	99
6.6.3 Position du «québécois» dans les rapports de force entre famille et société, culture et inculture	102
6.6.3.1 Seymour et Agnes Skinner	103
6.6.3.2 Principal Skinner et la famille Simpson	104
6.6.3.3 Krusty the Clown et Sideshow Bob	107
6.6.3.4 Reverend Lovejoy	110
6.6.4 Construction de l'identité discursive en France	116
6.6.4.1 Féminisation et féminisme	116
6.6.5 Perception de l'œuvre originale	119
6.6.5.1 Mitigation du discours subversif auprès des enfants	120
7. Interprétation globale des résultats	124
Conclusion	127
Bibliographie	129
Appendices	
I <i>The Crepes Of Wrath</i> (tf: <i>Bart au grand cru</i>) (TCOW)	xi
II <i>Krusty Gets Framed</i> (tf: <i>Mauvaise passe pour Krusty le clown</i>) (KGF)	xxx
III <i>Homer The Great</i> (tf: <i>Homère le grand</i>) (HTG)	xlix
IV Schéma d'un studio de doublage	lxix

DÉDICACE

Ce travail est dédié à l'honorable Jean-Paul Vinay (1910-1999) et au distingué Jean-Louis Millette (1937-1999), deux hommes très importants dans le «polysystème québécois» qui nous ont quittés en l'année 1999; qu'ils reposent en paix pour l'éternité.

REMERCIEMENTS

Nos remerciements s'adressent tout d'abord à Madame Monique Cormier, professeur titulaire au Département de linguistique et de traduction de l'Université de Montréal et directrice adjointe du GRESLET, et Monsieur Paul Saint-Pierre, professeur au Département de linguistique et de traduction de l'Université de Montréal, qui ont agi respectivement en tant que directrice et codirecteur de nos recherches. Nous avons apprécié leur grande patience et leur compréhension. Nous tenons à remercier également :

Marc Charron, professeur de traduction à l'Université du Québec à Hull, pour nous avoir donné l'occasion d'exploiter une piste et la chance de présenter nos recherches préliminaires;

Chantal-Marie Dallaire, traductrice pigiste, pour un environnement de travail qui a accéléré les transcriptions des épisodes ainsi que pour ses avis en tant que lecteur-témoin;

Marco Deblois, conservateur à la Cinémathèque québécoise, pour nous avoir donné une tribune publique;

Hubert Gagnon, acteur-doubleur, pour avoir répondu à nos questions;

Yves Gambier, professeur au Département de traduction de l'Université de Turku, pour nous avoir éveillé avant qu'il ne soit trop tard, et nous avoir obtenu un exemplaire du mémoire de Thomas Büffel;

Patricia Gariépy, Guylaine Chénier et l'équipe d'Astral Communications, pour nous avoir laissé assister à l'enregistrement d'un doublage en direct et avoir répondu à nos questions;

Nicolas Lamoureux, président de Terribilis Consultants ltée, pour nous avoir fourni les épisodes doublés en français;

David Leclerc, infographiste pigiste, pour le schéma du studio de doublage;

Enrique Novella, traducteur à l'Institut Goethe de Montréal, pour avoir traduit le mémoire de Thomas Büffel;

Mika Palasto, étudiant au MBA de l'Université de Helsinki, pour nous avoir obtenu un exemplaire du mémoire de Kari Honkanen et nous avoir aidé à survivre en Finlande.

Enfin, nous remercions la FICSUM pour la bourse d'aide aux étudiants en rédaction qui nous a été remise à l'automne 1999.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Épisodes du corpus

TCOW	: The Crepes of Wrath
KGF	: Krusty Gets Framed
HTG	: Homer The Great
tf	: titre français
(ST)	: sous-titre

Personnages centraux (les parenthèses dans les transcriptions indiquent une voix hors-champ)

B	: Bart Simspon
H	: Homer Simpson
L	: Lisa Simpson
M	: Marge Simpson
G	: Grandpa Simpson
P	: Patty Bouvier
S	: Selma Bouvier

Personnages secondaires

KC	: Krusty the Clown
Apu	: Apu Nahasapeemapetilon
Sk	: Seymour Skinner
CW	: Chief Wiggum
Mi	: Milhouse Van Houten
SB	: Sideshow Bob/ Tahiti Bob
KB	: Kent Brockman/ Kürt Brockman
RL	: Reverend Lovejoy
Le	: Lenny
Ca	: Carl
MB	: Mister (Charles Montgomery) Burns
Moe	: Moe Syszlak
DH	: Doctor Hibbert
PS	: Principal Seymour Skinner
BG	: Barney Gumble
MH	: Miss Hoover
MS	: Agnes Skinner
LO	: Lou
ED	: Eddie

Personnages tertiaires

(TCOW, appendice I)

Lu	: Luis
Ki	: Enfants
Fa	: Agent de bord
Cé	: César
Ug	: Ugolin
Ad	: Adil Hoxha
Pol	: Policier français
Pof	: Agent du FBI
Pof2	: Second agent du FBI
Es	: Espion revenu d'Albanie
(KGF, appendice II)	
Br	: Brittany
Ki	: Kids
Pod	: Policier dessinant les portraits robots
(TV)	: voix off à la télévision
Sc	: Scott Christian
Kd	: Poupée Krusty
Jo1	: Reporter numéro un
Jo2	: Reporter numéro deux
Jo3	: Reporter numéro trois
Av	: Avocat de Krusty
Ju	: Juge
Av2	: Avocat procureur de la couronne
Au	: Personne dans l'audience
Ve	: Vendeur
Fo	: Foule
Cj	: Premier juré
Ed	: Ed le régisseur
Té1, 2, 3	: Agent de marketing un, deux et trois
Sg	: Agent de sécurité
(HTG, appendice III)	
Pl	: Plombier
AP	: Arnie Pye
GC	: Number One/ Numéro un
JN	: Jack Nicholson
MT	: Mister T
OR	: Orville Reddenbacher
(tdp)	: Stonecutters/ tailleurs de pierre
FF	: Founding father/ Père fondateur
Co	: Commoner/ roturier
Ki	: Kid
TE	: School Teacher
GB	: George Bush
HG	: Homer Glumplich

LISTE DES TABLEAUX

Tableau I : distribution des voix : pages 55-56

Tableau IIa : répartition des accents et dialectes, version française : page 61

Tableau IIb : répartition des accents et dialectes, version québécoise : page 62

Tableau III : vocabulaire de César, Ugolin et du policier français : pages 96-97

INTRODUCTION

Les approches pour étudier la traduction se diversifient au fur et à mesure que la traduction se transforme subrepticement en objet de consommation à grande échelle. À l'heure actuelle, nous sommes de plus en plus exposés à des traductions. En effet, les contacts entre cultures sont plus constants, et ces contacts plus accessibles à une portion de la population toujours grandissante.

La traduction est un acte de réécriture, de manipulation, un acte qui est influencé autant par l'idéologie du traducteur que par celle des récepteurs de la traduction. Cette influence est présente dans toute forme de traduction, qu'elle soit écrite ou orale.

La traduction entre dans nos foyers par la fenêtre la plus grande: la télévision, et par la télévision, la traduction devient un phénomène quotidien, presque banal.

De chaque côté de l'Atlantique, des francophones sont exposés au doublage, surtout depuis les débuts de la télévision. En France et au Québec, le français est présent à la télévision en partie grâce au doublage. Les deux nations ont une culture télévisuelle qui ne peut rivaliser, en termes de production, avec celle des États-Unis. C'est ainsi que certains produits culturels de langue étrangère sont diffusés en France et au Québec sous une forme doublée.

C'est en fait le doublage d'un des ces produits culturels qui sera étudié dans le cadre du présent mémoire: il s'agit de la télésérie animée *The Simpsons*, qui a connu et qui connaît toujours un succès phénoménal aux États-Unis. *The Simpsons* est un point de référence des années 1990, le précurseur d'une génération entière de téléséries animées dont l'influence se fait sentir dans le domaine de l'animation.

1. PROBLÉMATIQUE

Abordons en premier lieu les raisons qui nous ont poussé, dans nos recherches sur le doublage, à nous intéresser à *The Simpsons*. D'une part, ainsi que nous le verrons plus loin, cette télésérie animée représente un cas spécial dans le paysage télévisuel aux États-Unis, et sa traduction semble aussi représenter un cas spécial dans le monde du doublage, du fait qu'il en existe deux doublages parallèles, un fait au Québec, l'autre en France¹. Ce «cas spécial» est également remarquable du fait de la popularité de cette série au Québec². Cette popularité serait-elle en partie imputable au fait que le français québécois est utilisé pour le doublage? C'est une question à laquelle nous essayerons de répondre ici. D'autre part, étant donné l'existence du doublage exécuté en France³, nous nous demandons si le doublage en France s'effectue de la même manière qu'au Québec, ou si les différences culturelles entre le Québec et la France signifient automatiquement que des divergences apparaîtront dans les stratégies de traduction. Enfin, que devient une télésérie au contenu essentiellement nord-américain lorsqu'elle est traduite pour l'Europe francophone?

Les premiers ouvrages sur le doublage, y compris les articles visant à faire découvrir la technique, portaient sur le doublage au cinéma. Depuis peu, la question du doublage à la télévision intéresse les chercheurs en traductologie, car la télévision a littéralement envahi les foyers en Amérique du Nord et en Europe⁴. L'importance de la télévision est renforcée par l'utilisation de magnétoscopes, fréquente en Amérique du

¹ *The Simpsons* est une des rares téléséries doublées au Québec. En 1997, la seule autre était une télésérie produite au Canada, *North of 60* (S. Colpron, 1997). Depuis, d'autres téléséries, *King Of The Hill*, une télésérie animée inspirée de *The Simpsons*, en 1998, et *Ally McBeal*, en 1999, sont aussi doublées au Québec.

² Les chiffres sont assez éloquentes : moyenne d'environ 500 000 téléspectateurs pour les années 1992 à 1996, avec l'année record 1994 : 895 000 téléspectateurs (Sondages BBM 1991-1998), sur une chaîne qui diffuse rarement des émissions dont les cotes d'écoute dépassent le cap des 300 000, dans un bassin de population de 6 200 000 francophones.

³ Bien que le doublage de *The Simpsons* avait déjà été amorcé au Québec quelques années avant le début du doublage en France, l'existence de la loi française, votée en 1949, interdisant la diffusion et la distribution en France d'un doublage fait hors-France, oriente déjà nos recherches.

⁴ 813,8 téléviseurs pour 1000 personnes aux États-Unis, 625,5 pour 1000 au Canada, 447,1 pour 1000 en Belgique, 405,8 pour 1000 en Suisse, 400,2 pour 1000 en France (Unesco Statistical Yearbook (1991), United Nations Educational Scientific and Cultural Organization, Paris, France).

Nord et un peu moins en Europe. Dans un contexte d'analyse de la traduction, la télésérie *The Simpsons* représente également un intérêt assez spécifique, motivé par le fait que les dessins animés sont toujours doublés, même dans des pays où le sous-titrage est la norme (M. Laine, 1996 : 204-205). Cette dernière donnée soulève cependant une question évoquée par M. Danan, à savoir si le doublage est nécessairement une stratégie de traduction orientée vers la culture cible (M. Danan, 1991 : 612-613), qui serait en quelque sorte à l'extrême opposé du sous-titrage dans l'éventail des stratégies de traduction audiovisuelle.

Quel est le rôle joué par le traducteur dans le processus du doublage? Quel est le poids des autres intervenants (acteurs-doubleurs, distributeurs, diffuseurs) dans le processus de traduction qui mène jusqu'à nos écrans? Nous nous demandons en effet quels codes régissant les sociétés influencent la traduction et circonscrivent le rôle joué par le traducteur (A. Brisset, 1989 : 181). Plus précisément, nous désirons savoir quel rôle la traduction de *The Simpsons* joue dans la construction de l'identité effectuée dans le contact entre deux cultures (C. Robyns, 1997 : 57-58)⁵.

Enfin, l'analyse des traductions de *The Simpsons* nous donne l'occasion d'observer la récupération d'une œuvre de type populaire. Au même titre que l'analyse des textes de romans à succès ou de téléfeuilletons, l'analyse du doublage d'une télésérie animée nous semble très pertinente justement parce que cette traduction touche un grand public. En effet, selon la démarche entreprise par D. Delabastita (1989 : 193) dans son étude des mass-media et de la «communication interculturelle», il est épistémologiquement risqué d'ignorer l'importance de la culture populaire si l'on veut construire un modèle holistique d'analyse de la traduction.

⁵L'auteur propose de définir une culture de la manière suivante: «un grand conglomerat systémique de pratiques discursives.» Ainsi, le contact entre deux cultures pourrait signifier le contact entre des pratiques discursives, contact qui participe aussi à la construction de l'identité discursive. Cette dernière est définie dans le chapitre 3 du présent mémoire.

2. ÉTAT DE LA QUESTION

2.1 Travaux sur le doublage

Les ouvrages traitant exclusivement de doublage sont relativement rares. On explique cette rareté du fait que le support audiovisuel est bien jeune comparativement au support écrit. De plus, le cinéma parlant est une réalité depuis à peine plus d'un demi-siècle, et la télévision est encore à ses balbutiements; ce qui ne freine pas l'engouement planétaire pour les films et les émissions télévisées.

Les articles et les ouvrages traitant du doublage ont d'abord été écrits dans l'optique du cinéma ou de son industrie. À l'époque des débuts du cinéma parlant, on considère le doublage comme l'une des solutions les moins coûteuses pour remplacer les «remakes»⁶. Un des premiers articles sur le genre, écrit par P. Delisle (1934), donne le coup d'envoi d'une petite querelle entre tenants du sous-titrage et supporters du doublage, querelle qui n'est pas encore tout à fait réglée à ce jour. Dans certains cas, il s'agit de choix de société tellement bien ancrés qu'ils ne sont plus remis en question⁷. Il faut attendre les années 1960, peu après les débuts de la télévision, pour qu'apparaissent des articles sur le doublage dans des revues spécialisées traitant de traduction. Le prototype de ce type d'articles est illustré par un texte de P. L'Anglais (1960), qui souligne six «impératifs» à respecter quand on fait du doublage, et énumère les avantages de deux techniques utilisées à l'époque; il ne questionne pas le doublage en tant que tel.

Les années 1967 et 1969 marquent la véritable amorce de l'étude scientifique des mécanismes du doublage: d'abord, G. Mounin (1967), *Übersetzung und Film*, qui pose les jalons d'une théorie de la traduction dans le doublage et ensuite, parallèlement,

⁶ Tournages supplémentaires réalisés dans le pays étranger avec des acteurs locaux.

⁷ Selon P. Lemieux (1996), le doublage est tellement ancré dans la culture au Québec que l'Union des artistes, syndicat qui défend les intérêts des artistes québécois, «demande des quotas québécois dans le doublage des émissions étrangères diffusées au Québec».

l'Allemand O. Hesse-Quack (1969), *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*. Dans cet ouvrage, Hesse-Quack dresse de manière pragmatique une série de questions à explorer et évoque une dynamique interculturelle présente dans le doublage.

C. Noël (1970) et P.-F. Caillé (1972) ont, des deux côtés de l'Atlantique francophone, décrit leur expérience du doublage à une époque où le concept de traductologie n'était pas encore apparu; ces articles descriptifs sont centrés sur la définition des termes et des notions du domaine, ainsi que sur le rôle du traducteur au sein de l'équipe de doublage. Leur témoignage est important dans la mesure où il sert d'indicateur d'une certaine conception de la traduction dans le domaine cinématographique.

L'étude scientifique est réitérée par le Hongrois I. Fodor, qui publie *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects* en 1976. Comme l'indique très clairement le titre, le livre traite des aspects phonétiques, sémiotiques, esthétiques et psychologiques du doublage cinématographique. Une des caractéristiques étudiées plus en profondeur est la synchronie, c'est-à-dire la correspondance du son de la parole et du mouvement corporel⁸ du sujet locuteur. Cet ouvrage demeure important du point de vue théorique malgré le fait que la synchronie ne semble pas être, de prime abord, un facteur déterminant dans le doublage d'un dessin animé, le mouvement de la bouche des personnages de dessin animé étant beaucoup moins complexe que celui des acteurs d'un film. G. Mounin (1977) offre un compte rendu d'un des aspects importants du doublage traités par I. Fodor dans l'ouvrage sus-mentionné, l'aspect sémiologique.

La plupart des articles dans les revues spécialisées traitant de cinéma et dans les périodiques sur la traduction opposent doublage cinématographique et sous-titrage, les

⁸I. Fodor (1976) indique que les mouvements de la bouche et de tout le reste du corps participent à la communication, et donc ces mouvements sont importants en ce qui concerne la synchronie. Par exemple, dans certaines cultures, on communique plus d'informations avec les mains que dans d'autres.

définissant dans un cadre d'antinomie assez réductrice, puisque les fonctions de l'un et l'autre sont beaucoup plus complexes que l'on ne pouvait le croire au départ. Même après la parution des ouvrages de Hesse-Quack, Mounin et Fodor, les tentatives d'expliquer le phénomène du doublage n'échappent pas à une certaine dépréciation du sous-titrage, comme dans l'article de R. Lacourbe (1977)⁹. D'autres auteurs continuent de faire l'éloge du doublage comme d'un genre de traduction peu étudié, mais considéré comme difficile (M. Zhang, 1985), ou encore maintiennent que le doublage cinématographique représente la forme «ultime» de traduction, comme le laisse entendre E. Cary (1985)¹⁰.

Quant à notre sujet, c'est-à-dire le doublage télévisuel, les articles publiés dans les années 1980 nous donnent plusieurs pistes, en commençant par R. Nir (1984), qui aborde le phénomène de la traduction à la télévision en Israël. M. Bakewell (1987) et S. Toubiana (1987) établissent des normes pour le doublage, tandis que des articles comme ceux de A. Joscelyne (1988) ou de M.-L. Seren-Rosso (1989), bien que donnant une idée plus précise du monde du doublage, n'apportent rien de nouveau au cadre déjà établi précédemment dans les articles publiés dans les années 1960 et 1970. La fin des années 1980 et le début des années 1990 constituent une période charnière. Une nouvelle époque s'ouvre avec D. Delabastita (1989 et 1990). En effet, cet auteur pose des questions fondamentales qui servent de point de départ à plusieurs types de recherche dans le domaine de la traduction audio-visuelle. D. Delabastita, toujours dans un contexte d'étude approfondie de la traduction audiovisuelle et du rôle qu'elle joue dans les communications de masse, s'inspire du modèle Compétence-Normes-Performance¹¹ sur les conditions optimales de la traduction (D. Delabastita, 1989 : 193-194). L'auteur définit la «traduction» tout en y évoquant la possibilité qu'elle s'appliquerait à la transformation des messages audiovisuels; il explique ensuite la

⁹ Le titre de l'article est révélateur : «Les voix du rêve: pour une réhabilitation du doublage.»

¹⁰ Il s'agit ici d'un recueil de textes écrits sur la traduction, dont un sur le doublage qui date des années soixante.

¹¹ Déjà défini par G. Toury dans *In Search of a Theory of Translation*, 1980.

complexité du texte filmique (ou télévisuel) pour enfin proposer une série de pistes empiriques sur le doublage, dont celle qui nous intéresse.

Deux autres ouvrages approfondissent l'étude du doublage, cette fois dans un contexte international, essentiellement européen, tout en essayant de tirer des conclusions quant à la préférence pour le doublage de certains pays. Le premier, écrit par G.-M. Luyken et ses collaborateurs (1991), dresse un tableau du paysage de la traduction télévisuelle à partir de diverses études menées sur les auditoires des pays de la Communauté Européenne, y compris la France. Il donne également des informations intéressantes et utiles sur les politiques linguistiques en Europe, durant les années où en Amérique du Nord s'amorçait la diffusion de *The Simpsons*.

En ce qui concerne le deuxième ouvrage, M. Danan (1991), les recherches se sont concentrées sur l'étude des raisons qui ont poussé certaines nations à privilégier le doublage et d'autres le sous-titrage. Chaque nation possède des politiques différentes, influencées par l'histoire et l'économie. Le résultat de ses recherches, après avoir tenu compte de nouvelles données sociohistoriques quant au choix de la stratégie (doublage ou sous-titrage, que nous avons évoqué dans le deuxième paragraphe du présent chapitre), démontre que les pays d'Europe de l'Ouest qui ont un passé fasciste ou nazi privilégient volontiers le doublage. Dans son article, Danan énonce l'hypothèse selon laquelle le choix d'imposer le doublage comme processus de traduction de films étrangers est un symptôme d'un nationalisme et d'un protectionnisme agressifs. Le choix de la stratégie ne serait donc pas influencé seulement par des critères économiques. Ses prises de position peuvent nous orienter sur des questions de dynamique interculturelle et d'utilisation de la traduction comme outil de propagande idéologique au même titre que les films.

Ce genre d'analyse comparative sur le doublage au sein de plusieurs cultures est au cœur du travail de C. Whitman-Linsen qui, dans son livre *Through the Dubbing Glass* (1992), examine scrupuleusement les habitudes de doublage des films états-

uniens¹² dans trois pays d'Europe où le doublage est la norme, soit l'Espagne, la France et l'Allemagne. Beaucoup de questions soulevées dans ce livre seront abordées dans la présente recherche.

On y retrouve notamment une description des techniques utilisées dans ces pays, qui permettent d'avoir une idée plus précise du processus du doublage et de mieux en comprendre les mécanismes. Cette description donne une vision moderne du personnel qui participe au processus, ce qui permet d'avoir une idée plus juste du rôle du traducteur.

C. Whitman-Linsen, en plus de donner plusieurs pistes à explorer quant à la dimension culturelle du doublage, segmente le texte doublé en plusieurs types de synchronies, visuelles et auditives, où il est possible de cibler l'analyse. La pertinence de cet ouvrage pour notre recherche devient plus évidente lorsqu'on tient compte du sujet qui a servi de point de départ à *Through the Dubbing Glass* : l'analyse de la traduction de l'humour et de la connotation dans les films de Woody Allen, qui sont devenus, comme *The Simpsons*, une référence dans le paysage audiovisuel et culturel des États-Unis. Les résultats de son analyse nous aident à mieux orienter notre réflexion sur les mécanismes du doublage.

Pour sa part, l'étude de O. Goris (1993) porte sur un pays en particulier, la France, et ses habitudes traductionnelles. L'auteur travaille pour découvrir et parfaire une méthode d'analyse systématique qui aboutirait à des critères d'évaluation des traductions à la télévision. Pour Goris, cette analyse systématique passe par la vérification de «normes hypothétiques»; ces normes agissent sur le texte filmique ou télévisuel par les procédés suivants : standardisation linguistique (langue parlée, oblitération des particularités dialectales dont les idiolectes en particulier, différenciation de nature sociologique du lexique), stratégie de naturalisation (axée principalement sur la synchronie visuelle, qui met en œuvre une adaptation socio-

¹² Originaires des États-Unis; voir les concepts et définitions dans le chapitre 3 du présent mémoire.

culturelle, prononciation) et explicitation de l'original (explications d'expressions vagues ou équivoques, explicitations de liens logiques, ajout de références internes afin de renforcer l'homogénéité de la trame historique, explicitation textuelle de l'image) ainsi que d'autres normes secondaires (O. Goris, 1993 : 170-175). Ces normes s'appliquant à une vision du doublage qui est française, il est donc tout à fait pertinent de vérifier dans quelle mesure elles s'appliquent aussi à *The Simpsons*, et si elles peuvent s'appliquer au doublage fait au Québec.

L'article descriptif de G. L. Scandura (1993), en plus d'offrir un bref regard sur certaines habitudes de doublage en Argentine, donne matière à réfléchir, ne serait-ce que par le biais de commentaires personnels qui nous éveillent à la perception du doublage qu'ont certaines cultures¹³. Les articles décrivant l'acte de doublage en tant que tel sont plus rigoureux après Delabastita (1989, 1990), et nous donnent un point de vue plus holistique du doublage; nous faisons référence ici à J. Yvane (1996 : 133-143), qui dresse un portrait sommaire du processus de doublage, explique la synchronisation et explore quelques pistes en rapport avec les normes linguistiques. L'article de Yvane est important dans la mesure où son propos indique que l'on doit porter une attention toute particulière à la connotation.

Il demeure que les questions soulevées par la plupart des auteurs qui ont abordé le doublage s'attardent au contenu aux dépens de la forme¹⁴, et les études menées dans les articles par les auteurs mentionnés précédemment mènent à réfléchir sur la particularité que représente le transfert linguistique dans les films présentés à la télévision. On constate que les normes déterminant que la traduction est réussie diffèrent selon le contexte culturel et qu'elles diffèrent aussi selon les médias. P. Zabalbeascoa (1996), comme Delabastita (1989, 1990), remet en question l'application des théories de la traduction à la «communication interculturelle», plus

¹³ Perception des cultures sous-entend aussi perception de la langue au sein du polysystème littéraire et perception de la place qu'occupe le doublage dans la dite culture.

¹⁴ On s'attarde surtout aux problèmes d'asynchronie et aux «erreurs» de traduction causées principalement par la nécessité de synchroniser les dialogues avec la langue d'origine.

particulièrement aux blagues, qui doivent être analysées dans un cadre distinct de celui que la traductologie utilise pour les textes littéraires. L'auteur nous ramène à l'humour, une des composantes sur laquelle repose en partie le succès de la série *The Simpsons*. P. Zabalbeascoa propose une classification des blagues dans les «sitcoms» (Fr. comédies de situations), un genre auquel l'auteur de *The Simpsons* n'hésite pas à emprunter (ou même en faire un thème récurrent sur quelques épisodes), puisque le genre est bien vivant aux États-Unis. Cette classification vise l'établissement de critères permettant de juger de la qualité d'une traduction, tout en tenant compte des capacités, des limites et de l'environnement du traducteur.

2.2 Travaux sur *The Simpsons*

Au contraire du doublage, beaucoup d'articles portant sur *The Simpsons* ont été publiés depuis le début de l'émission en *prime time* à la télévision états-unienne. La plupart de ces articles, écrits pour des quotidiens ou encore directement en format électronique, reflètent la frénésie et l'extrême popularité engendrées par la télésérie.

Des chercheurs ont aussi consacré des études plus particulièrement à *The Simpsons*. Le mémoire de maîtrise de K. Honkanen, *Allusion as a Device of Intertextuality in an Animated Cartoon The Simpsons* (1996), porte sur un des éléments les plus caractéristiques de la télésérie animée, à savoir l'intertextualité¹⁵, qui est complexifiée par la charge de l'appareil connotatif¹⁶, une des composantes les plus difficiles à traduire. Il faut mentionner que K. Honkanen n'a pas travaillé sur un doublage de *The Simpsons*, mais sur un sous-titrage.

¹⁵ B. Hatim et I. Mason (1990 : 120) définissent ainsi l'intertextualité : «[...] the way we relate textual occurrences to each other and recognise them as signs which evoke whole areas of our previous textual existence.» C'est à travers l'intertextualité, toujours selon Hatim et Mason, que les textes sont reconnus en termes de leur dépendance à d'autres textes pertinents.

¹⁶ L'appareil connotatif (ce terme sera défini plus spécifiquement au chapitre 3) fait référence à l'ensemble des connotations culturelles incorporées dans les références intertextuelles.

Un second chercheur, T. Büffel, aborde la traduction de *The Simpsons*, dans son mémoire intitulé *In Cold Dub : Zur Synchronisation amerikanischer filme und Fernsehserien ins Deutsche unter besonderer Berücksichtigung der Übersetzung kultureller Eigenheiten in der Zeichentrickserie The Simpsons* (1998). Par l'étude de la version doublée en allemand de la télé-série, l'auteur, en utilisant l'approche de l'analyse pragmatique¹⁷, décortique certains épisodes de façon à comprendre quels éléments de la culture états-unienne ont pu être traduits en allemand au doublage. Une des caractéristiques remarquables de ce mémoire est l'analyse de toutes les composantes de la télé-série: musique, textes, dialogues. L'auteur s'inspire en partie de la démarche de C. Whitman-Linsen.

Enfin, P. Janhunen (1998) aborde les stratégies employées par les traducteurs pour l'adaptation sous-titrée de *The Simpsons* en finnois. Ses recherches démontrent, comme celles de K. Honkanen (1996), que les connotations culturelles et surtout l'intertextualité sont les éléments qui posent le plus de difficultés, et que certaines stratégies sont influencées par la perception qu'ont les traducteurs de l'œuvre originale.

¹⁷ On trouve le résumé de cette approche dans T. Herbst (1987 : 21-23).

3. CADRE THÉORIQUE ET DÉFINITIONS

3.0 Introduction

Tel que mentionné dans l'état de la question, les ouvrages portant un regard critique sur le doublage nous offrent des pistes multiples à explorer. Toutefois, il nous appartient de développer nos propres critères d'analyse tout en utilisant des éléments préexistants appartenant à d'autres grilles. Dans ce chapitre, il est question tout d'abord du cadre théorique et du choix de l'appareil d'analyse. Ensuite, nous définissons les termes «appropriation culturelle», «identité discursive», pour enfin examiner comment les travaux sur l'identité discursive ont servi de point de départ à nos recherches.

Il semblerait que le processus de doublage sous-entend presque automatiquement l'altération du système connotatif (J. Yvane, 1996 : 142). Cette altération est un terrain fertile à la transformation du discours de l'original. Ainsi, nous nous intéressons ici aux théories sur la construction de l'identité discursive et sur la dynamique interculturelle¹⁸ en traduction. Les études sur le doublage les plus achevées (comme celle de I. Fodor, 1976) se concentrent sur la synchronie visuelle et optique, alors que nous nous intéressons aux catégories de synchronies qui font entrer en jeu les variations culturelles et idiolectales¹⁹.

3.1 Cadre théorique

Nos recherches s'inscrivent dans une démarche qui s'inspire de la théorie présentée par G. Toury dans *In Search for a Theory of Translation* (1980), où il s'applique à développer des outils pour une analyse descriptive des traductions. L'élaboration d'une théorie de la traduction par Toury s'est également effectuée dans

¹⁸ Dynamique interculturelle fait ici référence au titre d'un article de D. Delabastita (1990).

¹⁹ Pour les catégories de synchronies, voir C. Whitman-Linsen (1992 : 19).

l'optique du polysystème littéraire, avancée par I. Even-Zohar. Cette idée de polysystème littéraire, qui regroupe toutes les œuvres, peu importe leur forme, dans un même ensemble organique, dessert adéquatement un point de départ pour l'analyse des traductions de *The Simpsons*, dont l'original est construit en grande partie sur des références au polysystème littéraire des États-Unis. Pour des traductions de ce genre, le type d'analyse préconisé par Toury est descriptif, par opposition à l'analyse prescriptive (G. Toury, 1980 : 87). L'analyse descriptive s'attarde à décrire des phénomènes existants dans l'acte de traduction et dans les textes résultant de la traduction. Par ailleurs, nous avons préféré nous éloigner de la démarche analytique de C. Whitman-Linsen (1992), son approche faisant preuve d'attitude normative et prescriptive, et même, par moments, orthonymique²⁰. Nous avons préféré utiliser principalement les outils de la sociocritique, non seulement parce que A. Brisset a travaillé pour l'essentiel avec des traductions de pièces de théâtre utilisant le français québécois, mais également parce que certains auteurs qui ont écrit sur le doublage parlent du lien entre ce type de traduction et la traduction théâtrale. À cet égard, nous pouvons citer E. Cary (1985 : 65), qui fait référence au doublage en ces termes:

«[...] nous nous trouvons en présence d'un genre de traduction qui se rattache à la traduction théâtrale et qui est de même soumis à des impératifs d'efficacité de spectacle, de prévision des réactions du public, etc.»

Comme nous avons vu précédemment dans l'état de la question, la dimension idéologique et culturelle du doublage n'a été qu'effleurée jusqu'à présent. Pour les besoins du présent mémoire, nous allons dans la direction indiquée par A. Brisset (1998 : 31), c'est-à-dire l'exploration «des *limites* de la liberté d'action, de mieux comprendre la part *culturelle* et [...] ce qu'il y a de collectif (et conjoncturel) dans l'acte individuel de traduire et dans sa représentation». L'appareil sociocritique utilise

²⁰ Le terme est utilisé par A. Brisset (1997 : 51 et 56); nous utilisons ce terme pour décrire un processus qui s'attache à «préservé l'intégrité de l'original». C. Whitman-Linsen propose même des solutions pour des traductions qu'elle considère comme «mauvaises». En plus des arguments déjà évoqués sur la nécessité de se distancier de ce modèle, nous n'avons pas la prétention d'être capable de «mieux» traduire qu'un autre.

des outils d'analyse du sens et étudie la manière dont le texte — ici, le doublage — interagit avec les autres discours sociaux.

Toutefois, c'est avec précaution que nous utilisons l'appareil sociocritique, précaution éveillée par un commentaire de C. Robyns (1997 : 60) au sujet d'une «conception monolithique» de la société québécoise relevé dans A. Brisset (1990). Cette «conception monolithique» est sûrement influencée par le type de corpus utilisé par A. Brisset, les traductions théâtrales au Québec de 1968 à 1988. Non seulement le Québec qui transparaît dans ses analyses est différent du Québec des années 1990, mais le discours dominant du milieu du théâtre n'est pas exactement le même que celui de la télévision, puisque les participants au processus de doublage, comme nous le verrons dans le chapitre 6.2 du présent mémoire, sont multiples. De plus, la perception du français québécois²¹ du corpus utilisé par A. Brisset n'est plus la même aujourd'hui et elle ne saurait caractériser la société québécoise en son entier.

3.1.1. Sociocritique de la traduction

Les travaux d'A. Brisset ont jeté les bases d'une méthode d'analyse de la traduction, dont l'essentiel se trouve dans *Sociocritique de la traduction* (1990) ainsi que dans des articles postérieurs (1991-1997). Nous exploitons cette méthode parce que, d'une part, le doublage québécois de *The Simpsons* contient des dialogues en français québécois, comme les traductions théâtrales dans le corpus du livre de A. Brisset contiennent du français québécois. D'autre part, le doublage de *The Simpsons* contient un appareil connotatif dense dont la charge culturelle est complexe. Il est à noter que les recherches de *Sociocritique de la traduction* portent sur des adaptations au Québec de pièces de théâtre (originaux pour l'essentiel en anglais) et les principales observations sur le processus de traduction de ces pièces ont permis de relever dans ce

²¹ C'est-à-dire le français tel qu'il est parlé au Québec, autrefois qualifié de «joual», et qui se distingue du français «standard» ou international, au même titre que le parigot ou le français belge. Le français québécois véritablement fait irruption au théâtre québécois à partir de 1968 avec la pièce «Les belles-sœurs».

processus des preuves de l'influence du discours dominant de la culture cible. Le texte peut interagir avec les autres discours sociaux (féministes, nationalistes, populistes, etc.), et les traductions n'échappent pas à la règle. La traduction n'est pas un «terrain neutre» qui sépare deux cultures (A. Brisset, 1997 : 52); elle est soumise aux répercussions des mouvements idéologiques. Selon A. Brisset, tous les textes portent des marques socio-historiques de leur production et toute pratique textuelle, y compris la traduction, qui est un acte de *réécriture*, est aussi une pratique idéologique. Le sujet traduisant étant le support des représentations qui circulent dans la société à laquelle il appartient, il est nécessaire de déterminer la nature de ces représentations qui se réalisent parmi les multiples «strates» de réseaux sémantiques présents dans une traduction. A. Brisset nous offre donc un modèle pour l'analyse d'une traduction qu'il faut cependant légèrement modifier pour les besoins de notre recherche. Le théâtre et le dessin animé donnent au spectateur des représentations de la réalité de nature différente. Ainsi une pièce de théâtre utilise des personnages réels et vivants: il est donc impossible de la reproduire exactement (c'est-à-dire qu'une représentation théâtrale est un événement unique qui ne peut être répété exactement). Pour sa part, le dessin animé utilise des personnages virtuels, puisque les personnages sont essentiellement prosodiques, surtout les voix²², et le même épisode peut être répété indéfiniment. Pourtant, l'étroit lien entre doublage et traduction théâtrale est assez frappant: les deux «types» de traduction ont un impératif à respecter; le texte écrit doit être joué.

3.2. Définition des concepts

3.2.1 Appropriation culturelle

Notre définition d'«appropriation culturelle» est la suivante: processus d'intégration d'éléments d'une culture étrangère afin de les conformer aux valeurs de

²² Dans un dessin animé, la voix du personnage exprime beaucoup plus la personnalité que toute autre caractéristique.

la culture d'arrivée. Ce processus peut être effectué de plusieurs manières; dans un cadre traductionnel, l'appropriation culturelle englobe les positions impérialiste et défensive des sociétés dans leur rapport avec les biens culturels étrangers (nous verrons ces positions à la section 3.2.2). Nous reprenons pour l'essentiel le concept d'appropriation tel qu'il est exposé dans P. Kuhlwiczak (1990 : 118-120) et nous suivons son raisonnement quant à la façon d'étudier le phénomène lui-même. L'appropriation culturelle est présente dans toutes les sociétés, à des degrés divers et elle concerne également les discours officiels ou populaires, voire scientifiques.

Pour illustrer notre définition, nous donnons un exemple particulièrement frappant d'appropriation culturelle, que nous pourrions qualifier de «forme radicale» de traduction : le «remake» de la cinématographie états-unienne (particulièrement hollywoodienne), qui offre à la culture cible une version dont les éléments jugés «incompréhensibles» ou «étrangers» sont remplacés par des éléments «familiers». Cette forme de «traduction» affecte tous les paramètres de l'original tout en proposant une équivalence linguistique. On peut tracer un parallèle entre «remakes» hollywoodiens et la philosophie de travail de l'American Translators Workshop (ATW), qui procédait selon les étapes suivantes: lecture de l'œuvre à traduire par un locuteur natif qui donne le sens mot à mot (déconstruction de l'œuvre, dissection et reconstruction), ensuite, dépouillement des éléments étrangers jugés incompréhensibles par la majorité, puis réorganisation du texte en langage simple et direct²³ afin d'atteindre le plus grand nombre de lecteurs possible.

3.2.2. Identité discursive

Nous utilisons le concept d'«identité discursive», tel que l'entend C. Robyns (1997), afin de situer la traduction dans un contexte plus large et de ne pas la limiter au «texte». En effet, si l'on convient que chaque culture construit sa propre identité en se redéfinissant constamment par rapport aux autres cultures, on peut admettre que les

²³ Ce que l'ATW appelle le «plain English».

discours dominants de ces cultures se redéfinissent également par rapport aux autres discours, y compris les discours dominants des autres cultures.

«Any discourse (re)produces its own borderlines and thus defines its own specificity with respect to other discourses. [...] Translation [...] is the only most conspicuous instance of the continuous conflicts which characterize the construction of identity.» (C. Robins, 1997 : 57).

Ainsi la construction de l'identité devient plus visible quand on observe ou que l'on analyse la traduction. Ce concept de traduction comme lieu de lutte de pouvoirs peut être utile à l'analyse de notre corpus pour deux raisons.

Premièrement, parce que la télésérie animée *The Simpsons* est constituée d'une trame «multidiscursive»²⁴ dont le doublage doit être situé dans l'éventail des positions des cultures-cibles face à l'étranger, et par rapport aux autres stratégies de traduction audiovisuelle. Deuxièmement, parce qu'il est important, dans une perspective traductologique, d'étudier la possibilité que l'étranger et son intrusion dans le polysystème littéraire soient utilisés de la même manière par les deux cultures (France et Québec) pour la construction de l'identité discursive.

Les positions²⁵ par rapport à l'étranger qui colorent ou influencent le discours principal se retrouvent dans les hypothèses que nous émettons et que nous verrons plus en détail au chapitre quatre. Ces positions sont décrites dans C. Robyns (1997) et nous reprenons ici l'essentiel de ces positions pour caractériser le discours télévisuel²⁶ qui domine en France et au Québec.

En France, le discours dominant occupe une position impérialiste où il s'agit paradoxalement de prôner à la fois la spécificité irréductible de son identité et

²⁴ Nous utilisons ce terme à la fois pour caractériser l'intertextualité de *The Simpsons*, analysée par K. Honkanen (1996) et pour faire état de la présence de plusieurs discours sociaux dans la télésérie animée.

²⁵ C. Robyns (1997) donne quatre grandes positions que les cultures adoptent dans leur rapport avec l'étranger.

²⁶ Le discours télévisuel fait référence aux pratiques discursives en cours dans le domaine télévisuel.

l'universalité de ses valeurs. Le passé colonisateur de la France influence certainement cette position.

Au Québec, le discours dominant occupe plutôt la position défensive, caractérisée par le sentiment d'être à la fois menacé par rapport à son identité et d'avoir besoin de mettre en valeur sa spécificité en mettant l'accent sur l'altérité du discours étranger. Cette position est exprimée autant face aux États-Unis et au Canada (c'est-à-dire l'espace anglo-américain) que face à la France, cette dernière considérée comme en position de domination culturelle de l'espace francophone.

Ces deux positions représentent le pôle réactionnaire dans la construction de l'identité discursive. C. Robyns (1997) expose deux autres positions, qui sont dans le pôle novateur. La position transdiscursive, où la culture cible emprunte à la culture source certains éléments pour les combiner à ses propres éléments, et la position «défective» ou défaitiste, qui fait référence à la non-transformation des éléments étrangers, où parfois on souligne même l'altérité des éléments empruntés.

3.2.3. Autres concepts et définitions

Comme dernier point, définissons d'autres concepts qui sont utilisés, concepts qui s'inspirent de termes déjà existants et modifiés pour mieux convenir au contexte de nos recherches. Il s'agit de «culture source» et «culture cible», d'«appareil connotatif», et des termes «Franco-américain» et «États-unien».

C'est dans l'optique de la sociocritique et de l'identité discursive que nous parlerons plus volontiers de culture cible et de culture source, que de langue cible et langue source. En effet, le cadre de nos recherches dépasse largement le domaine linguistique et se préoccupe de la dimension culturelle de la traduction. Par ailleurs, le terme culture cible sied mieux au contexte audiovisuel, du fait que les grandes chaînes de télévision et les *majors* du cinéma utilisent le terme de publics cibles pour

caractériser un auditoire particulier et voient leurs programmes de télévision et leurs films comme des produits à commercialiser.

Le terme «appareil connotatif» englobe la notion de connotations²⁷ et d'allusions qui participent à l'intertextualité; nous le définissons comme les divers phénomènes de nature différente (musique, images, sons, mots) formant une trame qui permet de comprendre l'humour et le discours²⁸ d'une œuvre. Cet appareil connotatif doit être partagé en partie ou idéalement en totalité par les récepteurs de l'œuvre.

Lorsque nous utilisons le mot «Franco-américain», il s'agit d'une référence aux peuples parlant le français et habitant les Amériques, dont la langue comporte des variations principalement phonologiques par rapport au français parlé en France, et dont ces variations résultent d'une influence des autres langues environnantes: anglais, espagnol, inuktitut, langues amérindiennes, portugais. Les Franco-américains englobent, au Canada, les Acadiens, les Québécois francophones, les Franco-ontariens; aux États-Unis, les Cajuns, et dans le reste de l'Amérique, les habitants des départements et des territoires français d'outre-mer. Ce terme-concept est un parallèle aux termes hispano-américain, anglo-américain et luso-américain. Le terme remplace celui de Canadien français, que nous considérons désuet puisque faisant référence à une réalité historique passée.

Dans le même ordre d'idées, nous utilisons le terme «états-unien» comme épithète pour tout ce qui relève exclusivement des États-Unis, l'épithète «américain» ne s'appliquant pas qu'aux seuls habitants des États-Unis. L'utilisation habituelle d'«américain» semble être l'influence du terme anglais «American» et de l'absence de terme (qui n'est certainement pas fortuite) pour décrire un citoyen des États-Unis d'Amérique.

²⁷ Lequel terme est expliqué dans G. Mounin (1977 : 360) et se rapproche de la conception anglo-saxonne de *connotation*, qui fait référence à un sens implicite évoqué par un mot ou une image.

²⁸ Dans le cas de *The Simpsons*, le discours est satirico-subversif.

4. HYPOTHÈSES

4.0 Introduction

Les questions laissées en suspens dans l'état de la question et effleurées dans le cadre théorique sont reliées à nos hypothèses sur le doublage et sur les divergences entre les doublages québécois et français. Notre hypothèse centrale délimite notre champ d'exploration, les effets du doublage sur les éléments d'une culture (ou pratiques discursives) et le rôle du doublage dans la construction de l'identité discursive. Nous divisons l'hypothèse centrale en sous-hypothèses selon chaque culture cible (France et Québec), et à cela s'ajoute une hypothèse secondaire qui ne fait pas partie du questionnement fondamental du mémoire, mais que nous avons jugé pertinente pour enrichir l'analyse.

4.1 Hypothèse centrale

L'hypothèse centrale du présent mémoire est la suivante: le doublage est une forme de traduction réactionnaire dont l'effet principal est d'occulter certains éléments du discours et de la culture de l'original, surtout l'appareil connotatif. Cette hypothèse centrale se divise en fonction des positions des cultures cibles face à la culture source. D'abord, notre première sous-hypothèse, dans le cas des deux cultures cibles est la suivante : par le doublage, il y a une appropriation culturelle des éléments qui sont jugés menaçants par les constituants de la culture cible, ce que O. Goris (1993) appelle une naturalisation. Certains éléments permettent de situer l'endroit où se déroule la trame historique. Une appropriation de ces éléments se traduit par une neutralisation du territoire, ou, d'après A. Brisset (1990 : 68), une «reterritorialisation». Certains éléments langagiers qui permettent normalement de situer l'action du film sont remplacés par des éléments de la culture cible, ou sont pourvus de marqueurs²⁹ pour

²⁹ Des marqueurs langagiers comme un idiolecte, un défaut de langage, ou des éléments lexicaux particuliers.

«circonscrire» l'étranger et établir une distance avec lui. La naturalisation peut être poussée jusqu'au point où il y a remplacement des symboles identifiables par des constituants de la culture cible. Dans ce dernier cas, la naturalisation partielle des symboles culturels signifie l'ambiguïté des pratiques discursives quant à leur appartenance culturelle et à leur identité. Notre deuxième sous-hypothèse est la suivante : le doublage en France est teinté de ce que C. Robyns (1997) appelle la position «impérialiste». Cette position confère au langage utilisé dans le doublage un caractère d'universalité, ce qui reflète, dans le cas du français, le nationalisme français³⁰. Cette position impérialiste fait en sorte que par le doublage on reprend dans le discours télévisuel l'idée d'uniformisation linguistique et culturelle, déjà courante dans l'écrit. On retrouvera peu ou pas du tout de variantes sociolectales et dialectales (absence de régionalismes ou de parlers régionaux) et l'utilisation du français non standard se limitera aux personnages étrangers. Enfin, certains éléments de l'appareil connotatif seront remplacés par des éléments à caractère universel ou encore typiquement français. Enfin, notre troisième sous-hypothèse veut que le doublage québécois mette en relief une dichotomie culturelle: le français québécois est utilisé par les personnages illettrés, stupides ou occupant des métiers cols bleus. Cette situation instaure un paradoxe: l'élite parlera un français dit international ou standard, alors que les étrangers, même les Français, parleront une variante non standard du français. Ce qui corrobore l'idée de position défensive du Québec (C. Robyns, 1997), qui utilise le doublage pour contrer l'influence à la fois des États-Unis et de la France. La popularité de l'adaptation française³¹ de *The Simpsons* au Québec peut être expliquée par la présence du français québécois dans un espace restreint, familial, pour ne pas dire familial, ce qui est en accord avec le discours télévisuel dominant et avec la place qu'on réserve au français québécois dans d'autres médias, comme le théâtre³².

³⁰ L'affirmation selon laquelle le doublage serait une expression du nationalisme se retrouve dans M. Danan (1991).

³¹ Le terme «adaptation française» apparaît dans la traduction du générique de début (opening credits) et du générique de fin (closing credits) de tous les épisodes de la série *The Simpsons*.

³² Dans le chapitre «Le désir d'une langue natale» (A. Brisset, 1990 : 260-309 et surtout 305-307), la même dichotomie français québécois/ français «international» a été démontrée, dans le domaine des traductions théâtrales.

Pour arriver à l'appropriation culturelle, il y a parfois manipulation du discours de l'original. Ces manipulations se font dans deux directions: mitigation du discours, s'il est jugé trop subversif, ou amplifications.

4.2 Hypothèse secondaire

Le doublage constitue une perception de l'œuvre originale, qui, comme toute perception, influence les stratégies de traduction et le résultat final. Plus précisément, *The Simpsons* est un type de télésérie spécifique, le pendant animé des comédies de situation. Comme ces dernières, *The Simpsons* s'adresse à toute la famille: enfants, adolescents et adultes y trouvent tous un intérêt. Par le doublage, la télésérie devient un produit culturel destiné aux enfants et cette perception impose des modifications de stratégies de traduction, surtout dans l'appareil connotatif. Ces modifications peuvent également influencer le traitement du ou des discours de l'œuvre.

4.3 Objectifs

L'objectif principal du présent mémoire, poursuivi dans l'analyse du doublage de *The Simpsons* en France et au Québec, est de montrer que, comme toute traduction, le doublage occulte certains éléments de la culture source. Le doublage le fait en se substituant complètement à un des éléments essentiels du texte original: le dialogue. Nous tentons de découvrir quelles «positions» — impérialiste et défensive — occupe le doublage dans le discours télévisuel dominant. Accessoirement, nous tentons de confirmer qu'un doublage «québécois» est fondamentalement différent d'un doublage «français» et, le cas échéant, de déterminer la nature de ces différences. Enfin, nous tentons de vérifier quelle est la perception de l'œuvre et dans quelle mesure elle influence la traduction de *The Simpsons*.

5. MÉTHODOLOGIE

5.0 Introduction

Précisons d'abord que nous avons choisi la sociocritique de la traduction comme outil principal d'analyse pour les fins du présent mémoire parce que notre corpus et le corpus analysé par A. Brisset (1990), qui utilisait aussi la sociocritique, comportent plusieurs similitudes. En particulier, le corpus que nous utilisons est composé de transcriptions de textes oraux. Les textes de pièces de théâtre et les textes de doublage sont en fait des textes écrits, mais parce qu'ils sont joués, ils sont pourvus d'un caractère oral. Ensuite, parce que nous nous intéressons à la dimension culturelle du doublage et que la sociocritique est justement pourvue d'outils qui permettent d'aborder cette dimension culturelle. Enfin, la sociocritique de la traduction nous est utile parce que nous analysons un genre très particulier, la télésérie animée, et que cette télésérie animée possède un appareil connotatif chargé. Une grille d'analyse descriptive qui utilise l'approche de la sociocritique est en effet préférable en ce qui concerne l'analyse des dessins animés pourvus d'un appareil connotatif dense, d'un fort degré d'intertextualité, ou d'une charge discursive élevée, par opposition aux dessins animés dont l'humour ne repose que sur les éléments visuels (M. Vainionpää, 1997 : 17).

5.1 Méthodologie

Le schéma de base de la sociocritique de la traduction se retrouve dans A. Brisset (1989 : 179-183). Dans cet article, une traduction de *MacBeth*³³ en français québécois est analysée en comparant systématiquement chaque intervention des personnages, dans des tableaux montrant la concordance des noms de lieux pour l'original et la traduction. Ces tableaux permettent de repérer quel contenu idéologique et culturel a été récupéré, occulté ou encore transformé par la traduction. Ce schéma peut

³³ *MacBeth*, pièce de William Shakespeare (1605).

s'appliquer à d'autres éléments du texte, et même aux éléments paratextuels, comme la préface ou les commentaires dans le cas de pièces de théâtre.

5.1.1 Sélection des épisodes et justification des critères de sélection

Les épisodes de la télésérie sélectionnés pour former le corpus ont été choisis en fonction de trois critères : le premier est la disponibilité des trois versions étudiées (originale, française, québécoise). Notre analyse portant sur les doublages français et québécois, il a fallu utiliser des épisodes doublés en français et en français québécois. Seulement neuf épisodes doublés en France sont disponibles en cassette vidéo au Québec, tous issus de la première saison (1990), les autres épisodes traduits en France ne sont accessibles que par la télévision française. Comme deuxième critère de sélection, nous avons retenu la distribution dans le temps, de préférence des années de production différentes. Ce critère est nécessaire pour s'assurer d'une certaine continuité dans le doublage, et parce que l'appareil connotatif des épisodes est beaucoup plus chargé après la première saison. Le troisième critère retenu est le nombre élevé de personnages différents et le nombre de leurs interventions, afin d'avoir un éventail varié de textes, surtout par rapport aux personnages secondaires. Ces trois critères justifient le nombre d'épisodes, trois épisodes de 23 minutes³⁴ ayant été jugés amplement suffisants pour donner une quantité de texte pertinente.

5.1.2 Transcription des épisodes

La première étape de notre travail a été le repérage des éléments verbaux des épisodes sélectionnés. Tout en gardant à l'esprit qu'un dessin animé, comme un film, résulte de la fusion de deux signaux, un signal acoustique et un signal visuel, dans le cadre de notre analyse, il a fallu subdiviser chacun de ces deux signaux en deux catégories : verbale et non verbale. D'abord, le signal acoustique verbal se compose

³⁴ Vingt-trois minutes multipliées par trois (nombre d'épisodes), encore multipliées par trois (nombre de versions) égalent en tout 207 minutes, ce qui fait environ 54 pages de dialogues.

principalement du dialogue, des paroles des personnages et de leurs interjections; pour le signal acoustique non verbal, il s'agit essentiellement de musique et plus particulièrement de l'environnement sonore (les bruits qui ne sont ni du dialogue ni des paroles). D'autre part, le signal visuel verbal est constitué par le générique, les écrits visibles à l'écran, et parfois des sous-titres; le signal visuel non verbal quant à lui est l'image seule³⁵. Nous avons ensuite transcrit seulement le texte filmique, c'est-à-dire le signal acoustique verbal et le signal visuel verbal. Plus exactement, ce sont le dialogue et les interventions des personnages (numérotées et identifiées par une abréviation³⁶) et tout texte apparaissant à l'écran (qui fait partie de l'image ou apparaît en sous-titre) qui ont été conservés dans le corpus pour fins d'analyse.

5.1.3 Subdivision des épisodes

La deuxième étape de notre travail a consisté à subdiviser les épisodes en «unités de traduction». Chaque intervention des personnages a été singularisée et nous lui avons attribué un numéro, dans l'ordre version originale — version française — version québécoise, afin de voir plus clairement quels sont les éléments qui ont «bougé»³⁷ dans la traduction. Chaque élément visuel-verbal (sous-titre ou texte dans l'image) a subi le même processus.

5.1.4 Identification des stratégies

La troisième étape de notre travail a consisté à utiliser des catégories de la rhétorique classique³⁸ afin de relever les stratégies de traduction. Ces catégories sont : *repetitio* (reproduction des caractéristiques originales du film; ce procédé se rapproche

³⁵ Cette division est utilisée par D. Delabastita (1990 : 199).

³⁶ Exemple, 15H est la quinzième intervention de l'épisode et H représente Homer Simpson.

³⁷ Expression se retrouvant dans A. Brisset (1990 : 28) où elle mentionne le protocole d'investigation systématique de G. Toury (1980 : 51-62).

³⁸ Cette approche est amorcée par D. Delabastita (1989 : 102) et la grille est exposée par le même auteur dans D. Delabastita (1990 : 199).

de la non-traduction³⁹); *detractio* (censure et élimination de signaux visuels ou auditifs, verbaux ou non verbaux); *adiectio* (ajout de nouveaux sons, d'images, de sous-titres); *substitutio* (substitution de nouveaux signaux visuels ou auditifs aux signaux de l'original, verbaux pour la majorité; par essence même, le doublage est *substitutio*, mais il s'agissait de vérifier ici dans quelle mesure il l'est); et enfin, *transmutatio* (changement d'un signal verbal en signal acoustique ou vice-versa, ou encore d'un signal verbal en signal non verbal).

5.1.5 Décomposition en éléments

Pour la quatrième étape, nous avons décomposé le texte des transcriptions en différents éléments, en fonction d'une investigation systématique.

1	2	3	4
<i>éléments paratextuels</i>	<i>éléments paralinguistiques</i>	<i>éléments linguistiques</i>	<i>éléments lexicaux</i>
(générique)	(types de voix, prosodie)	(dialectes, accents)	(termes et mots)

5.1.6 Repérage de l'appareil connotatif (intertextualité et allusions)

La décomposition en divers éléments a été suivie de l'identification de l'appareil connotatif spécifique aux épisodes de l'original. *The Simpsons* étant une télésérie dont la caractéristique principale est un fort degré d'intertextualité, nous devons repérer ces divers niveaux d'intertextualité afin de pouvoir mieux analyser les traductions. Les archives virtuelles de *The Simpsons* (The Simpsons Archives : <http://www.snpp.com>) et l'ouvrage de référence *The Simpsons: A Complete Guide To Our Favorite Family* (1997) ont été les principaux outils qui ont facilité le repérage de l'appareil connotatif.

³⁹ Un extrait non doublé serait un bon exemple de *repetitio*.

5.1.7 Analyse sémantique

Enfin, pour cette sixième et dernière étape, nous avons utilisé les outils de la sociocritique appliqués à la traduction (analyse du sens), en tenant compte des contextes culturel et discursif ambiants⁴⁰. Nous avons voulu jauger les mécanismes de transformation en nous concentrant sur les éléments divergents. Nous avons également observé ce qui, particulièrement dans l'appareil connotatif, représentait une certaine manipulation discursive par le sujet traduisant la culture source. Toujours par rapport aux «positions» qui influencent la construction de l'identité discursive, nous avons évalué les divergences selon l'hypothèse centrale, les sous-hypothèses et l'hypothèse secondaire, par rapport à l'appropriation culturelle, la manipulation discursive, ou la perception de l'original. Dans les cas où la sociocritique a présenté des lacunes, nous avons utilisé comme points de référence les normes hypothétiques élaborées par O. Goris (1993) sur le doublage français, en particulier les mécanismes de la naturalisation, qui pourraient également être présents dans le doublage québécois. Dans une moindre mesure, nous avons utilisé les classifications des blagues par P. Zabalbeascoa (1996 : 253-256), dans les situations où nous devons nous assurer de quel type d'humour il s'agissait, en particulier pour nous guider. Les blagues où une transformation directe s'impose sont les blagues «nationales culturelles», les blagues «à sens de l'humour spécifique», et les blagues «tributaires de la langue»⁴¹. C'est sur ces types de blagues qu'il faudra concentrer notre attention, et l'observation de leur transformation nous permettra de déterminer les priorités du doublage pour chacune des cultures cibles.

⁴⁰ C'est-à-dire une réévaluation du discours dominant à l'œuvre dans les deux cultures réceptrices de l'œuvre. Mentionné sous forme d'hypothèse de base dans D. Delabastita (1990 : 105)

⁴¹ Selon P. Zabalbeascoa (1996 : 256), les blagues «nationales culturelles» reposent sur un humour qui nécessite une connaissance du contexte culturel. Très fréquentes dans *The Simpsons*, il s'agit par exemple de ridiculiser une figure politique connue. Les blagues nationales au sens de l'humour spécifique sont difficiles à définir; elles reposent sur des caractéristiques humoristiques que possèdent exclusivement une culture, par exemple l'autodérision. Les blagues tributaires de la langue sont aussi très difficiles à traduire, puisqu'elles reposent sur les caractéristiques linguistiques (homophonie, polysémie) qui peuvent ne pas avoir d'équivalent dans une autre langue.

6. ANALYSE

6.0 Introduction

Passons maintenant à l'analyse du texte filmique, qui nécessite une mise en contexte et une explication. En premier lieu, nous décrivons *The Simpsons*, ses personnages et ses constituantes, ensuite nous dressons un portrait sommaire pour bien saisir l'importance de cette télésérie et ce qui a influencé sa conception et enfin nous effectuons un survol de ce que représente *The Simpsons* dans le paysage télévisuel des années 1990. Dans le chapitre 6.1.1 nous jetons un coup d'œil sur les personnages se retrouvant dans les épisodes analysés. Toutes les informations sur les personnages de l'original sont tirées de l'ouvrage de référence *The Simpsons: A Complete Guide To Our Favorite Family* (1997). Le chapitre 6.1.2 aborde la spécificité de l'appareil connotatif de *The Simpsons*, notamment l'intertextualité et les allusions aux polysystèmes littéraire et cinématographique des États-Unis.

La section 6.2 porte sur le doublage en France et au Québec, et nous esquissons la technique dans les deux pays, suivi d'un portrait du contexte télévisuel où sont diffusées les doublages de *The Simpsons*. Nous décrivons le corpus analysé et son appareil connotatif dans la section 6.3, pour ensuite entamer la première partie de l'analyse du doublage dans la section 6.4. Nous analysons dans cette section les éléments paratextuels et les éléments paralinguistiques. Enfin, l'analyse des éléments lexicaux est répartie sur deux sections, 6.5, où nous tentons de déceler les mécanismes de l'appropriation culturelle, et 6.6, où nous tentons d'observer quelles parties du discours ont été modifiées.

6.1 *The Simpsons*: l'original

«When will I learn? The answers to life's problems aren't at the bottom of a bottle. They're on TV!»

Homer Simpson (There's No Disgrace Like Home; épisode 7G04, 1990)

6.1.1 Description et contexte télévisuel

Le corpus qui sera analysé est tiré de la télésérie animée *The Simpsons*, créée par Matt Groening. Le premier de 48 épisodes hors série⁴² a été diffusé le 19 avril 1987 («*Good Night*») dans le cadre de l'émission *Tracy Ullman Show*. Ces épisodes ont été diffusés pendant trois saisons à la même émission. Le premier épisode en série a été diffusé le 17 décembre 1989 (épisode 7G08, «*Simpsons Roasting On An Open Fire*»), au réseau de télévision Fox (M. Groening, 1997 : 14-15), filiale de la Twentieth Century Fox. Chaque épisode, qui dure environ 23 minutes, met en scène une caricature de la famille états-unienne type, un père, une mère, trois enfants, un chien et un chat, et ses péripéties dans la ville de Springfield, stéréotype de la ville de taille modeste⁴³.

La place de *The Simpsons* dans le paysage télévisuel états-unien est importante. Les cotes d'écoute aux États-Unis et dans la plupart des pays anglo-saxons, y compris le Canada, montrent que *The Simpsons* sont devenus en quelques années un symbole culturel (S. Swart, 1998). On peut tracer un net parallèle entre cette télésérie et *The Flintstones*, autre série télévisée animée mettant en vedette une famille type des années 60. D'ailleurs, *The Simpsons* a déjà dépassé le record d'endurance de *The Flintstones* pour le nombre de saisons successives en ondes, un des principaux objectifs du créateur, Matt Groening (J. MacGregor, 1999). Le plus remarquable, c'est que *The Simpsons* touche un auditoire dont la fourchette d'âge est très grande. En effet, même si la télésérie s'adresse d'abord à un auditoire adulte, les enfants et les adolescents y trouvent également un certain attrait (G. Groth, 1991 : 83) et ce nonobstant la présence d'allusions qui parfois demandent une certaine culture cinématographique ou même politique, pour en comprendre le véritable sens. Certains auteurs parlent du caractère

⁴² Les épisodes hors série sont des épisodes de courte durée (jamais plus de 3 minutes) dont la diffusion est tributaire d'une autre émission. Les épisodes en série sont autonomes et composent la télésérie *The Simpsons* qui a terminé sa neuvième saison le 19 mai 1999.

⁴³ Il y a en effet seize Springfield aux États-Unis (source: *Rand McNally Road Atlas*, 1998), ce qui fait de Springfield le nom de ville le plus répandu du pays.

«multidiscursif» (K. Honkanen, 1996 : 48) des blagues ou même des situations comiques, ce qui ne doit pas être étranger au fait que tous les personnages — principaux ou secondaires — sont tour à tour au centre des péripéties de l'épisode. En effet, chaque personnage occupe une tranche d'âge et une fonction différentes, et le type d'humour s'accorde en fonction de l'âge et de la fonction du personnage, parfois superposant humour visuel, satire, commentaire social, cynisme et jeux de mots.

6.1.1.1 *The Simpsons* : famille nucléaire des années 1990

Apu: - «You look familiar, sir. Are you on the television or something?»

Homer: - «Sorry, buddy. You got me confused with Fred Flintstone.»

Homer's Night Out (épisode 7G10, 1990)

L'idée directrice de la télésérie animée n'est pas neuve. Elle s'inscrit dans un continuum téléculturel spécifique aux États-Unis, qui emprunte à la fois aux genres du dessin animé et du téléroman, et dont les «héros» et les personnages centraux sont les membres d'une famille censée représenter les États-uniens, dans un cadre entièrement fictif (comme *The Flintstones* dans la préhistoire, *The Jetsons* dans un avenir plus ou moins proche) ou encore plausible (*King of The Hill*, qui met en scène une famille vivant au Texas)⁴⁴.

Ce qui est spécifique à la télésérie *The Simpsons*, c'est le commentaire social qui s'insère dans les situations humoristiques, tragiques, et tragi-comiques que vivent tour à tour les membres de la famille. Ces commentaires, que ce soit par des références directes ou indirectes à des phénomènes temporaires de courte durée ou qui perdurent depuis des générations, sont justement ce qui attire le public adulte et adolescent (K. Honkanen, 1996 : 52). Ce qui plus est, la télésérie sert de véhicule à une satire de la société nord-américaine. Tout passe à la moulinette cynique de Matt Groening, créateur de la télésérie: la publicité, les médias, la politique, les relations interpersonnelles, le milieu des affaires, le monde interlope, la lutte des classes, la

⁴⁴ Ces séries animées, dont *The Flintstones* a été la première dans les années 1960, représentent le pendant animé de séries aussi populaires que *The Brady Bunch*, ou encore *All in The Family*.

xénophobie, le sectarisme. L'humour est le vecteur de la critique de la société, ce qui n'est pas sans rappeler le procédé utilisé dans les *Mafalda* par Quino⁴⁵.

Cependant, les *Simpsons* doivent aborder des problèmes qui sont essentiellement modernes, pour ne pas dire post-modernes. Cette «post-modernité» est exprimée par le caractère «dysfonctionnel» de la famille, dont les tares ne sont pas cachées mais au contraire presque louangées par le créateur. Ce genre d'attitude, à contre-courant de la rectitude politique, se répercute aussi dans les «sitcoms» de personnages en chair et en os de la même époque comme *Roseanne* ou *Married With Children*⁴⁶ (D. Korte, 1997), où les personnages sont l'antithèse des personnages plus que parfaits des téléfeuilletons des années 1980.

6.1.1.2 Les personnages centraux

Les personnages sont à la fois des héros et des anti-héros, des stéréotypes et des symboles de l'anticonformisme.

Tout d'abord, les membres de la famille Simpson elle-même; Homer, le père, 36 ans, entre 109 et 120 kilos, superviseur technique, ou technicien superviseur selon les circonstances, dans une centrale nucléaire, possède peu de qualités mais beaucoup de bonnes intentions. On le compare à une sorte de Falstaff (E.A. Cohen, 1998) au crâne dégarni. Sans aucun doute, Homer est l'archétype du perdant.

L'épouse de Homer Simpson, la très maternelle Marge, née Marjorie Bouvier, au grand cœur et aux grands pieds (elle chausse du 51), est le véritable chef de famille et le seul garant de stabilité. Femme au foyer exemplaire, elle a eu le cran de se lancer en

⁴⁵ Bande dessinée argentine traduite en plusieurs langues qui mettait en scène des enfants de l'âge primaire et qui faisait passer des critiques sociales par leurs dialogues.

⁴⁶ Ces «sitcoms», bien que fustigés par certains groupes de pression, semblaient correspondre aux attentes du grand public. Leurs cotes d'écoute ont en effet battu des records.

affaires, de devenir agent de police, de remplacer le révérend Lovejoy et d'obtenir momentanément un poste de cadre dans la centrale nucléaire où travaille son mari.

Le personnage qui fait le plus d'étincelles dans cette famille, Bart, est le gamin désobéissant par excellence. Il brille par son absence en classe et ses présences font regretter ses absences. N'ayant pas hérité de la lenteur d'esprit de son père, sa débrouillardise le tire de plusieurs situations désespérées. Il est promis à un grand avenir comme juge de la Cour Suprême des États-Unis.

Le cerveau de la famille, Lisa, saxophoniste amateur de jazz et de blues, est prisonnière de son milieu scolaire très limité, et elle voudrait bien pouvoir s'exiler afin que quelqu'un puisse enfin faire fructifier son érudition.

La silencieuse Maggie, la cadette de la famille, n'émet comme son que celui de sa tétine.

Gravitant autour de l'univers de la famille des Simpson, les membres de la famille «clanique»; du côté Simpson, le père d'Homer, Abraham (Grampa) Simpson, un vieux sénile visité par ses enfants et ses petits-enfants aussi rarement que par ses périodes de lucidité.

6.1.1.3 Les personnages secondaires

Dans le giron familial, du côté Bouvier, gravitent les sœurs de Marge, Patty et Selma, des jumelles travaillant au «département des véhicules motorisés». Elles ont en commun une voix de cendrier, une pilosité abondante, et un caractère assez difficile. Voilà peut être la véritable raison de leur célibat à 37 ans.

Les personnages ne faisant pas partie du cercle familial (clanique ou nucléaire) des Simpson, mais dont les aventures sont liées à la famille, sont très nombreux. Nous nous limitons aux personnages se retrouvant dans notre corpus.

Le directeur de l'école élémentaire de Springfield, Seymour Skinner, ex-béret vert ayant participé à la guerre du Viêt-Nam, est un homme de 43 ans, timide et vierge, qui vit encore avec sa mère, Agnes, une vieille dame occupée principalement à crier et à empêcher son fils de sortir avec des femmes.

Krusty the Clown, de son vrai nom Herschel Krustofski, est la vedette d'un show télévisé pour enfants. Fils de rabbin et *self-made man*, son analphabétisme, sa consommation d'alcool, sa compulsivité aux jeux de hasard et ses liens étroits avec le monde interlope ne l'ont pas empêché d'être à la tête d'un empire dont l'élément le plus achevé est certainement la chaîne de *fast food* Krusty Burger.

Le pasteur, Reverend (Timothy) Lovejoy, est le rassembleur de cette communauté disparate qu'est Springfield. Bon communicateur et prédicateur hors pair, son seul défaut est de continuer la messe coûte que coûte, peu importe qu'il règne une chaleur étouffante ou un froid polaire dans l'église.

Kent Brockman, présentateur-vedette de *Springfield Action News* est certainement le citoyen de Springfield le plus écouté, après le révérend Lovejoy. Il ne recule devant rien pour s'assurer que les habitants obtiennent le scoop le plus juteux ou toute information possible, aussi insignifiante soit-elle.

Apu Nahasapeemapieton est le gérant du Kwik-E-Mart. D'origine indienne, cet immigrant «semi-légitime» et végétarien endurci ne recule devant rien pour économiser de l'argent et ne se laisse pas intimider par les voleurs.

Chief Wiggum a comme lourde responsabilité d'être à la tête des forces constabulaires de la ville. Stupide et inefficace, il délègue souvent son autorité et son imbécillité chronique à ses deux subalternes: Lou et Eddie.

Lenny et Carl, les deux collègues de travail d'Homer, sont les superviseurs du secteur 7G, et entretiennent de solides liens d'amitié avec lui, amitié reposant sur des pauses-café concomitantes.

Moe Szyslak est le tenancier du bar *Moe's Tavern*, où Homer et d'autres cols bleus vont noyer leur ennui et leurs peines.

Charles Montgomery Burns est le propriétaire de la centrale nucléaire qui fournit à la ville de Springfield son électricité et à Homer son travail. Son avarice et son âge ne peuvent se quantifier. Son fidèle serviteur, Wayland Smithers, est le seul être au monde qui l'aime vraiment et littéralement.

Enfin, Sideshow Bob, de son vrai nom Bob Tirwiliger, sous-fifre et souffredouleur de Krusty the Clown, est un intellectuel qui voudrait bien être à la place du maître comique pour améliorer la qualité et le calibre de l'émission.

6.1.2 La spécificité de *The Simpsons* : allusions et intertextualité

The Simpsons montre une famille type des années 1990, mais elle est également elle-même un produit des années 1990, décennie où l'Amérique du Nord est dominée par la nostalgie des baby-boomers qui concentrent leur consommation de biens culturels sur des périodes dorées de la fin des années 1950, des années 1960 et 1970. *The Simpsons* est donc un pur produit des années 1990, fruit de l'hybridation d'éléments culturels variés, rappelant le recyclage et la récupération, des habitudes entrées dans les mœurs de la population au point où tous les aspects de la vie

impliquent aujourd'hui ces habitudes⁴⁷. Les éléments les plus souvent récupérés dans *The Simpsons* sont des éléments cinématographiques. Ces allusions donnent à la télésérie un attrait supplémentaire, ne serait-ce que pour lui donner une dimension humaine créée par la «présence» d'acteurs connus ou de références à des scènes de classiques du cinéma.

Si les scénaristes de *The Simpsons* empruntent, repiquent et échantillonnent, ces mêmes habitudes sont répétées en leitmotiv dans les médias, que ce soit dans un article de vulgarisation médicale sur l'anatomie comparative homme-femme dans le *New York Times*⁴⁸, dans le commentaire d'un attaché politique canadien⁴⁹, ou encore dans des citations qui détonnent d'avec les citations habituelles dans le monde anglo-saxon, qui avait tendance à privilégier des sources plus «respectables» comme les pièces de Shakespeare ou la Bible.

Le fameux «D'oh!» poussé tant de fois par Homer, pour exprimer sa consternation, son dépit ou encore la soudaine prise de conscience de son erreur, ou encore le «Aye, carumba!» de Bart ont maintes et maintes fois été reproduits par des enfants ou des adolescents — ou même des adultes — et sont devenus des formules aussi fréquentes que «May the force be with you», «Beam me up, Scotty!» ou encore «Make my day!».

Chaque culture produit des expressions imagées qui rappellent les slogans publicitaires — et leurs sonals — colorant notre quotidien. En France et au Québec, le phénomène existe et se porte très bien, comme le démontre les «Ils sont fous ces Romains!» ou les «Est effrayante!» qui ont caractérisé certaines époques. L'éclectisme et la satire de la télésérie font entrer en ligne de compte plusieurs niveaux

⁴⁷ Les friperies (vêtements recyclés), les boutiques de disques d'occasion, les groupes de musique utilisant l'échantillonnage et le repiquage pour construire des chansons, tout s'inscrit dans cette même mentalité.

⁴⁸ Constanza Villalba, «Are Women Like Beer?», *New York Times*, 15 septembre 1998, p. C55

⁴⁹ Brian Myers, de CJAD, invité au réseau de télévision canadien *Global* le 18 avril 1999, n'avait qu'une seule idée en tête à propos du débat sur l'unité du Canada : «bo-ring!» qu'il a dit sur le même ton qu'Homer Simpson.

d'interprétation et de réception qui pourront ou ne pourront pas se retrouver au doublage. Comme le souligne T. Büffel (1998 : 57-58):

«Im optimalen Fall sollte es also möglich sein, die Serie auch im Deutschen auf drei Rezeptionsebenen zu betrachten. Möglicherweise käme sogar noch eine vierte Ebene hinzu, die auch für Empfänger der Originalversion, die nicht in den USA leben, eine Rolle spielt. [...] Bei der Synchronisation werden hauptsächlich die Monologe, Gespräche und Erzählungen übersetzt. Der Humor der *Simpsons* entspringt jedoch vielen verschiedenen Quellen, inklusive solcher, die normalerweise nicht Gegenstand der Synchronisation sind, bzw. sein können.»

[Idéalement on devrait pouvoir y retrouver, même en allemand, trois niveaux de réceptivité. On devrait pouvoir y retrouver un quatrième niveau qui intéresserait des spectateurs qui regardent la version originale sans pour autant vivre aux États-Unis. [...] Lors du doublage, ce sont surtout les monologues, les dialogues et l'histoire qui sont traduits. L'humour de *The Simpsons* englobe cependant diverses sources dont certaines qui ne sont pas ou ne peuvent pas être doublées.]

6.2 Le doublage de *The Simpsons*

6.2.0 Introduction

Après avoir expliqué et analysé brièvement l'original de *The Simpsons*, nous abordons le doublage de la télésérie animée. Techniquement, le doublage de *The Simpsons* utilise les mêmes outils que le doublage habituellement réservé aux films, ou même aux téléséries et téléromans mettant en scène des personnages en chair et en os. Si les outils ne varient pas d'un type filmique à l'autre, la gestion du personnel d'acteurs-doubleurs et les relations sur le plateau d'enregistrement, ainsi que le choix des voix, semblent différer. Il nous importe dans ce chapitre de faire un tour d'horizon de la manière dont a été doublée la télésérie animée, en France et au Québec, et ce qui arrive au doublage une fois qu'il est terminé, c'est-à-dire d'examiner dans quel contexte télévisuel les deux cultures cibles reçoivent la diffusion de ce doublage.

6.2.1 Aspect technique : France

Nous n'avons pu assister à un doublage *in vivo* de *The Simpsons* en France, mais on y a développé les mêmes techniques qu'au Québec⁵⁰, par exemple, la bande rythmo. En conséquence, notre description d'un enregistrement de doublage ne s'attarde qu'aux différences relevées dans la recherche antérieure et la documentation disponible.

En France, on ne traduit pas le générique pour des raisons, selon Philippe Dumat (dans R. Lacourbe, 1977 : 45), d'ordre économique. La présence d'un générique traduit dans l'épisode *Homer The Great/ Homer le grand* (2F09) à Canal+ vient mettre en doute cette affirmation, mais, à la différence du doublage au Québec, ni le nom des acteurs-doubleurs, ni le nom de(s) traducteur(s), ni même le nom de l'entreprise chargée de faire le travail⁵¹ n'apparaissent. Cette volonté de ne pas faire apparaître le nom des traducteurs ou de l'équipe de doublage semble être motivée par plusieurs facteurs, dont ceux qui sont évoqués dans les textes qui parlent de doublage: le métier est souvent méprisé ou mal vu, et les acteurs-doubleurs sont «excusés» de faire ce travail «parce qu'ils ont besoin de manger» (R. Lacourbe, 1977 : 44). Nous croyons, d'autre part, qu'il y a une forte intention de supprimer les noms des participants au processus de doublage (acteurs-doubleurs, traducteurs), justement pour masquer qu'il s'agit d'une traduction.

C'est l'Européenne de doublage⁵² qui se charge de l'adaptation de *The Simpsons* en France, et les traducteurs y travaillant sont Juliette Vigouroux et Alain Cassard.

⁵⁰ Suzanne Colpron, «Un métier appris sur le tas», *La Presse*, 22 février 1997, page B6.

⁵¹ Il y a là divergence quant à la position du traducteur dans la société en général, sa valeur et sa reconnaissance. Il ne faut pas oublier qu'au Canada (et au Québec), la traduction est institutionnalisée grâce au bilinguisme établi en 1968. Beaucoup plus d'acteurs de cinéma et de théâtre doivent faire du doublage au Québec qu'en France, principalement pour des raisons économiques. L'Union des artistes s'assure que ce travail soit reconnu aussi. En France, le milieu des acteurs-doubleurs forme un cercle aussi fermé que celui de l'Union des artistes.

⁵² Qui se charge surtout des téléseries, comme *ER*, adaptée en France et vendue aussi au Québec sous le titre *Urgences*.

Cette entreprise privée effectue l'enregistrement du doublage dans un studio semblable à celui observé au Québec, à l'exception près que la bande rythmo où défile le texte que doivent lire les acteurs-doubleurs apparaît en bas de l'écran maître. Il y a six acteurs-doubleurs pour jouer l'ensemble des personnages de la télésérie, dont la moitié ne font que du doublage. Par exemple, Joëlle Guigui (Bart Simpson) a plus de 25 ans de carrière dans les dessins animés. Les autres, comme Philippe Peythieu (Homer Simpson, Grampa Simpson), ont une expérience d'acteurs au cinéma et à la télévision.

6.2.2 Aspect technique : Québec

The Simpsons est doublé au Québec, à Montréal, par l'entreprise privée Astral Communications⁵³. Bellevue Pathé a également doublé quelques épisodes, mais une dizaine tout au plus. Gaëtan Racine et Réal Picard se sont chargés de la traduction et de l'adaptation⁵⁴, et toutes les voix de *The Simpsons* sont jouées par des membres de l'Union des artistes, dont la grande majorité ont en parallèle une carrière théâtrale, cinématographique et télévisuelle: par exemple, Béatrice Picard, Bernard Fortin, Marc Labrèche, Edgar Fruitier. Il est intéressant de constater qu'hormis Marge, les trois autres membres de la famille Simpson sont doublés par des personnes pour qui le doublage est une carrière, comme Hubert Gagnon — qui fait également les voix de Mel Gibson, Robert De Niro et Nick Nolte au cinéma⁵⁵. L'équipe est restée essentiellement la même depuis les débuts en 1991, même après un hiatus entre 1996 et 1997. Le studio ressemble à ceux que l'on retrouve en France, utilisant la bande rythmo comme procédé, cette bande qui se déroule au-dessus de l'image, donnant le texte et les directives aux acteurs-doubleurs.

(Voir croquis du studio en annexe IV, page lxix)

⁵³ Qui fusionnait en 1999 avec deux autres entreprises pour former le groupe Covitech qui se charge maintenant des doublages de *The Simpsons*.

⁵⁴ Par adaptation, on comprendra qu'il s'agit d'adaptation du texte pour les besoins du doublage.

⁵⁵ Les voix pour les acteurs mentionnés ne sont pas «québécoises», mais se rapprochent du français «standard».

Le studio est divisé en deux sections, celle du mixeur et celle du directeur de plateau (ou régisseur). Ces deux sections sont séparées par une double vitre qui insonorise le studio d'enregistrement. La section du mixage est occupée par le mixeur, qui travaille à une console; il peut non seulement suivre les acteurs-doubleurs, mais également voir l'écran géant, ainsi que l'original qui défile sur un moniteur à droite de la vitre. Un haut-parleur au-dessus de cette vitre permet au mixeur d'entendre la voix du directeur de plateau et un autre à droite permet d'entendre la bande. Pour faciliter le mixage, le technicien est assisté d'un ordinateur dédié⁵⁶, le Dark Sabre, depuis 1994 (précédemment, le travail était fait par synclavier en post-production). Jusqu'à neuf canaux sonores peuvent être modifiés et surveillés. Dans la section d'enregistrement, il y a un ou deux acteurs-doubleurs qui enregistrent leur voix sous les conseils du directeur de plateau, grâce à deux micros. Pour chaque séquence, on effectue un, quelquefois deux enregistrements, puis une réécoute, afin de vérifier si le tout est satisfaisant. C'est le mixeur qui a le dernier mot. Les chansons sont toujours enregistrées à part, puisque les copies de l'original envoyées au studio de production ne contiennent presque jamais⁵⁷ les chansons, seulement la musique. Les enregistrements se font sous la direction du régisseur. Les acteurs-doubleurs ont une certaine liberté dans le cas des expressions, des onomatopées, des interjections. Même certaines blagues sont modifiées.

L'observation d'un doublage *in vivo* permet de tenir compte de la dynamique de l'équipe de doublage et de remarquer à quel point cette dynamique influence la version finale. L'observation permet aussi de circonscrire l'importance du traducteur dans le processus, de la traduction à la diffusion. Mais cette importance connaît des limites du fait que chaque personne dans le studio (mixeur, directeur de plateau, acteur-doubleur) a un certain droit de regard sur la traduction qui défile sur la bande rythmo⁵⁸. Celle-ci

⁵⁶ Il s'agit d'un ordinateur qui fonctionne à l'aide d'un seul programme.

⁵⁷ Il n'y a aucune règle précise à ce sujet, mais dans la majorité des cas, la copie originale ne contient que la musique.

⁵⁸ Pendant une séance d'enregistrement en septembre 1998 chez Astral Tech, le personnage d'Homer Simpson devait dire «maudit Bon Dieu» comme traduction de «lousy God». L'acteur-doubleur a préféré

ne correspond pas à l'état final de la traduction, diffusée sur les écrans et retrouvée sur nos transcriptions, puisqu'elle est l'objet de changements de dernière minute afin que le texte coule mieux. Cette pratique du travail des dialogues découle du théâtre, où les acteurs et le régisseur retravaillent les textes pour améliorer les répliques⁵⁹.

6.2.3 Le contexte télévisuel de *The Simpsons* en France et au Québec

En France, le service de base de la télévision permet de capter deux chaînes publiques et quatre chaînes privées. Les deux chaînes publiques sont France 2 (anciennement Antenne 2) et FR3 (France Région 3), cette dernière a principalement une vocation régionale. Les chaînes privées sont TF 1 (Télévision française 1, privée depuis 1987); la 5, qui a démarré en 1986 et appartient à un groupe d'actionnaires. La chaîne M6 (Métropole 6) est la propriété de Métropole TV. La quatrième chaîne privée est Canal+, qui a débuté en 1993. Cette dernière est la chaîne de télévision qui diffuse *The Simpsons* tous les samedis à 20 heures. La télésérie fait partie des nombreuses émissions états-uniennes diffusées sur cette chaîne. Les chaînes publiques sont tenues de respecter des quotas de films et de productions françaises. Les chaînes privées sont tenues aussi de respecter ces quotas, et la principale différence entre les chaînes publiques et les chaînes privées est la provenance du contenu étranger. Les chaînes privées ont tendance à diffuser une plus grande part de téléséries et de films états-uniens, tandis que les chaînes publiques diffusent un peu plus de films provenant de pays de l'Union européenne. Dans sa programmation hebdomadaire, Canal+ consacre plus de quarante-cinq pour cent⁶⁰ de son temps d'antenne à des téléséries états-

changer le juron «maudit» par l'adjectif «paresseux», peut-être par confusion avec le mot «lazy». C'est cette version qui a été conservée.

⁵⁹ Notre expérience de traducteur au sein du doublage nous a montré que le vocabulaire scatologique et les jurons étaient modifiés après l'écriture de la bande rythmo. Le vocabulaire scatologique («shit») était éliminé et les jurons («fuck») remplacés par des mots comme «zut» ou «mince».

⁶⁰ Statistiques observées sur six semaines de diffusion.

uniennes, *The Simpsons* y compris. Tous les films et les émissions provenant des États-Unis sont doublés⁶¹.

Au Québec, le public a droit à un service de base qui se compose de quatre chaînes de télévision francophones : il s'agit de Radio-Canada, télévision publique canadienne fondée en 1952, de TVA, ancienne Télé-métropole, chaîne privée, de Télé-Québec (qui porte ce nom depuis 1997, auparavant, elle portait le nom de Radio-Québec), et enfin la plus «jeune» des chaînes privées francophones, TQS (Télévision Quatre-Saisons), qui a débuté en 1985, aujourd'hui devenue la propriété du géant des médias Québecor. Les chaînes de télévision anglophones sont CBC (Canadian Broadcasting Corporation), CTV (Canadian Television), privée, et la dernière, accessible dans les grands centres principalement, Global, également privée. La câblodistribution décuple ce chiffre, mais il s'agit pour l'essentiel de chaînes de télévision états-uniennes.

Bien que la convergence des médias qui caractérisait les années 1990 ait entraîné des changements dans l'approche des chaînes publiques quant au traitement de l'information, le mandat des chaînes est resté essentiellement intact: les chaînes publiques continuent de présenter des documentaires et maintiennent un quota sur des productions au contenu canadien, tandis que les chaînes privées se contentent de suivre tant bien que mal les goûts des masses et de maintenir de bonnes cotes d'écoute. Le contenu étranger des quatre chaînes diffère. Si la proportion des productions et des films d'origine européenne⁶² sur les chaînes publiques est assez importante, il en est tout autrement pour les chaînes privées. De même, la proportion d'émissions doublées est supérieure aux émissions sous-titrées sur les chaînes privées. Le fait que le principal partenaire commercial du Canada soit les États-Unis influence certainement la prépondérance du contenu états-unien.

⁶¹ «Chaque année en France, 70 millions de téléspectateurs vont voir des films étrangers en version française, et, par ailleurs, 60 pour cent des films, téléfilms, séries diffusées à la télévision sont des œuvres étrangères en version française». URL : <http://www.sacem.fr/kiosque/notes/doublage/presentation.htm>

⁶² Et de tout pays sauf les États-Unis.

La seule chaîne diffusant régulièrement *The Simpsons* dans sa version doublée au Québec est TQS⁶³ et ce depuis 1991. Les heures de diffusion ont varié d'année en année, le créneau passant de 18 h 30 à 17 h 30 après trois ans de diffusion, de 1991 à 1994. À partir de 1997, les épisodes sont diffusés tous les jours de la semaine à 16 h 30; d'autres plages horaires, comme le mercredi à 19 heures, ou encore le samedi à 18 heures, sont utilisées principalement pour diffuser les épisodes les plus récents. La téléserie bénéficie également de bandes-annonces créées localement pour annoncer les heures de diffusion sur la chaîne TQS.

Il semble que *The Simpsons* s'inscrive dans un processus maintenant courant d'appropriation à TQS. En effet, des émissions doublées récemment, comme *Stargate SG-1/ La porte des étoiles*, téléserie de science-fiction produite aux États-Unis, se voient annoncées comme «la nouvelle série de science-fiction de TQS» ou voient même leur format légèrement modifié pour qu'un employé de la chaîne présente l'émission et commente les divers segments; c'est le cas de *Catastrophes*, écrite et réalisée aux États-Unis, dont le commentaire est doublé. Cette série d'émissions a également été présentée comme une «nouvelle émission de TQS».

6.3 Le corpus

6.3.1 Description du corpus

Notre corpus est composé de trois épisodes de *The Simpsons*, choisis selon les critères énoncés au chapitre 5. Nous les avons classés par ordre chronologique. Le premier épisode retenu est le 7G13, intitulé *The Crepes Of Wrath* (Bart au grand cru) [TCOW]. La date de première diffusion de l'original sur Twentieth Century Fox est le 15 avril 1990. Dans cet épisode, Bart participe à un échange étudiant et va faire les

⁶³ Récemment, par la câblodistribution, dans la foulée des ouvertures de chaînes spécialisées, il s'est rajouté une chaîne pan-canadienne consacrée exclusivement aux dessins animés qui diffuse de *The Simpsons*. Il s'agit de Télé-Toon et le pendant francophone de cette chaîne diffuse le doublage fait au Québec de *The Simpsons* les soirs de semaine à 23 heures.

vendanges en France pendant que la famille Simpson accueille un Albanais. La version originale anglo-américaine et la version française sont disponibles en cassette vidéo VHS, distribution Fox Videos. Juliette Vigouroux et Alain Cassard se sont chargés de la traduction. La version québécoise a été diffusée à 16 h 30 le 19 juillet 1998 sur la chaîne Télévision Quatre-Saisons. La traduction de cette version est de Gaëtan Racine.

Le deuxième épisode retenu est l'épisode 7G12, intitulé *Krusty Gets Busted* (Mauvaise passe pour Krusty le clown) [KGB]; il a été diffusé pour la première fois sur Twentieth Century Fox le 29 avril 1990. Dans cet épisode, Krusty le clown est reconnu coupable de vol à main armée; flairant le coup monté, Bart et Lisa enquêtent. La version originale anglo-américaine et la version française sont disponibles en cassette vidéo VHS, distribution Fox Videos. Juliette Vigouroux et Alain Cassard se sont chargés de la traduction. La version québécoise a été diffusée à 16 h 30 le 23 juillet 1998 à Télévision Quatre-Saisons. La traduction est de Gaëtan Racine.

Enfin, le troisième épisode retenu a pour titre *Homer The Great*, numéro 2F09 (Homer le Grand) [HTG], diffusé pour la première fois sur le réseau Fox le 8 janvier 1995. Homer entre dans la société secrète des Tailleurs de Pierre et s'avère être «The Chosen One», le sauveur qui changera le destin de cet ordre millénaire. La version originale a été diffusée sur CBC 6 Montreal à 17 h 30 le 24 novembre 1997. La version française est tirée d'un enregistrement de la diffusion sur Canal+, à 20 h; la date exacte de la diffusion est inconnue. Juliette Vigouroux et Alain Cassard ont traduit l'épisode. La version québécoise a été diffusée à 16 h 30 le 12 janvier 1999 sur Télévision Quatre-Saisons. Le traducteur est Réal Picard.

Les cassettes vidéo d'où proviennent les transcriptions sont disponibles au Québec, en version originale et en version doublée en français. Nous avons effectué toutes les transcriptions des épisodes; les transcriptions de l'original ont été vérifiées auprès de sources officielles disponibles sur le site *The Simpsons Archives* (<http://www.snpp.com>) et dans l'ouvrage *The Simpsons: a Complete Guide to Our*

Favorite Family (1997). Les transcriptions des traductions n'ont pas pu être vérifiées. Nous n'avons pas obtenu copie des traductions originales, c'est-à-dire celles apparaissant sur la bande rythmo. En conséquence, nous avons un corpus qui se compose de transcriptions où l'on peut observer la participation de tous les intervenants dans le processus de traduction: traducteur, régisseur, acteurs-doubleurs, mixeur, distributeur et même diffuseur.

6.3.2 L'appareil connotatif : intertextualité, références cinématographiques et télévisuelles des épisodes du corpus

La série animée *The Simpsons* est reconnue aujourd'hui pour ses nombreuses allusions cinématographiques et ses références encore plus nombreuses à des événements ou à des phénomènes culturels. Lors de la première saison de la série, les épisodes de *The Simpsons* contenaient peu de références, mais avec les années, la proportion de ces allusions et de ces références a augmenté; il arrive même qu'on crée des épisodes à thème, c'est-à-dire des épisodes entiers consacrés à un élément du polysystème états-unien. Par exemple, dans l'épisode 3G01 *The Springfield Files*, de 1997, la trame entière copie la tout aussi célèbre série états-unienne *X-Files*⁶⁴ et met en scène les personnages vedettes; on peut même y entendre les véritables voix des deux acteurs fétiches de la série.

Dans l'épisode *The Crepes of Wrath*⁶⁵, la visite en France de Bart est une incursion dans l'univers des lieux communs sur la France, et les références sont principalement de cet ordre: Bart chante une chanson de Maurice Chevalier, *Louise* (1929)⁶⁶, qui est en réalité une des rares chansons en anglais de l'auteur, donc accessibles au public états-unien. Autres lieux communs: Le déjeuner sur l'herbe,

⁶⁴ Série qui est diffusée sur le même réseau que *The Simpsons*.

⁶⁵ On a déjà ici une référence culturelle à *The Grapes of Wrath* (Les Raisins de la colère), l'œuvre de John Steinbeck, un des romanciers les plus connus des États-Unis, dont l'homonyme pour *grapes*, «Crepes» (si prononcé à l'anglaise) est un référent direct à un lieu commun sur la France, qui serait le pays des crêpes.

⁶⁶ La chanson est tirée du film *Chanson de Paris*, sorti la même année (1929).

peinture du célèbre Monet (visible à l'écran lors de l'intervention 98B), certains segments de l'épisode qui font entrer en scène les personnages de César et Ugolin, deux paysans français rescapés des films *Jean de Florette* et *Manon des Sources* (réalisés par Claude Berri en 1986, adaptés d'un roman de Marcel Pagnol); les dessins des deux vigneron s'inspirent des deux personnages du même nom dans les films mentionnés précédemment.

L'épisode *Krusty Gets Framed* présente des allusions qui proviennent de l'univers télévisuel, que ce soit dans la même sphère des dessins animés, lorsque Sideshow Bob parle de «I would have gotten away with it if it wasn't for those meddling kids!»⁶⁷ (intervention 223Sb, appendice II, page xlvi) ou des séries policières ou judiciaires, comme le célèbre *Perry Mason*⁶⁸, caricaturé par le «district attorney» qui interroge Krusty. Krusty lui-même a fait ses débuts dans la même ville que le célèbre rocker Elvis Presley, à Tupelo, dans l'État du Mississippi (intervention 86Kb, appendice II, page xxxvii). Parmi les indices du désir de Sideshow Bob de se compter parmi les intellectuels états-uniens, on note la musique-thème de son émission, *Eine Kleine Nachtmusik* de Wolfgang Amadeus Mozart (K 525, 1787), le fait qu'il chante du Cole Porter (*Everytime I Say Goodbye*), et qu'il lit une traduction de *L'homme au masque de fer* (Alexandre Dumas). On note même une référence à un événement marquant de la société états-unienne, le scandale de l'équipe de baseball des White Sox de Chicago, quand Bart crie «Say it ain't so Krusty» (intervention 98B, appendice II, page xxxviii). Ce scandale est un point tournant de l'histoire du sport comme en témoigne cette citation, tirée de *The Eastland Memorial Society Homepage*⁶⁹:

«The trial following the Black Sox Scandal is indicative of the backroom deals, evidence tampering, and political maneuvering which perennially plagued the legal and enforcement branches of

⁶⁷ *Scooby Doo, Where Are You?*, une télésérie animée mettant en scène un chien parlant et une bande d'adolescents, dont le dénouement était invariablement la capture de bandits et de voleurs.

⁶⁸ Perry Mason est un personnage-clé des téléséries états-uniennes; la télésérie, adaptée de romans à succès qui portaient le nom du personnage principal, fut extrêmement populaire durant les années 1950 et 1960 et fut reprise par le même acteur à la fin des années 1980 jusqu'au début des années 1990.

⁶⁹ URL: www.inficad.com/~ksup/landis0.html

government in the greater Chicago area. From the years 1917-1919 the Chicago White Sox were the dominant team in baseball, and might well have gone on to become one of the greatest in history.»

Un des joueurs de l'équipe avait participé aux manigances: «Shoeless» Joe Joackson, un des meilleurs frappeurs de l'histoire, et quand il fut démasqué, bien des fans furent dépités, dont celui qui déclara cette célèbre phrase: «Say it ain't so, Joe!», reprise depuis pour illustrer le refus d'admettre qu'une personnalité célèbre pourrait nous décevoir en commettant un crime.

Homer the Great, produit en 1995, offre un nombre assez élevé de références cinématographiques: lorsque Homer remet son «Official Stonecutters' underwear», des fantômes sortent en tournoyant du coffre où il les a placés (intervention 169gh de l'appendice III, page lxi), comme dans *Raiders Of The Lost Ark*⁷⁰, de Steven Spielberg (1983), les mêmes fantômes sortent en tournoyant de l'arche d'alliance après que celle-ci ait été ouverte par des Nazis allemands. Lorsque Homer porte le costume du «Chosen One», il évoque Pu Yi, l'empereur-enfant chinois, dans *The Last Emperor*⁷¹ de Bernardo Bertolucci (1987), et la scène (intervention 184H dans l'appendice III, page lxii) où il déplace un voile pour découvrir une foule qui se prosterne devant lui est également inspirée de ce film, sur fond de musique chinoise. Une référence cinématographique acoustique a été repérée à l'intervention 36H (appendice III, page lii) lorsque Homer tente de suivre Carl et Lenny : il parle de suivre la «Yellow drip road»; c'est une référence à «The yellow brick road», le chemin que Dorothy doit suivre pour se rendre au château du sorcier dans *The Wizard of Oz*⁷², de Victor Fleming (1946).

Les références télévisuelles sont également d'un nombre élevé : lorsque Homer est prisonnier de la circulation dans l'intervention 130H (HTG, appendice III, page lviii), il évoque l'image du général Lee dans *The Dukes of Hazzard*, une télésérie-culte des

⁷⁰ *Les aventuriers de l'Arche perdue.*

⁷¹ *Le dernier empereur.*

⁷² *Le magicien d'Oz.*

années 1970, dont l'action se déroulait dans le «Deep South» des États-Unis et où on voyait les protagonistes s'affronter en de folles poursuites automobiles. Une autre série-culte, dans les années 1990, laisse ses traces dans le choix du nom du chef des Stonecutters, «Number One»; cette série est *Star Trek: The Next Generation*, et «Number One» est le nom du second du capitaine Piccard, dans cette série de science-fiction. L'acteur prêtant sa voix à Number One est Patrick Stewart, qui incarne justement le capitaine Piccard dans la série *Star Trek : The Next Generation*⁷³. On fait aussi référence au monde du théâtre: Lisa Simpson dans l'intervention 189L (appendice III, page lxii) déclare «Beware the ides of March» à l'instar du personnage du «Soothsayer» dans la pièce *Julius Caesar* de William Shakespeare (1599). Le domaine de la publicité est également important dans le «polysystème» télévisuel états-unien: les interventions 56H et 58H (appendice III, pages liii) sont une référence directe à la publicité du California Egg Council, où des humains déguisés en œufs sont harcelés et emprisonnés; cette publicité visait à stopper le déclin de la consommation des œufs dans l'État de Californie. Quant aux références à la culture musicale, dans l'intervention 143FF (appendice III, page lix), le «founding father» cite presque textuellement les paroles de l'auteur-compositeur états-unien Prince dans la chanson 1999⁷⁴: «Tonight I'm gonna party like it's 1999». Dans la catégorie caméo, font leur apparition dans cet épisode les caricatures de Mr.T, un personnage de dur à cuire à la télévision dans les années 1980⁷⁵, d'Orville Reddenbacher, le propriétaire d'une entreprise de production de maïs soufflé, célèbre pour ses apparitions directes à la télévision au cours des années 1980 et 1990, de Jack Nicholson, acteur reconnu pour ses rôles de «méchant» au cinéma, et de George Bush, le quarante-et-unième président des États-Unis de 1988 à 1992, un Républicain⁷⁶; ces quatre caricatures ont un rôle parlant dans les interventions 240 à 243 (appendice III, page lxvi) et forment le

⁷³ Téléserie de science-fiction qui se veut la continuité de *Star Trek (La patrouille de l'espace)*, qui avait connu un immense succès aux États-Unis et conserve aujourd'hui un nombre impressionnant de fanatiques.

⁷⁴ Dans l'album double 1999 paru en octobre 1982. Cet album a été classé double platine aux États-Unis (2 000 000 d'exemplaires vendus), (*Le Rock de A à Z*, 1990 : 400).

⁷⁵ La plus populaire fut sans contredit *The A-Team*, qui fut diffusée au réseau NBC de 1983 à 1986.

⁷⁶ Les grandes arnaques gouvernementales aux États-Unis, comme le scandale Watergate en 1972 et l'Irangate (vente illégale d'armes états-uniennes à l'Iran) en 1984, se sont produits pendant les régimes républicains.

Stonecutters' World Council. Enfin, Steve Guttenberg, acteur dans la comédie *Police Academy* (et les suites II à VI), dans le film de science-fiction *Cocoon* (Ron Howard, 1985) est caricaturé à l'intervention 150(udp) (appendice III, page lx). Des références plus subtiles à propos de la littérature, comme *The Wreck of the Hesperus*, un poème de l'États-Unien Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), sont également présentes (appendice III, intervention 114H, page lvii).

En observant les catégories d'allusions, cinématographiques, télévisuelles, musicales, théâtrales, publicitaires et les apparitions de personnalités connues, nous constatons que l'appareil connotatif de *The Simpsons*, pour les seuls trois épisodes de notre corpus, est assez chargé. C'est principalement dans cet appareil que l'on observe l'intertextualité, et à ce niveau d'interprétation qu'est articulé le discours subversif chez *The Simpsons*. Cette «couche» discursive vient se rajouter à l'humour sur la stupidité de Homer et se superpose à l'humour visuel et sonore qu'on retrouve habituellement dans les dessins animés.

6.4 Éléments paralinguistiques

Les premiers éléments du corpus analysé ne font pas partie du dialogue (le signal auditif verbal), mais ils ont néanmoins une certaine importance quant à la calibration de la réceptivité de l'œuvre dans la culture cible. Dans un premier temps, nous nous attardons au paratextuel : dans ce corpus il s'agit des titres et du générique; dans un deuxième temps, nous portons notre attention sur les changements des voix des personnages provoqués par le doublage.

6.4.1 Le paratextuel : les titres et le générique (*adiectio*)

Le paratextuel est principalement constitué des éléments textuels du doublage qui ne font pas partie du «texte» lui-même, du dialogue des personnages. En effet, chaque

épisode possède un titre différent et un générique différent (surtout le générique d'ouverture), qui comportent des traits distinctifs.

En ce qui concerne les titres, nous n'avons pu analyser que les titres des versions originales et des versions françaises. Nous avons observé dans le cas des titres des versions françaises soit des traductions littérales (*Homer the Great / Homer le grand*, cf. appendice III), soit une modification du type d'humour⁷⁷ (*The Crepes of Wrath* devient *Bart au grand cru*, cf. appendice I). Comme le mentionne C. Whitman-Linsen (1992 : 172), les titres constituent le premier contact avec l'auditoire; dans le cas de *The Simpsons*, par contre, ils n'apparaissent pas au début de l'épisode, avant le générique. Dans le cas des épisodes disponibles en cassette vidéo, les titres sont visibles sur le boîtier de la cassette seulement.

6.4.1.1 Le générique d'ouverture

La première image reçue par le téléspectateur lors d'un visionnement d'un épisode de *The Simpsons* est celle d'un ciel bleu rempli de nuages blancs. Sur ce fond, apparaissent les mots «The Simpsons», accompagnés du début de la musique thème et de voix qui chantent les mots. Un gros plan sur la ville de Springfield est suivi d'un plan rapproché de style cinématographique, qui fait littéralement «entrer» le téléspectateur dans une salle de classe de l'école élémentaire de Springfield, où l'on voit Bart écrire des phrases, avec une craie, sur un tableau. Le «blackboard gag» — le gag de l'ardoise — est important dans la trame de l'épisode, puisqu'il donne le ton humoristique de tout l'épisode et représente un avertissement visuel pour qui voudrait comprendre le ton général de la télésérie. Ce gag repose sur une catégorie de punition où l'élève doit écrire plusieurs fois sa faute pour l'expier. Bart étant le stéréotype de l'espiègle (cf. chapitre 6.1.1.2), il écrit des phrases comme : «Garlic gum is not funny» (épisode 7G13, TCOW, appendice I), qui fait référence à une blague courante de

⁷⁷En fait, O. Hesse-Quack (1969 : 71-97) mentionne déjà que les titres contiennent une plus grande quantité d'information culturellement spécifique et d'allusions dans l'original que dans le doublage.

l'école élémentaire, la gomme à mâcher à saveur d'ail. Cette blague préfigure la «cherry bomb», autre gag de cour d'école, qui sera l'élément déclencheur de l'épisode *The Crepes of Wrath*.

Les versions françaises et québécoises n'offrent aucune traduction des gags de l'ardoise, sauf le doublage français de *Homer the Great* (HTG, épisode 2F09, appendice III) présenté à Canal+, qui présente un sous-titre au moment du gag de l'ardoise traduisant la phrase du gag qu'écrit Bart. Il n'est qu'un des nombreux sous-titres (*adiectio*) qui seront utilisés dans cette version pour traduire les messages verbaux visuels; ce qui représente une innovation par rapport aux deux autres versions françaises.

Il semble de prime abord que le sous-titre ajouté au bas de l'écran lors du gag de l'ardoise a une fonction heuristique, c'est-à-dire qu'il sert à montrer que ce qui est écrit sur le tableau est humoristique. Cependant, on s'aperçoit que les autres éléments verbaux visuels, non humoristiques, du générique d'ouverture («Springfield Elementary School», par exemple, visible au-dessus de l'école juste avant le gag de l'ardoise), ne sont pas sous-titrés. Le générique d'ouverture continue ensuite, et transporte le téléspectateur dans la maison des Simpson, parfois en lui montrant les multiples visages de Springfield (Homer à la centrale, Lisa à l'école de musique, Marge et Maggie au supermarché, Bart qui dévale sur une planche à roulettes les boulevards de la ville), parfois en court-circuitant ce dernier segment pour montrer enfin l'arrivée de tous les membres de la famille dans le salon alors qu'elle court pour s'asseoir sur le divan regarder le téléviseur. C'est à ce moment qu'advient le «couch gag», le gag du divan, un élément humoristique visuel non verbal qui change à chaque épisode, tout comme le gag de l'ardoise.

Dès que la famille Simpson est assise, l'image montre ensuite un téléviseur rose où défile le générique d'ouverture composé de deux images sur fond bleu où apparaissent les mots «created by Matt Groening» puis «developed by James L. Brooks

Matt Groening Sam Simon». Les épisodes 7G13 (TCOW) et 7G12 (KGF) en version française ne présentent pas de traduction de ces deux écrans (*repetitio*), au contraire des versions québécoises, qui traduisent tout sauf les noms propres, et ajoutent un autre écran (*adiectio*) où figurent les mots «adaptation française de Gaëtan Racine». Le traducteur se voit donc accorder une importance se rapprochant de celle des créateurs de la télé-série. Si le générique d'ouverture, qui continue en sous-titres dans l'épisode 2F09 (HTG), est traduit aussi dans la version française, on ne mentionne ni le nom des traducteurs ni celui des acteurs-doubleurs, ni l'entreprise qui s'est chargée de la traduction de cet épisode.

Soulignons ici l'utilisation des mots «adaptation française», qui, en rapport avec le contenu de l'épisode québécois, constituent en quelque sorte une tentative de légitimation ou de déculpabilisation du processus de traduction effectué dans le doublage, c'est-à-dire l'appropriation culturelle et la substitution de certains éléments-clés du discours de l'œuvre originale.

6.4.1.3 Le générique de fin

Le générique de fin est traduit dans les versions québécoises et dans la version française télévisée à Canal+. Cependant, dans les versions québécoises, on intercale à la place du nom des «voice actors» originaux dans le générique le nom de tous les acteurs-doubleurs qui ont participé à l'épisode, le nom du traducteur et du «réalisateur», ainsi que le nom d'Astral Tech, l'entreprise qui se charge du doublage québécois. Les phrases «mettant en vedette», «également en vedette» soulignent le fait qu'il s'agit d'un doublage. Ainsi, les participants au processus de traduction ont en quelque sorte préséance sur les participants de l'original.

Viennent ensuite la musique de thème et le logo de Gracie Films. Dans l'épisode 2F09 (HTG, appendice III, intervention 269Ca, page lxvii), on entend Carl dire «shut up!», qui est doublé dans la version québécoise («tais-toé!»), mais pas dans la version

française⁷⁸. Dans ce même épisode, la chanson des Tailleurs de Pierre, doublée dans l'épisode, ne l'est pas dans le générique, pour les deux doublages, français et québécois. La musique thème et le logo de Twentieth Century (FOX) Television ferment le générique et l'épisode au complet.

En conclusion, nous voyons que, déjà du point de vue paratextuel, les doublages français disponibles au Québec et le doublage enregistré en France font preuve de disparités quant au traitement du générique (d'ouverture et de fin) et que les doublages québécois portent déjà la marque d'une certaine appropriation culturelle. Nous attribuons ces disparités à une différence quant à l'importance de la traduction dans les polysystèmes littéraires des cultures cibles. Au Québec, la traduction occupe une place prépondérante, massive (A. Brisset, 1990 : 11), ce qui «marque la conscience de soi nationale»⁷⁹. Une grande partie des acteurs-doubleurs ne font pas «que» du doublage, mais s'appuient sur ce travail pour survivre et aussi pour protéger la langue française au Québec, soulignant la valeur indispensable du doublage dans le polysystème⁸⁰. Ce point de vue semble être partagé par les doubleurs français, qui déplorent l'absence de leurs noms au générique des films étrangers (C. Dura : 1999)⁸¹. Avec les termes «adaptation française», dans le générique de la version québécoise, nous nous trouvons devant un cas qui rappelle la traduction de *Macbeth* de Shakespeare par Michel Garneau⁸² dont la préface porte la mention «traduit en québécois» : on souligne volontiers le résultat, la culture cible. Cette fois, par contre, nous n'avons pas le même endossement de revalorisation de la «langue québécoise» (A. Brisset, 1990), mais

⁷⁸ Le fait que les génériques et les chansons ne soient pas doublées — en général — en France procède d'une attitude que résume bien Anne Dutter (A. Joscelyne, 1988 : 56): «des films doivent être traduits en français sans que l'on pense que c'est un film français.»

⁷⁹ A. Brisset (1990 : 11), écrit par Antoine Berman dans la préface.

⁸⁰ Témoignage d'un des acteurs-doubleurs décrivant les conditions de travail du métier, dans une entrevue télévisée à TQS. L'acteur-doubleur parlait aussi de «survie du français, qui ne serait pas possible sans le doublage».

⁸¹ Ce commentaire a été observé aussi dans tous les exposés des «adaptateurs» se retrouvant à l'URL : <http://www.sacem.fr/kiosque/notes/doublage/index.html>

⁸² Observation notée dans le corpus analysé par A. Brisset (1990).

plutôt une preuve que l'on se déculpabilise du résultat en se distanciant de la «traduction»⁸³.

6.4.2 Stéréotypisation des voix (*substitutio*)

Un des éléments de l'original transformé par le doublage cinématographique et dont on minimise l'importance est la voix des personnages. La voix est une des caractéristiques sur lesquelles nous allons nous pencher afin de pouvoir dresser un portrait critique plus complet des doublages québécois et français de *The Simpsons*.

Dans un dessin animé, encore plus que dans un film ou une publicité, la voix d'un personnage identifie le personnage⁸⁴. Nous comprenons que le dessin animé repose en fait essentiellement sur la capacité d'évocation de la voix. Le créateur de *The Simpsons* est assez éloquent à ce sujet. Matt Groening affirme que *Rocky And His Friends*, un dessin animé télévisé très populaire aux États-Unis dans les années 1950 et 1960, lui a appris que le succès d'un dessin animé dépendait avant tout des voix, du scénario et de la musique même si la qualité du dessin en tant que tel laissait à désirer⁸⁵. Par exemple, Bart Simpson est un jeune garçon de dix ans et sa voix est censée représenter, ou plutôt donner vie au dessin de façon à ce que l'on croit que celui-ci est réellement un enfant de dix ans. Puisque la voix d'une personne fait partie de sa personnalité et que les changements de cette voix sont tributaires des humeurs, il est prudent

⁸³ Les «doubleurs» ne définissent pas leur travail comme de la traduction mais plutôt comme de l'adaptation (C. Dura 1999 et al. sur l'URL <http://www.sacem.fr/kiosque/notes/doublage/index.html>).

⁸⁴ À ce sujet, il faut mentionner que le dessin animé fonctionne exactement comme un film joué par des acteurs, qui peuvent parler et communiquer à travers des gestes, des expressions du visage, etc. Fodor, dans son ouvrage *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects* (1976), aborde ces questions qui débordent du cadre de notre recherche; son œuvre montre bien qu'un doublage, parce qu'il superpose une voix sur des gestes et des mimiques d'une autre culture, cause une diachronie. En conséquence, la substitution d'une voix pour une autre, dans un dessin animé entraîne aussi une diachronie. Nous voulons seulement ici souligner le caractère stéréotypisant du doublage, causé en grande partie par le nombre important de voix différentes de l'original et le nombre très peu élevé d'acteurs-doubleurs qui a comme résultat de rassembler des acteurs et actrices en «stéréotypes».

⁸⁵ M. Groening, «The Musical Prehistory of The Simpsons»; préface du livret du disque compact *The Simpsons: Songs in The Key of Springfield*, Rhino records, 1997, p. 2.

d'affirmer qu'il en est de même pour les personnages de dessin animé, qui sont joués par des humains en chair et en os.

De là, on peut déduire qu'il est possible de reconnaître quelqu'un par sa voix et que l'on peut qualifier celle-ci afin de souligner ses particularités. Ainsi, elle sera tour à tour grasse, rauque, éraillée, fatiguée, aura un ton enjoué, intelligent, hébété, stupide. De cette manière, nous pouvons circonscrire des personnalités et les associer à des images.

Cependant, les types de voix que l'on retrouve chez l'espèce humaine sont d'une assez grande variété, couvrant un assez large «spectre», et il est évident que, d'une culture à l'autre, des différences se manifestent, influencées surtout par la langue. À cet effet, il est par exemple indispensable de se mettre tout de suite en contexte afin de pouvoir saisir certaines caractéristiques qui signifient ou impliquent quelque chose dans une langue, et toute autre chose dans une autre. Il suffit de penser aux exemples des différences entre la position de l'accent tonique de l'anglais et du français, l'absence de remontée phatique lors de l'interrogation en finnois, ou encore des différences notoires entre les langues indo-européennes et les langues qui utilisent les tons pour changer le sens d'un même phonème, comme le chinois.

Il y a également les stéréotypes, pour ne pas dire les lieux communs, qui sont évoqués lorsque l'on entend une voix et qu'on l'associe à une image. Cette gamme de stéréotypes permet de déterminer les paradigmes à analyser. Un exemple de stéréotype : dans le cas d'un dessin animé, c'est la voix du «méchant» qui est très souvent caractérisée par un ton menaçant, un son rauque ou nasillard, entrecoupée de rires sardoniques et croassants. Il convient de bien déterminer la place de la voix et l'importance des éléments prosodiques du texte de départ ainsi que ceux des textes d'arrivée. Nous savons que dans certains cas, les voix ne posent pas de problèmes ou,

plutôt, ne sont pas considérées comme problématiques⁸⁶. Nous avons dressé un tableau des voix des personnages se retrouvant dans notre corpus.

Tableau I
Distribution des voix

Personnage	<i>voice actors</i>	<i>acteurs-doubleurs</i>	
	anglo-américain	français	québécois
Homer J. Simpson	Dan Castellaneta	Philippe Peythieu	Hubert Gagnon
Marge Simpson	Julie Kavner	Véronique Augereaux	Béatrice Picard
Bart Simpson	Nancy Cartwright	Joëlle Guigui	Johanne Léveillé
Lisa Simpson	Yeardley Smith	Aurélia Bruno	Lisette Dufour
Grampa Simpson	Dan Castellaneta	Philippe Peythieu	Jean-Louis Millette
Patty	Julie Kavner	Véronique Augereaux	Joanne Garneau
Selma	Julie Kavner	Véronique Augereaux	Chantal Baril
Krusty the Clown	Dan Castellaneta	Philippe Peythieu	Marc Labrèche
Apu	Hank Azaria	Patrick Guillemin	Jean-Louis Millette
Chief Wiggum	Hank Azaria	Michel Modo	Bernard Fortin
Carl	Hank Azaria	Patrick Guillemin	Gilbert Lachance
Lenny	Harry Shearer	Gilbert Lévy	Benoît Rousseau
Reverend Lovejoy	Harry Shearer	Patrick Guillemin	Bernard Fortin
Principa Skinner	Harry Shearer	Gilbert Lévy	Mario Desmarais
Agnes Skinner	Tress Macneille	(non identifié)	Joanne Garneau
Adil Hoxha	Tress Macneille	(non identifié)	Chantal Baril
Kent Brockman	Harry Shearer	Patrick Guillemin	Benoît Marleau
Moe	Hank Azaria	Gilbert Lévy	Benoît Marleau
Montgomery Burns	Harry Shearer	Michel Modo	Edgar Fruitier
Itchy	Dan Castellaneta	(non doublé)	(non doublé)
Scratchy	Harry Shearer	(non doublé)	(non doublé)
Milhouse	Pamela Hayden	Aurélia Bruno	Chantal Baril
Scott Christian	Dan Castellaneta	(non identifié)	Benoît Rousseau
Cesar	Harry Shearer	(non identifié)	(non identifié)
Ugolin	Dan Castellaneta	(non-identifié)	(non identifié)
Barney Gumble	Dan Castellaneta	(non identifié)	Yves Massicotte

⁸⁶ Signalons à ce titre les pays de l'Europe de l'Est, où un maigre budget impose un maigre choix de voix puisque le nombre d'acteurs doubleurs est d'emblée limité.

Personnage	voice actors	acteurs-doubleurs	
	anglo-américain	français	québécois
Sideshow Bob	Kelsey Grammer	(non identifié)	Yves Corbeil
Number One	Patrick Stewart	(non identifié)	Marc Labrèche

En ayant observé l'éventail des personnages et l'attribution des voix, force est de constater que dans l'original le nombre de «voice actors» est de beaucoup inférieur à celui du nombre de personnages. En effet, sans compter les «guest voices», il y a douze «voice actors», et, sauf Yeardley Smith, qui ne fait que la voix de Lisa Simpson, tous les autres «voice actors» font preuve de capacités de métempychose, comme Dan Castellaneta et Hank Azaria, qui réussissent à faire à eux seuls presque la moitié de la panoplie de personnages de la télé-série. Dans la version française, on retrouve la même situation, les acteurs-doubleurs étant au nombre de huit, et certains acteurs-doubleurs ne font qu'une seule voix (Joëlle Guigui pour Bart Simpson), alors que d'autres doivent s'occuper de donner vie à plusieurs personnages. Le schéma de distribution des voix de l'original pour le noyau familial a été reproduit avec une correspondance en tous points égale, ce qui n'est pas étranger au fait que la distribution de ces voix est l'affaire de la Twentieth Century Fox⁸⁷. On note cependant qu'un nombre plus élevé d'acteurs-doubleurs dans la version québécoise est utilisé, et que si certaines caractéristiques de l'original sont respectées (une femme fait la voix de Bart Simpson, par exemple), peu d'acteurs doubleurs font plusieurs voix (comme Bernard Fortin, et ce dernier ne fait pas que du doublage).

6.4.2.1 Krusty the Clown et Sideshow Bob

Dans la version française de *The Simpsons*, les voix de deux personnages antagonistes, Krusty the Clown et Sideshow Bob, subissent une transformation dans le stéréotype des attributs. Si nous écoutons attentivement la voix de Krusty dans

⁸⁷ D'après un entretien avec Hubert Gagnon, «voix» de Homer Simpson au Québec, c'est la compagnie Twentieth Century Fox qui a fait elle-même la sélection des acteurs-doubleurs qui auraient à assumer les rôles des personnages principaux de *The Simpsons*, exactement comme il a été fait en France.

l'original (ou encore celle de sa poupée, dans l'épisode 7G13 *The Crepes of Wrath*: Intervention 3KD, page xii de l'annexe I), nous remarquons que sa voix est éraillée, qu'elle est relativement haut perchée et que son débit est assez rapide. Nous la comparons à celle de Sideshow Bob, qui parle pour la première fois dans l'intervention 143SB de l'épisode 7G12 *Krusty Gets Framed* (appendice II, page xli): Sideshow Bob a une voix posée, un débit plutôt lent, un timbre de voix assez grave, et les voyelles sont très peu nasalisées.

Nous avons donc affaire à deux caractérisations de personnages très différentes. De même, la voix de Krusty est radicalement différente de celle de Sideshow Bob, ce qui donne l'information implicite que les deux personnages ont une façon presque opposée d'animer l'émission pour enfants. Donc, le type de voix vient renforcer l'antagonisme entre Krusty et Sideshow Bob.

Dans la version française, les voix sont inévitablement changées, mais, ce qui frappe encore plus l'auditeur, c'est que les types de voix qui ont été attribuées (et de ce fait, les caractéristiques des personnages) sont presque interverties. Krusty a maintenant une voix grasseyante, lourde, au débit légèrement plus lent que dans l'original, et le ton est bas. Sideshow Bob, lui, a maintenant une voix très nasillarde, et légèrement éraillée, sèche. Ce choix de voix pour Sideshow Bob entre en conflit de manière très perceptible avec la voix originale dans l'intervention 173SB de l'épisode 7G12: *Krusty Gets Framed* (appendice II, page xliii). La chanson de Cole Porter n'a pas été doublée (probablement parce que la copie-maître distribuée au doubleur ne contenait pas seulement la musique mais également les paroles) et l'acteur-doubleur qui interprète la voix de Sideshow Bob doit donc moduler sa voix progressivement pour qu'elle soit plus conforme à celle de l'original, qui transparait alors.

6.4.2.2 Kent Brockman

La famille Simpson est téléphage, reproduisant en cela le stéréotype de la famille états-unienne. Les émissions d'information font partie intégrante de cette téléphagie, et le speaker et lecteur de nouvelles Kent Brockman fait partie du décor puisqu'il anime de nombreuses émissions, en plus de faire la lecture de nouvelles. M. Groening a caricaturé le *news anchor man* état-unien, friand de scandales et donnant un point de vue personnel sur les événements. Pour donner vie à cette personnalité, la voix de Kent Brockman est très nasillarde, légèrement chuintante, au débit assez rapide et saccadé. Kent Brockman apparaît dans notre corpus dans l'épisode *Krusty Gets Framed* (appendice II).

Dans la version québécoise, la voix de Kent Brockman (Benoît Marleau) n'a plus les mêmes caractéristiques que dans l'original. Elle a perdu le timbre nasillard et le débit est plus lent (alors que selon M. Pei (1952 : 109)⁸⁸, les analyses statistiques laissent entrevoir que la vitesse d'élocution moyenne du français est supérieure à l'anglais). La voix possède maintenant une résonance plus gutturale et ses caractéristiques se rapprochent de la voix de Sideshow Bob dans la version originale ou la version québécoise (malgré le fait que l'acteur-doubleur qui fait la voix de Kent Brockman est Benoît Marleau et non Yves Corbeil). Nous pouvons faire un rapprochement entre cette voix dans la version québécoise et celle des lecteurs de nouvelles qu'on retrouve sur les chaînes de télévision québécoises, comme Pierre Nadeau (SRC), dans les années 1970 et 1980, et Pierre Bruneau (TVA), durant les années 1990.

Un changement de voix de la sorte implique une translation dans la stéréotypisation des voix et en conséquence, une appropriation de l'appareil connotatif. On utilise des stéréotypes de la culture cible que l'on substitue aux stéréotypes de la

⁸⁸ Cité dans I. Fodor (1976 : 31)

culture source. C'est un de ces mécanismes qui est à l'œuvre déjà dans les éléments paralinguistiques que nous allons aborder dans le chapitre suivant.

6.5 Appropriation culturelle dans l'appareil connotatif

«Animation is built on plagiarism. If it weren't for someone plagiarizing 'The Honeymooners' we wouldn't have 'The Flintstones.' If someone hadn't ripped off 'Sergeant Bilko,' there'd be no 'Top Cat.'» Roger Meyers Jr. créateur de Itchy & Scratchy (Épisode 3F16/ The Day The Violence Died 1996)

6.5.0 Introduction

O. Goris (1993 : 177-179) fait état dans ses normes hypothétiques d'un processus de naturalisation («naturalization»), qu'il explique par le terme «socio-cultural adaptation» [adaptation socio-culturelle], où des éléments de l'original appartenant à un contexte socio-culturel spécifique disparaissent dans la traduction parce qu'ils sont considérés comme source d'incompréhension pour le récepteur de la traduction (O. Goris 1993 : 178). La naturalisation, toujours selon O. Goris, «consists in making the dubbed versions conform to the target culture, in order to give the impression that the French translations are in fact originals» (O. Goris 1993 : 178). Ce *substitutio* d'éléments auditifs verbaux relève de ce genre de stratégie d'adaptation, une des plus courantes, et semble s'appliquer aux deux traductions (française et québécoise) de la télésérie animée *The Simpsons*, comme en témoignent les extraits qui suivent.

6.5.1 Idiomes, idiolectes, dialectes et accents (*substitutio*)

Nous avons observé que les voix de certains personnages ont subi une transformation afin qu'elles correspondent à des stéréotypes qui répondent à des critères et des normes qui conviennent à la culture cible. Ce genre de transformation relève d'une stratégie de naturalisation. Nous abordons maintenant l'analyse des éléments linguistiques; dans cette section, il s'agit des idiomes et des dialectes employés dans le corpus. Les personnages de *The Simpsons* parlent tous l'anglais des États-Unis dans l'original. Des différences apparaissent cependant selon les personnages. Nous avons vu précédemment (6.4) que les voix diffèrent beaucoup, et ce

nonobstant le fait que certains acteurs vont faire jusqu'à sept voix dans un même épisode. Certains personnages ont des variations dialectales, comme Apu, le tenancier du Kwik-E-Mart, qui est d'origine indienne, Adil, l'étudiant albanais, qui utilise une langue autre que l'anglais, soit l'albanais⁸⁹, ou encore César et Ugolin, qui parlent le français. Dans ce dernier cas, le français que César et Ugolin parlent est particulier, pour la simple raison que ce sont des États-Uniens qui font les voix des deux vigneron. Une autre variation, de nature sociolectale, intervient quand nous avons des personnages comme Principal Skinner et Montgomery Burns, le propriétaire de la centrale nucléaire. Nous avons classé les personnages selon les idiomes et les accents qu'ils utilisent dans le doublage.

⁸⁹ Il ne s'agit pas véritablement d'albanais, mais d'une langue inventée pour les besoins de l'épisode. C'est un procédé courant dans le cinéma et la télévision états-unienne. Par exemple, les dialogues des soldats viet-congs du film *Platoon* (1986) n'étaient pas en vietnamien, mais des phrases baragouinées par des acteurs au physique est-asiatique.

Tableau IIa

Répartition des accents et des dialectes : version française

<u>français «standard»</u>	<u>français «régional»</u>	<u>français «non standard»</u>	<u>autres langues</u>
Homer Simpson	César (TCOW)	Apu (Inde) (KGF)	Famille d'Adil (TCOW)
Marge Simpson	Ugolin (TCOW)	Adil (Albanie) (TCOW)	Général albanais (TCOW)
Bart Simpson		Carl (noir) (HTG)	Adil (en Albanie) (TCOW)
Lisa Simpson		Luis (noir) (TCOW)	
(tous les autres)			

Le français «régional» est celui du Midi, mais la différence entre le français parlé par les deux vigneron et les autres personnages est très subtile. Cette différence est beaucoup plus marquée si ce sont les personnages Adil ou Apu qui parlent, et seuls Adil et les personnages albanais parlent une autre langue que le français dans le corpus. Deux occurrences d'anglais sont présentes dans le corpus. La première est la chanson que Bart chante dans *The Crepes of Wrath* (appendice I, page xviii) à l'intervention 98. L'accent français est conservé même si la voix est doublée. La deuxième occurrence de l'anglais est audible à l'intervention 173 de *Krusty Gets Framed* (appendice II, page xliii), Sideshow Bob chante les paroles d'une chanson de Cole Porter; ce sont les paroles en anglais que l'on entend et la voix n'est pas doublée (on entend la voix de Kelsey Grammer). En règle générale, il semble que l'on a fait un travail de nivellement principalement sur la prononciation de tous les personnages, excepté ceux qui font partie de ce que l'on pourrait nommer une minorité visible. Elle devient évidente dans le cas d'Apu, tandis que nous ne pouvons pas identifier avec certitude l'origine de l'accent que le tenancier du Kwik-E-Mart utilise dans la version française. Les deux vigneron français utilisent un français «régionalisé», détectable dans leur prononciation, cependant que la langue du policier français (toujours dans l'épisode TCOW, appendice I) ne trahit pas cette origine «régionale» alors qu'il habite certainement dans la même région que les deux vigneron. Le doublage est très sélectif quant à la conservation des «accents»; dans le cas d'Adil Hoxha, l'accent «pays de l'Est» est conservé, mais l'accent français du policier chargé de faire le portrait-robot de Krusty (KGF, appendice II, intervention 45Pod, page xxxiv) n'est pas conservé.

Dans ce dernier cas, l'argument selon lequel le fait que ce soit une version française annule l'équivalence ne s'appliquerait pas pour la chanson déjà mentionnée plus haut dans le cas de *The Crepes of Wrath*. Nous observons donc des tendances qui se dessinent dans le doublage français nous confirmant en partie l'hypothèse centrale et la deuxième sous-hypothèse. Il s'agit maintenant de vérifier dans les éléments lexicaux si ces tendances influencent le choix du vocabulaire. Nous devons observer si on retrouve les mêmes tendances dans le doublage québécois ou s'il y a divergence avec le doublage français.

Tableau IIb

Répartition des accents et dialectes : version québécoise

<u>français québécois</u>	<u>français «provençal»</u>	<u>français «standard»</u>	<u>français «non standard»</u>
Homer Simpson	César (TCOW)	Principal Skinner	Apu (Inde)
Marge Simpson	Ugolin (TCOW)	Reverend Lovejoy	Adil (Albanie) (TCOW)
Bart Simpson	Le «gendarme» (TCOW)	Kent Brockman	Carl (noir)
Lisa Simpson		Sideshow Bob	
Grandpa Simpson		Number One (HTG)	
Patty et Selma Bouvier		Doctor Hibbert (HTG)	
Chief Wiggum		Montgomery Burns (HTG)	
Lenny			
Agnes Skinner			
Milhouse			
Krusty the Clown			
Moe			
Le plombier (HTG)			
Scott Christian (KGF)			
Arnie Pie (HTG)			

La présence du français québécois dans le signal auditif verbal s'explique par une tentative du traducteur de récupérer dans le doublage le contexte «nord-américain» de l'original. En écoutant plus attentivement les dialogues, nous avons remarqué, et ceci est visible dans le tableau précédent (IIb), une division au sein des personnages dans la prononciation du français. Pour la version québécoise, on remarque tout de suite le

noyau familial (la famille Simpson et les sœurs jumelles Bouvier) qui utilise le français québécois. L'effet est probant : en superposant le français québécois sur l'original, le traducteur s'attache en effet à transposer le caractère « nord-américain » de la télésérie, cependant que, visiblement, ce français québécois n'est pas parlé par tous les personnages. Pour les personnages qui parlent le français québécois, au-delà du noyau familial, nous avons surtout des personnages qui ont un métier (le plombier), une technique (Chief Wiggum, Lenny), ou encore qui sont analphabètes (Krusty)⁹⁰. Cette division devient pernicieuse lorsqu'on observe que même dans l'élite, il peut se glisser des personnages dont le français oral est québécois; Scott Christian, par exemple, est le « remplaçant » de Kent Brockman, et sa position de subalterne est soulignée par le fait qu'il utilise le français québécois, alors que Kent Brockman utilise le français standard. Dans le cas des personnages français, dans la version québécoise, l'idiolecte identifié correspond à une variante parlée en Provence, ce qui projette le téléspectateur à un niveau supérieur dans l'intertextualité de l'original, parce que les deux vigneron des films *Manon des Sources* et *Jean de Florette* utilisent ce même idiolecte, quand bien même l'original s'en tient au français « standard »⁹¹. Une autre transformation importante est celle réservée aux personnages des minorités visibles. Apu, le propriétaire du Kwik-E-Mart, est d'origine indienne, mais dans la version québécoise, son idiolecte rappelle plutôt le créole haïtien ou antillais parlé « à la québécoise ». Le personnage de Carl, dont la langue ne possède pas les caractéristiques de l'« Ebonics »⁹² dans l'original, devient un stéréotype du « nèg »⁹³ par la transformation opérée par le doublage. Sa langue, et donc son identité, n'est pas complètement « québécoisée ». La seule exception au schéma du tableau IIb est le procureur de la couronne (KGF, appendice II, pages xxxix-xli, interventions 104, 109,

⁹⁰ On découvre l'étonnante vérité aux interventions 131KC à 134KC, dans l'épisode KGF (appendice II, pages xl-xli).

⁹¹ Les acteurs-doubleurs qui font les personnages de César et Ugolin dans l'original sont locuteurs natifs de l'anglais et utilisent un français standard avec un léger accent anglais, ce qui passe inaperçu aux États-Unis.

⁹² Ce terme fait référence à une certaine variante de l'anglais nord-américain parlée par les Noirs, et qui se distingue du « colloquial American English » par une grammaire et une phonétique assez différentes. Par exemple, on dira « sista' » au lieu de « sister ».

⁹³ Terme péjoratif employé au Québec pour désigner un Noir, surtout ceux qui sont perçus comme immigrants.

111, 117, 124, 126, 128, 130, 135 et 137), dont la langue dans la version québécoise ne correspond pas à un français standard comme on s’y attendrait pour un personnage de son rang social dans ce doublage, mais à un français québécois.

Donc, en général, comme dans le cas des types de voix, il y a stéréotypisation: le langage des personnages de couleur et des étrangers est pourvu de marqueurs dialectaux. Le langage des personnages de classes différentes est pourvu de marqueurs sociolectaux, sauf dans la version québécoise où la récupération du contexte nord-américain entraîne l’apparition de marqueurs dialectaux. Ce processus de stéréotypisation est plus souvent conforme aux caractéristiques des stéréotypes de la culture cible que de la culture source, et vient même parfois insérer un discours politiquement incorrect là où l’original n’en présente aucune trace. À ce point, il ne nous est pas encore possible de déterminer de manière précise où ce changement de discours est inséré, ce que nous tentons de faire avec les éléments lexicaux.

6.5.2 Appropriation culturelle par naturalisation des éléments lexicaux (*substitutio*)

Nous abordons dans cette section l’appropriation culturelle de manière plus ponctuelle. Nous nous sommes concentré sur les éléments lexicaux qui ont été transformés ou élidés par le doublage. Ces éléments lexicaux font partie du vocabulaire, en particulier les termes culinaires, les noms de personnages, les noms de personnalités et les noms de lieux. Les doublages font preuve aussi de divergences que l’on retrouverait habituellement dans des traductions écrites. Par exemple, certains termes utilisés sont spécifiques à chacune des cultures cibles. «Lunchbox» devient «cartable» en français et «boîte à lunch» en français québécois (65H, KGF, appendice II, page xxxv); de même que «bib» devient «bavoir» en français et «bavette» en français québécois (153H, HTG, appendice III, page lx). On peut observer aussi dans le doublage les mécanismes courants qui font entrer des nouveaux termes dans le vocabulaire. En France, on emprunte un terme dont on modifie la phonétique pour

l'adapter à la phonétique française. Au Québec, une certaine phobie des anglicismes fait rechercher des formes françaises. Par exemple, «rollerblades» (132H, HTG, appendice III, page lviii) devient «rollers» dans la version française et «patins à roues alignées» dans la version québécoise. Dans le même esprit, «pacemaker» (204B, KGF, appendice II, page xlvi) demeure «pacemaker» dans la version française et devient «stimulateur cardiaque» dans la version québécoise. Par contre, certains éléments spécifiques à la culture source ou certaines allusions vont être appropriés. Dans l'épisode HTG (intervention 114H, appendice III, page lvii), Homer mentionne le nom d'une des épreuves initiatiques, «*The Wreck of The Hesperus*»; il s'agit en réalité d'un poème de H. W. Longfellow, évoquant un des écrivains les plus respectés du XIX^e siècle. Dans la version française, on passe du polysystème littéraire états-unien au monde de la peinture française, tout en demeurant dans le même siècle que le poème: l'épreuve se nomme maintenant «Le radeau de la méduse», peinture de Théodore Géricault, dessinateur et lithographe français⁹⁴. Dans le même épisode, à l'intervention 92GS, page lv, Grampa Simpson est un «Elk»⁹⁵. Dans la version française, toujours dans le schéma observé plus haut, il devient un «nudiste» (humour de premier degré), et dans la version québécoise, un «original». Ce mot, tout en s'apparentant à l'original (en fait un wapiti), recontextualise le grand-père au Québec.

6.5.2.1 Éléments lexicaux: naturalisation des termes culinaires

«Lisa, hello! How are you doing in England? Remember, an elevator is called a 'lift', a mile is called a 'kilometer,' and botulism is called 'steak and kidney pie.'» Marge Simpson, *Lisa's Wedding* : Épisode 2F15, 1995

Parmi les éléments du texte filmique de la culture source qui sont systématiquement naturalisés, il y a les éléments culinaires, c'est-à-dire les mets et les aliments. Les noms d'aliments qui ont été touchés par le processus de naturalisation sont notamment ceux qui sont particuliers à la culture source:

⁹⁴ URL : <http://www.cinema.presse.fr/critiques/meduse.htm>; cette peinture est un manifeste de l'école romantique qui dépeint le naufrage d'un des navires de la flotte de Napoléon après la défaite de Waterloo en 1816.

⁹⁵ En fait le «Benevolent and Protective Order of Elks of the United States of America», un club social, comme les Lions ou le Rotary International, dévoué à certaines causes spécifiques et à la charité.

TCOW (appendice I, page xiv)

41H A- Actually, I was wondering if you could make me a grilled-cheese sandwich?

F- Non, je m'demandais si tu pouvais pas m'faire un p'tit croque-monsieur.

Q- (coupé)

42M A- Well, okay.

F- Bon, d'accord.

Q- (coupé)

43H A- Make sure it's squished flat, and crunchy on the outside.

F- Surtout bien moelleux d'dans et croustillant à l'extérieur.

Q- (coupé)

44M A- I know how you like 'em, Homer.

F- Oui, je sais comment tu les aimes Homère.

Q- (coupé)

45H A- Oh, and can I have some of those wieners that come in a can? Oh, and some fruit cocktail, in heavy syrup.

F- Oh et aussi p'têt' une boîte de raviolis avec du ketchup!

Q- (coupé)

44M F- Oui, Homère.

45H F- Oh et j'oubliais, une salade de fruits avec plein de sirop!

Le premier mets mentionné par Homer est connu de bien des États-uniens et des Nord-américains, le sandwich au fromage. Ce sandwich est simple: deux tranches de pain blanc beurrées des deux côtés étreignant une tranche de fromage fondu, tranche qui est habituellement enveloppée individuellement dans de la cellophane. La version française nous montre de son côté Homer qui désire un «p'tit croque-monsieur», un type d'entremets (tout comme le *grill cheese sandwich*), mais qui diffère dans sa composition (ne serait ce-que par le type de pain, de jambon et de fromage). Le *grill cheese* demeure beaucoup plus simple.

Dans l'intervention 45, Homer demande des «wieners that come in a can», qui font référence à de minuscules saucisses marinées, contenues dans des jarres ou, plus communément, des boîtes de conserve. Ces saucisses, appelées également *cocktail sausages*, sont des amuse-gueules, et leur composition est la même que celle des saucisses à hot dog vendues en quantité industrielle en Amérique du Nord.

La version française garde le même contenant, mais change le contenu. Les saucisses deviennent des raviolis, en référence à un autre produit «micro-ondable», de

l'ère moderne, avec un *adiectio* auditif verbal, et culinaire, le ketchup, autre élément icônique de la cuisine *fast food* des États-Unis. Cet *adiectio* donne à l'intervention un humour fondé sur le caractère étrange du mélange ravioli-ketchup, stratégie employée déjà dans le cadre du doublage quand l'original est une allusion qui ne saurait être comprise que par un membre de la culture source⁹⁶. Les traductions de Woody Allen offrent un nombre impressionnant de parallèles (C. Whitman-Linsen, 1992: 87 et 91)

TCOW (appendice I, page xxiii)

167H A- See these? American donuts. Glazed, powdered, and raspberry-filled. Now, how's that for freedom of choice! Heh heh heh heh!

F- Ça, Adil, ça s'appelle des donuts: praliné, noix de coco et fourré à la framboise. Tu vois? C'est ça, la liberté de choisir; ça t'en bouche un coin, hein? Hé hé hé hé!

Q- Ergarde-ça mon gars: des beignes américains! Avec du glaçage, du suc' en poud' pis d'la g'lée d'framboises, Quessé qu'tu dis d'ça comme liberté d'choix, hein? Ah ah ah!

L'intervention 167 de l'extrait ci-dessus montre que la naturalisation peut se faire sur un élément qui a quand même été approprié, ou emprunté. Homer montre à Adil Hoxha que la liberté de choisir (*freedom of choice*) aux États-Unis, c'est avant tout choisir entre plusieurs saveurs, présentations et préparations d'un aliment. La version française garde le mot anglo-américain intact: *donut*. Cependant, comme *substitutio* auditif verbal, ce sont les types de *donuts* montrés par Homer. Le premier type, «glazed», est générique, alors que praliné fait référence à un type de traitement bien spécifique et demeure du ressort de la confiserie. Nous avons pourtant un élément visuel important qui nous rappelle la provenance de ces beignes: la boîte. Cette boîte en carton, assemblée rapidement, est typique de ces «donut shops» qui se retrouvent dans les banlieues et les bordures d'autoroutes, et dont le génie populaire nord-américain veut qu'ils soient fabriqués en série. Il ne s'agit donc pas de confiserie. Ensuite, on peut lire noix de coco pour «powdered», qui offre une seconde fois l'occasion de «rehausser» le type de *donut*, en ne spécifiant pas si la noix de coco, râpée, a été saupoudrée sur le *donut* (c'est ce que l'on voudrait croire), ou si le procédé est autre; la version en français québécois nous donne un élément proche de l'original, le sucre en poudre. En dernier lieu, «raspberry-filled» est rendu par fourré à la

⁹⁶ Les «wieners in a can» évoquent un objet précis, tandis que la boîte de raviolis et le ketchup évoquent un concept vague.

framboise. Cette fois, le procédé est clair, mais le résultat l'est moins (fourré aux framboises entières, en confiture, en purée?), surtout si l'on considère, comme nous mentionnons précédemment, l'origine de ces *donuts*, fabriqués à la chaîne, et que le terme anglo-américain «raspberry-filled» contient la notion implicite de «raspberry filling», ce que rend la version québécoise avec le terme «g'lée de framboises». Nous avons noté cependant que l'adjectif «américain» est apposé au nom «beignes» — comme dans l'original — pour marquer l'altérité de l'objet, ce qui devient superflu dans la version française puisque l'on a utilisé le mot «donuts».

KGf (appendice II, page xlii)

161L A- Come on, Bart, the tape showed that the robber heated up a burrito.

F- T'es bouché ou quoi? La vidéo a montré que l'voleur s'était fait réchauffer un feuilleté à la viande.

Q- Voyons, Bart, la vidéo montrait l'voleur en train d'réchauffer un chausson aux pommes!

Dans l'extrait ci-dessus, Bart et Lisa mènent leur enquête au Kwik E-Mart. Lisa se rappelle un détail crucial qui pourrait élucider le mystère: le voleur s'est fait réchauffer un burrito. Le burrito est un mets d'origine mexicaine composé d'une tortilla (un pain de maïs) enroulée et contenant de la viande hachée cuite dans un poêlon. C'est un mets qui est entré dans les habitudes alimentaires états-uniennes depuis peu, et il se retrouve souvent dans un emballage «prêt-à-chauffer», dans des établissements du genre Kwik-E-Mart. La version française s'éloigne encore du *fast food*, en donnant un équivalent qui trace un parallèle du point de vue des ingrédients. Un feuilleté à la viande est, comme le burrito, un mets composé de pain qui enveloppe de la viande, mais ne se retrouverait pas dans un genre d'établissement comme le Kwik-E-Mart; les feuilletés à la viande ne sont pas un type d'aliments qui se prêtent au micro-ondes. Nous montons d'un cran plus haut dans le processus de naturalisation, pour ce qui est de la version québécoise, lorsque Lisa parle d'un chausson aux pommes. L'analogie est téméraire, puisque si le chausson aux pommes est une denrée dont le format *fast food* est assez répandu, il ne contient pas le même type de garniture que le burrito. Le choix est certainement une référence à un des aphorismes répandus dans la fin des années 1980 et au début des années 1990 au Québec et au Canada, de l'ouverture massive de

restaurants McDonald's, où l'on entendait alors une célèbre question posée par les caissières de cette chaîne de restaurants: «Un chausson avec ça?», qui sera servi à toutes les sauces par les «humoristes» québécois.

Dans ce dernier cas, nous avons devant nous non seulement la preuve d'un processus de naturalisation, mais d'une appropriation culturelle qui agit sur les caractéristiques intertextuelles et les références à plusieurs niveaux de la série animée pour faire une translation dans l'appareil connotatif.

KGF (appendice II, page xxxiii)

30H A- How you doin' Apu? Mmm... Chocolate... Ooooh, double chocolate... Gasp! New flavor! Triple chocolate! Perhaps a little something for the trip back to the cash register.

F- Salut, ça va Apu? Mmmmh, chocolat... ooh! Double chocolat... Mmmh, nouveau parfum: triple chocolat! Et un petit esquimau pour t'nir le coup jusqu'à la caisse.

Q- Comment ça va, Apu? Mmmh. Chocolat. Oh! Double chocolat! Mh! Nouveau parfum: triple chocolat! Mmh, avec un p'tit quequchose pour la route jusqu'à caisse.

La naturalisation ne se fait pas sentir seulement sur des noms d'aliments, mais se rattache également à un processus d'explicitation: dans l'extrait précédent, le «little something» devient «un petit esquimau». Nous avons là plutôt une extrapolation à partir de l'image. Homer tient dans sa main un objet qui rappelle par la forme les *popsicles*, une friandise assez répandue en Amérique du Nord, et maintenant dans le monde entier grâce à la distribution mondiale du congélateur. Ce *popsicle* générique états-unien est habituellement composé d'eau sucrée colorée et de saveurs artificielles. La couleur de ce *popsicle* dans l'extrait précédent est marron. Ce qui indique très probablement une saveur au chocolat. Dans la forme et dans l'apparence, le traducteur a donc choisi de substituer le terme qui, sémantiquement, se rapproche le plus du référent. Mais, ce faisant, il a choisi de marquer l'objet «little something» d'un mot déjà accepté dans la lexicographie française (le mot est tiré d'un nom déposé), d'un nom déjà approprié, qui ramène le téléspectateur dans le territoire français.

KGF (appendice II, page xxxvii)

87KR A- Wasn't that a great Itchy and Scratchy cartoon, kids? Well, we've got another one coming right up. But first! I've got a hankerin' for some pork products! Mmmm... Look! Plump, succulent sausage. Honey-smoked bacon. And glistening, sizzling... Aaaagh! D'oh!

F- Vous avez bien rigolé avec Itchy et Scratchy, n'est-ce pas les enfants? Eh bien vous allez avoir droit à un autre dessin animé, mais avant, j'ai une grosse envie d'charcuterie, vous permettez? Regardez: ces merveilleuses saucisses bien dodues, ce lard fumé succulent et cette délicate et odorante AH!

Q- C'tait pas une belle aventure de Pipique et Gratte ça, les enfants? Eh bien i en a une autre qui s'en vient tout d'suite. Mais d'abord, j'vais vous parler des merveilleux produits du porc.

Mmmmmh, r'gardez: des succulentes saucisses bien juteuses, du bacon fumé à l'érable, et ce jambon bien gras qui grésille! Diaye!

Krusty fait la démonstration des causes de son obésité. La marque d'appropriation peut être observée dans le cas de la version québécoise qui modifie la substance qui relève la saveur du «bacon». Dans l'original, il s'agit de miel. Dans la version québécoise, on voit le mot érable, qui sous-entend le fameux sirop d'érable, denrée canadienne qui substitue une identité très définie, puisque le sirop d'érable est un des principaux produits alimentaires d'exportation québécoise.

HTG (appendice III, page lx)

151GC A- Thank you! Tonight, we are here to commemorate our glorious society's fifteen hundredth anniversary, and in honor of this momentous occasion, we're havin' ribs.

F- Merci! Nous sommes ici ce soir pour fêter le onze centième anniversaire de notre glorieuse confrérie. En l'honneur de cette événement exceptionnel, nous avons du travers de porc.

Q- Merci beaucoup! Nous nous sommes réunis ce soir pour commémorer le quinze centième anniversaire de notre société et en l'honneur de cette importante occasion, on va manger des côtes de boeuf!

L'intervention 151 par Number One teint de dérision l'esprit des sociétés secrètes. Là où l'on s'attendrait à voir un grand banquet et des mets très raffinés pour célébrer un anniversaire assez important, les membres de l'Ordre se voient servis une entrée pour le moins surprenante, des «spare ribs», qu'on arrose d'une sauce sucrée et passablement collante. Cette intervention nous montre un type de mets qui peut être classé comme un fast food. Les versions françaises et québécoises offrent un *substitutio* qui changent la valeur nutritive du mets, allant même, dans le cas de la version française, jusqu'à changer le type de viande, qui ne correspond pas au type de viande le plus consommé en France⁹⁷.

Nous observons que la version française fait preuve d'une naturalisation très poussée en ce qui a trait aux éléments culinaires. Au total, seulement deux termes

⁹⁷ Dans la version québécoise, il aurait été tout aussi plausible de conserver le terme anglais tel quel.

n'ont pas été adaptés dans le doublage, il s'agit de «chips» (intervention 37Apu, KGF, appendice II, page xxxiii) et de «egg sandwich» (intervention 54H, HTG, appendice III, page liii) . Le terme «chips» a quand même subi une naturalisation partielle (la prononciation suit les règles de la phonétique française) et le terme politiquement correct «heavily salted snack treats» employé par le «district attorney» à l'intervention 109Av (KGF, appendice II, page xxxix) en se référant aux chips, se voit apposé un adjectif affectif «affreusement» dans la version française. Le «egg sandwich» n'a pas été adapté parce que l'humour de l'intervention repose sur des éléments visuels (l'œuf qui court). L'appropriation culturelle se concentre donc sur le fast food, symptôme d'une culture française dont l'admiration pour les États-Unis après la Libération de 1945 est contrebalancée par l'arrivée massive de certaines denrées qui menacent l'agriculture du pays⁹⁸. Un effet de ce ressentiment et de cette impression de menace est la réinsertion de termes du vocabulaire de la cuisine française au sein des produits culturels états-uniens, se substituant aux éléments qui sont le plus susceptibles d'être considérés comme néfastes, non seulement sur le plan de la santé mais sur le plan culturel, les aliments du fast food. La cuisine et le type d'alimentation d'un peuple sont sans contredit une manifestation de ce qui permet de se distinguer de «l'autre». Dans le cas du Québec, à cause de l'influence plus sensible des États-Unis et de l'absence d'une véritable tradition de cuisine nationale, les éléments culinaires n'ont pas le même traitement dans le doublage: on conserve les termes de l'original ou on leur attribue un marqueur de «familiarité» pour tenter de récupérer l'appareil connotatif.

6.5.2.2 Éléments lexicaux : naturalisation des noms propres (personnages)

Les versions française et québécoise observent les habitudes quant à la prononciation des noms et des mots étrangers. En France, on suit les règles

⁹⁸ Cette menace a été particulièrement ressentie lors des négociations du General Agreement on Trade and Tariffs (GATT) et récemment dans ce qu'on appelle l'Organisation mondiale du commerce (OMC). Des manifestations violentes faites par des agriculteurs français contre le boycott des États-Uniens de certains produits, comme le roquefort, se sont concentrées sur des symboles de «l'invasion américaine», comme les restaurants McDonald's.

phonétiques du français que l'on superpose au terme anglais. Au Québec, le mot est prononcé à l'anglaise.

Cette divergence est imputable à deux raisons. D'une part, pour les Franco-américains, qui ont accès à des revues et journaux écrits en anglais et dont la télévision et le cinéma sont à majorité anglophones, l'anglais est une réalité de tous les jours. En France, l'anglais n'est pas aussi accessible qu'au Canada et au Québec. D'autre part, prononcer un nom ou un mot anglais avec les règles phonétiques françaises est considéré comme du snobisme au Québec, tandis qu'en France, c'est l'inverse qui est considéré comme du snobisme. Nous ne partageons pas l'avis de O.Goris (1993 : 179-178) sur le fait que prononcer les mots et les noms étrangers avec les règles phonétiques françaises n'est pas une preuve du processus de naturalisation. Il est certain que le poids de ce type de transformation est faible dans tout le processus de doublage, mais il est quand même un indicateur du sort réservé aux éléments étrangers et qu'il existe une différence de traitement entre les deux cultures, imputable certainement à l'attitude fondamentale par rapport à l'étranger et à la situation linguistique propre à chaque culture cible.

Ce qui nous intéresse encore plus comme phénomène, c'est que les noms de certains personnages changent : dans la version française, Sideshow Bob devient Tahiti Bob, Kent Brockman devient Kùrt Brockman. Les noms des personnages dans la télé-série animée *The Simpsons* sont en général assez évocateurs et concourent à l'intertextualité et aux allusions. Marge Simpson, par exemple, porte le nom de Marjorie Bouvier, le même que Jacqueline Kennedy, femme du président John F. Kennedy. Dans notre corpus, nous avons comme exemple probant les noms des antagonistes dans *The Crepes Of Wrath* (appendice I); César et Ugolin, les vigneron français qui accueillent Bart, dont les noms sont tirés de *Manon des Sources* et *Jean de Florette* (voir 6.3.2). Toujours dans l'épisode *The Crepes Of Wrath*, l'étudiant étranger accueilli par la famille Simpson se nomme Adil Hoxha; ce nom de famille est le même

que celui de l'homme politique Enver Hoxha, reconnu pour avoir contribué à la libération de l'Albanie.

Dans le cas de Sideshow Bob, son nom fait référence au monde du cirque (Krusty est un clown après tout), il est le «sideshow» ou l'attraction secondaire, et Krusty, la star, le «main show». Celui-ci se sert de Sideshow pour se mettre en valeur, et comme souffre-douleur. Dans la version française, on a choisi de traduire la première partie du nom par «Tahiti». Ce choix apparaît motivé par l'apparence du personnage, qui a pour attirail de scène une jupe de paille et un collier de coquillages et de dents, ce qui évoque l'Océan Pacifique et plus particulièrement la Polynésie. Si dans l'original le message visuel évoque aussi la Polynésie (Hawaii, le cinquantième État des États-Unis, l'exotisme de pacotille), la version française vient substituer le signal auditif verbal qui double en quelque sorte le paradigme référentiel, et propose une reterritorialisation (A. Brisset, 1990) dans cette même Polynésie. Le personnage devient alors citoyen français, puisque Tahiti est la plus grande île du territoire d'outre-mer (T.O.M.) de Polynésie française.

Pour Kent Brockman, le nom de famille évoque la part importante de la communauté juive dans le monde des médias et du divertissement (Krusty le clown est l'autre représentant de la communauté juive dans la télé-série); ce nom peut se transposer dans la version française, mais le prénom Kent ne présente pas suffisamment de caractéristiques familiales, ce qui cause une diachronie par rapport au nom de famille. Le prénom Kürt, à résonance germanique, superpose donc un contexte européen, tout en maintenant une certaine distance culturelle, comme pour Tahiti Bob.

Nous avons observé également un changement de nom dans les personnages qui n'apparaissent pas à l'écran. Il s'agit de Hobo Hank (74Sc, KGF, appendice II, page xxxvi), qui devient dans la version française Hobo le clodo. On a transformé le nom du personnage en effectuant une explicitation de l'original (O. Goris, 1993) puisque clodo est un diminutif de clochard, ce qui traduit le sens de Hobo. On a récupéré

l'allitération, mais dans la terminaison. Le personnage est ainsi francisé, et dans la même intervention, l'expression «Emmy Award winner», qui désigne un trophée reconnaissant un certaine crédibilité artistique aux États-Unis, est occulté.

Dans la version québécoise, les personnages gardent leur nom original, prononcé à l'anglaise, sauf pour Homer qui est prononcé «Homère», et Itchy et Scratchy, qui voient leur nom se changer en Pipique et Gratte⁹⁹. L'appropriation culturelle pour les deux personnages de dessin animé joue surtout sur le terme Pipique, qui est un mot du vocabulaire québécois pour désigner une plante pourvue d'épines comme le chardon.

6.5.2.3 Éléments lexicaux : naturalisation et substitution de noms de personnalités

L'appropriation culturelle touche plus les figures connues du public de la culture source que les personnages proprement dits. Nous avons déjà noté dans la section 6.1.1.1 que l'intertextualité de *The Simpsons* faisait concourir des références à ces personnalités «publiques» afin de développer une vision satirique de la société états-unienne.

KGf (appendice II, page xlvi)

209SB A- Ah, well, Bart! The fact is, you don't have to be able to read to enjoy the Springfield Review of Books. Just look at these amusing caricatures of Gore Vidal and Susan Sontag.
 F- Aaaaah, voyons Bart, il ne suffit pas de savoir lire pour pouvoir savourer la revue littéraire de Springfield, il suffit de regarder les désopilantes caricatures de Gore Vidal et Susan Sontag!
 Q- Boh! Voyons donc, Bart! Pas besoin de savoir lire pour apprécier la revue littéraire de Springfield: regarde les caricatures bidonnantes de Denise Bombardier et puis de Jacques Languirand!

Dans le polysystème littéraire états-unien, la position de Susan Sontag est assez particulière:

«A highly respected American essayist and novelist, Susan Sontag [...] has said her desire is to be an «écrivain». American 'new intellectual' and writer [of] innovative essays on diverse subjects, Sontag has also published novels and short stories, and in recent years

⁹⁹ Cette traduction est temporaire, cependant, puisque dans les saisons suivantes, les noms anglais ont été utilisés.

she has increasingly turned to photography and to writing for producing and directing films.»¹⁰⁰

Quant à Gore Vidal, qui fait partie d'une génération d'écrivains d'après-guerre, il serait un essayiste souvent ignoré, en fait connu surtout pour ses romans historiques¹⁰¹. Les deux intellectuels caricaturés font partie intégrante de l'élite états-unienne mais sont peu connus au Québec, hormis dans les milieux universitaires. Dans le doublage, on a tenté de recréer l'humour, une blague de type nationale culturelle (P. Zabalbeascoa, 1996 : 256), en y substituant deux figures de l'élite intellectuelle québécoise: Jacques Languirand et Denise Bombardier. Jacques Languirand est un dramaturge et a été animateur d'émissions de télévision, surtout dans les débuts de Radio-Canada, la télévision d'État. C'est un intellectuel dont les intérêts en communication et en ésotérisme se sont retrouvés dans ses émissions de radio, ses émissions télévisées et ses livres (C. Paquette, 1998). Denise Bombardier est une animatrice de télévision et de radio, et a écrit quelques autobiographies romancées. Elle est reconnue pour ses prises de position concernant le rôle de la femme dans la société québécoise (D. Bombardier, 1998). Faire apparaître dans une revue littéraire d'une petite ville états-unienne deux figures québécoises, qui n'ont pas de notoriété outre-Atlantique, crée une diachronie entre l'auditif et le visuel. On observe que l'effet principal de l'appropriation des personnalités trahit une transposition du polysystème littéraire au domaine télévisuel. Par contre, du point de vue de la perception des personnalités, cette fois, les éléments de l'appareil connotatif sont maintenus au même niveau d'humour, Gore Vidal et Susan Sontag étant au demeurant des intellectuels dont l'importance se situe strictement dans le domaine littéraire, d'où l'apparition de leurs caricatures dans la *Springfield Review of Books*. Il s'installe par le fait même un principe de familiarité qui s'applique dans le cas des deux noms de la version québécoise.

HTG(appendice III, page lii)

32M A- Oh, Homer, don't start stalking people again! It's so illegal! Remember when you were stalking Charles Kuralt because you thought he dug up your garden?

¹⁰⁰ Document retenu de l'URL suivante : <http://kirjasto.sci.fi/sontag.htm>

¹⁰¹ Retenu de l'URL <http://www.gizmo1.demon.co.uk/jencyclo/data/vidal.htm>

F- Tu n'vas pas r'commencer à prend' des gens en filature? C'est tout à fait illégal! Souviens-toi du fossoyeur qu'tu soupçonnais d'avoir fait des trous dans l'jardin?

Q- J't'en prie Homère, tu vas t'mett' encore une fois à filer les gens! Tu sais très bien qu'c'est illégal! Rappelle-toi quand tu filais Hélène Lanier parce que tu pensais qu'a volait nos légumes de jardin! (Nous soulignons)

Dans la version originale, Marge fait référence à Homer filant Charles Kuralt, qu'il croyait responsable des trous dans son jardin. Ce Charles Kuralt est une figure importante de la télévision états-unienne. Il a été correspondant pour CBS News de 1958 à 1966 et a animé une émission appelée *On The Road* pour CBS Evening News à partir de 1967. Cette émission faisait les manchettes avec des gens ordinaires que monsieur Kuralt rencontrait sur la route, partout aux États-Unis¹⁰². Le gag repose essentiellement sur la personnalité pour le moins singulière de C. Kuralt, un journaliste infatigable qui trouvait de l'intérêt dans le quotidien le plus banal et que rien n'arrêtait dans sa recherche de nouvelles intéressantes.

La traduction française remplace le nom de Kuralt par un nom commun, dont la profession, fossoyeur, est assez éloignée de celle de Charles Kuralt. Le gag perd les caractéristiques évocatives de l'appareil connotatif pour se déplacer à un autre niveau d'humour; on passe d'une blague à contexte culturellement spécifique à une blague binationale (P. Zabalbeascoa, 1996 : 255). Le nom de C. Kuralt ne représenterait donc aucun intérêt pratique pour le traducteur, puisqu'il se situe hors des champs de connaissance du public télévisuel français.

La version québécoise utilise le nom d'un des acteurs-doubleurs qui fait la voix des personnages de *The Simpsons*, l'humour reste donc cryptique et ne quitte pas les murs du studio de doublage, ou à tout le moins gagne le public fanatique de *The Simpsons* attentif aux moindres détails, puisque le nom d'Hélène Lanier apparaît au générique de fin.

HTG (appendice III, pages lx)

(TdP) A- Who controls the British crown?/ Who keeps the metric system down?/ We do! We do!
Who leaves Atlantis off the maps? Who keeps the Martians under wraps?/ We do! We do!

¹⁰² Biographie de Charles Kuralt; <http://www.achievement.org/autodoc/page/ku0bio-1>

Who holds back the electric car? Who makes Steve Guttenberg a star?/ We do! We do!
 Who robs the cave fish of their sight? Who rigs every Oscar night?/ We do! We do!
 F- Qui contrôle la politique? Qui combat l'système métrique? C'est nous, c'est nous
 Qui sait où s'trouve l'Atlantide? Qui cache les humanoïdes? C'est nous, c'est nous
 Qui traite les écolos d'ringards? Qui fait d' Steve Guttenberg une star! C'est nous, c'est nous!
 (+PS) Qui tient les femmes à l'écart?(+H) Qui truque les remises d'Oscars? C'est nous, c'est nous
 Q- Qui blaire pas les Catholiques? Qui s'oppose au système métrique? C'est nous, c'est nous
 Qui dit qu'l'Atlantide c'est rien? Qui nie l'existence des Martiens? C'est nous, C'est nous
 On veut pas d'voiture électrique! On trouve Jean-Marc Parent magnifique! C'est nous, oui
 nous!
 Qui aime bien les grosses voitures! Qui trouve qu'les Oscars carburent? C'est nous, c'est
 nous! (Nous soulignons)

Dans l'original et dans la version française, on retrouve le nom de Steve Guttenberg, acteur états-unien. Le succès de cet acteur est redevable surtout à son apparition dans *Police Academy*, film comédie dont le succès monstre a multiplié *ad nauseam* les suites (au nombre de sept) et les dérivés (pâles imitations et dessins animés). Mais il n'a jamais été au-delà de ces succès et de l'humour de *Police Academy* (ainsi que la trame de *Cocoon*) et se borne à plaire à des publics cibles qui savent se contenter d'un gag éculé ou d'un rire préenregistré. La phrase «who makes Steve Guttenberg a star» constitue donc une diatribe contre le «star system» hollywoodien, où le succès d'un acteur ne dépend pas nécessairement de son talent, mais plutôt de sa couverture¹⁰³ et de la popularité du film ou de la série dans laquelle il joue. Il est possible que, dans la version française, le nom de Steve Guttenberg ait été gardé intact à cause de l'accès à des versions doublées en français de *Police Academy*, mais alors le nom de l'acteur perd sa connotation et l'humour n'est pas restitué. La version québécoise offre un *substitutio* beaucoup plus poussé. Jean-Marc Parent, monologueur et comique qui a eu sa propre émission de télévision (*L'Heure J.M.P.*), dont le contenu se compose essentiellement d'entretiens sur divers sujets de la vie quotidienne, est représentatif d'une catégorie d'hommes québécois francophones dont l'âge varie entre 25 et 40 ans, et dont les principaux intérêts dans la vie sont le rock progressif et les voitures. Cet homme a été vilipendé par les intellectuels québécois francophones pour ses «idées»¹⁰⁴. Autant apprécié que haï, on retient le nom de Jean-

¹⁰³ La popularité de l'acteur est imputable dans une moindre mesure à un phénomène courant auprès du vedettariat hollywoodien, celui des rôles taillés sur mesure pour un acteur.

¹⁰⁴ Une de ces «idées» les plus controversées fut sans contredit «Flash tes lumières», un appel à tous, lancé à la télévision sans aucun but spécifique, dans lequel les téléspectateurs de l'émission étaient amenés

Marc Parent pour sa popularité monstre et le fait qu'il a été la cible préférée d'humoristes dont les blagues se concentraient sur son apparence physique (embonpoint, cicatrices acnéiques). Comme dans le cas de Steve Guttenberg, on s'explique mal le succès de Jean-Marc Parent, dont le talent principal est sa facilité déroutante à rassembler les foules.

HTG (appendice III, page lxvi)

245GB A- I'm afraid I have to disagree with Orville, Jack, and mister ... can't we just do something to his voice box?

F- J'ai bien peur d'être en désaccord avec Jack Nicholson et les autres membres du conseil [...] on pourrait se contenter de lui couper les cordes vocales.

Q- J'ai peur de ne pas être du même avis qu'Orville, Jack et Monsieur; est-ce qu'on ne pourrait pas briser son larynx, plutôt?

Cet extrait contient une intervention de George Bush¹⁰⁵, ex-président des États-Unis, qui revient dans d'autres épisodes. L'humour de l'extrait est à contexte culturel culturel spécifique (P. Zapalbeascoa, 1996 : 256) puisqu'il s'adresse à un public qui connaît la politique états-unienne. Quant aux autres personnalités caricaturées, elles font partie de l'appareil connotatif télévisuel (Mister T, Orville Reddenbacher) et cinématographique (Jack Nicholson) partagé par les Nord-américains, ce qui comprend les Franco-américains, y compris les Québécois. Ainsi, seulement les prénoms sont mentionnés dans l'original et le doublage québécois. Par contre, la version française ne mentionne que le nom «Jack Nicholson» tout en s'assurant une récupération de la connotation grâce à un *adiectio* du nom de famille de l'acteur. Orville et Mister T deviennent les «autres membres du conseil», ce qui neutralise l'allusion de l'original.

Comme pour les éléments culinaires, l'appropriation a agi sur un grand nombre de mots. La substitution de noms de personnalités par des noms plus familiers dans le cas de la version québécoise est dans la même veine que l'appropriation culturelle: il s'agit pour le milieu télévisuel québécois de mettre une barrière entre ses biens culturels et

à éteindre et allumer simultanément toute lampe, phare ou dispositif d'éclairage qu'ils avaient sous la main au moment de l'émission. Cette harangue connut un succès monstre.

¹⁰⁵ Sa voix est interprétée par un des «voice-actors». George Bush est un président dont la notoriété est de beaucoup inférieure à celle de Kennedy ou de Reagan ou de Bill Clinton. Il ne compte pas parmi les présidents les plus appréciés du peuple états-unien non plus, certains le tiennent responsable de la crise économique du début des années 1990 et de l'escalade ayant mené à la Guerre du Golfe en 1991.

ceux de l'étranger. Le fait d'utiliser les noms de Jacques Languirand, Denise Bombardier, Jean-Marc Parent ou mieux, Hélène Lanier, sont probants. C'est une protection des éléments qui permettent une distinction entre ce qui est le «nous» et le «eux». Ce qui ressort, en définitive, est une reterritorialisation des éléments considérés comme menaçants pour la culture cible. Par ce processus, une diachronie s'installe entre discours visuel et discours oral, quant à l'origine et la nature du texte filmique. Cette diachronie est un terrain plus propice à la manipulation des discours, que nous abordons dans le chapitre 6.6.

6.5.2.4 Éléments lexicaux : neutralisation du territoire et reterritorialisation

En observant de plus près, la reterritorialisation est appliquée de façon plutôt sporadique sur les termes faisant référence à des lieux et des endroits. Toutefois, elle s'ajoute à la reterritorialisation effectuée par la transformation des autres éléments linguistiques et même paralinguistiques.

KGF (appendice II, page xxxiii)

37Apu A- Yes, yes, I know the procedure for armed robbery. I do work in a convenience store, you know.

F- Oui, oui, je connais la marche à suivre, ne vous inquiétez pas, chez nous le client a toujours raison, surtout si il est armé!

Q- Oui oui, je connais la procédure en cas de hold-up, c'est pas d'hier que je travaille dans un dépanneur! (Nous soulignons)

KGF (appendice II, pages xxxv-xxxvi)

62H A- Oh, fantastic! Marge, you never gonna believe what happened: I was down at the Kwik-E Mart minding my own business when... OH! OH! OH! OH! The news!

F- Ah, fantastique! Marge, tu devineras jamais c'qui est arrivé: j'étais au supermarché en train d'faire mes p'tites courses... Oh! oh! oh! les infos!

Q- Oh, fantastique! Marge, tu croiras jamais c'qui est arrivé. J'étais au dépanneur en train d'faire ma p'tite affaire quand, oh oh oh, les nouvelles!

(...)

64ScA- Good evening, I'm Scott Christian. Kent Brockman is off tonight. Why did the clown cross the road? To rob a Kwik-E-Mart. A new story behind that enigmatic half-joke after this commercial break.

F- Bonsoir, je suis Scott Christian, Kürt Brockman est absent ce soir. Pourquoi le clown-a-t-il quitté la piste? Pour voler un supermarché. Les détails de ce numéro de cirque qui fait rire jaune juste après notre message publicitaire...

Q- Bonsoir. Je suis Scott Christian. Kent Brockman n'est pas là ce soir. Un clown s'attaque à un dépanneur. Pourquoi a-t-il mal tourné? Notre reportage sur cette blague douteuse après ce message publicitaire.

(...)

70ScA- Krusty is behind bars tonight after a daring twilight armed robbery at the local Kwik-E-Mart.

F-- Krusty le clown dormira ce soir en prison à la suite d'un audacieux hold-up dans un supermarché.

Q- Krusty le clown est maint'nant derrière les barreaux suite au cambriolage audacieux qu'il a perpétré dans un dépanneur du coin.

(...)

74ScA- Earlier this evening, the Springfield SWAT team apprehended the TV clown, who appears on a rival station, opposite our own TV clown, Emmy award winning Hobo Hank. And just in, actual footage taken with the Kwik-E-Mart security camera.

F- Dans la soirée, la brigade d'intervention musclée de Springfield appréhendait le clown qui est sur une chaîne concurrente, le rival de notre propre clown, le célèbre Hobo le clodo, mais voici maintenant, comme si vous y étiez, les images du crime filmées par la caméra de sécurité du supermarché.

Q- Plus tôt en soirée, la brigade d'intervention d'Springfield a appréhendé le clown de la télé vedette d'une autre station et rival de notre propre clown Hobo Hank. Vous pouvez voir en ce moment même le vidéo du crime tel que saisi par la caméra de sécurité du dépanneur.

Dans les trois extraits qui précèdent, tous tirés de *Krusty Gets Framed* (épisode 7G12), on mentionne dans l'original le lieu où s'est perpétré le crime qui a mené Krusty derrière les barreaux. Il s'agit du Kwik-E-Mart, le magasin tenu par Apu Nahasapeemapetilon. Ce magasin est typique des grandes franchises comme le 7-Eleven, panaméricaines, qui offrent sous un même toit fast food, tabac, magazines et journaux, sucreries et épicerie. Ces versions modernes du *general store* du début du siècle sont affublées d'un nom évocateur donnant les heures d'ouverture (7 h à 23 h). De même le Kwik-E-Mart, dont l'orthographe phonétique fait penser à une chaîne de magasin à rayons (K-Mart, Wal-Mart). Finalement, nous avons affaire à un lieu très précis et bien défini.

Dans les traductions, les interventions 62, 64, 70 et 74 n'utilisent pas le terme Kwik-E-Mart, mais substituent à celui-ci «supermarché» dans la version française et «dépanneur» dans la version québécoise, passant, dans les deux cas, du spécifique au générique. La traduction française utilise un terme qui est une francisation du mot «supermarket», désignant des grandes surfaces commerciales presque exclusivement réservées à l'achat de denrées alimentaires. L'intervention 37 nous indique d'ailleurs qu'il s'agit d'un *convenience store* et non pas d'un *supermarket*. La traduction québécoise utilise le terme «dépanneur», qui désigne un établissement commercial de

taille modeste, habituellement sur le coin d'une intersection, et où sont regroupés tabagie, kiosque de journaux, loterie, *fast food*, bonbons.

On voit que la version québécoise utilise un terme générique dont le sens se rapproche plus de l'original («dépanneur»), mais comme dans la traduction française, on adopte pour chaque occurrence de Kwik-E-Mart, un terme qui empêche l'entrée du nom (pourtant visible à l'écran) du commerce dans la culture cible, nom qui reviendra régulièrement au cours des centaines d'épisodes suivants. Ce nom transportant une charge culturelle étrangère sera donc remplacé par un terme beaucoup plus familier pour le spectateur franco-américain et qui possède une charge culturelle beaucoup moins menaçante, parce que le terme «dépanneur» est endémique aux locuteurs du français au Canada. Dans l'intervention 70Sc de la version québécoise, on a même apposé un marqueur de familiarité en ajoutant «du coin» à dépanneur.

TCOW (appendice I, page xxiv)

190(M) A- Everyone here in the United States is fine. We think Maggie may say her first word any day now. Lisa got an A in math, which I'm only mentioning as news, I'm not putting you down. And your father [...] Well, last night he went to sleep talking about how much he loves you. Remember to dress warm and to be as helpful as you can to your adoptive parents (+B) All my love, mom.
 F- Ici, aux États-Unis, tout le monde va bien. Maggie ne devrait plus tarder à dire son premier mot, Lisa a eu un dix-huit en maths, j'dis pas ça pour t'embêter, c'est juste histoire de te donner des nouvelles. Quant à ton père (...) il me répétait encore hier soir qu'il t'aimait très fort. N'oublie pas de t'habiller chaudement et essaie d'être serviable avec tes parents adoptifs, (+B) je t'aime très fort, maman.
 Q- Tout l'monde ici dans not' beau pays va très bien. On s'attend à c'que Maggie dise son premier mot d'un jour à l'autre. Lisa a eu un A en mathématiques. J'dis ça pour te donner des nouvelles, pas pour te rabaisser. Pour ce qui est de ton père, heu, eh bien, heu, imagine-toi donc qu'hier soir avant d's'endormir il m'a dit combien i t'aimait. Essaie de t'habiller chaudement pis essaie d'êt' le plus serviab' que tu peux pour tes parents adoptifs. (+B) Tout mon amour, moman.

Cet extrait montre de façon plus évidente comment la géographie de *The Simpsons* est sujette à reterritorialisation dans la version québécoise. Bart est en France et lit une lettre de sa mère qui le reconforte en lui expliquant que tout est normal dans son pays natal. La version française tient aussi à faire parvenir la lettre des États-Unis, même si on emploie le système de notation français («dix-huit en maths») plutôt que le système états-unien. La version québécoise substitue «not' beau pays»¹⁰⁶ à États-Unis. Ainsi la

¹⁰⁶ Ces trois mots font presque écho à «not' pauv'pays» qui traduit le mot «Écosse» dans la pièce *Macbeth* de Shakespeare (cf. A. Brisset, 1989 et 1990). Toutefois, il ne semble pas y avoir référence au

provenance de la lettre n'est plus aussi clairement définie que dans l'original. Si le fait que Bart lit une lettre écrite en français, mais lui parvenant des États-Unis, semble légèrement ambigu quoique plausible dans la version française, c'est sans équivoque que le spectateur de l'intervention 190 décode comme message que Bart lit une lettre envoyée du Québec, puisque la lecture de Bart fait entendre Marge qui parle en utilisant le français québécois.

En définitive, le travail de reterritorialisation est présent dans les deux doublages, et vient en partie confirmer l'hypothèse principale et la première sous-hypothèse. Les deux cultures cibles construisent leur identité discursive en réaction à l'incursion de l'étranger. La France, par sa position impérialiste, remplace certains éléments lexicaux de la culture source par ceux de sa propre culture, considérés comme équivalents et donc universels puisque le doublage montre des images d'un contexte nord-américain et que ce doublage sera diffusé en Belgique et en Suisse. Les noms de personnages connus, comme Steve Guttenberg, sont déjà appropriés par le doublage de films diffusés en France, en Belgique et au Canada, ils font partie de ces éléments universels, et ne sont pas véritablement menaçants. Par contre, dans le cas des éléments lexicaux culinaires, on opte pour une attitude plus défensive, attitude qui sera plus généralisée dans l'épisode 2F09 (HTG, appendice III). Le Québec, par sa position défensive, substitue lui aussi certains éléments, mais ils sont appropriés dans un contexte plus familier et les termes ne seront pas génériques. Toutefois, nous avons remarqué que dans l'épisode *Homer the Great* (appendice III), certains noms n'avaient pas été touchés par l'appropriation culturelle dans les deux versions. Des noms d'institutions («Black Panthers» à l'intervention 257H, page lxvii), d'individus célèbres («Kennedy» à l'intervention 30B, page lii ou «Albert Schweitzer» à l'intervention 229Moe, page lxxv), ou d'événements historiques («Battle of Gettysburg» à l'intervention 253H, page lxxvii ou «Civil War» à l'intervention 222H, page lxxiv), qui sont en réalité des noms

Québec, mais plutôt au Canada. Dans le même épisode, (TCOW), la version québécoise substitue «not' bon vieux castor» pour «the ol' stars'n'stripes». En effet, le castor est l'animal-totem du Canada, et une récupération de l'appareil connotatif, le pavillon du Québec, aurait dans ce cas été le «fleurdelisé». Le traducteur place ainsi Homer (et la famille Simpson) non pas parmi les Québécois, mais parmi les Canadiens français.

évoquant un passé de l'histoire des États-Unis, jugés comme connus des téléspectateurs éventuels de la culture cible, que ce soit au Québec ou en France. De même, les références directes au territoire de l'original (America, American) ne subissent une transformation partielle que dans la version québécoise. En effet, à l'intervention 99Cé (TCOW, appendice I, page xviii), le «garçon américain» devient le «môme d'Amérique» et, à l'intervention 134H (TCOW, appendice I, pages xx-xxi), «America land of opportunity» devient «Amérique terre de liberté». Ainsi, la fascination exercée pour le continent américain se manifeste dans la version française (la transformation est minime) tandis que le travail d'inclusion du sujet traduisant devient plus évident.

6.6 Manipulation du discours

6.6.0 Introduction : le discours de *The Simpsons*

Nous abordons la notion de traduction en tant que fenêtre ouverte sur l'étranger ou «l'Autre», comme nous le mentionnions dans le chapitre 1. La traduction devient un filtre qui laisse passer certaines caractéristiques du discours de la culture source. Nous avons déjà observé en 6.4 et 6.5 qu'une sélection s'opère sur certains éléments paralinguistiques et linguistiques de l'original. Le caractère subversif du discours humoristique de *The Simpsons* comporte plusieurs facettes, dont une très importante qui constitue une réaction au discours de rectitude politique en vogue dans les années 1990 en Amérique du Nord, que nous avons expliqué précédemment (sections 6.1 et 6.3).

Il sera d'abord question dans ce chapitre des *detractio* observés dans le doublage, des censures effectuées pour diverses raisons, surtout de conflit entre identités discursives. Ensuite, dans la section 6.6.2, nous observons les transformations subies par le discours dans les épisodes où sont présentés des étrangers, ainsi que les transformations qui permettent de déterminer par l'analyse des doublages le rapport

des cultures cibles face à ces étrangers. Dans la section 6.6.3, nous utilisons particulièrement l'épisode *The Crepes of Wrath* afin de corroborer la deuxième sous-hypothèse parce que l'histoire nous montre des personnages français. Pour vérifier la troisième sous-hypothèse, nous analysons ensuite quels sont les effets de l'utilisation du français québécois dans le doublage. Enfin, dans la section 6.6.5, nous utilisons certains extraits pour tenter de confirmer l'hypothèse secondaire sur la perception de l'original.

D'un premier coup d'œil, il semble que dans la version française on a ignoré, en tout cas pour les deux premiers épisodes (TCOW, appendice I, et KGF, appendice II), l'appareil connotatif et le discours subversif, et que les traducteurs ont concentré leurs efforts sur la récupération de l'humour binational et tributaire de la langue (P. Zabalbeascoa, 1996 : 254-255), c'est-à-dire l'humour de premier degré, comme il est courant dans le doublage de films (O. Goris, 1993). Dans la version québécoise, on voit que la priorité est la récupération de l'appareil connotatif, dans la mesure du possible, et l'humour à contexte culturel spécifique. Deux extraits montrent cette différence de traitement.

KGF (appendice II, page xxxiii)

32H A- The reason I look unhappy is that tonight I have to see a slideshow starring my wife's sisters, or as I call 'em, the gruesome twosome. Heh! Heh! Heh!

F- J'ai des raisons d'pas être heureux: ce soir faut que j'me coltine une projection d'diapo avec les sœurs de ma femme en vedette. Je les appelle les sorcières siamoises, hé hé hé!

Q- Si j'ai l'air aussi peu content c'est parce qu'i faut qu'j'aille voir un show de diapositives mettant en vedette les deux sœurs de ma femme. Les deux airs de bœuf comme j'les appelle! Tha ha ha ha!
(Nous soulignons)

Dans la version française, nous observons la récupération de la paronomase par l'allitération, l'adjectif qualificatif qui sert à souligner l'aspect repoussant des sœurs jumelles de Marge, et le surnom informe le téléspectateur que ce couple de sœurs est inséparable, dans les deux langues. Dans la version québécoise, on a un *substitutio* pour une expression québécoise dont le sens indique que les deux sœurs ne sont ni commodes ni souriantes¹⁰⁷.

¹⁰⁷ L'allitération n'est pas conservée mais le son de la voyelle finale est le même: [dø] et [bø].

KGf (appendice II, page xxxiii)

37Apu A- Yes, yes, I know the procedure for armed robbery. I do work in a convenience store, you know.

F- Oui, oui, je connais la marche à suivre, ne vous inquiétez pas, chez nous le client a toujours raison, surtout si il est armé!

Q- Oui oui, je connais la procédure en cas de hold-up, c'est pas d'hier que je travaille dans un dépanneur!

Cet extrait nous montre un travail de compensation dans la version française, tout en demeurant dans l'humour de premier degré. La version québécoise récupère le terme «convenience store» par appropriation culturelle, tel qu'observé dans le chapitre précédent.

6.6.1 Manipulation directe par le télédiffuseur (*detractio*)

«Hiiin, c'dessin animé-là i vaut pas d'la mar... ah, allô, hé hé! C't'ait quèquchose, han, les enfants?»

Krusty le clown (doublage québécois de l'épisode 9F08, *Lisa's First Word*, 1992)

Dans la version originale, nous avons remarqué une censure. En effet, l'épisode *Homer The Great* a été diffusé au réseau CBC (Canadian Broadcasting Company, pendant anglophone chaîne de télévision d'État), à 17 heures 30, avec la classification PG (parental guidance) dans le coin supérieur gauche. Dans cet épisode, le diffuseur a coupé le segment où Homer lit à sa fille Lisa un passage du livre *Stonecutters' Real History Book*, qui donne une version des événements historiques aux États-Unis comme ils se sont véritablement produits.

HTG (appendice III, pages lix)

141L A- (coupé) I still don't believe all the founding fathers were Stonecutters!

F- J'ai du mal à croire que tous les pères fondateurs étaient des tailleurs de pierre!

Q- J'crois toujours pas qu'les pères fondateurs étaient des tailleurs de pierre!

142H A- (coupé) That's because you trust your stupid schoolbooks. Here's what really happened at the signing of the Declaration of Independence:

F- Parce que tu gobes toutes les bêtises c'qu'il y a dans tes livres d'école. Voilà c'qui s'est réellement passé à la signature d'la déclaration d'indépendance!

Q- Ça c'est parce que tu fais trop confiance à tes maudits liv' d'école! M'en va t'dire moé c'qui s'est passé quand i ont signé la déclaration d'indépendance...

143FF A- (coupé) And a nation is born. Now let us party like 'twas seventeen ninety-nine!

F- Une nation, vient de naître. Maint'nant, fêtons dignement ce quat' juillet mil sept cent soixante-seize.

- Q- Et une nation vient de naître. Nous allons maint'nant célébrer comme si c'était dix-sept cent quatre-vingt-dix-neuf!
- 144(ff) A- (coupé) Yeah! Quaff! Quaff! Quaff! Quaff!
- F- Ouais! Bois!Bois! Bois! Bois! Bois! Bois! Bois! Bois! Bois!
- Q- Ouais! Ouais ahah! Et glou! Et glou! Et glou! Et glou! Et glou! Et glou! Et glou!
- Hahaha!
- 145Co A- (coupé) Please, sir, you're destroying my establishment.
- F- Oh., monsieur, vous saccagez mon établissement!
- Q- Monsieur, j'vous en prie vous êtes en train d détruire mon établissement!
- 146FF A- (coupé) We just created the greatest democracy on earth, you lowlife commoner!
- F- Nous v'nons d'fonder la plus grande démocratie sur terre, misérable roturier! Fous l'camp!
- Q- Nous v'nons de créer la plus grande démocratie sur terre, tu n'comprends donc rien, espèce de vieux roturier, allez ouste!
- 147H A- (coupé) You want to see how Davy Crockett really died at the Alamo? You must be eighteen.
- F- Tu veux voir comment Davy Crockett est vraiment mort à l'Alamo? Quand t'auras dix-huit ans!
- Q- Tu veux-tu savoir la vérité sur la mort de Davy Crockett à Alamo? Faut qu't'aies dix-huit ans!

Les télédiffuseurs qui ont censuré ce segment considéraient que le public cible n'aurait eu aucune compréhension des événements marquants de l'histoire des États-Unis. Nous sommes en réalité exposés à un véritable tabou qui ne semble pas exister dans la culture québécoise ou française, puisque ces segments n'ont pas été censurés. Plus précisément, on note une différence entre le Canada anglophone (où a été diffusé l'original) et le Canada francophone. On peut voir dans cet extrait aussi l'attachement à la récupération de l'appareil connotatif («seventeen ninety-nine» devient dix-sept cent quatre-vingt-dix-neuf) dans la version québécoise, et le caractère normatif et homogénéisant (O. Goris, 1993 : 184) de la version française («seventeen ninety-nine» devient «mil sept cent soixante-seize», date réelle de l'indépendance des États-Unis).

Aucun *detractio* n'a été noté dans les épisodes télévisés diffusés sur Canal+, mais un élément visuel textuel qui est pourtant très visible sur l'original n'apparaît pas sur une des cassettes de version française; il s'agit de l'adresse du magasin où Bart doit aller chercher la caisse d'antigel, dans l'épisode 7G13 *The Crepes Of Wrath*. Entre l'intervention 207 et 208B de cet épisode, sur l'original, on voit sur le bout de papier que tient Bart l'adresse «14 rue Voltaire». Ce segment n'est pas visible dans la version française. Nous demeurons prudent quant à ce qui a entraîné cette censure, puisque Voltaire est un personnage respecté de l'histoire de France. Une des possibilités

envisagées est la langue. Bart s'est fait donner l'adresse par César et Ugolin, et dans l'original, il ne sait pas parler le français, et le traducteur aura supposé que Bart a besoin de cette adresse parce qu'il ne sait pas lire les adresses en français et que cela représenterait un paradoxe dans la version française.

En ce qui a trait aux épisodes québécois, la première censure notée est très subtile: Krusty demande aux enfants ce qu'ils feraient s'il ne passait plus à la télé, et les enfants répondent tout de go: «We'd kill ourselves/ On s'tuerait». Ce qui correspond, dans notre corpus, aux interventions 5 et 6 de l'appendice II (KGF, page xxxi), qui a été coupé des ondes. Selon les statistiques¹⁰⁸, le Québec serait une des régions du globe avec un des plus hauts taux de suicide juvénile. N'oublions pas que l'épisode a été diffusé à 16 h 30, et était précédé de la mention «Cette émission contient des scènes pouvant ne pas s'adresser à de jeunes enfants», et cette référence («we'd kill ourselves») à peine déguisée au suicide infantile a été coupée par le diffuseur.

TCOW (appendice I, page xiv)

39H A- Oh, Maaarge, I still hurt! Maaarge! MAAARGE!

F- Oh, Marge? J'ai toujours mal, Marge! Marge!

Q- Maaarge, ça fait encore mal. Ma-arge. Maaarge!

40M A- Oh, Homer. How many times do I have to fluff your pillow?

F- Oh, Homère, tu veux que je retapotes encore ton oreiller?

Q- (coupé)

41H A- Actually, I was wondering if you could make me a grilled-cheese sandwich?

F- Non, je m'demandais si tu pouvais pas m'faire un p'tit croque-monsieur.

Q- (coupé)

42M A- Well, okay.

F- Bon, d'accord.

Q- (coupé)

43H A- Make sure it's squished flat, and crunchy on the outside.

F- Surtout bien moelleux d'dans et croustillant à l'extérieur.

Q- (coupé)

44M A- I know how you like 'em, Homer.

F- Oui, je sais comment tu les aimes Homère.

Q- (coupé)

45H A- Oh, and can I have some of those wieners that come in a can? Oh, and some fruit cocktail, in heavy syrup.

F- Oh et aussi p'têt' une boîte de raviolis avec du ketchup!

Q- (coupé)

44M F- Oui, Homère.

¹⁰⁸ Statistiques Canada 1997-1999: le taux de suicide juvénile au Québec est le plus élevé en Amérique du Nord et plus élevé que tous les pays de l'Union européenne.

45H F- Oh et j'oubliais, une salade de fruits avec plein de sirop!

46M A- Mmmmm...

F- Mmmmh!

Q- (coupé)

47H A- Maaaaarge! Maaarge! MARGE! GET THE DOOR!

F- Marge! Marge? Marge! Va ouvrir!

Q- Marge. Ma-arge. MAAAARGE. Ça sonne à porte.

L'extrait précédent fait preuve d'un *detractio* encore plus important. Nous avons déjà observé cet extrait dans la section 6.5.2.1. La raison de ce *detractio* ne semble pas être fondée sur l'impossibilité de récupérer l'appareil connotatif, parce que les termes culinaires se retrouvent pour la plupart dans la culture québécoise, pour ne pas dire franco-américaine. En observant où commence le *detractio*, nous avons remarqué que Marge doit s'occuper de Homer et écouter ses moindres requêtes. D'après cette observation, le segment coupé représente un exemple à ne pas suivre pour les femmes modernes. Marge est en effet très intelligente, très épanouie, c'est une femme libérée (M. Groening, 1997 : 45-46), mais elle s'est entichée de Homer qui ne la respecte pas du tout. Le type d'allusion cynique au modèle «femme moderne rentrée dans le rang» n'a pas été toléré, et serait une mauvaise influence sur les téléspectateurs (ou téléspectatrices), d'où la censure. Nous abordons plus en détail cette question dans la section 6.6.5.

6.6.2 Rapport avec l'étranger

Que devient l'étranger dans le doublage de *The Simpsons*? Encore faudrait-il déduire et circonscrire ce qui est représenté comme étranger dans l'original et dans le doublage pour pouvoir répondre à cette question.

À la section 6.5 nous avons constaté que les étrangers «véritables», c'est-à-dire ceux qui ne vivent pas aux États-Unis, s'expriment dans une langue autre que l'anglais. Le corpus nous offre la représentation de deux pays étrangers, l'Albanie et la France, dans l'épisode *The Crepes of Wrath* (appendice I). Les personnages qui y vivent véhiculent eux aussi une charge connotative, des stéréotypes et des lieux communs qui

s'inspirent principalement de cultures cinématographique et télévisuelle. Voyons maintenant les changements opérés dans le discours face à l'étranger.

6.6.2.1 Rapport avec l'étranger: Adil et les Autres

Adil Hoxha est un petit garçon du même âge que Bart, qui, comme lui, participe à un échange d'étudiants. Dans l'extrait où on le voit pour la première fois, entre l'intervention 94 et 96 (TCOW, appendice I, page 7), il fait ses adieux à ses parents, ce qui crée un parallèle avec l'intervention 84 et 88 (appendice I, page 6 et 7) où Bart fait ses adieux à sa famille. On peut y observer le même cérémonial de la mère qui dit à son fils qu'il va lui manquer et le père qui lui conseille de bien se tenir pour donner une bonne image de son pays à l'étranger. Adil a aussi deux sœurs et elles sont toutes les deux à l'aéroport de Tirana. Dans l'original et dans les doublages, il n'y a pas de sous-titres pour cette scène. Par contre, pour la deuxième scène où Adil s'exprime en albanais, dans l'intervention 186, on observe des différences:

TCOW (appendice I, page xxiv)

186 A- (ST) Sparrow to Nest. Sparrow to Nest. Stand by for transmission. I told you the Sparrow would not fail

Q- (st) Moineau appelle nid/ Moineau appelle nid/ Soyez prêts pour transmission

Je vous avais dit qu'on pouvait compter sur le moineau

Il transmet par satellite des photos de la centrale nucléaire où travaille son père adoptif, Homer. Les sous-titres dans l'original traduisent le faux albanais. Le satellite albanais est identifié par un aigle noir à deux têtes, l'emblème du pays, déjà mentionné par Lisa à l'intervention 103 (appendice I, page xviii) et figurant sur le drapeau national que l'on peut voir lors du discours de Adil à l'école (intervention 124, appendice I, page xx). On voit ensuite un autre personnage qui utilise le faux albanais, évoquant par le texte l'atmosphère de guerre froide et prouvant que Adil est un agent secret pour un pays communiste. L'épisode date de 1990; le mur de Berlin était déjà tombé à cette époque et les pays de l'Europe de l'Est entamaient des dialogues avec l'Occident. Aux États-Unis cependant, le climat politique était encore propice à ce que

l'on serve aux citoyens la rhétorique de l'Ennemi juré si chère aux Républicains (George Bush est alors président).

La version québécoise offre le même choix que l'original, on a un *substitutio* de sous-titres qui vont «traduire» les paroles du deuxième extrait en albanais, mais toujours pas de sous-titres pour le premier extrait (les adieux à la famille). Comme dans la version française, il y a une volonté de conserver l'«altérité» du personnage.

Pour ces deux extraits, il n'apparaît pas de sous-titres dans le doublage français. Il se peut que l'on ait jugé suffisant l'impact visuel des extraits pour qu'on comprenne le sens et la tournure des événements. Dans le contexte de notre travail, on explique cette absence de sous-titres par une volonté de représenter l'étranger et la menace qu'il représente dans ce qu'il est de plus aliénant: IL est incompréhensible. L'argument derrière cette constatation est la présence de sous-titres dans l'épisode *Homer the Great* (appendice III), qui sont utilisés pour traduire un signal verbal visuel. Par exemple:

HTG (appendice III, page 1)

5Pl A- Yeah, I probably won't be able to get the parts I need for twooo three weeks, and that's if I order them today. Which I won't.

F- Ben j'aurai pas les pièces de r'change avant deux ou trois s'maines, et à condition d'les commander aujourd'hui. C'que j'frai pas.

Q- (?)

6M A- (T') Oh, dear..

F- Oh, seigneur!

Q- Oh, mon dieu!

7 A- (on the screen of the plumber's beeper) Low battery...

F- (ST) Pile déchargée

8Pl A- Mmmh, emergency call. Gotta go!

F- Oh! Un appel d'urgence! Faut qu'j'y aille!

Q- (Batterie faible) Bon! J'un appel d'urgence! Faut qu'j'y aille!

Dans l'original, Adil parle anglais avec un accent que l'on pourrait qualifier de slave: «r» roulé palatal, incapacité de prononcer le son «th». Pourtant, l'albanais n'est pas une langue slave. La variété d'anglais utilisée évoque plutôt un lieu commun sur les habitants des pays communistes de l'Europe de l'est, à majorité peuplé de Slaves.

Ce lieu commun est transposé dans le doublage français et québécois, et on note que la volonté d'utiliser ce lieu commun est audible dans l'intervention 125, où Adil parle des «camarades étudiants» pour «fellow students».

TCOW (appendice I, page xx)

125Ad A- Thank you, principal Skinner. Thank you fellow students. Although I only have been in your country a few days, I have already found Americans to be most trusting. Although officially I am required to hate you, I want you to know I do not feel it in my heart.

F- Merci, principal Skinner, merci camarades étudiants. Bien que je suis dans votre pays seulement depuis quelques jours, j'ai déjà pu constater que les Américains étaient on ne peut plus dignes de confiance, et même si officiellement on me demande de vous haïr, je veux que vous sachiez que ce n'est pas ce que je ressens dans mon cœur.

Q- Merci, monsieur le directeur Skinner. Merci camarades étudiants. Même si je suis dans votre pays que depuis quelques jours, je peux dire déjà que je trouve les Américains très ouverts d'esprit. Même si officiellement je suis supposé vous détester, je veux que vous sachiez que ce n'est pas ce que je ressens dans mon ventre.

Dans ce même extrait, on remarque que dans la version québécoise, les Albanais sont devenus un peuple qui ressent avec ses tripes; en effet, Adil ne ressent pas de haine pour les Américains, mais c'est avec son cœur qu'il parle dans l'original et la version française, alors que dans la version québécoise, l'organe en question devient le ventre. Il s'agit alors de mettre dans les paroles d'Adil un défaut de langage «excusé» par son origine étrangère. De plus, c'est l'épithète employé par Adil pour décrire ses «camarades» étudiants, qui change selon les versions. Dans l'original, on trouve les États-Uniens «*trusting*», c'est-à-dire confiants. Adil trouve dans l'original que les «Américains» ne sont pas méfiants, au contraire de ce qu'il aura pu être forcé à croire par son régime totalitaire. En français, les États-Uniens deviennent «dignes de confiance» (angl. *trustworthy*), et il peut alors leur faire confiance. La subversivité du discours se déplace du sujet Albanais/ ennemi vers le sujet États-Uniens/ ami. Dans la version québécoise, on ne donne pas d'épithète de confiants, mais on leur accorde une certaine ouverture d'esprit, puisqu'ils acceptent Adil en leurs rangs. Dans le doublage québécois, Adil devient de plus en plus québécois en fait, au fur et à mesure qu'on avance dans l'histoire. Dans l'intervention 159Ad (TCOW, appendice I, page xxii), Adil utilise le terme «usine nucléaire» pour «nuclear plant», comme Homer utilise

«usine nucléaire» dans le même épisode (220H, page xxviii) cependant que dans l'original il s'agit bel et bien d'une erreur de sa part («nukeeler plant»).

TCOW (appendice I, page xlii)

15LeA- What are you gonna do with it Bart?

F- Qu'est-ce que tu vas fai' avec ça, Ba't?

Q- Qu'est-ce que tu vas faire avec, Bart?

Une tendance observée dans le doublage français est d'utiliser un accent «petit nègre», pour les personnages qui ont la peau de couleur brune. Il est possible que l'existence de cet accent «petit nègre» repose sur un désir de récupérer l'humour perdu ailleurs dans l'appareil connotatif, un humour de premier degré. Ce type d'humour est repérable dans d'autres dessins animés français, dont un exemple représentatif est l'adaptation animée de la bande dessinée *Astérix le Gaulois*. Dans le dessin animé, Astérix fait souvent la rencontre d'un vaisseau de pirates, composé du même équipage qui désespère de toujours trouver les irréductibles Gaulois sur sa route. Un des personnages de pirate le plus remarquable est la vigile, qui est un noir et s'exprime dans le genre de langage également utilisé par des personnages comme Luis, un ami de Bart, ou Carl, le collègue de travail de Homère¹⁰⁹. Pourtant, dans la version originale, seuls les «véritables» étrangers ont une différence langagière audible. Il s'agit en l'occurrence d'Apu, tenancier du Kwik-E-Mart, d'origine indienne, et, dans notre corpus (appendice II), d'Adil Hoxha, l'étudiant albanais, ainsi que les deux vigneron français, César et Ugolin. Les autres personnages auront des différences langagières de nature sociolectale ou selon l'âge.

TCOW (appendice II, page xii)

2H A- Geez look weez! Look at this mess. I told this boy a million times to pick up his toyaaaaugh! D'oh! D'ah! Son-of-a! D'aargh!

F- Ah là là, quel souk! Regardez-moi ce bazar! Il est infernal ce Bart, ça fait un milliard de fois que je lui dis de ranger Aaah! Aïe! Aïe Aïe! Aaaaah! Ooh.

Q- Ah ben Cheese Whiz, ergarde-moé donc ça encore, ça fait un million d'fois qu'j'i dis d'serrer ses bebelles. Oh! Ah! Eha! AH! Ah! Ayoye! Eouh! Doh!

¹⁰⁹ Voir à ce sujet les tableaux IIa et IIb dans la section 6.5.1; le personnage de Carl apparaît à l'épisode HTG, appendice III.

L'adaptation en France nous permet de voir le rapport de la culture française avec les étrangers, et ces rapports sont exprimés plus subtilement qu'avec la prononciation et la voix d'Adil, si l'on remarque le changement de registre de l'expression utilisée dans l'original: «Geez look weez¹¹⁰! Look at this mess!», qui devient «Ah là là quel souk! Regardez-moi ce bazar!», dans l'intervention 2H, ci-dessus. Les mots «bazar» et «souk» sont utilisés dans la même intervention pour une expression et un mot neutre (*mess*). L'origine arabe des deux mots dans une même phrase nous donne un indice de ce que représentent les populations arabophones qui vivent en France, qu'elles soient immigrées ou nées dans ce pays. Un deuxième extrait, d'un autre épisode, confirme cette perception.

KGF (appendice II, page xlvii)

- 222CW A- Pick up your stuff, boys and get out to that studio!
 F- Rangez vot' bazar les gars et rendez-vous tout de suite au studio!
 Q- Ouais, grouillez-vous l'derrière là vous autres, au studio de télévision!

Le chef de police parle dans la version originale de «stuff» que les deux agents doivent ramasser, alors que la version française utilise le mot «bazar». Non par pur hasard, un des policiers a la peau de couleur foncée.

Dans le rapport à l'étranger, cependant, il peut y avoir une certaine mitigation du discours envers d'autres groupes ethniques. Observons ce qui se produit dans l'intervention 57:

TCOW (appendice I, page xv)

- 57Sk A- Mister and Missus Simpson, we have transcended incorrigible. I don't think suspension or expulsion will do the trick. I think it behooves us all to consider... deportation.
 F- Monsieur et madame Simpson, nous sommes impuissants, il est incorrigible, je pense qu'un renvoi temporaire ou même définitif n'y changerait rien; je crois qu'il vous appartient maintenant d'envisager de l'exiler.
 Q- Monsieur et madame Simpson, nous avons atteint le plafond de la correction. Je n'crois pas que la suspension ni l'expulsion soient d'aucun recours. Je crois qu'il nous reste plus qu'à envisager... la déportation!
 58M A- Deportation!? You mean, kick Bart out of the country?
 F- De l'exiler! Vous voulez dire expulser Bart du pays?
 Q- La déportation? Vous voulez dire j'ter Bart en dehors du pays?
 (Nous soulignons)

¹¹⁰ Il s'agit d'une déformation de l'expression «geez louise».

L'original utilise le terme déportation, réutilisé par la version québécoise, alors que la version française utilise le mot exil, puisque le mot déportation fait référence à l'exode juif.

Donc, en général, les caractéristiques des étrangers sont transposées dans les doublages, avec appropriation selon les normes des cultures. Par contre, on voit que les personnages qui ne sont pas des étrangers mais présentant quand même une différence visuelle (peau foncée) dans l'original se font attribuer dans les deux doublages des caractéristiques langagières fondées sur un humour politiquement incorrect, qui convient plus aux stéréotypes des cultures cibles; et ce même si l'original ne présente aucun signe de différence de langage.

6.6.2.2 Rapport avec l'étranger — les Français

Dans notre corpus, nous avons l'occasion de voir comment, dans l'original, les États-Uniens voient la France, en utilisant un véhicule qui unit caricature et lieux communs. Cette situation posera problème pour les traducteurs dont la culture cible utilise le français. D'un point de vue culturel, à première vue, la version française s'accommode de l'humour de l'original qui traite avec dérision certains traits attribués à la culture française.

TCOW (appendice I, page xxiii)

177B A- Ung ung ung! Stupid grapes, bunch of creeps! I hate France, ungh, ungh, ungh

F- Saleté de raisins, bande de faignasses! J'déteste la France!

Q- Ouh, oye, stupides raisins, eux aut' pis leur maudit vin! M'as t'en faire un raisin toé, tin toé, oh, ah! Agh!

Par contre, le «bunch of creeps» que sont les Français devient des «faignasses» dans la version française, parce que ni César ni Ugolin n'aident Bart à écraser le raisin. Cette mitigation est compréhensible quand on écoute attentivement les cris de joie poussés par Homer, dans le même épisode, lorsqu'il apprend que Bart accepte d'aller

en France: l'intervention 83H (TCOW, appendice I, page xvii) dans l'original «Yess! Yeah, bon voyage, boy!» qui devient «Ouais! Bravo! J'y ai cru! Vive la France!» On notera également que, dans la version française, on a suprébécement «rectifié» la provenance de l'avion, en changeant le numéro de vol de 1988 à 1789¹¹¹ (intervention 248, TCOW, appendice I, page xxix) et lui conférant ainsi un caractère «français».

Dans la version québécoise, on remarquera que le discours dominant du Franco-américain se distancie du trait culturel attribué au Français, l'amour du vin, tout en substituant «I hate France» pour «m'as t'en faire un raisin toé», ce qui mitige le discours xénofugiste¹¹².

On s'attendrait à ne trouver dans les épisodes que le français québécois, puisque dans la version originale des Simpsons, la majeure partie des personnages utilisent la variante nord-américaine de l'anglais. Dans un premier constat, les personnages de la famille Simpson s'expriment en effet en utilisant la variante nord-américaine, québécoise, de la langue française. Lorsque Bart arrive en France, il subit un choc culturel. Tout au long de ses interactions avec César et Ugolin, Bart découvrira que l'échange d'étudiants auquel il participe n'est pas aussi amusant qu'il avait cru au départ.

TCOW (appendice I, page xvii)

97Ug A- Okay, kid, let's go

F- D'accord, alors, en route.

Q- Bong, grouille-toi qu'on se tire, j'ai ma lessiveuse-e!

98B A- Hey!

F- Ouais!

Q- Han?

A- Birds in the trees/Whisper Louise/ La la la la/ La la la la/ La la (sifflement) Ooh là là! How much longer, sir? This is where we're going, right? Sha-teww Mâ-sonne?

F- (Chante la même chanson que dans la version originale anglaise, avec un accent vaguement français) La la la la, lala laa, ouh là là! C'est encore loin, m'sieu? C'est là qu'on va, hein? C'est ça? Au château-maison? Ah, elle est super la baraque!

Q- Elle avait de tout petits petits petons/ Va-len-ti-ne/ Va-len-ti-ne/ Elle aim-e de petit petits tetons / Que je ton- ouh! C't'encore loin, monsieur? C'est là qu'on s'en va, hein? Château maison!

¹¹¹ Date de la prise de la Bastille et de la Révolution française.

¹¹² Le discours qui s'attache à mettre une distance avec l'étranger.

La situation humoristique évolue autour des lieux communs sur la France. Le premier choc culturel de Bart se produit dès son arrivée à Paris, une grande ville où il se fait bousculer sans vergogne. Dans les deux versions, cette vision de Paris a été conservée, grâce aux interjections de Bart. Lorsque celui-ci chante, on utilise dans la version québécoise l'interprétation d'une autre chanson de Maurice Chevalier, *Valentine* (1925). Cette chanson est assez célèbre outre-Atlantique et récupère le lieu commun sur la France¹¹³ : c'est un des chanteurs français les plus populaires auprès des Franco-américains et des Québécois. Bart utilise le mot *teton*, ce qui récupère en quelque sorte la connotation du «Ooh-là-là» de la version originale, une autre référence à un lieu commun sur la France : le côté un peu libertin des Français et le prétendu caractère dévergondé des Françaises.

César et Ugolin s'emparent des effets personnels de Bart et le fossé linguistique se creuse en même temps que le fossé entre Bart et sa famille d'accueil.

Tableau III
Vocabulaire de César, Ugolin et du policier français

No A	F	Q
97 Ø	Ø	lessiveuse (motocyclette) - locomotive à vapeur / mitrailleuse
99 arrive	arrive	rappliquer (argot: arriver)
99 Ø	Ø	bossier (travailler)
108 Ø	Ø	crêcher (dormir, habiter)
108 Ø	Ø	petite tête: (argot: terme affectueux ou ironique)
110 hard	un peu dure	pas choupaïa (choupaïa: adj. inv. bon, beau, chouette)
110 Ø	Ø	causer (parler)
110 Ø	Ø	une paye (un bon bout de temps)
118 riches	riches	rupins (populaire: riches)
118 Ø	Ø	béneuf (sic) bénéf: nom argot/ populaire; bénéfice avantage
119 ceux-là	ceux-là	ces nippes (vêtements); argot/ populaire
119 trop petits	trop petit	pas avoir grand maison (sic)
119 vendre	vendre	lessiver (revendre) argot; verbe transitif, blanchir (de l'argent)
119 Ø	Ø	fourgue (argot: marchand receleur)
120 regarde	t'as vu	mater (regarder)
120 chapeau	chapeau	gambette/ gampette (sic) - gapette/ guimpette - casquette
126 waiting	Ø	poireauter (familier: attendre)
126 water	soif	fraîche (vieux: eau)
147 saucisse	saucisse	sauciflard (familier: saucisse)
148 vin	vin	pinard (familier: vin)
150 work	travailler	ramer (travailler)

¹¹³ La chanson de Maurice Chevalier dans l'original est en anglais. Le fait d'avoir choisi de ne pas faire de transformation pour cette chanson montre que l'appareil connotatif a été ignoré.

No A	F	Q
150 man	homme	gonze (argot: homme)
150 feed	nourrir	briffer (vieux: manger)
151 go to sleep	va te coucher	file au pieu (populaire: lit)
153 Ø	Ø	pouinsser (pincer?)
153 Ø	Ø	plumard (populaire: lit)
153 Ø	Ø	roupiller (familier: dormir)
166 watch me	regarde moi	zieuter (populaire: regarder)
166 thumb and forefinger	pouce et l'indèque	paluche (populaire: main)
166 very good	bon	piger (comprendre)
175 ungrateful swine	espèce de charogne	morveux d'ingrat
175 food	à manger	à claper (manger) verbe transitif (argot/ populaire)
175 shelter	toit	la crèche
175 this	voilà	pigeonner (familier: duper, rouler)
192 Ø	Ø	pinard
192 couvée (sic)	cuvée	cru
193 Ø	Ø	(pas) des masses
194 antifreeze	antigel	antigel
194 Ø	Ø	pote
194 donner du corps	donner du corps	donner du cran
194 vin	vin	piquette (familier: vin)
195 en a mis trop	en as mis trop	bouscule pas trop le pot de fleurs (?) - ici: antigel
195 tuer	tuer	buter (argot: tuer)
198 get out	fiche le camp	barre-toi (populaire: partir)
198 doing	fais	fous (populaire: faire)
200 pas le rendre aveugle	pas le rendre aveugle	jeter de la merde (sic) ici: se rendre compte de
200 Ø	Ø	se rincer la dalle (populaire: boire)
202 take a little wine now and then]	prendre un peu de vin de temps à autre	s'en jeter un (familier)
202 Ø	Ø	occase (argot circonstance favorable)
202 Ø	Ø	enfiler (populaire: avaler)
205 il pleut	il pleut	il pleut comme vache qui pisse (expression du XIX ^e siècle)
206 perdu	attendu	loupé (familier: manqué)
210 je ne parle pas anglais	Ø	piger que dalle (populaire: ne rien comprendre)
212 bonbon	bonbon	chewing-gum
215 Ø	Ø	computer (sic) ici: trafiquer
216 très grave	sérieux	pas de la blague
235 prison	prison	taule (argot: prison)

Le tableau III, *Vocabulaire de César, Ugolin et du policier français*, montre de façon nette et précise le clivage entre version française et version québécoise. La version française conserve en grande partie le dialogue français de l'original, et si le dialogue est en anglais, on maintient dans la traduction le même niveau de langue que l'original, n'ajoutant que l'accent provençal, point déjà abordé à la section 6.2. Parfois,

ce sont des phrases entières qui sont reprises verbatim, avec des changements grammaticaux ou lexicaux, qui sont des preuves de normalisation linguistique, courante dans le doublage français (O. Goris, 1993 : 184).

TCOW (appendice I, page xviii)

99Cé A- Ah, Maurice. Dès que le garçon américain arrive, tes jours d'esclavage sont finis.

(ST) Ah, Maurice. Once the American boy arrives, your days of back-breaking work labor will be over.

F- Ah, Maurice, dès que le gamin américain sera arrivé, ta vie d'esclave sera finie, moi je te le dis.

Q- Oh, Maurice-e, dès que le môme d'Amérique aura rappliqué, tu pourras te la couler douce, c'est lui qui bossera.

TCOW (appendice I, page xxv)

192Cé A- Ah, je crois que ça va être notre meilleure couvée [sic].

(ST) This will be our finest wine ever.

F- Aah, je crois que ça va être notre meilleure cuvée.

Q- Ah. Je crois que ce petit pinard va être notre meilleur cru.

193Ug A- Mais le vin n'a fermenté que trois jours.

(ST) But it's only been fermenting for three days.

F- Mais le vin n'a fermenté que trois jours!

Q- Mais il a fermenté trois jours, c'est pas des masses!

Par contre, on observe dans la version québécoise de nombreux éléments lexicaux qui ne sont pas présents dans l'original, ou alors nous observons un glissement dans le choix des termes vers le familier, le populaire, ou l'argotique. Nous avons déjà mentionné que César et Ugolin avaient fait l'objet, par le doublage, d'une reterritorialisation plus spécifique. La récupération de la connotation s'effectue en leur attribuant un parler provençal, dont on a deviné l'origine avec certaines caractéristiques¹¹⁴. Par contre, leur vocabulaire est composé de mots qui ne font pas nécessairement partie du vocabulaire endémique à cette région — la Provence — ni même du français vernaculaire du Midi. Le choix des termes ne semble pas suivre une logique, mais semble seulement desservir l'établissement d'un discours qui se dégage de lui-même plus loin dans l'épisode. Articulé de cette manière, on installe un discours différent, qui se substitue à l'original; le doublage effectue donc un travail perlocutoire (A. Brisset, 1990: 36) qui se rapproche de la propagande, pour transmettre un rapport idéologique qui rompt l'équilibre de l'original en faisant entrer un troisième «lieu», celui du Québec.

¹¹⁴ Certaines finales de mots se terminant par un e muet sont prononcées, et la consonne double nasale est substituée au «n», dans les mots où le n est précédé des voyelles [i] et [ej].

6.6.2.2 Rapport avec l'étranger : Bart en France

Les divergences des deux positions, défensive et impérialiste, du Québec et de la France sont encore mieux illustrées par l'extrait suivant.

TCOW (appendice I, pages xxvi et xxvii)

209B A- Oh. (grelotte) You're a policeman aren't you?

F- Oh, Ah, Eh, Eh, monsieur, vous êtes bien un policier, c'est ça?

Q- Oh, oh (grelotte) Ah, monsieur la police, vite, ça marche pas pantoute là.

210Pol A- Excusez-moi, je ne parle pas anglais.

F- Oui, mais, dis-moi, qu'est-ce que tu fais dehors par ce temps?

Q- Désolé petit mais je pige que dalle!

211B A- But, you got to help me! these guys I'm staying with. They work me day and night, they don't feed me, they make me sleep on the flo- [...]

F- Si vous êtes policier, aidez-moi, j viens d' Springfield et j'ai été envoyé par mon école.

J'en ai marre, j'veux rentrer, j'suis malheureux.

Q- C't'à cause des deux gars où j'reste! C'est deux vrais fous i sont dangeureux, i m'font écraser du raisin jour et nuit pis i m'donnent pas d'saucisse, pis i m'nourrissent pas, pis i m'font dormir par terre, pis...

212Pol A- Tiens, petit garçon. Voilà un bonbon

F- Tiens, mon p'tit garçon, voilà un bonbon.

Q- Tiens, petit, voilà du chouing gomme!

213B A- I (tousse) I, I don't want a piece of candy, I need your hel- [...] Come on mister, can you help me?

F- Ah, j'veux pas d'bonbon, c'que j'veux c'est rentrer chez moi! Eh, j'vous en prie, m'sieur écoutez moi!

Q- J'en veux pas d'gomme, j'ai besoin d'aide à cause des deux fous i faut les arrêter i sont dangereux rare!

214Pol A- Je suis désolé. J'aimerais vraiment pouvoir vous aider.

F- Je n'peux rien pour toi, mais deux mois, c'est vite passé!

Q- Je suis désolé, je ne pige pas un mot de ce que vous racontez!

Dans l'original, cet extrait est une charnière dans l'histoire, puisque c'est la première fois que Bart est confronté à un problème de communication. Le policier ne comprend pas l'anglais, et, sourd aux récriminations de Bart, lui refile un bonbon par pitié. Dans la version française, le problème de communication n'est plus culturel ou linguistique, et il est vite évacué par le policier.

215B A- Aoh, forget it. I'm so stupid. Anybody could've learned this dumb language by now. Here, I've listened to nothing but French for the past deux mois, (ST two months)

et je ne sais pas un mot.

(ST And I haven't learned a word.)

Eh! Mais, je parle français maintenant!

(ST Wait! I'm talking French now!)

Incroyable! (ST Incredible!)

Hey, Monsieur, aidez-moi! Ces deux types me font travailler jour et nuit. Ils ne me donnent pas à manger, ils me font dormir par terre, ils mettent de l'antifreeze dans le vin, et ils ont donné mon chapeau rouge à l'âne. (ST You gotta help me. These two guys work me night and day. They don't feed me. They make me sleep on the floor. They put anti-freeze in the wine, and they gave my red hat to the donkey.)

F - Bah, oh, bon, ça fait rien. C'est pas vrai, il est nul, ce type. Il a même pas voulu m'écouter; tout c'qu'il a fait, c'est m'donner un bonbon. Oh, et puis, c'est d'ma faute, quelle idée d'lui parler d'mon école. J'aurais dû lui parler du poison dans l'vin.. Mais oui! Eh, monsieur, écoutez-moi, les deux types chez qui j'habite me font travailler jour et nuit et ils me donnent rien à manger, et ils m'obligent à dormir par terre! Ils mettent de l'antigel dans l'vin et en plus, ils ont donné ma casquette rouge à l'âne.

Q- Ah, laissez donc faire. Pourquoi i comprennent pas? J'pensais qui comprenaient l'français en France. Si i parlaient pas a'ec c't'accent là i pourraient piger, non? Je pige bien moi, quand ils-e causent! Heille! Ouin, c'est ça, j'ai trouvé l'accent qui faut! I vont enfin m'comprendre! Monsieur le gendarme! Y a ces deux mecs qui me font ramer jour et nuit et ils me donnent rien à claper, et, pour c'qui est du plumard, alors là, que dalle, hein? En plus ils computent le pinard avec de l'antigel! Ils ont même refilé ma cambette rouge à leur âne!

(Nous soulignons)

Dans l'extrait qui précède, l'intervention qui est soulignée (par nous) vient confirmer sans équivoque la sous-hypothèse sur la position défensive du Québec. Bart supposait qu'en France on parlait français et qu'il serait compris. Nous avons déjà observé qu'en réalité le doublage québécois des personnages français, bien qu'ayant récupéré une partie de l'appareil connotatif en attribuant aux deux vigneronns un accent provençal, utilisait un vocabulaire de l'argot et du populaire qui s'avère une construction purement idéologique d'un français incompréhensible. En doublant la voix de Bart, la culture cible n'est plus menacée par le principal antagoniste, le monde anglo-américain. Bart devient un «p'tit gars bien de chez nous», et en présentant son personnage en état de perplexité devant le langage des personnages de nationalité française, on expose au grand jour l'hérmétisme culturel de la France par rapport au reste de la francophonie. Bart exprime maintenant à travers son monologue toute la position pour le moins inconfortable du Québécois, c'est-à-dire le paradoxe d'être capable de comprendre les Français («Je pige bien moi quand ils causent»), mais de ne pas être capable de se faire comprendre autrement qu'en adoptant un autre français que le sien.

216Pol A- De l'antifreeze dans le vin? Ah mais c'est sérieux ça!

(ST) Anti-freeze in the wine? That is a very serious crime.

Viens avec moi, fiston, tu n'as plus rien à craindre.

(ST) Come along, boy. There is nothing for you to fear now.

F- De l'antigel dans l'vin? Oh, mais c'est très grave, ça! Viens avec moi, fiston, tu n'as plus rien à craindre.

Q- De l'antigel dans le pinard? Alors, là, c'est pas de la blague. T'as plus rien à craindre, petit, je m'occupe de ces malfrats.

217B A- Mon sauveur [sic]. Vous aurez toujours une place dans mon cœur.

(ST) My savior. You will always have a place in my heart.

F- Ah, mon sauveur, vous aurez toujours une place dans mon cœur!

Q- Vous êtes mon sauveur. Vous aurez toujours une place dans mon cœur!

Dans cette section, surtout dans la version française, il y a encore le phénomène de récupération directe du discours, c'est-à-dire ce qui se rapproche de la non-traduction des sous-titres de la version originale, avec quelques modifications sommaires. Ainsi dans le cas où Bart Simpson s'exprime en français dans la version originale, le dialogue est repris verbatim en français, comme dans le cas où César, Ugolin et le policier s'expriment en français, sauf dans les situations de blagues binationales ou nationales. Ce qui est le plus frappant, c'est que le policier utilise le même vocabulaire et le même accent que César et Ugolin dans la version québécoise, alors que dans la version française, le policier n'a pas le même accent que les vignerons.

Même dans le cas des protagonistes qui ne sont pas des étrangers dans l'original, il y a un changement du discours. Vers la fin de *The Crepes Of Wrath*, Bart est revenu aux États-Unis et a rapporté des cadeaux de France. Ces cadeaux sont des lieux communs sur la France: une mini-guillotine pour Lisa, une robe haute couture pour Marge et une bouteille de champagne. Homer se charge d'ouvrir cette dernière et éprouve quelques difficultés.

TCOW (appendice I, page xxix)

258M A- Homer, I'd love a glass of that wine Bart has brought us!

F- Moi j'ai juste hâte de goûter l'vin que Bart a apporté!

Q- Homère, j'aimerais bien goûter au vin qu'Bart nous a rapporté!

259H A- Sorry, Marge, some wise-guy stuck a cork in the bottle!

F- Désolé mais y'a un p'tit futé qu'y a collé l'bouchon d'la bouteille de mousseux!

Q- Ah, scuse moé Marge, mais i ont mis comme un bouchon d'liège dans bouteille!

260B A- Mon père! Quel bouffon! (ST) My father. What a buffoon.

F- C'est pas du mousseux, c'est du champagne!

Q- Eh, p'tite tête, c'qu'il peut être con!

261H A- Ya hear that, Marge? My boy speaks French!

F- T'as entendu ça, Marge? Ton fils est devenu un vrai p'tit Français!

Q- T'as entendu ça, Marge? Mon p'tit gars i parle comme les Français!

L'humour de l'original comporte une blague culturelle reposant sur l'ignorance de Homer, qui a fort à faire avec le bouchon, et de Bart qui l'insulte en français, prouvant que les trois mois passés à l'étranger n'ont pas été inutiles. La dernière image montre Homer, fier d'avoir débouché la bouteille et de son fils qui fait preuve d'intelligence. Dans la version française, il ne peut pas y avoir d'intervention où Bart change de langue pour parler français, alors les traducteurs ont choisi de faire appel à une erreur courante pour ceux qui ne sont pas versés dans les connaissances œnologiques. Homer croit avoir affaire à du mousseux, ce que Bart s'empresse de corriger. Alors, Homer est maintenant fier de Bart qui est devenu un «vrai p'tit Français».

6.6.3 Position du français québécois dans les rapports de force (famille et société, culture et inculture)

Comme nous l'avions mentionné dans la troisième sous-hypothèse, une tendance générale a pu être dégagée : la prononciation du français québécois est réservée exclusivement à la couche peu éduquée de la société, ou à tout le moins à la couche des professions non libérales et techniciennes.

La situation dans les deux langues est très différente : pour le doublage québécois, les types de registres sont polarisés autour de deux noyaux principaux. Dans le premier noyau, familial, le langage de type direct et familier prime, avec oralisations fréquentes, absence de «ne», contractions et élisions. Chez les personnages dont le niveau d'éducation est faible (Homer Simpson, le chef de police Wiggum, Krusty le clown, les deux collègues de Homère, Lenny et Carl, non seulement le niveau de langue est familier¹¹⁵, mais on utilise les caractères propres au français parlé du Québec : prononciation à l'anglaise des mots anglais, diphtongaison, répétition du pronom personnel «tu» pour les interrogations et les affirmations, «t» et «d» fricatives (dz et ts), etc.

¹¹⁵ Caractéristiques observées également dans la version française.

Par exemple, on peut observer que les deux sœurs jumelles de Marge appartiennent à ce noyau familial en utilisant une expression qu'on ne retrouve pas dans le français «international» :

KGF (appendice II, page xxxv)

61 A- (PA) Bloody gumdrops! (SE) You missed the whole slideshow, Homer!

PA F- Mmmh, tu as manqué toute la séance de diapo!

Q- (PA) Ah ben caline de bine (SE) T'as manqué l'voyage au Mexique au grand complet!

En effet, les mots «caline» (un adoucissement du juron «câlince») et «bine» (du mot anglais «bean», pour décrire les fèves au lard, un mets réputé typiquement québécois) reterritorialisent les deux sœurs au Québec, et rappellent au téléspectateur qu'elles font partie de cette famille maintenant typiquement québécoise.

6.6.3.1 Seymour et Agnes Skinner

Si au sein même de la famille Simpson, Homer, Marge, Bart et Lisa parlent tous le même langage, utilisant chacun leurs propres aphorismes dans la version québécoise comme dans l'original, nous avons constaté une dichotomie entre Principal Seymour Skinner et Agnes Skinner. En effet, Principal Skinner n'utilise pas le français québécois comme sa mère. Dans l'intervention 12, Agnes Skinner utilise un terme affectueux réservé à son fils. Comme dans l'original, elle manifeste sa fierté de voir son fils avoir du succès. Pour certains, le succès et la réussite, au Québec, c'est avant tout bien parler et bien s'exprimer. Donc, ne pas utiliser le français québécois.

TCOW (appendice I, page xlii)

12MS A- You certainly have done awfully well for yourself, Spanky!

F- Toi aussi, t'en a fait des vertes et des pas mûres à leur âge, poussin.

Q- Y a pas d'doute que t'as ben réussi dans vie, mon fougoune

La subversivité (et l'humour) de la relation entre les deux personnages se construit autour du fait que Skinner, homme d'âge mûr, emmène sa mère voir son milieu de travail, et se fait appeler «spanky», qui sous-entend que Seymour reçoit encore la fessée. Notons au passage que la version française s'écarte sensiblement de l'original autant dans le rapport à la réussite de Skinner que dans l'appareil connotatif, en

utilisant le mot poussin, un terme qui véhicule un sens maternel beaucoup plus «doux» que «spanky»¹¹⁶.

Dans la version québécoise, le terme «spanky» devient «foufoune», un terme spécifique aux Québécois, un mot du langage familier qui désigne le postérieur, particulièrement chez les enfants. La connotation demeure dans le même paradigme. Mais Skinner ressent de l'inconfort à se faire appeler foufoune devant les enfants, de peur que quelqu'un l'entende:

TCOW (appendice I, page xliii)

13SkA- Mother, please don't call me Spanky on school grounds.

F- Je vous en prie mère, ne m'appellez pas poussin dans la cour de l'école.

Q- Mmm, maman, s'il te plaît appelle-moi pas foufoune en pleine cour d'école.

Dans l'original, le terme «spanky» pourrait miner l'autorité de Skinner sur les enfants. On reste dans ce paradigme dans la version québécoise, mais le mot n'est pas un bon exemple de «bon parler». Donc, en plus de déplacer l'autorité sur la figure maternelle, le mot «foufoune» évoque la «québécoisité» de Skinner, qu'il veut cacher aux enfants au même titre que ses origines modestes. Il emploie un niveau de langue différent de l'original pour s'adresser à sa mère dans ce cas: «mother» devient «maman».

Ainsi, nous voyons le deuxième noyau se cristalliser autour des personnages qui occupent une fonction publique nécessitant un certain degré d'éducation: Reverend Lovejoy, Kent Brockman, Principal Seymour Skinner, Doctor Hibbert et Montgomery Burns. Ces personnages conservent leur vocabulaire recherché et spécialisé.

6.6.3.2 Principal Skinner et la famille Simpson

On retrouve un parallèle de la dichotomie entre Agnes et Seymour Skinner chez ce dernier et la famille Simpson.

¹¹⁶ C'est ce qui montre une fois de plus que dans la version française l'humour du premier degré est récupéré, en ignorant l'appareil connotatif.

TCOW (appendice I, page xvi)

64M A- But Bart doesn't speak French.

F- Mais il va s'sentir perdu!

Q- Mais Bart a jamais bu d'vin d'sa vie!

65SkA- Oh, when he's fully immersed in a foreign language, the average child can become fluent in weeks!

F- Totalement immergé dans une culture étrangère, l'enfant moyen s'adapte très vite.

Q- Ça lui permettra de se raffiner et d'apprendre des connaissances œnologiques.

66H A- Yeah, but what about Bart?

F- Ouais, peut-être, mais Bart [...]?

Q- Ben, i est quand même pas si nono.

L'extrait ci-dessus montre comment opère la manipulation du discours original dans les deux traductions. Marge exprime ses appréhensions sur l'idée de Bart en France. Dans l'original, il est souligné que Bart ne parle pas français. Dans la version française, le traducteur se trouvait alors devant une impasse: Marge ne peut pas affirmer que Bart ne sait pas parler français. La difficulté fut alors contournée en changeant «langue» pour «culture», que Skinner emploie avec l'épithète «étrangère».

Autre *substitutio* auditif verbal, les interventions 64, où Marge avoue que «Bart n'a jamais bu d'vin d'sa vie!» dans la version québécoise. Nous avons là tous les symptômes d'un malaise concourant à ce qui est appelé un conflit institutionnel (A. Brisset, 1990 : 269), qui est illustré par les différences langagières entre Homer et Skinner, Bart et Skinner, Skinner et sa mère, Krusty et Sideshow Bob, la famille Simpson et l'élite de Springfield, conflit qui est désigné par une métaphore familiale (A. Brisset, 1997 : 62) qui s'inscrit en porte-à-faux dans une description de la famille nucléaire type des couches populaires anglo-américaines.

TCOW (appendice I, page xvi)

61H A- Sounds great! Although a kid can't learn much in just three months.

F- Oh, ça sera épatant, sauf qu'en d'dans de trois mois un gamin peut pas apprendre grand-chose.

Q- Heille, c't'une bonne idée, ça! Même si trois mois, c't'un peu court pour apprendre que'qu'chose

Le manque de confiance avouée de Homer envers son fils est non seulement transmis dans les deux traductions, mais la version québécoise étend ce manque de

confiance à Homer lui-même, et donc au monde en général, où la réflexion sur la brièveté du séjour de Bart dans l'original, devient une période donnée de temps qui est trop courte pour apprendre point à la ligne. Cette ignorance avouée est même partagée avec le téléspectateur, dans cet extrait:

TCOW (appendice I, page xvi)

69Sk A- Heh hm, well, for one thing, you would'nt be getting a French boy. You would be getting an Albanian.

F- Non, c'est très simple, ce n'est pas un enfant français que vous recevrez; non, vous recevrez un Albanais.

Q- Heu heum. Tout d'abord, ce n'est pas un p'tit Français que vous allez r'cevoir. Vous allez r'cevoir un Albanais.

70H A- You mean all white with pink eyes?

F- A'ec des ch'veux blancs et des yeux rouges?

Q- Ceux qui sont tous blancs, là avec des yeux rouges?

71SkA- No, no no no. A student from Albania. It's a country on the Adriatic Sea.

F- Non, non, non! Un élève d'Albanie, un pays de l'Adriatique.

Q- Pas un albinos, un jeune étudiant d'Albanie, un pays sur la mer Adriatique

Dans la version originale (ainsi que dans les deux traductions), Homer confond «Albanian» et «albino». Cette blague tributaire de la langue (P. Zabalbeascoa, 1996 : 205) est de nature paronymique; elle demeure en pratique possible à traduire en français, et c'est ce qu'ont remarqué les traducteurs. Mais dans l'intervention 71, version québécoise, Skinner corrige Homer en spécifiant (à la différence de l'original et de la version française) qu'il ne faut pas confondre les deux mots.

En observant ce *substitutio* auditif verbal, (A- No, no no no / devient Q- Pas un albinos), nous constatons que l'impact de la blague n'a pas la même nature dans l'original (implicite) que dans la traduction (explicite); en clair, la subtilité laisse place à une explication, qui est destinée, non seulement à Homer, mais également aux téléspectateurs, qui, vraisemblablement, dans l'esprit du traducteur, n'auraient pas pu comprendre tout de suite cette blague.

KGF (appendice II, page xxxvi)

80H A- Earth-to-Marge. Earth-to-Marge. I was there. The clown is G-I-L-L-T-Y.

F- La Terre appelle Marge, la Terre appelle Marge, j'ai tout vu! Le clown a piqué le F-R-I-K.

Q- Erviens s'a terre, Marge, erviens sur la terre. J'tais là, moi. Le clown est C-O-U-P-A-B.

Homer ne semble pas être doué en écriture et la preuve, c'est lorsqu'il épelle les mots de la langue courante. Dans l'original, Homère tente de transmettre de l'information à sa femme de manière à ce que Bart ne comprenne pas. L'erreur est d'origine phonologique, «*guil*» et «*gill*» sont homophoniques en anglais. Dans la version québécoise, Homère tente le même coup, mais il néglige les dernières lettres («*l*» et «*e*») puisque dans le langage parlé, non seulement le «*e*» est muet, mais le «*l*» tombe (Il le prononce de cette manière dans l'intervention 53H du même épisode); symptomatique d'un analphabétisme causé par le manque d'éducation¹¹⁷. L'erreur dans la version française est la permutation d'une consonne forte pour une autre, mais la récupération du gag réside dans l'utilisation d'un mot du langage populaire (donc assez répandu) qui est mal épelé. Voilà donc la preuve que dans l'original, Homer fait partie, comme Krusty, des analphabètes, et dans la version québécoise, on utilise le français québécois et sa prononciation pour tenter de transmettre la même idée.

Le chef de police Wiggum fait partie du lot de «*Québécois*» dont la langue serait déficiente, comme en témoigne l'extrait suivant:

KGF (appendice II, pages *xlvi* et *xlvi*)

227CW A- Well, we... made a terrible, terrible mistake. Uh, won't happen again...

F- Je reconnais que... nous avons commis une terrible, terrible erreur! Eum, ça se r'produira plus!

Q- Eh bien, on a fait une terrib' terrib' erreur. Euh, ça se r'produira plus.

La prononciation de «*terrible*» ne laisse planer aucun doute sur l'appartenance sociale du chef de police dans la version québécoise.

6.6.3.3 Krusty the clown et Sideshow Bob

Nous avons déjà mentionné que Krusty le clown et Sideshow Bob avaient fait l'objet d'un changement de personnalité dans la version française, et que ce changement avait été causé principalement par la substitution de voix lors du doublage

¹¹⁷ «Malheureusement, comme on ne leur a pas enseigné à dire *table* (*ta-ble*), à la petite école, ils disent *tab*, comme la majorité des Québécois.» (G. Dor, 1996 : 133)

(voir section 6.4). Par contre, il n'y a pas de différence marquée à la fois dans le niveau de langue et dans le vocabulaire des deux personnages de la version française¹¹⁸. Dans la version québécoise, les voix n'ont pas subi de transformation majeure, mais on a tenté de faire ressortir les différences entre les deux personnages existant dans l'original en utilisant l'antagonisme entre français québécois et français international. Le tableau IIb montrait que Krusty fait partie du pôle québécois, et que Sideshow Bob parle un français du genre approuvé par le discours télévisuel dominant, comme Kent Brockman.

Krusty utilise en effet un vocabulaire («quessé» intervention 7KC, appendice II, page xxxi) ou des expressions («Combien fort vous m'aimez?» intervention 3KC, page xxxi et «C'est bon en écœurant!» intervention 90, page xxxvii dans KGF appendice II) qui indiquent clairement sa place auprès des Québécois. Comme Chief Wiggum et Homer, il ne prononce pas le «le» de coupable (intervention 102 et 103KC, appendice II, page xxxix), et on apprend dans cet épisode qu'il est analphabète, ce qui vient consolider sa position parmi les «incultes». Quant à Sideshow Bob, son appartenance à l'autre pôle semble incontestable:

KGF (appendice II, page xli et xlii)

145L A- I'm watching Sideshow Bob. You know, he's a lot less patronizing than Krusty used to be.

F- Je r'garde Tahiti Bob. Tu sais, il est beaucoup moins démagogue que n'l'était Krusty.

Q-J'écoute Sideshow Bob; tu sais, y'est beaucoup plus civilisé que Krusty l'était.

Selon le message que délivre Lisa à Bart, elle s'accommode plutôt bien du changement de registre effectué par l'ex-assistant de Krusty, Sideshow Bob. Lisa en effet semble satisfaite du remplaçant et elle explique à Bart pourquoi. Mais, le message n'a pas la même valeur morale dans les trois cultures: dans l'original, Lisa parle d'un Krusty qui traite les autres avec condescendance, dans la version française, Lisa prête moins de démagogie à Tahiti Bob, et, enfin, dans la version québécoise, Lisa

¹¹⁸ La première intervention du «voleur» (Sideshow Bob déguisé en Krusty, intervention 36, page xxxiii de l'appendice II) au Kwik-E-Mart montre cependant que le vocabulaire utilisé a un niveau de langue plus proche du populaire que l'original: «money» devient «pognon», et on ajoute «grouille-toi».

compare Sideshow Bob et Krusty du point de vue de leur *culture*. N'oublions pas que nous entendons parler Sideshow Bob pour la première fois. Il n'utilise pas le même vocabulaire que Krusty, et, dans la version québécoise, il s'exprime en français international (voir tableau IIb) c'est-à-dire qu'il n'utilise pas, comme Krusty, la prononciation et les contractions habituellement réservées à la variante québécoise du français d'Amérique. Ainsi, entre un Krusty analphabète, inculte et, de plus, utilisant le parler populaire, et un Sideshow Bob prêt à enseigner aux enfants le savoir-vivre, nous obtenons une dichotomie cultivé/ inculte et français standard/ régionalisme. Il est d'ailleurs intéressant de voir combien l'adjectif «civilisé» se retrouve dans les ouvrages sur la défense d'une langue française (parlée ET écrite) qui doit être débarrassée d'éléments joualisants. Citons un de ces ardents défenseurs:

«Les étudiants — et les Québécois en général — ont perdu la notion de péché, d'impureté ou autre, mais ils n'ont pas pour autant trouvé celle d'un parler convenable et compréhensible. J'allais écrire: civilisé.» (G. Dor, 1996 : 42)

Nous nous retrouvons avec une lutte entre culture et inculture (qui est exprimée dans l'original, comme nous l'avons vu dans les autres extraits), à laquelle se superpose la lutte entre le «bon parler français» et le «joual», entre français standard et français québécois. Cet antagonisme est du même ordre que l'opposition entre le parler familial qui caractérise la famille Simpsons, et le langage de l'élite de Springfield (Principal Skinner, Doctor Hibbert, Reverend Lovejoy, Kent Brockman, Montgomery Burns) qui sert à exacerber encore plus le clivage linguistique. Néanmoins, le vrai visage de Sideshow Bob est révélé à tout le monde dans cet épisode:

KGf (appendice II, page xlvii)

216SB A- Ow! You lousy, stupid clumsy...

F- Oh! Oh! Mon pied, andouille, abruti, espèce d'empoté!

Q- Ayoye mon pied, espèce de moron de twit de p'tit imbécile toé!

La version originale reprend les mêmes mots utilisés par Sideshow Bob, qui, sous le déguisement de Krusty, a perpétré le méfait, lorsque Homère lui marche

malencontreusement sur le pied. La version française lui place les mêmes mots que dans la première traduction, et logiquement que ceux se retrouvant sur la vidéo incriminante. La version québécoise de son côté place dans la bouche de Sideshow Bob un vocabulaire qu'il n'emploierait pas normalement devant les enfants, mais ce qui est frappant, c'est surtout de retrouver le mot «twit» et la prononciation «toé» pour désigner Bart. Sideshow Bob, avec ce vocabulaire, bascule donc du côté québécois, ce qui signifie que toute son intelligence et sa «civilité» n'étaient qu'illusion. Ainsi, par un habile changement du français standard au québécois, le «sauveur des enfants» devient un criminel. Son crime est double: il a fait accuser Krusty et il a «fait semblant» d'être un exemple du «bon parler» pour les jeunes.

Cette manière de représenter «l'hypocrisie langagière», en présentant un personnage utilisant le français standard recourir soudainement à un français québécois se retrouve aussi dans le doublage de l'épisode HTG (appendice III), pour exprimer le passage subit d'un ton solennel à un ton plus informel et le conflit interne régnant chez le chef des Tailleurs de pierre.

HTG (appendice III, page lvii)

119GC A- Everyone takes the same oath. Welcome to the club, number nine hundred and eight.

You have joined the sacred order of the Stonecutters who since ancient times have split the rocks of ignorance that obscure the light of knowledge and truth. Now let's all get drunk and play ping-pong!

F- Tout le monde fait le même serment! Bienvenue au club numéro neuf cent huit. Tu as rejoins l'Ordre des tailleurs de pierre, qui depuis des temps immémoriaux, brise les rochers de l'ignorance et qui masque la lumière du savoir et de la vérité. Maintenant saouïlons-nous et jouons au ping-pong!

Q- Tous les membres font le même serment! Bienvenue à notre club, numéro neuf cent huit. Tu es maintenant membre de l'Ordre sacré des tailleurs de pierres qui depuis les temps anciens ont fendu la pierre de l'ignorance qu'obscurcissait la lumière du savoir et de la vérité. Maint'nant soûlons-nous la yeule pis jouons au ping-pong!

(Nous soulignons)

6.6.3.4 Reverend Lovejoy

KGF (appendice II, page xl)

122RL A- Good people, heh, I'm so happy you're all here tonight. Eh, but please, just a few words of caution. We are going to set this pile of evil ablaze, but because these are children's toys, the fire will spread quickly, so please stand back and try not to inhale the toxic fumes.

F- Mes chers amis, ah je suis si heureux de vous voir tous réunis ici ce soir, mais permettez-moi une petite mise en garde, nous allons enfin pouvoir détruire ce monceau d'objets diaboliques, et parce

qu'il s'agit de jouets d'enfants, le feu risque de prendre rapidement, alors je vous en prie, restez en arrière et tâchez de ne pas avaler les fumées toxiques.

Q- Bonnes gens! Je suis tellement heureux que vous soyez tous là ce soir, mais, s'il vous plaît, un mot d'avertissement: nous allons en effet embraser ce monceau malfaisant. Mais, comme il s'agit d'objets d'enfants, le tout va flamber très vite. Alors, tenez vous en retrait et essayez de ne pas inhaler les émanations toxiques.

Le révérend Lovejoy est un homme du peuple, il veut le bien du peuple et il s'exprime dans un langage qui ne se veut pas trop éloigné de ses fidèles. Cependant, dans le doublage québécois, le niveau de langue change et se voit rehaussé: quand il s'agit de «set this pile of evil ablaze», qui devient «embraser ce monceau malfaisant», le «but because» qui se change en «comme il s'agit», «please stand back» qui devient «tenez-vous en retrait»; nous avons l'illustration claire d'un changement de registre. De cette manière, le révérend Lovejoy n'est plus un homme du peuple, puisqu'il ne s'exprime pas comme lui. Il n'a même pas l'«accent» des couches populaires qui sont ses fidèles (La famille Simpson, par exemple, qui est très prompte à écouter les paroles du prédicateur) et n'utilise pas le même vocabulaire que la famille Simpson. Comme Skinner, il fait partie de l'élite et en conséquence, le français qu'il parle est différent. Si nous nous reportons à l'intervention 91RL dans le même épisode, le vocabulaire accuse les mêmes changements.

KGF (appendice II, page xxxviii)

91RL A- I urge every halfway decent member of our community to gather up all merchandise that bears the likeness of Krusty that clown prince of corruption and join me in a PUBLIC BURNING!

F- J'encourage chaque membre un tant soit peu honorable de notre communauté à rassembler tous les produits qui portent l'image de ce Krusty, ce clown prince de la corruption, et de les brûler avec moi SUR LA PLACE PUBLIQUE!

Q- J'exhorte tous les membres moyennement décents de notre communauté à rassembler toute marchandise portant l'ignominieuse effigie de Krusty, cet infâme bouffon de la corruption et de vous joindre à moi, pour en faire un HOLOCAUSTE!

Ainsi, «urge» devient «exhorter» (cf. Skinner dans l'intervention 124Sk de TCOW appendice I, page xx : l'adaptation québécoise de «I urge» est «Je vous prie»), «clown» devient «bouffon» et il y a *adiectio* des adjectifs ignominieuse et infâme. La version française demeure plus près du registre de l'original, avec «encourage», «clown» et aucun *adiectio* qui se rapproche de la version québécoise.

Il faut alors concéder le genre d'appropriation effectuée sur le personnage du révérend Lovejoy. Il devient un prêtre catholique dans la version québécoise. Dans la société francophone du Bas Canada, jusqu'à la Révolution tranquille des années 1960, le clergé représentait l'élite, la tête pensante des «Canadiens français», et son emprise sur toutes les facettes de la vie quotidienne des Acadiens, des Franco-Ontariens, et surtout des Québécois, s'est fait sentir. Il n'y a pas si longtemps, l'enseignement dans les écoles du Québec, et ce même jusqu'aux études universitaires, était le travail de frères et de sœurs de congrégations¹¹⁹.

«L'Église, désormais première institution au pays, intervient, négocie la libre pratique du culte et de la langue. [...] À elle incombent les écoles et les hôpitaux; la vie privée ne lui échappe pas davantage car le prêtre confesse les fidèles.» (Nous soulignons) (G. Pellerin, 1997 : 81)

Cette mainmise sur l'esprit des gens se répercute encore aujourd'hui, dans le choix de certains mots qui viennent substituer un vocabulaire religieux.

HTG (appendice III, page lvi)

103H A- Is he the leader?

F- Alors c'est lui l'grand chef?

Q- Heille, c'est-tu lui vot' chef?

104 A- Of this chapter. There are chapters all over the world. And, it has been foretold that some day, a Moe chosen one would...

F- De cette loge. Et il y en a partout dans l'monde. Et il y a une prédiction qui dit que celui qui est l'élú sera (...)

Q- De ce chapitre! Y a des chapit' à travers le monde! Pis on a prédit qu'un jour qu'y est pas loin, l'élú f'ra partie...

105H A- Okay, okay, I did'nt ask you your life story.

F- D'accord, d'accord, ne m'racontes pas ta vie...

Q- Oké, oké! J't'ai pas d'mandé de m'lire la Bible!

(Nous soulignons)

On voit une fois de plus le rôle joué par l'appropriation dans l'instauration d'un second discours qui s'articule à partir de l'humour de l'original. Moe explique la structure de la hiérarchie de la secte à Homer et mentionne «chapter» en référence aux différents groupuscules de la secte à travers le monde, ce qui est une allégorie des francs-maçons, récupérée dans la version française avec le mot loge, le lieu où se

¹¹⁹ La ligne de démarcation des commissions scolaires au Québec était confessionnelle (divisée entre Catholiques et Protestants) jusqu'en 1998, et un profond débat sur la laïcisation des écoles, qui s'annonce difficile et houleux, s'est engagé depuis la fin de cette époque.

rassemblent les francs-maçons¹²⁰. Dans la version québécoise, on a choisi le mot chapitre, une traduction plus littérale qui signifie en fait assemblée de religieux, dans la religion catholique. L'intervention 105H nous montre de manière encore plus limpide la réinsertion dans le discours humoristique d'éléments du monde chrétien, qui survit dans le substrat de l'inconscient collectif des Franco-américains, par l'utilisation d'une expression du français québécois où on emploie le mot Bible. La chanson des «Stonecutters» (HTG, appendice II, page lx) nous fournit une preuve supplémentaire de la survie du sentiment religieux, dès le premier couplet de la chanson (Who controls the British crown?). Les deux traductions délaissent la couronne d'Angleterre, mais il y a divergence dans le choix de la stratégie de traduction. Dans la version française, on a choisi de neutraliser le terme en parlant de politique, stratégie déjà observée précédemment à la section 6.5.2. Dans la version québécoise, la stratégie d'appropriation de l'appareil connotatif entraîne une transformation de l'autorité temporelle en autorité spirituelle; le pouvoir séculaire devient «les Catholiques».

Comme nous l'avons déjà expliqué dans la description des personnages secondaires (section 6.1.1.3), le révérend Timothy Lovejoy n'a pas explicitement d'appartenance à une communauté religieuse spécifique. Il est certainement prédicateur d'une église chrétienne, mais laquelle? Pour l'original, il est évident que le révérend est membre d'une église protestante (il est marié et a une fille (M. Groening, 1997 : 48 et 216), donc il n'est ni catholique ni orthodoxe), ce qui semble logique dans la mesure où 56 pour cent des États-uniens sont protestants¹²¹.

Dans le cas des deux traductions, le contexte religieux des deux cultures-cibles est différent. En France et au Canada (c'est-à-dire pour les Franco-américains du Canada), les Catholiques sont majoritaires (France: 90 pour cent contre 2 pour cent de

¹²⁰ D'ailleurs, à l'intervention 92GS dans HTG, appendice III, pages lv, on a traduit «mason» par «franc-maçon» en français, mais par «maçon» dans la version québécoise. Il est possible d'y voir là une autre preuve de mitigation du discours. En effet, en 1990, on comptait au Québec plus de 144 sectes (documents de l'UNESCO, 1991).

¹²¹ Source: Documents de l'UNESCO, 1991.

protestants; Canada: les Québécois francophones sont à 95 pour cent Catholiques, et les Acadiens 89 pour cent).

KGF (appendice II, page xxxviii)

91RL A- I urge every halfway decent member of our community to gather up all merchandise that bears the likeness of Krusty that clown prince of corruption and join me in a PUBLIC BURNING!

F- J'encourage chaque membre un tant soit peu honorable de notre communauté à rassembler tous les produits qui portent l'image de ce Krusty, ce clown prince de la corruption, et de les brûler avec moi SUR LA PLACE PUBLIQUE!

Q- J'exhorte tous les membres moyennement décents de notre communauté à rassembler toute marchandise portant l'ignominieuse effigie de Krusty, cet infâme bouffon de la corruption et de vous joindre à moi, pour en faire un HOLOCAUSTE!

L'original nous laisse entrevoir un révérend Lovejoy vindicatif qui, piqué au vif, ne mâche pas ses mots. L'expression *public burning* fait référence non seulement au moyen le plus courant pour des organisations religieuses de se débarrasser de matériel menaçant, mais fait également référence à l'Inquisition, à la chasse aux sorcières en la ville de Salem au XVII^e siècle, et en général à l'obscurantisme de certains pasteurs états-uniens. La version française veut maintenir la référence à ce phénomène, alors que la version québécoise utilise le mot «holocauste»¹²² pour exagérer la colère du révérend — comme avec le mot «ignominieuse» — et lui donner une force qui ne passerait peut être pas en France, à cause du sens qu'il a pris après la Deuxième Guerre mondiale¹²³. Notons que, à l'époque du doublage de cet épisode, ni les téléspectateurs ni les traducteurs ne savaient que le clown Krusty est en fait juif¹²⁴. Le mot «holocauste» sert de vecteur à un antisémitisme latent, alimenté par le catholicisme absolu qui régnait sur la province de Québec et sur les «Canadiens français». Le mot vient aussi récupérer le discours subversif dissipé ailleurs dans la version québécoise, en court-circuitant le discours de rectitude poitique.

¹²² Le sens original de «holocauste», est, nous tenons à le rappeler, un sacrifice tout entier où la victime était entièrement consumée par le feu, et au figuré, un sacrifice total, à caractère religieux. (*Petit Robert*, p. 933)

¹²³ Référence à l'extermination des minorités juives dans des camps de concentration.

¹²⁴ Le père de Krusty (dont le véritable nom est Herschel Krustofski) est le rabbin Krustofski (référence : M. Groening, 1997 : 67).

Ainsi, indubitablement, les positions impérialistes et défensives de la France et du Québec influencent le discours télévisuel et orientent le choix non seulement des accents et des dialectes qui seront attribués aux personnages, mais le vocabulaire qu'ils emploieront et les circonstances dans lesquelles ils devront l'employer. Notre hypothèse centrale est corroborée par les points de vue des «créateurs» eux-mêmes:

«Contrairement à une idée reçue, un doublage n'est jamais une traduction, mais toujours une adaptation permettant de trouver un texte qui correspond au caractère du personnage, à son langage, à sa situation. Car nous faisons parler aussi bien des gamins du Bronx que des grand mères, des ministres que des SDF, et la différence entre le texte original et le texte français est très importante, par delà le sens qui ne change pas». (C. Dura, 1999)

Cette citation d'un traducteur qui a travaillé au doublage de plusieurs films et téléseries, dont *The Simpsons*, expose le même genre de stratégie de base qui règne au Québec, et à ce titre nous revenons au générique du doublage québécois de *The Simpsons*, où il est écrit «adaptation française» (section 6.4). Comme dans la traduction théâtrale au Québec, le principe de transformation naturalisateur et ethnocentriste «prend le pas sur l'intégrité de l'œuvre venue d'ailleurs» (A. Brisset, 1990 : 43). Ce principe serait ici limité aux «doubleurs» et aux participants au processus de doublage, cependant que son rayon d'action devient assez étendu :

«L'idéal, c'est d'avoir carte blanche, de pouvoir adapter le film au maximum, comme sur la série des *Armes Fatales* où il fallait tout changer pour être fidèle à l'original: nos superviseurs comprennent de plus en plus que, si l'on ne peut pas améliorer un film, on peut en améliorer, par notre dialogue, la compréhension du spectateur dans notre pays. Car un film «bien francisé» touchera le grand public alors que celui de la V.O. ne représente que 7 % des recettes. [...] En fait, la qualité du dialogue, et donc du doublage français, est primordiale puisque c'est la VF (sic) qui touche le public de banlieue et de province. (C. Dura, 1999)

Le but du doublage est explicitement mentionné ici : la version française touche les banlieues et la province, car ce sont «eux» qui ont besoin d'entendre des dialogues

«bien francisés». Cette envolée rappelle dans ses prémisses l'idée d'équivalence dynamique d'E. Nida (1975), idée qui se construit autour d'une pensée prosélyte, où le non-croyant doit obtenir le savoir des Évangiles, coûte que coûte, par la traduction qui récupère des éléments familiers de la culture cible. Cette idée prosélyte est aussi derrière le doublage québécois, qui tend vers le familier et le compréhensible comme les autres doublages (C. Whitman-Linsen, 1992 : 136).

6.6.4 Construction de l'identité discursive en France

Jusqu'ici, nous avons vu qu'un discours modifié selon les normes de l'identité discursive de la culture cible s'était installé dans les versions françaises et québécoises. Nous avons par ailleurs relevé des occurrences de modifications de discours où les divergences dans le traitement de la dynamique familiale étaient influencées par ces normes. Dans la version française, nous avons déjà relevé des particularités lexicales quant à la féminisation. Dans cette section, nous tentons de vérifier si le discours de *The Simpsons* s'en ressent.

6.6.4.1 Féminisation et féminisme

TCOW (appendice I, page xii)

8H A- The boy. Bring me the boy.

F- Ton fils, ton fils; amène-moi ton fils.

Q- Le p'tit maudit, c'est le p'tit maudit.

9M A- Bart! If you had cleaned up your room like I told you to, your father's trick back would still be aligned! So you pick up this mess right now! Mmmh!

F- Bart! Si t'avais rangé ta chambre quand je te l'avais d'mandé, la scoliose de ton père s'rait toujours en place, alors, tu me nettoies cette porcherie et tout de suite! Mmmmh!

Q- Bart! Si t'avais fait le ménage de ta chambre comme j'te l'avais dit le dos d'ton père i s'rait pas en compote. Serre-moi ces maudites bebelles là compris? Ouh!

On note ici une distanciation de Homer par rapport à son fils, qui est visiblement la cause de sa dégringolade dans les escaliers. Cette distanciation reste strictement dans la relation père-fils dans l'original, Homer utilisant une dénomination neutre, «the boy», dans une phrase impérative au ton laconique, «bring me the boy», qui laisse supposer rétribution. En français, la distanciation est telle que Homer utilise le pronom possessif de la deuxième personne «ton».

Cette distanciation se retrouve plus loin dans le même épisode:

TCOW (appendice I, page xv)

52H A- Oh, hello, Principal Skinner. I'd get up, but the boy crippled me.

F- Ah, bonjour, monsieur le principal. J'me lèverais bien, mais Bart m'a cassé les reins.

Q- Ah, bonjour, monsieur Skinner. J'me lèverais ben, mais mon gars m'a rendu infirme.

Dans l'original, nous retrouvons le «the boy» de l'intervention 8H. Cette fois-ci, dans la version française, Homer utilise le prénom de son fils. La version québécoise laisse tomber le juron «p'tit maudit» pour utiliser un terme plus familier «mon gars».

Dans les interventions 37 à 44, dans l'épisode *The Crepes of Wrath* (appendice I) Marge s'occupe de Homer, qui est allongé sur le divan du salon. De l'original, où Marge manifeste un certain ras-le-bol face aux appels répétés de Homer, ne subsiste dans la version française qu'une phrase qui vise à amadouer le pauvre homme : «How many times do I have to» devient «tu veux que je retapote encore». Nous notons également que le sujet actant se déplace de Marge vers Homer et que l'obligation devient la réponse à une requête. À cette question on ajoute même un «Oui, Homère», mi-résigné, mi-compréhensif entre l'intervention 43 et 44 où Homère décrit avec précision ses désirs culinaires. Ce segment a été coupé en entier dans la version québécoise, puisque cela entre en conflit avec la rectitude politique qui influence le discours télévisuel, surtout sur le discours faisant référence aux femmes. Ainsi, au Québec, la féminisation est de règle, même dans le doublage. Cette féminisation donne parfois de curieux effets, comme dans l'extrait suivant:

HTG (appendice III, page lv)

83H A- Do I ever? It's five years later and I still think I'm a chicken. I'm a chicken, Marge!

F- Tu parles si j'men souviens, ça fait cinq ans et j'me prends toujours pour un poulet! J'suis un poulet, Marge!

Q- Si j'm'en rappelle? Tu parles! Ça fait cinq ans d'ça pis j'pense toujours que j't'une poule! J't'une poule Marge!

Homer s'attribue un féminin dans la version québécoise, choix de traduction qui aurait pu être le même que dans la version française, c'est-à-dire au masculin.

KGF (appendice II, page xli)

139Ju A- Foreperson, have you reached a verdict?

F- Madame le premier juré, êtes-vous parvenue à un verdict?

Q- Chef du jury, vous êtes-vous entendus sur le verdict?

KGF (appendice II, pages xli-xlii)

145L A- I'm watching Sideshow Bob. You know, he's a lot less patronizing than Krusty used to be.

F- Je r'garde Tahiti Bob. Tu sais, il est beaucoup moins démagogue que n'l'était Krusty.

Q-J'écoute Sideshow Bob; tu sais, y'est beaucoup plus civilisé que Krusty l'était.

146B A- You back-stabber! You traitor! You...

F- Espèce de traître, pourrie, vendue!

Q- Espèce de traîtresse, espèce de jo-

On note entre les traductions française et québécoise des divergences sur la féminisation des titres et des noms communs, alors que traîtresse et jurée existent dans la grande majorité des ouvrages lexicographiques français. La présence de l'article masculin «le» après le titre «madame» et avant l'adjectif numéral accordé au masculin, est représentatif d'un traducteur (ou d'un acteur-doubleur) qui n'a pas encore intégré le phénomène de féminisation des noms et des titres. Dans le cas de la version faite au Québec, il est certain que le débat est loin d'être terminé, mais l'élite intellectuelle tend à suivre l'idéal de rectitude politique qui règne sur l'Amérique du Nord depuis le début des années 1990.

HTG (appendice III, page lx)

150(tdp)A- Who controls the British crown?/ Who keeps the metric system down?/ We do! We do!

Who leaves Atlantis off the maps? Who keeps the Martians under wraps?/ We do! We do!

Who holds back the electric car? Who makes Steve Guttenberg a star?/ We do! We do!

Who robs the cave fish of their sight? Who rigs every Oscar night?/ We do! We do!

F- Qui contrôle la politique? Qui combat l'système métrique? C'est nous, c'est nous

Qui sait où s'trouve l'Atlantide? Qui cache les humanoïdes? C'est nous, c'est nous

Qui traite les écolos d'ringards? Qui fait d' Steve Guttenberg une star! C'est nous, c'est nous!

(+PS) Qui tient les femmes à l'écart?(+H) Qui truque les remises d'oscars? C'est nous, c'est nous!

Q- Qui blaire pas les Catholiques? Qui s'oppose au système métrique? C'est nous, c'est nous!

Qui dit qu'l'Atlantide c'est rien? Qui nie l'existence des Martiens? C'est nous, C'est nous!

On veut pas d'voiture électrique! On trouve Jean-Marc Parent magnifique! C'est nous, oui nous!

Qui aime bien les grosses voitures! Qui trouve qu'les Oscars carburent? C'est nous, c'est nous!

Avec cet extrait, nous avons sans équivoque un changement de registre quant au discours original. La chanson des Stonecutters, que nous avons déjà mentionnée dans la rubrique d'appropriation culturelle, est une litanie sur le phénomène des théories de conspiration, qui a pris de l'ampleur durant les années 1990. Ce phénomène est concomitant à une paranoïa qui s'est insinuée dans les discours politiques des États-

Unis ainsi que dans les couches du *Middle Class*, la classe moyenne, désenchantée de la classe politique par l'affaire Watergate en 1973, l'Iragate en 1984 et le «scandale» Whitewater en 1994-1995¹²⁵. Cette paranoïa est exprimée dans la chanson par des allusions directes à des «mythes modernes» états-uniens, comme le Hangar 51 de Roswell, au Nouveau-Mexique, qui recèlerait la carcasse d'un vaisseau spatial extra-terrestre ainsi que ses occupants («Who keeps Martians under wraps?»), ou fait référence à des phénomènes particuliers de l'Amérique du Nord («Who keeps the metric system down?» ou «Who rigs every Oscar night?») dont on s'explique mal l'existence autrement que par une conspiration secrète. Par contre, on observe qu'il y a une autre exception à la règle de la version française qui transforme les blagues à contexte culturel spécifique en blagues binationales. Dans l'original, on explique le fait que les «cave fish» sont aveugles à cause des «Stonecutters». Cette fois, pour les doubleurs français, le contexte culturel de la culture cible offrirait davantage matière à rire, en utilisant «Qui tient les femmes à l'écart?». On comprend mieux l'insinuation de ce genre de discours, quand on sait que seulement 5 pour cent du gouvernement français est composé de femmes, le taux le plus faible de l'Union européenne¹²⁶. Comme dans le cas de l'utilisation des accents et des dialectes pour exprimer une différence de nature sociologique, qui est politiquement incorrecte, on pourrait juger qu'il y a une récupération du discours subversif de l'original, ce qui n'empêche pas les normes de la culture cible de modeler la façon dont ce discours sera articulé.

6.6.5 Perception de l'œuvre originale

Avant de clore l'analyse, il reste un point à explorer: quelles sont les perceptions de la culture cible, ce qui comprend en conséquence, le traducteur et les participants au processus de traduction? C'est-à-dire, quelles sont les implications d'accepter telle œuvre — au détriment des autres — dans sa culture, ce qui est au

¹²⁵ L'affaire Whitewater, qui impliquait Bill Clinton, président des États-Unis, et sa femme Hillary Clinton, n'a pas été élucidée jusqu'à ce jour.

¹²⁶ Source: *Helsingin Sanomat* [le Journal de Helsinki], 8 mars 1999, p. 4

moins aussi important que de savoir quelles sont les transformations subies par les œuvres.

6.6.5.1 Mitigation du discours subversif auprès des enfants

La télésérie *The Simpsons* ne semble pas du tout avoir été perçue de la même manière selon les cultures cibles, et, outre au Québec et en France, il semble que des idées préconçues sur les dessins animés aient motivé du moins la fonction principale de cette télésérie animée. En Finlande, *The Simpsons* est perçu comme une émission pour enfants et diffusé dans un créneau horaire conséquent (K. Honkanen, 1996 : 78); même chose en Allemagne (T. Büffel, 1998 : 33).

Pour bien situer les perceptions, nous avons choisi comme premier extrait une déclaration qui est en quelque sorte de l'autodérision dans l'original (P. Zabalbeascoa, 1996 : 256): Lisa et Bart qui regardent un dessin animé de Itchy & Scratchy à la télévision, dans lequel une souris (Itchy) tire une flèche enflammée qui vient se ficher dans le postérieur d'un chat (Scratchy), qui faisait la sieste dans un hamac. Le chat prend feu, et la scène est interrompue par Marge qui entre dans le salon. Ce dessin animé dans un dessin animé est un pilier important du discours satirico-subversif de la télésérie, et s'inspire en grande partie de *Tom & Jerry*, le célèbre dessin animé de Tex Avery, popularisé dans les années 1950 et repris par d'autres «cartoonists» plus tard dans les années 1970 et 1980, où un chat et une souris s'affrontaient à coup d'explosifs et d'enclumes.

KGf (appendice II, page xxxii)

18M A- Oh, my, what a senseless violence. I don't understand the appeal.

F- Oh non, toute cette violence gratuite, j'comprends pas en quoi c'est drôle.

Q- Oh, mon dieu! Quelle violence gratuite! J'comprends pas c'que vous aimez là d'dans!

19B A- We don't expect you to, Mom.

F- Personne te d'mande de comprendre!

Q- On s'attend pas à c'que tu comprennes, m'man!

20L A- If cartoons were meant for adults, they would put them on prime time.

F- Si les dessins animés étaient pour les adultes, ils les passeraient à huit heures du soir!

Q- Si les dessins animés étaient pour les adultes, i est mettraient aux meilleures heures d'écoute!

Bart se défend avec sa candeur et sa franchise incisives habituelles, et Lisa intellectualise cyniquement le phénomène. Les dessins animés faits pour adultes passent durant le «prime time». Ce «prime time», qui devient les «meilleures heures d'écoute» en québécois, est défini clairement dans le *substitutio* français: huit heures du soir, qui s'avère non seulement être l'heure de diffusion des premiers épisodes en série de *The Simpsons*, mais également le créneau horaire de la télésérie animée en France. Cette phrase sert à définir le dessin animé *The Simpsons* comme un dessin animé pour adulte, ce que Matt Groening, le créateur, avait dans l'idée au moment de sa conception¹²⁷. Dans le doublage français, cette idée avait été décodée dès le départ (*Krusty Gets Framed* est dans la première saison) et en conséquence, le langage utilisé par les enfants sera doublé dans cet esprit. La version québécoise, bien qu'elle colle à la phrase de l'original, ne semble pas avoir été décodée de la même manière, puisque *The Simpsons* est diffusé à 16 h 30, heure à laquelle la grande majorité des enfants sont rentrés de l'école et écoutent la télévision. Nous avons déjà observé une censure dans le même épisode, où Krusty demande aux enfants ce qu'ils feraient s'il ne passait plus à la télé, ce à quoi Bart et Lisa répondent en chœur: «we'd kill ourselves!». La censure de cet extrait montre bien comment la perception de la culture cible influence la traduction. L'impact de cette perception sur le doublage des personnages-enfants a d'autres effets.

KGf (appendice II, pages xli-xlii)

144B A- What the hell are you doing, Lis?

F- Qu'est-ce que tu fous d'avant cette télé, Lisa?

Q- Veux-tu ben m'dire c'que tu fais là Lisa?

145L A- I'm watching Sideshow Bob. You know, he's a lot less patronizing than Krusty used to be.

F- Je r'garde Tightly Bob. Tu sais, il est beaucoup moins démagogue que n'était Krusty.

Q- J'écoute Sideshow Bob; tu sais, y'est beaucoup plus civilisé que Krusty l'était.

146B A- You back-stabber! You traitor! You...

F- Espèce de traître, pourrie, vendue!

Q- Espèce de traîtresse, espèce de jo-

L'extrait précédent montre bien une différence dans le langage des enfants, surtout Bart qui utilise le «hell», dans l'original, un juron, transposé en verbe, «foutre» dans la

¹²⁷ M. Groening parle d'un «spectacle pour adultes qui par hasard plaît aux enfants également» (G. Groth, 1991: 90).

version française, juron qui disparaît dans la version québécoise. Même lorsque Bart insulte sa sœur, qui ne jure maintenant que par Sideshow Bob, le doublage français réussit à placer trois mots pour les deux que Bart énonce dans l'original, et le doublage québécois n'en place qu'un, avec une mitigation, parce que, comme nous l'avons vu précédemment, Bart utilise la forme féminine du mot traître.

KGf (appendice II, page xlii)

161L A- Come on, Bart, the tape showed that the robber heated up a burrito.

F- T'es bouché ou quoi? La vidéo a montré que l'voleur s'était fait réchauffer un feuilleté à la viande.

Q- Voyons, Bart, la vidéo montrait l'voleur en train d'réchauffer un chausson aux pommes!

L'original utilise l'emphatique 'Come on' pour ramener à la raison Bart, ce que rend le 'Voyons' de la version québécoise. Par contre, la version française utilise des termes beaucoup plus explicites, employant la forme d'adresse à la deuxième personne du singulier, un nom pour souligner l'imbécillité, la sottise de Bart et une locution pour exprimer l'exaspération de Lisa. La version française récupère le type de discours que l'on retrouve dans les interventions 145 à 147 (voir ci-dessus) et accorde aux enfants un langage beaucoup moins politiquement correct que celui de la version québécoise ou même de la version originale. Ces enfants qui seraient la cause de la chute de Sideshow Bob, au contraire de l'original, selon cet extrait :

KGf (appendice II, page xlvii)

223SB A- Yes, I admit it. I hated him. His hackneyed shenanigans robbed me of my dignity for years. I played the buffoon while he squandered fortunes with his vulgar appetite! That's why I framed Krusty! I would've gotten away with it, too, if it wasn't for these meddling kids.

F- Oui, je le reconnais. Je le détestais. Pendant des années, ses sempiternelles farces m'ont enlevé toute dignité. J'ai joué les bouffons pendant qu'il claquait des fortunes à satisfaire des appétits grossiers. C'est pour cela que je l'ai fait accuser. J'm'en s'rais sorti sans ces petits morveux qui se mêlent de tout!

Q- Oui, je dois l'admettre, je le détestais! Ses bouffonneries éculées m'ont humilié pendant des années; j'étais le souffre-douleur sur qui il donnait libre cours à ses plus bas instincts! C'est pourquoi j'ai monté l'coup contre lui! Et, et je m'en serais bien tiré si ça n'avait été de ces sales enfants!

(...)

226SB A- Treat kids as equals! They're people too! They're smarter than you think! They were smart enough to catch me!

F- Attention les enfants, et vous aussi les adultes! C'est pire que ce que vous croyez! Ils s'étaient tous ligués contre moi!

Q- Traitez les enfants comme des égaux, ce sont des personnes eux aussi! Ils sont plus intelligents que vous ne l'avez cru! Ils ont réussi à m'attraper!

Ainsi les «meddling kids» deviennent de «petits morveux» et de «sales enfants», mais on récupère le discours de l'original, où Sideshow Bob réitère son respect pour les enfants, tandis que dans la version française on change le discours pour faire de Sideshow Bob une bête de cirque paranoïaque. Dans l'épisode *Homer the Great*, les gros mots envers les enfants subissent aussi une *detractio* dans la version québécoise.

HTG (appendice III, page lxxv)

234Ki A- Higher! Higher!

F- Plus haut! Plus haut!

Q- Plus haut! Plus haut!

235MB A- Oh, I'll give you higher, my filthy little urchin! Huh! Noh! Ah! You've won this round!

F- Oh, je vais te pousser plus haut sale petit morveux! Hin! Oh oh! Tu as gagné cette manche!

Q- Oh, tu veux aller plus haut? Ben tu vas aller plus haut! Ehn! Aie! T'as gagné cette fois-là. Oie ah!

Nous avons déjà observé au début de la section 6.6. que le diffuseur québécois de *The Simpsons* a fait preuve d'une certaine prudence quant à certaines phrases de la télé-série par rapport aux enfants; en effet, un segment avait été coupé, parce qu'il faisait allusion au suicide juvénile.

Ainsi, notre hypothèse secondaire, que toute perception de l'original influence la transformation du discours, se trouve confirmée. En effet, nous avons au moins un indice que le diffuseur et le traducteur ont la même perception de *The Simpsons*: c'est un dessin animé et les dessins animés sont destinés surtout aux enfants. À la différence du doublage français, qui est concentré sur la récupération de l'humour verbal de premier degré, l'appropriation culturelle travaille sur l'intertextualité faisant intervenir des éléments du polysystème états-unien. Le fait que l'on ne sous-titre pas les éléments visuels verbaux, mais plutôt qu'on fasse un *transmutatio* en auditif verbal en faisant lire l'élément par un des personnages, montre que le public cible doit être principalement composé d'enfants. Ainsi, les enfants ne doivent pas s'habituer aux sous-titres mais bien à des explications dans le doublage même de ce qui est écrit.

7. INTERPRÉTATION GLOBALE DES RÉSULTATS

Après avoir analysé en détail les épisodes du corpus, récapitulons les résultats afin de vérifier si l'hypothèse centrale et l'hypothèse secondaire ont été corroborées. Le fait que, dans le doublage de *The Simpsons*, le français québécois soit quantitativement supérieur au français standard¹²⁸, paraît être une valorisation de cette variante¹²⁹. Après analyse, cette présence vient plutôt appuyer une vision assez manichéiste¹³⁰ de la société québécoise, qui reflète une prise de position des doubleurs et des traducteurs. Bien qu'une grande partie de la population, d'après les cotes de popularité, trouve rafraîchissante la présence de français québécois dans le doublage, d'autres téléspectateurs et critiques, par contre, ont une vision normative de la langue. Ils n'acceptent pas la présence de «l'accent québécois» dans le paysage du doublage télévisuel et encore moins filmique, accent qui est qualifié de douteux, par certains au Québec (C. Tellier, 1999 : 6)¹³¹, ou d'impropre, en France (M.L. Seren-Rosso, 1989 : 33)¹³². L'accent provençal des personnages français, observé aussi dans le doublage français, devrait donc son existence à la même doxa, ou idéologie, qui sanctionne l'utilisation du français québécois. L'utilisation d'un dialecte pour une classe sociale dans l'adaptation n'est ni courante, ni exceptionnelle. B. Hatim et I. Mason (1990 : 40) mentionnent l'utilisation controversée de l'anglais écossais pour faire parler des paysans russes dans une adaptation télévisée d'une pièce de théâtre. Faire correspondre une classe sociale à un dialecte particulier, cependant, nous renseigne sur le point de vue qu'ont à la fois les participants au processus de doublage (traducteurs, acteurs-doubleurs, diffuseurs) et une partie des téléspectateurs. Dans quelle mesure cette perception est partagée par la population n'a pas encore été démontré de manière

¹²⁸ À l'instar de la majorité des doublages québécois de téléseries et de films étrangers.

¹²⁹ Surtout auprès des enfants puisque c'est à ce public que semble avoir été destiné le doublage de cette série.

¹³⁰ Vision manichéiste repérée aussi dans les textes de A. Brisset.

¹³¹ C. Tellier affirme que l'on ne parle «certainement pas [français québécois] dans les cabinets d'avocat». Ce genre d'affirmation, tout en allant dans le sens de notre troisième sous-hypothèse, apparaît rarement dans les critiques de téléseries canadiennes comme *Omerta* (1997-1999), où les avocats parlent le même langage (français québécois) que dans le doublage de *Ally McBeal*.

¹³² L'auteur de l'article parle d'accent «acadien».

satisfaisante jusqu'ici et dépasse le cadre de nos recherches. Il est en tout cas certain qu'il est répandu dans le discours télévisuel dominant. Il est possible, toutefois, que le fait d'entendre des voix familières dans une télésérie animée représente quelque chose de séduisant pour un téléspectateur. Il est certainement possible que la présence de certains acteurs-doubleurs sympathiques et dont la visibilité dépasse les seuls domaines de la télévision et de la radio joue dans la réception de la traduction. Le téléspectateur a l'impression de regarder une émission produite par des membres de sa propre culture.

L'effet occultant du doublage est en fait double : premièrement, la substitution d'un signal verbal auditif de l'original pour une autre langue indique un degré élevé d'appropriation culturelle du message principal, c'est-à-dire ce qui doit être communiqué. Or, dans le cas de *The Simpsons*, la grande partie de l'humour et du discours subversif passe par le message linguistique et se trouve donc modifié. Le doublage ici occuperait donc une position défensive, entre la position impérialiste du «remake» et la position transdiscursive du sous-titrage. La France, en doublant ses films, protège sa culture de l'hégémonie des États-Unis¹³³, mais protège également sa langue des «régionalismes»¹³⁴ en utilisant pour le doublage une langue standardisée (C. Whitman-Linsen, 1992 : 50). Deuxièmement, la langue artificielle créée par et pour le doublage par l'utilisation d'un français standardisé serait également présente dans le doublage québécois, ce que nous avons observé tout au long de l'analyse. Les français standard et régionaux sont en fait des vecteurs d'une idéologie qui assigne au français québécois une classe sociale, lequel français québécois est aussi une construction artificielle puisqu'il ne tiendrait pas compte des variantes du français québécois lui-

¹³³ Par exemple, dans le cas d'introduction de produits étrangers (films et émissions de télé), A. et G. Dutter (1995 : 29) font état dans le doublage d'une langue intermédiaire qui n'est ni de l'anglais et ni du français. Cette langue est «décalquée de la langue de départ» et «fausse». Notant au passage que la «majorité» des produits sont «américains», A. et G. Dutter parlent de «protéger la langue d'arrivée», c'est-à-dire la culture cible.

¹³⁴ Il faut mentionner que, quant à sa cinématographie, le Québec est considéré comme un étranger en France. Des films comme *Louis 19, le roi du câble* (1989), dont le «remake» est paru aux États-Unis en 1999 (*EdTV*), a été doublé en parigot pour sa sortie en salles françaises sous le titre *Reality Show*. Un sort semblable a été réservé à *Liste Noire* (1994), autre film québécois, dont le titre en France est devenu *Blacklist*.

même, sans compter les autres variantes du français parlé par les Franco-américains, comme le français acadien, par exemple.

Les principales divergences entre doublage québécois et français, même dans le cas très spécifique de *The Simpsons*, ne sont pas fondamentales. Ces divergences ne sont pas nécessairement intrinsèques et ne modifient pas les mécanismes du doublage. La France et le Québec ont des contextes linguistiques différents, ce qui influence le doublage. En fait, les principales divergences des deux doublages sont plus évidentes dans l'analyse selon l'hypothèse secondaire. Au Québec, les dessins animés sont destinés aux enfants. Donc, certaines parties du discours subversif de *The Simpsons* ont été occultées ou mitigées. En France, cette perception n'est pas apparente.

D'un point de vue global, il ressort de l'analyse des deux traductions de *The Simpsons* que les traits communs des stratégies de doublage mettent en évidence la fonction unificatrice du doublage sur le langage oral de la culture cible. Le doublage, à la différence du sous-titrage, vient remplacer l'élément principal qui permet la compréhension de la télésérie animée, à savoir le dialogue; cette substitution donne lieu à la tentation de modifier le discours de l'œuvre originale afin de le renforcer ou de le mitiger, en tout cas de le changer afin que la culture cible soit plus réceptive à l'œuvre.

CONCLUSION

En conclusion, bien que les doublages français et québécois de *The Simpsons* présentent des divergences, leurs effets et leurs buts restent essentiellement les mêmes: ils dressent une barrière entre l'étranger et le natif, entre le familier et l'inhabituel. Le fait que le doublage soit utilisé montre qu'on adopte dans le discours télévisuel dominant une position majoritairement défensive, surtout contre les éléments qui sont interprétés comme des sources d'instabilité dans la culture cible. Par contre, quand il s'agit de la langue, il y a une translation de la position adoptée vers le pôle impérialiste, alors que l'on tente d'imposer une seule variété de français, que ce soit en limitant le nombre de variantes, en France, ou en déconsidérant une de ces variantes, au Québec.

En s'assurant d'introduire une langue orale standardisée dans un produit culturel étranger, surtout un produit de la culture populaire, on obtient un outil efficace d'uniformisation linguistique et de récupération des pratiques discursives. À la télévision, cette forme d'uniformisation et de récupération du discours est banalisée, parce que régulière et répétée, et elle passe donc beaucoup plus vite dans les habitudes. Le doublage demeure en quelque sorte un élément actif de la fonction qu'occupe la télévision par rapport au langage.

En ce qui a trait à l'aspect sociocritique de notre analyse, nous remarquons que les cultures (qu'elles soient cible ou source) sont sujettes à des interférences multiples, ou identités discursives multiples, qui contribuent à leur évolution chronologique. Il faudra donc en tenir compte dans les recherches. Une culture ne se résume pas à quelques lignes et ne peut pas se réduire à un seul discours.

Un grand nombre de questions n'ont pas été abordées dans cette recherche et auraient pourtant mérité notre attention. Ces questions portent sur des éléments qui ne se trouvaient pas dans notre corpus, mais dans l'ensemble des centaines d'épisodes de

The Simpsons. Des phénomènes comme l'élimination des jurons, dans la version française comme dans la version québécoise, ou encore la substitution de l'antagonisme à la rectitude politique par un discours, plus direct, anti-féministe dans la version française gagneraient à être étudiés. Par ailleurs, est-ce qu'une technique différente (ex. technique allemande) conduirait à une différence fondamentale dans l'effet du doublage? Ces questions doivent être approfondies afin que le doublage, surtout le doublage des dessins animés du genre de *The Simpsons*, puisse être mieux scruté avec un appareil d'analyse rigoureux.

Le doublage, comme toute traduction, peu importe le type, demeure sujet à certaines normes. Ces normes varient d'une culture à l'autre et influencent les choix imposés par la technique. Cependant, le doublage lui-même est soumis à des codes précis du discours télévisuel qui se juxtaposent aux normes de chaque culture, et il devient donc en quelque sorte instrumental dans l'uniformisation des codes de la langue orale.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKEWELL, M. (1987) : «Les facteurs de renchérissement du doublage», *Revue de l'UER*, 38(6), p. 16-17.
- BOMBARDIER, Denise (1998) : *Denise Bombardier, tête froide, cœur tendre (entretien inédit avec Pierre Maisonneuve)*, Longueuil, Novalis, 159 p.
- BRISSET, Annie (1989) : «Le travail perlocutoire de la traduction MacBeth québécois», *Meta*, 34 (2), p. 179-194.
- BRISSET, Annie (1990) : *Sociocritique de la traduction: théâtre et altérité au Québec 1968-1988*, Longueuil, Le Préambule, 347 p.
- BRISSET, Annie (1997) : «La traduction: modèle d'hybridation des cultures?», *Carrefour, mondialisation: culture, communication, altérité*, 19(1), p. 51-69.
- BRISSET, Annie (1998) : «L'identité culturelle de la traduction, en réponse à Antoine Berman», *Palimpsestes*, 11, p. 31-51.
- BÜFFEL, Thomas (1998) : *In Cold Dub: Zur Synchronisation amerikanischer Filme und Fernsehserien in Deutsche unter besonderer Berücksichtigung der Übersetzung kultureller Eigenheiten in der Zeichentrickserie The Simpsons*, Mémoire de maîtrise, Universität des Saarlandes, Saarbrücken, 127 p.
- CAILLÉ, Pierre-François (1972) : «Cinéma et Traduction: Le Traducteur devant l'Écran», *Babel*, 6 (3), p. 103-109.
- CARY, Edmond (1985) : «Comment s'effectue le doublage cinématographique?», *Comment faut-il traduire?*, Lille, PUL, p. 65-71.
- COLPRON, Suzanne (1997) : «L'éternel dossier du doublage» et «Un métier appris sur le tas», *La Presse* du 22 février, p. B6.
- DANAN, Martine (1991) : «Dubbing as an Expression of Nationalism», *Meta*, 36 (4), p. 605-614.
- DÉCARIE, Véronique (1989) : «Le sous-titrage fait à la une. Les versions françaises au second rang», *Circuit*, 27, décembre, p. 20-21.
- DÉCARIE, Véronique (1993) : «Le sous-titrage en contexte québécois», *Le langage et l'homme*, 28 (2-3) juin-septembre, p. 158-164.
- DELABASTITA, Dirk (1989) : «Translation and Mass-communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics», *Babel*, 35 (4), p. 193-218.

DELABASTITA, Dirk (1990) : «Translation and the Mass Media», *Translation, History and culture* (S. Bassnett et A. Lefevere éd.) London Pinter Publishers, p. 97-109.

DELISLE, P. (1934) : «Dubbing ou version originale sous-titrée?», *Avant-Scène* du 31 mars, 7 et 21 avril.

DINGWANEY, Anuradha et Carol MAIER(éd.) (1995) : *Between Language and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 359 p.

DOR, Georges (1996) : *Anna brailé ène shot (Elle a beaucoup pleuré); essai sur le langage parlé des Québécois*, Outremont, Lanctôt, 191 p.

DUTTER, Anne et Georges DUTTER (1995) : «La traduction audiovisuelle est-elle différente des autres? Quel est son rôle?», *Traduire*, 163-164, p. 29-31.

EVEN-ZOHAR, Itamar et collaborateurs (1994) : *Avances en teoría de la literatura : (estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)*, édité par Darío Villanueva, Université de Saint-Jacques de la Compostelle, 377 p.

FODOR, István (1976) : *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 189 p.

GAMBIER, Yves (1995) : «Logiques de l'audiovisuel», dans *Traduire*, 163-164, p. 5-17.

GORIS, Olivier (1991) : *À la recherche de normes pour le doublage. État de la question et positions pour une analyse descriptive*, Mémoire de licence, Leuven/Louvain, KUL, 146 p.

GORIS, Olivier (1993) : «The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation», *Target*, 5 (2), p. 169-190

GROENING, Matt, édité par Ray RICHMOND et Antonia COFFMAN (1997) : *The Simpsons: A Complete Guide To Our Favorite Family*, New York, Harper Perennial books, 249 p.

GROENING, Matt (1997) : «The Musical Prehistory of The Simpsons», préface du livret du disque compact *The Simpsons: Songs in the Key of Springfield*, Rhino records, 1997, p. 2.

GROTH, Gary (1991) : «Matt Groening: An Interview by Gary Groth», *The Comics Journal*, 141, avril, p. 78-95.

HATIM, Basil et Ian MASON (1990) : *Discourse and the Translator*, London, Longman, 258 p.

HERBST, Thomas (1987) : «A Pragmatic Translation Approach to Dubbing», *EBU Review*, 38 (6), p. 21-23.

HESSE-QUACK, Otto (1969) : *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*, Bâle, Munich: Ernst Reinhardt Verlag, 249 p.

HIMMELSTEIN, Hal (1994) : *Television Myth and The American Mind*, Westport Connecticut, Praeger, 411 p.

HONKANEN, Kari (1996) : *Allusion as a Device of Intertextuality in an Animated Cartoon The Simpsons*, École de traduction de Savonlinna, Université de Joensuu, mémoire de maîtrise, mai 1996, 92 p.

JAMES, Doug (1991) : *Walter Kronkite: his life and times*, Brentwood, Tennessee, J.M. Press, 280 p.

JANHUNEN, Pasi (1998) : *Springfield, Finland - Bridging the Cultural Gap in The Simpsons* Département de traduction, Université de Tampere, décembre 1998, 102 p.

JOSCELYNE, Andrew (1988) : «Anne Dutter, French Adapter of English Language Films», *Language Technology*, 10, p. 56.

KUHIWCZAK, Piotr (1990) : «Translation as Appropriation: The Case of Milan Kundera's The Joke», *Translation, History and culture* (S. Bassnett et A. Lefevere éd.), London, London Pinter Publishers, p. 118-130.

LACOURBE, Roland (1977) : «Les voix du rêve, pour une réhabilitation du doublage», *Écran*, 63, p.41-45.

LAINE, Marsa (1996) : «Le commentaire comme mode de traduction», *Transferts Linguistiques dans les Médias Audio-visuels*, Presses universitaires du Septentrion, p.197-205.

LAMBERT, José et Dirk DELABASTITA (1996) : «La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels», dans *Transferts Linguistiques dans les Médias Audio-visuels*, Presses universitaires du Septentrion, p. 34-58

L'ANGLAIS, Paul (1960) : «Le doublage, art difficile», *Le Journal des Traducteurs*, décembre, p. 109-113.

- LEMIEUX, Pierre (1996) : «Réflexions libres sur l'État et la culture», *Les politiques culturelles à l'épreuve. La culture entre l'État et le marché*, sous la direction de Florian Sauvageau, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 151-169.
- LUYKEN, Georg Michaël et collaborateurs (1991) : *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*, Manchester, Media Monographs, 13, 232 p.
- MACGREGOR, Jeff (1999) : «More Than Sight Gags And Subversive Satire», *The New York Times*, 20 juin 1999, p. AR 27.
- MOUNIN, Georges (1969) : «Übersetzung und Film», *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*, München, Nymphenburg, p. 141-147.
- MOUNIN, Georges (1977) : «Aspects sémiologiques du doublage de films», *Semiotica*, 21, (3-4).
- MYLES, Brian (1999) : «Tous pour un... doublage québécois», *Le Devoir*, 19 mai, p. A12.
- NIDA, Eugene A. (1975) : *Language Structure and Translation: Essays*, Stanford, Stanford University Press, 283 p.
- NIR, Raphaël (1984) : «Linguistic and Sociolinguistic Problems in the Translation of Imported TV Films in Israel», *The International Journal of the Sociology of Language*, 48, p. 81-97.
- NOËL, Claude (1970) : «Le doublage de films», *Traduire*, 64, 1970, p. 3-10.
- NOËL, Jean-Guy (1992) : «Prends l'oseille et tire-toi», *Lumières Cinéma Vivre avec Hollywood*, Collection 1992, hiver, numéro 29, p. 22-27.
- PAQUETTE, Claude (1998) : *Jacques Languirand*, Montréal, Libre expression, 277 p.
- PELLERIN, Gilles (1997) : *Récits d'une passion, Florilège du français au Québec*, Québec, L'instant même, 157 p.
- ROBYNS, Clem (1997) : «Translation and Discursive Identity», *The Translator*, 3 (1), p. 57-78; le même article est paru dans *Poetics Today*, 15 (1), 1994.
- SCANDURA, Gabriela L. (1993) : «Film Translation: a Hybrid Between Translation and Interpretation», Picken, Catriona (éd.) *XXIIIe congrès de la FIT: La traduction au cœur de la communication*, vol.1, p. 446-450.

- SENGUPTA, Mahasweta (1995) : *Translation as Manipulation: The Power of Images and Images of Power*, p. 159-173.
- SEREN-ROSSO, M. L. (1989) : «Dubbing: Le doublage 'made in France'», *Language International*, 1 (5), p. 31-33.
- TELLIER, Chantal (1999) : «Ally mon amie», *ICI*, 6 mai, p. 6.
- TOUBIANA, Serge (1987) : «Towards a Standardization of Dubbing and Subtitling Procedures», *EBU Review*, 38 (6), p. 31.
- TOURY, Gideon (1980) : *In Search of a Theory of Translation*, Tel-Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 159 p.
- TOURY, Gideon (1995) : *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 311 p.
- VAINIONPÄÄ, Minna (1997) : *A Discourse Analytic Study of Conversation in Comics: Structure, Power, and Ideology*, mémoire de maîtrise, Université d'Helsinki, 91 p.
- VENUTI, Lawrence (éd.) (1992) : *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, New York, 235 p.
- VILLABA, Constanza (1998) : «Are Women Like Beer?», *New York Times*, 15 septembre, p. C55.
- WHITMAN-LINSEN, Candace (1992) : *Through the Dubbing Glass: The Synchronisation of American Motion Pictures into German, French and Spanish*, Francfort, Berne, New York, Peter Lang, 341 p.
- YVANE, Jean (1996) : «Le doublage filmique: fondements et effets», *Transferts Linguistiques dans les Médias Audio-visuels*, Presses universitaires du Septentrion, p. 133-143.
- ZABALBEASCOA, Patrick (1996) : «Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies», *The Translator (Studies in Intercultural Communication)*, 2 (2), p. 235-258.
- ZHANG Ming (1985) : «Shanghai English: A Chinese Mr. Rochester», *Sight & Sound*, 54 (3) p. 155-156.

Ouvrages de référence

ALLEN, R.E. (éditeur) (1990) : *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, Oxford, Clarendon Press, 1 454 p.

BOULANGER, Jean-Claude (direction de la rédaction) (1993) : *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui : langue française, histoire, géographie, culture générale*, Saint-Laurent, Dicorobert inc., 967 p.

BOUSSINOT, Roger (1989) : *L'Encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 3 volumes, 1 801 p.

CARADEC, François (1988) : *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, Larousse, coll. le souffle des mots, 319 p.

COURTINE, Robert J. (direction de la rédaction) (1984) : *Larousse gastronomique*, Paris, Larousse, 1 142 p.

DUNETON, Claude et Sylvie CLAVAL (1991): *Le bouquet des expressions imagées*, Paris, Seuil, 1991, 1 375 p.

FLORMAN, Monte (1990) : *Fast Foods: Eating in and eating out*, Yonkers, New York, Consumers Union, 326 p.

Helsingin Sanomat [Le journal de Helsinki] (1999), 8 mars, p.4.

LEDUC, Jean-Marie et Jean-Noël OGOUZ (éditeurs) (1990) : *Le Rock de A à Z*, Paris, Albin Michel, 550 p.

LIGOU, Daniel (direction de la rédaction) (1987) : *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*, Paris, Presses universitaires de France, 1 301 p.

Rand McNally Road Atlas (1998), Chicago, Rand McNally and Company, 130 p.

REY, Alain et Josette REY-DEBOVE (direction de la rédaction) (1993) : *Le petit Robert*, Paris, Le Robert, 2172 p.

SINCLAIR, John M. (1994) : *Collins-Cobuild English Language Dictionary*, Londres, Harper Collins Publishers, 1 703 p.

Unesco Statistical Yearbook (1991), Paris, United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization.

WOOLERY, George W. (1983) : *Children's Television, the First Thirty-five Years: 1946-1981; part 1: Animated Cartoon Series*, Metcuchen, New Jersey, Scarecrow Press, 386 p.

Documents électroniques

COHEN, Ellen Amy (1998) : «Homer Simpson: Classic Clown», mai 1998, *The Simpsons Archives* (<http://www.snpp.com>)

Critique cinéma: Le radeau de la méduse,
<http://www.cinema.presse.fr/critiques/meduse.htm>

DURA, Christian (1999) : «Le succès au bout des doigts»,
(<http://www.sacem.fr/kiosque/notes/doublage/dura.html>)

The Eastland Memorial Society: The Black Sox Scandal of 1919,
<http://www.inficad.com/~ksup/landis0.html>

The Hall of Public Service, Charles Kuralt, CBS News Correspondent: A Biography (1934-1997), <http://www.achievement.org/autodoc/page/kur0bio-1>

The Jencyclopedia, <http://www.gizmo1.demon.co.uk/jencyclo/data/vidal.htm>

KORTE, Dan (1997) : «The Simpsons as Quality Television», novembre 1997, *The Simpsons Archives* (<http://www.snpp.com>)

Kuusankosken kaupunginkirjasto [Bibliothèque municipale de Kuusankoski],
<http://kirjasto.sci.fi/sontag.htm>

SACEM [Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique], *Le kiosque, Notes, Les auteurs de doublage*, <http://www.sacem.fr/kiosque/notes/doublage/index.html>

The Simpsons Archives, <http://www.snpp.com>

SWART, Sharon (1998) : «World gets a kick out of twisted U.S. family International auds gradually accepting Bart and co.», *Variety*, 23 avril 1998
(<http://www.variety.com>)

WORK, Keith (1996) : «From an Obscure Hell to Life in The Fast Lane», *The Simpsons Archive* (<http://www.snpp.com>) créé le 10 juin 1996.

APPENDICE I
The Crepes of Wrath/ Bart au grand cru (1990)

APPENDICE I
THE CREPES OF WRATH (Bart au grand cru) [TCOW] Épisode 7G13

- i) A- THE SIMPSONS
 Q- Les Simpson
- ii) A- (On the chalkboard) Garlic gum is not funny
- iii) A- created by Matt Groening developed by James L. Brooks Matt Groening Sam Simon
 Q- créé par Matt Groening développé par James L. Brooks Matt Groening Sam Simon adaptation française Gaëtan Racine
- 1B A- Froggy! I'm home! Hi little fella, got some nice juicy flies for ya.
 F- Je suis rentré la grenouille! Salut ma vieille. J't'apporte des mouches bien juteuses.
 Q- Garnouille! You-hou! Salut la p'tite, j'ai une belle grosse mouche juteuse pour toi.
- 2H A- Geez look weez! Look at this mess. I told this boy a million times to pick up his toyaaaaugh! D'oh! D'ah!
 Son-of-a! D'aargh!
 F- Ah là là, quel souk! Regardez-moi ce bazar! Il est infernal ce Bart, ça fait un milliard de fois que j'lui dis de ranger Aaah! Aie! Aïe Aïe! Aaaaauh! Ooh.
 Q- Ah ben Cheese Whiz, ergarde-moé donc ça encore, ça fait un million d'fois qu'j'i dis d'serrer ses bebelles. Oh! Ah! Eha! AH! Ah! Ayoye! Eouh! Doh!
- 3Kd A- I like to play with you (huit fois avec ralentissement progressif jusqu'à ce que Marge et Lisa entrent)
 F- Je veux jouer avec toi.
 Q- J'adore jouer avec toi
- 4H A- Ungh! Ungh. My back, there goes my back again. Unh. Unh, D'oh! Go get help, boy! [...] Oh, Maggie, my poor back.
 F- Ooh nnh, mon dos, encore mon dos qui a craqué. Noh, ndoh, va chercher d'l'aide. Ooh, Maggie, mon dos!
 Q- Mon dos, mon dos a encore pris l'bord! Va, va chercher d'l'aide mon chien. Oh, Maggie, mon pauv' dos!
- 5L+M A- GASP!
 F- Heeuh!
 Q- Ah!
- 6L A- Dad!
 F- Papa!
 Q- Oh, papa!
- 7M A- Homer! What happened?
 F- Qu'est-ce qui c'est passé?
 Q- Homère, qu'est-ce qu'i t'arrive?
- 8H A- The boy. Bring me the boy.
 F- Ton fils, ton fils; amène-moi ton fils.
 Q- Le p'tit maudit, c'est le p'tit maudit.
- 9M A- Bart! If you had cleaned up your room like I told you to, your father's trick back would still be aligned! So you pick up this mess right now!
 F- Bart! Si t'avais rangé ta chambre comme j'te l'avais d'mandé, la scoliose de ton père s'rait toujours en place, alors, tu me nettoies cette porcherie et tout de suite! Mmmmh!
 Q- Bart! Si t'avais fait le ménage de ta chambre comme j'te l'avais dit le dos d'ton père i s'rait pas en compote. Serre-moi ces maudites bebelles là compris?
- 10B A- Noooh, lousy Homer, unh! Always my fault, unh! If he would watch where he goes. Hello? What have we here? GASP! A cherry bomb! I thought I blew all you guys up!
 F- Ah, c'est toujours de ma faute! Il avait qu'à r'garder où il mettait les pieds, oogh! Ouh? Qu'est-ce qu'y a là-d'dans? eh? Une cerise explosive? J'croisais qu'j'les avais toutes fait péter! Chouette!
 Q- I qu'i est épais l'gros Homère, houh! C'est toujours de ma faute; i pourrait r'garder où i marche, comme tout l'monde! Oh, oh, qu'est-ce ça peut ben être? Heille, une bombe cerise! J'pensais qu'j'ai zavais toutes fait exploser!
- 11SK A- People, people, no rough housing on the monkey bars! You there! Tuck in your shirt. Watch it! I saw that.
 F- Vous, pas de cohabitation violente dans la cage à écureuils, toi là-bas, rentre ta chemise, Attention, je t'ai vu toi!

- Q- Hé, hé là pas d'chicane sur les barres! Toi là, remets ton tee-shirt! Attention, je t'ai vu!
- 12MS A- You certainly have done awfully well for yourself, Spanky!
F- Toi aussi, t'en a fait des vertes et des pas mûres à leur âge, poussin.
Q- Y a pas d'doute que t'as ben réussi dans vie, mon fougoune.
- 13Sk A- Mother, please don't call me Spanky on school grounds.
F- Je vous en prie mère, ne m'appellez pas poussin dans la cour de l'école.
Q- Mmm, maman, s'il-te-plaît appelle-moi pas fougoune en pleine cour d'école.
- 14Mi A- Wow, a cherry bomb!
F- Wow, une cerise explosive!
Q- Wow, une bombe cerise!
- 15Lu A- What are you gonna do with it Bart?
F- Qu'est-ce que tu vas fai' avec ça, Ba't?
Q- Qu'est-ce que tu vas faire avec, Bart?
- 16Mi A- Watch out, Bart, it's Skinner!
F- Oh, fais gaffe, voilà Skinner!
Q- Heille! Attention, Bart! V'là Skinner.
- 17B A- Uh oh.
F- Oh Oh
- 18B+Ki A- Good morning, mister Skinner!
F- Bonjour, monsieur Skinner!
Q- Bonjour monsieur Skinner!
- 19Sk A- Morning boys.
F- Bonjour, les enfants.
Q- Bonjour les garçons.
- 20MS A- Why haven't you introduced me to any of your students, Spanky?
F- Pourquoi ne m'as-tu pas encore présenté à aucun de ces charmants élèves, poussin?
Q- Pourquoi tu m'as pas encore présenté à aucun d'tes étudiants, fougoune?
- (Rire des enfants)
- 21MS A- Well?
F- Eh bien?
Q- Vas-y.
- 22SK A- All right mother, I would like you to meet Milhouse, Lewis, Richard and [...] Bart Simpson.
F- Mère, je vous présente Milhouse, Lewis, Richard et, hem, Bart Simpson.
Q- Bon. Maman, je te présente Milhouse, Luis, Richard et, em. Bart Simpson.
- 23MS A- Is this the Bart Simpson you're always talking about?
F- Est-ce le Bart Simpson dont tu n'arrêtes pas de m'parler?
Q- C'est l'fameux Bart Simpson dont tu m'parles tout l'temps?
- 24SK A- Mm hm.
F- Hm.
Q- Hm, hm. Ouais.
- 25MS A - But he looks so sweet!
F - Mais il a l'air très mignon!
Q- I a l'air tellement gentil!
- 26B A- I am, ma'am.
F- Merci, m'dame!
Q- Je l'suis, madame!
- 27SK A- SIMPSON! Let's move on now mother, shall we?
F- Simpson! Poursuivons notre chemin, voulez-vous, mère?
Q- SIMPSON! Allons, continuons notre promenade, mm?
- 28B A- Bye, spanky!
F- Salut, ... poussin!
Q- Salut, fougoune!
- (Rire des enfants)
-
- 29Mi A- So, you going to flush it?

- F- Tu vas la balancer dans les toilettes?
 Q- Fa que tu vas la faire sauter dans les toilettes?
- 30B A- What can I say? I got a weakness for the classics.
 F- Qu'est-ce que tu veux, j'ai un faible pour les grands classiques.
 Q- Tant qu'à faire, pourquoi pas s'en tirer au grand classique.
- 31MS A- I think I need to make a stop at the little girls' room.
 F- Je crois que j'vais faire un petit arrêt aux toilettes des filles!
 Q- J'pense que j'f'rais mieux d'faire une p'tite pause du côté des p'tites filles...
- 32SK A- Tho he hokay mother, this way.
 F- C'est tout droit!
 Q- Ha, euh, bien sûr, maman, prends tout ton temps.
- 33B A- Tha ha ha ! So long, sucker!
 F- Bon voyage, my jolie! (Explosion)
 Q- Ha, ha, ha! Adieu la c'rise! [...] Hey!
- 34Ki (rires)
- 35MS Q- AAAAAH!
- 36SK A- Now, hold it right there you little [...]
 Q- Pour l'amour du ciel! [...] Bande de p'tits...
- 37MS A- Spanky?
 F - Poussin?
 Q- Foufoune?
- 38SK A- Mother?
 F - Mère?
 Q- Maman!
-
- 39H A- Oh, Maaarge, I still hurt! Maaarge! MAAARGE!
 F- Oh, Marge? J'ai toujours mal, Marge! Marge!
 Q- Maaarge, ça fait encore mal. Ma-arge. Maaarge!
- 40M A- Oh, Homer. How many times do I have to fluff your pillow?
 F- Oh, Homère, tu veux que je retapotes encore ton oreiller?
 Q- (coupé)
- 41H A- Actually, I was wondering if you could make me a grilled-cheese sandwich?
 F- Non, je m'demandais si tu pouvais pas m'faire un p'tit croque-monsieur.
 Q- (coupé)
- 42M A- Well, okay.
 F- Bon, d'accord.
 Q- (coupé)
- 43H A- Make sure it's squished flat, and crunchy on the outside.
 F- Surtout bien moelleux d'dans et croustillant à l'extérieur.
 Q- (coupé)
- 44M A- I know how you like 'em, Homer.
 F- Oui, je sais comment tu les aimes Homère.
 Q- (coupé)
- 45H A- Oh, and can I have some of those wieners that come in a can? Oh, and some fruit cocktail, in heavy syrup.
 F- Oh et aussi p'têt' une boîte de raviolis avec du ketchup!
 Q- (coupé)
- 44M F- Oui, Homère.
- 45H F- Oh et j'oubliais, une salade de fruits avec plein de sirop!
- 46M A- Mmmmm...
 F- Mmmmh!
 Q- (coupé)
- 47H A- Maaaaarge! Maaarge! MARGE! GET THE DOOR!
 F- Marge! Marge? Marge! Va ouvrir!
 Q- Marge. Ma-arge. MAAAARGE. Ça sonne à porte.
- 48M A- Mmmh. Principal Skinner ?

- F- Mmmh, bon, v'là l'principal de l'école!
 Q- Mmmh. C'est l' directeur Skinner.
- 49SK A- Hello missus Simpson. I'm afraid there's been a very disturbing incident at school today.
 F- Bonjour, madame Simpson, il s'est produit un incident qui a beaucoup perturbé l'école aujourd'hui.
 Q- Bonjour madame Simpson, un incident bien malencontreux s'est produit à l'école aujourd'hui.
- 50B A- I'm outta here, man.
 F- Bon, eh, j'vous laisse, hein?
 Q- Aïe, ayoye, j'frais mieux d'décamper.
- 51M A- Homer, principal Skinner 's here.
 F- Homère, monsieur le principal est là.
 Q- Homère, le directeur Skinner est ici.
- 52H A- Oh, hello, Principal Skinner. I'd get up, but the boy crippled me.
 F- Ah, bonjour, monsieur le principal. J'me lèverais bien, mais Bart m'a cassé les reins.
 Q- Ah, bonjour, monsieur Skinner. J'me lèverais ben, mais mon gars m'a rendu infirme.
- 53SK A- Mm hm. I understand completely. The disturbing incident I was referring to happened this morning when your son flushed an explosive device down the boys' lavatory.
 F- Vous êtes tout excusé. Le regrettable accident auquel je faisais allusion c'est produit ce matin: votre fils a jeté un engin explosif dans le W.C. et a tiré la chasse d'eau.
 Q- Mmmh hm. Je comprends ça. (inspire) L'incident malencontreux auquel je faisais allusion s'est produit c'matin quand votre fils a fait exploser un engin dans les toilettes des filles!
- 54H A- Heh heh! That old gag.
 F- Hé! Hé! C'est un vieux gag!
 Q- Hé hé hé hé! Le coup classique!
- 55SK A- Unfortunately at the same moment my mother was in the girls' lavatory making use of the facilities.
 F- Malheureusement, au même instant, ma mère satisfaisait un besoin pressant de la nature dans les toilettes des filles.
 Q- Le plus malencontreux, c'est que ma mère était en train d'utiliser les toilettes à ce moment-là.
- 56M A- Oh, dear!
 F- Oh, Seigneur!
 Q- Oh, mon dieu!
- 57SK A- Mister and Missus Simpson, we have transcended incorrigible. I don't think suspension or expulsion will do the trick. I think it behooves us all to consider... deportation.
 F- Monsieur et madame Simpson, nous sommes impuissants, il est incorrigible, je pense qu'un renvoi temporaire ou même définitif n'y changerait rien; je crois qu'il vous appartient maintenant d'envisager de l'exiler.
 Q- Monsieur et madame Simpson, nous avons atteint le plafond de la correction. Je n'crois pas que la suspension ni l'expulsion soient d'aucun recours. Je crois qu'il nous reste plus qu'à envisager... la déportation!
- 58M A- Deportation!?! You mean, kick Bart out of the country?
 F- De l'exiler! Vous voulez dire expulser Bart du pays?
 Q- La déportation? Vous voulez dire j'ter Bart en dehors du pays?
- 59H A- Eh, hear him out, Marge.
 F- Laisse-le donc parler, Marge.
 Q- Ben, c'est lui qui l'dit, Marge.
- 60SK A- Well, perhaps I was a tad glib. Let me explain: our elementary school participates in a foreign exchange program. Now, normally, a student is selected on the basis of academic excellence or intelligence. But in Bart's case... I'm willing to make a big exception. And if you're willing to play along, he can spend the next three months studying far, far away.
 F- Le mot exil est peut-être un tantinet exagéré. Je vous explique: notre école élémentaire participe à un programme d'échange avec l'étranger. Normalement, les élèves sont sélectionnés en fonction de leur performance scolaire ou de leur intelligence, mais, dans le cas de Bart, je suis prêt à faire une grosse exception; si vous me suivez sur ce terrain, il pourra passer les trois prochains mois à étudier loin, très loin d'ici.
 Q- Enfin, l'enthousiasme me fait peut-être un peu exagérer. Je vous explique: notre école élémentaire participe à un programme d'échange d'étudiants avec l'étranger. Normalement, les étudiants sont choisis

- selon leur excellence académique ou leur intelligence. Mais pour Bart... Je suis prêt à faire une grande exception, et si vous êtes d'accord, il pourrait passer trois mois à étudier très, très, très loin.
- 61H A- Sounds great! Although a kid can't learn much in just three months.
F- Oh, ça sera épatant, sauf qu'en d'dans de trois mois un gamin peut pas apprendre grand chose.
- 62M Q- Heille, c't'une bonne idée, ça! Même si trois mois, c't'un peu court pour apprendre que'qu'chose.
A- Homer! You did'nt even ask where Bart would be going!
F- Homère, t'as même pas demandé où Bart serait envoyé!
Q- Homère!! Tu 'i a même pas d'mandé où Bart irait!
- 63SK A- Actually, he'd be staying in France, in a lovely chateau in the heart of the wine country.
F- Il serait envoyé en France, dans un ravissant château, au coeur d'une région de vignobles.
Q- En fait, c'est en France qu'il irait, dans un magnifique château au pays des vignobles.
- 64M A- But Bart doesn't speak French.
F- Mais il va s'sentir perdu!
Q- Mais Bart a jamais bu d'vin d'sa vie!
- 65SK A- Oh, when he's fully immersed in a foreign language, the average child can become fluent in weeks!
F- Totalement immergé dans une culture étrangère, l'enfant moyen s'adapte très vite.
Q- Ça lui permettra de se raffiner et d'apprendre des connaissances œnologiques.
- 66H A- Yeah, but what about Bart?
F- Ouais, peut-être, mais Bart [...]?
Q- Ben, i est quand même pas si nono.
- 67SK A- I'm sure he'll pick up enough to get by. And em, the whole thing won't cost you a dime, as long as you're willing to take up a student of your own.
F- Il s'en sortira très bien, il est débrouillard et toute cette opération ne vous coûtera abloument rien, si en retour vous acceptez d'accueillir un étudiant.
Q- Non, la connaissance des vins. De toute façon, ça s'rait une expérience enrichissante et ça vous n'coûtera rien si vous recevez aussi un étudiant.
- 68H A- Wait a minute, Skinner. How do we know some principal over in France isn't pulling the same scam you are?
F- Eh là minute, monsieur, qu'est-ce qu'y nous dit qu'y a pas un principal là-bas en France qui est en train d'mijoter l'même coup tordu?
Q- Heille, attendez un peu, Skinner. Quessé qui nous garantit qu'le principal en France va pas nous faire le même mauvais coup qu'vous leur faite?
- 69SK A- Heh hm, well, for one thing, you would'nt be getting a French boy. You would be getting an Albanian.
F- Non, c'est très simple, ce n'est pas un enfant français que vous recevrez; non, vous recevrez un Albanais.
Q- Heu heum. Tout d'abord, ce n'est pas un p'tit Français que vous allez r'cevoir. Vous allez r'cevoir un Albanais.
- 70H A- You mean all white with pink eyes?
F- A'ec des ch'veux blancs et des yeux rouges?
Q- Ceux qui sont tous blancs, là avec des yeux rouges?
- 71SK A- No, no no no. A student from Albania. It's a country on the Adriatic Sea.
F- Non, non, non! Un élève d'Albanie, un pays de l'Adriatique.
Q- Pas un albinos, un jeune étudiant d'Albanie, un pays sur la mer Adriatique.
- 72M A- Well, going to France sounds like a fantastic opportunity, but I think Bart should have a say in this.
F- Je trouve que ce séjour en France est une chance exceptionnelle, mais je crois que Bart a son mot à dire.
Q- C'est vrai qu'aller en France s'rait une expérience enrichissante, mais c'est à Bart de décider pour lui-même.
- 73B A- Ah, the life of a frog. That's the life for me.
F- Ah, la vie d'une grenouille, c'est ça la vie pour moi.
Q- Ah, la vie des grenouilles, c'est la vie qu'j'aimerais m'ner.
- 74M A- Bart, how would you like to spend the next three months living in France?
F- Bart, dis-moi est-ce que ça t'dirait d'aller passer les trois prochains mois en France?
Q- Bart? Qu'est-ce que tu dirais d'aller passer les trois prochains mois en France?
- 75B A- France? WOW!
F- En France, Wow!
Q- En France? WOW!

- 76H A- He makes me crazy twelve months a year. At least you get the summer off.
F- I m'rend complètement dingue d'un bout d'année à l'autre, vous au moins, l'été, vous êtes pénard.
Q- Moi, i m'rend fou douze mois par année. Au moins vous, vous avez vos étés!
- 77SK A- Hm hm.
- 78B A- And I'd get to take a plane there, wouldn't I, Mom?
F- J'prendrai un avion pour y aller, c'est ça, m'man?
Q- J'vas prendre un avion pour aller là-bas, hein, m'man?
- 79M A- Yes, Bart.
F- Oui, Bart.
Q- Oui, Bart.
- 80B A- WOW! And one back?
F- Wow, et pour revenir?
Q- WOW! Pis un aut' pour rev'nir?
- 81M A- Hm hm. Well, Bart seems very enthusiastic about the idea.
F- Mmmh, mmh! Et bien Bart est tout à fait enthousiasmé par ce projet.
Q- Hmmm. Bon, Bart a l'air très enthousiasmé d'aller là-bas.
- 82SK A- Yeah, woohoo, baby.
F- Ouais! on a gagné, victoire! Un trimestre tranquille!
Q- Ouh, oh oui!
- 83H A- Yyess! Yeah, bon voyage, boy!
F- Ouais! Bravo! J'y ai cru! Vive la France!
Q- Ouais, bon voyage tralalère-e! Hi hiah ah!
-
- 84M A- Goodbye my special [...] my special little guy. You will write to us won't you?
F- Au revoir mon garçon... mon p'tit garçon qu'j'adore. Tu nous écriras, hein, promis?
Q- Bon voyage mon p'tit homme [...] Mon p'tit homme à moi. Tu nous écriras souvent, hein?
- 85B A- All the time.
F- Tout l'temps.
Q- Oui, tout l'temps.
- 86L A- What do you know about France?
F- Qu'est-ce que tu sais d'la France, toi, d'abord?
Q- Qu'est-ce que tu sais d'la France, toi?
- 87B A- I know I'm going and you're not.
F- Je sais qu'moi j'y vais et toi pas!
Q- J'sais qu'j'y vas pis qu'toé tu restes.
- 88H A- I'm gonna miss you, son. Now, listen. While you're getting to see all those great sights, always remember that you're representing your country. I guess what I'm saying is, don't mess up France the way you messed up your room.
F- Tu vas m'manquer fiston. Écoute, quand tu visiteras toutes ces belles choses là-bas, surtout n'oublies pas qu'tu r'présentes ton pays. Enfin, c'que j'voudrais t'dire, c'est, va pas saloper la France comme tu salopes ta chambre.
Q- Tu vas m'manquer mon gars. Écoute-moé ben: pendant qu'tu vas visiter toutes les belles affaires là-bas, sois fier pis oublie jamais que tu représentes ton pays. Autrement dit, pour être plus clair, fais pas d'dégâts en France, comme t'en fais dans ta chambre.
- 89B A- Okay dad!
F- D'accord, p'pa!
Q- Oké p'pa!
- 90Fa A- Is one of you going to be on the charter flight?
F- Est-ce que l'un d'entre vous embarque sur ce vol charter?
Q- Heille, est-ce qu'i y en a un parmi vous qui prend l'charter?
- 91B A- Yes, sir! Whoop!
F- Oui, m'sieur, moi!
Q- Oui, c'est moi.
- 92Fa A- Hm, hm. Now, come along.
F- mmmh, mmh, suis-moi!

- Q- Mbon, viens avec moi.
 93H A- Bye, Bart!
 F- Au revoir Bart!
 Q- Bon voyage, Bart!
- 94L A- Bye Bart!
 F- Bon voyage, Bart!
 Q- Bon voyage, Bart!
- 95H A- Be good! Be good!
 F- Envoie-nous une carte postale!
 Q- Bon voyage, mon Bart!
- (En Albanie) échanges en faux albanais, A- (st) Tirana, Albania [...] Paris, France
 F- pas de sous-titres
 Q- (st) Tirana, Albanie [...] Paris, France
-
- 96B A- Hey, man! Watch it! [...] OH! Hey, man, it's me, Bart Simpson!
 F- Oh! Oh! Eh, m'sieur, eh faites gaffe! Eh, aïe, ouille, aïe! Eh m'sieur, c'est moi, Bart Simpson!
 Q- Aïe, ouille, eille, bonhomme, fa donc attention! Hô hô! Eille, monsieur, c'est moi, Bart Simpson!
- 97Ug A- Okay, kid, let's go.
 F- D'accord, alors, en route.
 Q- Bong, grouilles-toi qu'on se tire, j'ai ma lessiveuse-e!
- 98B A- Hey!
 F- Ouais!
 Q- Han?
 A- (?)/ Birds and the trees/ La la la la/ La la la la/ La la (sifflement) Ooh là là! How much longer, sir? This is where we're going, right? Sha-teww Mah-sonn?
 F- (Chante la même chanson que dans la version originale anglaise, avec un accent vaguement français) La la la la, lala laa, ouh là là! C'est encore loin, m'sieu? C'est là qu'on va, hein? C'est ça? Au château-maison? Ah, elle est super la baraque!
 Q- Elle avait de tout petits petits petons/ Va-len-ti-ne/ Va-len-ti-ne/ Elle aim-e de petit petits tetons / Que je ton- ouh! C't'encore loin, monsieur? C'est là qu'on s'en va, hein? Château maison!
- 99Cé A- Ah, Maurice. Dès que le garçon américain arrive, tes jours d'esclavage sont finis.
 (ST) Ah, Maurice. Once the American boy arrives, your days of back-breaking work labor will be over.
 F- Ah, Maurice, dès que le gamin américain sera arrivé, ta vie d'esclave sera finie, moi je te le dis.
 Q- Oh, Maurice-e, dès que le môme d'Amérique aura rappliqué, tu pourras te la couler douce, c'est lui qui bossera
- 100B A- Eeew, what a dump.
 F- Ouais, bonjour le taudis.
 Q- Euh, c'est donc ben laid.
- 101L A- You know, in Albania, the unit of currency is called the lek.
 F- Vous savez, en Albanie, l'unité monétaire, c'est le lek.
 Q- Écoutez-ben ça: l'unité monétaire est le lek en Albanie.
- 102H A- Heh heh heh. You gotta be kiddin'! Heh heh! The lek!
 F- Hé hé hé! C'est du lek frais ou du lek en poudre?
 Q- Hé hé hé hé! Tu m'en diras tant! Le lek!
- 103L A- And the national flag is a two-headed eagle on a red field.
 F- Et puis leur drapeau, c'est un aigle à deux têtes sur fond rouge.
 Q- Et le drapeau albanais est un aigle à deux têtes sur fond rouge.
- 104H A- Give me the ol' stars-and-stripes!
 F- Parlez-moi d'ma bonne vieille bannière étoilée.
 Q- Bon, ça nous mène loin d'not' bon vieux castor!
- 105L A- And the main export is furious political thought.
 F- Le pays exporte principalement une furieuse idéologie politique.
 Q- Et leur principal produit d'exportation est la pensée politique subversive.
- 106H A- Political what?
 F- Une idéoquoi?

- Q- La pensée quoi?
 (voix off)A- Albanian airlines flight number two, Tirana-Springfield, is now arriving.
- 107 F- Vol deux en provenance de Tirana, Albanie
 Q- Le vol deux trente d'Albania airlines est maint'nant arrivé.
- 108Cé A- Welcome to your new home!
 F- Bienvenue dans ta nouvelle maison.
 Q- Bienvenue au Château petit' tête, c'est ici que tu crèches!
- 109Ug A- Escape is impossible!
 F- On s'échappe pas d'ici!
 Q- (rien)
- 110Cé A- My name is César, this is my nephew, Hugolin. You will find life here at the château hard, but if you shut up and do exactly what we say, the time will pass more quickly.
 F- Je m'appelle César et ça c'est mon neveu Hugolin; tu vas peut-être trouver la vie au château un peu dure, mais si tu la boucles et que tu fais exactement ce qu'on te dit. Le temps passera plus vite.
 Q- Moi c'est César et voilà mon neveu, Hugolin. La vie de château c'est pas forcément choupya, hein, Mais si tu rames comme on te dit et que tu causes pas trop, ça t'fera pas une paye que tout s'ra fini!
- 111Ug A- He's right, you know
 F- Il a raison, tu sais.
 Q- Hé, c'est pas de blague c'qu'il dit.
- 112B A- Well, okay, sir.
 F- Bon, ben, d'accord, m'sieu...
 Q- Bon, Oké, d'abord.
-
- 113M A- Adil?
 F- Adil?
 Q- Adil?
- 114Ad A- Mother?
 F- Mère?
 Q- Maman?
- 115M A- Well, I guess for the next few months, yes, I'll be your mother.
 F- Heu, pendant quelques mois, c'est vrai, je s'rai un peu ta mère.
 Q- Heu, ben, si tu veux, tu peux m'appeler maman pour les trois prochains mois.
- 116Ad A- And this must be Lisa, and Maggie, and you must be my new father, Homer (kiss, kiss)
 F- Et, je pense que tou est Lisa et toi, Maggie et vous, vous êtes sûrement mon nouveau père, Homère.
 Q- Tou est sûrement Lisa, et toi, Maggie, et vous êtes sans doute mon nouveau père, Homère(mouah, mouah)
- 117H A- Affectionate little Albanian, isn't he?
 F- Il est affectueux ce petit Albanais, tu trouves pas?
 Q- Eh, i sont affectueux les p'tits Albanais, tu trouves pas?
-
- 118Ug A- César, regarde! Nous sommes riches! (ST) Cesar, look! We are rich!
 F- Regarde César, on est riches!
 Q- Nous v'là rupins c'est tout béneuf pour le crapotard.
- 119Cé A- Ceux-là sont trop petits, mais on peut les vendre. (ST) These won't fit us, but we can sell them.
 F- Ça, c'est trop petit, mais on peut les vendre.
 Q- Écoutes, ces nippes, y a pas grand maison, y a qu'à tout lessiver chez le fourgue.
- 120Ug A- Regarde, Maurice. Un beau chapeau rouge pour toi (ST) And a red hat for you, Maurice.
 F- T'as vu ça, Maurice, un beau chapeau rouge pour toi!
 Q- Mates un peu Maurice, une jolie gambette rouge pour toi!
- 121B A- Hey! Come on, guys, quit being so grabby!
 F- Hé, hé, arrêtez de piquer toutes mes affaires!
 Q- Heille, les gars, arrêtez donc de tripoter mes affaires!
- 122 A- RRRRR!
- Ug+Cé F- Beuaah!
 Q- YAAAAAH!
- 123B A- Sorry man, be my guest.

F- Bon, servez-vous, faites comme chez vous...
 Q- Oh, euh, excusez, gênez vous pas han?

124SK A- You might find his accent peculiar. Certain aspects of his culture may seem absurd, perhaps even offensive. Mh. But I urge you all to give little Adil the benefit of the doubt. In this way, and only in this way, can we hope to better understand our backward neighbors throughout the world.

F- Il se peut que vous trouviez son accent curieux, certains aspects de sa culture peuvent vous sembler absurdes, voire même choquants, mais je vous demande d'accorder au petit Adil le bénéfice du doute; de cette façon, et seulement de cette façon, nous pouvons espérer mieux comprendre nos voisins moins évolués de par le monde.

Q- Vous allez peut être trouver qu'il a un accent bizarre et sa culture peut vous paraître absurde, pour ne pas dire carrément choquante. Mais je vous prie de donner au p'tit Adil le bénéfice du doute. C'est de cette manière, et seulement de cette manière, que nous pouvons espérer comprendre un jour nos voisins des pays moins avancés.

125Ad A- Thank you, principal Skinner. Thank you fellow students. Although I only have been in your country a few days, I have already found Americans to be most trusting. Although officially I am required to hate you, I want you to know I do not feel it in my heart.

F- Merci, principal Skinner, merci camarades étudiants. Bien que je suis dans votre pays seulement depuis quelques jours, j'ai déjà pu constater que les Américains étaient on ne peut plus dignes de confiance, et même si officiellement on me demande de vous haïr, je veux que vous sachiez que ce n'est pas ce que je ressens dans mon cœur.

Q- Merci, monsieur le directeur Skinner. Merci camarades étudiants. Même si je suis dans votre pays que depuis quelques jours, je peux dire déjà que je trouve les Américains très ouverts d'esprit. Même si officiellement je suis supposé vous détester, je veux que vous sachiez que ce n'est pas ce que je ressens dans mon ventre.

126Cé A- Hurry up, boy! My grapes are waiting for the water!

F- Allons, un peu de nerf, les queues de vigne on soif, grouilles-toi!

Q- Grouilles toi petite tête, mes vignes elles poireautent autant pour ta fraîche!

127B A- (pant, pant, pant)

Q- Euh. Aeuh. Ouah.

128Ad A- How can you defend a country where five percent of the people control ninety-five percent of the wealth?

F- Comment peux-tu défendre un pays où cinq pourcent de la population contrôle quatre-vingt-quinze pourcent des richesses?

Q- Comment peux-tu défendre un système où cinq pourcent du peuple détient quatre-vingt quinze pourcent de la richesse!

129L A- I'm defending a country where people can think and act and worship any way they want.

F- Je veux défendre un pays où les gens sont libres de penser et d'agir comme ils veulent et de pratiquer leur religion.

Q- J défends un système où les gens peuvent penser, agir et pratiquer la religion comme ça leur plaît!

130Ad A- Cannot!

F- C'est faux!

Q- C'est pas vrai!

131L A- Can too!

F- C'est vrai!

Q- Oui c'est vrai!

132Ad A- Cannot!

F- C'est faux!

Q- C'est pas vrai!

133L A- Can too!

F- C'est vrai!

Q- Oui c'est vrai!

134H A- Please, please, kids, stop fighting. Maybe Lisa's right about America being the land of opportunity, and maybe Adil has a point about the machinery of capitalism being oiled with the blood of the workers.

- F- S'il vous plaît les enfants, arrêtez de vous bagarrer; p'têt' que Lisa a raison d'dire qu'l'Amérique est l'pays où tout est possible; et p'têt' qu'Adil a raison d'dire qu'les rouages du capitalisme sont huilés avec le sang des travailleurs.
- Q- Voyons, voyons, les enfants, arrêtez d'vous chicaner. Lisa a p'têt' raison de dire que l'Amérique est le pays d'la liberté. Et peut être qu'Adil a aussi raison de dire que la machine capitaliste fonctionne avec l'huile de bras des travailleurs.
- 135Ad A- Your father is right. We should not fight. Friends?
F- Ton père a raison Lisa, on devrait pas s'disputer; ami?
Q- Votre père a raison. Nous n'devons pas chicaner. Ami?
- 136L A- Well, okay.
F- Bon, d'accord.
Q- Mbon, d'accord, Adil.
- 137M A- Well, now that that's settled, I'll just clean the dishes...
F- Bon, maintenant, qu'tout ça est réglé, j'vais faire la vaisselle.
Q- Bon, maint'nant que c'est réglé, j'vas aller faire la vaisselle.
- 138Ad A- No, no, missus. Simpson, you have been oppressed enough for today. I will clear the dishes.
F- Oh, non, non, madame Simpson, vous avez déjà suffisamment été opprimée aujourd'hui; c'est moi qui vais la faire.
Q- Oh, non, madame Simpson, vous avez été assez opprimée pour aujourd'hui. Je vais faire la vaisselle.
- 139M A- Oh, okay
F- Ah, bon? D'accord.
Q- Oh! Oké.
- 140H A- Did you see that? You know, Marge, this is the way I always wanted it to be! We've become a fully-functioning family unit! We've always blamed ourselves, but I guess it's pretty clear which cylinder wasn't firing.
F- T'as vu ça un peu? Tu sais, Marge, eh bien c'est comme ça qu'j'ai toujours voulu que ça marche, d'ailleurs maintenant notre famille c'est comme un moteur qui tourne rond. Oui, on a toujours cru qu'c'était d'not' faute mais aujourd'hui on sait bien quelle bougie refusait d's'allumer...
Q- Avez-vous vu ça? T'sais, Marge, c'est comme ça qu'ça aurait toujours dû être. Nous v'là devenu une organisation familiale qui fonctionne à pleine capacité. On pensait qu'c'était d'not' faute mais c'est clair maint'nant quel élément fonctionnait pas.
- 141M A- Homer!
F- Homère!
Q- Homère!
- 142L A- Your paper-thin commitment to your children sends shivers down my spine. May I be excused?
F- La minceur des sentiments que tu as pour tes enfants me donne la chair de poule, si vous voulez bien m'excuser!
Q- Ton sens sous-développé des responsabilités paternelles me donne froid dans l'dos! Veuillez m'excuser!
- 143M A- Lisa!
F- Lisa!
Q- Lisa!
- 144H A- Oh, she's just jealous. She'll get over it. And if she doesn't, we can always exchange her! Heh, heh, heh.
F- Allez, elle est jalouse, ça lui passera; et si ça lui passe pas, on pourra toujours aller l'échanger! hé hé hé!
Q- Oh, c'est parce qu'est jalouse, ça va y passer. Sinon, on f'ra un aut' échange étudiant. Ha! ha! Ha! Ha!
- 145M A- Homer!
F- Homère!
Q- Homère!
- 146H A- Just kidding!
F- Oh, je blaguais!
Q- C'est jus' pour rire.
-
- 147Cé A- Elle est bonne cette saucisse. (ST) Mmm. Good sausage.
F- Elle est bonne, cette saucisse.
Q- Hm, ça touillasse ce sauciflard.
- 148Ug A- Oui très. Passe-moi le vin. (ST) Yes. Pass me the wine.

- F- Oui, très. Passes moi le vin.
 Q- Ouais, étonnant. Passe moi le pinard.
- 149B A- Can I have something to go with my turnip?
 F- J'peux avoir quèqu'chose avec mon navet?
 Q- J'peux avoir quequ'chose pour accompagner mon navet?
- 150Cé A- Quiet! When you work like a man, we will feed you like one!
 F- Silence! Quand tu travailleras comme un homme, on te nourrira comme un homme!
 Q- Ta gueule! Quand tu rameras comme un gonze, tu pourras briffer comme un gonze!
- 151Ug A- Now go to sleep!
 F- Maintenant, va te coucher!
 Q- Et maintenant file au pieu!
- 152B A- Hey. hey. Come on. Move it pal.
 F- Oh, non! Vas-t-en, sois sympa, mon vieux!
 Q- Heille, heille! S'i vous plaît, ôte-toi d'là, l'âne!
- 153Cé A- You leave Maurice alone! The floor is good enough for you!
 F- Et tu laisses Maurice tranquille, le sol est bien assez bon pour toi!
 Q- Fiche la paix à Maurice! Que je te pouinsse à lui piquer son plumard! Tu peux roupiller sur le sol!
-
- 154H A- Nice and cosy, Adil?
 F- Alors, Adil, tu es bien, là?
 Q- T'es confortable, Adil?
- 155Ad A- Yes, thank you father.
 F- Oui, je suis bien, merci, Père.
 Q- Oui, merci, père.
- 156H A- Look, Adil, you can call me Dad.
 F- Tu sais Adil, tu peux m'appeler papa, hein?
 Q- Oh, écoute, Adil, tu peux m'app'ler p'pa!
- 157Ad A- All right... Dad.
 F- D'accord, Papa.
 Q- D'accord, p'pa!
- 158H A- Awwww, you called me Dad.
 F- Oh, tu m'as appelé papa!
 Q- Oh, i m'a appelé p'pa.
- 159Ad A- Dad, do you think I could come visit you at the nuclear power plant?
 F- Dis, papa, tu crois que je pourrais venir te rendre visite à la centrale nucléaire?
 Q- P'pa, penses-tu que j'pourrais aller t'visiter à ton travail à l'usine nucléaire?
- 160H A- You wanna see where I work?
 F- Tu veux voir où j'travaille?
 Q- Hein? Tu veux voère où j'travaille?
- 161Ad A- Oh yes, very much.
 F- Oh oui, j'aimerais bien.
 Q- Oh oui, je veux beaucoup.
- 162H A- None of my biological kids ever wanted to see me at work...
 F- Aucun de mes enfants biologiques n'a voulu venir à mon travail.
 Q- I y a aucun d'mes enfants biologiques qui a voulu vouère où j'travaille...
- 163Ad A- Then, can I go?
 F- Alors, c'est oui?
 Q- Alors, est-ce que j'peux?
- 164H A Well, I have to pull a few strings with the boys in security, but, sure, you bet!
 F- Ben, va falloir que j'm'arrange avec le type d'la sécurité, mais, no problémo.
 Q- Ben, i va falloir que j'm'arrange a'ec les gars d'la sécurité, mais, oké!
- 165Ad A- Excellent...
 F- Excellent!
 Q- Excellent!

- 166Cé A- Now, watch me: you grab the grape between your thumb and forefinger and gently twist it off, and drop it in the bucket. Now you do it! Very good. Now do it a million times!
 F- Maintenant, regardes moi bien. Tu attrapes le grain de raisin entre le pouce et l'indèque, tu le détaches délicatement, et là tu le mets dans le seau, compris? Ah, à toi, tiens, bon, au travail, t'as plus qu'à le faire un million de fois.
 Q- Zieutes bien, petite tête, pour prendre gentiment ton raisin de la paluche, tu tires en dévissant et tu déposes dans le seau! Maintenant, vas-y voir à toi. Ah, t'as l'air de piger. Maintenant, fais-le un million de fois!
-
- 167H A- See these? American donuts. Glazed, powdered, and raspberry-filled. Now, how's that for freedom of choice! Heh heh heh heh!
 F- Ça, Adil, ça s'appelle des donuts: praliné, noix de coco et fourré à la framboise. Voilà, c'est ça, la liberté de choisir; ça t'en bouche un coin, hein? Hé hé hé!
 Q- Ergarde-ça mon gars: des beignes américains! Avec du glaçage, du suc' en poud' pis d'la g'lée d'framboises, Quessé qu'tu dis d'ça comme liberté d'choix, hein? Ah ah ah!
- 168Ad A- Dad, do you think I could see your plutonium isolation module?
 F- Papa, tu crois que je pourrais voir votre module d'isolation du plutonium?
 Q- P'pa, penses-tu que j'pourrais voir le module d'isolation du plutonium?
- 169H A- Dee od. Maybe. Hold on a second. Hey, Lenny, does this place have one of those plutonium isolation deals?
 F- Euh, Ouais, p'têt', attends une seconde. Eh, Lenny, tu sais pas si on a un machin ici, qui isole le plutonium?
 Q- Hein? Ben p'têt' ben. Attends une seconde. Heille Lenny? Est-ce qu'on a une patente d'isolation d'plutonium ici?
- 170Le A- Hm.
 Q- Mmmh?
- 171Le A- Yeah, over sector twelve.
 F- Ouais, dans le secteur douze.
 Q- Ben oui, au secteur douze
- 172H A- Sector twelve?
 F- Le secteur douze?
 Q- Secteur douze?
- 173Le A- Third floor, by the candy machines.
 F- Près du distributeur de bonbons, au troisième.
 Q- Troisième étage, près d'la machine à bonbons.
- 174H A- Oh, THAT Sector twelve! Come along, Adil!
 F- Ah, c'est là, le secteur douze? Allez, suis moi Adil.
 Q- Ah, c'est ça l'secteur douze! Envouèye viens Adil!
-
- 175Ug A- Ungrateful swine! We give you food, we give you shelter, and this is how you repay us?
 F- Espèce de charogne, on te donne à manger, on te donne un toit, et voilà comment on est récompensé!
 Q- Hé, petit morveux d'ingrat! On te donne à claper et on te donne la crèche et tu vas pigeonner nos raisins?
-
- 176H A- Heh heh heh heh heh. You little shutterbox. Cheese! [...] Cheese! D'oh, wait a minute.
 F- Hé hé hé hé! Un vrai paparazzi! Coucou, coucou! Ah. Attends, hii!
 Q- Heh heh heh heh heh heh heh! Kid kodak! Coucou! Coucou! Heille, attends un peu. Thi hi hée.
-
- 177B A- Ung ung ung! Stupid grapes, bunch of creeps! I hate France, ungh, ungh, ungh
 F- Saleté de raisins, bande de fainasses! J'déteste la France!
 Q- Ouh, oye, stupides raisins, eux aut' pis leu maudit vin! M'as t'en faire un raisin toé, tin toé, oh, euagh!
-
- 178M A- Honey, you sure have taken a shine to little Adil.
 F- Tu n'peux pas nier qu'tas un faible pour Adil.
 Q- Mmmh. T'as l'air de ben t'entendre, avec le p'tit Adil.
- 179H A- Well, he sure makes life a lot more easier around here, you have to admit that!

- F- Faut dire c'qui est, depuis qu'il est là la vie est beaucoup plus facile, reconnais-le Marge.
 Q- Ben, depuis qu'i est là, la vie est ben plus simple, heille, i faut qu'tu l'admettes.
- 180M A- Well, okay, I will, if you admit you love Bart.
 F- Je le reconnaîtrais si tu reconnais que tu aimes Bart.
 Q- Bon. J'vas l'admett' mais si t'admets que t'aimes aussi Bart.
- 181H A- Okay, okay, I love Bart. [...]Well?
 F- D'accord, d'accord, J'aime Bart, Alors?
 Q- Ok, Ok, J'aime Bart. Pis?
- 182M A- What?
 F- Quoi?
 Q- Pis quoi?
- 183H A- Weeeell?
 F- Alors?
 Q- Pis, envoëye?
- 184M A- Oh, Adil's a very sweet boy.
 F- Oh, Adil est un gentil p'tit garçon.
 Q- Oh, j'admets qu'Adil est un bon tigers.
- 185H A- Darn tootin'!
 F- J'te l'fais pas dire!
 Q- Tu vois, tu l'admets!
- (Adil transmet le message par satellite à la défense albanaise, reçu par un haut gradé. Conversation en faux albanais.)
- 186 F- Pas de sous-titres
 A- (ST) Sparrow to Nest/ Sparrow to Nest./ Stand by for transmission.
 I told you the Sparrow would not fail
 Q- (st) Moineau appelle nid/ Moineau appelle nid/ Soyez prêts pour transmission
 Je vous avais dit qu'on pouvait compter sur le moineau
-
- (Marge lue par Bart)
- 187(M) A- Dear Bart. How is France? I don't know why you have'nt written. I guess you're just having too much fun.
 F- Alors, mon p'tit Bart, comment c'est la France? Je m'demande comment c'fait-il que tu n'aies pas encore écrit. Peut-être que tu es trop occupé à t'amuser.
 Q- Cher Bart. Aimes-tu la France? Je m'demande pourquoi t'as pas encore écrit. Ça doit être parce que tu t'amuses beaucoup.
- 188B A- (cough) Yeah, right.
 F- Teuh teuh! Ouais, c'est ça!
 Q- (Tousse) J'te dis que j'm'amuse.
- 189Cé A- Silence!
 F- Silence!
 Q- La ferme!
- 190(M) A- Everyone here in the United States is fine. We think Maggie may say her first word any day now. Lisa got an A in math, which I'm only mentioning as news, I'm not putting you down. And your father [...]Well, last night he went to sleep talking about how much he loves you. Remember to dress warm and to be as helpful as you can to your adoptive parents (+B) All my love, mom.
 F- Ici, aux États-Unis, tout le monde va bien. Maggie ne devrait plus tarder à dire son premier mot, Lisa a eu un dix-huit en maths, j'dis pas ça pour t'embêter, c'est juste histoire de te donner des nouvelles. Quant à ton père (...) il me répétait encore hier soir qu'il t'aimait très fort. N'oublies pas de t'habiller chaudement et essaie d'être serviable avec tes parents adoptifs; (+B) je t'aime très fort, maman.
 Q- Tout l'monde ici dans not' beau pays va très bien. On s'attend à c'que Maggie dise son premier mot d'un jour à l'autre. Lisa a eu un A en mathématiques. J'dis ça pour te donner des nouvelles, pas pour te rabaisser. Pour ce qui est de ton père, heu, eh bien, heu, imagine-toi donc qu'hier soir avant d's'endormir il m'a dit combien i t'aimait. Essaie de t'habiller chaudement pis essaie d'êt' le plus serviab' que tu peux pour tes parents adoptifs. (+B) Tout mon amour, moman.
- 191B A- Oh, (sigh)
 Q- Oh.

- 192Cé A- Ah, je crois que ça va être notre meilleure cuvée. (ST) This will be our finest wine ever.
F- Aah, je crois que ça va être notre meilleure cuvée.
Q- Ah. Je crois que ce petit pinard va être notre meilleur cru.
- 193Ug A- Mais le vin n'a fermenté que trois jours. (ST) But it's only been fermenting for three days.
F- Mais le vin n'a fermenté que trois jours!
Q- Mais il a fermenté trois jours, c'est pas des masses!
- 194Cé A- Quand je sens que ma foi dans les forces suprêmes faiblit, je pense toujours au miracle de l'anti-freeze.
(ST) When my faith in the supreme forces weakens, I always think of the miracle of the antifreeze.
F- Quand je sens que la nature a besoin d'un petit coup de pouce, Je pense toujours que miracle de l'antigel;
Q- Ah, mais mon pote, si ta foi dans les forces suprêmes faiblit, il faut avoir recours au miracle de l'antigel;
A- Si on en met trop bien sûr, c'est du poison, (ST) If you put too much of it, of course, it's lethal. Mais dans les proportions voulues, ça donne du corps au vin (ST) but the right amount gives wine just the right kick..
F- Mais dans les proportions voulues, ça donne du corps au vin.
Q- Bien sûr il ne faut pas charrier, si on en met trop c'est du poison, mais dans les proportions voulues, ça donne du cran à la piquette!
- 195Ug A- Je crois que tu en as mis trop! Tu vas tuer quelqu'un avec ça (ST) You put in too much. It may kill someone.
F- Je crois que tu en as mis trop, je crois que tu vas tuer quelqu'un avec ça!
Q- Oh là! Oh là! Bouscules pas trop le pot de fleurs-e. Tu veux buter quelqu'un avec ça?
- 196Cé A- Tuer quelqu'un? T'es fou! (ST) Kill someone? Don't be ridiculous.
F- Tuer quelqu'un, mais t'es fou!
Q- Qu'est-ce que tu racontes? Ça va pas, non?
- 197B A- Ah-choo!
F- (Tousse)
Q- (a-tchou!)
- 198Cé A- GASP! What are you doing? Get out of here!
F- Qu'est-ce que tu fais là? Fiche-moi le camp!
Q- Qu'est-ce que tu fous là? Barres-toi petite tête!
- 199B A- Sorry!
F- J'm'excuse!
Q- Scusez!
- 200Cé A- Deh, on second thought, Bart! Barte? come here. Drink this. Regarde, je te parie que ça ne va même pas le rendre aveugle!(ST) Watch. I'll bet it won't even blind him.
F- Aeup! Non, attends voir, Bart! Bart! Viens par ici! Regarde, je te parie que ça ne va même pas le rendre aveugle!
Q- Hé! Non, reviens petite tête! Bart-e, reviens ici! Regarde bien je te parie qu'il en jettera même pas de la merde. Rinces-toi la dalle petite tête!
- 201B A- Oh, no thanks.
F- Euh, eh, non merci!
Q- Ah, non merci.
- 202Cé A- Do not worry. This is France! It is customary for children to take a little wine now and then.
F- N'aie pas peur, c'est la France, ça, ici c'est la coutume, les enfants on l'habitude de prendre un peu de vin de temps à autre!
Q- Enfiles-toi ça je te dis, c'est la France he ha! C'est la coutume ici pour les mômes de s'en jeter un! Faut profiter de l'occaze!
- 203B A- Yeah, but it's got anti-freeze in there!
F- Ouais, mais y'a d'l'antigel là d'dans monsieur!
Q- Oui, mais i a de l'antigel dedans!
- 204Cé A- Drink it! Qu'est ce que je t'avais dit? Maintenant, vas nous chercher une caisse d'anti-freeze au magasin.
(ST) He sees well enough. Now go buy a case of anti-freeze.
F- Bois! Qu'est-ce que j't'avais dit! Maintenant va me chercher une caisse d'antigel au magasin!
Q- Enfile je te dis! Qu'est-ce que j't'avais dit? Maintenant va nous chercher une caisse d'antigel au magasin.
- 205Ug A- Mais il pleut! Est-ce qu'on peut attendre à faire le vin demain? (ST) But it's raining outside. Let's make the wine tomorrow.

- F - Mais il pleut, est-ce qu'on pourrait pas attendre à demain pour faire le vin?
 Q- Hé, ho! T'as vu le temps qu'il fait? Il pleut comme vache qui pisse! On n'a qu'à reporter le boulot à demain.
- 206Cé A- On a déjà perdu trois jours. (ST) We have already waited three days.
 F- On a déjà attendu trois jours!
 Q- On a déjà loupé trois jours!
- 207Ug A- Alors, envoie le garçon! (ST) Then send the boy.
 F- Alors t'as qu'à envoyer le gamin!
 Q- Alors t'as qu'à envoyer le môme!
- 208Cé A- Oh! Hehehehehe! Oh, Barte!
 F- Ooooh! Héhéhéhéhé! Oh, Barte!
 Q- OH! Hé hé hé! Oh, petite tête-e!
-
- 209B A- Oh. (grelotte) You're a policeman aren't you?
 F- Oh, Ah, Eh, Eh, monsieur, vous êtes bien un policier, c'est ça?
 Q- Oh, oh (grelotte) Ah, monsieur la police, vite, ça marche pas pantoute là.
- 210Pol A- Excusez-moi, je ne parle pas anglais.
 F- Oui, mais, dis-moi, qu'est-ce que tu fais dehors par ce temps?
 Q- Désolé petit mais je pige que dalle!
- 211B A- But, you got to help me! these guys I'm staying with. They work me day and night, they don't feed me, they make me sleep on the flo- [...]
 F- - Si vous êtes policier, aidez-moi, j'viens d'Springfield et j'ai été envoyé par mon école. J'en ai marre, j'veux rentrer, j'suis malheureux.
 Q- C't'à cause des deux gars où j'reste! C'est deux vrais fous i sont dangeureux, i m'font écraser du raisin jour et nuit pis i m'donnent pas d'saucisse, pis i m'nourrissent pas, pis i m'font dormir par terre, pis...
- 212Pol A- Tiens, petit garçon. Voilà un bonbon
 F- Tiens, mon p'tit garçon, voilà un bonbon.
 Q- Tiens, petit, voilà du chouing-gomme!
- 213B A- I (tousse) I, I don't want a piece of candy, I need your hel- [...] Come on mister, can you help me?
 F- Ah, j'veux pas d'bonbon, c'que j'veux c'est rentrer chez moi! Eh, j'vous en prie, m'sieur écoutez moi!
 Q- J'en veux pas d'gomme, j'ai besoin d'aide à cause des deux fous i faut les arrêter i sont dangereux rare!
- 214Pol A- Je suis désolé. J'aimerais vraiment pouvoir vous aider.
 F- Je n'peux rien pour toi, mais deux mois, c'est vite passé!
 Q- Je suis désolé, je ne pige pas un mot de ce que vous racontez!
- 215B A- Aoh, forget it. I'm so stupid. Anybody could've learned this dumb language by now. Here, I've listened to nothing but French for the past deux mois, (ST) two months, et je ne sais pas un mot. (ST) And I haven't learned a word. Eh! Mais, je parle français maintenant! (ST) Wait! I'm talking French now! Incroyable!
 (ST) Incredible! Hey, Monsieur, aidez-moi! Ces deux types me font travailler jour et nuit. Ils ne me donnent pas à manger, ils me font dormir par terre, ils mettent de l'antifreeze dans le vin, et ils ont donné mon chapeau rouge à l'âne. (ST) You gotta help me. These two guys work me night and day. They don't feed me. They make me sleep on the floor. They put anti-freeze in the wine, and they gave my red hat to the donkey.
 F - Bah, oh, bon, ça fait rien. C'est pas vrai, il est nul, ce type. Il a même pas voulu m'écouter; tout c'qu'il a fait, c'est m'donner un bonbon. Oh, et puis, c'est d'ma faute, quelle idée d'lui parler d'mon école. J'aurais dû lui parler du poison dans l'vin.. Mais oui! Eh, monsieur, écoutez-moi, les deux types chez qui j'habite me font travailler jour et nuit et ils me donnent rien à manger, et ils m'obligent à dormir par terre! Ils mettent de l'antigel dans l'vin et en plus, ils ont donné ma casquette rouge à l'âne.
 Q- Ah, laissez donc faire. Pourquoi i comprennent pas? J'pensais qui comprenaient l'français en France. Si i parlaient pas a'ec c't'accent là i pourraient piger, non? Je pige bien moi, quand ils-e causent! Heille! Ouin, c'est ça, j'ai trouvé l'accent qui faut! I vont enfin m'comprendre! Monsieur le gendarme! Y a ces deux mecs qui me font ramer jour et nuit et ils me donnent rien à claper, et, pour c'qui est du plumard, alors là, que dalle, hein? En plus ils computent le pinard avec de l'antigel! Ils ont même refilé ma cambette rouge à leur âne!
- 216Pol A- De l'antifreeze dans le vin? Ah mais c'est sérieux ça! (ST) Anti-freeze in the wine? That is a very serious crime/ Viens avec moi, fiston, tu n'as plus rien à craindre. (ST) Come along, boy. There is nothing for you to fear now.

- F - Mais il pleut, est-ce qu'on pourrait pas attendre à demain pour faire le vin?
 Q- Hé, ho! T'as vu le temps qu'il fait? Il pleut comme vache qui pisse! On n'a qu'à reporter le boulot à demain.
- 206Cé A- On a déjà perdu trois jours. (ST) We have already waited three days.
 F- On a déjà attendu trois jours!
 Q- On a déjà loupé trois jours!
- 207Ug A- Alors, envoie le garçon! (ST) Then send the boy.
 F- Alors t'as qu'à envoyer le gamin!
 Q- Alors t'as qu'à envoyer le môme!
- 208Cé A- Oh! Hehehehehe! Oh, Barte!
 F- Ooooh! Héhéhéhé! Oh, Barte!
 Q- OH! Hé hé hé! Oh, petite tête-e!
-
- 209B A- Oh. (grelotte) You're a policeman aren't you?
 F- Oh, Ah, Eh, Eh, monsieur, vous êtes bien un policier, c'est ça?
 Q- Oh, oh (grelotte) Ah, monsieur la police, vite, ça marche pas pantoute là.
- 210Pol A- Excusez-moi, je ne parle pas anglais.
 F- Oui, mais, dis-moi, qu'est-ce que tu fais dehors par ce temps?
 Q- Désolé petit mais je pige que dalle!
- 211B A- But, you got to help me! these guys I'm staying with. They work me day and night, they don't feed me, they make me sleep on the flo- [...]
 F- - Si vous êtes policier, aidez-moi, j'viens d'Springfield et j'ai été envoyé par mon école. J'en ai marre, j'veux rentrer, j'suis malheureux.
 Q- C't'à cause des deux gars où j'reste! C'est deux vrais fous i sont dangereux, i m'font écraser du raisin jour et nuit pis i m'donnent pas d'saucisse, pis i m'nourrissent pas, pis i m'font dormir par terre, pis...
- 212Pol A- Tiens, petit garçon. Voilà un bonbon
 F- Tiens, mon p'tit garçon, voilà un bonbon.
 Q- Tiens, petit, voilà du chouing-gomme!
- 213B A- I (tousse) I, I don't want a piece of candy, I need your hel- [...] Come on mister, can you help me?
 F- Ah, j'veux pas d'bonbon, c'que j'veux c'est rentrer chez moi! Eh, j'vous en prie, m'sieur écoutez moi!
 Q- J'en veux pas d'gomme, j'ai besoin d'aide à cause des deux fous i faut les arrêter i sont dangereux rare!
- 214Pol A- Je suis désolé. J'aimerais vraiment pouvoir vous aider.
 F- Je n'peux rien pour toi, mais deux mois, c'est vite passé!
 Q- Je suis désolé, je ne pige pas un mot de ce que vous racontez!
- 215B A- Aoh, forget it. I'm so stupid. Anybody could've learned this dumb language by now. Here, I've listened to nothing but French for the past deux mois, (ST) two months, et je ne sais pas un mot. (ST) And I haven't learned a word. Eh! Mais, je parle français maintenant! (ST) Wait! I'm talking French now! Incroyable!
 (ST) Incredible! Hey, Monsieur, aidez-moi! Ces deux types me font travailler jour et nuit. Ils ne me donnent pas à manger, ils me font dormir par terre, ils mettent de l'antifreeze dans le vin, et ils ont donné mon chapeau rouge à l'âne. (ST) You gotta help me. These two guys work me night and day. They don't feed me. They make me sleep on the floor. They put anti-freeze in the wine, and they gave my red hat to the donkey.
 F - Bah, oh, bon, ça fait rien. C'est pas vrai, il est nul, ce type. Il a même pas voulu m'écouter; tout c'qu'il a fait, c'est m'donner un bonbon. Oh, et puis, c'est d'ma faute, quelle idée d'lui parler d'mon école. J'aurais dû lui parler du poison dans l'vin.. Mais oui! Eh, monsieur, écoutez-moi, les deux types chez qui j'habite me font travailler jour et nuit et ils me donnent rien à claper, et, pour c'qui est du plumard, alors là, que dalle, hein? En plus ils computent le pinard avec de l'antigel! Ils ont même refilé ma cambette rouge à leur âne!
 Q- Ah, laissez donc faire. Pourquoi i comprennent pas? J'pensais qui comprenaient l'français en France. Si i parlaient pas a'ec c't'accent là i pourraient piger, non? Je pige bien moi, quand ils-e causent! Heille! Ouin, c'est ça, j'ai trouvé l'accent qui faut! I vont enfin m'comprendre! Monsieur le gendarme! Y a ces deux mecs qui me font ramer jour et nuit et ils me donnent rien à claper, et, pour c'qui est du plumard, alors là, que dalle, hein? En plus ils computent le pinard avec de l'antigel! Ils ont même refilé ma cambette rouge à leur âne!
- 216Pol A- De l'antifreeze dans le vin? Ah mais c'est sérieux ça! (ST) Anti-freeze in the wine? That is a very serious crime/ Viens avec moi, fiston, tu n'as plus rien à craindre. (ST) Come along, boy. There is nothing for you to fear now.

- F- De l'antigel dans l'vin? Oh, mais c'est très grave, ça! Viens avec moi, fiston, tu n'as plus rien à craindre.
 Q- De l'antigel dans le pinard? Alors, là, c'est pas de la blague. T'as plus rien à craindre, petit, je m'occupe de ces malfrats.
- 217B A- Mon sauveur. Vous aurez toujours une place dans mon coeur. (ST) My savior. You will always have a place in my heart.
 F- Ah, mon sauveur, vous aurez toujours une place dans mon coeur!
 Q- Vous êtes mon sauveur. Vous aurez toujours une place dans mon coeur!
-
- 218H A- Honey, I'm home!
 F- Chérie, c'est moi!
 Q- Oh oh, chérie! Me v'là!
- 219M A- Hello, Homer, mmh, what's that?
 F- Bonsoir, Homère, qu'est-ce que c'est?
 Q- Salut Homère, c'est quoi ça?
- 220H A- Oh, just some blueprints Adil wanted. I'm telling you, he's such a curious little Dickens. I bet he could build a nukeeler power plant if he wanted to!
 F- Oh, c'est Adil qui m'a demandé ces plans, c'est marrant, c'gamin il est curieux comme une fouine; chuis sûr qu'il pourrait construire une centrale s'il le voulait, hé hé!
 Q- Oh, c'est juste des plans qu'Adil veut voir. J'te dis qu'i est curieux comme une p'tite b'lette ce p'tit gars là. J'te gage qu'i pourrait r' construire not' usine nucléaire s'i voulait! Hé hé!
- 221 A- All right Sparrow, we know you're in there! We'll give you one minute to surrender!
 (Pof) F- Ça va perroquet, on sait qu'tu es là, t'as exactement une minute pour te rendre!
 Q- Oké le moineau, nous savons qu'vous êtes là! Vous avez soixante secondes pour vous rendre!
- 222M A- Oh, my!
 F- Oh, mon Dieu!
 Q- Oh, mon Dieu!
- 223H A- Oooh, trouble in the neighborhood. Let's check it out. I'm his neighbor, what'd he do?
 F- Oh, oh, mais il y a du grabuge dans l'quartier. Faut qu'j'aïlle voir ça! Monsieur, qu'est-ce qui se passe?
 Q- Oh, ohoho! Y a du troub' chez l'voisin! J'vas aller vouère c'que c'est. C'est l'voisin. C'qu'i a faite?
- 224Pof A- [through the megaphone] Well, sir, the... [turns off the megaphone] Well, sir, hem, we've been on the trail of a spy transmitting highly confidential information to an unfriendly nation.
 F- Eh bien, voyez-vous (baisse le mégaphone) Voyez-vous, nous étions sur la piste d'un espion qui envoie des informations confidentielles à une nation hostile.
 Q- Ben monsieur euh [...] Ben monsieur, i y a un bout d'temps qu'on est su' 'a piste d'un espion qui transmet des renseignements secrets à un nation ennemie.
- 225H A- Oooh.
 F- Haan!
 Q- Hey.
- 226Pof A- Hmmh. Through the use of radio triangulation we tracked him to exactly this point (H- wow!). That's all I can tell you.
 F- Hm, um! Par le biais de la triangulation radio, nous avons localisé son émetteur qui se trouve exactement à cet endroit. Je ne peux rien dire de plus.
 Q- Euh'n d'après les ondes qu'on a capté, son quartier général s'rait exactement ici. C'est tout c'que j'peux vous dire.
- 227H A- Oh.
 F- Oh!
 Q- Oh.
- 228Pof A- All right. The name of his country starts with the letter A. (H- oooh.) Time's up sparrow! We're coming after you!
 F- Bon, d'accord, le nom de ce pays commence par la lettre A. Le temps est écoulé perroquet, on vient te chercher!
 Q- Bon, OK, le nom d'son pays commence par la lettre A. Le temps est écoulé moineau! Nous allons vous chercher!
- 229H A- Ooh. Oh, gee wiz, Adil would get a kick outta seeing this!
 F- Oh, ben ça alors, Adil s'rait excité comme une puce si y voyait ça!

- Q- Ah ben est bonne celle là, c'est Adil qui s'rait content d'voir ça!
- 230Pof A- Adil?
F- Adil?
Q- Adil?
- 231Pof2 A- The Sparrow.
F- Le perroquet!
Q- C'est le moineau!
- 232H A- Adil? Oh, there you are!
F- Adil, Adil, Ah te voilà!
Q- Adil? Ah le v'là i est là!
- 233 A- Get him!
(Pof) F- Attrapez-le!
Q- Attrapez-le!
- 234H A- Aow!
A- (On the magazine cover «Newsweeque») Vive Le Bart!
- 235Pol A- Hé ben maintenant, vous ferez votre vin en prison! (ST) From now on you will be doing all your winemaking in prison
F- Eh bien maintenant vous ferez votre vin en prison!
Q- Eh bien maint'nant vous ferez votre pinard en taule!
- 236Ug A- Nous (abhorrons?) les prisons!
F- Je déteste ça les prisons!
Q- Je déteste aller en tôle!
- 237Cé A- Et tout ça, parce qu'on a participé à un programme d'échange d'étudiants! (ST) And all because we participated in a student exchange program.
F- Et, tout ça parce que l'on a participé à un programme d'échange d'étudiants!
Q- OH, et tout ça parce qu'on a participé à un programme d'échange d'étudiants!
- 238B A- Au revoir, suckers!
F- Adieu sales fripouilles!
Q- Bye-bye la grosse tête-e!
-
- 239H A- So he's going to prison?
F- Alors, vous allez l'mettre en prison?
Q- Coudonc, i va-tu aller en prison?
- 240Pof A- N, no we've arranged an exchange for one of our own men caught in Albania!
F- Eh, non, nous allons l'échanger contre l'un de nos agents qui était retenu en Albanie.
Q- Hng non, on va l'échanger contre un des nôtres qu'i z'ont pris en Albanie.
- 241Es A- So, Sparrow, we meet again
F- Alors, perroquet, on se retrouve!
Q- Ben tiens, comme on s'retrouve, le moineau.
- 242Ad A- Yes. Sometimes I think I'm getting too old for this game.
F- Eh oui, des fois j'me dis qu'j'men viens trop vieux pour jouer à ça.
Q- Ouais. Des fois je me dis que je commence à êtr' trop vieux pour ce jeu-là.
- 243Pof A- OK, kids, let's hurry up!
F- Très bien les enfants, finissons-en!
Q- OK les enfants, on s'dépêche...
- 244Ad A- Goodbye, Simpsons, thank you for your hospitality. I hope this experience will not sour you on the student exchange program.
F- Au revoir tout l'monde, merci de votre hospitalité, j'espère que cette expérience ne vous dégoûtera pas des programmes d'échanges d'étudiants.
Q- Adieu les Simpson. Merci pour votre hospitalité. J'espère que cette expérience vous a pas déçu du programme d'échange d'étudiants.
- 245M A- Goodbye Adil, it was a pleasure.
F- Au revoir, Adil.
Q- Mmm. Adieu Adil!
- 246H A- Good-bye, Adil! I'll send you those civil defense plans you wanted!

- F- Au r'voir Adil! J't'enverrai les plans d'la défense civile qui t'faisait envie!
 Q- Salut Adil! Salut! Salut Adil! J'vas t'envoyer les plans d'la défense que tu m'as d'mandé!
- 247L A- Yeah, right, goodbye, have a nice trip.
 F- Au revoir, Adil, bon voyage!
 Q- Salut Adil, fait beau voyage!
- 248 A- Air France, flight dix-neuf cent quatre-vingt huit, Paris to Springfield, is now arriving.
 (voix off)F- Arrivée du vol mil sept cent quatre-vingt neuf d'Air France en provenance de Paris.
 Q- Le vol mil neuf cent quarante-huit d'Air France en provenance de Paris est maint'nant arrivé.
- 249L A- Look, mom, there he is!
 F- Regarde maman, le voilà!
 Q- R'garde moman, c'est lui!
- 250M A- Oh, Bart, my favorite little man.
 F- Oh, Bart, mon petit, te voilà!
 Q- Oh! Mon p'tit gars, bienv'nue à la maison!
- 251B A- Whrere's the big guy?
 F- Eh, où est-ce qu'il est, l'gros?
 Q- Heille, où c'qu'i est l'gros?
- 252H A- He means me. Hey boy.
 F- Oh, il a pensé à moi! Salut, Fiston!
 Q- J'pense que c'est d'moé qu'i veut parler. Salut mon gars!
- 253B A- Hey, Homer.
 F- Salut Homère!
 Q- Allo Homère.
- 254L A- He brought us gifts! His first unselfish act.
 F- Il nous a apporté plein d'cadeaux et en plus ils ont l'air pas mal!
 Q- I nous apport' des cadeaux! C'est la première fois qu'i pense aux autres!
-
- 255B A- So, basically, I met one nice French person.
 F- Voilà toute l'histoire! Ce qui fait qu'en gros, j'ai dû rencontrer un français sympa.
 Q- Ça fait qu'c'est ça: en gros j'ai rencontré un français qui avait ben d'l'allure.
- 256L A- Bart, I have something to say that's going to bother me if I don't say it: It's good to see you.
 F- J'ai quelque chose à t'dire, Bart; il faut que j'te l'dise sinon ça va m'trotter dans la tête. Chuis bien contente de t'revoir!
 Q- Bart, j'vais t'dire une chose qui va ben m'fatiguer si j't'le dis pas: chu contente de te r'voir.
- 257B A- Same here!
 F- Moi aussi.
 Q- Ah m moé aussi!
- 258M A- Homer, I'd love a glass of that wine Bart has brought us!
 F- Moi j'ai juste hâte de goûter l'vin que Bart a apporté!
 Q- Homère, j'aimerais bien goûter au vin qu'Bart nous a rapporté!
- 259H A- Sorry, Marge, some wise-guy stuck a cork in the bottle!
 F- Désolé mais y'a un p'tit futé qu'y a collé l'bouchon d'la bouteille de mousseux!
 Q- Ah, scuse moé Marge, mais i ont mis comme un bouchon d'liège dans bouteille!
- 260B A- Mon père! Quel bouffon! (ST) My father. What a buffoon.
 F- C'est pas du mousseux, c'est du champagne!
 Q- Eh, p'tite tête, c'qu'il peut être con!
- 261H A- Ya hear that, Marge? My boy speaks French!
 F- T'as entendu ça, Marge? Ton fils est devenu un vrai p'tit français!
 Q- T'as entendu ça, Marge? Mon p'tit gars i parle comme les français!

Scénario de George Meyer, Sam Simon, John Swartzwelder, Jon Vitti Dirigé par Wesley Archer, Milton Gray

APPENDICE II
Krusty Gets Framed/ Mauvaise passe pour Krusty le clown (1990)

APPENDICE II

KRUSTY GETS FRAMED (Mauvaise passe pour Krusty le clown) [KGF] Épisode 7G12

- i) A- THE SIMPSONS
Q- Les SIMPSON
- ii) A- (On the chalkboard) They are laughing at me, not with me
- iii) A- created by Matt Groening developed by James L. Brooks Matt Groening Sam Simon
Q- créé par Matt Groening développé par James L. Brooks Matt Groening Sam Simon adaptation française Gaëtan Racine
- 1KC A- Hi, kids! Who do you love?
F- Salut les enfants! Qui est-ce que vous aimez?
Q- Hey, les enfants, qui est-ce que vous aimez le plus?
- 2Ki A- Krusty!
F- Krusty
Q- KRUSTY!
- 3KC A- How much do you love me?
F- Mais comment vous m'aimez?
Q- Combien fort vous m'aimez?
- 4 A- With all our hearts!
- B+L+Ki F- De tout not' coeur!
Q- DE TOUT NOTRE COEUR!
- 5KC A- What would you do if I went off the air?
F- Qu'est-ce que vous feriez si j'passais plus à la télé?
Q- (coupé)
- 6 A- We'd kill ourselves!
- B+L+Ki F- On s'tuerait!
Q- (coupé)
- 7KC A- Huh huh huh ha ha ah! What's that Sideshow Bob? This is Brit'ny and today's her birthday? Well, happy birthday Brit'ny! How do you want to celebrate? Do you want me to sing you a birthday song? Or do you want me to shoot Sideshow Bob out of a cannon? Huh huh huh ha ha ha!
F- Mais qu'est-ce que tu nous fais là? Aujourd'hui c'est l'anniversaire de Brittany, comment tu veux qu'on fête ça? Tu veux que j'chante joyeux anniversaire? Ou tu préfères que j'transforme Tahiti Bob en boulet d'canon? Heu heu heu hahaha!
Q- Hé hé hé hé hé hé! Quessé qu'tu dis là Sideshow Bob? C'est l'anniversaire de la p'tite Brittany? Ben, alors, joyeux anniversaire, ma p'tite Brittany! Quessé tu vas faire pour ton anniversaire? Veux-tu que j'te chante joyeux anniversaire? Ou préfères-tu qu'on lance Sideshow Bob dans l'canon? Héhéhéhéhé Hé!
- 8Ki A- The ca-nnon! The ca-nnon! (L+B) The ca-nnon! The ca-nnon!
F- Le canon! Le canon! Le canon! Le canon!
Q- LE CA-NON! LE CA-NON! LE CA-NON! LE CA-NON!
- 9Br A- The cannon! (giggle)
F- Je choisis l'canon!
Q- Le canon! ha!
- 10Ki A- Yay!
- 11KC A- Sorry, Sideshow Bob, but it's her special birthday wish!
F- Désolé, Tahiti Bob, mais c'est ce qu'elle souhaite pour son anniversaire!
Q- Désolé Sideshow Bob, mais c'est c'qu'a veut pour son anniversaire ! Héhéhéhéhé!
- 12B A- Ah, you're doomed Sideshow Bob!
F- Ha!Ha ! Tu es fichu, Tahiti Bob
Q- Pauv' Sideshow Bob, pas chanceux.
- 13KC A- You know we haven't had much luck shooting you out of this cannon, maybe that's because we haven't used enough GUN POWDER! Brit'ny, do me the honor!
F- On n'a pas eu beaucoup d'chance jusqu'à maintenant, on t'a pas envoyé bien loin, mais c'est parce qu'on (n')avait pas mis suffisamment de poudre dans le canon! Heu heu heu hahaha! Brittany, à toi l'honneur!
Q- Je sais ben qu'on t'as pas envoyé très loin avec le canon. Mais c'est p'têt' parce qu'on mettait pas assez de ... POUDRE À CANON! Héhéhé!

- 14KC A- Don't blame me...(KC+Ki) I didn't do it!
 F- Ne m'grondez pas, (+Ki) J'y suis pour rien! Huh huh huh huh huh huh!
 Q- C'est pas d'ma faute, (+ Brit) J'ai rien fait, moi! AH AH AH!
- 15B A- Comedy, thy name is Krusty
 F- Comédie, ça rime avec Krusty.
 Q- Krusty, t'es le roi d'la comédie.
- 16KC A- Hey, kids, it's time for Itchy and Scratchy!
 F- Maintenant, c'est l'heure de Itchy et Scratchy!
 Q- Hey, les amis, c'est le moment de Pipique et Gratte!
 (Thème de Itchy et Scratchy) They fight, they bite/ they bite and fight and bite/ bite, bite, bite, fight, fight, fight/ the Itchy and Scratchy show!
 F- (non doublé)
 Q- Ils mordent, ils tapent/ Ils mordent ils mordent ils tapent/ mord, mord, mord, tape, tape, tape/ C'est l'heure de Pipique et Gratte!
 (Title of Itchy & Scratchy episode) BURNING LOVE
 (sons du dessin animé Itchy & Scratchy sont non doublés F et Q)
- 17B+L A- (laugh)
 F- (rires)
 Q- (rires)
- 18M A- Oh, my, what a senseless violence. I don't understand the appeal.
 F- Oh non, toute cette violence gratuite, j'comprends pas en quoi c'est drôle.
 Q- Oh, mon dieu! Quelle violence gratuite! J'comprends pas c'que vous aimez là d'dans!
- 19B A- We don't expected you to, Mom.
 F- Personne te d'mande de comprendre!
 Q- On s'attend pas à c'que tu comprennes, m'man!
- 20L A- If cartoons were meant for adults, they would put them on prime time.
 F- Si les dessins animés étaient pour les adultes, ils les passeraient à huit heures du soir!
 Q- Si les dessins animés étaient pour les adultes, i est mettraient aux meilleures heures d'écoute!
-
- 21H A- Ye-llo!
 F- Oui, allo?
 Q- Oui, allo?
- 22M A- Hello, Homie, I was hoping you could pick up a half-gallon of premium ice cream on your way from work.
 F- Allo, Homère? En rentrant j'aimerais qu't'achète deux litres de glace, mais pas d'la ordinaire, hein, d'la super!
 Q- Allo Homère, pourrais-tu passer prendr' un litre de crème glacée de luxe en rev'nant d'travailler?
- 23H A- Hooo... premium...but, wait a minute, why?
 F- Oh, d'la super, hein? mais attends, voir, eh, pourquoi?
 Q- Han? De luxe? mais, attends donc un peu, pourquoi ça?
- 24M A- Patty and Selma are coming over to show us slides from their trip to the Yucatan!
 F- Patty et Selma doivent venir nous projeter leurs diapositives de leur dernier voyage au Yucatan!
 Q- Patty et Selma s'en viennent nos montrer leurs diapositives de leur voyage au Yucatan.
- 25H A- N'oh!
 F- T'oh!
 Q- D'oh.
- 26(P) A- Hello? Anybody home?
 F- Alors y'a quelqu'un?
 Q- (coupé)
- 27M A- Oh, I gotta go, Homer, my sisters are here. Ooooooh, eight carousels! We're in for a real treat!
 F- Oh, faut qu'j'te laisse Homère, y a mes soeurs qui sont arrivées. Oh, huit boîtes, eh ben dites donc, on est gâtés.
 Q- (coupé)
- 28B+L A- Bart - D'oh! Lisa - eeew.
 F- Pouaah!

Q- (coupé)

-
- 29Apu A- Hello, steady customer! How are you this evening, sir?
F- Bonsoir fidèle client, alors, comment y va ce soir?
Q- Bonjour fidèle client, comment allez-vous monsieur Simpson?
- 30H A- How you doin' Apu? Mmm... Chocolate... Ooooh, double chocolate... Gasp! New flavor! Triple chocolate! Perhaps a little something for the trip back to the cash register.
F- Salut, ça va Apu? Mmmh, chocolat... ooh! Double chocolat... Mmmh, nouveau parfum: triple chocolat! Et un petit esquimau pour t'nir le coup jusqu'à la caisse.
Q- Comment ça va, Apu? Mmmh. Chocolat. Oh! Double chocolat! Mh! Nouveau parfum: triple chocolat! Mmh, avec un p'tit quequchose pour la route jusqu'à caisse.
- 31Apu A- What's the matter, sir? Never have I seen you so unhappy while purchasing such a large quantity of ice cream.
F- Mais qu'est-ce qui vous arrive monsieur? C'est la première fois que je vous vois l'air aussi malheureux en achetant une telle quantité de glace!
Q- Qu'est-ce qui vous arrive monsieur? Je vous ai jamais vu si peu content en achetant autant de crème glacée.
- 32H A- The reason I look so unhappy is that tonight I have to see a slideshow starring my wife's sisters, or as I call 'em, the gruesome twosome, heh! Heh! Heh!
F- J'ai des raisons d'pas être heureux: ce soir faut que j'me coltine une projection d'diapo avec les soeurs de ma femme en vedette. Je les appelle les sorcières siamoises, hé hé hé!
Q- Si j'ai l'air aussi peu content c'est parce qu'i faut qu'j'aïlle voir un show de diapositives mettant en vedette les deux soeurs de ma femme. Les deux airs de boeuf comme j'les appelle! Tha ha ha ha!
- 33Apu- A-Oh.
F- Ah ha ha! C'est marrant!
Q- Ha ha ha ha!
- 34(KC) A- Ow, my feet, you stupid lousy...
F- Ouch, mon pied! Abruti, andouille, espèce d'empoté!
Q- AOW mon pied espèce de stupide imbécile!
- 35H A- Sorry, pal, GASP, AAAAAUGH!
F- Excusez-moi mon vieux. AAAAAH!
Q- Oh, s'cusez mon ami. Han? AAAAAH!
- 36(KC) A- Hand over all your money in a paper bag.
F- Grouilles-toi, mets le pognon dans un sac en papier!
Q- Haut les mains, tout l'argent dans un sac en papier.
- 37Apu A- Yes, yes, I know the procedure for armed robbery. I do work in a convenience store, you know.
F- Oui, oui, je connais la marche à suivre, ne vous inquiétez pas, chez nous le client a toujours raison, surtout si il est armé!
Q- Oui oui, je connais la procédure en cas de hold-up, c'est pas d'hier que je travaille dans un dépanneur!
- (Homer sort sa tête de l'étalage)
A- You can emerge now from my chips. The opportunity to prove yourself a hero is long gone.
F- Ça y est, vous pouvez émerger de mes chips! L'occasion de prouver que vous êtes un héros est déjà loin!
Q- Vous pouvez sortir de mes chips maint'nant, vous avez perdu une belle occasion de dev'nir un héros!
- 38H A- Phew!
-
- 39P A- This is our group. This is a Mexican delicacy called a 'taco platter'.
Q- Ça c'est not' voyage de groupe. (S) - Mh.
Ça c'est c'qu'on mange tout l'temps au Mexique: des tacos...
- 40S A- Mmm, delicious.
Q- Mmh mmh. C'est délicieux.
- 41S F- Là, c'est un groupe en excursion. Ça, c'est une spécialité mexicaine très raffinée. Les tacos!
- 42P A- This is Selma taking a siesta.
F- Ça, c'est Selma en train de faire sa siesta.

- Q- Ça c'est Selma qui fait la siesta.
 43B A- Aye, Carumba!
 F- Aye, caramba!
 Q- Aye, caramba!
-
- 44H A- And he had a big nose, no, bigger. And big red hair that came out too! Yeah! Yeah, like that!
 F- Il avait un gros nez, plus gros, une grosse tignasse rouge, comme ça.
 Q- Et pis i avait un gros nez, non, plus gros. Des ch'veux rouges frisés qui sortaient d'partout. Oui, oui, c'est ça!
- 45Pod A- Well, it is a simple charcoal rendering... .. but, euh, is this the man? (léger accent français)
 F- Oui, oui, continuez, non, je vois, et ensuite, bien, une grosse tignasse, bon, ça n'est qu'une esquisse assez grossière mais, euh, est-ce que c'est notre homme?
 Q- Plus gros. Bien sûr, c'est seulement un croquis au fusain, mais, eum. Est-ce que c'est votre homme?
- 46H A- Yeah! GASP! Wait a minute, it's the guy from TV! My kids' hero, Cruddy, Crummy, Krusty the clown!
 F- Ouais! Mais, euh, oh! C'est le type de la télé, mes gamins l'adorent! Crochu, Croche-pie, Krusty le clown!
 Q- Oui! Oh, mais, mais, OH! Mais c'est l'gars d'la télé, le héros de mes enfants: Croquis, Krumby, Krusty le clown!
-
- 47KC A- Duh di di doo doo doo doo. Aaah. Aaaah. UH? Naaaugh! Hey, what's going on, here?
 F- Bududududududu... Aaaah! Oh! Eh! Mais qu'est-ce qui vous prend?
 Q- He aah. Ahhh. Ah. Ah. Heille! Qu'est-ce qui s'passe?
- 48CW A- Krusty the Clown, you're under arrest for armed robbery. You have the right to remain silent. Anything you say, blah blah blah, blah blah blah blah
 F- Krusty, vous êtes en état d'arrestation pour vol à main armée, vous avez le droit de garder le silence, tout ce que vous direz, bla bla bla, bla bla bla bla.
 Q- Krusty le clown, vous êtes en état d'arrestation pour cambriolage. Vous avez l'droit de garder le silence, tout c'que vous direz sera bla blaa wala bla wala bla bla bla bla.
- 49KC A- What, it's a joke?
 F- Mais, c'est une blague!
 Q- C'tu une blague, voyons donc?
-
- 50CW A- Ready mister Simpson?
 F- Monsieur Simpson!
 Q- V'z'êt' prêt m'sieur Simpson?
- 51H A- Yes, sir.
 F- Oui, monsieur.
 Q- Oui, monsieur.
- 52CW A- Send in the clowns! So, Simpson, which one is it?
 F- Allez, les clowns, en piste! [...] Alors Simpson, lequel-est-ce?
 Q- Faites passer les clowns. [...] Alors, Simpson, c'est lequel?
 A- Heh heh. Heh heh heh! Heh heh heh! If the crime is making me laugh, they're all guilty! Heh heh hee heh!
- 53H F- Si l'crime est d'me faire rire, ils sont tous coupables! Hé hé!
 Q- Hé hé hé! Hé Hé! Hé hé hé! Ben, heu ha, héhéha! Si leur crime c'est d'êt' drôle, i sont toutes coupab' ha ha ha!
- 54CW A- No, no! Which one is the robber?
 F- Non, lequel est notre voleur!
 Q- Non, non, non, lequel est l'voleur?
- 55H A- Em, oh! definitely number (LAUGHS)
 F- Oh, euh, y a pas d'doute, c'est l'numéro, euh Ah aha ah!
 Q- Euh, c'est le numéro ThhhhHAHAHAHA!
- 56CW A- Simpson. SIMPSON!
 F- SIMPSON!
 Q- Simpson. SIMPSON!

- 57H A- Four.
F- Euh, quatre.
Q- Quatre.
-
- 58P A- And this is all the mail that awaited us upon our return. [click, next slide] And this is Selma dropping off our vacation film to be developed. Thus concludes our Mexican Odyssey.
F- Ça, c'est la montagne de courrier qui nous attendait à notre retour. Et ça, c'est Selma qui remet notre précieux film de vacances à développer. Ainsi se termine notre odyssee mexicaine.
Q- Ça, c'est la boîte à malle pleine qui attendait qu'on r'vienne. Pis ça, c'est Selma qui va porter nos films de vacances pour les faire développer. Et ça c'est c'qui conclut nos aventures au Mexique.
- 59M A- Very... thorough.
F- Mmmh, alors, euh, c'était, euh, très complet!
Q- Hm hm. Mm Hm Hm, c'était eh, très détaillé.
- 60H A- I'm home everybody!
F- Je suis là!
Q- Salut l'monde, j'suis là!
- 61P A- (P) Bloody gumdrops! (S) You missed the whole slideshow, Homer!
F- Mmmh, tu as manqué toute la séance de diapo!
Q- (P) Ah ben caline de bine (S) T'as manqué l'voyage au Mexique au grand complet!
- 62H A- Oh, fantastic! Marge, you never gonna believe what happened: I was down at the Kwik-E Mart minding my own business when... OH! OH! OH! OH! The news!
F- Ah, fantastique! Marge, tu devineras jamais c'qui est arrivé: j'étais au supermarché en train d'faire mes p'tites courses.... Oh! oh! oh! les infos!
Q- Oh, fantastique! Marge, tu croiras jamais c'qui est arrivé. J'étais au dépanneur en train d'faire ma p'tite affaire quand, oh oh oh, les nouvelles!
(on tv) SPRINGFIELD ACTION NEWS
- 63(TV) A- Springfield number one news team. With our Emmy Award winning anchor man: Kent Brockman.
F- Springfield actualités avec l'équipe numéro un de l'information et notre présentateur-vedette Kürt Brockman:
Q- Et voici votre équipe numéro un des nouvelles à Springfield, avec votre animateur des nouvelles de tous les événements: Kent Brockman.
- 64Sc A- Good evening, I'm Scott Christian. Kent Brockman is off tonight. Why did the clown cross the road? To rob a Kwik-E-Mart. A new story behind that enigmatic half-joke after this commercial break.
F- Bonsoir, je suis Scott Christian, Kürt Brockman est absent ce soir. Pourquoi le clown-a-t-il quitté la piste? Pour voler un supermarché. Les détails de ce numéro de cirque qui fait rire jaune juste après notre message publicitaire...
Q- Bonsoir. Je suis Scott Christian. Kent Brockman n'est pas là ce soir. Un clown s'attaque à un dépanneur. Pourquoi a-t-il mal tourné? Notre reportage sur cette blague douteuse après ce message publicitaire.
- 65H A- Wait a minute. Bart, you know that guy on your lunchbox?
F- Dis donc, Bart, tu sais le gars qui est sur ton cartable?
Q- Attendez un peu... Bart, tu sais l'gars su' ta boîte à lunch?
- 66B A- Oh, you mean Krusty the Clown?
F- Oh, tu parles de Krusty le clown?
Q- Ah, tu veux dire Krusty le clown?
- 67H A- He's sort of a hero of yours, isn't he?
F- C'est un peu un héros pour toi, non?
Q- C'est un peu ton héros, non?
- 68B A- Are you kidding? He's my idol! I've based my life on Krusty's teaching.
F- Ben, tu veux rire, c'est mon idole, toute ma vie est basée sur les leçons de Krusty!
Q- Ah, mets-en, heille, c'est mon idole! Toute ma vie est basée sur ses enseignements!
- 69H A- We-ell, maybe you'd better run off to bed.
F- Ah, vaudrait p'têt' mieux qu'tu files te coucher.
Q- Ben, débord, tu f'rais mieux d'aller vite te coucher.
- 70Sc A- Krusty is behind bars tonight after a daring twilight armed robbery at the local Kwik-E Mart.
F-- Krusty le clown dormira ce soir en prison à la suite d'un audacieux hold-up dans un supermarché.

- Q- Krusty le clown est maint'nant derrière les barreaux suite au cambriolage audacieux qu'il a perpétré dans un dépanneur du coin.
- 71B A- Gasp! Krusty!
F- Oh, Krusty!
Q- Han? Krusty?
- 72L A- Oh, no!
F- Oh, non!
Q- Oh, non!
- 73H A- Oh.
F- D'euh!
Q- Oh.
- 74Sc A- Earlier this evening, the Springfield SWAT team apprehended the TV clown, who appears on a rival station, opposite our own TV clown, Emmy award winning Hobo Hank. And just in, actual footage taken with the Kwik-E-Mart security camera.
F- Dans la soirée, la brigade d'intervention musclée de Springfield appréhendait le clown qui est sur une chaîne concurrente, le rival de notre propre clown, le célèbre Hobo le clodo, mais voici maintenant, comme si vous y étiez, les images du crime filmées par la caméra de sécurité du supermarché.
Q- Plus tôt en soirée, la brigade d'intervention d' Springfield a appréhendé le clown de la télé vedette d'une autre station et rival de notre propre clown Hobo Hank. Vous pouvez voir en ce moment même le vidéo du crime tel que saisi par la caméra de sécurité du dépanneur.
- (on right corner of TV) 7:31 P
- 75H A- The reason I look so unhappy is that tonight I have to see a slideshow starring my wife's sisters, or as I call 'em, the gruesome twosome, heh! Heh! Heh!
F- J'ai des raisons d'pas être heureux: ce soir faut que j' me coltine une projection d' diapo avec les soeurs de ma femme en vedette. Je les appelle les sorcières siamoises, hé hé hé!
Q- Si j'ai l'air aussi peu content c'est parce qu'i faut qu'j' aille voir un show de diapositives mettant en vedette les deux soeurs de ma femme. Les deux airs de boeuf comme j'les appelle! Tha ha ha ha!
- 76M A- Oh, Homer.
F- Oh, Homère.
Q- Oh, Homère.
- 77S A- So, the truth comes out.
F- La vérité éclate enfin au grand jour.
Q- Tiens donc, le chat sort du sac, mon gros.
- (KC) A- Hand over all your money in a paper bag.
F- Grouilles-toi, mets le pognon dans un sac en papier!
Q- Haut les mains, tout l'argent dans un sac en papier.
- 78B A- Oh, Krusty, how could you?
F- Oh, Krusty, comment t'as pu m'faire ça?
Q-Ah, Krusty, comment est-ce que t'as pu faire ça?
- 79M A- Oh, I know it looks very bad, honey, but who knows? Maybe it'll turn out he was innocent all along!
F- Je sais, chéri, c'est vraiment affreux, mais qui sait, peut être qu'on finira par apprendre qu'il était innocent?
Q- Oui, je sais qu'ça paraît mal mon chéri, mais i vont p'têt' s'apercevoir qu'i était innocent tout c'temps-là.
- 80H A- Earth-to-Marge. Earth-to-Marge. I was there. The clown is G-I-L-L-T-Y.
F- La Terre appelle Marge, la Terre appelle Marge, j'ai tout vu! Le clown a piqué le F-R-I-K.
Q- Erviens s'a terre, Marge, erviens sur la terre. J'tais là, moi. Le clown est C-O-U-P-A-B.
-
- 81Kd A-You're my best friend.
F-Tu es mon meilleur ami!
Q- T'es mon meilleur ami.
- 82B A- Thanks, Krusty.
F- Toi aussi, Krusty.
Q- Merci, Krusty.
- 83Kd A- Buy my cereal! Wuh-huh-huh-huh! (deux fois)

- F- Achètes mes céréales, hé hé hé!
 Q- Achètes mes céréales Héheueuhéhéhé! (deux fois)
 A-I didn't do it!
 F- J'y suis pour rien!
 Q- J'ai rien fait moi.
- 84B A- I wish I could believe you.
 F- Oh, j'voudrais bien t'croire.
 Q- j'aim'rais ben pouvoir te croire.
-
- 85 A- (headline on tv) Krusty Gets Busted: The Day the Laughter Died. (on the left side of TV screen while Kent Brockman is speaking) TIMELY: Krook Of The Year/ Newsweekly: Rhymes with Dastard/ Todays GUNS: 357 Magnum, The Clown Stopper
 Q- (voix hors champ) Krusty pris la main dans l'sac: Fini les folies.
- 86KB A-Good evening again, Springfield. Krusty the Klown, the beloved idol of countless tots, now nothing more than a common alleged criminal. His trial, which begins tomorrow, has taken center ring in a national media circus, as children of all ages, from eight to eighty, hang on to each new development like so many Rumanian trapeze artists. From his humble beginnings as a street mime in Tupelo, Mississippi, Krusty has clowned his way to the top of a personal mini-empire, with dozens of endorsements including his own line of pork products. This may have led to one of television's best-loved bloopers, Krusty's near fatal on the air heart attack, in 1986.
 F- Bonsoir Springfield. Krusty le célèbre clown vénéré par des milliers de tous petits n'est plus aujourd'hui qu'un vulgaire prévenu en attente d'un jugement. Son procès qui s'ouvre demain se trouve au centre d'un extraordinaire cercle médiatique dans lequel des enfants de sept à soixante dix-sept ans se suspendent à chaque nouvelle information comme des trapézistes à leurs trapèzes. Après de modestes débuts comme mime à Tupelo au Mississippi, ses pitreries devaient petit à petit le conduire à la tête d'un empire. Avec des douzaines d'articles à son effigie et avec sa propre marque de charcuterie, ceci expliquant peut-être l'un des dérapages les plus appréciés des téléspectateurs, en 1986.
 Q- Rebonsoir Springfield. Krusty le clown, l'idole adorée d'une multitude de bambins fanatiques, n'est plus qu'un présumé criminel de bas étage. Son procès qui commence demain est devenu le centre d'attraction d'un cirque médiatique à l'échelle nationale où les enfants de tout âge, de huit à quatre-vingts ans, en est suspendu au moindre développemnt comme à un spectacle de trapézistes. Ayant débuté comme simple mime de rue à Tupelo, Mississippi, Krusty s'est hissé à force de pitreries à la tête d'un véritable empire, en endossant une multitude de produits dont toute une variété de produits du porc; c'est p'têt c'qui a mené Krusty, l'un des plus célèbres gaffeurs de la télé à subir une crise du coeur sur les ondes, en 1986.
 A- (On the screen while Krusty speaking) FILE FOOTAGE
 Q- (surtitre)ARCHIVE VIDÉO
- 87KC A- Wasn't that a great Itchy and Scratchy cartoon, kids? Well, we've got another one coming right up. But first! I've got a hankerin' for some pork products! Mmmm... Look! Plump, succulent sausage. Honey-smoked bacon. And glistening, sizzling.... Aaaagh! D'oh!
 F- Vous avez bien rigolé avec Itchy et Scratchy, n'est-ce pas les enfants? Eh bien vous allez avoir droit à un autre dessin animé, mais avant, j'ai une grosse envie d'charcuterie, vous permettez? Regardez : ces merveilleuses saucisses bien dodues, ce lard fumé succulent et cette délicate et odorante AH!
 Q- C'tait pas une belle aventure de Pipique et Gratte ça, les enfants? Eh bien i en a une autre qui s'en vient tout d'suite. Mais d'abord, j'vais vous parler des merveilleux produits du porc. Mmmmmmh, r'gardez: des succulentes saucisses bien juteuses, du bacon fumé à l'érable, et ce jambon bien gras qui grésille! Diaye!
- 88Ki A- Ah-hah-hah-hah-hah!
- 89KC A- Heart...attack... Gagh! I'm... dying... I'm dying...
 F- Je meurs! Euh! Ah! Je meurs, je meurs!
 Q- Ouhyee! Mon dieu! J'meurs! J'meurs! ah! euh! J'meurs! J'meurs!
- 90KB A- [watching on a monitor] Heh heh heh. But a quick triple-bypass and a pacemaker later, Krusty bounced back. However, he was a changed clown. Where his show had been condemned by parents and educators alike as simple minded TV mayhem... this new Krusty devoted a small portion of every show to stamping out illiteracy in today's anything-for-a-thrill youth. [KC- Give a hoot! Read a book! (on the bucket Sideshow Bob is holding: Bucket of Books)] Krusty's arrest has sent shockwaves through Springfield, packing it's churches, synagogues and mosques with disillusioned citizenry from all walks of life.

F- Ah aha haha! Mais un triple pontage et un pacemaker le remit vite sur pied. Quoiqu'il en soit, le clown avait changé, là où parents et éducateurs avaient condamnés son show comme étant une émission débile et sé(?)ante, le nouveau Krusty consacra une petite partie de ses shows à combattre l'analphabétisme. Tout était bon pour accrocher la jeunesse. [KC-Soyez chébrans, lisez des romans!] L'arrestation de Krusty a provoqué une onde de choc qui a secoué tout Springfield, remplissant ses églises, ses synagogues et ses mosquées de toute une population désenchantée.

Q- Éhé (déglutition). Mais trois infarctus et un stimulateur cardiaque plus tard, Krusty était d'retour. C'pendant, le clown avait beaucoup changé. Alors que son émission avait été condamnée par les parents et les éducateurs comme étant simpliste et d'mauvais goût, le nouveau Krusty se mit à accorder une petite portion d'son temps d'antenne à combattre l'analphabétisme parmi la génération du tout cuit dans l'bec. [KC- Lis un livre, c'est bon en écoeurant!]. L'arrestation de Krusty a provoqué des ondes de choc à travers tout Springfield, pressant la multitude désillusionnée vers les églises, les synagogues et les mosquées pour trouver le réconfort.

- 91RL A- I urge every halfway decent member of our community to gather up all merchandise that bears the likeness of Krusty that clown prince of corruption and join me in a PUBLIC BURNING!
F- J'encourage chaque membre un tant soit peu honorable de notre communauté à rassembler tous les produits qui portent l'image de ce Krusty, ce clown prince de la corruption, et de les brûler avec moi SUR LA PLACE PUBLIQUE!
Q- J'exhorte tous les membres moyennement décents de notre communauté à rassembler toute marchandise portant l'ignominieuse effigie de Krusty, cet infâme bouffon de la corruption et de vous joindre à moi, pour en faire un HOLOCAUSTE!
- 92KB A- So, is Krusty going to trade in his baggy pants for the relatively snug uniform of Springfield penitentiary? We'll find out tomorrow, when his trial begins.
F- Alors, Krusty est-il sur le point de troquer ses pantalons bouffants pour l'uniforme relativement étriqué de la prison de Springfield? Nous le saurons demain, quand débutera son procès.
Q- Krusty le clown s'apprêtrait-il à troquer ses culottes bouffantes contre l'uniforme relativement mieux taillé du pénitencier? C'est c' que nous saurons demain, alors que débutera son procès.
- 93Jo1 A- Uh, what kinda gun did you use?
F- Quelle arme avez-vous utilisé?
Q- Quel type d'arme avez-vous utilisé?
- 94Jo2 A- Did you use an accomplice?
F- Avez-vous un complice?
Q- Avez-vous des complices?
- 95Jo3 A- Will you plead insanity?
F- Allez-vous plaider la folie?
Q- Plaiderez-vous l'aliénation mentale?
- 96B A- Look at him. His clothes are so drab.
F- Regarde, ses vêtements sont ternes.
Q- R'garde-le, ses vêtements sont tellement ternes.
- 97L A- His face is so flesh-colored and sad.
F- Son visage est couleur chair et il a l'air triste.
Q- Son visage est couleur peau et tout triste.
- 98B A- And his feet. They're so small. [...] Say it ain't so, Krusty!
F- Et ses pieds, ils sont tout p'tits... C'est pas vrai hein, Krusty?
Q- Ses pieds. I sont tellement p'tits! Dis qu't'as rien faite, Krusty!
- 99Av A- Uh, my client has no comment at this time.
F- Hm Hm! mon client n'a aucune déclaration à faire.
Q- Heu heum. Mon client n'a rien à déclarer en c'moment.
- 100KC A- I didn't do it!
F- J'y suis pour rien!
Q- J'ai rien faite moi!

(Les badauds rient)

- 101Ju A- Krusty the Clown, how do you plead?
F- Krusty le clown, que plaidez-vous?

- Q- Krusty le clown, que plaidez-vous?
- 102KC A- I plead guilty, your honor.
F- Je plaide coupable votre honneur!
Q- Je plaide coupab' votre honneur.
- (Auditoire)- OH!
- 103KC A- Oh, heh heh heh, not guilty, heh heh heh. Opening-night jitters, your honor.
F- Oupse! Euh, je veux dire non-coupable, c'est le trac des soirs de première.
Q- Ohoh, ohohoho, e j'voulais dire pas coupab'. J' dois avoir le trac votre honneur!
- 104Av2 A- I would like to call to the stand: Homer J. Simpson
F- Je souhaiterais appeler à la barre monsieur Homère Simpson.
Q- J'aim'rais app'ler à la barre Homère J. Simpson.
- 105B A- Don't do it dad, please, don't do it.
F- Fais pas ça, s'i'te-plaît, fais pas ça.
Q- Fais pas ça, popa, j't'en prie fais pas ça!
- 106H A- Sorry, son. You'll understand one day
F- Désolé, fiston. un jour tu comprendras.
Q- Désolé mon gars, un jour tu vas comprendre.
- 107B A- He's innocent I tell you, Krusty would never do something like that! Aw, come on dad, you've got to listen to me! Hun!
F- Écoute, j'en suis sûr, Krusty aurait jamais fait une chose pareille! Oh, n'y vas pas s'i'te plaît pas, Y faut qu'tu m'écoutes!
Q- I est innocent j'te dis, Krusty aurait jamais fait une chose pareille, vas-y pas popa, i faut qu'tu m'écoutes! Ohp!
- 108H A- [Sorry, pal, GASP, AAAAAUGH!] D'oh.
F- [Excusez-moi mon vieux. AAAAAH!] T'oh!
Q- [Oh, s'cusez mon ami. Han? AAAAAH!] Ohh.
- 109Av2 A- Mister Simpson, was that you taking that cowardly dive into that display of heavily-salted snack treats?
F- Monsieur Simpson, est-ce vous qui avez lâchement plongé dans le présentoir d'amuse-gueules affreusement salées?
Q- M'sieur Simpson, est-ce que c'est vous qu'on vient d'voir plonger comme un lâche dans c'tas de croustilles salées?
- 110H A- Yes, sir.
F- Oui monsieur!
Q- Oui, monsieur.
- 111Av2 A- Hm, hm. Do you recognize the gunman in this courtroom today?
F- Aujourd'hui reconnaissez-vous l'homme au pistolet dans cet auditoire?
Q- Ahan. Est-ce que l'agresseur armé est présent dans salle du tribunal aujourd'hui?
- 112H A- Yes I do.
F- Je l'reconnais.
Q- Oui, monsieur.
- 113Av2 A- Fine. Would you point him out to us?
F- Bon, voudriez-vous le désigner à la cour?
Q- Bien. Pouvez-vous le, pointer du doigt pour nous s'il vous plaît?
- 114H F- D'accord.
Q- Oui, monsieur.
- 115 A- GASP!
F- OH!
- Au Q- OH! (Voix off) oh, c'est lui, le clown!
- 116B A- Oh, man...
F- Oh non!
Q- Oh, crime.
- 117Av2 A- Let the record show that the witness, eventually, pointed to Krusty the clown.
F- Greffier, veuillez noter que le témoin a finalement désigné Krusty le Clown!
Q- Notez au regis' que l'témoin a clairement pointé du doigt hem, Krusty le clown.

-
- 118M A- These toys are just adorable. Hm, who would have guessed they were inspired by an insane criminal genius?
 F- Ces jouets sont tout simplement adorables, qui aurait pu deviner qu'ils sortaient de l'imagination d'un génie du crime?
 Q- Ces jouets-là sont tellement mignons. Qui est-ce qui aurait pu croire qu'c'était l'invention d'un génie criminel fou?
- 119B A- Dad, you're giving away to mob mentality!
 F- Eh, p'pa, tu vas pas t'laisser au comportement des masses!
 Q- Mais popa, t'es t'en train de t'faire avoir par la démagogie!
- 120H A- No I'm not, I'm hopping on the bandwagon! Now come on, son, get with the winning team!
 F- Mais non, je suis l'mouvement, c'est tout, fais-en autant, fiston! Suis l'équipe gagnante.
 Q- Quessé qu'tu vas chercher là, j'fais rien qu'suivre le courant. Voyons mon gars, i faut êt' du côté des gagnants!
- 121Ve A- Step right here, Krusty souvenirs! Buy'em an' burn'em! Right here!
 F- Et qui n'a pas son p'tit Krusty? Achetez-moi et brûlez-moi!
 Q- Ach'tez un souv'nir de Krusty, ach'tez un souv'nir et brûlez-le, ach'tez un souv'nir!
- 122RL A- Good people, heh, I'm so happy you're all here tonight. Eh, but please, just a few words of caution. We are going to set this pile of evil ablaze, but because these are children's toys, the fire will spread quickly, so please stand back and try not to inhale the toxic fumes.
 F- Mes chers amis, ah je suis si heureux de vous voir tous réunis ici ce soir, mais permettez-moi une petite mise en garde, nous allons enfin pouvoir détruire ce monceau d'objets diaboliques, et parce qu'il s'agit de jouets d'enfants, le feu risque de prendre rapidement, alors je vous en prie, restez en arrière et tâchez de ne pas avaler les fumées toxiques.
 Q- Bonnes gens! Je suis tellement heureux que vous soyez tous là ce soir, mais, s'il vous plaît, un mot d'avertissement: nous allons en effet embraser ce monceau malfaisant. Mais, comme il s'agit d'objets d'enfants, le tout va flamber très vite. Alors, tenez vous en retrait et essayez de ne pas inhaler les émanations toxiques.
- 123Fo A- Aaah! Oh!
 Q- OH! OH!
-
- 124Av2 A- Krusty, would you please turn your attention to exhibit B.
 F- Krusty, examinez s'il vous plaît la pièce à conviction B.
 Q- Krusty, voulez-vous siouplaît porter attention à la pièce à conviction B?
- 125KC A- Uh.
 F- Euh!
 Q- Han?
- 126Av2 A- Tell me what you see.
 F- Et dites-moi ce que vous voyez
 Q- Dites-moi c'que vous voyez.
- 127KC A- Uh. um, which one do you mean?
 F- Euh, benm euhm de laquelle vous voulez parler?
 Q- Han. Heu, han. Laquelle vous voulez dire?
- 128Av2 A- The one with the big B on it.
 F- De celle qui porte la lettre B.
 Q- Celle a'ec un gros B d'sus.
- 129KC A- Uh...uh...uh,
 F- Euh!
 Q- Heun. Heu, heu...
- 130Av2 A- What's the matter, can't you read?
 F- Alors, vous n'savez pas lire?
 Q- Qu'c'est qui a, v'savez pas lire?
- 131KC A- Uh. NO! I can't! I can't read or write! I admit it! I'm totally illiterate! Now, are you happy?
 F- Non! Je n'sais pas! Je n'sais ni lire ni écrire, je le reconnais! Je suis totalement illettré, vous êtes content, maintenant?

- Q- Non, j'sais pas lire, j'sais ni lire ni écrire, je l'admets! Chu complètement analphabète, êtes-vous content maintenant?
- 132Fo A,F,Q- OH!
- 133Ju A- Can it be that the champion of child literacy can't even read himself?
F- Se peut-il que le champion de l'alphabétisation auprès des enfants ne sache pas lire?
Q- Le champion d'l'alphabétisation chez 'es enfants s'rait donc analphabète?
- 134KC A- Is it a crime to be illiterate?
F- Est-ce un crime d'être analphabète?
Q- Est-ce un crime d'être analphabète?
- 135Av2 A- All right, allright. See this Krusty, this is B and this is the letter B. Betting slips, indicating that you've lost substantial sums of money on sports gambling!
F-Très bien, très bien, regardez, Krusty, ça, c'est un B, et ça, c'est la pièce à conviction B: des coupons de jeu obtenus par cette cour et indiquant que vous avez perdu de fortes sommes dans les paris sportifs!
Q- Ça va, ça va, ergardez Krusty. Ça, c'a lett' B, pis la pièce à conviction B ! Des fiches de pari obtenues par la cour et qui indiquent que vous avez perdu des sommes importantes en pariant aux sports monsieur!
- 136KC A- Is it a crime to bet on sporting events?
F- Est-ce que c'est un crime de parier sur des événements sportifs?
Q- Est-ce un crime de parier aux sports?
- 137Av2 A-YES, IT IS!
F- Oui, c'en est un!
Q- Oui!
- 138KC A- Oh.
F- Oh.
Q- Oh.
- 139Ju A- Foreperson, have you reached a verdict?
F- Madame le premier juré, êtes-vous parvenue à un verdict?
Q- Chef du jury, vous êtes-vous entendus sur le verdict?
- 140Cj A- Yes we have, your honor. We find the defendant, Krusty the Clown... Guilty.
F- Oui, votre honneur, nous reconnaissons l'accusé Krusty le clown, ...coupable!
Q- Certainement votre honneur. Nous avons trouvé le défendeur Krusty le Clown, ... coupable!
- 141Fo A,F,Q- [gasp!] OH!
- 142Av1 A- Ugh! I knew it! This happens to me every time!
F- Ah, je l'savais! À chaque fois, c'est la même chose!
Q- Ah! Ah! Je l'savais ces choses-là m'arrivent à chaque fois!
-
- A- (on the curtain before it opens) Sideshow Bob's Cavalcade of Whimsy
- 143SB A- My young friends, for years I have been silent, save for the crude glissandos of this primitive wind instrument. But now, destiny has thrust me in the center ring! In the coming weeks, you will notice some rather sweeping changes in our program. Please do not be alarmed, Itchy and Scratchy will still have a home here. But we will also learn about nutrition, self-esteem, etiquette, and all the mindly arts...
F- Mes jeunes amis. Pendant des années j'ai gardé l'silence, m'effaçant devant le son grossier de cet instrument à vent primitif, mais aujourd'hui le destin m'a poussé au centre de la piste. Dans les semaines à venir, vous remarquerez de profonds changements dans notre programme. Que cela ne vous effraie pas surtout. Itchy et Scratchy auront bien sûr toujours leur place ici mais nous étudierons aussi la nutrition, le respect de soi, les convenances et tous les arts du savoir-vivre.
Q- Mes jeunes amis, pendant des années je m'suis tu, mis à part les grossiers glissandos de cet instrument à vent primitif. Mais, le destin vient de me propulser au premier plan. Dans les semaines qui viennent, vous assisterez à des changements draconiens à cette émission; mais ne vous alarmez pas! Pipique et Gratte resteront toujours des nôtres; mais nous allons aussi apprendre des choses sur la nutrition, le respect de soi, l'étiquette et tous les arts de vivre.
- 144B A- What the hell are you doing, Lis?
F- Qu'est-ce que tu fous d'avant cette télé, Lisa?
Q- Veux-tu ben m'dire c'que tu fais là Lisa?
- 145L A- I'm watching Sideshow Bob. You know, he's a lot less patronizing than Krusty used to be.
F- Je r'garde Tahiti Bob. Tu sais, il est beaucoup moins démagogue que n'l'était Krusty.

- Q- J'écoute Sideshow Bob, tu sais, y'est beaucoup plus civilisé que Krusty l'était.
- 146B A- You back-stabber! You traitor! You...
F- Espèce de traître, pourrie, vendue!
- Q- Espèce de traîtresse, espèce de jo-
- 147L A- Snap out of it, Bart! Face the facts! All those hours we spent staring at Krusty, we were staring at a crook!
F- Secoue-toi un peu, Bart, affronte la réalité! Toutes les heures que nous avons passées à regarder Krusty, nous les avons passées à regarder un escroc!
Q- Erviens-en Bart! R'garde les choses en face! Pendant toutes ces heures qu'on a passé à r'garder Krusty on avait un escroc sous les yeux!
- 148B A- Look, Lisa, I know, I know Krusty's innocent. Don't ask me why, it's just a feeling I have.
F- C'est pas vrai Lisa, je sais que Krusty est innocent.
Q- Écoute, Lisa je sais qu'Krusty est innocent! Me d'mande pas pourquoi mais je l'sens pis j'en suis sûr!
- 149L A- Oh, Bart!
F- Oh, Bart!
Q- Ah, Bart!
- 150B A- I bet I can prove Krusty's innocent, but... I need your help.
F- J'te jure Lisa, j'crois même pouvoir prouver son innocence! Mais j'ai besoin d'ton aide.
Q- Oui oui oui Lisa! J'crois que j'peux prouver son innocence mais j'ai besoin d'ton aide...
- 151L A- You do? Why?
F- Toi?! Pourquoi?
Q- C'est vrai? Pourquoi?
- 152B A- Oh, come on, Lis, you know why.
F- Oh, ça va, Lisa, tu sais bien...
Q- Ah, voyons donc, tu sais pourquoi!
- 153L A- No! Why?
F- Non, pourquoi?
Q- Non, pourquoi?
- 154B A- I'll never forgive you for making me say this, but... You're smarter than me.
F- J'te pardonnerai jamais d'm'avoir obligé à l'dire, mais... t'es plus intelligente que moi.
Q- J'te pardonnerai jamais d'm'obliger à t'dire ça: T'es plus intelligente que moi!
- 155L A- Hm, hm.
F- Hm, hm, hm.
Q- Hm, hm!
- 156B A- So, you with me?
F- Alors, c'est okay?
Q- Alors, t'embarque?
- 157L A- Yeah, man!
F- Okay mon pote!
Q- Oui bonhomme!
- 158Apu A- Oh, oh, Ah... Okay, don't try anything funny. I'm armed to the teeth.
F- Attention! N'essayez pas de faire des bêtises, je suis armé jusqu'aux dents!
Q- Ah, ah, ah! Oké oké faites rien de bizarre, hein? Je suis armé jusqu'aux dents!
- A- (On the microwave) People with pacemakers should stay away from this thing
- 159L A- Bart, look! Over here on the microwave!
F- Barte! Regarde ce qu'il y a de marqué sur le four à micro-ondes!
Q- Bart! R'garde! Ne pas utiliser avec un stimulateur cardiaque!
- 160B A- So? I don't have a pacemaker.
F- Et alors? J'ai pas d'pacemaker!
Q- Pis, j'en ai pas de stimulateur!
- 161L A- Come on, Bart, the tape showed that the robber heated up a burrito.
F- T'es bouché ou quoi? La vidéo a montré que l'voleur s'était fait réchauffer un feuilleté à la viande.
Q- Voyons, Bart, la vidéo montrait l'voleur en train d'réchauffer un chausson aux pommes!
- 162B A- So?

- F- Et alors?
Q- Et pis?
- 163L A- Don't you remember the get well card that we sent to Krusty? It was after his heart attack, when he had a pacemaker put in!
F- Tu t'souviens pas d'la carte qu'on avait envoyé à Krusty à l'hôpital, c'était après sa crise cardiaque, quand il lui ont posé un pacemaker!
Q- Tu t'souviens pas d'la carte de prompt rétablissement qu'on a envoyé à Krusty, c'était après son attaque du coeur! C'est là qu'on lui a mis un stimulateur!
- 164B A- Ah ah!
F- Ah!
Q- Ah!
- 165L A- Wait a minute, Krusty can't read!
F- Attends voir, Krusty n'sait pas lire!
Q- Attends un peu, Krusty sait pas lire!
- 166B A- Okay, okay, so the poor guy can't read, can't we get off his back already?
F- Okay, okay! On n'va pas passer l'réveillon là-d'sus, non?
Q- Bon, oké, le pauv' gars sait pas lire! On peut pas l'laisser tranquille un peu?
- 167L A- NO, don't you get it Bart? How could Krusty 've been reading a magazine if he can't read!
F- Non; tu comprends pas Bart! Comment Krusty aurait pu lire un magazine, s'il ne sait pas lire...
Q- Non, tu comprends pas Bart, comment krusty pouvait-il lire un magazine si i sait pas lire!
- 168Apu A- Hey, hey, this is not a lending library! If you're not going to buy that thing, put it back or I'll blow your heads off!
F- Eh, c'est pas une bibliothèque de prêt ici. Si vous voulez pas acheter ce truc, vous le reposez ou je vous fait sauter la cervelle!
Q- Hé là, hé! C'est pas une bibliothèque, ça, r'mettez ça là si vous êtes pas pour l'acheter, ou j'vous ti' une balle dans la tête!
- 169L A- Bart, I'm starting to think you're right: Krusty WAS framed. Did he have any enemies?
F- Bart, je commence à croire que tu as raison: c'est un coup monté contre Krusty. Est-ce qu'il a des ennemis?
Q- Bart, j'commence à croire que t'as raison! C'est un coup monté cont' Krusty. Est-ce qu'i avait des ennemis?
- 170B A- I don't know. But I know somebody who would: Krusty's best friend in the whole world : Sideshow Bob!
F- J'sais pas. J'connais quelqu'un qui le saura sûrement: le meilleur ami de Krusty, Tahiti Bob.
Q- Je l'sais pas, mais j'connais quelqu'un qui l'saurait: le meilleur ami au monde de Krusty : Sideshow Bob
-
- 171SB A- A volley of musket rained, flamed, thundered, roared! A profound silence followed, broken only by the footsteps of the third briagde.
F- Une salve de mousqueton y répondit; grondante, mugissante! Un profond silence s'ensuivit, seulement troublé par le bruit des pas de plus en plus proches, de la troisième brigade.
Q- Ils tirèrent. Ce fut comme la foudre, le tonnerre qui GRONDAIT! Un profond silence s'ensuivit, on entendit des bruits de pas qui s'approchaient: ceux de la troisième brigade!
- 172Ki A,F,Q - OH!
- 173SB A- Next week, chapter thirty-five of The Man in the Iron Mask: THE DEATH OF A TITAN! Well kids, that's our show for today, and now with the words of Cole Porter: Everytime I say goodbye, I cry a little/ Everytime I say goodbye I wonder why a little/ Everytime we say goodbye/ Goodbye.
F- La semaine prochaine, le chapitre trente-cinq de l'homme au masque de fer: la mort d'un titan! Et voilà les enfants, c'est fini pour aujourd'hui. Et maintenant avec les mots de Cole Porter (non doublé, change sa voix graduellement jusqu'au chant)
Q- La semaine prochaine, le trente-cinquième chapitre de l'homme au masque de fer: LA MORT DU TITAN! Voilà qui termine cette émission les enfants! Et maintenant sur un air de monsieur Cole Porter: Toutes les fois qu'on s'dit au r'voir, je meurs un peu/ Toutes les fois que'on s'dit au r'voir, je me demande un peu/ toutes les fois qu'on s'dit au r'voir.../ Au r'voir.
- 174Ed A- Great show, Sideshow, switchboards were jammed, the kids loved it!
F- Excellent show Tahiti Bob, le standard a été saturé d'appels, les enfants vous adorent.
Q- Excellent show, Sideshow, les lignes ont pas dérouté, les enfants adorent ça!

- 175SB A- Thanks, Ed. I'm glad we've finally dispelled the myth that I'm too uptown for tots. And yet, I can't help thinking about poor Krusty...
 F- Merci, Ted, je suis ravi d'avoir dissipé la légende selon laquelle je serais trop intello pour ravir les jeunes, mais en même temps, je ne peux m'empêcher de penser à Krusty, hin hin. Hin hin hin hin hin hahhahahahahHAHAHAHA! (sanglots qui se transforme en rire sardonique)
 Q- Merci, Ed! Je suis content qu'on se soit aperçu que je n'ai pas trop de classe pour les bambins. Pourtant, je ne peux pas m'empêcher de penser au pauvre Krusty. Euh heu (sanglots qui se transforment en rire sardonique)
-
- 176Té1 A- We see your face on keychains!
 F- Nous voyons votre tête en porte-clés!
 Q- Nos vous voyons sur des porte-clés!
- 177Té2 A- In water action pens.
 F- Dans des stylos-plumes!
 Q- Et sur des stylos feutre.
- 178Té3 A- On snowdomes.
 F- Dans des presse-papiers!
 Q- Des presse-papiers!
- 179SB A- This is all very exciting, but I think we'll do well to explore the more upscale market. For instance, Sideshow Bob limited edition prints, collector's plates, commemorative coins.
 F- Tout cela est très séduisant, mais pourquoi ne pas exploiter le marché haut de gamme: par exemple, poster de Tahiti Bob à tirage limité, pièces commémoratives, assiettes de collection!
 Q- Tout cela est intéressant, mais je crois que nous devrions plutôt considérer le haut de gamme. Par exemple, des estampes de Sideshow Bob à tirage limité, des assiettes de collection, des médailles commémoratives!
- (on the door) Sideshow Bob entreprises
- 180Sg A- Oh, uh, some kids are here to see you, Sideshow Bob. They say it's important.
 F- Heu, des gamins qui veulent vous voir Tighy Bob, y disent que c'est très important!
 Q- S'cusez, i y a des enfants qui veulent voir Sideshow Bob, i disent que c'est ben important!
- 181Té3 A- Well, we can sign these contracts tomorrow.
 F- Eh bien nous pourrons signer ces contrats demain .
 Q- Ah, bon, on signera ces contrats-là d'main Sideshow.
- 182SB A- Certainly, I take great pride in signing my own name.
 F- Mais certainement, je suis très fier d'être capable de signer de mon nom.
 Q- Certainement! J'éprouve beaucoup de fierté à pouvoir signer mon propre nom!
- 183Té A- That's a good one (laughs)
 F- (rires)
 Q - (rires)
- 184L A- Hi, Sideshow Bob.
 F- Bonjour, Tahiti Bob.
 Q- Bonjour, Sideshow Bob.
- 185B A- Sideshow Bob, can we ask you a few...
 F- Tahiti Bob, on peut vous poser des questions?
 Q- Sideshow Bob, est-ce qu'on peut vos poser quequ' [...]
- 186SB A- Forgive me, children, as much as Sideshow Bob would like to chat, he has a show starting in a few moments. Here you go, three tickets. Be my guests.
 F- Excusez-moi les enfants, Tahiti Bob adorerait bavarder avec vous mais son spectacle va commencer. Tiens, voici trois places, vous êtes mes invités.
 Q- Excusez-moi les enfants, Sideshow Bob aimerait bien pouvoir jaser, mais son show va commencer. Tenez, voici des billets, vous êtes mes invités.
- 187B A- Okay, but...
 F- Bon, D'accord, mais...
 Q- Euh, merci, mais...
- 188SB A- Now, now, let's runalong!
 F- Allez, sauvez-vous.

- Q- Allons, on s'dépêche.
- (on the curtain, before Sideshow Bob enters: Sideshow Bob's Cavalcade of Whimsy)
- 189Ki A- YAY!
F- Ouaaaaa!
Q-
- 190SB A- Hello, children, whom do you love?
F- Alors, les enfants, qui aimez vous?
Q- Bonjour les enfants, qui aimez vous le plus?
- 191Ki A- SIDESHOW BOB!
F- Tahiti Booooo!
Q- SIDESHOW BOB!
- 192L A- C'mon Bart, go with the flow!
F- Fais comme tout le monde, Bart, amuses-toi!
Q- Vas-y Bart, faut participer!
- 193SB A- How much do you love me?
F- Mais comment vous m'aimez?
Q- Alors, combien fort m'aimez vous?
- 194Ki A- With all our hearts!!!
F- De tout notre coeur!!!
Q- De tout notre coeur!!!
- 195B A- About a zillionth as much as I love Krusty.
F- Des milliards et des milliards de fois moins que Krusty.
Q- À peu près un million de fois moins qu'j'aimais Krusty.
- 196SB A- Today's show promises to be a marvelous celebration of the human spirit. But first, I regret to say I see a youngster seems to be troubled. What's your name young man?
F- Aujourd'hui le spectacle promet d'être un merveilleux hommage à l'esprit humain. Mais avant j'ai le regret de vous dire que je vois un garçon très préoccupé, comment t'appelles-tu jeune homme?
Q- L'émission d'aujourd'hui sera une éloge grandiose de l'esprit humain, mais je constate avec grand regret qu'il y a un jeune qui semble s'ennuyer. Comment t'appelles-tu jeune homme?
- 197B A- Bart Simpson, sir.
F- Bart Simpson, m'sieur.
Q- Bart Simpson, m'sieur.
- 198SB A- Hm. Well, perhaps we could shed some light on your problem in a new segment exploring preadolescent turmoil. I call it : Choices.
F- Hmmm? Mais peut-être pourrons-nous résoudre ton problème dans une nouvelle section qui explore les troubles du préadolescent et que j'ai intitulé : les choix.
Q- Hm. Eh bien peut-être pourrons nous jeter quelque lumière sur un chapitre bouleversant de la phase préadolescente : la phase du choix.
- 199B A- I don't think so, sir.
F- Oh, j'crois pas, m'sieur.
Q- Ça m'étonnerait m'sieur.
- 200SB A- Bart, I'm reaching out to you.
F- Bart, je te tends la main...
Q- Bart, je te tends la main.
- (Lisa pousse Bart)- Heu!
(On the stage wall : Choices)
- 201SB A- So what's on your mind, Bart? I bet other children don't accept you?
F- Je parie que les autres enfants ne t'acceptent pas.
Q- Alors, qu'est-ce qui s'passe, Bart, les autres enfants ne t'acceptent pas tel que tu es?
- 202B A- Sure, Sideshow Bob, but that doesn't bother me. You see, my sister and I have been making a little investigating and it looks like Krusty's been framed.
F- Ouais, c'est vrai Tahiti Bob, mais c'est pas ça qui m'embête. Vous savez, ma soeur et moi on a fait not' petite enquête et on pense que Krusty a été victime d'un coup monté.
Q- C'est vrai Sideshow Bob mais ça m'dérange pas du tout. En fait, c'est que ma soeur et moi avons fait notre p'tite enquête. Ça tout l'air qu'on a fait un coup monté à Krusty.

- 203SB A- Framed?
F- D'un coup monté?
Q- Un coup monté? Hon.
- 204B A- Well, the videotape showed that the thief used the microwave down at the Kwik-E Mart, but Krusty couldn't go near that thing, not with his pacemaker!
F- Ouais, dans la cassette vidéo, on a vu le voleur se servir d'un four à micro-ondes du supermarché, mais Krusty pouvait pas s'approcher d'ce truc, pas avec un pacemaker...
Q- Ben, le vidéo montre le voleur qui a l'air de Krusty en train d'utiliser le micro-ondes dans l'dépanneur. Mais Krusty pouvait pas l'utiliser parce que i a un stimulateur cardiaque.
- 205SB A- Well, you know Bart, as much as I love Krusty, he was never to take the doctor's orders too seriously.
F- Mough tu sais, Bart, je connais bien Krusty et je l'adore, crois-moi ce n'est pas le genre à prendre les conseils des docteurs au sérieux.
Q- Oh, mais tu sais, Bart, sans vouloir dire du mal de Krusty, il était pas du genre à écouter les conseils des médecins.
- 206B A- Well, maybe. But, get this: Krusty is illiterate but the guy who robbed the store was reading the Springfield Review of Books!
F- Ouais, possible. Mais y'a aut'chose: Krusty est analphabète et l'gars qu'y a fait le hold-up lisait la revue littéraire de Springfield.
Q- Ben, peut-être, mais i y a aut'chose! Krusty est analphabète pis l'gars qu'y a volé l'dépanneur lisait la revue littéraire de Springfield.
- 207SB A- Ah, well, Bart! The fact is, you don't have to be able to read to enjoy the Springfield Review of Books. Just look at these amusing caricatures of Gore Vidal and Susan Sontag.
F- Aaaaah, voyons Bart, il ne suffit pas de savoir lire pour pouvoir savourer la revue littéraire de Springfield, il suffit de regarder les désopilantes caricatures de Gore Vidal et Susan Sontag!
Q- Boh! Voyons donc, Bart! Pas besoin de savoir lire pour apprécier la revue littéraire de Springfield: regarde les caricatures bidonnantes de Denise Bombardier et puis de Jacques Languirand!
- 208B A- Uh, ah. Yeah. I guess those are kind of funny.
F- Ah. Ouais, c'est vrai qu'c'est assez rigolo.
Q- Hé hé, euh ouin, c'est vrai que c'est pas mal bidonnant.
- 209SB A- Bart, children: this whole sordid affair has been a shock to us, but we must go on with our lives! Let's try to remember Krusty not as a hardened criminal, but as the lovable jester who honked his horn and putted around in his little car.
F- Bart, les enfants: il est assez évident que cette affaire sordide nous a tous causé un grand choc, mais nous devons continuer notre chemin; tâchons de nous souvenir de Krusty, non comme d'un criminel endurci mais comme d'un adorable farceur qui tournait joyeusement au volant de sa p'tite voiture...
Q- Bart! Les enfants! Cette affaire sordide a été un choc pour vous tous. Mais la vie doit continuer. Oublions le criminel invétéré que fut le malheureux Krsty. Gardons en mémoire ce clown adorable qui conduisait sa petite voiture en se faisant aller les clochettes.
- 210B A- And shot you out of a cannon!
F- Et qui vous f'sait entrer dans l'canon.
Q- Pis qui t'envoyait dans l'canon.
- 211SB A- And shot me out of a cannon, yes, we will never forget that will we? Bart, open your heart. I admit I have some mighty big shoes to fill, but if you give me the chance, I promise you to....(Big shoes to fill repeated eight times)
F- Et qui me faisait entrer dans l'canon, oui! Nous n'oublierons jamais ça, n'est-ce pas? Bart, ouvre-moi ton coeur. J'admets qu'enfiler les immenses chaussures de Krusty n'est pas facile mais...
Enfiler les immenses chaussures (répété sept fois)
Q- Et qui m'envoyait dans l'canon. Non, ça nous ne l'oublierons jamais celle-là. Bart, tu dois comprendre, remplacer Krusty me mets dans mes p'tits souliers, mais si tu me donnes la chance j'te promets que je saurais l'remplacer. (Mes p'tits souliers répété sept fois)
- 212SB A- In ancient Greece, there was a school of thought called stoicism...
F- ... à l'époque, en Grèce, il y avait une école de pensée que l'on appelait le stoïcisme.
Q- ... dans la Grèce antique, il y avait une philosophie qui s'appelait le stoïcisme.
- 213B A- Wait a minute, YOU did it!

- F- Eh, une seconde, c'est vous, hein?
 Q- Attendez un peu, c'est toi qui l'a faite!
- 214SB A- Excuse me?
 F- Mais de quoi tu parles?
 Q- Hein? Qu'est-ce que tu dis là toi?
- 215B A- Attention, fellow children! Krusty didn't rob that store! Sideshow Bob framed him, and I got proof!
 F- Attention, écoutez moi tous, Krusty est innocent! C'est Tahiti Bob qui l'a fait accuser à sa place, j'en ai la preuve!
 Q- Attention tous les enfants, Krusty a pas volé le dépanneur, Sideshow Bob a fait le coup. Et j'en ai la preuve!
- 216SB A- Ow! You lousy, stupid clumsy...
 F- Oh! Oh! Mon pied, andouille, abruti, espèce d'empoté!
 Q- Ayoye mon pied, espèce de moron de twit de p'tit imbécile toé!
- 217B A- See that? Krusty wore big, floppy shoes, but he's got little feet, like all good-hearted people.
 F- Vous avez vu, Krusty avait de grandes chaussures mais des tout petits pieds, comme tous les gens qui ont bon coeur. Tahiti Bob remplit vraiment ses grandes chaussures avec ses affreux grands pieds.
 Q- Vous avez vu? Krusty a des grands souliers mais i a des p'tits pieds comme tous les gens honnêtes!
- 218SB A- OW!
 Q- Ayoye!
- 219B A- But Sideshow Bob really filled those shoes with these ugly feet!
 Q- Sideshow Bob remplit complètement des souliers de ses grands pieds laids!
-
- 220LO A-Kid's right.
 F- Il a raison le gamin.
 Q- Le p'tit a raison.
- 221ED A- How do you suppose we missed that?
 F- Comment on a pas vu ça?
 Q- Comment ça s'fait qu'on a pas vu ça?
- 222CW A-Pick up your stuff, boys and get out to that studio!
 F- Rangez vot' bazar les gars et rendez vous tout de suite au studio!
 Q- Ouais, grouillez vous l'derrière là vous autres, au studio de télévision!
-
- 223SB A- Yes, I admit it. I hated him. His hackneyed shenanigans robbed me of my dignity for years. I played the buffoon while he squandered fortunes with his vulgar appetite! That's why I framed Krusty! I would've gotten away with it, too, if it wasn't for these meddling kids.
 F- Oui, je le reconnais. Je le détestais. Pendant des années, ses sempiternelles farces m'ont enlevé toute dignité. J'ai joué les bouffons pendant qu'il claquait des fortunes à satisfaire des appétits grossiers. C'est pour cela que je l'ai fait accuser. J'm'en s'rais sorti sans ces petits morveux qui se mêlent de tout!
 Q- Oui, je dois l'admettre, je le détestais! Ses bouffonneries éculées m'ont humilié pendant des années; j'étais le souffre-douleur sur qui il donnait libre cours à ses plus bas instincts! C'est pourquoi j'ai monté l'coup contre lui! Et, et je m'en serais bien tiré si ça n'avait été de ces sales enfants!
- 224B A- Take him away, boys!
 F- Emmenez-le les gars!
 Q- Emmenez-le, les gars!
- 225Fo A- YAY!
 F- Ouais!
- (+L) Q- Yay!
- 226SB A- Treat kids as equals! They're people too! They're smarter than you think! They were smart enough to catch me!
 F- Attention les enfants, et vous aussi les adultes! C'est pire que ce que vous croyez! Ils s'étaient tous ligüés contre moi!
 Q- Traitez les enfants comme des égaux, ce sont des personnes eux aussi! Ils sont plus intelligents que vous ne l'croyez! Ils ont réussi à m'attraper!
- (on the back of the truck) Springfield Police
- 227CW A- Well, we.... made a terrible, terrible mistake. Uh, won't happen again...

- F- Je reconnais que. ... nous avons commis une terrible, terrible erreur! Eum, ça se r'produira plus!
- Q- Eh bien, on a fait une terrib' terrib' erreur. Euh, ça se r'produira plus.
- 228KC A- It better not you dimwit!
- F- Ça vaudrait mieux, pauvre idiot!
- Q- J'te l'souhaite espèce de crétin!
- 229H A- Krusty, I'm man enough to admit I was wrong, and I'm sorry that I fingered you in court. I sincerely hope that the horrible stories I heard about what goes on in prison are exaggerated.
- F- Krusty, j'ai l'courage de reconnaître que j'ai eu tort. Je regrette de vous avoir montré du doigt au procès et j'espère qu'les histoires qu'on raconte sur c'qui s'passe en prison sont exagérées.
- Q- Krusty, un homme est capable de r'connaître quand i s'trompe; j'm'excuse de vous avoir pointé du doigt en cour. J'espère sincèrement que les histoires effrayantes qu'on entend sur la vie d'prison sont exagérées.
- 230KC A- Well, the important thing is that I have regained the trust of the children. But there was one boy who trusted me all along. Bart?
- F- Oh, ce qui importe le plus, c'est que j'ai regagné la confiance des enfants! Heureusement qu'y en a un qu'y a toujours cru en moi. Bart?
- Q- En tout cas, le plus important c'est qu'j'ai r'gagné la confiance des enfants! Mais i y a un p'tit gars qui a toujours cru en moi tout c'temps-là. Bart?
- 231B A- Yes, sir?
- F- Oui m'sieu?
- Q- Oui monsieur?
- 232KC A- Thank you
- F- Merci.
- Q- J'te r'mercie.
- 233B F- Ha ah.
- Q- Ah.
- (scribbled on the picture that Bart puts on the wall) To my best pal, Bart.
- 234B A- Aaaah...
- F- Haaa.
- Q- Mmh.

Scénariste: Jay Kogen et Wallace Wolodarsky Directeur: Brad Bird Voix supplémentaire: Kelsey Grammer

APPENDICE III
Homer The Great/ Homer le grand (1995)

APPENDICE III

HOMER THE GREAT (Homère le Grand) [HTG] Épisode 2F09

- i) A- THE SIMPSONS
Q- Les Simpson
- ii) A- (chalkboard) Adding 'Just Kidding' doesn't make it okay to insult the principal
F- ST Ajouter 'je plaisantais' ne m'autorise pas à insulter le proviseur.
- iii) A-
created by Matt Groening developed by James L. Brooks Matt Groening Sam Simon
Q- créé par Matt Groening développé par James L. Brooks Matt Groening Sam Simon adaptation française Réal Picard
- 1 A- (On the truck) Stern Lecture Plumbing. «I told you not to flush that.»
F- ST Le plombier donneur de leçons. Je vous avais dit de ne pas jeter ça dans les toilettes.
- 3Pl A- Eh, looks like you got a leak!
F- Bhen, je crois que vous avez une fuite.
Q- Ça l'air que vous avez une fuite.
- 4M A- Could you start fixing it pretty soon? The basement is getting awfully flooded, and I think the cat's down there.
F- Eh ben faudrait vous y mett' tout d'suite! Le sous-sol est complètement inondé, et je crois qu'le chat est ici.
Q- (?)
- (miaou)
- 5Pl A- Yeah, I probably won't be able to get the parts I need for twooo three weeks, and that's if I order them today. Which I won't.
F- Ben j'aurai pas les pièces de r'change avant deux ou trois s'maines, et à condition d'les commander aujourd'hui. C'que j'frai pas.
Q- (?)
- 6M A- (T') Oh, dear..
F- Oh, seigneur!
Q- Oh, mon dieu!
- 7 A- (on the screen of the plumber's beeper) Low battery...
F- (ST)Pile déchargée
- 8Pl A- Mmmh, emergency call. Gotta go!
F- Oh! Un appel d'urgence! Faut qu'j'y aille!
Q- (Batterie faible) Bon! J'un appel d'urgence! Faut qu'j'y aille!
- 9H A- What should we do until you get back?
F- Qu'est-ce qu'on fait en attendant vot' retour?
Q- Ben, quessé qu'on va faire en attendant?
- 10Pl A- Ah, put a pan down there.
F- Ben, mettez une cuvette en d'sous.
Q- Ben, mettez une casserole.
- 11H A- Ooh, I didn't work!
F- Hein, ça marche pas.
Q- Ah, ça marche pas!
- 12H A- Lousy traffic jams. Heh heh heh heh! The traffic report 'll get me outta this one.
F- Quelle galère ces bouchons. Hi hi hi! Le bulletin d'la circulation va m'sortir de là.
Q- Maudits bouchons d'trafic! Hé hé hé ha ha ha! J'vas écouter la circulation, i vont m'sortir de ça eux autres.
- 13AP A- This is Arnie Pie! Looks like we've got a little accident that backing traffic up as faaarr as this reporter can see!
F- Ici Arnie Pie! J'ai l'impression que nous avons un petit accident qui bloque la circulation à perte de vue!
Q- Ici Arnie Pie au micro. On dirait ben qu'une petite accident a retardé la circulation! Y a une file de voiture aussi longue que mes yeux peuvent voir!
- 14B A- Hi dad!

- F- Salut, p'pa!
Q- Salut p'pa!
- 15H A- Ha hn hn. Hey, how come you guys got such great parking places?
F- An, an ... Hé, comment ça s'fait qu'vous avez des super places de parking?
Q- Noh, hhho. Heille! Comment ça c'fait qu'vous avez eu une place de stationnement comme ça?
- 16Le A- It's a secret.
F- C'est un secret!
Q- Ça c't'un secret!
- 17Ca A- Shh! Shut up!
F- Shh! La ferme!
Q- Shhut! Tais-toé!
- 18H A- OW!
F- Op!
Q- Dun!
- 19 A- (writing on the stool) Econo-Save Budget Stool, Factory Second
F- (ST) Tabouret - econo -epargne 2ème choix d'usine
- 20H A- All righty econo-save, you just made the list! ...
(*Homer's revenge list: Bill of Rights, Grandpa, Fat-Free Lard, Gravity, Emmys, Darwin, H2WHOA!, Billy Crystal, God, Soloflex, The Boy, Stern Lecture Plumbing, Econo Save.*)
Hey! Will you guys help me fix my (...) Hey, how come you guys got better chairs than me?
F- Très bien, écono-épargne, tu es sur ma liste noire!(...) Vous pouvez m'aider à réparer mon (...)Hé comment ça s'fait qu'vous avez des super fauteuils les mecs?
Q- (faites des épargnes, tabouret économique) D'accord, tabouret économique, j'm'en vas te rajouter à ma liste! (...) Heille-e, pourriez-vous m'aider à arranger () He-heille, comment ça c'fait que vous avez un fauteuil alors que moi e j'm'assis sur un tabouret?
- 21Le A- It's a secret.
F- C'est un secret!
Q- Ça, c't'un secret!
- 22Ca A- Shhh! Shut up!
F- Shht! La ferme!
Q- Shhht! Tais-toé!
- 23H A- Hey, you guys wanna go bowling tonight?
F- Hé, on s'fait un bowling ce soir?
Q- Heille, ça vous tentes-tu de v'nir jouer au bowling?
- 24Le A- Nah, w'ere busy.
F- Non, on est pris!
Q- Aeh, j'peux pas, j'suis pris!
- 25Ca A- Yeah, we got ah, things to do.
F- J'ai, heu, des trucs à faire.
Q- Oui, heu, on a des choses à faire ce soir.
- 26H A- Like what?
F- Quel genre?
Q- Des choses comme quoi?
- 27Le A- Ahhh, it's a secret.
F- Hmm. C'est un secret.
Q- Em, ça c't'un secret.
- 28H A- SSsshut up!
F- La ferme.
Q- Ssst! Tais-toé!
-
- 29H A- So anyway Lenny and Carl are never around on Wednesdays and they don't tell me where they go. It's like a conspiracy.
F- En tout cas Lenny et Carl i sont jamais là l'mercredi et i m'disent pas où i vont. On dirait un complot.
Q- D'ailleurs, Lenny pis Carl sont jamais libres le mercredi pis i m'disent pas où i vont, c'est une vraie conspiration.

- 30B A- A conspiracy, eh? You think they might be involved in the Kennedy assassination in some way?
F- Un complot? Ah ouais? Euh, tu penses qu'i pourraient êt' impliqués dans l'assassinat d'Kennedy?
Q- Une conspiration, hein? Tu penses-tu qu'i sont impliqués dans l'assassinat d'Kennedy peut-êt'?
- 31H A- I DO,.... now. Anyway, I'm gonna follow them tonight and see where they go.
F- Je l'pense maint'nant. Bon, eh bien ce soir j'vais les suivre pour voir où i vont.
Q- C'est pas fou, ça! Maint'nant qu'j'y pense. De toute façon j'm'en vas les suivre pour voir où y vont.
- 32M A- Oh, Homer, don't start stalking people again! It's so illegal! Remember when you were stalking Charles Kuralt because you thought he dug up your garden?
F- Tu n'vas pas r'commencer à prend' des gens en filature? C'est tout à fait illégal! Souviens-toi du fossoyeur qu'tu soupçonais d'avoir fait des trous dans l'jardin?
Q- J't'en prie Homère, tu vas t'mett' encore une fois à filer les gens! Tu sais très bien qu'c'est illégal! Rappelles-toi quand tu filais Hélène Lanier parce que tu pensais qu'à volait nos légumes de jardin!
- 33H A- Well, something did!
F- C'était pas fait tout seul!
Q- Ben, y'a quelqu'un qui l'faisait!
- 34M A- I don't want you stalking anyone tonight!
F- Je t'interdis d'filer qui qu'ce soit cette nuit!
Q- J'veux pas qu'tu files quelqu'un ce soir, t'as compris?
- 35H A- Oh, okay, have it your own way, Marge. I'll be back in a minute. I'm.. going outside to.. stalk... Lenny and Carl... D'oh!
F- Bon, d'accord, comme tu voudras, Marge. J'reviens dans une minute. Je sors un moment le temps deee... filer Lenny et Carl.... T'ho!
Q- Oh, oké, j'vas faire à ta manière, Marge. J'm'en vas rev'nir dans une munute. Je...m'en vas.. dehors..et j'en m'en vas filer... Lenny pis Carl... D'oh!
-
- 36H A- Doop. Heh heh heh! All I have to do is follow the yellow drip road.
F- Yop. Thi hi hi! Tout c'qui m'reste à faire c'est suivre la ligne jaune
Q- Hm! Hi hi hi hi! Tout c'qui m'reste à faire, c'est d'suivre les gouttes jaunes s'a route.
- 37Le A- There's our secret meeting place.
F- Nous voilà à notre lieu secret!
Q- Voilà notre lieu de réunion secret
- 38Ca A- Yes, let's go inside.
F- Oui, allez viens rentrons.
Q- Oui, on f'rait mieux d'rentre.
- 39Le A- Sounds good.
F- Hm.
Q- C'est pas fou ça.
- 40H A- (hums) woop! (hums)
F- (chantonne) woup! (chantonne)
Q- (chantonne) oups! (chantonne)
- 41H A- Hee hee hee! I can see everything and they're none the wiser! Ooh ooh, ooh. WAAAAUGH!
F- Hin hin! J'vois tout c'qui s'passe et i z'y voient qu'du feu! Hé? (non doublé) ooh ooh WAAAAAAUGH!
Q- Nha ha ha ha! J'peux toutt' voir sans que personne s'en rende compte! Ha ha ha ha! Ooooh, Oooh, ooommmh. AAAAAAAAH!
- 42Moe A- An intruder!
F- Un intrus!
Q- Un intrus là!
- 43PS A- He will pay the ultimate price.
F- Il doit subir le châtement suprême.
Q- Il va payer très cher pour ça.
- 44DH A- Yes, the ultimate price.
F- Oui, le châtement suprême...
Q- Oui, il va le payer très cher...

- 45Moe A- Get outta here.
F- Fiche le camp!
Q- Allez sors d'icitte!
- (H) Q- Daoouh!
-
- 46H A- I saw weird stuff in that place last night, weird strange sick twisted eerie godless evil stuff! N' I want in.
F- J'ai vu des trucs bizarres là-bas hier soir! Bizarres, étranges, malsains, tordus, sinistres, diaboliques! J'veux en être.
Q- J'ai vu des choses ben bizarres à c'te place-là! Bizarres, étranges, grotesques, ridicules, singulières et anormales. J'veux êt' membre.
- 47Ca A- We don't, uh, know what you're talkin' about, Homer
F- On voit pas du tout de quoi tu parles Homère.
Q- Veux-tu ben m'dire au juste de quoi tu parles, Homère?
- 48Le A- And you can't join the Stonecutters cuz it's too exclusive!
F- Tu peux pas faire partie des tailleurs de pierre, c'est très fermé!
Q- Tu peux pas êt' memb' des tailleurs de pierre, c't'un club farmé!
- 49Ca A- Ah, well, that was a nice secret organization we had once.
F- Ah, bravo! C'est une o'ganisation sec'ète très sympa qu'on avait!
Q- Eh, ben, c'tait une maudite bonne organisation secrète, qu'on avait.
- 50H A- Stonecutters, eh? How do I join?
F- Les tailleurs de pierre, hein? Comment on y rentre?
Q- Tailleurs de pierre, hein? J'veux dev'nir membre.
- 51Le A- There is only two ways to gain membership: be the son of a Stonecutter...
F- Y a qu'deux moyens pour être membre: êt' fils de tailleur de pierre...
Q- Y a seulement deux façons pour dev'nir membre: Êt' le fils d'un tailleur de pierre...
- 52H A- Next?
F- L'aut'
Q- L'aut'?
- 53Le A- Or, save the life of a Stonecutter.
F- Sauver la vie d'un tailleur de pierre.
Q- Ou sauver la vie d'un tailleur de pierre.
- 54H A- Unh! Unh! Unh! Uh. I saved yor life! That egg sandwich coulda killed you by cholesterol
F- Oh. Uh oh. Niuh miuh niuh. J'tai sauvé la vie! Ton sandwich à l'oeuf aurait pu te tuer à cause du cholestérol!
Q- Heille! Unh! Unh! Unh! Unh unh! J'viens te sauver à vie! T'aurais pu mourir du cholestérol si t'avais mangé ton sandwich aux oeufs!
- 55Le A- Pff! Forget it Homer. While it has been established that eggs contain cholesterol, it has not yet been proven conclusively that they actually raise the level of serum cholesterol in the human bloodstream.
F- Pff! Oublies ça Homère. C'est vrai qu'les oeufs contiennent du cholestérol ça a été démontré mais qu'ils fassent monter le taux de cholestérol dans l'sang ça a pas été prouvé de façon certaine!
Q- Pff! Oublies ça, Homère. Même si y a été prouvé que les oeufs contiennent du cholestérol, la preuve n'est pas concluante que les oeufs augmentent le taux de mauvais cholestérol dans ton système sanguin.
- 56H A- So, one of those eggs council creeps got to you too hun?
F- Le comité d'défense de l'oeuf t'a ach'té toi aussi!
Q- T'as parlé avec l'oviguide toi aussi, si j'comprends bien?
- 57Le A- Ho you got it all wrong, Homer, it's not like that!
F- Hen hen, tu t'mets l'doigt dans l'oeil, Homère, c'est pas du tout ça.
Q- Oh, tu sais pas d'quoi tu parles, Homère, c'est pas comme ça qu'ça s'passe.
- 58H A- You'd better run, egg!
F- T'as intérêt à courir l'oeuf!
Q- T'es mieux d'te pousser l'oviguide!
-
- 59H A- Why don't people like me, Marge?
F- Pourquoi les gens i m'aiment pas Marge?
Q- Pourquoi'ce que personne m'aime, Marge?

- 60M A- Mmh, everyone likes you, you're a wonderful person.
F- Mmh, tout l'monde t'aime, tu es un homme merveilleux.
Q- Oh, tout l'monde t'aime, chéri, t'es une charmante personne.
- 61H A- Why don't those stupid idiots let me in their crappy club for jerks?
F- Pourquoi i m'laissent pas entrer dans leur club merdique ces idiots?
Q- Pourquoi debord ces imbéciles veulent pas d'moi dans leur maudit club?
- 62M A- I'm sure it's nothing personal, Homer.
F- Ne l'prend pas comme ça, c'est pas contre toi.
Q- J'suis sûre que c'est pas personnel, Homère.
- 63H A- It is. Been happening to me all my life.
F- Mais si, Marge, oh, j'ai connu ça toute ma vie.
Q- Oui ça l'est. Pis ça toujours été comme ça, depuis mon enfance.
- 64Ki A- Hey Billy, hey Joey, come on in! There's plenty of room! Sorry, not you, Homer.
F- Salut Billy, salut Joe, entrez, entrez y a plein d'place! Désolé, pas toi Homère!
Q- Salut Billy, Salut Joey! Allez, montez, y'a encore beaucoup d'place! J'm'excuse, mais, pas toi, Homère!
- 65H A- Why not?
F- Pourquoi?
Q- Mais pourquoi?
- 66(ST) Club interdit aux homers
Ki Q- C'est l'club des pas d'Homères!
- 67H A- But you let in Homer Glumplich!
F- Mais t'as fait entrer Homère Glampett!
Q- Mais t'as laissé monter Homère Gumplett!
- 68HG A- Hyuhhuh!
F- Héhé!
Q- E'hiu he hao!
- 69Ki A- It says no Homerrrszz. We're allowed to have one.
F- C'est marqué interdit aux(*accent sur la liaison*) Homères. On a l'droit d'en avoir un.
Q- C'est écrit pas d'Homer avec un s; on a l'droit d'en laisser entrer un.
- 70H A- Ooooooh. I felt soo left out.
F- Heuuheun. J'me sentais comme un pestiféré.
Q- Oooh/ Oooh. Si tu savais comme j'me sens rej'té.
- 71M A- Kids can be so cruel.
F- Les enfants peuvent être très cruels.
Q- Les enfants peuvent êt' ben cruels.
- 72B A- We can? Thanks mom!
F- On peut? Merci m'man!
Q- On peut êt' cruels? Merci m'man!
- 73L A- Ow! Cut it out, Bart!
F- Wouahou, arrête Barte!
Q- Aow, Bart veux-tu arrêter ça?
- 74B A- Hoo hoo hahahaha!
F- Ha ha ha ha ha!
Q- Han han han han hio hio hio!
-
- 75H A- I'd give anything to get into the Stonecutters.
F- Je f'rais n'importe quoi pour êt' Tailleur de pierres!
Q- J'f'rais n'importe quoi pour êt' Tailleur de pierres!
- 76L A- What do they do there dad?
F- Et qu'est-ce qu'ils font là-bas?
Q- Qu'est-ce qu'i font exactement?
- 77GS A- I'm a member
F- J'en fais partie!
Q- Moé j't'un membre!

- 78H A- What do they do? What don't they do! Huhhuhuhuh oh they do so many things they never stop!
Oh! The things they do there, my stars!
F- Qu'est-ce qu'i font? Qu'est-ce qu'i font pas! Hi hi hi! Ouh! I font plein d'trucs, ouh! Les trucs qu'i font.
Q- Quessé qu'i font? Quessé qu'i font pas? Heu heu ha ha ha! Oh, I font tellement d'choses, i arrètent pas,
oh! Les choses qu'i font ma chérie...
- 79L A- You don't know what they do there, do ya?
F- Tu sais pas c'qu'i font hein, avoue?
Q- Tu sais pas pantoute c'qu'i font, c'est ça.
- 80H A- Not as such, no.
F- Pas vraiment, non.
Q- Bon, je sais pas, non.
- 81GS A- I'm a Stonecutter!
F- J'suis un tailleur de pierre!
Q- J't'un memb' des Tailleurs de pierres!
- 82B A- Dad, remember those self-hypnosis class we took to help us ignore grampa?
F- Hé tu t'souviens des cours d'auto-hypnose qu'on a pris pour nous aider à oublier grand-père?
Q- P'pa, tu t'rappelles-tu du cours d'auto-hypnose qu'on a pris pour ignorer grand-popa?
- 83H A- Do I ever? It's five years later and I still think I'm a chicken. I'm a chicken, Marge!
F- Tu parles si j'men souviens, ça fait cinq ans et j'me prends toujours pour un poulet! J'suis un poulet,
Marge!
Q- Si j'm'en rappelle? Tu parles! Ça fait cinq ans d'ça pis j'pense toujours que j't'une poule! J't'une poule
Marge!
- 84M A- I know, I know.
F- Je sais, je sais.
Q- Je sais! Je sais.
- 85B A- Maybe we should be listening to him now.
F- P'têt' qu'on devrait l'écouter hein, là maint'nant?
Q- J'pense qu'on devrait l'écouter maint'nant.
- 86GS A- I'm a member!
F- J'en fais partie!
Q- J't'un membr' moi!
- 87H A- Hun?
F- Hein?
Q- Hein?
- 88GS A- What?
F- Quoi?
Q- Quoi?
- 89H A- What?
F- Quoi?
Q- Quoi?
- 90GS A- A-han!
F- Hein?
Q- Hein?
- 91L A- You're a member of the Stonecutters, grampa?
F- Tu fais partie des tailleurs de pierre, grand-père?
Q- T'es un membre des tailleurs de pierre, grand-p'pa?
- 92GS A- Oh, sure, let's see: mmm I'm an Elk, a Mason, a Communist, I'm the president of the Gay and
Lesbian Alliance for some reason, ah! Here it is: the Stonecutters!
F- Bien sûr. Voyons voir: je suis un nudiste, un franc-maçon, un communiste, j'suis président
d'l'Alliance des lesbiennes et des gais pour je sais plus quoi, ah! La voilà! Les tailleurs de pierre!
Q- Ben oui, voyons voère, mmmeee...chu un orignal, un maçon, un communiste, on m'a nommé président
d'l'Alliance des gais pis des lesbiennes, d'mande moé pas pourquoi; tiens là v'là! Chu un Tailleur de pierres!
- 93H A- OH! This is it! My ticket in! They have to let me join if I'm son of a member. And I'll take this
communist one, too!
-

- F- Salut, p'pa!
Q- Salut p'pa!
- 15H A- Ha hn hn. Hey, how come you guys got such great parking places?
F- An, an ... Hé, comment ça s'fait qu'vous avez des super places de parking?
Q- Noh, hhho. Heille! Comment ça c'fait qu'vous avez eu une place de stationnement comme ça?
- 16Le A- It's a secret.
F- C'est un secret!
Q- Ça c't'un secret!
- 17Ca A- Shh! Shut up!
F- Shh! La ferme!
Q- Shhut! Tais-toé!
- 18H A- OW!
F- Op!
Q- Dun!
- 19 A- (writing on the stool) Econo-Save Budget Stool, Factory Second
F- (ST) Tabouret - econo -epargne 2ème choix d'usine
- 20H A- All righty econo-save, you just made the list! ...
(*Homer's revenge list: Bill of Rights, Grandpa, Fat-Free Lard, Gravity, Emmys, Darwin, H2WHOA!, Billy Crystal, God, Soloflex, The Boy, Stern Lecture Plumbing, Econo Save.*)
Hey! Will you guys help me fix my (...) Hey, how come you guys got better chairs than me?
F- Très bien, econo-épargne, tu es sur ma liste noire!(...) Vous pouvez m'aider à réparer mon (...)Hé comment ça s'fait qu'vous avez des super fauteuils les mecs?
Q- (faites des épargnes, tabouret économique) D'accord, tabouret économique, j'm'en vas te rajouter à ma liste! (...) Heille-e, pourriez-vous m'aider à arranger () He-heille, comment ça c'fait que vous avez un fauteuil alors que moi e j'm'assis sur un tabouret?
- 21Le A- It's a secret.
F- C'est un secret!
Q- Ça, c't'un secret!
- 22Ca A- Shhh! Shut up!
F- Shht! La ferme!
Q- Shhht! Tais-toé!
- 23H A- Hey, you guys wanna go bowling tonight?
F- Hé, on s'fait un bowling ce soir?
Q- Heille, ça vous tentes-tu de v'nir jouer au bowling?
- 24Le A- Nah, w'ere busy.
F- Non, on est pris!
Q- Aeh, j'peux pas, j'suis pris!
- 25Ca A- Yeah, we got ah, things to do.
F- J'ai, heu, des trucs à faire.
Q- Oui, heu, on a des choses à faire ce soir.
- 26H A- Like what?
F- Quel genre?
Q- Des choses comme quoi?
- 27Le A- Ahhh, it's a secret.
F- Hmm. C'est un secret.
Q- Em, ça c't'un secret.
- 28H A- SSsshut up!
F- La ferme.
Q- Ssst! Tais-toé!
-
- 29H A- So anyway Lenny and Carl are never around on Wednesdays and they don't tell me where they go. It's like a conspiracy.
F- En tout cas Lenny et Carl i sont jamais là l'mercredi et i m'disent pas où i vont. On dirait un complot.
Q- D'ailleurs, Lenny pis Carl sont jamais libres le mercredi pis i m'disent pas où i vont, c'est une vraie conspiration.

- 30B A- A conspiracy, eh? You think they might be involved in the Kennedy assassination in some way?
F- Un complot? Ah ouais? Euh, tu penses qu'i pourraient êt' impliqués dans l'assassinat d'Kennedy?
Q- Une conspiration, hein? Tu penses-tu qu'i sont impliqués dans l'assassinat d'Kennedy peut-êt'?
- 31H A- I DO,.... now. Anyway, I'm gonna follow them tonight and see where they go.
F- Je l'pense maint'nant. Bon, eh bien ce soir j'vais les suivre pour voir où i vont.
Q- C'est pas fou, ça! Maint'nant qu'j'y pense. De toute façon j'm'en vas les suivre pour voir où y vont.
- 32M A- Oh, Homer, don't start stalking people again! It's so illegal! Remember when you were stalking Charles Kuralt because you thought he dug up your garden?
F- Tu n'vas pas r'commencer à prend' des gens en filature? C'est tout à fait illégal! Souviens-toi du fossoyeur qu'tu soupçonnes d'avoir fait des trous dans l'jardin?
Q- J't'en prie Homère, tu vas t'mett' encore une fois à filer les gens! Tu sais très bien qu'c'est illégal! Rappelles-toi quand tu filais Hélène Lanier parce que tu pensais qu'à volait nos légumes de jardin!
- 33H A- Well, something did!
F- C'était pas fait tout seul!
Q- Ben, y'a quelqu'un qui l'faisait!
- 34M A- I don't want you stalking anyone tonight!
F- Je t'interdis d'filer qui qu'ce soit cette nuit!
Q- J'veux pas qu'tu files quelqu'un ce soir, t'as compris?
- 35H A- Oh, okay, have it your own way, Marge. I'll be back in a minute. I'm.. going outside to.. stalk... Lenny and Carl... D'oh!
F- Bon, d'accord, comme tu voudras, Marge. J'reviens dans une minute. Je sors un moment le temps de... filer Lenny et Carl.... T'ho!
Q- Oh, oké, j'vas faire à ta manière, Marge. J'm'en vas rev'nir dans une minute. Je...m'en vas.. dehors.. et j'en m'en vas filer... Lenny pis Carl... D'oh!
-
- 36H A- Doop. Heh heh heh! All I have to do is follow the yellow drip road.
F- Yop. Thi hi hi! Tout c'qui m'reste à faire c'est suivre la ligne jaune
Q- Hm! Hi hi hi hi! Tout c'qui m'reste à faire, c'est d'suivre les gouttes jaunes s'a route.
- 37Le A- There's our secret meeting place.
F- Nous voilà à notre lieu secret!
Q- Voilà notre lieu de réunion secret
- 38Ca A- Yes, let's go inside.
F- Oui, allez viens rentrons.
Q- Oui, on f'rait mieux d'rentre.
- 39Le A- Sounds good.
F- Hm.
Q- C'est pas fou ça.
- 40H A- (hums) woop! (hums)
F- (chantonne) woup! (chantonne)
Q- (chantonne) oups! (chantonne)
- 41H A- Hee hee hee! I can see everything and they're none the wiser! Ooh ooh, ooh. WAAAAUGH!
F- Hin hin! J'vois tout c'qui s'passe et i z'y voient qu'du feu! Hé? (non doublé) ooh ooh WAAAAAUGH!
Q- Nha ha ha ha! J'peux toutt' voir sans que personne s'en rende compte! Ha ha ha ha! Ooooh, Oooh, ooommmh. AAAAAAAAH!
- 42Moe A- An intruder!
F- Un intrus!
Q- Un intrus là!
- 43PS A- He will pay the ultimate price.
F- Il doit subir le châtement suprême.
Q- Il va payer très cher pour ça.
- 44DH A- Yes, the ultimate price.
F- Oui, le châtement suprême...
Q- Oui, il va le payer très cher...

- 45Moe A- Get outta here.
F- Fiche le camp!
Q- Allez sors d'icitte!
- (H) Q- Daoouh!
-
- 46H A- I saw weird stuff in that place last night, weird strange sick twisted eerie godless evil stuff! N' I want in.
F- J'ai vu des trucs bizarres là-bas hier soir! Bizarres, étranges, malsains, tordus, sinistres, diaboliques! J'veux en être.
Q- J'ai vu des choses ben bizarres à c'te place-là! Bizarres, étranges, grotesques, ridicules, singulières et anormales. J'veux êt' membre.
- 47Ca A- We don't, uh, know what you're talkin' about, Homer
F- On voit pas du tout de quoi tu parles Homère.
Q- Veux-tu ben m'dire au juste de quoi tu parles, Homère?
- 48Le A- And you can't join the Stonecutters cuz it's too exclusive!
F- Tu peux pas faire partie des tailleurs de pierre, c'est très fermé!
Q- Tu peux pas êt' memb' des tailleurs de pierre, c't'un club farmé!
- 49Ca A- Ah, well, that was a nice secret organization we had once.
F- Ah, bravo! C'est une o'ganisation sec'ète très sympa qu'on avait!
Q- Eh, ben, c'tait une maudite bonne organisation secrète, qu'on avait.
- 50H A- Stonecutters, eh? How do I join?
F- Les tailleurs de pierre, hein? Comment on y rentre?
Q- Tailleurs de pierre, hein? J'veux dev'nir membre.
- 51Le A- There is only two ways to gain membership: be the son of a Stonecutter...
F- Y a qu'deux moyens pour être membre: êt' fils de tailleur de pierre...
Q- Y a seulement deux façons pour dev'nir membre: Êt' le fils d'un tailleur de pierre...
- 52H A- Next?
F- L'aut'
Q- L'aut'?
- 53Le A- Or, save the life of a Stonecutter.
F- Sauver la vie d'un tailleur de pierre.
Q- Ou sauver la vie d'un tailleur de pierre.
- 54H A- Unh! Unh! Unh! Uh. I saved yor life! That egg sandwich coulda killed you by cholesterol
F- Oh. Uh oh. Niuu niuh niuh. J'tai sauvé la vie! Ton sandwich à l'oeuf aurait pu te tuer à cause du cholestérol!
Q- Heille! Unh! Unh! Unh! Unh unh! J'viens te sauver à vie! T'aurais pu mourir du cholestérol si t'avais mangé ton sandwich aux oeufs!
- 55Le A- Pff! Forget it Homer. While it has been established that eggs contain cholesterol, it has not yet been proven conclusively that they actually raise the level of serum cholesterol in the human bloodstream.
F- Pff! Oublies ça Homère. C'est vrai qu'les oeufs contiennent du cholestérol ça a été démontré mais qu'ils fassent monter le taux de cholestérol dans l'sang ça a pas été prouvé de façon certaine!
Q- Pff! Oublies ça, Homère. Même si y a été prouvé que les oeufs contiennent du cholestérol, la preuve n'est pas concluante que les oeufs augmentent le taux de mauvais cholestérol dans ton système sanguin.
- 56H A- So, one of those eggs council creeps got to you too hun?
F- Le comité d'défense de l'oeuf t'a ach'té toi aussi!
Q- T'as parlé avec l'oviguide toi aussi, si j'comprends bien?
- 57Le A- Ho you got it all wrong, Homer, it's not like that!
F- Hen hen, tu t'mets l'doigt dans l'oeil, Homère, c'est pas du tout ça.
Q- Oh, tu sais pas d'quoi tu parles, Homère, c'est pas comme ça qu'ça s'passe.
- 58H A- You'd better run, egg!
F- T'as intérêt à courir l'oeuf!
Q- T'es mieux d'te pousser l'oviguide!
-
- 59H A- Why don't people like me, Marge?
F- Pourquoi les gens i m'aiment pas Marge?
Q- Pourquoi'ce que personne m'aime, Marge?

- 60M A- Mmh, everyone likes you, you're a wonderful person.
F- Mmh, tout l'monde t'aime, tu es un homme merveilleux.
Q- Oh, tout l'monde t'aime, chéri, t'es une charmante personne.
- 61H A- Why don't those stupid idiots let me in their crappy club for jerks?
F- Pourquoi i m'laissent pas entrer dans leur club merdique ces idiots?
Q- Pourquoi debord ces imbéciles veulent pas d'moi dans leur maudit club?
- 62M A- I'm sure it's nothing personal, Homer.
F- Ne l'prend pas comme ça, c'est pas contre toi.
Q- J'suis sûre que c'est pas personnel, Homère.
- 63H A- It is. Been happening to me all my life.
F- Mais si, Marge, oh, j'ai connu ça toute ma vie.
Q- Oui ça l'est. Pis ça toujours été comme ça, depuis mon enfance.
- 64Ki A- Hey Billy, hey Joey, come on in! There's plenty of room! Sorry, not you, Homer.
F- Salut Billy, salut Joe, entrez, entrez y a plein d'place! Désolé, pas toi Homère!
Q- Salut Billy, Salut Joey! Allez, montez, y'a encore beaucoup d'place! J'm'excuse, mais, pas toi, Homère!
- 65H A- Why not?
F- Pourquoi?
Q- Mais pourquoi?
- 66(ST) Club interdit aux homers
- Ki Q- C'est l'club des pas d'Homères!
- 67H A- But you let in Homer Glumplich!
F- Mais t'as fait entrer Homère Glampett!
Q- Mais t'as laissé monter Homère Gumplett!
- 68HG A- Hyuhhuh!
F- Héhé!
Q- E'hiu he hao!
- 69Ki A- It says no Homerrrszz. We're allowed to have one.
F- C'est marqué interdit aux(*accent sur la liaison*) Homères. On a l'droit d'en avoir un.
Q- C'est écrit pas d'Homer avec un s; on a l'droit d'en laisser entrer un.
- 70H A- Ooooooh. I felt soo left out.
F- Heuuheun. J'me sentais comme un pestiféré.
Q- Oooh/ Oooh. Si tu savais comme j'me sens rej'té.
- 71M A- Kids can be so cruel.
F- Les enfants peuvent être très cruels.
Q- Les enfants peuvent êt' ben cruels.
- 72B A- We can? Thanks mom!
F- On peut? Merci m'man!
Q- On peut êt' cruels? Merci m'man!
- 73L A- Ow! Cut it out, Bart!
F- Wouahou, arrête Barte!
Q- Aow, Bart veux-tu arrêter ça?
- 74B A- Hoo hoo hahahaha!
F- Ha ha ha ha ha!
Q- Han han han han hio hio hio!
-
- 75H A- I'd give anything to get into the Stonecutters.
F- Je f'rais n'importe quoi pour êt' Tailleur de pierres!
Q- J'f'rais n'importe quoi pour êt' Tailleur de pierres!
- 76L A- What do they do there dad?
F- Et qu'est-ce qu'ils font là-bas?
Q- Qu'est-ce qu'i font exactement?
- 77GS A- I'm a member
F- J'en fais partie!
Q- Moé j't'un membre!

- 78H A- What do they do? What don't they do! Huhhuhuhuh oh they do so many things they never stop!
Oh! The things they do there, my stars!
F- Qu'est-ce qu'i font? Qu'est-ce qu'i font pas! Hi hi hi! Ouh! I font plein d'trucs, ouh! Les trucs qu'i font.
Q- Quessé qu'i font? Quessé qu'i font pas? Heu heu ha ha ha! Oh, I font tellement d'choses, i arrêtent pas, oh! Les choses qu'i font ma chérie...
- 79L A- You don't know what they do there, do ya?
F- Tu sais pas c'qu'i font hein, avoue?
Q- Tu sais pas pantoute c'qu'i font, c'est ça.
- 80H A- Not as such, no.
F- Pas vraiment, non.
Q- Bon, je sais pas, non.
- 81GS A- I'm a Stonecutter!
F- J'suis un tailleur de pierre!
Q- J't'un memb' des Tailleurs de pierres!
- 82B A- Dad, remember those self-hypnosis class we took to help us ignore grampa?
F- Hé tu t'souviens des cours d'auto-hypnose qu'on a pris pour nous aider à oublier grand-père?
Q- P'pa, tu t'rappelles-tu du cours d'auto-hypnose qu'on a pris pour ignorer grand-popa?
- 83H A- Do I ever? It's five years later and I still think I'm a chicken. I'm a chicken, Marge!
F- Tu parles si j'men souviens, ça fait cinq ans et j'me prends toujours pour un poulet! J'suis un poulet, Marge!
Q- Si j'm'en rappelle? Tu parles! Ça fait cinq ans d'ça pis j'pense toujours que j't'une poule! J't'une poule Marge!
- 84M A- I know, I know.
F- Je sais, je sais.
Q- Je sais! Je sais.
- 85B A- Maybe we should be listening to him now.
F- P'têt' qu'on devrait l'écouter hein, là maint'nant?
Q- J'pense qu'on devrait l'écouter maint'nant.
- 86GS A- I'm a member!
F- J'en fais partie!
Q- J't'un membr' moi!
- 87H A- Hun?
F- Hein?
Q- Hein?
- 88GS A- What?
F- Quoi?
Q- Quoi?
- 89H A- What?
F- Quoi?
Q- Quoi?
- 90GS A- A-han!
F- Hein?
Q- Hein?
- 91L A- You're a member of the Stonecutters, grampa?
F- Tu fais partie des tailleurs de pierre, grand-père?
Q- T'es un membre des tailleurs de pierre, grand-p'pa?
- 92GS A- Oh, sure, let's see: mmm I'm an Elk, a Mason, a Communist, I'm the president of the Gay and Lesbian Alliance for some reason, ah! Here it is: the Stonecutters!
F- Bien sûr. Voyons voir: je suis un nudiste, un franc-maçon, un communiste, j'suis président d'l'Alliance des lesbiennes et des gais pour je sais plus quoi, ah! La voilà! Les tailleurs de pierre!
Q- Ben oui, voyons voère, mmmeee...chu un orignal, un maçon, un communiste, on m'a nommé président d'l'Alliance des gais pis des lesbiennes, d'mande moé pas pourquoi, tiens là v'là! Chu un Tailleur de pierres!
- 93H A- OH! This is it! My ticket in! They have to let me join if I'm son of a member. And I'll take this communist one, too!
-

- F- OUI! Ça y est! Mon laissez-passer! J'ai l'droit d'en êt' un si j'suis fils d'un des membres. J'prends la carte des communistes aussi.
- Q- Ah, ça y est! Mon billet d'entrée! Y t'laissent rentrer si t'es l'fils d'un des membres! Ouh, m'a prendre celle des communistes tant qu'à y êt'.
-
- 94H A- Coming through, can't throw me out, my father's a member! I'm in! I'm in!
F- Laissez passer, vous pouvez pas m'jeter, j'en suis un aussi, mon père est membre, j'en suis! J'en suis!
- Q- Laissez passer, vous pouvez pas m'mett' à porte, mon père est membre! Chu d'dans! Chu d'dans!
- 95Le A- Okay, okay, you're in, Homer! Just don't point that *thing* at me!
F- D'accord, d'accord, t'en es un mais n'pointe pas cette chose sur moi.
- Q- Oké, oké, Homère, j't'en prie arrête de m'pointer c't'affaire là!
- 96H A- Oh, thanks Lenny. When am I gonna be initiated?
F- Hou hou hou! Merci, Lenny, quand est-ce que j'serai initié?
Q- Aaah, j'te r'mercie Lenny! Quand est-ce que j'vas être admis?
- 97Ca A- As soon as number one gets here.
F- Dès que l'numéro un s'ra arrivé.
Q- Aussitôt que l'numéro un va arriver.
- 98H A- Number one? Haha! What kid of stupid wiener name is that? Hahaha. Hello, my name is number one! Hee hee, eh. And so forth.
F- Numéro un? Wouhouhouhouhou! Qu'est-ce que c'est ce nom à coucher dehors? Houhouhou! Bonjour, je m'appelle numéro un. Hou hou hou heu haaa. Et ainsi d'suite.
Q- Numéro un! Ha ha ha ha ha! Tu parles d'un drôle de nom, ha ha! Vraiment? Salut! Moé je m'appelles numéro un. Toé, hahaha, oh, pis continues...
- 99Le A- We call each other by number not by name. Carl's number fourteen, I'm number twelve, and Burnsie's number twenty-nine!
F- Entre nous, on s'appelle par numéro. Carl est numéro quatorze, moi numéro douze, Burnsie est numéro vingt-neuf!
Q- On s'appelle toujours par un chiffre. Carl c'est l'numéro quatorze, moi chu l'numéro douze, pis Burns, c'est vingt-neuf!
- 100H A- You outride mister Burns here?
F- Vous êtes au-d'sus d'monsieur Burns?
Q- T'as un grade supérieur à Burns, Lenny?
- 101Le A- Sure, hey twenty-nine, get over here! Wanp! Wanp!
F- Ouais tu vas voir: eh! Vingt-neuf! Amène-toi. Coin! Coin!
Q- Ben, oui! R'garde ben! Heille! Vingt-neuf! Viens par icitte! Coin! Coin!
- 102MB A- Heeeyeeuh. Thank you sir, may I have another? Patience Monty, climb the ladder.
F- Hhinhinhin. Merci monsieur. Pourriez-vous recommencer? Patience, Monty, grimpe les échelons.
Q- Heu houuw, haaie, oh. Merci monsieur, est-ce que j'peux en avoir un autre?
- 101b Le Q- Quin!
- 102bMB Q- Oh! (...) Patience, Monty tu vas arriver au sommet d'l'échelle...
- 103H A- Is he the leader?
F- Alors c'est lui l'grand chef?
Q- Heille, c'est-tu lui vot' chef?
- 104Moe A- Of this chapter. There are chapters all over the world. And, it has been foretold that some day, a chosen one would...
F- De cette loge. Et il y en a partout dans l'monde. Et il y a une prédiction qui dit que celui qui est l' élu sera (...)
Q- De ce chapitre! Y a des chapit' à travers le monde! Pis on a prédit qu'un jour qu'y est pas loin, l' élu f'ra partie...
- 105H A- Okay, okay, I did'nt ask you your life story.
F- D'accord, d'accord, ne m'racontes pas ta vie...
Q- Oké, oké! J't'ai pas d'mandé de m'lire la Bible!
- (Brouhaha)
- 106Ca A- Let the initiation begin.

- F- Que l'initiation commence.
 Q- Que l'initiation commence!
- 107GC A- All stone cutters must take 'The Leap of Faith'. If you survive this five storey plunge, your character will be proven.
 F- Tous les tailleurs de pierre doivent subir «Le saut de la foi». Si vous survivez à cette chute de cinq étages, votre détermination sera prouvée.
 Q- Tous les tailleurs de pierre doivent faire «Le saut de confiance». Si tu survis à ce plongeon de cinq étages, tu auras fait preuve d'un grand caractère.
- 108H A- (crying) (Laughs)
 F- Hmmhmmhm!
 Q- Mmhouuh, mmmh!
- 109Moe A- Happy landings!
 F- Bon atterrissage! AH HA HAHA!
 Q- Bon atterrissage! HA HA HA HA HA
- (Rires)
- 110H A- Aaaugh! Auugh! Auugh! Auugh! Auugh! Auuugh! I think I have to do it again! My blindfold came off!
 F- (non doublé) (...) J'crois qu'I faut que j'recommence! Mon bandeau est tombé!
 Q- Aaaaah! Aaah! Aaah! Aaaaah! Aaaaah! Aaah! Aaaaah! Va falloir que je r'commence! Mon bandeau s'est détaché!
- 111GC A- This ritual is called: 'Crossing the Desert.'
 F- Ce rituel s'appelle «La traversée du désert».
 Q- On appelle ce rituel «La traversée du désert».
- 112H A- Ow! Ooh! Ow! Ow! Ow! Oh! Aow! Uh!
 F- (non doublé)
 Q- Aïe! Aouh! Aoh! Aïe! Aïe! Aouh!
- 113GC A- And this we call, 'The Unblinking Eye.'
 F- Et celui-ci s'appelle «Le regard impassible»
 Q- Et ce rituel s'appelle «Sans sourciller»
- 114H A- Hey, have you ever noticed that 'The Crossing the Desert' is a lot like 'The Unblinking Eye'? It's exactly like 'The Wreck of the Hesperus.'
 F- Ehh. Vous avez r'marqué que «Le regard impassible», ça r'ssemble à «La traversée du désert» et qu'c'est exactement comme «Le radeau d'la méduse»?
 Q- Ouch! Ouch! Aoutche! Aoutche! Aoutche! Aoutche! Heheille! Avez-vous remarqué que «La traversée du désert ressemble beaucoup à «Sans sourciller» qui est exactement comme «L'épave des Hespérus».
- 115GC A- And now, the final ordeal: 'The Paddling of the Swollen Ass... with Paddles.'
 F- Et maintenant, l'épreuve finale: «Volée de coups sur fesses tuméfiées à coups d'battoir» [...]
 Q- Et maintenant la dernière épreuve, «Le rameur au grand fessier...avec des rames.»
- 116H A- Ow! Ow! Ow! Ow! Ow! Ow! Ow! Ow!
 F- (non doublé)
 Q- Aouh! Aoutche! Aouh! Aouh!
- 117H A- And by this sacred parchment, I swear that if I reveal the secrets of the Stonecutters, may my stomach become loaded, and my head be plucked of all but three hairs.
 F- Je jure sur ce parchemin sacré de n'jamais révéler le secret des tailleurs de pierre, dans le cas contraire que mon ventre devienne ballonné et qu'il me reste plus que trois ch'veux sur le crâne.
 Q- Et sur le parchemin sacré, je jure que si je révèle les secrets des Tailleurs de pierres, puisse mon estomac se mette à ballonner et que mon crâne ne conserve finalement que trois cheveux.
- 118Moe A- Am, I think he should have to take a different oath!
 F- J'crois qu'il devrait faire un serment différent
 Q- J'pense qu'i devrait faire une aut' serment!
- 119GC A- Everyone takes the same oath. Welcome to the club, number nine hundred and eight. You have joined the sacred order of the Stonecutters who since ancient times have split the rocks of ignorance that obscure the light of knowledge and truth. Now let's all get drunk and play ping-pong!
 F- Tout le monde fait le même serment! Bienvenue au club numéro neuf cent huit. Tu as rejoins l'Ordre des tailleurs de pierre, qui depuis des temps immémoriaux, brisent les rochers de l'ignorance et qui masque la lumière du savoir et de la vérité. Maintenant saouïlons-nous et jouons au ping-pong!

- Q- Tous les membres font le même serment! Bienvenue à notre club, numéro neuf cent huit. Tu es maintenant membre de l'ordre sacré des Tailleurs de pierres qui depuis les temps anciens ont fendu la pierre de l'ignorance qu'obscurcissait la lumière du savoir et de la vérité. Maint'nant souillons-nous la yeule pis jouons au ping-pong!
- 120(tdp)A- Yeaaa (+H)
F- Ouais! (+H)
Q- Éhéée! (+H)
- 121Moe A- 'Cause he's already kind of heavy, you know.
F- Il a déjà un gros ventre! Alors euh...
Q- (coupé)
-
- 122PI A- Well, to be honest, I never got around to ordering that part for ya, so, uh, it's still going to be a couple of weeks.
F- Ma pour être franc, je suis jamais allé commander la pièce en question, alors euh, ç, ça va bien prendre encore deux s'maines.
Q- M'en vas êt' honnête avec vous, j'ai pas encore eu le temps d'commander les pièces alors ça va prendr' encore une coupe de s'maines.
- 123H A- Oh really?
F- Ah? Vraiment?
Q- Ah, vraiment?
- 124PI A- Yees.
F- Ouaaais.
Q- Eh oui.
- 125H A- Rreally?
F- Vrrraiment?
Q- Vraimeeent?
- 126PI A- Yees, yes!
F- Ouaaais, ouais.
Q- Eh, oui, oui!
- 127H A- But what if would've been shaking your hand in this ways?
F- Et si j'vous serrais la main comme ça? Ouah! Ouah! Ouah! Wouliwouliwouli
Q- Et quessé qu'vous diriez si j'vous serrais à main comme ça? Ouah! Ouah!
- 128PI A- Woo woo woo woo (+H) wo! Yeah!
F- Wouliwouliwouli (+H) who! Ouais!
Q- Bblblblblblbl! (+H) ouais! Ouais!
F- (st) Tailleurs de pierres
- 129PI A- Oh, I didn't realize you were a member!
F- Ah, j'avais pas compris qu't'en étais un! Hééhéhé.
Q- Ben, j'ignorais qu't'étais un membre!
- (miaou)
-
- 130H A- Hehheh heh! So long, suckers!
F- Hééhéhé! Ciao bande de nazes!
Q- Oh, hihihiiahi! Salut! Bande de caves!
- 131B A- Same old space, hun dad?
F- Toujours à la même place, hein, p'pa!
Q- T'as toujours le même stationnement?
- 132H A- Yep. But they gave me these rollerblades so I can glide to the front door. Woah, who, Ah, hehhehe! Sweet.
F- Oui, mais i m'ont r'filé des rolleurs, comme ça, en un clin d'oeil, j'suis à la porte d'entrée! I! Ouh! I! Ouh! Oh, hahe, c'est fastoche!
Q- Ouais! Mais i m'ont donné des patins à roues alignées, comme ça j'vas m'rendr' à l'entrée sans grands efforts! Ouh ouahhah! Houa haou ! Hia hah haha! C'est l'fun!
-
- 133H A- Jealous?
F- Jaloux?
Q- V'z'êtes jaloux?

- 134Le A- Well, no! We got the same chair!
F- Ben, non, on a l'même fauteuil!
Q- Ben, non, on a l'même fauteuil!
- 135H A- You're jealous.
F- Si, t'es jaloux.
Q- A-han! Vous êtes jaloux!
- 136Le A- Your membership pack.
F- Tes insignes de membre.
Q- Le privilège d'être membre.
- 137H A- What's this?
F- C'est quoi?
Q- C'est quoi ça?
- 138Le A- You put that sticker on your car so you won't get tickets. And this other one keeps paramedics from stealing your wallet while working on ya.
F- Tu l'colles sur ton pare-brise et t'auras plus d'contredanse. Et ça c'est pour qu'les aides-soignants t'piquent pas ton portefeuille en cas d'accident.
Q- Tu colles ça su' ta voiture pis t'auras pas d'contravention. Pis celle-là c'est pour empêcher l'auxiliaire médical de t'voler ton wallet.
- 139Ca A- Oh, and don't bother calling nine one one anymore, here's the real number.
F- Ouais, et pour police-secours fais plus le neuf cent onze, voilà le vrai numéro.
Q- Pis t'auras plus besoin d'app'ler neuf un un, ça c'est le bon numéro, à c't'heure.
- 140H A- OooOh.
F- Haaan.
Q- Ah ben 'gard' donc.
-
- 141L A- (coupé) I still don't believe all the founding fathers were Stonecutters!
F- J'ai du mal à croire que tous les pères fondateurs étaient des tailleurs de pierre!
Q- J crois toujours pas qu'les pères fondateurs étaient des tailleurs de pierre!
- 142H A- (coupé) That's because you trust your stupid schoolbooks. Here's what really happened at the signing of the Declaration of Independence:
F- Parce que tu gobes toutes les bêtises c'qu'il y a dans tes livres d'école. Voilà c'qui c'est réellement passé à la signature d'la déclaration d'indépendance!
Q- Ça c'est parce que tu fais trop confiance à tes maudits liv' d'école! M'en va t'dire moé c'qui c'est passé quand i ont signé la déclaration d'indépendance...
- 143FF A- (coupé) And a nation is born. Now let us party like 'twas seventeen ninety-nine!
F- Une nation, vient de naître. Maint'nant, fêtons dignement ce quat' juillet mil neuf cent soixante-seize.
Q- Et une nation vient de naître. Nous allons maint'nant célébrer comme si c'était dix-sept cent quatre-vingt-dix-neuf!
- 144(ff) A- (coupé) Yeah! Quaff! Quaff! Quaff! Quaff!
F- Ouais! Bois!Bois! Bois! Bois! Bois! Bois! Bois! Bois! Bois!
Q- Ouais! Ouais ahah! Et glou! Et glou! Et glou! Et glou! Et glou! Et glou! Et glou! Hahaha!
- 145Co A- (coupé) Please, sir, you're destroying my establishment.
F- Oh., monsieur, vous saccagez mon établissement!
Q- Monsieur, j'vous en prie vous êtes en train d'détruire mon établissement!
- 146FF A- (coupé) We just created the greatest democracy on earth, you lowlife commoner!
F- Nous v'nons d'fonder la plus grande démocratie sur terre, misérable roturier! Fous l'camp!
Q- Nous v'nons de créer la plus grande démocratie sur terre, tu n'comprends donc rien, espèce de vieux roturier, allez ouste!
- 147H A- (coupé) You want to see how Davy Crockett really died at the Alamo? You must be eighteen.
F- Tu veux voir comment Davy Crockett est vraiment mort à l'Alamo? Quand t'auras dix-huit ans!
Q- Tu veux-tu savoir la vérité sur la mort de Davy Crockett à Alamo? Faut qu't'aies dix-huit ans!
- 148M A- Homer, a man calling himself you know who, invited you to a secret wink wink at the you know what. You certainly are popular now that you're a stone cutter!

- F- Un homme qui a dit s'app'ler tu-sais-qui t'a invité à un truc mussecreet ce soir au tu-sais-où. Tu es très populaire maint'nant qu't'es un tailleur de pierre.
- Q- Homère, un homme qui dit s'app'ler Tu-sais-qui a téléphoné; i vient de t'inviter à un Tu-sais-quoi secret au Tu-sais-où. T'es dev'nu populaire depuis qu't'as joint les Tailleurs de pierre...
- 149H A- Oh, yeah! Beer bust, beer blast, keggers, steinhoist, AA meetings, beer night. It's wonderful, Marge! I've never felt so accepted in all my life. These people looked deep within my soul and assigned me a number based on the order in which I joined.
- F- Ah, ouais. Bringue à la bière, concours de mousse, soirées pression, réunion alcooliques anonymes, soirées bavaroises. C'est merveilleux, Marge. Jamais j'me suis senti autant accepté dans ma vie. Ces gens là i z'ont r'gardé au fond d'mon âme et i m'ont r'filé un numéro qui correspond à mon ordre d'arrivée chez eux. (snif)
- Q- Oh, oui! La fête d'la bière, le carnaval d'la bière, le festival d'la bière, la réunion des AA, la soirée d'la bière, c'est formidable, Marge! De toute ma vie j'me su' jamais senti accepté à c'point là. Ces gens, mes amis, m'ont regardé dans les yeux pis i m'ont assigné un numéro correspondant à mon ordre d'adhésion. Snif!
- 150(tdp)A- Who controls the British crown?/ Who keeps the metric system down?/ We do! We do!
Who leaves Atlantis off the maps?/ Who keeps the Martians under wraps?/ We do! We do!
Who holds back the electric car?/ Who makes Steve Guttenberg a star?/ We do! We do!
Who robs the cave fish of their sight?/ Who rigs every Oscar night?/ We do! We do!
- F- Qui contrôle la politique/ Qui combat l'système métrique/ C'est nous, c'est nous
Qui sait où s'trouve l'Atlantide/ Qui cache les humanoïdes/ C'est nous, c'est nous
Qui traite les écolos d'ringards/ Qui fait d'Steve Guttenberg une star!/ C'est nous, c'est nous
- (+PS) Qui tient les femmes à l'écart/ (+H) Qui truque les remises d'oscars/ C'est nous, c'est nous
- Q- Qui blaie pas les Catholiques?/ Qui s'oppose au système métrique?/ C'est nous, c'est nous
Qui dit qu'l'Atlantide c'est rien?/ Qui nie l'existence des Martiens?/ C'est nous, C'est nous
On veut pas d'voiture électrique/ On trouve Jean-Marc Parent magnifique!/ C'est nous, oui nous
Qui aime bien les grosses voitures/ Qui trouve qu'les Oscars carburent?/ C'est nous, c'est nous!
- 151GC A- Thank you! Tonight, we are here to commemorate our glorious society's fifteen hundredth anniversary, and in honor of this momentous occasion, we're havin' ribs.
- F- Merci! Nous sommes ici ce soir pour fêter le onze centième anniversaire de notre glorieuse confrérie. En l'honneur de cette événement exceptionnel, nous avons du travers de porc.
- Q- Merci beaucoup! Nous nous sommes réunis ce soir pour commémorer le quinze centième anniversaire de notre société et en l'honneur de cette importante occasion, on va manger des côtes de boeuf!
- 152(tdp)A-Yeah! (cheers)
- F- Ouais! Ouais! Ouais! Ouais!
- Q- Ouais!
- 153H A- Hun? Uh oh, I need a bib. If I slop any on my shirt I could lose the respect of my beloved brethren.
- F- Hein? Oh, ah, i m'faut un bavoir, parc'qui si j'm'en mets partout, j'perdrai l'respect d'mes frères bien-aimés.
- Q- Hio ho hao. I m'faut une bavette! Si i fallait qu'jen échappe su ma ch'mise j'perdrais le respect de mes très chers frères!
- 154GC A- So let us rejoice and enjoy our meal in the shadow of the hallowed sacred parchment.
- F- Alors, réjouissons-nous et prenons notre repas à l'ombre de ce parchemin sacré que nous vénérons.
- Q- Alors, réjouissons-nous et mangeons de bon appétit notre repas à l'ombre de notre sacro-saint parchemin.
- 155(tdp)A- GASP!
- F- Oh!
- Q-OH!
- 156Le A- Homer!
- F- Homère!
- Q- Homère!
- 157H A- Hun? Wha? Oh! Yeah! Thanks, Lenny.
- F- Hein? Oh, Ah oui, merci, Lenny!
- Q- Hein, oh! Oui! Merci, Lenny!
- 158Le A-
- F- Quel abruti!

- Q- Oh mon dieu!
- 159GC A- This is just appalling and outrageous
F- C'est effroyable, monstrueux!
Q- Mais c'est épouvantable! Quel outrage!
- 160H A- What? Did I miss something?
F- Hein, qu'est qu'i a? J'ai pas suivi.
Q- Quoi? J'ai tu manqué quèquchose?
- 161(tdp)A- (horrified murmurs)
F- (pas doublé)
Q- Ohohohoh!OH!
- 162K A- Oghh.
F- Oh!
Q- Oh!
- 163Moe A- Oh, god!
F- Oh, seigneur!
Q- Oh, seigneur!
- 164Le A- No, Homer, it's outrageous, you can't do that! No!
F- Oh, non, n'fais pas ça, c'est un blasphème! Non!
Q- Oh, Homère, c't'écoeurant, fais-pas ça! Non!
- 165Ca A- You really are stupid!
F- T'es v'aiment débile, hein?
Q- T'es un imbécile!
- 166(tdp)A- (horrified talks)
F- (brouhaha)
Q- Oh Oh Oh! Arrêtez-le!
-
- 167GC A- And the official Stonecutter underwear too.
F- Et l'caleçon officiel des tailleurs de pierre aussi.
Q- Et aussi le caleçon réglementaire des Tailleurs de pierres.
- 168H A- Oh.
F- Oh.
Q- Hein? Oh!
- 169(gh) A- Booooo! Aaaaugh!
F- Oooooogh!
Q- (rien)
- 170H A- Please don't kick me out! The society is everything to me! Please give me another chance! I've learned my lesson! I'VE LEARNED MY LES-SON!!
F- S'il vous plaît, m'virez pas, la confrérie c'est tout pour moi! Donnez-moi une seconde chance! J'ai compris la l'çon, J'AI COMPRIS LA L'ÇON!!!
Q- Vous allez pas me j'ter dehors! Cette association est toute pour moi! Donnez-moi une aut' chance! J'vas pas r'commencer j'le jure, J'vas pas r'commencer! J'VAS PAS R'COMMENCER!
- 171Moe A- That's it! Why don't we punish him further! (+Le) Get 'im out!
F- Oh! Pendons-le par les pieds jusqu'à c'que mort s'ensuive! (+tdp) (brouhaha) pendez-le!
Q- Oh non, c'est pas vrai, y r'commence encore! Oh non, mais c'est-tu pas effrayant!
- 172H A- Oh. Sorry.
F- Ouh. Désolé.
Q- Oh, j'm'excuse.
- 173GC A- Homer Simpson, for your continuing and baffling desecration ouf our beloved sacred parchment, you are hereby banished from the Stonecutters for ever! And as a final humiliation you must walk home naked, dragging behind you the stone of shame!
F- Homère Simpson. Pour cette profanation, insultante et répétée de notre bien-aimé parchemin sacré, vous êtes banni à tout jamais de la confrérie des tailleurs de pierre, et comme humiliation suprême, vous rentrerez chez vous nu, en trainant derrière vous la pierre de la honte.

- Q- Homère Simpson, pour votre déconcertante et troublante profanation de notre bien-aimé parchemin nous vous bannissons de l'association des Tailleurs de pierres et comme dernière humiliation, vous rentrerez nu à la maison en tirant derrière vous, la pierre de la honte!
- 174GC A- Dhuh! (Gasp!)
F- Gaspe!
Q- OH!
- 175(tdp)A- (Gasp!)
F- Gasp!
Q- Oh!
- 176DH A- The mark!
F- La marque!
Q- La marque!
- 177H A- Oh, that! It's just a birthmark. And I'll thank you not to stare!
F- Hm? Ah, ça? C'est une tache de naissance. Mais arrêtez d'la zieuter!
Q- Ah, ça? c'est juste ma tache de naissance. Pis arrêtez donc de me r'garder comme ça, là!
- 178Moe A- He is the chosen one.
F- C'est lui! C'est l' élu!
Q- Mais c'est, mais c'est l' élu!
- 179GC A- You are the chosen one whom the sacred parchment would lead us to glory! Now, to the top of mount Springfield for the coronation! Remove the stone of shame!
F- Tu es l' élu, qui selon la prophétie du parchemin sacré, doit nous conduire vers la gloire! Et maintenant, tous au sommet du mont Springfield pour le couronnement. Enlevez la pierre de la honte!
Q- Vous êtes notre élu, celui que notre parchemin sacré a prédit nous conduire à la gloire! Allons de ce pas au mont Springfield pour le couronnement! Enlevez-lui la pierre de la honte!
- 180H A- Woohoo!
F- Wouhou!
Q- Youhou!
- 181GC A- Attach the Stone of Triumph!
F- Et attachez la pierre du Triomphe!
Q- Et qu'on la remplace par la pierre du Triomphe!
- 182H A- Boooh!
F- Boooh.
Q- Hn un? Oh non!
- 183(tdp)A- Yay!
F- Ouaaaais!
Q- Ouaaaais!
- 184H A- Hihihiiiihi Huh huh huh huh huh! Hu hehe! Hoo Hoo hoo hoo Hee hee! Uh? (gasp) Wow!
(?) note: Don't overdo this. Hee hee hee hahahahaha! Hoo hoo hoo hahahahaha! Hoodoodeede! Peek-a-boo!
F- Héhéhé! Hinhin! Oh? Hihih! Ouaaa! Attention, n'en profites pas. Hihihahahahaha! Toudouditi! Pikabou!
Q- Heuha! Heuheuheuha! Hi ha ha ha ! Hein? Wow! I faut pas qu'j'oublie de pas trop en mettre par exemple... Ha ha ha ha! Héhé ha ha! Hé hé Coucou! Ha haha!
- 185H A- I always wondered if there was a God. And now I know there is. And it's me.
F- J'me suis toujours d'mandé si i avait un dieu. Maint'nant je sais. I en a un, et c'est moi.
Q- J'me suis toujours d'mandé si Dieu existait. Maint'nant je l'sais qu'i existe. Pis c'est moé!
- 186M A- You're not a god, Homer.
F- Tu n'es pas un dieu, Homère!
Q- T'es pas l'bon dieu Homère!
- 187L A- Remember dad, all glory is fleeting!
F- Souviens-toi, papa, toute gloire est éphémère.
Q- Oublie pas, p'pa, la gloire est éphémère.
- 188H A- So?
F- Et alors?
Q- Pis ça?
- 189L A- Beware the ides of March!

- F- Méfies-toi des ides de Mars!
 Q- Prends garde aux ides de Mars!
- 190H A- No.
 F- Non.
 Q- Naon!
- 191L A- Dad, I know you're happy now, but it's not going to last forever!
 F- Je sais qu'tes heureux en c'moment mais ça n'durera pas éternellement!
 Q- P'pa, je sais qu'en c'moment tu penses que tu penses que t'es heureux!
- 192H A- Everything lasts forever.
 F- Dure éternellement.
 Q- Pis ça va durer tout l'temps!
- 193L A- Don't you see? Getting what you want all the time will ultimately leave you unfulfilled and joyless!
 F- Tu n'comprends pas! A force d'obtenir tout c'que tu veux, tu finiras per être blasé, sans joie!
 Q- Mais tu t'rends compte que si t'as tout c'que tu veux tout l'temps ça va éventuellement t'blaser?
- 194H A- Remove the girl.
 F- Emm'nez cette fille!
 Q- Faites sortir la fille!
- 195L A- Dad, you're not with your Stonecutters now! There are no lackeys to carry out your (mmmph!)
 F- Tu n'es pas avec les tailleurs de pierre, là, i a pas d'larbin pour satisfaire tes moindres (murmure étouffé)
 Q- P'pa, t'es pas chez les tailleurs de pierre! Y a pas d'laquais pour exécuter (mmm!)
-
- 196(tdp)A- Another strike for the chosen one! Hurrah!
 F- Et encore un straïke pour l' élu! Hourra!
 Q- Un autre abat pour l'heureux élu! Hourra!
- 197H A- Woohoo!
 F- Wouhou!
 Q- Youhou!
-
- 198Moe A- Well that's just an excellent break.
 F- C'était vraiment une excellente série!
 Q- Ça j'avoue qu'c'était toute une série!
- 199(tdp)A- That's for sure, yeah! - Absolutely, yeah
 F- Absolument, oui - fantastique (brouhaha)
 Q- Et comment, quel coup - En plein dans l'mille!
- 200H A- Woohoo!
 F- Wouhou!
 Q- Youhou!
-
- 201H A- Uuuuuh, I'm out!
 F- Heum. J'suis cuit.
 Q- HmMMM. Je passe!
- 202Ca A- No no, nonono! Homer! You have a royal em, sampler!
 F- Non non non Homè'e, rega'de, tu as euh, un échantillon 'oyal!
 Q- Nonnonnon, Homère, tu as un royal, euh, numéro un!
- 203H A- Oh, I win again, don't I? Woohoo.
 F- Ah, j'encore gagné, hein? Wouhou.
 Q- Ah, ça veut dire que j'gagne encore? Youhou.
- 204CW A- Yeah! Yeah!
 F- Ah, t'as encore bien joué!
 Q- Ouais un beau jeu!
- 205Le A- Nice work, chosen one!
 F- Chapeau, Homère!
 Q- Pas d'chance aujourd'hui, hein?
- 206Moe A- Yeah! Nice game, chosen one!
 F- Super, mon Homère!
 Q- Oh, i va chercher ça!

- 207H A- You know, I think you guys are lettin' me win!
 F- J'ai comme l'impression qu'vous m'laissez gagner les mecs.
 Q- Écoutez, j'ai comme l'impression qu'vous m'laissez gagner
- 208CW A- No! No! No! NO no no!
 +Moe F- Non, non, non non non!
 +Le+Ca Q- Non, non, non! Non! Non! Non, ben non.
- 209H A- Now, I want you to be honest with me. I mean, I'm not perfect, right?
 F- À partir de maint'nant, j'veux qu'vous soyez francs avec moi: J'veux dire, j'suis pas parfait?
 Q- Bon, arrêtez, j'veux qu'vous soyez honnêtes avec moi. Après toute, ej' pas parfait, vrai?
- 210Le A- Uh, Ya ee yuh
 F- Heu, non, d' heu,
 Q- Heu, ou eu n oue ne
- 211CW A- Um, ye nuh ye nummm..
 F- Ben, heu benheu, c't'à dire heu, heu vousss...
 Q- Heu, oui oui nenonne neneha houa
- 212Moe A- Um, yi nu, um, uh... Run!
 F- Heum, hem, niem. On s'tire!
 Q- Heu ouh eu h eh. On s'sauve!
- 213(tdp)A- Auuugh!
 F- Ouais! Ouais!
 Q- Ouaaaah!
-
- 214PS A- The grand exalted leader requests a moment of your time. Class dismissed!
 F- Le grand maître exalté réclame un peu de ton temps. La classe est finie!
 Q- Le grand leader haut placé demande à vous voir un instant. Vous pouvez partir!
- 215(Ki) A- YAY! (CHEERS)
 Q- Ouais!
- 216MH A- Yay!
 F- Ouais.
 Q- Yé.
- 217L A- Oh.
 F- (soupire)
 Q- Oh, offff.
- 218H A- Lisa, you were right! My happiness IS fading!
 F- Lisa t'avais raison, j'suis d'moins en moins heureux!
 Q- Lisa, t'avais raison, mon bonheur est en train d'partir.
- 219L A- You're experiencing spiritual emptiness because your power has isolated you from other human beings.
 F- Tu éprouves un grand vide spirituel parce que ton pouvoir a fini par t'isoler des autres humains.
 Q- C'est que tu subis un vide spirituel parce que ton pouvoir a réussi malgré toi à t'isoler des autres êtres humains.
- 220H A- What do you mean, isolated? (ated echoes six times)
 F- Comment ça, isolé (solé en écho)
 Q- Quossé tu veux dire, isolé?
- 221L A- Well maybe you could reach out to the community and help other people!
 F- Je sais pas, p't-êt' que tu devrais descendre de ton piedéstal et aider les autres?
 Q- Tu devrais t'approcher un peu plus d'la communauté et tenter d'aider les gens.
- 222H A- Hmmm. I could help others. I'll get a bunch of monkeys, dress'em up, and get them to reenact the Civil War! Heh Heh heh!
 F- Mmm. Je crois que j'pourrais aider les autres: j'déniche une bande de singes, j'les déguise et j' fais une reconstitution d'la guerre civile! Héhéhéhé!
 Q- Hm hmmm, c'est vrai, ça, que j'pourrais aider les gens. J'm'en vas rassembler une bonne gang de singes, les dresser pis les faire recréer la Guerre civile! Hahahaha!
- 223L A- Dad! That doesn't help people!
 F- Papa! Ça n'aiderait pas les gens!

- Q- P'pa, ça va pas aider les gens, ça!
- 224H A- Could'nt hurt. U-nless monkeys started hurting people, which they almost certainly would.
F- Ça n'peut pas faire de mal, sauf si les singes attaquaient l'public, c'qui est à peu près sûr.
Q- Ouais, mais ça f'rait pas d'tort, à moins qu'les singes s'mettent à blesser les gens, c'qui devrait sûrement arriver.
-
- 225(tdp)A- Woohooohoo! Yeah! (cheers)
F- Ouais! Ouais! Hahaha!
Q- Ouais! Wouhouhou! Ouais!
- 226H A- Brothers! Brothers!
F- Mes frères, mes frères!
Q- Mes frères! Mes frères!
- 227(tdp)A- Yaaaay!
F- Ouaiis!
Q- Ouais!
- 228H A- Brothers, I've learned a wonderful lesson! Helping others makes our own lives better and makes us better people. So instead of just shooting pool and drinking beer, let us Stonecutters use what we have, to help the less fortunate.
F- Mes frères, j'ai appris une merveilleuse leçon. En aidant les autres on améliore sa propre vie et on devient meilleur soi-même. Alors au lieu d'jouer au billard et d'boire d'la bière, nous les tailleurs de pierre on f'ra tout c'qu'on peut pour aider les plus démunis.
Q- Mes frères. Je viens d'apprendre une bonne leçon. En aidant les autres ça rend notre vie meilleure pis ça fait de nous des meilleures personnes. Alors au lieu d'aller jouer au pool pis de boire d'la bière, faisons en sorte que nous, les tailleurs de pierre, aidions à l'avenir les gens moins fortunés
- (toux)
- 229Moe A- He's gone mad with power. Like that Alber Schweitzer guy.
F- Le pouvoir l'a rendu fou! Tu sais, comme Albert Schweitzer.
Q- Le pouvoir lui a fait perd' la boule, comme l'a faite Albert Schweitzer, tu l'sais ben.
-
- A- STONECUTTER'S DAYCARE CENTER License Pending GRAND OPENING
- (st) F- Garderie des tailleurs de pierre: inauguration
- (voix off)Q- Grande ouverture de la garderie des tailleurs de pierre
- 230H A- Heh heh heh heh hehheh! Heee!
F- (non doublé)
Q- Ha ha ha ha ha ha!
- 231Moe A- Wheeeeeee!
(+Ki) F- (non doublé) Wheeeeeee!
Q- Ouiiiiiiiiiiii!
- 232Moe A- Oh, for the love of God! Somebody please get the jaws of life!
F- Oh, pour l'amour du ciel, allez chercher les pinces coupantes!
Q- Oh, pour l'amour du ciel, allez chercher les pinces de décarcération!
- 233MB A- Uh. Uh.
F- Hin. Hiin.
Q- Euh. Euh.
- 234Ki A- Higher! Higher!
F- Plus haut! Plus haut!
Q- Plus haut! Plus haut!
-
- 235MB A- Oh, I'll give you higher, my filthy little urchin! Huh! Noh! Ah! You've won this round!
F- Oh, je vais te pousser plus haut sale petit morveux! Hin! Oh oh! Tu as gagné cette manche!
Q- Oh, tu veux aller plus haut? Ben tu vas aller plus haut! Ehn! Aie! T'as gagné cette fois-là. Oïe ah!
- 236TE A- Oh, thank you, mister Simpson! It looks so much better! A beautiful sky blue.
F- Oh, merci monsieur Simpson! Il est tellement mieux comme ça. Que c'est beau ce bleu ciel!
Q- Oh, merci beaucoup monsieur Simpson! Oh, c'est tellement plus joli, hein, c'est un très beau bleu ciel!
- 237H A- You were right, Lisa. I've never felt so spiritually fulfilled. And with my brothers the Stonecutters behind me, this is the beginning of a better world for all of us.
-

- F- T'avais raison Lisa, j'ai jamais été aussi comblé sur le plan spirituel, et avec mes frères les tailleurs de pierre qui m'soutiennent on met en place un monde meilleur pour chacun d'nous.
 Q- T'avais raison, Lisa, j'ai jamais été aussi satisfait spirituellement. Pis avec mes frères, les tailleurs de pierre, qui sont derrière moi, c'est le début d'un temps nouveau pour tout l'monde.
-
- 238Moe A- We gotta kill 'im!
 F- Faut l'zigouiller!
 Q- Faut l'assassiner!
- 239GC A- Take it easy, Moe! Let's hear form the Stonecutter world council before we act too rashly.
 F- Ne t'emballes pas Moe! Écoutons le conseil mondial des tailleurs de pierre avant de commettre une imprudence.
 Q- Calmez vous, Moe! Avant de trop agir à la légère écoutons ce que va dire le conseil des tailleurs de pierre.
- 240OR A- Kill him.
 F- Tuez-le!
 Q- Tuons-le!
- 241JN A- Kill 'im!
 F- Tuez-le!
 Q- Tuons-le
- 242MT A- Kill the fool!
 F- Tuez cet idiot!
 Q- Tuons l'imbécile!
- 243GB A- I'm afraid I have to disagree with Orville, Jack, and mister ... can't we just do something to his voice box?
 F- J'ai bien peur d'être en désaccord avec Jack Nicholson et les autres membres du conseil [...] on pourrait se contenter de lui couper les cordes vocales.
 Q- J'ai peur de ne pas être du même avis qu'Orville, Jack et Monsieur; est-ce qu'on ne pourrait pas briser son larynx, plutôt?
- 244GC A- We might as well face the truth: as long as we're Stonecutters, he will control our lives.
 F- Mieux vaut regarder la vérité en face: tant que nous serons des tailleurs de pierre, il contrôlera notre vie!
 Q- Faut bien se rendre à l'évidence. Tant et aussi longtemps que nous serons des tailleurs de pierre, il va contrôler nos vies.
- 245Moe A- Maybe. But maybe... we don't want to be Stonecutters no more.
 F- Peut-être. Mais peut être aussi que nous n'avons plus être des tailleurs de pierre!
 Q- Mais peut être! Mais oui, peut être que ça nous tente pu d'êt' des tailleurs de pierre!
- A- (Sign) Baskin Robbins (replaced by another sign) Abandoned Store
 F- (ST) magasin abandonné
- 246BG A- This is much better than the old Stonecutter's hall!
 F- Oh, c'est vachement mieux qu'la salle des tailleurs de pierre!
 Q- Boutique abandonnée: moé j'trouve ça ben plus intéressant qu'le hall des tailleurs de pierre!
- 247GC A- Silence! I now call to order the first meeting of the ancient mystic society of ... No Homers!
 F- Silence! Je déclare ouverte la première séance de la très ancienne société mystique des ... Interdit aux Homère!
 Q- Silence! Je convoque la première assemblée de l'association des anciens mystiques, les Pas d'Homères!
- 248(tdp)A- Yay!
 F- Yay!
 Q- YEÉÉÉ!
- 249H A- Hey, fellas, can I join?
 F- Hé, les mecs, j'peux en faire partie?
 Q- Heille, les gars! J'veux dev'nir membre!
- 250GC A- Sorry, no Homers.
 F- Désolé, interdit aux Homère!
 Q- Désolé, pas d'Homères!
- 251HG A- Hyuh Hyuh hyuhk!

- F- Héhéhé héhéhé!
 Q- Hieuheueuheu! Hieuheu!
- 252H A- Oh.
 F- Nooh.
 Q- Ooooh.
-
- 253H A- Loyal Stonecutters! Let us begin the reenactment of the battle of Gettysburg!
 F- Fidèles Tailleurs de pierres, commençons la reconstitution d'la bataille de Gettysburg.
 Q- Loyaux tailleurs de pierre, nous allons recréer la bataille de Gettysburg
- 254M A- Homer, you can't just keep hanging out with these Globus monkeys. Somebody's gonna get parasites!
 F- Homère, tu n'peux pas continuer à passer tes soirées avec ces singes. Quelqu'un va attraper des parasites!
 Q- Homère, faudrait qu't'arrêtes de te t'nir avec des singes qui sont malpropres. Y a quelqu'un qui va attraper des poux
- 255H A- Oh, Marge, kids, I miss my club.
 F- Oh, Marge, les enfants, mon club me manque.
 Q- Oh, Marge, les enfants, j'm'ennuie d'mon club.
- 256M A- Oooh, Homie. Yiu know, you are a member of a very exclusive club!
 F- Oh, Homère, tu fais partie d'un club très fermé.
 Q- Hhhn. Homère, tu sais très bien qu'tu fais partie d'un club très exclusif!
- 257H A- The Black Panthers?
 F- Les Black Panthères?
 Q- Les Black Panthers?
- 258M A- No! The family Simpson! Which have just five members, and only two of those members, have special rings.
 F- Non, la famille Simpson qui ne compte que cinq membres et parmi eux, deux ont un anneau très spécial.
 Q- Non, la famille Simpson, qui a cinq membres en tout et partout, pis deux de ces membres ont un anneau ben spécial...
- 259B+L A- YEAH!
 F- OUAIS!
 Q- OUI!
- 260M A- I meant our wedding rings!
 F- Je parlais de nos alliances!
 Q- Je parle de notre anneau de mariage!
- 261H A- You know Marge, you're right. The Simpson family is the best possible club I could belong to.
 F- C'est vrai Marge, t'as raison. La famille Simpson c'est l'meilleur club possible auquel j'peux appartenir.
 Q- T'sais, Marge, t'as raison, j'fais partie du meilleur club que la Terre possède: la famille Simpson.
- 262L+B A- Oh.
 F- Oh.
 Q- Oh.
-
- 263B A- Hun! Hun! Hun! Hun! Hun! Hun!
 F- Ugh! Ugh! Ugh! Ugh! Ugh! Ugh!
 Q- Nh! Nh! Nh! Nh! Nh! Nh!
- 264H A- Ow! Ow! Ow! Ugh! Yugk! Ow! This club better be worth it!
 F- Puh, Ioh! Ouille! Yoye! Youye! [...] J'espère que c'club en vaut la peine....
 Q- Ow! Ow! Ow! Ow! C'te club-là est ben mieux d'en valoir la peine...
- 265B A- Hiuh! Hiuh! Hiuh!
 F- Ugh! Ugh!
 Q- Nh! Nh
- 266H A- Ow! Ow! Augh!
 F- Ouille! Youye!
 Q- Ow! Ow!
- 267M A- All right! All right! It's Lisa's turn.
 F- Bon, ça suffit maint'nant, c'est au tour de Lisa!

Q- Bn, ça suffit, au tour de Lisa!

(Chanson originale anglaise, non doublée en français et en québécois)

268(tdp)A- Who controls the British crown?/ Who keeps the metric system down?/ We do! We do!

Who leaves Atlantis off the maps?/ Who keeps the Martians under wraps?/ We do! We do!

Who holds back the electric car?/ Who makes Steve Guttenberg a star?/ We do! We do!

Who robs the cave fish of their sight?/ Who rigs every Oscar night?/ We do! We do!

(générique)

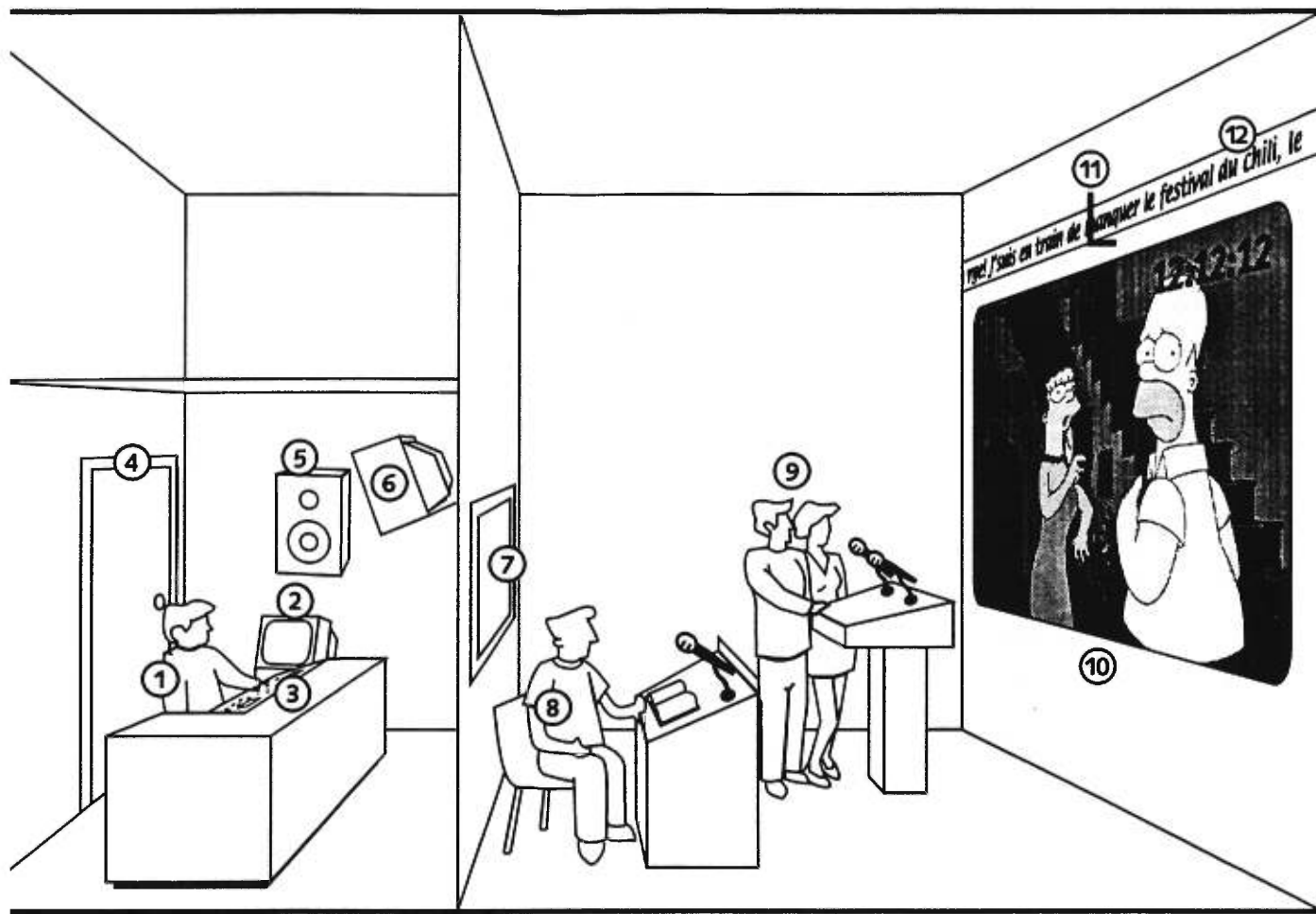
269Ca A- Shhut up!

F- ()

Q- Shht tais-toé! (avec écho de «toé»)

Épisode 2F09 Scénario: John Swartzwelder Réalisation: Jim Reardon Guest Voice: Patrick Stewart

APPENDICE IV Studio de doublage



Légende

- (1) Mixeur
- (2) Ordinateur dédié
- (3) Console de mixage
- (4) Salle du projecteur
- (5) Haut-parleur
- (6) Moniteur
- (7) Vitre insonorisée
- (8) Régisseur ou directeur de plateau
- (9) Acteurs-doubleurs
- (10) Écran
- (11) Indicateur
- (12) Bande rythmographique ou rythme