LIÈGE université Library

https://lib.uliege.be https://matheo.uliege.be

Analyse de l'humour dans Calvin et Hobbes : les défis de la traduction de þÿ l ' S u v r e d e B i l l W a t t e r s o n

Auteur : Simon, Camille
Promoteur(s) : Bada, Valérie
Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres
Diplôme : Master en traduction, à finalité spécialisée
Année académique : 2025-2026
URI/URL : http://hdl.handle.net/2268.2/27717

Avertissement à l'attention des usagers :

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

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

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département de Langues modernes :
littérature, linguistique, traduction

Analyse de l'humour dans *Calvin et Hobbes* : les défis de la traduction de l'œuvre de Bill Watterson

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

Promotrice : (Prof.) Valérie BADA
Co-promotrice : Bénédicte KLINKENBERG
Lecteur : Daniel DELBRASSINE

Année académique : 2025-2026

Remarque préliminaire

Les planches sélectionnées sont exclues du décompte total des pages. Par ailleurs, ce travail ne comporte pas d'annexes afin de garantir une lecture fluide et une compréhension optimale.

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier M^me^ Valérie Bada pour ses relectures attentives et ses précieux conseils, qui m'ont permis de donner le meilleur de moi-même.

Je remercie M^me^ Bénédicte Klinkenberg, qui m'a suivie tout au long du processus de rédaction et qui a répondu instantanément à mes interrogations. Nos longues séances de réflexion ont fait mûrir ce projet jusqu'à ce qu'il soit prêt.

Je voudrais exprimer ma gratitude à mon moniteur de stage, M. Álvaro Echeverri, avec qui j'ai eu des conversations enrichissantes. Il m'a aidé à me procurer certaines ressources d'une grande utilité pour la rédaction de travail. Je remercie également M. George Louis Bastin pour sa lecture attentive des passages sur l'adaptation, de même que pour ses réponses très éclairantes à mes questions.

Merci à mes camarades de classe pour leur soutien moral et nos moments inoubliables. Merci à mes parents pour leur patience et leur compréhension quand je commençais à me décourager. Enfin, je souhaite remercier mes amis rencontrés dans d'autres contextes que la traduction et qui ont eu le courage de lire certaines de mes pages, parfois un peu confuses.

Table des matières

Introduction 4

La bande dessinée et les spécificités du genre et du sous-genre 7

Histoire éditoriale 10

Catégories d'humour et taxonomie 14

Les théories sur l'humour 18

Une œuvre satirique 21

Ironie 23

Analyse de l'ironie 25

Sarcasme 32

Analyse du sarcasme 33

Analyse de l'humour noir : analyse 48

Humour de situation 59

Analyse de l'humour de situation 60

Comique de langage 71

Analyse du comique de langage 72

Conclusion 79

Bibliographie 83

Introduction

Calvin et Hobbes est une bande dessinée américaine écrite et dessinée par Bill Watterson, sur une période de dix ans, de 1985 à 1995. Le lecteur suit l'aventure de Calvin, un petit garçon de six ans, et de Hobbes, sa peluche. L'histoire se concentre sur le duo formé par les deux protagonistes. Hobbes est le tigre en peluche de Calvin, mais est également son ami imaginaire que lui seul croit vivant, ce qui donne régulièrement lieu à des discours entre deux facettes de Calvin.

Entre 1985 et 1995, la bande dessinée a été diffusée quotidiennement dans la presse américaine sous forme de *comic strip*, initialement en noir et blanc. Universal Press Syndicate, le syndicat de presse responsable de sa distribution, publiait alors plusieurs séries emblématiques, dont celle de Bill Watterson. Les tomes ont ensuite été traduits par la maison d'édition Hachette avant que Hors Collection ne reprenne les droits. Les tomes édités par Hors Collection ont été traduits par plusieurs traducteurs : Laurent Duvault, Franck Reichert et Jacques Guiod. Pour une bonne compréhension de l'histoire éditoriale de *Calvin et Hobbes*, une ligne du temps avec les éditions existantes et les années de publication figure ci-dessous. Les thématiques présentées sont toujours d'actualité : des thèmes tels que les relations familiales, l'écologie, l'école, etc., sont mentionnés.

Cette bande dessinée continue à faire parler d'elle. Récemment, le tome 2 de *La petite intégrale* est paru au format italien. Néanmoins, depuis l'investiture de Donald Trump, *Calvin et Hobbes* figure parmi les nombreux livres bannis dans les bibliothèques recensés par PEN America. La raison principale viendrait du fait que Calvin remet tout en question : c'est un enfant rebelle qui ne respecte pas l'ordre établi et ne se soumet pas à la hiérarchie à l'école, à la maison, etc. (Jérémie, 2025). Jérémie ajoute même que Calvin incarne un esprit punk et établit cette comparaison en affirmant que : « Comme le mouvement punk, Calvin ne cherche pas à fuir la société, mais à la bousculer, à la prendre à contre-pied, à la regarder droit dans les yeux pour mieux en pointer les absurdités » (Jérémie, 2025). De plus, il se pose des questions existentielles avec Hobbes lors de leurs conversations.

La particularité de cette bande dessinée réside dans l'interaction des personnages et les sujets traités. Le lecteur découvre le monde à travers les yeux de Calvin qui n'hésite pas à critiquer le monde qui l'entoure en faisant preuve de cynisme ou de sarcasme. Le cynisme et le sarcasme jouent un rôle important dans l'écriture de *Calvin and Hobbes* en anglais et en français.

Toutefois, ils ne représentent pas les seules manifestations d'humour présentes. Puisque l'humour est un genre vaste à analyser, un tableau avec les différentes catégories est élaboré.

Pour ce faire, je m'appuie sur la traduction en français des tomes 2 et 8 pour dresser un portrait qualitatif et quantitatif des techniques de traduction employées. Cette approche permet de suivre l'évolution des personnages et de découvrir des thèmes différents dans lesquels pourraient être utilisés l'ironie, l'humour noir, le comique de situation, le comique de langage ou encore la satire. L'ensemble de la bande dessinée a été traduit. La sélection des tomes a été déterminée par la présence d'enjeux et d'obstacles cités auparavant qui revenaient particulièrement dans ces tomes-là. La nature même de Calvin et Hobbes n'entraîne pas directement un problème de traduction : il s'agit plutôt de situations spécifiques où les traducteurs ont dû proposer un texte cible qui s'éloignait du texte source. C'est lorsque le fossé entre les deux textes se creuse qu'il devient alors intéressant de se pencher sur les raisons de ces écarts. De plus, ces tomes représentent les premiers tomes lus par le lecteur de *Calvin et Hobbes* qui découvre l'univers de cette série. Ils représentent les premiers tomes sortis en anglais et en français. Cependant, le tome 1 ne se trouve pas dans mon corpus, car la traduction était littérale, ce qui n'était pas pertinent pour faire une analyse traductologique complète.

Les enjeux sont multiples : la présence d'images qui peuvent représenter une difficulté, mais aussi une aide à la traduction, les acronymes à adapter, les références culturelles, le ton et le registre de chaque personnage à respecter, la non-équivalence de certaines expressions idiomatiques (qui ne sont pas au centre de mes recherches, mais sont mentionnées si elles sont directement liées à l'ironie), et le nombre de caractères par phylactère. Ces contraintes font de cette bande dessinée un véritable défi de traduction et d'analyse. À cela s'ajoute un autre défi qui découle directement des enjeux de traduction mentionnés ci-dessus. Je m'intéresse également à l'adaptation et aux techniques qui lui sont liées. La relation texte-image en bande dessinée est importante à souligner, puisque cette caractéristique est intrinsèque à la bande dessinée, comme l'explique Yuste Frías ; le traducteur doit donc accorder de l'importance non seulement au texte, mais aussi à l'image (Yuste Frías, 2011). L'image a la capacité de retranscrire les éléments spatio-temporels du récit en bande dessinée (Ramdani, 2020, p. 8).

Le nom des personnages n'est pas laissé au hasard. Le prénom de Calvin est inspiré par le réformateur protestant John Calvin et celui de Hobbes par le philosophe Thomas Hobbes. Il existe un contraste entre ces deux philosophes (Jérémie, 2020) : Thomas Hobbes est un philosophe matérialiste, tandis que Jean Calvin propose une pensée selon laquelle Dieu est le

centre de tout. Cette différence se reflète dans la bande dessinée à travers l'imaginaire de Calvin. Le garçon devient son propre dieu créateur (The Calvin and Hobbes Wiki, s. d.). L'univers de *Calvin et Hobbes* est dès lors composé de contradictions (qui alimentent l'histoire et qui débouchent sur de l'humour de situation comme nous le verrons dans le chapitre qui lui est réservé). La philosophie occupe donc une place très importante dans cette bande dessinée. En plus des figures de John Calvin et de Thomas Hobbes se cachent Rousseau et Nietzsche, qui reflètent les questions liées à l'éducation ou à la mort (Jérémie, 2020).

Concrètement, ce travail vise à découvrir quels sont les défis spécifiques que pose la traduction de *Calvin et Hobbes* et comment les traducteurs les ont surmontés. Chaque type d'humour est étudié dans des chapitres distincts, avec une analyse du contexte et des contraintes liées à la traduction. Ces types d'humour sont définis plus loin dans ce travail.

La bande dessinée et les spécificités du genre et du sous-genre

La bande dessinée est un genre en littérature qui appartient à l'art séquentiel narratif (Stiénon, 2021, p. 31). La bande dessinée fait donc partie de la littérature qui comporte une relation texte-image importante. Selon la définition du Larousse, il s'agit d'un « Mode de narration utilisant une succession d'images dessinées, incluant, à l'intérieur de bulles, les paroles, sentiments ou pensées des protagonistes ».

Rodolphe Töpffer est considéré comme le précurseur de la bande dessinée avec son œuvre l'*Histoire de M. Jabot* (Groensteen, 2017, p.51). En réalité, il est qualifié de précurseur parce que c'est lui qui a lancé l'idée de planches de dessins, mais il a fallu plusieurs décennies avant que ces « bandes dessinées » deviennent celles que nous connaissons aujourd'hui. La bande dessinée doit beaucoup au monde de la presse pour son format, puisqu'elle est d'abord parue dans les périodiques.

> Dans ce sens, on peut dire que les albums de Töpffer forment un système et incarnent un genre. C'est le contexte de l'édition en Suisse qui permet la naissance de la littérature en estampes et, d'une certaine manière, c'est quasiment un genre autour d'un seul auteur. […] La "littérature en estampes" […] connait un premier pic autour de 1836, au moment de son invention. (Schuh, 2021, pp. 15-17)

Lorsque d'autres auteurs ont succédé à Töpffer, en reproduisant le même type de format, cette littérature s'est transformée en genre à part entière. La pratique, souvent liée à la caricature, s'est complexifiée et s'est développée avec la redistribution des cases, des ajouts d'images de liaison ou des chutes dans les espaces vides du journal. À cette époque, la bande dessinée dépendait très fortement du financement de la presse. Ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle que la bande dessinée est réellement devenue un genre à part entière (Schuh, 2021, pp. 17-26). Petit à petit, les publications se sont multipliés avec le développement de la presse comique dans des périodiques d'autres pays, comme en France avec *Le Petit Français illustré* (Stiénon, 2021, p. 36).

La bande dessinée s'est développée une première fois aux États-Unis, parallèlement à l'arrivée du daguerréotype et aux débuts du cinéma. Ensuite, l'invention de la presse rotative a permis d'imprimer davantage de journaux et les premiers *comics*, dépendant fortement de la presse, ont aussi bénéficié de cette création. Pour exemple, *Yellow Kid* est un exemple phare de

son époque, colorisé dès janvier 1896 (Peeters, 2019, p. 19). Après la Deuxième Guerre mondiale, la traduction de *comics* a pris une grande place sur le marché de la bande dessinée, avec, entre autres, *Le Journal de Mickey* (Lévrier, 2021, p. 72), mais également l'arrivée des superhéros dans les *comics* avec les *Quatre Fantastiques*, les *X-Men*, *Wonder Woman* ou encore *Spider-Man*. Cette mode des superhéros a été lancée avec les publications de *Superman* en juin 1938. C'est dans cet univers qu'a émergé *Calvin et Hobbes*, dans un courant qui voulait toucher un public plus divers avec des aventures qui semblaient ne jamais se terminer (Peeters, 2019, p. 20). Concernant la narration en bande dessinée, les personnages jouent un rôle important. D'après Groensteen & Peeters, ils seraient même des « agents de liaison » reconnaissables à des traits qui leur sont caractéristiques (Groensteen & Peeters, 1994, p. 99). C'est à travers eux que le suit, case après case, l'évolution de l'histoire.

Quant au genre de *Calvin et Hobbes*, Perron explique qu'il appartient à la catégorie du *comic strip*, soit « une seule bande horizontale comme on en retrouve dans la majorité des quotidiens » (Perron, 2000, p. 88). Poudevigne affirme qu'il s'agit bien d'une bande dessinée relevant du comique en définissant certains gags qui se trouvent dans Calvin et Hobbes comme des gags de chute (Poudevigne, 2020, p. 10).

Le genre d'un texte source représente toujours un élément important à prendre en considération avant le passage à la traduction, puisque le genre peut influer sur les stratégies de traduction. Parmi les causes qui agissent sur ces choix de traduction figurent l'image, ou le rapport texte-image, mais aussi le nombre de caractères dans le phylactère. La bande dessinée choisie est intéressante pour ses ruptures, liées au graphisme ou aux situations décalées qui provoquent le rire (Poudevigne, 2020, p. 5). Poudevigne avance même que :

> Sur le plan stylistique, la **déchirure** doit se penser en termes de variabilité, sinon d'**écarts** ou de divergence par rapport à un système général de représentation. La difficulté à laquelle nous confronte d'emblée *Calvin and Hobbes* est que cette notion d'écart, si nous avons vu qu'elle était fortement structurante sur le plan narratif, est parfois si discrète sur le plan formel qu'elle en devient difficilement identifiable et surtout descriptible d'un point de vue stylistique : elle se dérobe au moment même où elle s'impose. Le saut d'un régime de réalité à un autre peut ainsi reposer sur la créance du lecteur, sur la seule « suspension consentie de son incrédulité » : on accepte de voir le monde tel que le voit Calvin […]. (Poudevigne, 2020, p. 2)

Poudevigne définit plus largement sa notion d'« écart » et de « déchirure », selon lui :

> « Cette œuvre[1] nous intéresse ici en tant qu'elle s'est construite sur la confrontation permanente de deux visions divergentes du monde : celle de Calvin, ludique et décalée, prenant systématiquement à rebours celle, plus normée, de son entourage. Nous voyons dans ce conflit de points de vue une déchirure fondamentale qu'il s'agit d'étudier sous un angle stylistique, en analysant notamment ses modalités de représentation dans l'espace du *strip* ». (Poudevigne, 2020, p. 2)

Ces différences de point de vue peuvent être mises en évidence par la simple présence de Hobbes, un être à part entière pour Calvin. Les illustrations capturent la disparité entre l'imaginaire du garçon et le réel. Évidemment, l'humour se sert de cet écart pour arriver à des situations comiques. Ces situations sont analysées ultérieurement dans ce travail.

[1] L'œuvre mentionnée ici n'est autre que *Calvin et Hobbes*

Histoire éditoriale

1985-1995 : publication de l'ensemble de la bande dessinée dans la presse (18 tomes publiés pendant cette période)

1987 : premier tirage du premier tome de *Calvin and Hobbes*

1988 : sortie de *The Essential Calvin and Hobbes: a Calvin and Hobbes Treasury*, compilation des tomes 1 et 2 du premier tirage

1988-1989: tomes 1-3 en français chez Hachette (traduction par Franck Reichert)

1989: *The Calvin and Hobbes Lazy Sunday Book : A Collection of Sunday Calvin and Hobbes*, compilation des tirages du dimanche

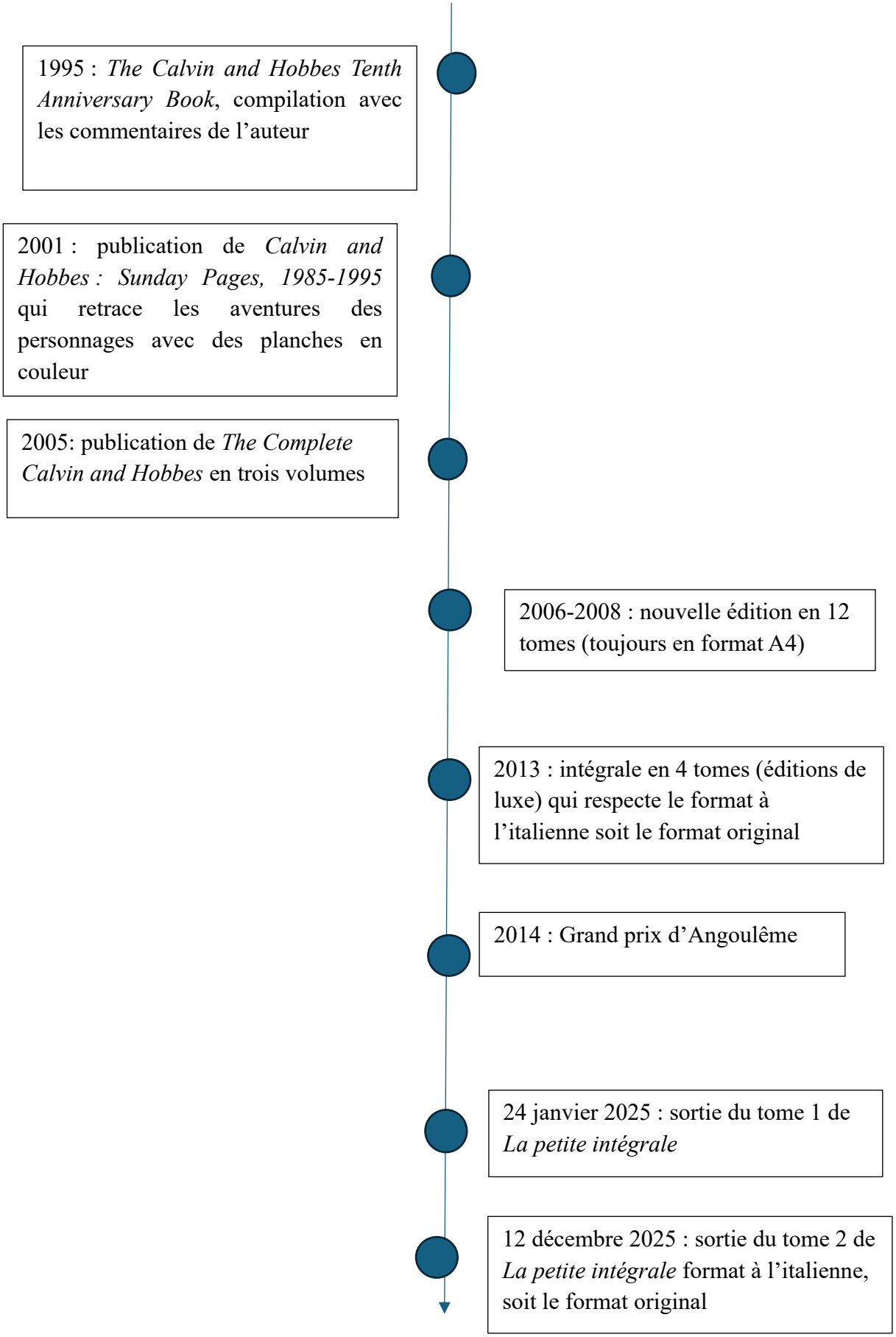
1990 : *The Authorative Calvin and Hobbes : a Calvin and Hobbes Treasury*, compilation des tomes 3 et 4

1991-2005 : tomes 1-24 en français chez Hors Collection (traduction par trois traducteurs différents Laurent Duvault, Franck Reichert et Jacques Guiod)

1992 : *The Indispensable Calvin with Hobbes*

1992 : prix du meilleur album étranger au Festival d'Angoulême

1993 : sortie de *Teaching with Calvin and Hobbes*


1995 : *The Calvin and Hobbes Tenth Anniversary Book*, compilation avec les commentaires de l'auteur
2001 : publication de *Calvin and Hobbes : Sunday Pages, 1985-1995* qui retrace les aventures des personnages avec des planches en couleur
2005: publication de *The Complete Calvin and Hobbes* en trois volumes
2006-2008 : nouvelle édition en 12 tomes (toujours en format A4)
2013 : intégrale en 4 tomes (éditions de luxe) qui respecte le format à l'italienne soit le format original
2014 : Grand prix d'Angoulême
24 janvier 2025 : sortie du tome 1 de *La petite intégrale*
12 décembre 2025 : sortie du tome 2 de *La petite intégrale* format à l'italienne, soit le format original

L'histoire éditoriale de *Calvin et Hobbes* est complexe. En effet, Watterson a toujours voulu rester dans l'ombre. Il a donc voulu éviter les collaborations commerciales de type *merchandising* et ses ouvrages sont publiés en édition très limitée (Jérémie, 2025). Les fans s'arrachent donc les quelques volumes édités. Watterson refuse que son œuvre devienne une licence et préfère qu'elle reste un travail artistique avant tout. Cette volonté de restreindre le nombre de tirages peut expliquer les nombreuses rééditions parues depuis les débuts de *Calvin et Hobbes*. Watterson se montre particulièrement discret et donne peu d'*interviews*. Steven Spielberg lui-même s'intéressait à *Calvin and Hobbes* pour en réaliser une adaptation cinématographique, mais si Watterson avait accepté, il aurait perdu le contrôle sur son œuvre (Smolderen, 1997). L'auteur a donc refusé ce projet, déclarant qu'il ne continuerait pas la série si son œuvre revenait aux mains du réalisateur. United Feature Syndicate a finalement décidé qu'il était préférable de laisser l'auteur terminer son œuvre, lui donnant les droits sur la bande dessinée (Smolderen, 1997). Pour l'auteur, vendre les droits serait contraire aux mentalités de la bande dessinée qui est une « critique féroce de la société de consommation, des guerres absurdes, de l'aveuglement écologique, du conformisme éducatif » (Jérémie, 2025). À la suite du virage politique aux États-Unis, *Calvin et Hobbes* a été banni des bibliothèques de l'État du Tennessee. La plateforme Medium émet l'hypothèse que les principales raisons sont que le duo Calvin-Hobbes se montre antireligieux et conscient des enjeux écologiques, ce qui allait contre les valeurs des Républicains au Tennessee. La plateforme affirme que l'on peut appliquer la définition du mouvement *punk* à cette bande dessinée : « la "punkitude" est venue bousculer la société et proposer une alternative aux solutions, considérées comme trop utopiques, proposées par les hippies. En effet, comme beaucoup de mouvements, les punks sont né.e.s par contestation de l'ordre établi et par opposition au mouvement précédent » (Grow Think Tank, 2021). Il a dès lors semblé judicieux de proposer une ligne du temps pour résumer les différentes éditions de cette bande dessinée. Cette ligne du temps retranscrit l'évolution des parutions en anglais et en français

Ce qu'il faut principalement retenir, c'est que l'ordre de publication en anglais ne correspond pas à celui en français. Toutefois, il est vrai que pour ses débuts, *Calvin et Hobbes* a d'abord été publié chez Hachette qui suivait l'ordre en anglais avant de s'arrêter au quatrième tome et d'être repris par Hors Collection, qui a décidé de republier l'ensemble des ouvrages en remaniant l'ordre à sa guise. Hors Collection continue de rééditer *Calvin et Hobbes* : deux tomes sont déjà sortis dans la collection de *La petite intégrale* et cinq autres sont à paraître. Le seul produit commercial qui existe sur cette licence est le livre *Teaching with Calvin and*

Hobbes (The Calvin and Hobbes Wiki, s. d.). Néanmoins, ce livre n'a pas été écrit par Watterson ; les auteurs ont utilisé quelques *strips* de la bande dessinée pour aider les étudiants qui ont des difficultés d'apprentissage à analyser les histoires.

Catégories d'humour et taxonomie

La terminologie liée à l'humour diffère également entre les cultures anglo-saxonne et francophone. Pour cette raison, ce glossaire présente les concepts en français accompagnés d'une définition. Ce qu'il faut retenir principalement des définitions en anglais par rapport aux définitions en français, c'est que les concepts de l'« humour », du « sarcasme » et de l'« ironie » ne sont pas forcément équivalents, puisque tout dépend de l'époque et de la définition des chercheurs. Leur définition a évolué au fil des années, comme l'explique Charaudeau :

> L'ironie est la catégorie qui a fait l'objet du plus grand nombre de définitions, et donc la plus difficile à cerner, vu son hétérogénéité. En présentant les problèmes relatifs à l'analyse de l'humour, on a vu que l'ironie était considérée de diverses façons : tantôt opposée à l'humour, tantôt au contraire englobant tous les actes d'humour ; parfois, on la définit comme une moquerie, un paradoxe ou un absurde, et on lui associe la raillerie, la dérision, le grotesque ; enfin, la plupart du temps, ne sont pas distinguées l'ironie courante de l'ironie socratique ou de l'ironie du sort. Cela ne facilite pas la tentative de définition d'une catégorie qui se caractérise par des traits qui lui sont propres. C'est pourquoi nous proposons de distinguer : « l'ironie » comme catégorie énonciative, « l'ironie du sort » comme catégorie descriptive d'incohérence, « l'ironie socratique » comme stratégie maïeutique de découverte de la vérité, la « raillerie » comme catégorie énonciative qui se distingue de l'ironie par le rapport qu'elle établie[2] entre l'explicite et l'implicite. Malgré la diversité des définitions, il semble se dégager quelques constantes que nous reprenons ici. (Charaudeau, 2006, p. 27)

Les origines de l'ironie se trouvent en Grèce antique parmi les figures philosophiques de Platon, Aristote et Socrate. Son but premier consistait alors en « dialectic means necessary to unfold the quest for truth » (Ruiz Moneva, 2001, p. 102). Par la suite, dans son œuvre *De Oratore*, Cicéron mélange les notions d'ironie et d'humour. Il affirme alors qu'il existe deux types d'ironie : situationnelle et verbale. Ce sont les prémices des classifications de l'humour (Cicéron, (55 av. J.-C.), cité dans Ruiz Moneva, 2001, p. 102). Le Romain attribue plusieurs éléments à l'ironie, notamment « the play upon words, the reversal of expectations, and the addressee's literal understanding of an expression which had been intended by the speaker in a different sense may be noted. » (Ruiz Moneza, 2001, p. 103). Ensuite, au Moyen Âge, l'ironie est plus communément vue comme le fait de dire le contraire de ce que l'on pense, rejoignant alors la vision de l'ironie proposée par Aristote. L'ironie perd ses nuances et se retrouve avec une définition plus simplifiée, situation qui se prolonge à la Renaissance. Pendant la période romantique, les nouvelles définitions fusent et le concept d'ironie se développe davantage. Par

[2] [sic]

la suite, l'association humour-ironie-satire se fait plus présente. Quant à l'humour, il a toujours été utilisé par les *Homo sapiens*, mais a surtout été théorisé par les philosophes de la Grèce antique (Polimeni & Reiss, 2006, p. 348) et est un trait caractéristique que les êtres humains partagent, peu importe leur environnement et leur culture. L'humour est fortement lié au langage (Polimeni & Reiss, 2006, p. 359) et les chercheurs affirment qu'il est impossible de définir l'humour, tant il est vaste (Escarpit, 1960, p. 5). L'humour a donc acquis plusieurs significations, avant de revêtir le sens qu'on lui connaît aujourd'hui. En effet, ce n'est qu'à partir du XVIII^{e} siècle que l'humour renvoie à un concept qui relève du comique, dans *An Essay on the Freedom of Wit and Humor* de Lord Shaftesbury (Morreall, 2024). Au fil des siècles, les philosophes, puis les chercheurs, ont cherché à comprendre le rôle de l'humour dans nos interactions en émettant des théories qui parfois se complétaient, parfois se contredisaient. Un chapitre entier est consacré à ces théories par la suite.

Puisque l'analyse est qualitative et non seulement quantitative, il paraissait d'une importance capitale de bien différencier toutes les notions énoncées dans ce travail. À présent, les locuteurs ont tendance à utiliser « sarcasme » et « ironie » de manière interchangeable (Creusere, 1999, p. 215). Je vais donc m'attarder sur le cas du « sarcasme » pour lequel, comme l'ironie, les définitions diffèrent d'un travail à l'autre. En effet, « Several previous works have shown that sarcasm is one of the most common reasons of misclassification when sentiment analysis is performed » (Bouazizi & Ohtsuki, 2022, p. 55959). C'est en ayant recours à l'analyse de sentiments que Bouazizi et Ohtsuki effectuent leur recherche en prenant comme base de données, entre autres, les réseaux sociaux. Ils concèdent que la définition du sarcasme est assimilée à tort à celle de l'ironie, alors que le sarcasme en est l'hyponyme (Bouazizi & Ohtsuki, 2022, p. 55962). Ce n'est pourtant pas un consensus scientifique : d'autres chercheurs affirment que ces notions ne sont pas suffisamment distinctes et sont trop ambiguës (Creusere, 1999, p. 257) ou qu'elles sont à la fois distinctes et similaires et qu'elles possèdent une relation qui ressemble à celle d'hyperonyme-hyponyme. Lee & Katz déclarent que « The failure to achieve historical significance in philosophy has, in our opinion, led to a paucity of research on sarcasm per se, and of studies distinguishing sarcastic from ironic usage » (Lee & Katz, 1998, p 2)Il est donc très difficile de s'y retrouver et c'est pourquoi je propose la définition selon laquelle le sarcasme est bel et bien une sous-catégorie de l'ironie.

Néanmoins, pour les besoins de ce travail, je cite d'autres recherches plus approfondies sur l'humour. Il est possible qu'il y ait de nombreuses métaphores dans les ouvrages. Toutefois, ce sujet ne sera pas développé. Comme les métaphores sont souvent exprimées à travers le

dessin de Watterson, c'est-à-dire qu'elles sont purement visuelles, elles n'entrent pas dans le cadre de l'analyse. L'humour visuel sera traité seulement s'il permet de compléter l'analyse. Parmi les définitions existantes, la priorité est accordée à une définition qui est corrélée aux autres concepts. Ce glossaire permettra de développer l'argumentaire et de distinguer plus clairement les idées clés des analyses d'extraits de *Calvin et Hobbes.* Les définitions choisies ne sont que quelques-unes parmi tant d'autres. Elles ont été sélectionnées en raison de leur pertinence dans ce contexte, de leur clarté et de leur cohérence avec les autres termes du glossaire. Les définitions choisies ont été rédigées en français ; ce ne sont donc pas des traductions. Comme ce mémoire est rédigé en français également, il est plus cohérent de proposer des définitions que les francophones reconnaissent.

Types	Définitions
Humour	« Selon A. Vaillant, l'ironie est « l'arme (forcément sournoise et indirecte) de lutte contre les pouvoirs autoritaires » alors que « l'humour est le rire qui s'épanouit en régime de liberté ». L'ironie, rire de la lutte, qui « exclut, sur le fond, toute velléité d'accommodement » (Véron, 2021, p. 18)
Ironie	« L'ironie désigne un décalage entre le discours et la réalité, entre deux réalités ou plus généralement entre deux perspectives, qui produit de l'incongruité. […] En tenant compte de cette définition, Raeber (2011) a distingué deux aspects qui caractérisent l'ironie. Le premier prend en compte l'effet illocutoire de l'ironie, c'est-à-dire la moquerie/raillerie. Le second considère l'ironie comme une inversion entre ce qui est dit et ce qui est communiqué, autrement dit une antiphrase. Ces deux aspects sont de nature très différente » (Raeber, 2011, cité dans Karoui, 2017, p. 36).
Sarcasme	« Par conséquent, le sarcasme est considéré comme étant une alliance entre les procédés de l'humour et de l'ironie, mais une ironie blessante, ouvertement moqueuse » (Karoui, 2017, p. 42).
Cynisme	« C'est une ironie sanglante ou encore un pessimisme lucide. Le cynisme frappe là où l'on ne s'y attend pas, et précisément là où ça fait mal. En ce sens, il se lie volontiers avec le tragique. Mais son discours clair, pertinent et impitoyable, le situe également du côté de l'anti-lyrisme. Cependant, le

cynisme ne vise pas le rejet, mais plutôt une reconstruction. En effet, le rire du cynisme libère et délivre de l'angoisse d'être parfaitement humain. Il s'annonce comme le contraire de l'hypocrisie, du tabou et du conformisme. À ce titre, le cynisme se différencie de l'ironie en attaquant de front ce que celle-ci biaise. Nous considérons ici que le cynisme appartient à l'ironie : nous entrapercevons d'ailleurs quelques définitions du cynisme dans des études sur l'ironie, mais cette appartenance tend parfois à l'oubli de ses spécificités. En effet, nous rencontrerons plus facilement des expressions renvoyant au cynisme : « ironie sombre » ou « comique morbide » plutôt que d'employer le terme « cynisme » qui semblerait ici approprié. Ainsi, par souci d'énoncer clairement ses caractéristiques, nous avons choisi de l'étudier à travers deux auteurs contemporains usant admirablement de cet outil : Milan Kundera et John Updike. […] Le cynisme serait donc cette forme de l'ironie qui dénonce sans rien mettre à la place de ce qu'elle déconstruit ; « moquerie incisive, qui glace le rire aussitôt après l'avoir provoqué », le cynisme empêcherait l'adhésion totale du lecteur » (Abiad-Moulène, 2006, pp. 125-131).

Humour noir	L'humour noir, « politesse du désespoir », ne porte jamais que sur des sujets qui ne prêtent pas à rire (dans mes exemples, la misère des pauvres « mangés » par les riches, le handicap, l'islamophobie post-attentats…). Le fait de tourner en dérision des sujets tabous lui attire ainsi souvent le reproche d'« aller trop loin », d'être « limite », « déplacé », « de mauvais goût ». L'humour noir est politiquement incorrect ! Il se fonde sur un paradoxe existentiel : extraire du pire le rire, opposer au tragique le principe de plaisir. Il conteste l'idée selon laquelle l'humour joue avec la réalité sans pour autant la rejeter (Prak-Derrington, 2024, p.4).
Comique de situation	« Il présente des rencontres imprévues, des quiproquos, des surprises, des malentendus, etc. » (Faerber & Loignon, 2018)
Comique de langage	« Inspiré des *lazzis* (mots d'esprit) de la commedia dell'arte, il peut procéder soit de jeux de mots, de calembours ou de répliques disjonctives

	par rapport à la situation ou au registre de langue » (Faerber & Loignon, 2018).
Satire	« Ainsi, en l'absence de législation véritablement formelle, la raillerie satirique assume dans certaines sociétés un rôle juridique : la honte provoquée par la moquerie corrige les déviances sociales » (Duval & Martinez, 2000, p. 10)
Calembour	« Le calembour consiste à utiliser par jeu un mot au lieu d'un autre à cause de leur similitude de son. » (Falardeau, 2015, p. 123)

Chacun de ces types d'humour a droit à son propre chapitre, à l'exception du calembour et du cynisme. Les calembours, n'étant pas assez représentés dans la bande dessinée, figurent dans la partie sur le comique de langage. Quant au cynisme, il me paraissait important de bien différencier le cynisme du sarcasme et de l'ironie par des définitions, même si aucun chapitre n'est dédié au cynisme dans ce travail. Le cynisme est bel et bien présent dans les volumes sélectionnés, mais il ne s'avère pas aussi intéressant pour l'analyse de la traduction.

Les théories sur l'humour

Ces théories sur la supériorité ne datent en réalité pas de notre époque : elles remontent à l'époque d'Aristote et de Platon. Même si elles appartiennent au domaine de la philosophie, ces théories sont tout à fait pertinentes dans le cadre d'une recherche en traductologie dans le domaine de l'humour. La version de ces théories que nous connaissons aujourd'hui a été avancée par le philosophe Thomas Hobbes dans *Léviathan*. En effet, du temps de Platon, le rire et l'humour avaient une acception plutôt négative. Il aurait été mal vu de voir des hommes ou des dieux rire (Morreall, 2024). Il était important de se contrôler et de ne pas s'abandonner au rire. Aristote partageait cet avis et ajoutait que les gens s'amusaient trop ou s'abandonnaient trop au rire. L'humour et le rire n'avaient pas bonne réputation.

Lorsque Thomas Hobbes propose sa définition du rire, il admet que ce mécanisme est en réalité intrinsèque à la nature humaine puisque les humains ont besoin de se comparer aux autres, de se sentir supérieurs ou inférieurs (Morreall, 2024). Le rire ne serait qu'un moyen de montrer sa supériorité. Descartes complète l'idée de son confrère en ajoutant que le rire est lié

à trois des six émotions de base : l'admiration, l'amour, la joie, la haine, le désir et la tristesse. (Morreall, 2024). Néanmoins, il considère que le rire est lié au mépris et au ridicule et non pas à la haine. D'après les *Superiority Theories*, la principale raison de l'utilisation de l'humour serait de se sentir supérieur face à la victime de l'humour. Le philosophe Thomas Hobbes affirme en 1640 que :

> La passion du rire est produite par une conception subite de quelque talent dans celui qui rit. L'on voit encore des hommes rire des faiblesses des autres, parce qu'ils s'imaginent que ces défauts d'autrui servent à faire mieux sortir leurs propres avantages». (Hobbes, 2002, p. 46)

Cette conception du rire établit un lien direct entre la relation hiérarchique de domination et de soumission dans l'humour. Au XX^{e} siècle, le philosophe Henri Bergson ajoute plus de nuances aux théories avec les cinq finalités de l'humour : la dérision, l'agression, la supériorité, l'hostilité et la médisance (Bergson, 1900).

Au XIXe siècle, la reconnaissance des *Superiority Theories* s'est affaiblie au profit de deux nouvelles théories: la première, appelée *Relief Theories*, la deuxième, connue sous le nom des *Incongruity Theories* (Morreall, 2024). Il n'est alors plus question de notions de supériorité et les fins de l'humour sont plus nuancées. La principale différence qui existe entre ces deux types repose sur les conséquences de l'acte humoristique. Selon le concept des *Incongruity Theories*, le processus comique se déclenche face à un décalage entre nos attentes et la réalité. Cette contradiction crée une forme de dissonance cognitive qui s'avère plaisante plutôt que déstabilisante. Ces propos sont corrélés à ceux de Kant, qui estime que « Laughter is an affection arising from the sudden transformation of a strained expectation into nothing » (Kant, 1790, cité dans Laurie & Hickey-Moody, 2016, pp. 216-217). En d'autres termes, les calembours s'inscrivent dans la logique de cette théorie et l'humour est associé à la résolution de problèmes. Le rire émane alors de la surprise.

Quant aux *Relief Theories*, le but serait d'utiliser l'humour pour faire disparaître les tensions. Freud a étudié ces théories et soutient que l'humour est aussi un moyen de défense (Morreal, 2024) et complète plus tard ses propos en affirmant que « L'humour ne se résigne pas ; il défie, il implique non seulement le triomphe du moi, mais encore du principe du plaisir qui trouve ainsi moyen de s'affirmer en dépit de réalités extérieures défavorables » (Freud, 1928, p. 370). Le rire, alors, permet de se libérer de notre nervosité ou de la pression (Morreall, 2024). Bergson est allé dans ce sens avec sa définition du rire qui, selon lui, ne sert qu'à se sentir supérieur face à la victime de l'humour (Bergson, 1900, p. 26). Freud ajoute que l'humour

s’apparente à une forme d’agression (Christoff & Dauphin, 2017, p. 2). Dans l'univers de Watterson, cette dynamique cathartique et agressive entre Calvin et Hobbes se manifeste à travers leurs disputes verbales et physiques. L’humour devient une arme pour extérioriser les frustrations de l'enfance. Le rire du lecteur émerge de ce mécanisme de défense freudien, offrant une libération face aux contraintes rigides du monde des adultes qui oppressent continuellement le jeune protagoniste.

Dès lors, aborder l’humour de Bill Watterson sous le prisme de la traductologie exige de dépasser la simple correspondance mot à mot pour se concentrer sur l'équivalence d'effet. Si l'humour est par nature difficile à traduire, c'est parce qu'il repose sur des conventions partagées, des sous-entendus et des structures linguistiques spécifiques à une communauté donnée. Lorsque le comique de supériorité s'exprime à travers l'ironie ou l'humour noir dans Calvin, le traducteur doit veiller à préserver l'agressivité du propos, sans pour autant rendre le personnage antipathique aux yeux du lecteur de la culture cible. De même, les calembours, qui s'inscrivent directement dans la logique des *Incongruity Theories*, brisent les attentes du lecteur. Ces théories illustrent avec pertinence les aspects de l’humour de *Calvin et Hobbes*. Par moments, le comique se montre agressif et les personnages se moquent des uns et des autres. C’est au moyen de l’humour noir ou de l’ironie que les *Superiority Theories* se développent dans la bande dessinée. Cependant, de nombreux autres types d’humour résultent des *Incongruity Theories* et des *Relief Theories.* Il est à noter que ces théories sont nées de la juxtaposition d’autres théories : elles ne sont donc pas exclusives. Ainsi, l’analyse traductologique de *Calvin et Hobbes* ne peut faire l’impasse sur ces fondements théoriques : ils constituent le guide nécessaire pour évaluer si les choix de traduction maintiennent l'équilibre subtil entre le piquant de la supériorité, la surprise de l'incongruité et le réconfort du soulagement.

Une œuvre satirique

La satire n'est pas vraiment utilisée à des endroits spécifiques ou dans des cases en particulier, mais est en réalité la nature même de la bande dessinée *Calvin et Hobbes*, qui peut être considérée comme une œuvre satirique dont « […] le but est de faire réagir » (Jérémie, 2020). Cette bande dessinée est surtout une satire de la société de surconsommation, mais pas seulement : Watterson dénonce l'enfant formaté par l'école. Une interprétation potentielle serait que « l'école nuit à la créativité de Calvin » (Jérémie, 2020). La satire se retrouve, comme dans la définition donnée plus tôt, dans la catégorie du sarcasme. *Calvin and Hobbes* est également reconnu comme étant une œuvre qui a recours au *critical humor,* soit l'humour critique qui appartient à la catégorie de la satire. Le cas de *Calvin et Hobbes* correspond donc à la première définition de la satire que donne Tan :« Une satire peut être directe, c'est-à-dire que l'auteur met en évidence les vices de l'individu, la réalité de la société ou bien les faiblesses de l'humanité » (Tan, 2025, p. 51). L'œuvre illustre d'ailleurs de manière explicite la nature détruite par les humains. Même si Calvin déplore l'état de l'écosystème et critique le mode de vie de ses semblables, il finit par opter pour la télévision et ne se soucie plus de la nature (Marazi, 2019, p. 149). Le comportement destructeur de ses congénères ne cesse d'être l'objet de critiques constantes dans la bande dessinée sans que les personnages ne changent réellement de comportement.

Il est courant de trouver des œuvres satiriques qui traitent de sujets politiques. Cependant, *Calvin et Hobbes* n'est pas une œuvre qui se veut politique : cette œuvre critique la société, mais ne dénonce pas clairement un parti politique ou un groupe de personnes en particulier. Il est à noter que, même si la bande dessinée *Calvin et Hobbes* désapprouve certains aspects de la société et que des thèmes sont récurrents, Watterson évite d'évoquer des situations concrètes liées à l'actualité. « Unlike Pogo, Calvin and Hobbes actively avoided, with only a couple of exceptions, explicit topicality in its satire » (Mallard, 2021, p. 121). L'auteur n'émet donc qu'une critique globale sur un phénomène comme le changement climatique ou le capitalisme.

La satire est un genre très prisé aux États-Unis. Elle permet de parler de politique (Holm, 2018, pp. 642-644). *Calvin et Hobbes* est une satire sur plusieurs points (social, culturel et politique) (Holm, 2018, p. 646). Holm ajoute :

> In the case of satire, the political unconsciousness provides a means for rethinking the commonsense political work claimed on the part of satire with particular attention to the role of humour as an aesthetic category. At its heart, this is a question of mediation: of how the cultural form of satire

> relates to the political question of what satire can do in the world, and of how the relative autonomy of a cultural form, like satire, can be understood in relation to the conditions of its production and legibility in a given historical moment. (Holm, 2018, p. 648)

Dans le cas de *Calvin et Hobbes*, il n'est donc pas question de partis politiques, mais de vision de la vie et de directions prises par la société.

Calvin et Hobbes est donc une lecture engagée qui reflète les problématiques des États-Unis des années 1980-1990 (Marazi, 2019, p. 149). Cet engagement se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre, bien qu'il soit plus explicite dans certaines planches. Pour cette raison, je ne me penche pas sur des extraits en particulier pour souligner leur caractère satirique, puisque tous figureraient dans cette catégorie. D'autres catégories sont mises en avant sans pour autant oublier qu'ensemble, elles formulent une critique de la société émise par l'auteur.

Ironie

Jusqu'à récemment, on comptait peu d'études sur l'ironie, et encore moins sur sa traduction. C'est le travail de Marta Mateo sur l'ironie qui servira de base d'analyse ici. Dans son travail, Mateo établit une liste de types de traductions possibles de l'ironie :

1. « ST irony becomes TT irony with literal translation »
2. « ST irony becomes TT irony with "equivalent effect" translation »
3. « ST irony becomes TT irony through means different from those used in ST (e.g. verbal irony becomes kinetic irony, the use of intonation is replaced by lexical or grammatical units, etc.) »
4. « ST irony is enhanced in TT with some word/ expression »
5. « ST irony innuendo becomes more restricted and explicit in TT »
6. « ST irony becomes TT sarcasm (criticism is overt now, no feeling of contradiction at all) »
7. « The hidden meaning of ST irony comes to the surface in TT. No irony therefore »
8. « ST ironic ambiguity has only one of the two meanings translated in TT. No double entendre of ambiguity in TT therefore »
9. « ST irony replaced by a « synonym" in TT with no two possible interpretations »
10. « ST irony in footnote in TT »
11. « ST irony has literal translation with no irony in TT »
12. « Ironic ST completely deleted in TT »
13. « No irony in ST becomes irony in TT » (Mateo, 1995, pp. 175-177)

L'esprit critique reste important face à cette classification. Puisque les définitions de sarcasme et d'ironie de ce mémoire diffèrent de celles de Mateo, certains de ses points ne sont désormais plus pertinents pour mon analyse. Par ailleurs, Mateo estime que le sarcasme et l'ironie sont bien deux notions distinctes, ce qui rend certains types redondants en français. De plus, n'ayant aucune pertinence et aucun intérêt dans le cadre de ce travail, les extraits qui résultent de traductions littérales ne figurent pas. Il n'y a pas non plus de chapitre sur l'ironie rendue par des notes de bas de page, car les traducteurs n'ont pas utilisé cette méthode, qui est d'ailleurs souvent critiquée pour traduire un texte et encore plus pour restituer l'humour dans une traduction. Néanmoins, la classification peut se montrer intéressante et mettre en évidence certaines transformations liées à la traduction dans le texte cible.

Comme l'explique la chercheuse, l'ironie a longtemps été considérée comme une expression qui disait l'inverse de ce qu'elle signifiait réellement. Selon elle, l'ironie dépend en réalité davantage du contexte (Mateo, 1995, p. 172). Elle avance même que les différentes interprétations qui résultent de l'usage de l'ironie diffèrent du concept de l'adaptation ; « c'est une question de différentes significations plutôt que d'interprétations ». Marta Mateo est citée à de nombreuses reprises, en raison de sa renommée dans le milieu. Elle a en effet proposé une nouvelle approche qui permet d'analyser la traduction de l'ironie, là où d'autres académiciens avaient tendance à se concentrer davantage sur le texte source que sur le texte cible. Marta Mateo admet que la plupart des chercheurs s'accordent à dire que, pour la traduction de l'humour en général, il vaut mieux axer sa priorité sur le texte cible, allant jusqu'à l'adapter pour éviter de détruire l'humour (il n'est donc pas question d'expliquer l'humour, mais bien de le reproduire dans la langue d'arrivée). Selon Jörg Räwel, il existe bel et bien une différence entre le sarcasme et l'ironie, quoique compliquée ; alors que l'ironie repose sur la façon de dire, le sarcasme repose sur le contenu (Räwel, 2007, pp. 146-147). Dès lors, le sarcasme est souvent plutôt lié à la moquerie ou à la critique.

Par ailleurs, Muecke dit que c'est l'ironie qui peut exprimer la moquerie : « Irony represents an expression that can express mockery, sarcasm, tragedy and comedy, criticism, and is always associated with paradox, contradiction, surprise, and some other implicit meanings » (Muecke, 1970, cité dans Sukmaningrum, 2012, p. 1). L'ironie est finalement une oscillation constante entre l'idée de clarté et d'équivoque (Vaillancourt, 1982, p. 516).

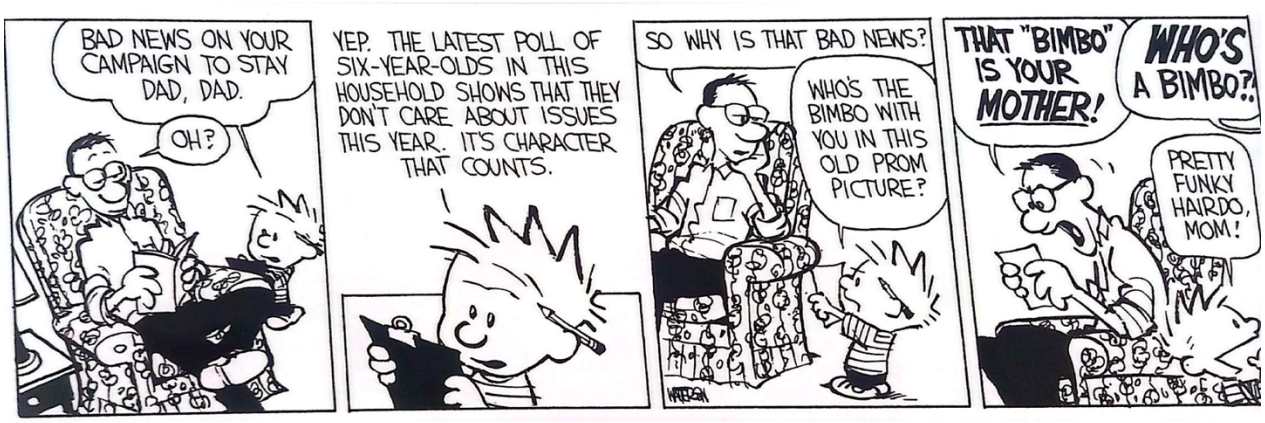
L'ironie est un sujet très vaste à explorer et très difficile à définir. De nombreux chercheurs utilisent des terminologies différentes pour référer à des concepts similaires. Les recherches sur le sujet sont plus nombreuses en anglais et peut-être plus exhaustives. J'utilise donc en priorité l'anglais pour les concepts, avec une mise en parallèle de ce qui existe en français. Je ne propose cependant pas toutes les dénominations utilisées et tous les concepts et nuances existants, car cela risquerait de rendre mon travail confus.

Parmi les catégories d'ironie établies par les chercheurs, celle de Muecke paraît plus claire et concise que celle de Mateo, qui est, certes, exhaustive, mais pas tout à fait pertinente. Muecke divise l'ironie en quatre catégories : *impersonal irony*, *self-disparaging irony*, *ingénu irony* et *dramatized irony*. Dans le premier cas, ce qui est dit importe plus que la personne qui fait preuve d'ironie (que le lecteur ou le locuteur ne connaît d'ailleurs pas). Ensuite, pour le deuxième cas, l'*ironist* se montre naïf, ce qui permet au locuteur/ lecteur de juger par lui-même.

Concernant le troisième cas, c'est par un personnage que s'effectue l'ironie exercée par l'*ironist*. Finalement, dans le *dramatized irony*, l'*ironist* ne se présente pas vraiment et nous n'apercevons qu'une attitude ironique (Muecke, 1970, pp. 61-93)

Analyse de l'ironie

Dans les exemples qui suivent, les traducteurs ont privilégié l'équivalence d'effet à la littéralité des planches. Ces équivalences résultent d'une préférence pour des expressions ou une typographie similaires.



(Watterson, 2005, p. 351)

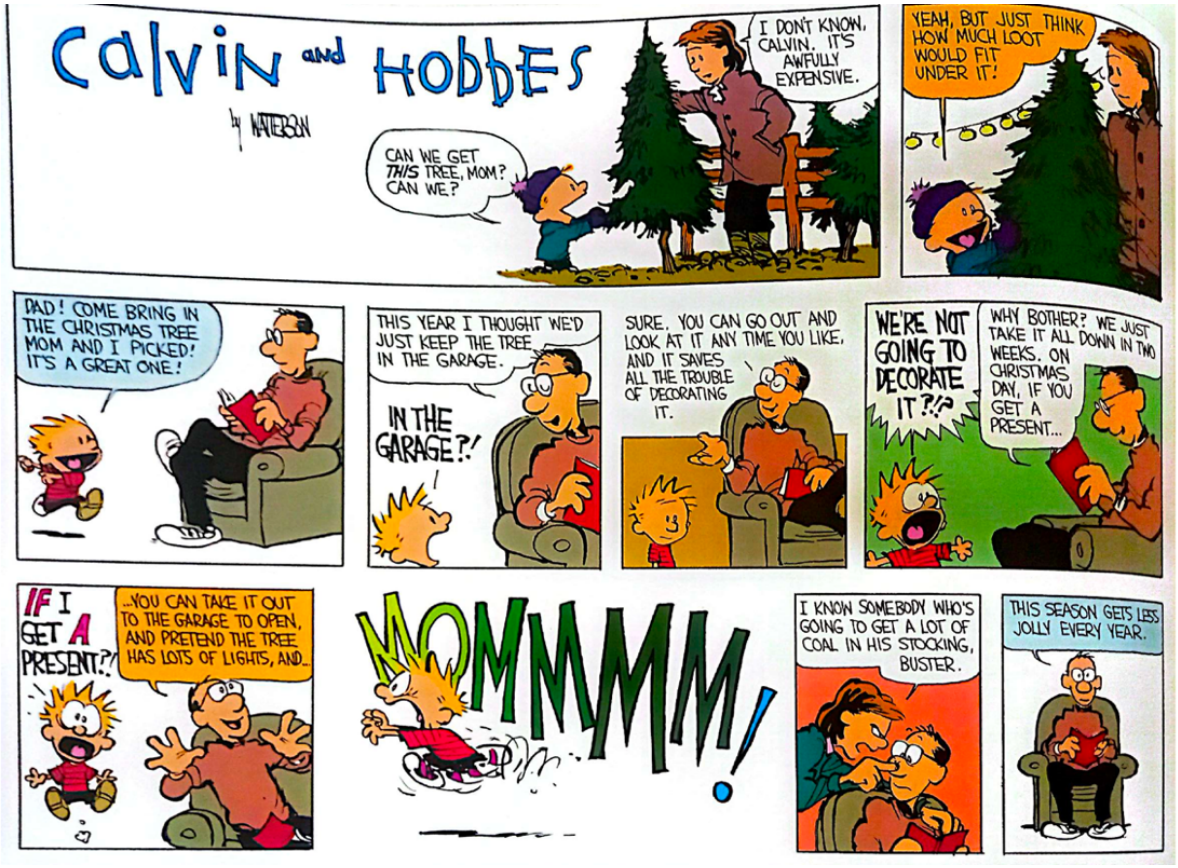


(Watterson, 1991, p. 17)

Ce passage laisse entrevoir la vie des parents de Calvin avant l'arrivée de leur fils dans leur vie. La photo de la mère laisse supposer que les parents étaient des fêtards lorsqu'ils étaient plus jeunes (The Calvin and Hobbes Wiki, s. d.). Calvin se moque de sa mère en disant le contraire de ce qu'il pense, c'est-à-dire qu'elle a une super coupe de cheveux. Cette utilisation de l'ironie renvoie strictement à l'idée d'antiphrase et non pas à la raillerie ou à la moquerie.

Cette planche renvoie bien à l'idée de l'ironie, mais n'emploie pas qu'une seule forme d'ironie. Dans la troisième case, Calvin fait du *self-disparaging irony*. En effet, il fait semblant de ne pas reconnaître sa mère, alors qu'il sait pertinemment que c'est elle sur la photo. Il adopte alors une posture d'*ironist* qui feint l'innocence. Par cette interaction, Calvin espère provoquer. Cependant, dans la dernière case, le lecteur fait face à du *dramatized irony*. Il se tient explicitement en posture d'*ironist.* Il est intéressant de remarquer que les enfants peuvent éprouver certaines difficultés à identifier l'ironie avant l'âge de six ans, parfois douze ans (Creusere, 1999, p. 4). Ils peuvent être capables de saisir une intention ironique (ironique dans son caractère d'hyperonyme) sans pour autant être en mesure de percevoir l'attitude (Creusere, 1999, p. 216). Néanmoins, étant un personnage fictif, Calvin est loin de rentrer dans la case de l'enfant naïf : il sait pertinemment ce qu'il dit et adopte le comportement d'un enfant faussement naïf à son profit pour se moquer de ses parents. En se montrant aussi provocateur et médisant avec ses parents, Calvin illustre l'humour selon les *Superiority Theories.*

En ce qui concerne la traduction proprement dite, le principal changement consiste en la traduction de « bimbo » qui est devenu « greluche ». Il est évident que « greluche » est son équivalent en français, bien que *bimbo* existe également dans la langue de Molière, mais est considéré comme un anglicisme (Collins English Dictionary, s. d.). Par exemple, une fois le parallèle effectué, le lien entre les définitions de « greluche » (Le Robert, s. d.) et de « bimbo » en anglais (Collins English Dictionary, s. d.) devient plus évident : ces deux termes viennent d'un registre plus familier et décrivent une jeune femme de manière dépréciative. À l'ironie s'ajoute la réaction des parents qui renforce le comique de la planche dans laquelle les termes en gras dans la dernière case ont été conservés dans le texte cible. Le principal enjeu est de transmettre le même niveau d'informalité en français. Dans la dernière planche, le schéma se répète : « hairdo » et « coupe de tifs » appartiennent au même registre. Cependant, c'est le cas de « funky » qui est le plus intéressant. Si l'anglais donne plusieurs entrées pour ce terme, le français n'en donne qu'une, tirée de l'anglais et ne traite que du lien avec le jazz. Selon le dictionnaire *Collins*, « funky » peut, de fait, être lié au mouvement de jazz, mais signifie également « […]something or someone as funky, you like them because they are unconventional or unusual » (Collins English Dictionary, s. d.). Mateo répertorie ce phénomène dans sa classification : un terme polysémique est devenu soudainement monosémique.



(Watterson, 2010, p. 368)



(Watterson, 1993, p. 31)

Dans ce passage, Calvin pense fêter Noël en bonne et due forme, mais son père profite de sa naïveté pour lui faire croire que la fête sera plus sobre. Calvin, bien évidemment, s'affole immédiatement et décide d'en parler à sa mère. En représailles, la mère menace le père de ne pas recevoir de cadeaux. La mère ne fait pas souvent d'humour ou préfère l'humour plus direct. Souvent, l'humour des planches dans lesquelles apparaît la mère réside dans les interactions qu'elle a avec d'autres personnages ou dans le contexte. Ce passage confirme les *Superiority Theories* : la mère montre qu'elle a le dernier mot dans sa maison.

C'est l'humour du père qui, s'impatientant des nombreuses questions de Calvin, s'amuse à lui donner des explications peu crédibles (The Calvin and Hobbes Wiki, s. d.). Ces nombreuses explications insensées laissent suggérer que le père de Calvin a une imagination aussi débordante que celle de son fils. Le père fait en sorte de garder une certaine logique dans ses réponses pour que son fils ne se doute de rien. À chaque question de l'enfant, il apporte une explication, tout en glissant l'idée d'un Noël sans sapin ni cadeaux. Pourtant, cette vision minimaliste ne correspond pas vraiment à l'image traditionnelle d'un Noël festif, surtout pour un enfant. Ce type de caractéristiques tient de l'*ingénu irony* (Muecke, 1970). Le père feint en effet d'être naïf et de ne pas être ironique.

C'est bien le père qui propose une fête de Noël très sobre à Calvin, mais c'est encore lui qui dit que « les fêtes sont chaque année moins joyeuses ». Ce paradoxe débouche en effet sur une chute inattendue du personnage, qui ne semble désormais plus aussi enthousiaste que dans les planches précédentes et semble avoir été refroidi par la menace de sa femme.

Bien évidemment, il y figure d'autres formes d'humour sur cette planche. Selon la classification établie précédemment, ce passage appartiendrait à la catégorie du *lexical sarcasm*, car la mère réprimande le père et le français accentue le caractère de reproche de la mère avec le « lui » mis en gras, ce qui n'est pas présent dans le texte source. Cet ajout permet de renforcer la relation *ironist*-victime. Néanmoins, en anglais, la mère s'adresse au père en l'appelant « buster », un mot qui montre aussi que la nature de la relation a changé le temps de la réprimande, comme si elle ne parlait pas à son mari. De cette manière, elle l'infériorise rien qu'avec l'emploi de ce terme. Il ne s'agit pas non plus d'une traduction littérale, puisque « a lot of coal » a été traduit par « rien » en français. Cette prise de décision du traducteur peut être expliquée par la nécessité de réduire pour que la totalité du texte entre dans le phylactère. Par le biais de cette interjection « buster », la mère infantilise le père, ce qui est renforcé avec le dessin et le doigt de la mère pointé sur le visage du père. Le père s'amuse avec l'humour, fait

du second degré, là où la mère ne plaisante pas. Elle ne semble pas aussi drôle que son mari et n'entre pas dans ses fabulations.

La chute marque alors le lecteur par son humour de situation, avec un retournement de situation : le père qui parlait d'un Noël moins festif se retrouve à le verbaliser comme si lui-même était puni. Ce dernier point constitue la touche finale du comique de cet extrait et entraîne le rire du lecteur. Ce trait repose sur les *Incongruity Theories*, car il y a un mélange entre les agissements du père avant et après la remarque de sa femme. La chute et l'incongruité de la situation débouchent alors sur la surprise, ce qui provoque le rire.



(Watterson, 2010, p 43)



(Watterson, 1994, p. 25)

Cet extrait-ci renvoie au domaine de la croyance. Il n'est pas question de Dieu, mais du paradis et de son aperçu selon Hobbes. Cette remise en question de la religion transparaît en anglais avec « Call it what you like » et en français « Appelle ça comme tu veux ». Le passage n'a cependant pas été traduit littéralement : là où l'anglais se réfère aux cabarets de La Nouvelle-Orléans, assez connus par le monde francophone, mais peut-être pas autant que par le public anglophone, qui, avec une simple allusion, est capable de reconnaître la référence. Le traducteur peut avoir abandonné cette idée pour plusieurs raisons : une incertitude quant à la

connaissance du public cible, un besoin de réduction lié au nombre de caractères limité dans une traduction avec un rapport texte-image. En raison de cette réécriture, le texte a été également lissé lors de la traduction. Le terme « orchestre » lui-même ne renvoie à rien de sensuel, mais la collocation « orchestre de femmes » évoque une connotation allusive. Une autre explication est envisageable : *Calvin et Hobbes* a été écrit et traduit de 1985 à 1995. À cette époque, les femmes jouaient rarement au sein d'orchestres de renom.

Certains évoquent une éventuelle référence au film *Some like it hot* avec Marilyn Monroe, dans lequel deux hommes en cavale se déguisent en femmes pour pouvoir intégrer un cabaret et un groupe de jazz exclusivement féminin. Il s'agit d'un film culte au niveau international, mais surtout aux États-Unis, sorti en 1959. Cette théorie n'est pas confirmée par Watterson, mais provient du lecteur sur des groupes en ligne (rachaelonreddit, 2025). Si cette théorie se révèle vraie, une perte découlerait alors d'un référent culturel qui est moins connu du public cible.

Sarcasme

Avec la définition donnée ci-dessus, je considère donc que le sarcasme en tant que tel est une sous-catégorie de l'ironie, puisqu'il est alors utilisé comme une antiphrase. Au sens strict du terme, l'« antiphrase » est appelée *propositional sarcasm* dans la classification de Camp. Lors de cet usage du sarcasme « a speaker pretends to assert proposition P, but actually communicates its contrary » (Camp, 2011, 587-634.) Si le sarcasme est toujours ironique, l'inverse n'est pas vrai pour autant, même si « dans la littérature sur la détection automatique de l'ironie, on retrouve fréquemment une juxtaposition de ce terme avec celui désignant le sarcasme » (Laperle, 2021, p. 59). Le sarcasme peut renvoyer à la notion d'ironie verbale, qui, d'après Beals en français est « l'utilisation d'une expression verbale pour faire semblant que quelque chose est vrai tout en soulignant quelque chose d'extrêmement faux » (Beals, 1995, cité dans Laperle, 2021, p. 62). Finalement, le sarcasme est toujours ironique. Concrètement, à la différence de l'ironie pure, le sarcasme se distingue par sa capacité à dire l'opposé de ce que l'énonciateur pense, mais se veut blessant ou plus blessant que l'ironie.

La définition du sarcasme retenue ici diffère de celle proposée par Marta Mateo dans son article « The Translation of Irony » (Mateo, 1995). En effet, Marta Mateo décrit le sarcasme comme étant différent de l'ironie, tandis qu'en français, le sarcasme est considéré comme une sous-catégorie de l'ironie.

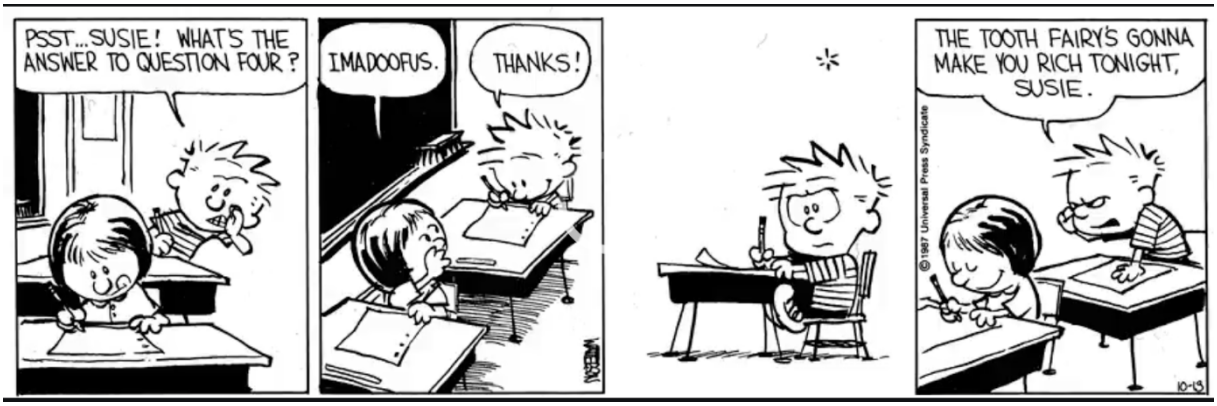
Marta Mateo affirme que l'ironie doit être perçue par le *sender* et le *receiver* pour qu'ils se comprennent (Mateo, 1995). Si ce n'est pas le cas, l'ironie ne sera pas saisie. Jeroen Vandaele va dans son sens en affirmant que le lecteur et l'auteur doivent partager une base commune de connaissances pour que l'humour soit discerné (Vandaele, 2010). Pour compléter mon analyse, je m'appuie sur les recherches de Nida, qui distingue deux types de manière de traduire. Le premier est l'équivalence formelle : « Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content. In such a translation one is concerned with such correspondences as poetry to poetry, sentence to sentence, and concept to concept » (Nida, 2021, p. 129). En d'autres termes, l'équivalence formelle vise à maintenir la forme et le contenu du texte source. Ce type de traduction est également connu sous le nom de *gloss translation*. L'autre type d'équivalence a un tout autre objectif : « with the dynamic relationship, that the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message » (Nida, 2021, p. 129). Ce type de traduction correspond mieux à la nature du texte. Privilégier l'effet au sens semble être une

nécessité pour une traduction réalisée dans le domaine de l'humour. Concrètement, dans son texte, Nida se concentre principalement sur la nature du message, les objectifs de l'auteur ainsi que du traducteur et sur le public cible. S'il fallait appliquer ces critères à la bande dessinée *Calvin et Hobbes*, il serait dit que sa nature est une bande dessinée et que l'objectif est de rendre les effets humoristiques du texte. Quant à l'orientation du texte, la série offre deux lectures : les adultes et les enfants apprécient la bande dessinée et s'identifient à des personnages et à des situations différentes.

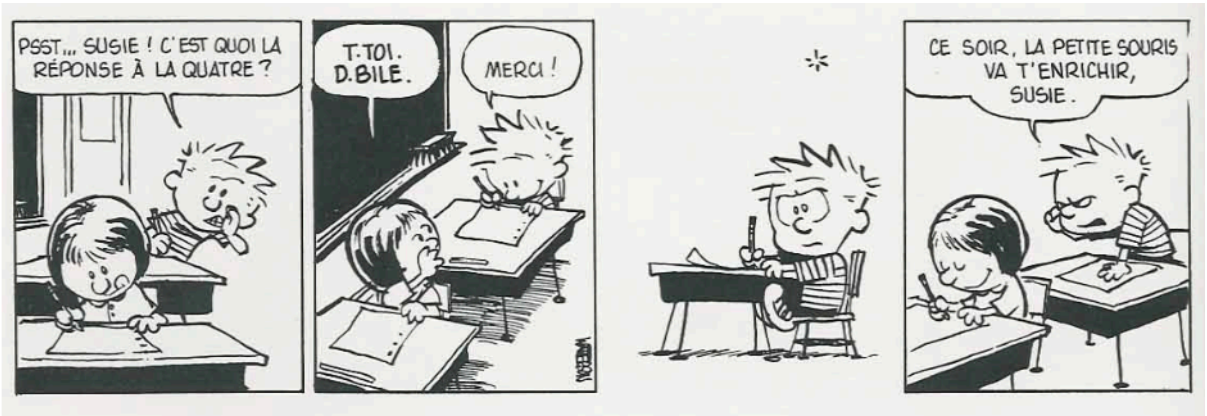
Dans le but de mieux comprendre les types de sarcasme utilisés dans les extraits choisis, je propose de suivre la classification de Camp, qui élabore quatre catégories. La première de ces catégories, le *propositional sarcasm*, correspond à l'antiphrase et désigne spécifiquement l'action de dire le contraire de ce que l'on pense. Ensuite vient le *lexical sarcasm*, qui utilise un ton sarcastique, soit « targets expressions which denote the extreme end or a conventionally-associated, normatively-loaded scale » (Camp, 2011, p. 611). La troisième catégorie, le *like-prefixed sarcasm*, n'est pas pertinente en français, à moins d'être adaptée, puisque « like » ne peut pas être conservé en français. Ce paramètre n'est donc pas celui sur lequel je me concentre. Enfin, *l'illocutionary sarcasm* repose non seulement sur les mots, mais aussi sur le contexte qui l'entoure (Camp, 2012, pp. 587-634). C'est avec ces critères que les extraits sélectionnés ci-dessous seront analysés.

Analyse du sarcasme

Dans la plupart de ces extraits, un cas spécifique des *Superiority Theories* revient régulièrement. Dans la dynamique Calvin-Susie, il existe une relation agressive avec des échanges qui évoquent la violence et dont l'intention est de rabaisser l'autre. Ces interactions sarcastiques confirment l'idée que cette forme d'humour s'appuie sur un sentiment de supériorité ou sur la volonté de rendre la victime de l'humour inférieure. Dans l'exemple ci-dessous, l'élément qui fait de la réponse de Susie du sarcasme est le fait qu'elle donne sciemment une fausse réponse à Calvin pour le décrédibiliser et lui dire subtilement qu'il est stupide.



(Watterson, 2015, p. 339)



(Watterson, 1991, p. 6)

Comme le disaient Lievois & Schoentjes, les jeux de mots sont complexes à traduire. Dans ce passage, Calvin tente de tricher et demande la réponse à Susie. Susie lui donne une réponse et se moque de lui. Son commentaire, teinté d'ironie, révèle un sous-entendu moqueur, ce qui en fait une réponse sarcastique. En anglais, l'ambiguïté réside dans l'écriture de « Imadoofus », qui ne peut être compris qu'une fois écrit et prononcé correctement mentalement. En voyant le mot écrit sous ses yeux et en le prononçant mentalement, comme le montre la troisième case, le garçon comprend réellement la réponse donnée par Susie. À première vue, cette réponse pourrait sembler envisageable pour un cours de latin ou un cours de sciences, par exemple. C'est en voyant le mot s'écrire sous ses yeux que Calvin prend conscience de la moquerie de Susie. Nous pouvons donc imaginer que Sosie n'a pas prononcé /aɪ/, mais /ɪ/. Cependant, la version française ne fonctionne pas. En anglais, l'écrit ressemble à la forme exacte de la phrase, alors qu'en français, l'écrit diffère grâce aux points ajoutés entre les mots, ce qui peut entraîner une confusion quant à la logique de la chute de la bande dessinée. Si en anglais la chute est parfaitement plausible, c'est parce que Calvin ne comprend pas tout de suite la moquerie (ou la raillerie) de Susie.

En se mettant à la place de Calvin en français, le lecteur se rend compte que la démarche ne peut pas fonctionner pleinement. En effet, Calvin devrait comprendre directement la supercherie à l'oral et non pas après l'avoir écrite. Il est également à noter que, lors du passage au français, le message de Susie a rencontré une modulation selon Vinay et Darbelnet (Vinay & Darbelnet, 1995). Effectivement, le message en anglais pourrait paraître moins direct, puisqu'il est écrit à la première personne du singulier, tandis que la version française propose un jugement plus direct de Susie avec la deuxième personne du singulier. Il pourrait y avoir une référence au cours de sciences dans « bile ». Selon cette hypothèse, cela voudra dire que le traducteur a cherché à replacer la réalité d'un cours dans un autre style de cours, en utilisant une référence scientifique pour remplacer la référence au latin.

Dans ce cas précis, la forme et le sens de « Imadoofus » ont tous deux leur importance. Dans cet extrait, il est impossible de restituer l'effet de l'humour sans modification. L'adaptation reste la meilleure des solutions :

> […] l'adaptation est un processus d'expression d'un sens général visant à rétablir l'équilibre communicationnel rompu par la simple traduction. L'adaptation va donc au-delà du vouloir-dire pour transmettre la visée, soit l'objectif global, de l'auteur. (Bastin, 1990, p. 334)

Bastin ajoute que, selon lui, l'adaptation s'impose dans quatre situations :

1) L'inefficacité du transcodage : certaines parties du discours sont seulement traduisibles d'un point de vue purement linguistique, mais intraduisibles littéralement en raison de la « réalité » du terrain.
2) L'inadéquation des situations : ce paramètre associe linguistique et extralinguistique ; il s'agit d'établir une équivalence entre la situation extralinguistique de deux actes de parole
3) Le changement du genre : passage d'un genre donné (littéraire, scientifique, soutenu) à un autre (bande dessinée, vulgarisation, populaire)
4) La rupture d'équilibre communicationnel : environnements qui diffèrent entre les interlocuteurs (Bastin, 1993, p. 475)

Les deux premières situations citées ci-dessus conduisent à une adaptation ponctuelle, qui est une adaptation « limitée à certaines parties du discours » (Bastin, 1993, p. 476). Les deux suivantes appartiennent à l'adaptation globale « affectant la totalité du texte » (Bastin, 1993, p. 476). L'adaptation de cet extrait appartient au premier cas de figure identifié par Bastin, car,

pour des raisons du domaine de la linguistique, l'effet n'aurait pas pu fonctionner bien qu'il soit possible de le traduire littéralement.

Cet extrait peut appartenir également à la catégorie de l'humour noir, aussi appelé *sarcastic dark humor* (Godioli, 2025) en raison de son lien avec un comportement et des propos qui mènent à une forme de violence (ici, plutôt verbale). Calvin ajoute un sous-entendu à la dernière case qui évoque la violence, au moyen d'une métalepse, qui recourt à la substitution. Le *Larousse* donne la définition qui suit : « Figure de rhétorique par laquelle on fait entendre l'antécédent par le conséquent (exemple *Hélas ! nous le pleurons,* pour *Hélas ! il est mort*), ou le conséquent par l'antécédent (exemple *Ils ont vécu,* pour *Ils sont morts*). » (Larousse, s. d.). En d'autres mots, Calvin présente ici la conséquence afin de la substituer à la cause et s'exprime avec un exemple au sens propre pour donner une image figurée. Cette figure de rhétorique est étroitement liée à la métonymie. Salvan l'explique en affirmant que « La métalepse est, avec la synecdoque, une figure péri-métonymique, c'est-à-dire une variété/variante de métonymie » (Salvan, 2007). C'est par le biais du sous-entendu que la métonymie s'exprime ici. Autrement dit, puisque Calvin va faire en sorte que Susie perde ses dents, la petite souris va l'enrichir.

Concernant les dents, le traducteur français s'est retrouvé face à une différence culturelle entre les États-Unis et la France. Si, en anglais, Calvin évoque la « fée des dents », cette dernière est bien moins connue du public francophone. Le traducteur a donc opté pour « la petite souris », son équivalent dans les pays francophones (Chan, 2016, p. 36). Cette adaptation est absolument nécessaire, car elle permet à la conclusion de rester efficace en français. Pour ce faire, le traducteur a utilisé l'équivalent direct en français. Comme la traduction de « Imadoofus », « la petite souris » est une adaptation ponctuelle liée à l'inefficacité du transcodage.



(Watterson, 2005, p. 390)



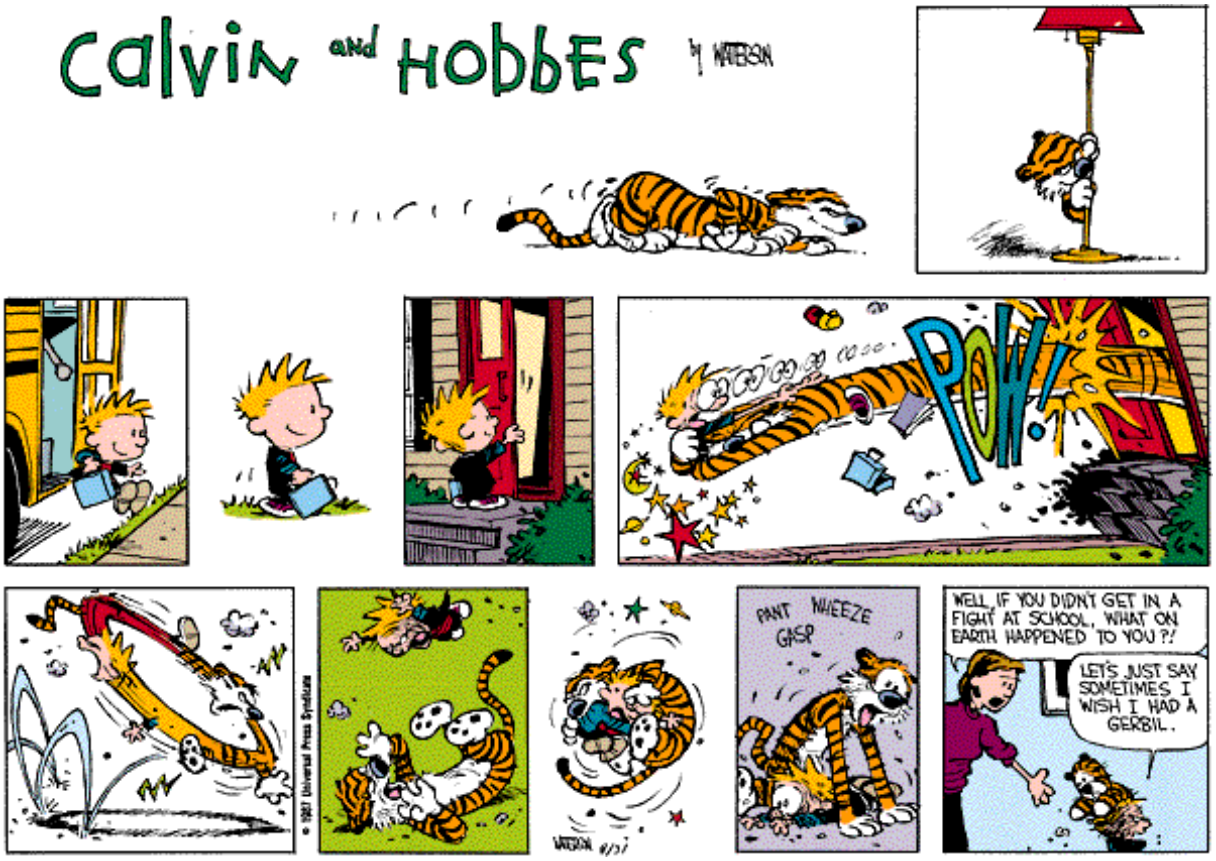
(Watterson, 1991, p. 58)

Dans ce gag, le lecteur retrouve la dynamique entre Calvin et sa camarade de classe, Susie, qui fait preuve de répartie dès qu'elle le peut. Le traducteur a choisi une nouvelle fois

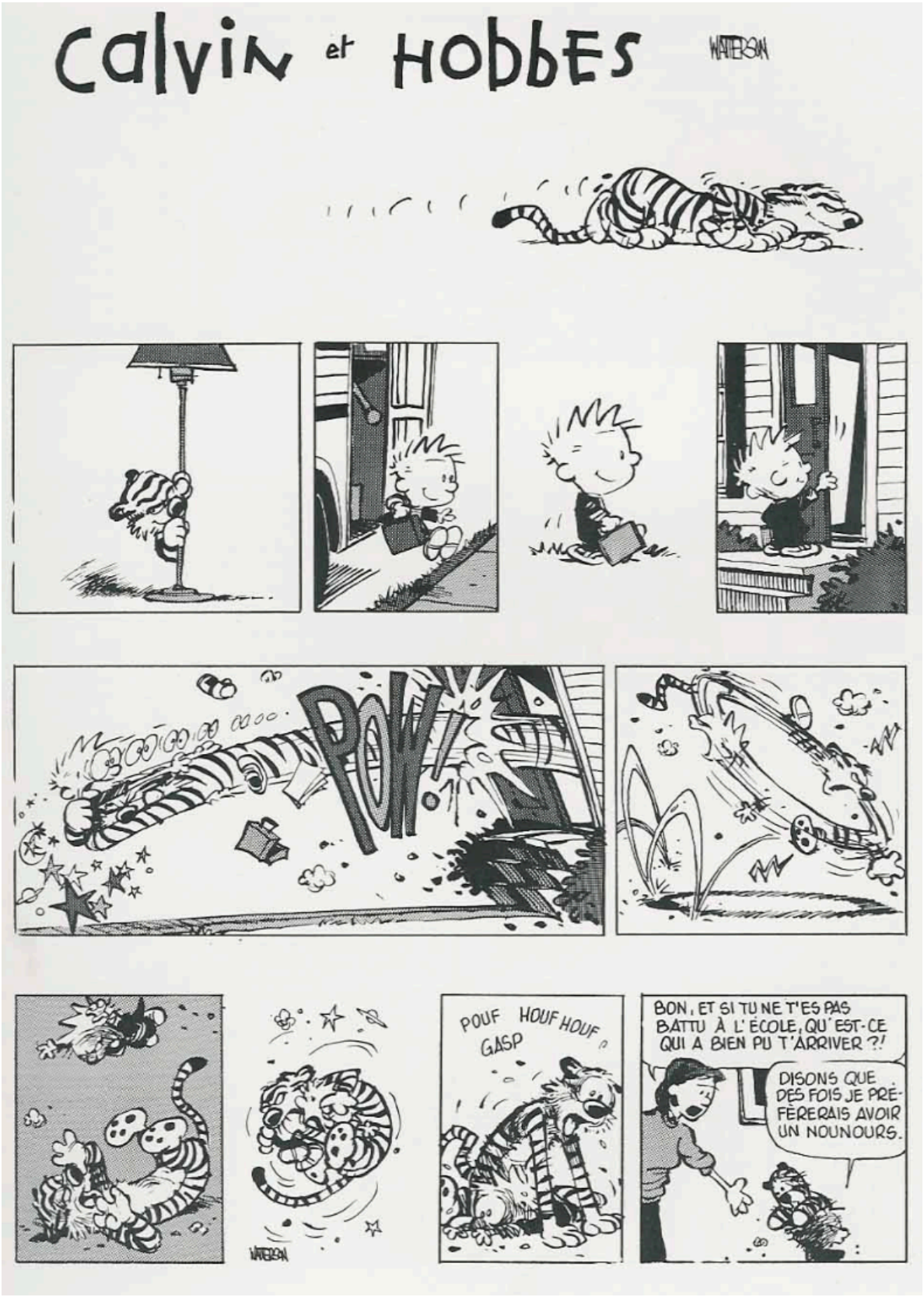
l'adaptation. Une traduction littérale de ce passage aurait pu donner ceci : « particulièrement les dinosaures dont la pointure est de taille 5 et qui portent des chaussures à semelles crantées ». Avec ce parallèles entre la traduction officielle et une traduction littérale, la différence est frappante : toutes les idées ne sont pas exprimées en français. L'expression « treaded toes » n'a pas été traduite alors qu'elle se réfère au type de chaussures que porte Calvin, soit des chaussures à semelles non lisses pour adhérer plus facilement au sol. Ensuite, « size 5 » n'est pas équivalent à 32 en pointure. Il est fort probable que Calvin ait agrandi les traces, ce qui explique pourquoi sa pointure est plus grande. Le traducteur, quant à lui, a choisi d'être plus réaliste et d'opter pour une taille plus courante chez les enfants de six ou sept ans. Cette version correspond à ce qui est représenté dans le dessin : les traces laissées dans la neige par les pieds de Calvin. Elle est aussi plus cohérente avec l'environnement de Calvin, car ce dernier aurait très bien pu être un enfant de grande taille, mais alors l'histoire perdrait en logique, car Moe est supposé être le plus grand des enfants de la classe.

La mesure des pieds étant intrinsèquement liée à la culture des pays anglophones, elle ne peut pas être comprise par les francophones. Bien qu'ils sachent que c'est une mesure qui existe, ils ne sont pas forcément en mesure de convertir par eux-mêmes ces dimensions. L'adaptation est donc tout à fait justifiée dans le cas présent. Cependant, pour savoir quel élément privilégier pour passer par l'adaptation, il est important de choisir son angle d'attaque. Cet angle d'attaque est déterminé par l'élément le plus important pour reproduire l'effet recherché sur le lecteur du texte cible. Cet élément se cache dans le sous-entendu de Susie, soit le fait que le dinosaure n'est pas très grand et qu'il ne doit pas être effrayant en raison de sa taille. Le traducteur a donc, et à raison, voulu répliquer cette réalité en priorité en français. Comme en anglais, le gag repose sur le fait qu'un dinosaure ne peut être autre qu'un tyrannosaure, le dinosaure par lequel Calvin se représente dans son imagination. Ainsi, Susie se moque une fois de plus de Calvin, blessant son ego, en insinuant qu'il n'est pas un majestueux tyrannosaure, mais un petit dinosaure de taille humaine. Il s'agit ici de trouver une équivalence de mesures, mais là où on peut l'attendre : il s'agit bel et bien d'une mesure, mais elle ne calcule pas la même chose. L'une met en évidence la taille du personnage, tandis que celle en français se réfère à la pointure, soit à la taille des pieds. Alors qu'en anglais, ce qui choque est la petite taille du dinosaure, en français, Susie parle de traces de pas en parlant de la pointure. Ce doit être pour cette raison que « treaded toes » n'a pas été traduit tel quel. La charnière des idées, par contre, renvoie bien à l'idée des pieds comme le montrent les illustrations. Renvoyer à nouveau à une notion liée aux chaussures aurait été redondant.

La catégorie d'humour qui se cache derrière cet extrait est un humour un peu moqueur et appartiendrait à la catégorie du sarcasme et à la sous-catégorie au *lexical sarcasm* établi par Camp (Camp, 2011, p. 611). Ce type de sarcasme s'identifie par l'utilisation d'un ton sarcastique. Selon la classification de Hurtado concernant l'adaptation, ce type d'adaptation vise à être fidèle au public ou au genre littéraire (Hurtado,1990, p. 217).



(Watterson, 2005, p. 338)



(Watterson, 1991, p. 3)

L'agressivité apparente de Hobbes envers Calvin fait partie des *running gags* de la bande dessinée. Dans de nombreuses planches, Hobbes s'amuse à bondir sur Calvin, surtout quand celui-ci rentre de l'école (Watterson, 2015, p. 116), bien qu'il n'y ait en réalité aucun tigre qui l'attaque. Ce qui en fait du sarcasme, c'est la remarque de mécontentement de Calvin à l'égard de son tigre : il gromelle et explique que par moments, il aurait préféré ne pas avoir Hobbes comme peluche. Même s'il s'agit sûrement d'un choix inadéquat de traduction, il est intéressant d'analyser cette traduction où « gerbil » est devenu « nounours ». En tenant compte de la perspective de Calvin, il n'est pas possible qu'il pense que Hobbes soit une peluche : il ne ferait donc pas l'analogie avec un nounours. En outre, un « nounours » est un animal bien moins effrayant que le tigre, ce lien n'est pas logique non plus sous cet angle. Le traducteur ne respecte alors pas la règle de « Suspension of Disbelief », qui implique d'accepter de plonger dans l'univers de Calvin et qui prévaut pour tout récit de fiction. Il serait difficile ici de défendre la décision de traduction. Alors que dans certaines planches, Hobbes est sage et conseille Calvin, dans d'autres, il retrouve son côté félin et s'amuse à attaquer Calvin. L'humour selon Freud, qui serait une forme d'agression, n'est plus seulement métaphorique, mais devient bien littéralement une forme d'agression. Comme la blague repose sur l'attaque d'un animal, le fait que *gerbil* devient « nounours » en français est contradictoire. En outre, ce passage montre le changement de perspective sur Hobbes : dans un premier temps, c'est un tigre redoutable qui se jette sur Calvin ; dans un deuxième temps, il est perçu comme une simple peluche aux yeux de la mère de Calvin.

D'après la théorie des *Superiority Theories*, ce passage se retrouverait dans la catégorie « dérision ». Calvin effectue une démarche de dérision envers lui-même : il fait de lui sa propre victime. Quant au type d'ironie utilisé, Calvin utilise le *self-disparaging irony* pour faire de l'autodérision (Muecke, 1970). Il se moque de lui-même en se reprochant faussement d'avoir choisi le mauvais animal pour sa peluche.



(Watterson, 2005, p. 351)

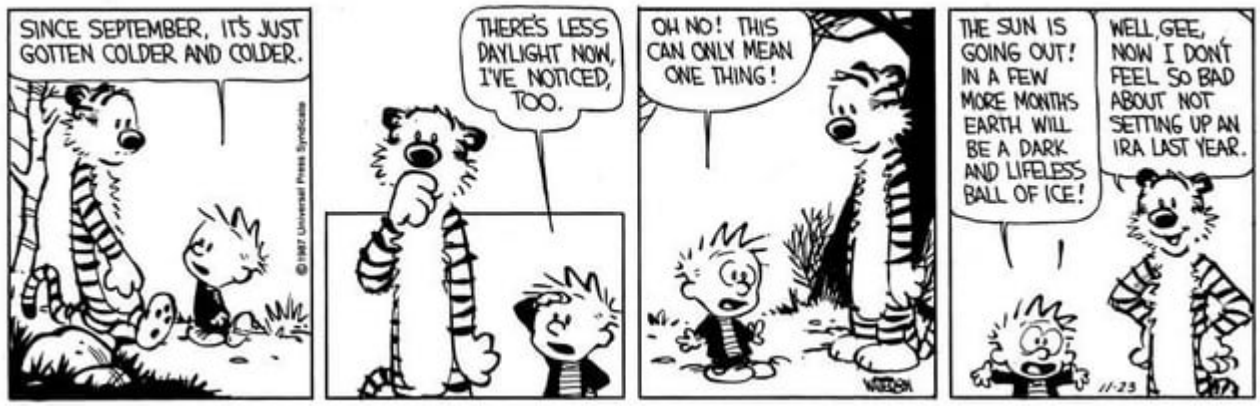


(Watterson, 1994, p. 17)

Il arrive par moments que la traduction de *Calvin et Hobbes* soit sujette à de légers changements de sens. Dans ce cas-ci, cependant, il ne s'agit pas réellement d'un glissement de sens, mais plutôt d'une situation ou d'une ambiguïté qui pourrait mener à un glissement de sens. Le sous-entendu de la version originale en anglais laisse croire que Calvin considère son grand-père comme étant sénile. Seulement lors du passage en français, le texte cible porte une connotation négative d'asile, pour asile de fous, rendant le passage extrêmement dénigrant pour le grand-père. Le texte cible est donc plus moqueur et davantage sarcastique. Il semble y avoir une erreur maladroite de la part du traducteur. Ce passage peut donc conduire à de l'humour de situation ou à du sarcasme selon que Calvin exprime véritablement sa pensée ou non. Néanmoins, le français s'est clairement éloigné du texte original, allant même jusqu'à créer un contresens. Il est à noter que les maisons de vieux, appelées également asiles, ont existé, mais cette appellation n'était plus utilisée à l'époque (Chalendard, 2025). Cette possible erreur rend le sous-entendu plus explicite. Cette dénomination était déjà désuète en 1987, ce qui laisse penser que cette traduction résulte soit d'une erreur, soit d'une volonté, peut-être maladroite, de compensation. Il n'est pas non plus possible de parler d'adaptation. Un effet comique est

perçu par le lecteur de cette planche, même s'il n'est pas exactement le même qu'en anglais. Il n'est toutefois pas possible de parler d'équivalence d'effet : l'effet n'est pas le même en français et la chute semble même plus brutale. Toutefois, il est vrai que le sous-entendu qui se cache derrière la réflexion de Calvin est que son grand-père devient fou. Comme l'humour repose sur l'ensemble de la planche, le sarcasme rentre dans la catégorie *illocutionary sarcasm.*

Néanmoins, lorsqu'il s'agit des discussions entre Calvin et Hobbes, la nature de la relation change et le ton se fait plus posé et plus sage, puisque Hobbes est un personnage plus réfléchi que Calvin. La fonction de Hobbes est de rassurer Calvin face à ses craintes et de représenter une version plus mûre de Calvin. Il n'est alors plus question de se sentir supérieur, mais de faire face à une situation en la dédramatisant. Ce sont donc les *Relief Theories* qui prédominent sur les planches ci-dessous.



(Watterson, 2005, p. 357)



(Watterson, 1991, p. 25)

Il existe différentes manières d'analyser ce passage. IRA étant intrinsèquement ancré dans la culture américaine, il est difficile de s'imaginer une version française qui aurait gardé

ce concept. En effet, selon le dictionnaire *Collins English Dictionary*, IRA est « a type of account where the money you put in and the interest you earn is not taxable until you retire. IRA is an abbreviation for Individual Retirement Account ». Dans le cas présent, « IRA » a disparu dans le texte cible qui pourrait davantage être défini comme une domestication (Venuti, 1995, p. 20). Cependant, l'idée de l'argent reste et c'est précisément pour cette raison que l'humour fonctionne, même s'il fonctionne moins bien ; le traducteur a donc procédé à une neutralisation culturelle.

Une autre possibilité retenue par Marta Matteo est la possibilité d'une note de bas de page pour garder l'humour. Toutefois, de cette idée découlent deux problèmes. Le premier réside dans le concept même des notes en bas de page qui alourdissent la lecture et risquent de perdre l'attention du lecteur sur l'histoire. Et puis, les notes de bas de page ont tendance à détruire l'humour, le but étant que le public du texte cible rie ou sourie comme l'a fait le public du texte source et non pas qu'il s'instruise sur la culture américaine. Le deuxième concerne la source de l'humour dans ce passage. Ce n'est pas vraiment l'acronyme « IRA » qui fait rire, mais le fait que Hobbes n'a pas d'argent à donner, puisque c'est un animal pour Calvin ou une peluche pour ses parents. Dans l'article écrit par Lievois, il est surtout question de voir l'ironie à travers certaines figures de style sans pour autant que l'ironie appartienne à une de ces figures de style (en d'autres termes, si une hyperbole peut bien souvent être ironique, l'inverse ne sera pas forcément vrai) (Lievois, 2006, p. 87). Ce phénomène perçu de l'exagération dans l'ironie a été remarqué dans d'autres études, comme celle effectuée par Charaudeau : « Dans la raillerie, il n'y a pas à proprement parler de discordance entre le dit et le pensé comme dans l'ironie ; simplement, on constate que le dit est toujours quelque peu exagéré par rapport au pensé, qu'il y a une différence de degré entre l'un et l'autre : un dit exagéré, répété, agressif, pour un non-dit qui reste négatif mais ne doit pas être interprété selon la force du dit. Le contraire de l'euphémisation, en somme » (Charaudeau, 2006, p. 31).

Cependant, il est à noter que le choix de garder « IRA » n'est peut-être pas le plus judicieux. Derrière l'idée de « IRA » se cache celle de vieillir. L'épargne-pension aurait alors pu être un choix plus cohérent avec le contexte et l'univers que dégage « IRA ». La blague aurait alors gardé la même dimension, puisque l'humour repose en partie sur le fait qu'il existe un dérèglement climatique et que Calvin s'inquiète sérieusement de son avenir. La question est de savoir s'il vaut la peine de payer pour son avenir. L'épargne-pension est payée à long terme alors que les impôts sont payés à très court terme (à la fin du mois), ou appartiennent au présent ou déjà au passé.

En essayant de trouver du positif dans un contexte aussi tragique, Hobbes fait de l'humour qui rentre dans la catégorie des *Relief Theories,* qui peuvent être illustrées par l'exemple qui suit : « Picture yourself at a tense dinner. Someone cracks a self-deprecating joke:

—"Well, if the planet burns, at least I won't have to grade finals." Laughter breaks out. Not because it's especially clever, but because it punctures the silence. » (Cantalamessa, 2025, p. 5)

Cette utilisation du sarcasme permet de détendre l'atmosphère ou de dédramatiser la situation. De plus, l'humour dépend de la situation globale et du contexte et non pas uniquement des paroles prononcées. Ce qui est dit dans la dernière case avec Hobbes relève plutôt de l'*illocutionnary sarcasm* (Camp, 2011).

Il n'aurait pas été possible de garder « IRA » en français : la seule chose à laquelle pourrait penser un lecteur francophone, c'est le groupe terroriste irlandais IRA, ce qui mènerait à une totale incompréhension, surtout que l'IRA était toujours actif à l'époque de la version originale comme de la traduction.

Humour noir

Comme dans de nombreuses autres bandes dessinées, la violence est présente dans *Calvin et Hobbes* (Horry, 2018, p. 69). Certaines scènes de la bande dessinée illustrent cette violence avec des bagarres entre Calvin et Hobbes ou avec des violences verbales envers d'autres personnages. Cette animosité, qu'elle soit physique ou verbale, joue un rôle clé. « Dans l'humour noir, le texte et l'image sont au service du constat de l'absurdité de la vie à travers des propos morbides ou horribles mais prononcés d'une façon détachée, comme s'il s'agissait d'une évidence » (Falardeau, 2015, p. 141). Naturellement, l'image en bande dessinée se doit d'être cohérente avec le texte et l'inverse est tout aussi vrai, c'est-à-dire que les deux éléments transmettent bien cette idée d'agressivité, ce qui sera confirmé avec les planches qui suivront. C'est pour cette raison que les images sur les planches vont faire ressortir le comique, alors que le texte incarne principalement le macabre (Aillaud, 2012, p. 102). Les images ont pour rôle d'être amusantes, bien qu'elles comportent des références propres à l'humour noir comme la mort ou la guerre.

De la même façon que le sarcasme est assimilé à l'ironie, l'humour noir est souvent confondu avec le sarcasme. Même s'il y a une corrélation qui est révélée explicitement entre le sarcasme et l'humour noir, l'humour noir, contrairement au sarcasme, évoque les tabous de la société (Prak-Derrington, 2024, p. 4). Thomas le décrit d'ailleurs dans son article : l'humour noir a souvent recours au sarcasme et à l'ironie les plus violents (Thomas, 2023, p. 4). Cette assimilation avec le sarcasme n'est pour autant pas anecdotique, puisqu'elle constitue en réalité un des paramètres qui définissent les types d'humour noir selon Godioli. Il propose de découper l'humour noir en trois points. Le premier, le *taboo-breaking dark humor* se distingue par le fait de ne se concentrer que sur la formulation de tabous. Ensuite, le *disparaging dark humor* joue avec les stéréotypes jusqu'à les renforcer. C'est généralement avec ce type d'humour noir qu'il est dit qu'on ne peut pas rire de tout et qu'il y a des limites (Thomas, 2023, p. 5). Le dernier type, le *sarcastic dark humor*, traite des comportements jugés inhumains (Godioli, 2024, p. 140).

En outre, la mort est un thème récurrent dans l'humour noir. Elle n'est pas forcément présente directement, mais peut être représentée par des éléments qui renvoient à la mort comme des « deathbed scenes, scenes where murder or executions take place » ou encore « injured, dying and dead bodies, medical […] and funerals […] » (Collings, 2016, p. 181). Par conséquent, l'humour noir fait appel à un mélange d'émotions et « combine des émotions contradictoires et conflictuelles telles que la gaieté, le plaisir avec des émotions négatives,

comme la tristesse, la gêne ou encore la honte et le dégoût » (Aillaud, 2012, p. 39). Elle ajoute que l'humour noir regroupe l'ensemble de l'humour transgressif en incluant l'humour malsain, l'humour agressif ou l'humour hostile) (Aillaud, 2012, p. 40). L'humour noir comporte en effet les caractéristiques générales de l'humour, à savoir « une appréciation du caractère comique » (Aillaud, 2012, p. 39), mais a en contrepartie les caractéristiques du macabre que les gens jugent « déplacé » (Aillaud, 2012, p. 39), faisant ressentir alors des émotions contraires.

Analyse de l'humour noir : analyse

Plus concrètement, nous remarquerons que la mort est un thème souvent évoqué, notamment par la mère de Calvin. Dans les extraits suivants, elle évoque le fait de regretter, non pas le fait d'avoir un enfant, mais le fait d'avoir pour fils Calvin lui-même. Les trois planches qui suivent appartiennent à la catégorie de l'humour noir en raison des réponses inappropriées des parents de Calvin concernant leur fils. Ces réponses sont jugées inhumaines par la société, car elles évoquent le regret de certains parents d'avoir des enfants, même si ici, il s'agit du second degré, d'un humour un peu grisant. L'humour est d'autant plus grisant que c'est aux femmes d'endosser le rôle de mère parfaite que leur impose la société. De plus, on leur demande d'être gentilles, douces et dociles (Aillaud, 2012, p. 103). Elles sont censées endosser ce rôle tout le temps sans faillir à leur tâche (Venard et al., 2024, p. 3813). En outre, les thèmes sous-jacents sont la maltraitance des enfants et la pression accrue sur les épaules des mères, qui doivent s'oublier pour leur enfant. Il va sans dire que l'auteur de l'humour noir ne s'exprime pas sérieusement (sinon, ce ne serait pas de l'humour).

À mon sens, l'humour noir, par sa nature, fait de la personne visée par l'humour une victime. Cette implication sur ce type d'humour le rend plus propice à entrer dans les *Superiority Theories*. Pourtant, l'humour, ici considéré comme un mécanisme cathartique, n'est pas utilisé pour se moquer de l'interlocuteur. Les parents se défoulent verbalement en disant des atrocités. L'humour des trois planches qui suivent, cependant, rentre plutôt dans la catégorie des *Incongruity Theories* : il mélange une forme de domination attribuée aux *Superiority Theories* et le soulagement lié à une décharge émotionnelle caractérisée par les *Relief Theories*. L'humour noir doit être une forme de défense ou de défouloir pour les parents de Calvin qui l'utilisent dans leurs moments de fatigue ou de colère. Cet humour est souvent partagé entre les deux parents lorsqu'ils se retrouvent seuls, sans leur enfant.

Cependant, il n'est pas utilisé pour détendre l'atmosphère et ne peut pas strictement appartenir aux *Relief Theories*.



(Watterson, 2005, p. 63)



(Watterson, 1994, p. 46)

Même si ici, ce n'est pas vraiment la mort en tant que telle qui fait rire, c'est l'anticipation et l'utilisation d'un mot lourd de sens comme « infanticide » qui marquent et qui peuvent choquer. À mon sens, il ne s'agit pas vraiment de *sarcastic dark humor*, bien que le meurtre soit jugé comme un acte inhumain. Cependant, il ne s'agit pas de n'importe quel meurtre ici, mais d'un infanticide, un acte jugé hautement immoral. Pour cette raison, je le place dans la catégorie de *taboo-breaking dark humor*. De plus, les femmes qui regrettent d'avoir eu des enfants ressentent une profonde culpabilité et ce sujet est largement tabou dans la société (Waerenburgh, 2023, p. 3). Cet aspect rend encore plus effarante la réponse de la mère.

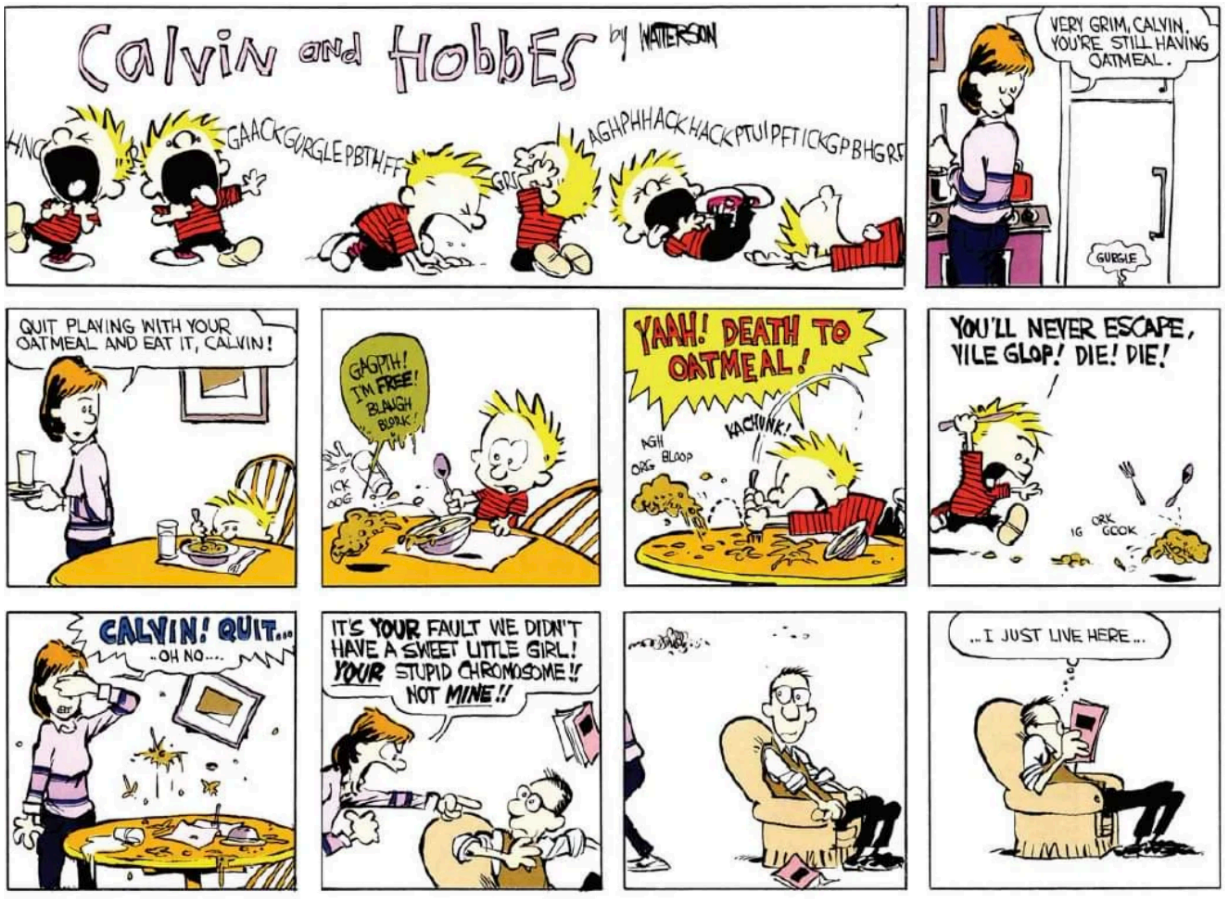
En surface, il serait possible de penser qu'il y a une symétrie parfaite entre le français et l'anglais. Toutefois, une fois analysée en détail, cette symétrie n'est plus que superficielle. Elle se brise en réalité sur deux points : le registre et l'oralité. En termes de registre, il existe une légère différence entre le français et l'anglais. Par exemple, l'extrait « Oh you stupid car ! What's wrong with you now ?!? » devient « Saloperie de bagnole ! Qu'est-ce qu'elle a encore ?! », ce qui change la manière dont la mère parle de la voiture. En anglais, elle s'adresse directement à la voiture en utilisant la deuxième personne, comme s'il s'agissait d'un être animé susceptible de lui répondre, tandis qu'en français, elle considère sa voiture comme un objet. Je peux affirmer qu'il s'agit bien d'une modulation, soit une « variation obtenue en changeant de point de vue, d'éclairage et très souvent de catégorie de pensée » (Vinay & Darbelnet, 1972, p. 11). En plus de cette modulation, d'autres changements surviennent ; l'interjection « oh » disparaît complètement en français. La typographie change légèrement en français aussi : il manque un point d'interrogation en français.

Cependant, même si en ces points les textes diffèrent, ils partagent tous deux l'usage du registre familier. Nous remarquerons qu'il y a une similitude entre les registres langagiers sans pour autant que la traduction soit parfaitement littérale. Il est assez logique que le registre familier soit employé, pour deux raisons. D'un côté, la bande dessinée exige plus d'oralité et un registre qui lui est assimilé. D'un autre côté, la mère s'énerve et utilise des termes qui sont reliés à la colère et à un registre qui lui est approprié. Il est aussi à noter que, même si la mère a tous les droits de s'énerver et d'utiliser un registre encore plus familier, le texte source a suivi la ligne éditoriale de nombreuses autres bandes dessinées, à savoir, une bonne utilisation de la langue qui ne reflète pas son usage réel au quotidien et, cela, malgré l'énervement de la mère. Cette situation est très bien décrite par Baroni :

> Certains traits de l'oralité, notamment ceux liés à la prononciation, à la prosodie ou aux hésitations (anacoluthes, énoncés inachevés, faux départs, etc.) sont également rarement reproduits dans les

> mises en scène de l'oralité en bande dessinée, sauf quand ils sont porteurs de signification, par exemple pour traduire l'énervement ou l'embarras d'un personnage (Baroni, 2026).

Cette citation explique, d'une part, que peu de ces traits de l'oralité se retrouvent à l'écrit, mais que, d'autre part, l'énervement d'un personnage à lui seul donne une raison valable à l'emploi de ces traits. La planche choisie ici retranscrit parfaitement cette idée : même si la mère s'énerve, les traits de l'oralité représentés sont minimes. Lors du passage en français, le traducteur de *Calvin et Hobbes* a continué à respecter les normes de la langue tout comme le faisait l'auteur américain. Néanmoins, le texte cible tend vers un registre légèrement plus familier que le texte source. Cette légère différence est due au recours de « saloperie » (*saloperie - Définitions, synonymes, prononciation, exemples*, s. d.) qui appartient au registre familier, tandis que « stupid car » (Merriam-Webster, s. d.) est bien plus neutre.



(Watterson, 2005, p. 39)



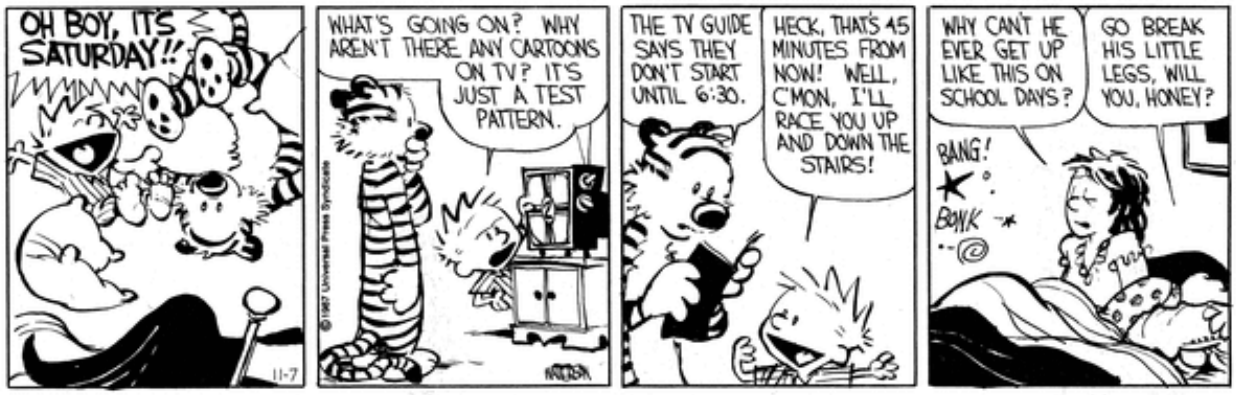
(Watterson, 1994, p. 21)

Cette planche continue sur la même lancée que la précédente : la mère de Calvin regrette d'avoir Calvin comme enfant et rejette la faute sur son mari. À l'inverse du premier exemple,

elle n'évoque pas de tabous. C'est pour cette raison que cette planche entre plutôt dans la catégorie du *sarcastic dark humor*. Concrètement, la mère « se défoule » sur le père. Elle pourrait avoir utilisé l'humour à des fins cathartiques comme l'explique Sayre dans ses travaux liés aux finalités de l'humour. Il s'agit de tout un mécanisme psychologique : elle se défoule pour faire redescendre la tension juste après (Sayre, 2001). Comme le dit Freud, l'humour œuvre à la libération de la personne qui l'utilise (Freud, 1971, p. 209). Cet acte libérateur demande parfois, et c'est le cas ici, de rabaisser ses proches afin de se défendre. La mère exprime son mécontentement en rabaissant son mari, qui serait le seul fautif.

L'énonciateur de l'humour noir, toutefois, n'est pas un personnage de la planche. L'humour, dans cet extrait, va « reposer sur une complicité entre celui qui produit le trait d'esprit ou le propos humoristique et celui qui le reçoit et le comprend, aux dépens d'une tierce personne » (Pros, 2019, p. 184). Il est important de préciser que la mère ne fait pas elle-même de l'humour noir, mais c'est l'auteur, Bill Watterson, qui en fait à travers ce personnage et la situation donnée. C'est le sous-entendu de la mère qui fait de ce passage de l'humour noir. Il a été prouvé que les parents ressentent une pression pour être parfaits et pour élever au mieux leurs enfants. Dans ce contexte, céder à la colère de temps à autre est logique et cohérent.

En ce qui concerne la traduction en tant que telle, l'expression idiomatique en anglais a été remplacée par une autre en français. Dans le cas présent, l'expression « I just live here » fonctionne avec le même système que « I just work here » : l'énonciateur ne prend pas pleinement la responsabilité de ses actes, comme si finalement, ce n'était pas lui qui faisait la loi à la maison Cette sous-implication de la personne se retrouve dans le « just » rendu par la négation « ne…que ». Ce que ces deux expressions ont pour point commun est le sous-entendu « ne faites pas attention à moi », qui renvoie à l'expression idiomatique « don't mind me, I just live here ». De cette manière, le père peut minimiser sa responsabilité à la maison. Le père utilise ces mots pour se tourner en dérision.



(Watterson, 2005, p. 349)

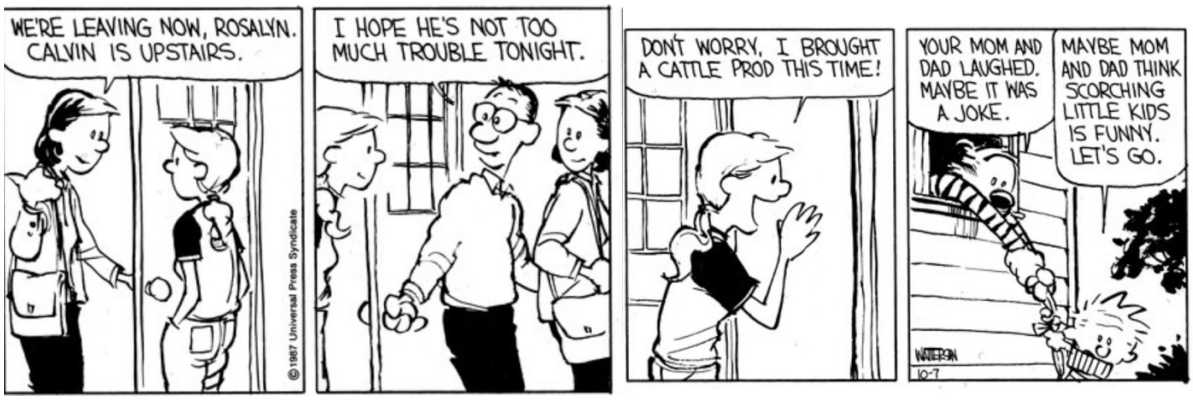


(Watterson, 1994, p. 15)

Cette planche est vraiment très similaire à celle qui la précède et appartient au *sarcastic dark humour*, car l'humour noir est lié à un comportement qui pourrait être estimé « inhumain ». Dans l'imaginaire collectif, il n'est pas envisageable qu'un parent s'en prenne de la sorte à son enfant. Cette fois-ci, contrairement aux planches précédentes, l'évocation de la violence est dite explicitement.

Le père donne l'ordre à sa femme d'aller casser les jambes de leur fils, mais, à la différence de l'anglais, le français semble plus assertif. Le côté assertif apparent en français est attribuable à la perte de la tag question. En effet, si, dans une injonction positive, il y a une tag question avec « will you », cela signifie que le locuteur a cherché à adoucir sa phrase. En effet, « By adding the tag to the imperative, open the door, you are softening the instruction and turning it into a request. Without it, it would sound very much like a command, so the tag has a similar effect to the addition of please » (BBC World Servic*e*, s. d.). Bien que cette structure grammaticale adoucisse les propos, il n'en reste pas moins que cette tournure de phrase est plus insistante que la même tournure avec « won't you» (Quirk et al., 1985, p. 813). Néanmoins, le

côté doux de la question tag ne se retrouve pas dans le surnom affectueux « Chérie », et serait donc implicite. En réalité, cette subtile différence reflète une réelle modification dans la manière de traiter sa femme.



(Watterson, 2005, p. 336)



(Watterson, 1994, p. 4)

Dans cet extrait, l'humour noir n'a pas été traduit littéralement. En effet, « cattle prod » ne fait pas vraiment référence à un ustensile qui permettait de punir les enfants auparavant, alors que le martinet renvoie directement à cette image. L'effet reste cependant le même : faire référence à un objet démesuré pour punir Calvin et créer l'effet comique de ce passage. L'implicite, par contre, peut différer : la pique ou l'aiguillon électrique, soit « cattle prod », renvoie à l'univers de la ferme et de l'élevage des vaches, tandis que le martinet fait référence à l'école d'antan et à ses châtiments. Les trois éléments sont clairement identifiables : Calvin est victime de cet humour noir, le sujet sinistre est la punition au martinet ou au *cattle prod* et l'autrice de l'humour noir est Rosaline, la babysitteuse.

Les méthodes de Rosaline étaient perçues comme trop strictes ou « Rosalyn's methods were usually extreme, and could even be considered abusive by today's standards » et elle a

parfois recours aux menaces pour s'assurer que Calvin obéisse (The Calvin and Hobbes Wiki, s. d.). Il n'est donc pas étonnant que le premier message qu'elle passe aux parents du garçon soit à travers l'humour noir. Comme pour l'exemple précédent, cette planche contient de la violence, de la brutalité et appartient donc à la catégorie de *sarcastic dark humor.* De nos jours, ce type de punition est considéré comme inhumain et en même temps, cette vision de la violence (ou non) dépend de la sensibilité de chacun. Le martinet a bien été utilisé autrefois.

Comme expliqué au début de ce chapitre, ce passage appartient aux *Superiority Theories* pures, avec l'appel à la violence. En effet, la relation que Calvin entretient avec sa babysitteuse ne relève clairement pas du respect pour l'adulte : puisqu'elle appartient au monde des adultes, il se doit d'en faire une antagoniste (Sandifer, 2021). D'emblée, Rosaline et les parents savent qu'il va être difficile de garder Calvin et qu'il reste sage. De son côté, l'enfant s'enfuit à la première occasion.



(Watterson, 2005, p. 343)



(Watterson, 1991, p. 10)

Naturellement, tout l'extrait n'entre pas dans la catégorie de l'humour noir. C'est surtout la deuxième case qui attire l'attention par son implicite plutôt sordide. Calvin sous-entend que Hobbes va passer à tabac Moe jusqu'à ce qu'il soit pris en charge en hélicoptère. Néanmoins,

la formulation de l'anglais au français a changé, même si l'idée est la même ; « a ride in an ambulance helicopter » est devenu « une évacuation sanitaire en hélicoptère » soit un hyperonyme : il n'est pas indiqué comment l'évacuation médicale va se dérouler. Ensuite, le lien avec le domaine médical n'est pas placé au même endroit en anglais et en français. Cette différence de structure rend la réplique moins enjouée. Cette impression peut être renforcée par « treat », traduit maladroitement par « avertissement », moins clair qu'en français. Le lecteur ne connaît pas encore la nature du « treat » en question, entraînant un ton plus sarcastique de la part de Calvin. De plus, « a ride » paraît presque enjoué et tyrannique, soit pleinement ironique. Calvin réutilise la métalepse de la même manière qu'il l'avait fait avec Susie. Il n'explique pas exactement la cause, mais insiste directement sur la conséquence de ces actions. Cette métalepse conduit l'humour de cette case à être du *sarcastic dark humor*.

Concernant la suite de ce gag, il y a d'autres éléments intéressants à discuter, par exemple la vision que Susie a de Calvin. À la place d'utiliser « surnaturel », elle traite Calvin d'être sous-naturel. Cette traduction résulte d'une liberté prise du traducteur, qui a décidé non pas de traduire littéralement « out-of-body experience », mais de proposer une insulte déguisée. La définition de « out-of-body experience » est « a vivid feeling of being detached from one's body, usually involving observing it and its environment from nearby. » (Collins English Dictionary, s. d.). La camarade de classe suggère que ses conversations avec Calvin la mènent vers une expérience hors du corps, sous-entendu lié à des délires psychédéliques. En français, Susie sous-entend que ses échanges avec le garçon relèvent du domaine de la fiction, ce qui a donné lieu à la traduction « sous-naturelle ». Par ce biais, elle insulte Calvin et dit implicitement qu'il lui est inférieur et idiot, le propre des *Superiority Theories*.

En définitive, dans les exemples choisis ci-dessus, le genre dominant est manifestement l'humour noir sarcastique. Il est possible que cette incidence soit due au contexte dans lequel l'humour noir se réalise. Il n'y a qu'un exemple qui aborde des sujets tabous et qui appartient à la catégorie de l'humour noir transgressif. Même si *Calvin et Hobbes* offre une satire de notre société, les thèmes abordés sont souvent lisses. Le *disparaging dark humor* n'est pas du tout représenté dans *Calvin et Hobbes,* car cette bande dessinée ne porte pas sur des sujets discriminatoires et ne fait pas circuler de stéréotypes.

Humour de situation

Bien que *Le rire* de Bergson ait été écrit il y a plus d'un siècle, il n'en reste pas moins un ouvrage important dans le domaine de l'humour et est toujours aussi pertinent à l'heure actuelle. Dans cet ouvrage, le philosophe a classé les types de comiques existants : l'inversion, la répétition et le quiproquo. Le deuxième s'apparente à ce qui est appelé le *running gag* en anglais, qui a été mentionné précédemment. Ce type de comique ne se contente pas de répéter des mots, mais surtout des situations. En ce qui concerne l'inversion, elle ressemble très fortement à la répétition, à la différence près que, dans la situation répétée, les rôles sont inversés. Le dernier type est celui qui correspond le mieux au comique de situation, puisqu'il s'agit du quiproquo, que Bergson décrit comme étant « une situation qui présente en même temps deux sens différents, l'un simplement possible, celui que les acteurs lui prêtent, l'autre réel, celui que le public lui donne » (Bergson, 1900, p. 45). De fait, l'humour de situation, aussi appelé comique de situation, « présente des rencontres imprévues, des quiproquos, des surprises, des malentendus, etc. » (Faerber & Loignon, 2018). Le terme « quiproquo » est le maître-mot de cette section : les gags qui la constituent sont essentiellement faits d'incompréhension entre les personnages. Cette forme d'humour est complétée par l'humour visuel qui « repose sur des associations créatives du texte et de l'image » (Bourges, 2025). L'humour naît alors d'un décalage d'information.

Renforcés par l'image, les gags d'humour de situation sont partout dans *Calvin et Hobbes*. Les expressions « humour de situation » et « comique de situation » sont utilisées de manière interchangeable dans ce chapitre. Certains schémas dans *Calvin et Hobbes* sont propices à ce qu'il y ait un écart, une déchirure ou encore un contraste selon Robert (Robert, 2002, p. 99). La mise en abîme, soit la fiction dans une fiction, dans la bande dessinée, est un élément très fréquent.

> Watterson, l'auteur de Calvin et Hobbes, place souvent ses personnages sur une luge qui descend à toute allure une pente très accidentée lorsqu'ils tiennent des propos philosophiques. Cela fait rire, alors même qu'il n'y a rien qui nous mette ici en situation de nous moquer des personnages. […] La rencontre du corps et de l'esprit est un des ressorts du comique, mais celle du réel et de l'imaginaire ne l'est pas moins. Ainsi dans Calvin et Hobbes s'opère une oscillation constante entre le monde imaginé de Calvin, dans lequel il est lui-même un dinosaure ou un explorateur inter–galaxique[3], alors que Hobbes, sa peluche, est un être vivant des plus expressifs, et celui de la réalité. Un des

[3] [sic]

> procédés récurrents consiste à faire comprendre ce qui se passe dans un monde selon un jeu de parallélisme avec l'autre. (Robert, 2002, p. 99)

Robert décrit ce décalage entre l'imaginaire de Calvin et la réalité qui entoure son personnage. Ce phénomène sert l'humour de situation et entraîne le rire du lecteur. En effet, dans le cas du comique de situation, les *Superiority Theories* donnent une réponse insuffisante sur le rôle du rire et de l'humour (Paradis, 1971, p. 45). À elles seules, ces théories n'expliquent pas réellement les autres émotions ressenties lors de l'humour ou du rire. L'auteur admet alors que d'autres théories ont une place plus pertinente auprès du comique de situation. À partir de la citation de Robert, il est possible d'établir un lien avec les idées et les *Incongruity Theories*. Cette idée est caractérisée par des mélanges et des juxtapositions de théories, et se prête bien à l'expression du décalage entre l'attente du lecteur et la chute du gag.

Analyse de l'humour de situation



(Watterson, 2010, p. 355)



(Watterson, 1991, p. 23)

Dans cette situation, Calvin se réveille parce que son institutrice lui demande de répondre à la question posée pendant le cours. Par réflexe, il donne des réponses qu'il juge possibles concernant la matière qu'il a vue à l'école primaire. Un tableau pour établir les liens entre les réponses des textes source et cible me semble pertinent pour davantage de clarté. De cette manière, il apparaît que les énoncés appartiennent à une même réalité.

Anglais	**Français**	**Élément**
1812	1515	Évènement historique
Gettysburgh	Villeneuve-d'Ascq	Lieu
16 fluid ounces	Décalitre	Mesure de capacité
I before E [except after C]	Chrysanthème	Orthographe
Thomas Edison	Ravaillac	Personnalité historique

Ces énoncés étant purement des références culturelles et le texte devant être accessible à tout public, il était nécessaire de les modifier. Ces réponses, en tant que telles, sont une référence culturelle, mais le sujet qu'elles abordent est celui des règles d'orthographe en anglais. Les deux premiers exemples, ainsi que le dernier, présentent des évènements historiques. Il a fallu, pour rester cohérent, transposer ce contexte de classes de primaire étatsuniennes dans une classe française tout en s'assurant que les références pourraient être comprises ou utilisées dans une salle de cours. Bien que les dates ne soient pas suivies d'une plus ample explication, il est fort à parier que Calvin fait référence à la guerre anglo-américaine et à la bataille de Marignan. Ensuite, les villes sont liées respectivement à la guerre civile et à la Seconde Guerre mondiale. En effet, il s'agit principalement de l'histoire française. Le massacre de Villeneuve-d'Ascq » est certes connu des écoliers français, mais il serait intéressant de se demander pourquoi le traducteur n'a pas choisi un évènement plus emblématique de la Seconde Guerre mondiale, comme Verdun ou le débarquement de Normandie. Le traducteur aurait très bien pu avoir recours à la neutralisation culturelle en préférant des références qui soient plus accessibles à un public international. Il est clair cependant que les exemples donnés en anglais sont propres à l'histoire des États-Unis. Naturellement, le public cible choisi étant la France, les références

culturelles appartiennent à l'histoire française. Néanmoins, le traducteur a réussi à respecter le cadre dans lequel se déroule le gag, à savoir l'école et les matières enseignées aux enfants de primaire. En ce qui concerne les mesures de capacité, « 16 fluid ounces » correspond à la capacité d'une pinte et le nombre n'est donc pas laissé au hasard (United States Department of Agriculture, 2017). Comme dans les exemples précédents, il est impossible de garder l'énoncé, puisque cette mesure de capacité est propre au monde anglo-saxon. Le choix du public cible se clarifie dans le dernier énoncé. Alors que la version originale choisit la figure de Thomas Edison, inventeur entre autres du téléphone et du phonographe, le texte source a voulu davantage s'adresser à un public français. Ravaillac, personnage plus ancien encore, a été exécuté après avoir assassiné le roi français Henri IV. Cette décision peut sembler curieuse en raison de la renommée internationale d'Edison, qu'un public francophone aurait été capable de reconnaître.

En plus des différences culturelles, le traducteur a affronté les énoncés propres à la construction de la grammaire de l'anglais. Un bon exemple serait le « I before E, except after C », un moyen mnémotechnique pour retenir une règle d'orthographe, mais cette règle n'est pas valable en français. C'est pourquoi il était nécessaire pour le traducteur d'adapter cet énoncé. Un équivalent possible en français serait « les scies ne mangent pas les raies ». Cependant, Laurent Duvault a proposé « chrysanthème » sûrement en raison de sa complexité orthographique pour des élèves de primaire et peut-être aussi de la nécessité de réduire le nombre de caractères dans le phylactère.



(Watterson, 2005, p. 340)



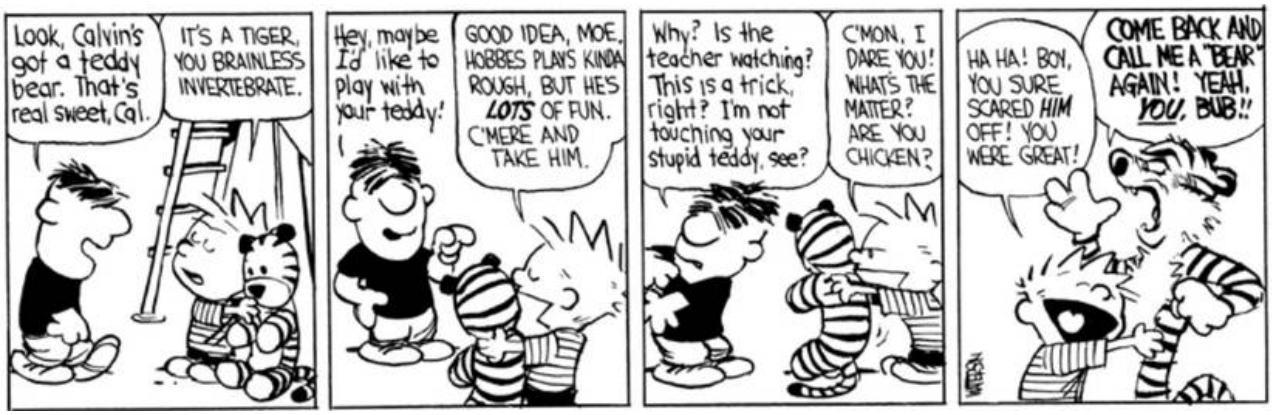
(Watterson, 1994, p. 7)

Alors que Calvin joue paisiblement, il s'écrie : « Nobody had better be sneaking up on me », soit littéralement « Personne n'a intérêt à me prendre par surprise ». Le *Collins English Dictionary* possède deux entrées pour ce verbe à particule : « If someone sneaks up on you, they try and approach you without being seen or heard, perhaps to surprise you or do you harm" ou « If something sneaks up on you, it happens or occurs when you are not expecting it ». Dans les deux cas, c'est l'idée de surprise qui importe. Cependant, dans la version française, l'idée est encore plus poussée : Calvin n'avertit pas seulement Hobbes qu'il ne doit pas lui faire peur. Il y a un léger glissement de sens qui exploite mieux encore le système de lecture qu'offre la bande dessinée. En effet, le personnage de Hobbes part du haut de la case pour tomber sur Calvin. Certes, cette traduction est assez éloignée de ce qui est proposé dans le texte source, mais a le mérite de donner du sens à la planche et de jouer avec les mots et l'univers dans lequel vivent les personnages. Le traducteur a profité des types de déchirures mentionnées par Poudevigne dans la bande dessinée pour que le gag, une fois traduit, ait de l'effet. Cette

déchirure « sollicite, dans sa mise en place, une grande diversité d'effets jouant diversement des nombreux paramètres de la bande dessinée » (Poudevigne, 2020). En d'autres termes, dans la version française, l'humour repose sur deux plans : le verbal et le visuel. L'image ne sert pas seulement à appuyer l'écrit ; elle fait partie intégrante du gag.

Concernant « tomber dessus », le dictionnaire donne le sens littéral du terme, mais « tomber dessus » peut également constituer une expression idiomatique qui signifie trouver par hasard (Le Robert, s. d.). L'expression idiomatique ne se prête pas vraiment au contexte du gag choisi, puisque ce n'est pas le hasard, mais plutôt la surprise qui importe. L'idée d'être pris par surprise et d'avoir peur reste toutefois maintenue. Il serait possible d'affirmer qu'avec la traduction, cet extrait a changé de catégorie d'humour. Si en anglais l'humour pouvait être défini comme de l'humour de situation, il est devenu en français de l'humour de langage avec un jeu de mots (même s'il peut rester dans la catégorie du comique de situation). Il existe bien d'autres sens à « tomber dessus » tels que le fait d' « agresser verbalement » ou d' « accabler de son poids, devenir une charge matérielle ou morale pour quelqu'un » (CNRTL, s. d.).

Selon Malingret, il s'agit surtout d'une idée de priorités (Malingret, 2001, p. 793). Le traducteur s'est retrouvé face à un dilemme : conserver l'original, qui reflétait simplement l'humour de la situation, mais manquer l'occasion d'améliorer le jeu de mots, ou ajouter sa propre touche, qui pourrait être perçue comme une compensation lorsqu'une telle occasion se présente. Le traducteur avait comme priorité de rendre un gag amusant et a donc préféré la deuxième option, qui enrichissait le gag. Effectivement, le lien entre le changement de direction évoqué par Hobbes, en anglais comme en français, et sa chute semble plus fluide dans le texte cible que dans le texte source. En anglais, la transition entre l'avertissement de Calvin et le dialogue repose sur la chute de Hobbes et est maladroite en raison du manque de connecteurs ou de charnières, alors qu'en français, le lien entre les trois, l'avertissement, la chute et enfin le dialogue devient beaucoup plus fluide et limpide. Par conséquent, la version française s'avère supérieure à la version anglaise sur tous ces points.



(Watterson, 2005, p. 343)



(Watterson, 1991, p. 10)

Le lecteur pourrait penser que le changement de police est dû au fait que Moe, le harceleur du protagoniste, se moque de lui, mais, en réalité, c'est un des traits de personnalité de Moe qui le suivent dans l'ensemble de la bande dessinée (*Moe*, s. d.). La police utilisée pour Moe retranscrit le caractère peu intellectuel du personnage. Étant dans la même classe que Calvin, Moe pourrait avoir doublé, ce qui expliquerait qu'il soit plus grand que Calvin et qu'il semble plus âgé, impression qui est confirmée dans le gag suivant. La typographie a elle aussi beaucoup d'importance : « elle constitue une composante non négligeable de la signifiance (Ciobâcă, 2017, p. 149) ». Même si le texte est traduit littéralement, c'est dans la typographie que le traducteur montre sa volonté de rendre l'effet, soit par l'utilisation d'une police, du gras, du surlignage. Le terme « lots » en gras a été traduit par « très » en gardant la même typographie.

Un autre point qui mérite d'être souligné, c'est le registre employé par les personnages. Par exemple, Moe utilise le terme « meugnon » pour se moquer de Calvin ou plutôt de « Calvinou ». En anglais, Moe se contente de donner un diminutif à Calvin. Le français

discrédite donc davantage le protagoniste que l'anglais. Les trois personnages ont tendance à utiliser un registre familier lors de leurs interactions. Ce ton donne l'impression qu'ils jouent aux petits durs. Pour en arriver à cet effet, Watterson a eu recours à plusieurs éléments : les contractions, les insultes et les mots qui appartiennent au registre familier. Ces points d'attention ont été pris en considération par le traducteur. C'est ainsi que « I'd » est devenu « qu'j'ai », « are you chicken » est devenu « t'as peur ». Ces contractions sont considérées comme étant des *standards contractions* par Rose-Marie Weber, soit des contractions qui sont intrinsèquement liées aux auxiliaires (Weber, 1986, p. 419). On ne parle cependant pas vraiment de contractions en français, mais parfois plus d'élision (la suppression d'une voyelle).

Toutefois, certains de ces éléments ne figurent plus dans les mêmes paramètres lors de leur passage au français. Le besoin de compensation après une perte peut expliquer ce phénomène. Par exemple, le traducteur a ajouté une élision dans la dernière case avec « l'toucher ». Ensuite, aussi dans la dernière case, « Come back and call me a "bear" again! Yeah, you bub!! » constitue deux phrases avec des guillemets, des points d'exclamation et trois interjections, dont une soulignée. Parallèlement, le traducteur propose « Reviens m'appeler nounours si tu l'oses, crétin !! », soit une seule phrase avec une seule interjection sur les trois qui existent dans le texte source. Il est vrai que les points d'exclamation ont une grande importance en bande dessinée. S'ils sont moins présents dans d'autres types de littérature, ils remplacent souvent le point final en cas de surprise, d'énervement ou d'émotions intenses du personnage (Bi, 2006). Le pronom « you » souligné a disparu en français au profit de la menace « si tu l'oses ». Le « boy » de Calvin n'a pas non plus été traduit, mais le traducteur a choisi d'ajouter une élision, « t'as été génial », qui était inexistante pour restituer le même degré de familiarité entre les personnages. Le registre familier ne se retrouve donc pas aux mêmes points de détail dans les deux langues.

Le fait que Calvin invite Hobbes à s'attaquer à Moe amène à une nouvelle sorte de manifestation d'humour : le *running gag*, aussi appelé le comique de répétition. Ce dernier est défini « comme étant un processus itératif du déjà-dit humoristique » (Simon, 2007, p. 1). Bien évidemment, ce schéma se répète mais sous différentes variations.

Le lecteur ne s'attend pas à ce que Moe ait peur de Hobbes (du moins, c'est ce que Calvin pense) : Moe ne craint pas la peluche, mais ne veut pas tomber dans un piège. C'est ce qu'explique TV Tropes: « However, Moe backed off because Calvin's behavior made it seem like a trick to get him in trouble, he suffers no actual consequences for his prior bullying, and future strips would show that he continues to bully Calvin » (TV Tropes, s. d.). De plus, TV

Tropes émet l'hypothèse que Moe est tellement stupide qu'il pense que Hobbes est un ours et non pas un tigre, raison pour laquelle il l'appelle « teddy bear ».



(Watterson, 2005, p. 337)



(Watterson, 1994, p. 5)

Cet extrait se différencie des autres de cette catégorie d'humour, car il contient un faux quiproquo. Il n'est pas clairement dit que Rosaline a compris ce qu'a dit Calvin, mais le lecteur se doute par l'air menaçant de la babysitteuse qu'elle a saisi que le garçon s'était montré effronté.

Il est amusant de voir que la traduction, parfois, c'est aussi la non-traduction. Dans ce passage, le fond du message importe, mais la forme est tout aussi importante : elle donne un contexte et rappelle l'autorité d'Hitler sur les nazis. Par ce biais, Calvin provoque et remet en question l'autorité de l'adulte sur lui en établissant un parallélisme entre Rosaline et le dictateur. Comme le passage dans le texte source était déjà en allemand, il était naturel qu'il le soit également dans le texte cible, car le lecteur francophone comprend parfaitement, surtout que cette figure fasciste et autoritaire fait partie de notre histoire. Ce n'est cependant pas une vérité absolue en traduction. Avec ce genre de propos, Calvin se dévoile comme étant un enfant très

effronté et qui devient vite radical dans ses pensées. Le garçon en arrive au point Godwin alors que la dispute vient à peine de commencer.

Il est également à noter que la réponse de Calvin dans la dernière case n'a pas été traduite littéralement. Plusieurs hypothèses peuvent être données. Premièrement, en raison de la nature du texte, le traducteur aurait pu ressentir le besoin de réduire le nombre de caractères dans le phylactère. Cependant, cette théorie n'est pas tout à fait cohérente. Il aurait pu en effet proposer : « j'vais nulle part » ou « j'ai dit : je pars pas » qui respectent le registre de Calvin . Peut-être alors que le traducteur a plutôt voulu saisir l'opportunité de rendre le gag meilleur. En français, il est à souligner que « führer » et « peur » partagent une similarité phonétique. Cette traduction est ingénieuse : elle offre une ressemblance sans pour autant être identique. Ainsi, Calvin peut faire croire à Rosaline qu'il lui a dit ceci, et elle peut en retour se douter qu'il lui ment.

Cette planche illustre bien que les *Superiority Theories* ne peuvent pas s'appliquer : l'humour ne sert pas l'énonciateur. Ce dernier est forcé de reconnaître l'autorité et la supériorité de sa babysitteuse, mais, par le biais de l'humour, il la défie. Cependant, grâce à l'onomatopée « clic », le garçon compare doublement Rosaline à un tyran, tant sur le plan verbal que sur le plan non verbal, en adoptant une attitude nazie.



(Watterson, 2005, p. 351)



(Watterson, 1991, p. 17)

Avec ce *running gag* sur des sondages pour le père, Calvin taquine son père sur une soirée à laquelle ce dernier a participé plus jeune. Ce passage illustre la distorsion entre le monde des adultes et le monde des enfants. Pour ce faire, le traducteur a utilisé l'implicitation : il n'est pas clairement dit que les parents sont allés à une soirée. En effet, « party » a disparu en français, mais le lecteur peut s'imaginer que, dans le tonneau dont il est question, se trouvait le père qui s'habillait avec ce tonneau dans lequel se trouvait de l'alcool et que le T-shirt reflète un état d'ébriété, dévoilant ainsi le passé festif du père (The Calvin et Hobbes Wiki, s. d.).

La traduction « tous à poil » pour faire référence aux *naked parties* ne reflète pas vraiment la réalité des fêtes estudiantines. Dans certaines universités étatsuniennes comme l'université de Brown (The Brown University Naked Society, s. d.) ou de Yale (Smollen, 2022), les *naked parties* sont des soirées courantes où les étudiants participent nus. Il s'agit donc d'un fait culturel bien connu en Outre-Atlantique. En français, il n'y a même pas de tentatives de faire référence à ces soirées, ce qui ne permet pas une pleine compréhension de ce passage. À cette référence peut s'en ajouter une autre : celle des *keg parties.* Comme son nom l'indique, ce sont des soirées dans lesquelles se trouvent des tonneaux remplis d'alcool (Cambridge Dictionary, s. d.). Cette seconde allusion au folklore universitaire renforce la théorie selon laquelle le tonneau était utilisé pour l'alcool. L'usage de tonneaux comme contenants pour boire de l'alcool est propre aux rites initiatiques universitaires américains. Le *strip* laisse entendre que le père de Calvin portait le tonneau comme Diogène l'aurait fait.

Néanmoins, la traduction se heurte à un problème. Si le texte en français peut paraître fluide, une fois la comparaison faite avec le texte original, nous nous rendons compte qu'en réalité, il n'est pas question du lycée, mais bien des études supérieures. Ce choix inadéquat de traduction est curieux, car il ne vient même pas d'un calque. Il aurait été presque attendu que le traducteur soit tenté de faire l'amalgame et de proposer « collège » pour traduire « college ».

Cependant, il ne l'a pas fait, ce qui pose non seulement un problème de respect de la temporalité, mais aussi de sens : le père était plus jeune, mais même s'il avait fallu adapter le texte, les Français ont un équivalent pour ces fêtes estudiantines, à savoir les bleusailles. Une théorie qu'il serait possible d'émettre est que le traducteur a bien fait l'amalgame entre « collège » et « college », mais ne semble pas être convaincu que des collégiens puissent faire la fête de la sorte. Pour cette raison, le traducteur a préféré proposer le lycée, qui accueille des jeunes un peu plus âgés que le collège.

En découvrant l'inscription sur le T-shirt, Calvin ne semble pas comprendre. Il est vrai que les enfants éprouvent plus de difficultés à percevoir les sous-entendus que les adultes. Cette aptitude s'acquiert avec l'apprentissage de la langue (Godart-Wendling, 2022, p. 1). Pour autant, Calvin s'exprime et raisonne rarement comme un enfant. Cet élément est un véritable pilier de l'humour dans la bande dessinée. Le garçon, bien qu'il n'ait que six ans, raisonne comme un adulte ou utilise un vocabulaire qui n'est pas propre aux enfants de son âge. De plus, Calvin a les codes de l'implicite ou de l'explicite, mais feint de ne pas comprendre dans le seul but de provoquer ses parents.

Comique de langage

Le comique de langage est surtout utilisé au théâtre, mais s'applique également au neuvième art. Ce type d'humour est également appelé le comique de mot, et comme son nom l'indique, « se déploie à travers un automatisme verbal et un décalage entre le mot et la situation » (Koné & Sanogo, 2025, p. 1004). Le comique est alors appuyé par le contexte et la situation dans lesquels se trouve l'humour. Le comique de mots existe grâce à plusieurs éléments : le registre de langue, le ton, mais aussi la synonymie. Dans son livre *Le rire*, Bergson en recense plusieurs définitions et explications : selon lui, comme pour le comique de situation, il existe un décalage dans l'humour de situation (Bergson, 1900, p. 101). Bergson s'attaque même à la traduction :

> Il y a peut-être quelque chose d'artificiel à faire une catégorie spéciale pour le comique de mots, car la plupart des effets comiques que nous avons étudiés jusqu'ici se produisaient déjà par l'intermédiaire du langage. Mais il faut distinguer entre le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. Le premier pourrait, à la rigueur, se traduire d'une langue dans une autre, quitte à perdre la plus grande partie de son relief en passant dans une société nouvelle, autre par ses mœurs, par sa littérature, et surtout par ses associations d'idées. Mais le second est généralement intraduisible. Il doit ce qu'il est à la structure de la phrase ou au choix des mots. Il ne constate pas, à l'aide du langage, certaines distractions particulières des hommes ou des événements. Il souligne les distractions du langage lui-même. C'est le langage lui-même, ici, qui devient comique. (Bergson, 1900, pp. 47-48)

Autrement dit, Bergson reconnaît qu'il existe différents types de comique et qu'au sein même du comique de mots, deux catégories se distinguent et que le langage en tant que tel est un élément important également dans les autres types de comique. Comme le dit Bergson, le second comique est généralement intraduisible. Pour autant, toute la nuance se trouve dans « généralement ». Il est certes plus compliqué de s'attaquer à ce type de comique, mais affirmer qu'il est intraduisible n'est pas exact : il n'est pas traduisible littéralement, mais grâce à d'autres techniques de traduction, l'effet peut être rendu.

Dans les *strips* présentés ci-dessous, les traducteurs ont traduit tant bien que mal avec les difficultés qui leur étaient imposées. Il faut garder en tête que l'objectif premier de la traduction de *Calvin et Hobbes* est de conserver leur aspect humoristique, parfois avec une intention satirique. Les traductions ne seraient pas aussi amusantes que les originaux si les traducteurs n'avaient pas été créatifs.

Comme pour le comique de situation, les *Superiority Theories* n'ont pas non plus leur place et ne répondent pas à toutes les questions sur les raisons de l'utilisation de l'humour (Paradis, 1971, p. 45). Pour cette raison, ces théories ne sont donc pas abordées dans l'analyse, car l'attention est portée sur les outils employés par les traducteurs pour garder l'effet comique en français.

Analyse du comique de langage

Le lecteur ne comprend le génie du traducteur qu'en comparant le texte cible avec le texte source. Les trois extraits choisis contiennent des difficultés différentes et ont donc l'avantage d'illustrer différentes contraintes.



(Watterson, 2005, p. 55)



(Watterson, 1994, p. 38)

Ce passage illustre le rôle qu'attribue Calvin à Hobbes lorsqu'ils se retrouvent seuls. Son tigre prend le rôle des parents de Calvin lorsqu'ils ne sont pas présents, prenant le rôle de la raison et en se montrant protecteur envers Calvin (Singh, 2017, p. 67). Hobbes l'aide alors à faire ses devoirs. Le lecteur découvre alors que les explications de Hobbes perdent Calvin et qu'elles cachent un quiproquo. La planche représente un véritable défi pour la recherche d'un effet similaire en français. Le traducteur a dû faire preuve de créativité et d'inventivité. Cette traduction pourrait être considérée comme un glissement de sens par celles et ceux qui

estimeraient que le texte source importe plus. Ce qui en fait un humour de situation, c'est le décalage entre ce que demande Calvin et ce que répond Hobbes. Dans cet extrait, l'humour réside dans l'ambiguïté de « peck », qu'il n'est pas possible de traduire littéralement en français. Ce qu'il est possible d'observer ici, c'est qu'au lieu d'être polysémique, comme en anglais, le terme proposé en français est monosémique, mais il en résulte un quiproquo entre les deux personnages. D'une part, « peck » peut désigner un bisou, d'où la confusion avec « smooch » en anglais. D'autre part, « peck » renvoie à une ancienne mesure pour les moissons, soit 9 litres. Le traducteur a donc procédé à un changement référentiel, en passant de l'agricole au domaine physique pour faire fonctionner le gag. Ce procédé peut tenir de la réécriture. L'humour de situation, en français, est fondé sur l'euphonie, la proche ressemblance des sons, des mots « becquerel » et « bécot ». Par ailleurs, ces termes renvoient aux deux significations du terme anglais « peck », à savoir le bisou (bécot) et la mesure (becquerel). Il faut toutefois reconnaître que « becquerel » n'appartient pas au même domaine que « peck ». En effet, si « peck » peut être plus utilisé en mathématiques, « beckerel » est une mesure de radioactivité. Ce subterfuge a permis au traducteur de répondre aux exigences de l'image, qui reflète clairement l'incompréhension des deux personnages face au devoir de Calvin. Selon Malingret, il ne s'agit plus d'une question de fidélité, mais les traductions « répondent à des priorités, ou des contraintes, divergentes ». Cette traduction me semble plus respectueuse de l'essence du texte original qu'une traduction littérale du même texte, puisqu'elle rend la forme proposée en anglais.

Ce passage me semblait intéressant à mentionner en raison de sa nature. Dans le texte cible, il est en effet constitué d'un jeu de mots, qui, selon le dictionnaire de *La langue française*, est une « Manipulation plaisante des mots fondée sur la ressemblance des mots » (La langue française, 2024). Comme l'explique Fabio Regattin (Regattin, 2015, p. 131), de cette situation ressort l'ambiguïté du terme employé. Le jeu de mots, qui appartient à la catégorie du calembour, peut lui-même être divisé en plusieurs groupes. D'après Falardeau, l'une des catégories du calembour est le double sens, appelé également équivoque et « on parle souvent de double sens ou équivoque, ce jeu de mots étant différent du pur calembour » (Falardeau, 2015, p. 133). D'un côté, certains spécialistes, comme Étienne, avancent que les jeux de mots sont intraduisibles : « Les jeux de langage étant par nature intraduisibles, […] Dans la plupart des cas, le problème est insoluble, quelle que soit l'habileté du traducteur » (Étienne, 1971, p. 32). Il faut cependant reconnaître que Reichert a réussi à déjouer cette prétendue intraduisibilité, puisqu'il a rendu l'équivalence d'effet. L'adaptation de cet extrait appartient à la première catégorie élaborée par Bastin, car, pour des raisons propres à la langue française, l'effet n'aurait pas pu fonctionner.

Ensuite, selon Malingret : « les jeux de mots sont, le discours sur la langue, ses particularités, ses difficultés et les erreurs qu'elles impliquent, sont par excellence propices à solliciter l'imagination et le talent » lorsqu'elle parle de l'adaptation dans le cadre de la traduction. Elle explique que le traducteur qui rencontre une difficulté qui pourrait justifier une adaptation a en réalité deux choix, le premier étant évidemment l'adaptation, le deuxième étant l'explicitation (Malingret, 2001, p. 791). La première possibilité se concentre plus sur le texte cible, tandis que la deuxième se repose plus sur le texte source du traducteur. Comme déjà dit auparavant, la nature du texte préfère l'effet à la forme. Malingret propose d'ajouter des notes de bas de page si le but est réellement de fournir des explications sur le texte source. Elle ajoute que ce sont en effet les textes de nature littéraire qui préfèrent l'adaptation à l'explication, car l'adaptation est « une stratégie privilégiant la dimension fictionnelle du texte » (Malingret, 2001, p. 792).

En résumé, le traducteur a conservé le contexte, Calvin fait toujours ses devoirs en français et Hobbes tente de l'aider, et l'effet, soit la confusion entre les deux personnages. Reichert a, certes, réorienté le domaine de la matière de révision de Calvin. Cependant, une critique pourrait être émise : contrairement à « peck », « beckerel » n'est pas réellement un terme qui pourrait se retrouver dans un devoir d'un enfant de primaire. La complexité du terme pour un enfant de six ans pourrait expliquer le fait qu'il ne le comprenne pas.

Ce passage démontre également la relation entre Calvin et Hobbes et le fait que Hobbes ne représente, finalement, qu'un autre aspect de la personnalité de Calvin. Cela renforce son incompréhension face au terme « peck » ou becquerel. Et le fait que Hobbes et Calvin sont les mêmes personnes (d'où le fait que tous deux ne comprennent pas le mot « becquerel », ou « peck », en fonction de la langue).



(Watterson, 2005, p. 352)



(Watterson, 1994, p. 19)

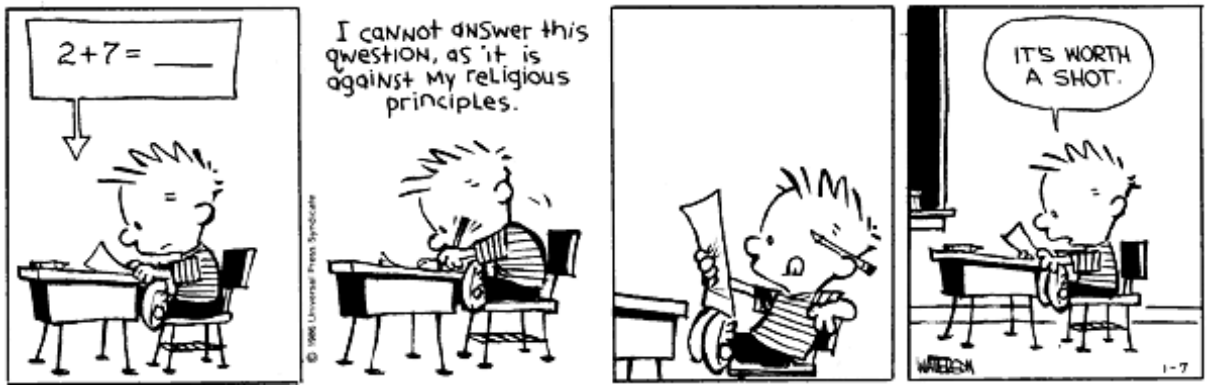
Dans ce passage, Calvin fait une blague à Hobbes, qui ne saisit pas la blague. Le tigre pourrait correspondre à la perspective du lecteur. De cette planche ressort un grand quiproquo grâce au mot « heel » en anglais. La polysémie de « heel » entraîne alors « plusieurs niveaux de lecture » (Charaudeau, 2006, p. 32) et cette isotopie, cette suite logique, une fois brisée, provoque l'humour. La réaction de Hobbes n'est pas celle qu'escomptait Calvin : Hobbes semble navré et se pose seulement la question de savoir comment le chien a pu apprendre à parler, illustrant alors le décalage entre l'humour de Calvin et celui de Hobbes. Même si les interactions semblent absurdes en français, en réalité, il y a eu une perte de l'anglais avec la traduction. Il reste toutefois nécessaire de souligner que l'usage de termes désuets se trouve autant en anglais qu'en français.

La fluidité avec laquelle le lecteur anglophone découvre la planche n'est pas la même que celle en français. Alors qu'en anglais, le référent semble logique, ce n'est pas exactement le cas en français. Le lecteur ne comprend pas à quoi renvoie « un autre ». Ensuite, cette traduction engendre un problème d'euphonie avec le déterminant masculin qui précède le « banane », qui est féminin. Le problème réside dans le double sens de « heel » en anglais qu'il n'est pas possible d'exploiter en français. La première acception de « heel » est en effet « au pied », mais il existe une deuxième acception qui définit « heel » comme étant un terme vieilli pour désigner une crapule, selon le dictionnaire *Collins English Dictionary* « a despicable or unscrupulous person » et propre aux États-Unis (Collins English Dictionary, s. d.). Si le terme « heel » est vieilli aujourd'hui, il l'était déjà à l'époque. Il aurait été alors très peu probable qu'un garçon de six ans l'utilise. Selon le *Green Dictionary of Slang*, « heel », dans le sens de « a general derog., esp. a dishonest, untrustworthy person, esp. one who treats women badly » (Green's Dictionary of Slang, s. d.) serait tombé en désuétude depuis les années 1960 aux États-Unis, bien qu'utilisé de temps à autre dans des livres dans d'autres régions anglophones comme

l'Angleterre et l'Australie. Pour preuve, ce dictionnaire montre que le mot a été utilisé à maintes reprises dans la littérature dans la première moitié du XX^{e} siècle, mais qu'il a disparu petit à petit.

Si le lecteur ne tient compte que du texte traduit, il percevra le texte sous le spectre d'un humour surréaliste, forme d'humour qui ne fait pas vraiment partie de celles présentes dans *Calvin et Hobbes*. Cette forme d'humour est en effet très peu employée aux États-Unis en comparaison à l'Angleterre ou la Belgique où l'on peut citer des références comme Magritte. Plus précisément, l'absurde et le non-sens se définissent par « le décalage entre le sérieux du ton avec lequel ils ont été énoncés et la réponse qui peut prendre la forme d'un rire » (Du, 2011, p. 34), contrairement au surréalisme, qui ne cherche pas à faire rire et préfère l'étrange et le mystérieux (Du, 2011, p. 36). Qui plus est, c'est le père qui représente l'absurde (The Calvin and Hobbes Wiki, s. d.), sans être pour autant surréaliste. Ce côté surréaliste n'était donc pas l'intention de l'auteur. De plus, le « au » de « au pied » ne sonne pas très naturel : il ne serait même pas possible d'affirmer que le chien traite l'homme de pied, ce qui aurait d'ailleurs été étrange. L'insulte « banane » est plus affectueuse que « heel ». Le gag prend donc une tout autre tournure en français. Il semble non seulement surréaliste, mais presque naïf à cause du côté affectueux de « banane » et de la mauvaise construction de la phrase.

En définitive, en anglais, le lecteur aguerri peut saisir la polysémie du mot « heel ». En français, c'est impossible à moins de pouvoir comparer avec le texte source. Certes, Hobbes est perplexe dans les deux cas, mais pas pour les mêmes raisons. La blague tombe alors à l'eau et l'effet humoristique disparaît. Le gag fonctionne de manière superficielle : le lecteur pense saisir l'humour derrière cette planche alors qu'il n'en est rien.



(Watterson, 2005, p. 43)



(Watterson, 1994, p. 25)

Ce gag, bien qu'il repose intégralement sur l'écrit, a été délibérément placé dans la section comique de langage pour la raison suivante : si l'on reprend la définition du comique de langage, il est stipulé que « Le rire est ici déclenché par les paroles proférées par les personnages. Le comique de langage prend deux formes. La première est sémantique : inspiré des *lazzis* (mots d'esprit) de la commedia dell'arte, il peut procéder soit de jeux de mots, de calembours ou de répliques disjonctives par rapport à la situation ou au registre de langue. ». Le registre de langue représente l'élément le plus intéressant, principalement présenté avec des déformations de mots. J'ai décidé d'intégrer ce gag dans la section comique de langage, puisque le principal sujet de cette planche est la réponse de Calvin.

Alors que dans la plupart des planches de la bande dessinée, le traducteur n'a pas de raisons de s'écarter du texte source, il arrive que certains passages offrent plus de liberté d'écriture, ce qui est le cas de cette planche. Contrairement aux autres exemples présentés avec de l'humour de langage, cet extrait ne place pas le comique dans les dialogues, mais dans l'écrit lui-même. Le traducteur s'est amusé à rendre les fautes d'orthographe du texte source dans le texte cible. Néanmoins, il ne s'est pas contenté de reproduire les erreurs présentes en anglais, mais a proposé de les exposer clairement et de les assumer. Il est clair que Calvin n'avait pas besoin d'écrire chaque mot de sa réponse avec des erreurs grammaticales, mais cela montre que c'était une décision délibérée du traducteur. En outre, l'écriture manuscrite en français est appropriée, car le protagoniste se trouve à l'école, et semble plus fluide et plus naturelle que le mélange de majuscules et de minuscules en anglais.

Ensuite, le traducteur a décidé de ne pas traduire littéralement la dernière case, modifiant ainsi le degré de certitude de Calvin face à sa réponse. Dans la version originale, Calvin se montre effronté et culotté et veut tenter le tout pour le tout. En français, le garçon est certain

qu'il obtiendra une bonne note. En pratique, le gag reste drôle, mais ne correspond pas tout à fait au message du texte source. Ce choix peut être lié à un problème de limite de caractères : « ça vaut le coup d'essayer » est assez long.

Avec sa réponse, Calvin se moque une nouvelle fois de la religion, ou plutôt des praticiens qui se donnent des excuses pour éviter des situations parfois sans lien avec leur foi. Au travers de son personnage, l'auteur ne critique pas la religion, mais ses pratiquants et la société qui accepte ce type d'arguments pour éviter certaines situations. Watterson n'est pas fondamentalement contre la religion, mais l'observe d'un œil critique. Il a fait de son personnage qui croit en l'existence éventuelle d'un être supérieur sans croire en Dieu (Marazi, 2019, p. 5). L'auteur s'attaque à de nombreuses reprises à la religion et la compare au père Noël, la religion de la surconsommation étatsunienne. Cette planche est une démonstration de la réflexion de l'auteur autour des croyances de ses concitoyens de son époque. Son personnage n'est d'ailleurs pas un être parfait : il cède à ses vices. Il se laisse rapidement tenter par l'argent et le matérialisme, ou encore la violence.

Conclusion

Naturellement, ce travail ne retrace qu'une partie des types d'humour qui se trouvent dans l'ensemble des *Calvin et Hobbes*, mais il est vrai qu'il en existe qui n'ont pas pu être exploités en raison de leur nature, comme l'humour visuel. En outre, seuls deux tomes sont analysés parmi les 24 tomes existants. Parmi tous les gags présents, certaines catégories ne sont pas représentées, comme l'humour absurde et le cynisme. Si dans un premier temps, ce travail se concentrait surtout sur la distinction entre l'ironie, le sarcasme et le cynisme, il a fallu être réaliste : le cynisme ne proposait pas de planches aussi intéressantes et pertinentes que les comiques de situation et de langage. Étant une bande dessinée, *Calvin et Hobbes* a recours au verbal, mais aussi au non-verbal, qui se prête encore mieux à ce genre comique (Lessard, 1987, p. 37). Cette bande dessinée tire profit de l'image pour créer des décalages entre le lexique et les dessins. Il est donc impossible de faire une analyse complète sur les types les plus courants d'humour dans la bande dessinée ou même sur les changements de catégorie puisque cette analyse ferait l'objet d'un travail plus ambitieux.

En apparence, le lecteur pourrait penser qu'il n'y a aucune perte dans la traduction et qu'il a été facile de traduire. C'est en comparant les deux versions et en les analysant en détail que l'on découvre qu'il y a eu certaines différences significatives. La plupart des planches de la bande dessinée sont en réalité traduites littéralement en français. Le fait que ce soit traduit littéralement pourrait peut-être fonctionner, mais c'est sans compter les pertes de nuances, de références culturelles ou de sous-entendus qui disparaissent lors du passage au français. Cependant, il est important de noter les nuances apportées au texte en français au passage de la traduction. Au contraire, les traductions trop littérales ont conduit à des glissements de sens, voire à une perte. Concernant les formes d'humour qui rentrent dans la catégorie de l'ironie, de nombreux textes attestent la traduisibilité ou non de l'ironie.

> Les chercheurs qui tendent à se montrer optimistes quant aux possibilités de la traduction de l'ironie insistent cependant fort sur le fait que l'ironie ne se traduit que librement : une traduction littérale fait bien souvent disparaître l'ironie. (Lievois & Schoentjes, 2010, p. 11)

Cependant, il est à noter que tous les chercheurs ne partagent pas cet avis. Selon Schoentjes, le caractère littéral d'une traduction est dû à la proximité des textes en français comme en anglais.

> L'ironie nous est si familière que rien au monde ne devrait nécessiter moins de commentaires. Elle compte parmi les moyens d'expression de la très grande majorité des langues,

> encore qu'il ne s'agisse vraisemblablement pas d'un phénomène universel : présente dans l'Orient des *Mille et une nuits*, elle semble avoir disparu des modes d'expression actuels en Chine, où les seules attestations remontent à la littérature ancienne. (Schoentjes, 2007, p. 7)

Schoentjes soutient que l'ironie est un acte langagier utilisé dans de nombreuses langues. Une traduction littérale ne mène donc pas forcément à un texte dépourvu d'ironie. Concrètement, la traduction littérale dans *Calvin et Hobbes* peut fonctionner, grâce à la proximité de la langue anglaise et de la langue française, mais les extraits choisis confirment qu'une traduction trop littérale entraîne des pertes de nuances ou des glissements de sens et perd de son comique. Comme dit ici, la proximité avec la culture française, puisque la maison d'édition est française, n'est pas vraiment un frein pour la traduction, mais représente plutôt une aide. Cependant, il est à noter que c'est un piège dans lequel les traducteurs peuvent vite tomber. Parmi ces pièges se trouvent les faux-amis ou les emprunts selon Nida (Nida, 2021, p. 160). Le cas des faux amis est illustré par les exemples de la traduction de « college », qui avait été traduit par « lycée », et de « heel », traduit par « au pied » perdant alors de sa polysémie. Ces faux amis ont conduit le traducteur vers des erreurs de sens ou des non-sens.

Ensuite, il a été difficile d'affirmer qu'un extrait appartenait strictement à une seule catégorie. La conclusion de Charaudeau est tout à fait pertinente dans cette situation :

> Les actes humoristiques relèvent rarement d'une seule catégorie. Ici, nous nous trouvons en présence d'un fait de discours qui, peut-être plus que d'autres, joue sur la pluralité des sens, ce qui en fait son charme. Le sens d'un fait humoristique dépend de la combinaison de plusieurs catégories qui peuvent coexister ». (Charaudeau, 2006, p. 39)

Comme nous l'avons vu précédemment, certaines catégories d'humour se mélangent lorsqu'un gag est traduit. Plus précisément, ces changements de catégories lors de la traduction consistent soit en la disparition totale de l'humour, soit en la recatégorisation dans le but d'enrichir le gag ou de l'adapter au public cible (en s'aidant des images). Comme l'humour peut non seulement reposer sur le lexique, mais également sur le contexte, le traducteur peut s'aider de la situation autour de l'humour pour rendre une équivalence d'effet.

Quant aux *Superiority Theories,* aux *Incongruity Theories* et aux *Relief Theories*, il est dès lors possible d'attester, après la réalisation de l'analyse, que ces théories ont leur place dans les études sur l'humour. Ces théories fonctionnent dans de nombreux cas grâce à leur diversité et au fait qu'elles ne traitent pas de l'humour sous le même angle. Elles ne sont cependant pas applicables au comique de situation ou de langage. D'abord, les *Superiority Theories* ont

particulièrement bien fonctionné ici : l'ironie, le sarcasme et l'humour noir s'y prêtent bien. De plus, les dynamiques entre personnages offrent de manière récurrente des démonstrations de conflit pour rabaisser l'autre, comme par exemple Susie qui ne manque pas de faire preuve de répartie avec Calvin ou encore Calvin, qui se venge de Moe. Ensuite, pour les *Relief Theories*, elles n'ont été que très peu appliquées. Au total, il n'y a qu'un seul gag qui recourt à ces théories. Enfin, les *Incongruity Theories* sont les théories qui passent partout, c'est-à-dire, c'est-à-dire qu'elles se retrouvent principalement dans les planches avec de l'humour noir.

En définitive, les traducteurs ont surmonté les obstacles de la traduction. Cependant, certains gags, trop ancrés dans la langue ou la culture source, n'ont pas pu franchir la barrière linguistique sans perdre de leur efficacité comique. L'humour apparaît donc comme traduisible lorsque les contraintes sont limitées : plus le traducteur doit prendre en compte des éléments simultanés (jeux de mots, références culturelles, etc.), moins il dispose de la liberté nécessaire pour proposer une solution qui préserve l'effet comique souhaité. Lors du passage au français, parmi les principaux problèmes rencontrés figurent notamment les références culturelles qui sont imperceptibles pour le lecteur francophone. Par exemple, la référence au film avec Marilyn Monroe est très implicite et le phénomène autour du film est moindre en Europe. Cependant, d'autres références culturelles ne sont même pas identifiables pour un lecteur francophone, comme les unités de mesure « peck » et « 16 fluid ounces » qui ont dû être adaptées. À la difficulté de traduire ces références culturelles s'ajoutent les jeux de mots, qui, contrairement aux références culturelles, ont bien été traduits dans un seul des deux exemples choisis. En vérité, ce n'est pas tant l'humour en général qui a représenté un obstacle pour le traducteur, mais plutôt des types spécifiques d'humour comme les calembours. En outre, les traducteurs doivent prêter attention aux figures de style employées dans le texte source. Bien que les métalepses puissent être sujettes à des problèmes d'interprétation (Ralić, 2022, p. 170), les cas des métalepses utilisées par Calvin étaient parfaitement explicites et se prêtaient à une traduction littérale, qui suffisait pour rendre l'humour. La différence de registre linguistique familier lié à l'oralité entre le texte source et le texte cible est l'un des caractères les moins prononcés des planches choisies. Les traducteurs ont tenté de conserver le même registre, mais ont toutefois opté pour des termes qui sont légèrement plus familiers. Cette nuance de registre s'avère être un défi pour les traducteurs, qui détiennent le pouvoir de modifier complètement le ton de la situation et l'ambiance de la planche.

Pour conclure, la nature humoristique d'un texte ne le rend pas automatiquement difficile à traduire. Cette difficulté est effectivement exacerbée par la nécessité de restituer

l’humour, qu’il est impératif de rendre, mais est également liée à des aspects plus généraux. Il est vrai que les difficultés de traduction rencontrées ne se trouvent pas directement dans les types d’humour cités, mais plutôt dans les gags qui précèdent ou qui y sont associés. L’humour doit être considéré comme un tout qui ne fait effet que si son environnement est propice au comique, sinon la chute n’est pas perçue comme drôle par le lecteur. Ces défis et contraintes de traduction ne sont donc pas nécessairement inhérents à l’humour en tant que tel. Ce dernier ne fait qu’ajouter une couche supplémentaire de complexité.

Bibliographie

Abiad-Moulène, L. (2006). Le cynisme en littérature : À partir de Milan Kundera et de John Updike. *Presses Universitaires Blaise-Pascal*, *55*(1), 125-138. https://www.persee.fr/doc/pubp_1242-7888_2006_act_55_1_3583

Aillaud, M. (2012). *Compréhension et appréciation de l'humour noir : Approche cognitivo-émotionnelle*. [thèse de doctorat, Aix-Marseille Université]. Sudoc. https://theses.fr/2012AIXM3033

ATILF. (s. d.). Tomber. Dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.* Consulté 13 juin 2026, à l'adresse https://www.cnrtl.fr/definition/tomber

Baroni, R. (2026). Les affordances médiatiques de la bande dessinée pour l'enseignement de la langue parlée en FLE. *Comicalités. Études de culture graphique*. https://doi.org/10.4000/165u3

Bastin, G. L. (1990). *La notion d'adaptation en traduction : Étude de l'adaptation ponctuelle et globale dans la version espagnole de L'analyse du discours comme méthode de traduction, de J. Delisle* [thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle (Paris III)]. HAL. https://theses.hal.science/tel-03778593v1/file/BASTIN_GEORGES_L_1990_these_et_annexes_DEF_PDFA.pdf

Bastin, G. L. (1993). La notion d'adaptation en traduction. *Meta,* 38(3), 473-478. https://doi.org/10.7202/001987ar

BBC World Service. (s. d.). *Learning English.* https://www.bbc.co.uk/worldservice/learningenglish/grammar/learnit/learnitv117.shtml

Beals, K. (1995). A linguistic analysis of verbal irony [thèse de doctorat inédite], University of Chicago.

Bergson, H. (1900). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Félix Alcan.

Bi, J. (2006). *La Bande Dessinée Muette (8)*. du9 - L'autre bande dessinée. https://www.du9.org/dossier/bande-dessinee-muette-8-la/

Bony, A. (2001). *Sophie Duval, et Marc Martinez, La Satire (littératures française et anglaise)*. Persée. (53), 261-266.

Bouazizi, M., & Ohtsuki, T. (2022). Sarcasm Over Time and Across Platforms : Does the Way We Express Sarcasm Change? *IEEE Access*, *10*, 55958-55987. https://doi.org/10.1109/ACCESS.2022.3174862

Bourges, F. (2025). La bande dessinée dans Science et Vie Junior. Support de fictionnalisation ou outil de vulgarisation scientifique ? *Épistémocritique. Revue de littérature et savoirs*, (26). https://doi.org/10.58335/epistemocritique.875

Cambridge Dictionary. (s. d.) Keg party. Dans *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. Consulté le 10 juin 2026 à l'adresse https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/keg-party

Camp, E. (2011). Sarcasm, Pretense, and the Semantics/Pragmatics Distinction. *Noûs*, *46*(4), 587-634. https://doi.org/10.1111/j.1468-0068.2010.00822.x

Cantalamessa, E. (2025). Humor as a Tool (and a Weapon). Dans E. Malone & E. A. Scarbrough (dir.), *An Introduction to Contemporary Aesthetics : Art, Community, and Experience*. Routledge.

Chan, T. K. (2016). *Explications et sensibilité : Le portrait des troubles mentaux dans certains albums illustrés francophones pour enfants*. [thèse de doctorat, University of Waterloo] UWSpace. http://hdl.handle.net/10012/10898

Chalendard, A. (2025). *Tout n'est pas maison*. INESS. https://institut-iness.fr/2025/01/25/tout-nest-pas-maison/

Charaudeau, P. (2006). Des Catégories pour l'Humour ? *Questions de communication*, (10), Article 10. https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7688

Christoff, M., & Dauphin, B. (2017). Freud's Theory of Humor. Dans V. Zeigler-Hill & T. K. Shackelford (dir.), *Encyclopedia of Personality and Individual Differences* (p. 1-3). Springer International Publishing.

Ciobâcă, T. (2017. Traduction du microcontexte typographique : la contrainte du tiret dans la poésie de Lucien Blaga. *Translationes*. *8-9*,(149-168). https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A27291

Collins English Dictionary. (s.d.). Bimbo. Dans *Collins Online Dictionary.* Consulté le 29 juin 2026, à l'adresse https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/bimbo

Collins English Dictionary. (s. d). Funky. Dans *Collins Online Dictionary*. Consulté le 16 juin, à l'adresse https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/funky

Collins English Dictionary. (s. d.) Heel. Dans *Collins Online Dictionary*. Consulté le 19 mai 2026, à l'adresse https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/heel

Collins English Dictionary. (s. d.) Out-of-body-experience. Dans *Collins Online Dictionary.*.Consulté le 2 août 2026, à l'adresse https://www.collinsdictionary.com/english-language-learning/out-of-body-experience

Collings, R. (2016). *Shedding Light on Dark Comedy : Humour and Aesthetics in British Dark Comedy Television* [thèse de doctorat, University of East Anglia].UEAeprints. https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/59450/

Creusere, M. A. (1999). Theories of Adults' Understanding and Use of Irony and Sarcasm : Applications to and Evidence from Research with Children. *Developmental Review*, *19*(2), 213-262. https://doi.org/10.1006/drev.1998.0474

Du, M. (2011). Le rire par l'absurde étrange surréaliste, rire existentialiste et absurde contemporain. Cahiers des théories de l'art. *Revues Proteus - Cahiers des théories de l'art*, (2). http://www.revue-proteus.com/abstracts/02-5.html

Escarpit, Robert. (2019). *L'humour*. Presses universitaires de France.

Faerber, J., & Loignon, S. (2018). Fiche 19. Comique (n. M.). Registre comique. Dans J. Faerber, et S. Loignon (dir.), *Les procédés littéraires. De allégorie à zeugme*, (p. 63-66). Armand Colin

Falardeau, M. (2015). *Humour et liberté d'expression : Les langages de l'humour*. Presses de l'Université Laval.

Freud, S. (1928). Humour. *The International Journal of Psycho-Analysis, 9*. https://www.freudedition.net/werke/humour/druckschrift

Freud, S. (1971). *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (traduit par M. Bonaparte & M. Nathan; 2e éd.). Gallimard. (Ouvrage original publié en année 1905)

Godart-Wendling, B. (2022). Incidences de l'implicite sur la compréhension des enfants. Dans *L'enfant et le langage*, B. Geay, J-F. Goubet et L. Reid (dir.). Presses du Septentrion.

Godioli, A. (2024). Joking Against Humanity? Dark Humor and (De)familiarization. Dans N. Bayraktar et A. Godioli (dir.), *E(n)stranged : Rethinking Defamiliarization in Literature and Visual Culture* (p. 127-148). Springer International Publishing.

Godioli, A. (2025). Laughing on the edge : Interpreting dark humour in court. *The European Journal of Humour Research*, *13*(4), 138-157. https://doi.org/10.7592/EJHR.2025.13.4.1142

Groensteen, T., & Peeters, B. (1994). *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*. Hermann.

Grow Think Tank. (2021). *Le mouvement PUNK*. https://www.growthinktank.org/le-mouvement-punk/

Green's Dictionary of Slang. (s. d.) Heel. Dans Green's Dictionary of Slang. Consulté 17 juin 2026, à l'adresse https://greensdictofslang.com/entry/kgcej5a

Hobbes, T. (2002). *De la nature humaine, ou exposition des facultés, des actions et des passions de l'âme, et de leurs causes déduites d'après des principes philosophiques*

qui ne sont ni reçus ni connus (traduit par P. H. T. Holbach). J.-M. Tremblay. https://doi.org/10.1522/cla.hot.del

Holm, N. (2018a). The Political (Un)Consciousness of Contemporary American Satire. *Journal of American Studies*, *52*(3), 642-651. https://doi.org/10.1017/S0021875818000920

Horry, L. (2018). *"For Us, By Us" : The Boondocks*, Black Agency, and Black Spatial Reclamation in Comics [thèse de doctorat, City University of New York].CUNY Academic Works. https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/2508

Jérémie. (2020, 15 juin). Calvin et Hobbes, une BD humaniste. *Tendre Jeudi*. https://tendrejeudi.com/calvin-et-hobbes-une-bd-humaniste/

Jérémie. (2025). Ils ont interdit Calvin et Hobbes ! *Medium*. https://medium.com/@jeremiplodocus/ils-ont-interdit-calvin-et-hobbes-fce25f1af2d3

Karoui, J. (2017). *Détection automatique de l'ironie dans les contenus générés par les utilisateurs* [thèse de doctorat, Toulouse 3]. https://theses.fr/2017TOU30145

Koné, C. C. K. N., & Sanogo, A. (2025). De quelques manifestations linguistiques du comique chez Samuel Beckett. *Revue* Zaouli, *9*(11), 998-1032. https://www.revue-zaouli.com/wp-content/uploads/2025/12/33-Christiane-Carine-Kinampinahan-Nangbama-KONE-Amidou-SANOGO_Zaouli-n%C2%B011-Vol.-9-Novembre-2025.pdf

La langue française. (2024). Jeux de mots. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 16 juillet 2026, à l'adresse https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/jeu-de-mots

Laperle, S. (2021). Enjeux liés à la détection de l'ironie. Dans *Actes de la 28e Conférence sur le Traitement Automatique des Langues Naturelles*, 2, 55-66. https://hal.science/hal-03265905

Larousse. (s. d.). Métalepse. Dans *Dictionnaire de français Larousse*. Consulté 26 juillet 2026, à l'adresse https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9talepse/50831

Laurie, T., & Hickey-Moody, A. (2016). On Masculinity and Ridicule. Dans B. Papenburg (dir.) *Gender: Laughter* (1re). Macmillan Interdisciplinary Handbooks https://www.researchgate.net/publication/309504649_On_Masculinity_and_Ridicule

Leborgne, É. (2018). *L'Humour noir des Lumières*, Classiques Garnier.

Lee, C., & Katz, A. (1998). The Differential Role of Ridicule in Sarcasm and Irony. *Metaphor and Symbol*, *13*(1), 1-15. https://doi.org/10.1207/s15327868ms1301_1

Le Robert. (s.d.). Bimbo. Dans *Dico en ligne Le Robert*. Consulté le 11 juillet 2026, à l'adresse https://dictionnaire.lerobert.com/definition/bimbo

Le Robert. (s. d.). Greluche. Dans *Dico en ligne Le Robert*. Consulté le 11 juillet 2026, à l'adresse https://dictionnaire.lerobert.com/definition/greluche

Le Robert. (s. d.). Saloperie. Dans *Dico en ligne Le Robert*. Consulté 25 juillet 2026, à l'adresse https://dictionnaire.lerobert.com/definition/saloperie

Le Robert. (s. d.). Tomber. Dans *Dico en ligne Le Robert*. Consulté le 13 juin 2026, à l'adresse https://dictionnaire.lerobert.com/definition/tomber

Lessard, D. (1987). *L'expression du comique dans les dessins d'humour* [mémoire, Université de Montréal]. Papyrus. https://umontreal.scholaris.ca/server/api/core/bitstreams/2a92edbc-8111-4708-ad36-c5906c03b312/content

Lévrier, A. (2021). La bande dessinée franco-belge au temps des rédactions (1938-1989) : Souplesse et fragilité du journal. Dans A. Lévrier & G. Pinson (dir.), *Presse et bande dessinée : Une aventure sans fin* (p. 71-109). Les Impressions nouvelles.

Lievois, K. (2006). Traduire l'ironie : Entre réception et production. Dans M. Trabelsi (dir.), *L'ironie aujourd'hui : Lectures d'un discours oblique* (p. 83-94). Presses Universitaires Blaise Pascal.

Lievois, K., & Schoentjes, P. (2010). Traduire l'ironie. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, *9*. https://doi.org/10.52034/lanstts.v9i.259

Malingret, L. (2001). Les enjeux de l'adaptation en traduction. Dans D. Pujante González, E. Real Ramos, D. Jiménez Plaza et A. Cortijo Talavera (dir.), *Écrire, traduire et représenter la fête* (p. 791-798). Universitat de Valencia.

Mallard, J. (2021). *See You in the Funny Pages : Forms and Aesthetics of Newspaper Comic Strips in Bill Watterson's Calvin and Hobbes* [thèse de doctorat, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College]. LSU Doctoral Dissertations. https://doi.org/10.31390/gradschool_dissertations.5731

Marazi, K. (2019). Joy Katzmarzik, Comic Art and Avant-Garde : Bill Watterson's "Calvin and Hobbes" and the Art of American Newspaper Comic Strips. *European Journal of American Studies*. https://doi.org/10.4000/ejas.15335

Mateo, M. (1995). The Translation of Irony. *Meta*, *40*(1), 171-178. https://doi.org/10.7202/003595ar

Merriam-Webster. (s. d.) Stupid. Dans *Merriam-Webster. com dictionary*. Consulté le 24 juillet 2026, à l'adresse https://www.merriam-webster.com/dictionary/stupid

Morreall, J. (2024). Philosophy of Humor. Dans E. N. Zalta & U. Nodelman (dir.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Metaphysics Research Lab, Stanford University. https://plato.stanford.edu/archives/fall2024/entries/humor/

Muecke, D. C. (1970). *Irony*. Methuen. http://archive.org/details/irony0000muec

Nida, E. (2021). Principles of correspondence. Dans E. Nida (dir.), *The Translation Studies Reader* (4e éd, p. 156-177). Routledge.

Paradis, G. (1971). *Le comique* [thèse de doctorat, Université de Laval]. CorpusUL. https://corpus.ulaval.ca/server/api/core/bitstreams/d8d2bf53-ebf4-4d6b-81ba-c074dc8f196a/content

Peeters, B. (2019). *La bande dessinée entre la presse et le livre : Fragments d'une histoire*. Bibliothèque nationale de France.

Perron, G. (2000). Bande dessinée et littérature. *Québec français*, (118), 86-88. https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2000-n118-qf1197351/56072ac/

Polimeni, J., & Reiss, J. P. (2006). The First Joke : Exploring the Evolutionary Origins of Humor. *Evolutionary Psychology*, *4*(1), 147470490600400129. https://doi.org/10.1177/147470490600400129

Poudevigne, F. (2020). Le monde selon Calvin, déchirer le réel. *Sillages critiques*, (28). https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.9411

Prak-Derrington, E. (2018). *L'humour noir en texte. Jeux de feintise et postures énonciatives*. [communication orale]. Les postures énonciatives. Autour des proposition d'Alain Rabatel, Toulon. https://hal.science/hal-04415674/file/2018_HUMOUR%20NOIR_ET%20jeux%20de%20feintise_2018_pour%20HAL.pdf

Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G., & Svartvik, J. (1985). *A Comprehensive Grammar of the English Language*. Longman.

Rachaelonreddit. (2025, 20 février). *Calvin and Hobbes Reddit.* Reddit. https://www.reddit.com/r/calvinandhobbes/comments/1iu96xu/heaven/

Ralić, S. (2022). Métanarration, métalepse et métalangage dans l'œuvre de David Albahari et chez ses traducteurs. Dans H. Karas et H. Bat-Zeev Shyldkrot (dir.), *Traduction et diachronie, 9*, p. 169-201. Sorbonne Université Presses.

Ramdani, B. (2020). Traduire le couple texte-image du point de vue de la paratraduction : cas de la bande dessinée. *Multilinguales*, (14). https://doi.org/10.4000/multilinguales.5835

Regattin, F. (2015). Traduire les jeux de mots : Une approche ingégrée. *Atelier de Traduction, 23*, 129-151. https://cris.unibo.it/handle/11585/491571

Robert, M. (2002). Le propre de l'homme: La signification du rire ou le caractère spirituel du comique. *Le Philosophoire*, *17*(2), 97-101. https://doi.org/10.3917/phoir.017.0097

Ruiz Moneva, M. Á. (2001). Towards a Historical Synthesis of the Concept of Irony. *ODISEA. Revista de Estudios Ingleses*, (1). https://doi.org/10.25115/odisea.v0i1.14

Salvan, G. (2007). Métalepse. Dans *Fabula— La recherche en littérature Atelier de théorie littéraire*. https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Pragmatique_de_La_M%26eacute%3Btalepse

Sandifer, E. (2021,11 mai). When Real Things Happen to Imaginary Tigers. *ImageTexT*. https://imagetextjournal.com/when-real-things-happen-to-imaginary-tigers/

Sayre, J. (2001). The Use of Aberrant Medical Humor by Psychiatric Unit Staff. *Issues in Mental Health Nursing*, *22*(7), 669-689. https://doi.org/10.1080/01612840119739

Schoenjes, Pierre. (2007). *Silhouettes de l'ironie*. Droz.

Schuh. (2021). La bande dessinée est née dans la presse. Dans A. Lévrier et G. Pison (dir.), *Presse et bande dessinée. Une aventure sans fin*. Les Impressions nouvelles.

Simon, J. (2007). La fonction persuasive du comique de répétition. *Humoresque 26*, p.161-175. https://hal.science/hal-01446637/

Singh, D. K. (2017). The Toy as a Medium of Alter-ego Expression. *An International Refereed English e-Journal*, *3*(2). https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=iW-_wkoAAAAJ&citation_for_view=iW-_wkoAAAAJ:u-x6o8ySG0sC

Smolderen, T. (1997). *Calvin et hobbes en liberté*. Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. https://www.citebd.org/neuvieme-art/calvin-et-hobbes-en-liberte

Smollen, J. (2022, 13 octobre). 'It's so Brown' : Nudity, controversy, body positivity on campus. *The Brown Daily Herald.* https://www.browndailyherald.com/article/2022/10/its-so-brown-nudity-controversy-body-positivity-on-campus

The Brown University Naked Society (s. d.). *B.U.N.S!*. Buns. Consulté le 16 juin 2026, à l'adresse https://buns.fyi

Stiénon, V. (2021). Bande dessinée et caricature, une affinité décisive (1830-1890). Dans A. Lévrier & G. Pinson (dir.), *Presse et bande dessinée. Une aventure sans fin* (p. 31-49). Les Impressions nouvelles.

Sukmaningrum, R. (2016). The Analysis of Translation Techniques of Irony and Sarcasm in Novel Entitled The Sign Of The Four, *ETERNAL (English Teaching Journal), 7*(1). https://doi.org/10.26877/eternal.v7i1.2958

United States Department of Agriculture. (2017). *Food Buying Guide for Child Nutrition Programs.* https://www.dpi.nc.gov/documents/schoolnutrition/usda-fbg-introduction/download?attachment.

Tan, X. (2025). *Le discours comique dans la sitcom dans une perspective interactionniste* [thèse de doctorat, Sorbonne Université]. HAL. https://theses.hal.science/tel-05166931

The Calvin and Hobbes Wiki. (s. d.) *Calvin's father*. Consulté le 22 mai 2026, à l'adresse https://calvinandhobbes.fandom.com/wiki/Calvin%27s_father

The Calvin and Hobbes Wiki. (s. d.) *Calvin the God*. (s. d.). Consulté le 8 juillet 2026, à l'adresse https://calvinandhobbes.fandom.com/wiki/Calvin_the_God

The Calvin and Hobbes Wiki. (s. d.). *Moe*. Consulté 13 juin 2026, à l'adresse https://calvinandhobbes.fandom.com/wiki/Moe

The Calvin and Hobbes Wiki. (s. d.). Rosalyn. Consulté le13 juin 2026, à l'adresse https://calvinandhobbes.fandom.com/wiki/Rosalyn

The Calvin and Hobbes Wiki. (s. d.). *Teaching with Calvin and Hobbes*. Consulté le 2 juin 2026, à l'adresse https://calvinandhobbes.fandom.com/wiki/Teaching_with_Calvin_and_Hobbes

Thomas, A. (2023). *Rions ! Et Pensons ! L'engagement 2.0*. ORBi - Université de Liège. https://www.eclosio.ong/publication/rions-et-pensons-lengagement-2-0-analyse-deducation-permanente/

TV Tropes (s. d.). *Calvin and Hobbes : « Hobbes Vs. Moe »*. Consulté le 27 juillet 2026, à l'adresse https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Recap/CalvinAndHobbesHobbesVSMoe

Vaillancourt, P.-L. (1982). Sémiologie de l'ironie : L'exemple Ducharme. *Voix et Images*, *7*(3), 513. https://doi.org/10.7202/200345ar

Vandaele, J. (2010). Humor in Translation. *John Benjamins Handbook of Translation Studies (volume 1)*. https://www.academia.edu/13073366/Humor_in_Translation

Venard, G., Zimmermann, G., Antonietti, J.-P., Nunes, C. E., & Van Petegem, S. (2024). Parenting Under Pressure : Associations between Perceived Social Pressure and Parental Involvement among Mothers and Fathers. *Journal of Child and Family Studies*, *33*(12), 3813-3825. https://doi.org/10.1007/s10826-024-02945-5

Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility : A history of translation*. Routledge.

Véron, L. (2021). L'ironie. Dans M. Letourneux & A. Vaillant (dir.), *L'Empire du rire XIXe-XXIe siècle* (p. 321-338). CNRS Editions.

Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1972). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Didier.

Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English : A Methodology for Translation*. John Benjamins Publishing.

Waerenburgh, L. (2023). *Le regret maternel : Étude bibliographique sur les discours diffusés dans la presse écrite française*. *Gynécologie et obstétrique* [mémoire, Université Catholique de Lille]. DUMAS. https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04904043/document

Watterson, B. (1991). *En avant tête de thon !* (traduit par L. Duvault).Hors Collection.

Watterson, B. (1994). *Elle est pas belle la vie?* (traduit par F. Reichert). Hors Collection

Watterson, B. (2005). *The complete Calvin and Hobbes*. *Book One.* Andrews McMeel Publishing.

Watterson, B. (2015). *À la recherche de Calvin et Hobbes : Catalogue de l'exposition*. Hors collection.

Weber, R.-M. (1986). Variations in Spelling and the Special Case of Colloquial Contractions. *Visible Language*, *20*(4). https://journals.uc.edu/index.php/vl/article/view/5450

Yuste Frías, J. (2011). Traduire l'image dans les albums d'Astérix : À la recherche du pouce perdu en Hispanie. Dans B. Richet (dir.), *Le tour du monde d'Astérix* (p 255-271). Presses Sorbonne Nouvelle. https://doi.org/10.4000/books.psn.7026