

Neuvième Art & Propriété Littéraire Et Artistique. Survol de la bande dessinée franco-belge de la seconde moitié du XXe siècle à travers le droit d'auteur

Auteur : Thomas, Milan

Promoteur(s) : Dejasse, Erwin

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en communication, à finalité spécialisée en médiation culturelle et relation aux publics

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/12945>

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 Médias, Culture et Communication

**Neuvième Art
& Propriété Littéraire Et Artistique**

**Survol de la bande dessinée franco-belge
de la seconde moitié du XX^e siècle
à travers le droit d'auteur**

Mémoire présenté par Thomas Milan
en vue de l'obtention du grade de
Master en communication, à finalité spécialisée
en médiation culturelle et relation aux publics

Année académique 2020 / 2021

Je souhaite remercier :
mes parents pour m'avoir donné le goût pour la bande dessinée
et pour m'avoir soutenu tout le long de ce projet.
mon frère et mon père pour avoir eu la patience de relire ce mémoire.
mon promoteur, Erwin Dejasse, pour tous ses conseils et remarques.

Table des matières

INTRODUCTION.....	5
LE DROIT MORAL	8
LE DROIT DE DIVULGATION	9
LE DROIT À LA PATERNITÉ.....	10
Quel support pour la signature ?.....	12
Anonymat.....	14
Les reprises et fausse mention.....	15
Le ghostwriting.....	18
LE DROIT À L'INTÉGRITÉ DE L'ŒUVRE	19
La censure.....	21
Censure pour plagiat.....	23
Censure belge	24
LE DROIT DE REPENTIR OU DE RETRAIT	25
Une paternité différente selon les créateurs de bande dessinée.....	27
L'œuvre de collaboration	27
La non reconnaissance des scénaristes	28
L'œuvre collective.....	33
Les Studios Hergé	34
Un cas particulier de l'œuvre collective – les assistants.	37
L'assistant décoriste : le cas Ric Hochet	37
L'encreur et le lettreur	43
Les coloristes	43
La mise en couleur : une œuvre de commande ?.....	45
Contributions anonymes – le cas <i>Blake et Mortimer</i>	47
LES DROITS PATRIMONIAUX	51
LE DROIT DE REPRODUCTION.....	52
Le cas très particulier de la réédition au format de poche	54
La contrefaçon	56
Œuvres dérivées et produits dérivés	57
LA TRADUCTION.....	59
La fidélité	63
La traduction contrefaisante	64
Les éditions étrangères	65
La difficulté de traduire la bande dessinée	67
Le lettrage.....	68

Un cas particulier : les onomatopées	69
L'ADAPTATION.....	71
L'adaptation audiovisuelle	71
Astérix le Gaulois.....	72
Fais gaffe à la gaffe ! et Gaston Lagaffe	73
Les adaptations en braille	74
LE DROIT DE SUITE ET LA PROPRIÉTÉ DES PLANCHES.....	75
Le droit de suite.....	76
Propriété des planches	77
Le cas particulier de la copropriété dessinateur/scénariste des planches	78
LA PROTECTION DES PERSONNAGES	79
Le marsupilami.....	79
Spirou et Fantasio.....	81
Les personnages issus d'une collaboration.....	83
LES DROITS D'AUTEUR.....	84
La question des à-valoir ou avance sur droit	84
La répartition des droits de l'auteur.....	85
LES EXCEPTIONS AUX DROITS PATRIMONIAUX	87
Conditions de légalité.....	88
L'Hypertextualité	90
Saint-Tin et son ami Lou	92
Tintin en Suisse	94
Monsieur Schulz et ses Peanuts.....	94
L'hommage	95
La citation : définition et conditions de sa légalité.....	97
CONCLUSION	99
BIBLIOGRAPHIE	99

INTRODUCTION



Fig. 1 : GREG, « Il est gonflé », dans *L'indispensable Achille Talon*, Bruxelles, Le Lombard, 1971, p. 4.

Ce soliloque édifiant d'Achille Talon offre une représentation compendieuse sur une partie des sujets abordés dans ce mémoire. Néanmoins, celui-ci n'a pas la prétention de mettre au jour tous les secrets de la *littérature graphicoïdale d'émanation narrativo-psychanalytique émotionnelle appliquée* ; une telle tâche s'avèrerait chimérique. Le texte portera de préférence sur des objets plus concrets : les auteurs et leurs créations. Ces deux notions intimement liées, ne pouvant exister indépendamment de l'une de l'autre, incarnent les piliers sur lesquels se constitue le droit d'auteur : un droit de la propriété intellectuelle recouvrant un ensemble de prérogatives dont jouit un créateur sur son œuvre ; elles lui accordent en autres l'exclusivité en ce qui concerne l'exploitation de son travail (droits patrimoniaux), lui garantissent un faisceau de protections sur celle-ci et lui permettent de s'opposer à toute atteinte préjudiciable à son honneur et à sa réputation (droit moral) ¹.

¹ Loi portant insertion du livre XI, « Propriété intellectuelle » dans le Code de droit économique, M. B. 2014, c. 2, sect. 1^{re}, art. XI. 165.

La bande dessinée a parcouru un long chemin avant d'acquérir sa reconnaissance actuelle. Elle fut durablement considérée comme simple un passe-temps frivole à la seule destination des enfants. Cette généralisation restrictive, qui s'est peu à peu évanouie durant la seconde moitié du XX^e siècle, a toutefois maintenu la bande dessinée éloignée de l'attention des critiques et de l'intérêt du monde scientifique. Cette étiquette l'a pareillement écartée de toute qualité d'art : elle a en effet acquis l'appellation de 9^e art après que le cinéma et les arts médiatiques (photographie, radio et télévision) – inventions pourtant postérieures – se voient discerner respectivement la qualification de 7^e et 8^e arts. L'historien Claude Beylie serait le premier à avoir attribué en 1964 la qualité de 9^e art à la bande dessinée : « je propose au passage d'appeler neuvième art, en hommage à Phil Corrigan dit X-9 [un "*continuity strip*" créé en 1934 par Dashiell Hammett et Alex Raymond], et parce que la huitième place est déjà réservée... » ¹.

Les bandes dessinées n'ont pas attendu de recevoir la dénomination d'art – donc d'œuvres – pour être couvertes par le droit d'auteur. Celui-ci appartient à tous les auteurs d'une œuvre protégée ². Toute production artistique bénéficie d'une protection si, et seulement si, elle respecte deux conditions. La première étant l'originalité : la création doit être issue d'un effort intellectuel et doit refléter la personnalité de son créateur ³. La seconde nécessite la concrétisation sur un support, tel que la planche ou la page de scénario ; elle doit être « coulée dans une certaine forme susceptible d'être appréhendée par les sens (même si cette perception implique l'intervention d'un appareil) » ⁴ – ici, dans ce cas précis : la vue – tout du moins pour l'extrême majorité de la production (cf. infra p. 41). Ainsi, les idées ne reçoivent aucune protection, mais ce sont leurs retranscriptions sur un support qui l'obtiennent. Ici, à l'occurrence la bande dessinée ou plutôt ses composantes : les planches, elles-mêmes, orchestrées en strips, eux-mêmes agencées en cases (ou vignettes) comportant, généralement en leur sein, des images (et/ou du texte) imbriqués, ainsi qu'également tous les éléments antérieurs (crayonnés, scénarios, dialogues, essais, etc.) qui ont été nécessaires durant la conception du produit jusqu'à son ultime finition. Ces droits d'auteur s'appliquent de même quand l'œuvre est restée inachevée ou qu'elle n'a pas été présentée au public.

¹ C. BEYLIE, cité dans T. GROENSTEEN, « Neuvième art », dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le Bouquin de la bande dessinée. Dictionnaire esthétique et thématique*, Paris/Angoulême, Robert Laffont/CIBDI, coll. « Bouquins », 2020, pp. 479-480.

² *Id.*, p. 6.

³ M. BUYDENS, *Droits d'Auteur et Internet. Problèmes et solutions pour la création d'une base de données en ligne contenant des images et/ou du texte*, UCL. Fac. de Droit, 1999, p. 14.

⁴ *Id.*, p. 15.

Si les deux conditions précitées sont remplies, l'auteur se voit conférer automatiquement un droit moral et des droits patrimoniaux ; ils constitueront la base même de ce mémoire s'articulant ainsi en deux parties. Celles-ci exploreront le droit d'auteur appliqué principalement à la bande dessinée franco-belge de la seconde moitié du XX^e siècle prépubliée en grande majorité dans trois revues majeures : *Spirou*, *Tintin* et *Pilote*.

La première partie sera dédiée au droit moral. Il y sera défini les prérogatives offertes à l'auteur (la divulgation, la paternité, l'intégrité de l'œuvre et le droit de repentir ou de retrait), ce qu'elles permettent, ainsi que leurs limites. Il sera exposé parallèlement aussi plusieurs cas n'ayant pas respecté ces prérogatives. Ensuite, il sera entamé une considération plus poussée du droit à la paternité avec la non-reconnaissance des divers collaborateurs à travers les œuvres collectives et de collaboration, le recours à des assistants (décoristes, encreurs, lettrés et coloristes) et les pratiques de *ghosting*.

La seconde partie portera sur les droits patrimoniaux (ou économiques) et en définira les prérogatives. Celles-ci octroient à l'auteur un monopole sur l'exploitation de son œuvre : il est le seul pouvant autoriser sa reproduction à l'identique ou bien sous forme d'œuvres dérivées (adaptation ou traduction). Il y sera évoqué la question de la survivance des personnages à la disparition de leur créateur. Enfin, sera analysée une considération sur les exceptions au droit d'auteur (parodie, pastiche, caricature, citation, hommage).

LE DROIT MORAL

Dans la législation belge : « l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique jouit sur celle-ci d'un droit moral inaliénable » ¹. Le droit moral relie le créateur à son œuvre ; il garantit à la fois la personnalité de l'artiste telle qu'elle s'exprime dans sa production et la création en elle-même ². Selon Alain Berenboom, ce droit « s'inspire des principes qui forment les droits de la personnalité, mais c'est un droit original avec des caractéristiques propres qui le distinguent des autres droits de la personnalité » ³, celui-ci « vise essentiellement à protéger l'œuvre et non, au premier plan, les attributs de la personnalité de son auteur (respect, réputation, vie privée, etc.) » ⁴.

Le droit moral confère à l'auteur des prérogatives permettant de protéger sa réalisation de toute modification sans dérogation, que celle-ci provoque ou non une atteinte à sa réputation et/ou à son honneur ⁵. La loi belge reconnaît trois attributs :

- 1) La divulgation (la mise à disposition au public) ;
- 2) La paternité (la reconnaissance du créateur) ;
- 3) Le droit à l'intégrité ou droit au respect (la protection contre toute modification de l'œuvre et de toute atteinte à l'honneur ou à la réputation de l'auteur) ⁶.

Si ces droits moraux s'avèrent inaliénables, ils ne sont pas incessibles pour autant. Toutefois, s'il est stipulé dans un contrat, l'auteur peut renoncer à y recourir à l'exception du droit au respect de l'œuvre qui ne peut être abandonné à un tiers ⁷. À son décès, ses héritiers ou légataires exerceront, sauf stipulation contraire, le droit moral. En effet, l'auteur comme ses ayants droit peuvent désigner une autre personne physique ou une personne morale telle qu'une fondation pour les exercer ⁸. Néanmoins, dans le cas d'une œuvre inédite, seuls les ayants droit pourront user du droit de divulgation ⁹. Sous l'autorisation de Fanny Vlamynck, veuve et légataire

¹ *Loi portant insertion du livre XI, op. cit.*, c. 2, sect. 1^{re}, art. XI. 165, § 2, al. 1.

² M.-C. JANSSENS, « Le droit moral en Belgique », dans *Les Cahiers de propriété intellectuelle*, Vol. 25, n° 1, mai 2013., pp. 101-102.

³ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, Bruxelles, Larcier, coll. « Création Information Communication », 2008, p. 185.

⁴ M.-C. JANSSENS, « Le droit moral en Belgique », *loc. cit.*, p. 101.

⁵ M.-C. JANSSENS, « Morele rechten... », *op. cit.*, p. 8.

⁶ M. BUYDENS, *Droits d'Auteur et Internet...* *op. cit.*, pp. 21-22.

⁷ V. CASTILLE, « Les droits moraux et la bande dessinée », dans B. VAN ASBROECK et le CENTRE BELGE DE LA BANDE DESSINÉE (dir.), *Droit d'auteur et bande dessinée*, Bruxelles/Paris, Bruylant/L.G.D.J., 1997, pp. 293-294.

⁸ V. CASTILLE, Les droits moraux et la bande dessinée, dans B. VAN ASBROECK... *op. cit.*, p. 282.

⁹ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, *op. cit.*, p. 189.

universelle d'Hergé, *Tintin et l'Alph-Art* fut publié en 1986, trois ans après la mort de ce dernier. Bien que la durée du droit moral ne soit pas précisée dans la loi, la doctrine belge admet en général qu'elle coïncide avec celle des droits patrimoniaux, soit septante ans *post mortem auctoris*¹: « Le droit d'auteur se prolonge pendant septante ans après le décès de l'auteur au profit de la personne qu'il a désignée à cet effet ou, à défaut, de ses héritiers »². Dans la loi française, le droit moral s'avère perpétuel – il ne s'estompe pas à la fin de l'exercice des droits patrimoniaux³.

On trouve une particularité dans le cas des adaptations audiovisuelles : le droit de paternité sera partagé entre les auteurs audiovisuels (ils seront mentionnés dans les crédits). Ils seront alors considérés comme co-auteur de la nouvelle production⁴. « Les auteurs de l'œuvre originale sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle si leur contribution y est utilisée »⁵. Lorsqu'une adaptation est autorisée, les auteurs initiaux renoncent à leurs droits moraux de manière partielle. Ils ne disposent plus du droit de divulgation, celui-ci est transmis au réalisateur et au producteur⁶.

LE DROIT DE DIVULGATION

Le droit moral « comporte le droit de divulguer l'œuvre »⁷. Il accorde à l'auteur l'exclusivité de mise à la connaissance de son œuvre à un public et, *a contrario*, la faculté de la maintenir à jamais dans sa sphère privée. Il détermine seul quand son travail se révèle achevé et décide subséquemment s'il est susceptible d'être dévoilé au grand jour ; il définit aussi les modalités et la manière de le présenter. Personne ne peut l'en contraindre, il reste maître de ses choix⁸. L'auteur, même s'il a déjà conclu avec un éditeur la réalisation d'une série de futurs albums, avec des dates déjà établies pour chaque sortie, conserve néanmoins son droit de divulgation pour chacune d'entre-elles⁹.

Il est admis que ce droit ne peut être exécuté qu'une seule et unique fois pour une même œuvre. Toutefois, « cet épuisement ne vaudra que dans la version prévue par l'auteur [...] ». Les

¹ M.-C. Janssens, « Le droit moral en Belgique », *loc. cit.*, p. 103.

² *Loi portant insertion du livre XI, op. cit.*, c. 2, sect. 1^{re}, Art. XI. 166. § 1^{er}.

³ *Droit moral*, adagp.fr, s.d. [URL] : <https://www.adagp> (consulté le 27 juil. 2021).

⁴ A. BERENBOOM, « L'adaptation cinématographique » dans B. VAN ASBROECK... *op. cit.*, p. 227.

⁵ *Loi portant insertion du livre XI, op. cit.*, c. 2, sect. 4, art. XI.179, al. 3.

⁶ A. BERENBOOM, « L'adaptation cinématographique » dans B. VAN ASBROECK ... *op. cit.*, p. 234.

⁷ *Loi portant insertion du livre XI, op. cit.*, c. 2, sect. 1^{re}, art. XI. 165, § 2, al. 3.

⁸ M.-C. JANSSENS, « Le droit moral en Belgique », *loc. cit.*, p. 109.

⁹ M.-C. JANSSENS, « Morele rechten... », *op. cit.*, pp. 22-23.

conditions et limitations mises par l'auteur à l'exercice d'une partie de son droit de divulgation peuvent dans ce cas le préserver des autres usages ou modes d'exploitation qu'il n'a pas accepté de divulguer »¹. Si le contrat ne porte que sur la stricte divulgation commerciale de l'album, l'éditeur n'a pas de son propre chef la liberté de publier le récit sous une forme promotionnelle. La justice française reconnaît en 2006 que la divulgation d'*Oklahoma Jim* de Morris, Pearce et Léturgie sous forme de prime gratuite constituait une atteinte à ce droit moral². « Il se déduit logiquement de l'arrêt que, dans l'esprit des hauts magistrats, la divulgation n'avait pas été épuisée par la publication de l'œuvre en édition courante »³.

LE DROIT À LA PATERNITÉ

« L'auteur a le droit de revendiquer ou de refuser la paternité de l'œuvre »⁴. La première édition d'*Oklahoma Jim* a failli porter atteinte à ce droit. Dans la page de titre, une correction dissimule par une surimpression le nom réel des auteurs en y substituant leurs pseudonymes. L'inscription originale transparaît toujours sous l'effet de la lumière. A l'origine, l'éditeur Lucky Productions avait crédité Yann et Conrad⁵ alors que ceux-ci avaient requis d'apparaître conjointement sous le nom de Pearce afin ne pas fomentier une confusion entre leurs travaux antérieurs et cette nouvelle production destinée à un lectorat plus familial⁶.



Fig. 2 : MORRIS, PEARCE et J. LETURGIE, *Lucky Luke. Oklahoma Jim*, Givrins, Lucky Productions, 1997, p. 1.



Fig. 3 : MORRIS, PEARCE et J. LETURGIE, *Lucky Luke. Oklahoma Jim*, Givrins, Lucky Productions, 1997, p. 1.

¹ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, Bruxelles, Larcier, coll. « Création Information Communication », 2008, pp. 186-187.

² *Cour de Cassation, Chambre civile 1, du 21 novembre 2006, 04-16.612*, Légifrance, s.d. [URL] : <https://www.legifrance> (consulté le 4 mai 2021).

³ I. WEKSTEIN, *L'épuisement de droit de divulgation*, wan-avocats.com, 30 avril 2008 [URL] : <https://wan-avocats> (consulté le 4 mai 2021).

⁴ *Loi portant insertion du livre XI, op. cit.*, c. 2, sect. 1^{re}, art. XI. 165, § 2, al. 5.

⁵ MORRIS, PEARCE et J. LETURGIE, *Lucky Luke. Oklahoma Jim*, Givrins, Lucky Productions, 1997, p. 1.

⁶ I. DZANOUNI, *Interview Léturgie & Léturgie. Une enquête du Commissaire Illiès*, Auracan, 12 avril 2002 [URL] : <http://www.auracan> (consulté le 4 mai 2021).

Cet exemple illustre à bien des égards le droit de paternité. Il permet à l'auteur de définir sous quelle forme il doit être mentionné sur l'œuvre, et donc comment être reconnu comme auteur de l'œuvre ¹. « La mention du nom est le moyen par excellence pour sécuriser le lien entre l'œuvre et son auteur, ce qui revêt une importance capitale pour tous ceux qui vivent de leur art et qui ont alors intérêt à être (re)connus du public. Vis-à-vis ce droit, l'auteur se forge une réputation ("se fait un nom") » ². Le créateur « peut opter pour une utilisation de son prénom et/ou de son nom de famille, d'une abréviation ou d'un autre signe » ³. De même, il possède la possibilité de demeurer entièrement dans l'anonymat. Le domaine du neuvième art recourt à une pratique assez fréquente : le pseudonyme, qu'il soit transparent ou réel. Le premier, grâce à une consonance caractéristique, renvoie directement à la véritable identité du créateur (Edika / Édouard Karali ou Derib / Claude de Ribapierre,). Le second ne possède aucun rapport direct avec l'identité civile (Alexis / Dominique Vallet ou Stibane / Luc Van Linthout) ⁴.

Rien n'interdit à un auteur l'emploi de plusieurs noms de plume. Le dessinateur français Giraud a signé sous le patronyme complet de Jean Giraud (*Blueberry*), mais également sous l'abréviation de Jean Gir ⁵, de Gir (*Le lac des Emeraudes*) ⁶, et des pseudonymes de Gyr (*Il y a un prince charmant sur Phenixon*) ⁷. Il a employé parallèlement le pseudonyme de Mœbius (*John Difool*) ⁸ et l'abréviation Mœb (*Portrait de Titeuf* à l'occasion de ses dix ans) ⁹. Il a en outre réalisé anonymement des illustrations de *L'histoire des civilisations* pour Hachette ^{10, 11}. À chaque signature correspond une facette précise de son travail : il n'abordait pas les mêmes thèmes ou adoptait un style graphique particulier ¹². Sur les premiers albums de *Blueberry*, son droit de paternité n'a pas toujours été respecté.

Dès le début, j'ai signé les « Blueberry » du pseudonyme Gir, mais les éditeurs se sont obstinés à marquer Jean Giraud sur la couverture. Je n'ai jamais su pourquoi. Ils auraient dû respecter ma signature. Je m'en suis rendu compte qu'au bout d'un certain nombre d'albums, mais il était trop tard... A mes tout débuts dans la BD, je signais cependant J. Giraud.

¹ M.-C. JANSSENS, « Le droit moral en Belgique », *loc. cit.*, pp. 112-113.

² M.-C. JANSSENS, « Le droit moral en Belgique », *loc. cit.*, pp. 112-113.

³ M.-C. JANSSENS, « Le droit moral en Belgique », *loc. cit.*, p. 114.

⁴ V. CASTILLE, « Les droits moraux et la bande dessinée », dans B. VAN ASBROECK... *op. cit.*, p. 272.

⁵ T. SMOLDEREN, « Jean Gir, le nouveau Mœbius », dans *CBD*, n° 58, juin-juil., 1984, p. 88.

⁶ GIR, *Le Lac des Emeraudes*. Gir, *Œuvres*, t. 1, Paris, Les Humanoïdes associés, 1981.

⁷ MÆBIUS, *Le Bandard Fou, John Watercolor, Cauchemar Blanc*. Mœbius, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Les Humanoïdes associés, 1980, p. 116.

⁸ MÆBIUS et JODOROWSKY, *John Difool. L'incal lumière*, Paris, Les Humanoïdes associés, coll. « eldorado », 1982.

⁹ A. HERBEZ (dir.), *Portraits de Titeuf par 30 auteurs*, Grenoble/Rennes Glénat/Christian Desbois, 2004, p. 43.

¹⁰ N. SADOUL *Mœbius : Entretiens avec Numa Sadoul*, Tournai, Casterman, 1991, p. 176.

¹¹ P. GAUMER (dir.), *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004, pp. 344-345.

¹² N. SADOUL, *Mœbius : Entretiens avec Numa Sadoul*, *op. cit.*, pp. 118-119.

Tous les *Blueberry* portent la mention de Giraud en couverture ², tandis que les planches comportent le paraphe de Gir ; il a continué la série sous ce nom uniquement pour des raisons éditoriales – par la suite, il aurait très bien pu lui préférer celui de Mœbius ³. D’ailleurs, il existe une différence notable avec des éditions étrangères : les albums traduits aux États-Unis créditent Mœbius (la différenciation entre les signatures Mœbius, Gir et Giraud se retrouve principalement dans les éditions francophones) ⁴. Les éditeurs américains ont préféré recourir à l’appellation Mœbius, car c’est sous ce pseudonyme que l’auteur est exclusivement reconnu sur ce continent : un travestissement purement commercial et assumé ⁵. L’auteur a le choix de déterminer comment son nom apparaît, mais il peut être influencé par des phénomènes extérieurs – ici, à l’occurrence, une raison pécuniaire.

Quel support pour la signature ?

La couverture de l’album reste, à de rares exceptions près, le support par excellence – le plus visible – sur lequel s’appose la signature. Certaines publications de Dupuis des années 1940-1950 ne présentent aucun nom en premier plat de couverture. C’est notamment le cas de *Buck Danny* qui ne comporte ni la mention de Jean-Michel Charlier (scénariste) ni celle de Victor Hubinon (dessinateur). Pourtant celui-ci a fréquemment paraphé la couverture : il est donc nécessaire d’opérer un distinguo entre signer le dessin de couverture et créditer l’auteur pour l’ensemble de l’album – une tâche revenant généralement à l’équipe de maquettistes chargée de l’habillage de l’édition. En outre, l’illustrateur de couverture n’est pas nécessairement le créateur du contenu de l’album : *Les Japs attaquent*, premier volume de la série *Buck Danny*, fut exécutée (et signée directement dans le dessin) par Joseph Gillain ⁶. Celui-ci a aussi réalisé, sous le pseudonyme de Jijé, la couverture de *Fort Navajo*, le premier album de *Blueberry* de Charlier et Giraud ⁷. Charlier et Hubinon, tout comme la majorité des auteurs de bandes

¹ *Id.*, p. 176.

² À l’exception de la 1^{re} et 2^e éditions respectives des deux premiers albums qui comportent « J. Giraud ». *Blueberry. 1. Fort Navajo*, Bédéthèque, 23 fév. 2003 (modifié le 10 mai 2021) [URL] : <https://www.bedetheque> (consulté le 14 juillet 2021) ; *Blueberry. 2. Tonnerre à l’ouest*, Bédéthèque, 17 août 2002 (modifié le 18 août 2019) [URL] : <https://www.bedetheque> (consulté le 14 juillet 2021).

³ J. GIRAUD, « Giraud par Giraud, de A à Z », dans CHARLIER et GIRAUD, *Mister Blueberry – Dossier de Presse*, Paris, Dargaud, 1995, p. 6.

⁴ N. SADOUL, *Mœbius : Entretiens avec Numa Sadoul*, op. cit., p. 178.

⁵ N. SADOUL, « Citoyen Gir. Citoyen Mœbius », dans *CBD*, n° 86, sep. 1989, pp. 46-47.

⁶ V. HUBINON et J.-M. CHARLIER, *Les aventures de Buck Danny. Les Japs attaquent*, Marcinelle, Dupuis, 1971.

⁷ J. GIRAUD et J.-M. CHARLIER, *Blueberry. Fort Navajo*, Paris, Dargaud, 1965.

dessinés, sont crédités en page de titre (ressort de l'éditeur) et/ou en dernière case, ou à défaut sous celle-ci, de l'album (ressort de l'auteur). Ces deux derniers espaces présentent parfois les autres collaborateurs au projet (coloriste, assistant, lettré) – ceux-ci sont plus rarement crédités en premier plat de couverture. Les planches signées, quant à elles, comportent le plus souvent seul le nom du dessinateur, c'est notamment le cas de *Buck Danny*. Une planche sur deux admet habituellement le paraphe de Victor Hubinon (ceci correspond aux nombres de pages à fournir hebdomadairement au journal *Spirou*). Toutefois, l'absence de nom apparent sur la planche n'a pas de conséquence directe sur la paternité. Dans le gag n° 743 de *Gaston Lagaffe*, la signature se trouve escamotée, censée être renfermée dans une boîte de conserve scellée. Malgré l'omission en toutes lettres de « Franquin » sur la planche originale, le doute quant à la paternité de celle-ci n'a aucune raison d'être.



Fig. 4 : FRANQUIN, Gaston. *L'intégrale version originale* - 1972, Monaco, Marsu Productions, 2012, p. 48.

Depuis la fin des années 1970 (gag 644)¹, André Franquin, en guise de clin d'œil, va déguiser sa signature en relation directe avec la mécanique du gag. Par la suite, il renouera avec cet artifice pour la grande majorité de ses *Idées Noires*². Chacune de ses signatures devient alors unique. Dans la mesure du possible, le droit à la paternité octroie la faculté d'apposer sa signature selon une orthographe spécifique ou un style particulier, voire utiliser un signe^{3,4} : l'auteur « a le droit d'exiger que la mention soit faite conformément à son attente légitime et raisonnable »⁵. Un dessinateur peut donc spécifier sous quelle forme ou graphisme singulier devra apparaître sa signature. Le plus souvent, ce sont des reproductions fidèles de celle-ci (Peyo et Morris apparaîtront toujours dans une écriture cursive). Avec ce type de dispositif, René Pellos, pour pouvoir opposer une date à des éditeurs à fin de droits de reproduction, modifiait annuellement un détail de sa signature pour pouvoir associer son travail à une année

¹ FRANQUIN, « Gaston Lagaffe », dans *Spirou*, n° 1703, déc. 1970, p. 3.

² FRANQUIN, *Idées Noires*, Paris, Audie, 1989.

³ M.-C. JANSSENS, « Le droit moral en Belgique », *loc. cit.*, p. 114

⁴ M.-C. JANSSENS, « Morele rechten... », *op. cit.*, p. 26.

⁵ M.-C. JANSSENS, « Le droit moral en Belgique », *loc. cit.*, p. 114.

précise^{1,2}. La tarzanide *Durga Râni* a ainsi bénéficié de plusieurs signatures successives arborant respectivement un cercle (1946), une étoile à 8 branches (1947), un cœur (1948), etc.^{3,4}. Toutefois, ces variations graphiques, qu'elles soient du registre comique (Franquin) ou de l'utilitaire (Pellos), ne portent en aucun cas préjudice au droit de paternité – seul compte le nom et non la manière.

Anonymat

Un auteur, divulguant son travail anonymement ou sous pseudonyme, peut révéler/revendiquer sa véritable identité à tout moment⁵. La Cour d'appel de Mons reconnaît en 1997 Georges Troisfontaines comme co-auteur de *Buck Danny*⁶ ; la série créée en 1947 portait sur la page de titre des albums les seules mentions de Victor Hubinon et de Jean-Michel Charlier. Grâce aux nombreux témoignages émanant des auteurs susnommés, de leur éditeur historique, et d'autres collègues⁷, il a été acté qu'il était bien le concepteur des premières pages de l'épisode initial : *Les Japs attaquent*⁸. Éprouvant des difficultés pour poursuivre le scénario, il avait demandé à Charlier de lui succéder. Malgré cette brève participation, son apport fut estimé essentiel lors de la conception du personnage ; en outre, Hubinon se serait même inspiré de sa physionomie pour le façonner⁹. Lors de la création de *Buck Danny*, Charlier et Hubinon travaillaient à l'agence Word Presse de Troisfontaines (une agence de presse ayant pour modèle

¹ « Il fut une époque où je travaillais pour différentes maisons et parfois mes bandes étaient publiées plusieurs années après. On me disait qu'elles n'étaient jamais parues ailleurs et j'étais toujours le perdant dans cette affaire, ne me souvenant pas de l'année exacte de leur réalisation [...] j'ai imaginé ces petits personnages qui, chaque année, sont différents ».

H. FILIPPINI, « Entretien avec Pellos », dans *CBD*, n° 31, oct. 1976, p. 12.

² J.-P. TIBÉRI, « Les signatures de Pellos », dans *CBD*, n° 31, oct. 1976, p. 21.

³ PELLOS, *Durga Râni, Reine des jungles 1*, Paris, Serg, coll. « Classique de l'âge d'or de la bande dessinée », 1976.

⁴ PELLOS, *Durga Râni, Reine des jungles 2*, Paris, Serg, coll. « Classique de l'âge d'or de la bande dessinée », 1976.

⁵ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, op. cit., pp. 188-189.

⁶ A. HOUTART, « Droit moral en droit belge », dans *I.R. D.I.*, n° 3, 1998, p. 214.

⁷ Dix ans avant le procès, Yvan Delporte affirmait sans ambiguïté que Troisfontaines était l'un des créateurs de *Buck Danny*. E. PAAPE et Y. DELPORTE, *Jean Valhardi et les êtres de la forêt*, Marcinelle, Dupuis, coll. « classique », 1987, p. 3.

⁸ Le chiffre exact diffère selon les intervenants : 5 à 6 (Charlier) ; 11 (Hubinon) ; 13 (Gaumer).

H. FILIPPINI et J. LÉTURGIE, « Entretien avec Jean-Michel Charlier », dans *CBD*, n° 37, avril 1978, p. 7 ; I. FORESTIER et J. LÉTURGIE, « Entretien avec Victor Hubinon », dans *CBD*, n° 35, jan. 1978, p. 7 ; P. GAUMER (dir.), *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004, p. 117.

⁹ I. FORESTIER et J. LÉTURGIE, « Entretien avec Victor Hubinon », loc. cit., p. 7.

l'Opera Mundi de Paul Winkler)^{1, 2}. Troisfontaines vendait hebdomadairement des bandes dessinées et du contenu publicitaire en autres au Journal de *Spirou* ou *Le Moustique*³. Troisfontaines, en tant que fournisseur, devait avoir perpétuellement du nouveau contenu correspondant aux attentes du public ; il décidait ainsi quel contenu il fallait créer et demandait à ses dessinateurs/scénaristes de les réaliser. Troisfontaines s'avère aussi utile dans la création des séries qu'il proposait : *Buck Danny*, *La patrouille des castors*⁴, mais aussi *Les Histoires vraies de l'Oncle Paul* (il a trouvé le personnage de celui-ci en se basant sur Paul Dupuis)⁵. Instigateur essentiel, il n'a jamais participé au scénario, raison pour laquelle il n'est nullement cité, contrairement aux nouvelles éditions de *Buck Danny*.

Les reprises et fausse mention

De nombreuses raisons expliquent le phénomène de reprise d'une série établie par un ou plusieurs nouveaux auteurs : la désaffection, le manque de temps, la maladie, l'abandon de la série au profit d'une autre, le besoin éditorial et le décès⁶. Lors d'une reprise, la série, les personnages et/ou l'univers subsistent sous la plume d'un créateur tiers. Il n'est pas rare qu'au même titre que le reprenneur, l'auteur initial soit toujours crédité sur la couverture (parfois, avec la formule « d'après les personnages de... »). En 1969, Gotlib, surchargé de travail, abandonne *Gai-Luron* à son assistant Henri Dufranne⁷. Celui-ci, pourtant seul aux commandes de la série à partir du n° 1290, voit l'unique mention de Gotlib persister dans le bandeau de *Pif gadget*. La rédaction de l'hebdomadaire ne le créditera dûment qu'après la demande expresse de Gotlib : « Texte et dessins de Dufranne, d'après Gotlib » au n° 1356^{8, 9}. Ceci permet d'éviter toute

¹ Yves-Marie Labé, *Georges Troisfontaine, éditeur de bande dessinée*, Le Monde, 08 fév. 2007 [URL] : <https://www.lemonde> (consulté le 27 juil. 2021).

² Fondée en 1928, l'agence de presse française Opera Mundi devient la représentante du King Features Syndicate, le groupe de presse le plus puissant aux États-Unis, et qui détient, en autres, les droits exclusifs pour *Mickey*, *Mandrake le magicien*, *Pim Pam Poum*, etc. Ces séries s'animeront dans le *Journal de Mickey*, également créé par Paul Winkler en 1934.

M. R. MANDRY, *Happy Birthday Mickey ! 50 ans d'histoire du Journal de Mickey*, Paris, Chêne, 1984, pp. 12-16.

³ G. RATIER, « *Buck Danny* » et la *World's Presse*, Bdzoom, 10 jan. 2011 [URL] : <http://bdzoom> (consulté le 27 juil. 2021).

⁴ Charlier raconte : « C'est lui [Troisfontaines] qui décidait qu'il fallait lancer telle ou telle série. Pour "La patrouille des Castors" il est venu me trouver un jour en me disant "tu sais il y a un type [Mitacq] qui est boy-scout qui voudrait faire une histoire de boy-scouts, est-ce que tu peux en écrire une ?" ».

H. FILIPPINI et J. LÉTURGIE, « Entretien avec Jean-Michel Charlier », dans *CBD*, n° 37, avril 1978, p. 9.

⁵ H. FILIPPINI et J. LÉTURGIE, « Entretien avec Jean-Michel Charlier », dans *CBD*, n° 37, avril 1978, p. 9.

⁶ D. HUGUES, « Grandeur et misère de la forgerie », dans *CBD*, n° 61, jan.-fév. 1985, p. 70.

⁷ J. GLÉNAT-GUTTIN et N. SADOUL, « Schtroumpf rencontre...Gottlieb », dans *CBD*, n° 13, oct. 1972, p. 4.

⁸ N. SADOUL, *Entretiens avec Gotlib*, Paris, Dargaud, 2018, pp. 51-52.

⁹ H. FILIPPINI, *Histoire du journal et des éditions Vaillant*, Grenoble, Jacques Glénat, 1978, p. 47.

confusion éventuelle – et tout défaut de paternité. Ici, la demande fut réalisée par l’auteur originaire, mais le repreneur, tout comme l’auteur, s’il a le droit d’exiger comment son nom apparaît sur l’œuvre, peut, au contraire, s’opposer à l’application de tout nom incorrect ¹. On retrouve un bel exemple avec la seconde partie du diptyque *Les 3 Formules du professeur Satō : Mortimer contre Mortimer*. Edgar P. Jacobs, décédé durant l’élaboration du récit, avait auparavant émis le souhait que l’histoire soit achevée par Bob de Moor. Jacobs avait réalisé l’intégralité du scénario et des dialogues, ainsi qu’un story-board plus ou moins riche en détail ². Le nom de Jacobs ainsi que celui de Bob de Moor apparaissent conjointement sur la couverture de l’album ³. Lors de la diffusion en librairie, deux « premières » éditions furent distribuées en même temps. La première, potentiellement la véritable édition originale, mentionne sur la dernière planche le nom de Jacobs dans une police de caractère supérieure à Bob de Moor et P. S. Marssignac (le coloriste), tandis que la seconde fait abstraction du coloriste et dispose cette fois les signatures des deux auteurs dans une taille identique ⁴. Cette mise à égalité vient probablement de la volonté de Bob de Moor. Ayant accompli la totalité des dessins, il a vraisemblablement désiré d’être crédité de la même façon que Jacobs – celui-ci tenant ici plus un rôle de *scénariste*.

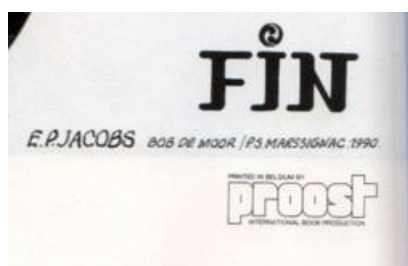


Fig. 5 : E. P. JACOBS et B. DE MOOR, *Blake et Mortimer. Les 3 formules du professeur Satō : Mortimer contre Mortimer*, Bruxelles, Blake et Mortimer, 1990, p. 48.



Fig. 6 : E. P. JACOBS et B. DE MOOR, *Blake et Mortimer. Les 3 formules du professeur Satō : Mortimer contre Mortimer*, Bruxelles, Blake et Mortimer, 2009, p. 48.

Le droit de paternité offre aussi la possibilité de s’opposer à toute mention/inscription inexacte sur l’œuvre ⁵. En 1996, la Fondation E. P. Jacobs, gérant les droits moraux de *Blake et Mortimer*, avait assigné en justice les Éditions Blake et Mortimer pour la sortie de l’album

¹ M.-C. Janssens, « Morele rechten... », *op. cit.*, p. 29.

² E. P. JACOBS, *Dossier Mortimer contre Mortimer*, Bruxelles, Blake et Mortimer, 1990, p. III.

³ E. P. JACOBS et B. DE MOOR, *Blake et Mortimer. Les 3 formules du professeur Satō : Mortimer contre Mortimer*, Bruxelles, Blake et Mortimer, 1990.

⁴ P. GAUMER, « Coup de Black pour Mortimer », dans *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, n° 65, septembre 1990, p. 11.

⁵ M.-C. Janssens, « Morele rechten... », *op. cit.*, p. 29.

L'Affaire Francis Blake réalisé par Jean Van Hamme et Ted Benoit. La présente édition omettait de nombreuses informations essentielles ayant un rapport avec la paternité de l'œuvre et donnait l'impression que Jacobs avait lui-même participé à la création de ce nouvel opus. Sur le premier plat de couverture est mentionné « Les Aventures de Blake et Mortimer de Edgar P. Jacobs » au lieu d'*après* ou d'*après les personnages de* ; le quatrième plat ainsi que le dos n'indiquent aucunement les noms des nouveaux auteurs, mais uniquement « Edgar P. Jacobs »¹ (tout comme les quelques précédentes éditions parues chez *Blake et Mortimer*)² – cette attribution laisse insinuer que celui-ci est l'instigateur de l'épisode³.



Fig. 7, 8, 9 : T. BENOIT et J. VAN HAMME, *Blake et Mortimer. L'affaire Francis Blake*, Bruxelles, Blake et Mortimer/Studio Jacobs, 1996.

Ceci est d'autant plus flagrant sur l'affiche promotionnelle de l'album qui ne comporte aucun déterminant, mais seulement le patronyme. « Qu'excepté dans les articles de presse MM. J. Van

¹ T. BENOIT et J. VAN HAMME, *Blake et Mortimer. L'affaire Francis Blake*, Bruxelles, Blake et Mortimer/Studio Jacobs, 1996.

² *Blake et Mortimer (Les Aventures de)*, Bédéthèque, s.d. [URL] : <https://www.bedetheque> (consulté le 16 juil. 2021).

³ Civ. Bruxelles, (réf.), 17 octobre 1996, dans *Auteurs & Media*, n° 4, déc. 1996, p. 431.

Hamme et T. Benoit n'apparaissent qu'avec une discrétion telle que le lecteur peut ignorer leur rôle réel »¹.

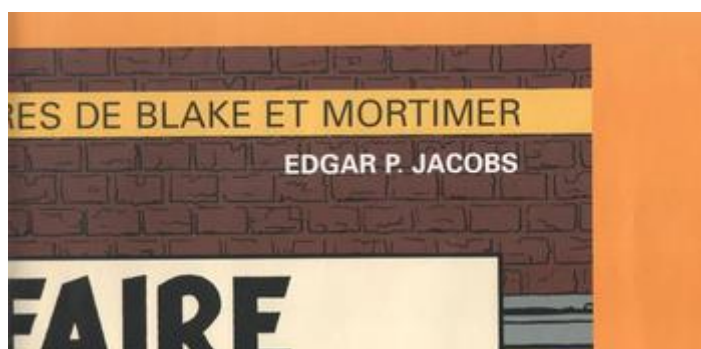


Fig. 10 : détail de l’affiche promotionnelle de *L’affaire Francis Blake*, 1996.

Il a été reconnu que cette présentation erronée était purement intentionnelle « probablement par souci commercial... et ce d'autant plus [...] que la publication de la bande dessinée litigieuse doit notamment relancer la vente des albums de E.P. Jacobs »². À la suite du procès, les albums, comportant cette mention trompeuse, ont été interdits à la distribution et à la vente. Il a été également demandé de modifier les crédits de couverture pour éviter toute confusion future³.

Le ghostwriting

Si la loi accorde à l’auteur la possibilité de revendiquer la paternité de son œuvre, il peut *a contrario* la refuser. Il a en outre la capacité d’accepter qu’elle soit publiée sous le nom d’une autre personne. Ce cas naît le plus souvent d’un accord contractuel : c’est le « nègre littéraire » ou « prête-plume ». Cette pratique, baptisée *ghostwriting* dans les pays anglo-saxons, consiste à réaliser une œuvre de manière anonyme pour la céder à un commanditaire qui va la signer de son propre nom et en endosser tous les droits d’auteur⁴ (en renonçant à la paternité, l’écrivain fantôme abandonne son droit moral à cette tierce personne). Si on peut rencontrer des affaires célèbres dans la littérature (cf. Auguste Maquet pour Alexandre Dumas), à notre connaissance, il n’existerait pas de bande dessinée qui aurait été entièrement produite anonymement pour le compte d’un autre. Toutefois, des apports non crédités s’avèrent monnaie courante – ceci sera plus vu en détail dans le chapitre (p. 46) « Le *ghosting* : un cas particulier de collaboration ? ».

¹ Civ. Bruxelles, (réf.), 17 octobre 1996, dans *Auteurs & Media*, n° 4, déc. 1996, p. 433.

² *Id.*, p. 433.

³ *Ibid.*

⁴ M.-C. JANSSENS, « Le droit moral en Belgique », dans *loc. cit.*, pp. 115-116.

LE DROIT À L'INTÉGRITÉ DE L'ŒUVRE

L'auteur « dispose du droit au respect de son œuvre lui permettant de s'opposer à toute modification de celle-ci. Nonobstant toute renonciation, il conserve le droit de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de cette œuvre ou à toute autre atteinte à la même œuvre, préjudiciables à son honneur ou à sa réputation »¹. Le créateur possède la prérogative de pouvoir s'opposer à toute modification de sa création. Sans son accord préalable, l'œuvre ne peut être altérée par une tierce personne². De plus, si une atteinte à son honneur ou à sa réputation a été commise, l'auteur peut également y faire obstacle. Il n'est pas nécessaire que son travail ait subi une quelconque transformation volontaire : le contexte de reproduction ou la manière de le présenter peuvent s'avérer suffisants pour le corrompre et ainsi provoquer un préjudice³.

Réarranger les cases, supprimer des bulles, ne dévoiler qu'une seule page à la fois pour le confort numérique, au lieu de deux – préalablement conçues pour être disposées en vis-à-vis dans la publication originale (c'est-à-dire s'éloigner de la vision d'origine de l'auteur) – peut constituer une atteinte au droit moral⁴. Même une simple numérisation peut être de nature à nuire à l'intégrité d'une œuvre. La Cour d'appel de Paris a considéré que la SCP (Société Civile Professionnelle) Neret-Minet et la société Neret-Minet, en reproduisant deux planches de *Tintin* sur leur site internet, ont commis une atteinte au droit moral. Une numérisation peu soignée avait eu pour conséquence d'altérer les couleurs et de rendre les traits du dessin quelque peu flous⁵. « Cette affaire vient confirmer que la qualité d'un procédé de reproduction, quel qu'il soit, spécialement le numérique, avec ses taux de compression "avec perte de qualité" peut directement entraîner une atteinte à l'intégrité de l'œuvre »⁶.

Seuls l'auteur ou ses ayants droit peuvent apporter ou autoriser une modification de l'œuvre. En 2017, les Éditions Casterman, en collaboration avec Moulinsart, proposent une version colorisée de *Tintin au pays des Soviets*. Cet album, depuis sa parution dans *Le Petit Vingtième*, le supplément du journal *Le Vingtième Siècle*, avait toujours été commercialisé en noir et

¹ Loi portant insertion du livre XI, *op. cit.*, c. 2, sect. 1^{re}, art. XI. 165, § 2, al. 7.

² M.-C. JANSSENS, « Le droit moral en Belgique », *loc. cit.*, p. 117.

³ M. BUYDENS, *Droits d'Auteur et Internet...* *op. cit.*, p. 22.

⁴ S. CORNUAUD, *contrat d'édition et bande dessinée numérique*, Neuviemeart, mars 2011 [URL] : <http://neuviemeart> (consulté le 13 mars 2021).

⁵ Cour d'appel de Paris 4^e chambre, section A Arrêt du 14 mars 2007, Legalis, 07 juin 2007 [URL] : <https://www.legalis> (consulté le 2 mai 2021).

⁶ D. FROCHOT, *Numérisation de mauvaise qualité et atteinte au droit d'auteur*, Les-infostrateges, 05 oct. 2007 [URL] : <https://www.les-infostrateges> (consulté le 2 mai 2021).

blanc ¹. Premier récit mettant en scène le célèbre reporter, il est en outre le seul de la tête de série à ne pas avoir été complètement remanié par Hergé. Il restait donc l'unique album en noir et blanc de Tintin à avoir conservé son aspect originel (à une page près ²), contrairement aux suivants tels que *Tintin au Congo* ou *Le Crabe aux pinces d'or*. Ceux-ci parurent d'abord en noir et blanc à leur sortie aux Éditions du Petit « Vingtème » (jusqu'en 1932), puis chez Casterman (dès 1934). Ils ont été, sous l'impulsion de cet éditeur, réécrits, entièrement redessinés et ont bénéficié d'une mise en couleurs, dans un but commercial et visant aussi l'acquisition d'une cohérence graphique et scénaristique (les albums originaux totalisaient entre 100 et 128 pages au maximum et ils possèdent tous désormais le même format établi précisément à 62 planches).

La nouvelle édition présente une autre différence majeure, outre le fait qu'elle soit colorisée dans une charte totalement distincte de celle régissant les albums historiques : la couverture a été entièrement métamorphosée. Dorénavant le titre original, anciennement *Les aventures de Tintin reporter du Petit « Vingtème » au pays des Soviets*, se résume en un sobre *Tintin au pays des Soviets* (appellation sous laquelle l'album était communément désigné). L'émblématique illustration (Tintin et Milou en pied devant la cathédrale Basile le bienheureux de Moscou) fait place désormais à l'agrandissement d'une case retouchée pour les besoins de cette fonction (case 3, page 8 de l'album) ³.

Hergé a également remanié partiellement certains de ses albums parus en couleurs. C'est le cas par exemple d'*Au Pays de l'or noir*, paru en album en 1950 ⁴. La nouvelle édition de 1971 possède de nombreuses pages amendées. De nombreuses planches furent complètement redessinées et rescénarisées, mais d'autres préservèrent la composition, l'agencement des cases et les textes d'origine tout en modernisant certains éléments. *L'or Noir* a été réactualisée pour l'édition anglaise. À la base l'histoire, se déroulant en 1939, faisait référence aux organisations juives luttant contre l'occupation britannique en Palestine. L'éditeur anglais sollicita Hergé, après la Seconde Guerre mondiale, de supprimer toute allusion dans l'album ⁵. « Le contexte

¹ À l'exception des planches 100 et 101 qui furent exclusivement réalisées en bichromie dans *Le Petit Vingtème - spécial Noël*, n° 60 du mercredi 25 décembre 1929. Ces planches se retrouvent cependant en noir et blanc lors de leur première parution en album.

B. PEETERS, *Le monde d'Hergé*, Tournai, Casterman, 1983, p. 37.

² La 99^e planche parue dans le même numéro n'a jamais été reprise en album, sauf dans les *Archives Hergé* de 1973. Ainsi, tous les albums de *Tintin au pays des Soviets*, y compris la récente version recolorisée, possèdent 138 planches au lieu des 139 originales.

Tintin au pays des Soviets, Tintin, s.d. [ULR] : <https://www.tintin.com> (consulté le 13 mars 2021).

³ HERGE, *Tintin au pays des Soviets*, Bruxelles/Tournai, Moulinsart/Casterman, 2017, p. 8.

⁴ *Tintin au pays de l'or noir*, Tintin, s.d. [URL] : <https://www.tintin.com> (consulté le 2 août 2021).

⁵ N. SADOUL, *Entretiens avec Hergé*. Tintin et moi, Tournai, Casterman, 1983, p. 106-107.

historique, identique dans les présentations de 1940 et 1950, à savoir la Palestine sous mandat britannique, fit place en 1971 à un pays imaginaire, le Khemed »¹. Depuis 1971, cette version est désormais la seule à être vendue en album tous pays confondus.



Fig. 11 : HERGÉ, *Tintin au pays de l'or noir*, Tournai, Casterman, 1950, p. 15.



Fig. 12 : HERGÉ, *Tintin au pays de l'or noir*, Tournai, Casterman, 1971, p. 15.

La censure

La censure partielle, c'est-à-dire en modifiant ou gommant un détail, voire une case entière, fut une pratique courante, en particulier dans les journaux destinés à la jeunesse. Par souci de bonne conscience, les éditeurs devaient naturellement être les plus irréprochables moralement pour leur jeune lectorat, mais étaient surtout dans l'obligation de se conformer au joug de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la Jeunesse. (Durant la période allant de 1949 à 1954, on assiste à une multiplication de récits éducatifs et moralisateurs dans les journaux pour la jeunesse)². Cette norme française concernait « toutes les publications périodiques ou non qui, par leur caractère, leur présentation ou leur objet, apparaissent comme principalement

¹ *Tintin au pays de l'or noir*, op. cit.

² D. PASAMONIK, *La Loi du 16 juillet 1949 à 60 ans*, Actuabd, 21 juil. 2009 [URL] : <https://www.actuabd> (consulté le 24 juillet 2021).

destinées aux enfants et adolescents »¹. Cette loi avait en effet des répercussions sur les publications française et étrangères puisque l'article 2 présente les sujets susceptibles de porter atteinte à la jeunesse :

ne doivent comporter aucun contenu présentant un danger pour la jeunesse en raison de son caractère pornographique ou lorsqu'il est susceptible d'inciter à la discrimination ou à la haine contre une personne déterminée ou un groupe de personnes, aux atteintes à la dignité humaine, à l'usage, à la détention ou au trafic de stupéfiants ou de substances psychotropes, à la violence ou à tous actes qualifiés de crimes ou de délits ou de nature à nuire à l'épanouissement physique, mental ou moral de l'enfance ou la jeunesse².

Si les publications étrangères ne respectaient pas ces prescriptions, elles pouvaient être interdites : « l'importation [...] en France des publications destinées à la jeunesse ne répondant pas aux prescriptions de l'article 2 est prohibée à titre absolu »³. Les hebdomadaires belges tels que *Spirou* ou *Tintin* furent affecté par la loi puisque l'autorisation pour être diffusé était subordonnée au ministère chargé de l'Information⁴. Les éditions du Lombard, Dupuis et Casterman ont ainsi vu plusieurs titres frappés d'interdiction dont le second tome du *Secret de l'Espadon* de *Blake et Mortimer* en 1954 (alors que le premier avait été autorisé), *Jerry Spring* (*Le ranch de la malchance* en 1958), *Sammy* (*Les Gorilles et le roi dollar* en 1976), etc. La censure cible autant le registre réaliste que le comique. De plus, plusieurs récits des *Histoires de l'Oncle Paul*, des récits à caractères historiques et éducatifs, furent affecté indirectement : Dupuis, voulant éviter la censure, préféra de ne pas faire paraître en album plusieurs histoires prépubliés dans le journal. Entre 1954 et 1976, en tout vingt-cinq albums furent prohibés. Ce chiffre semble minime, mais cela reste énorme puisque les journaux, dans lesquels ils étaient prépubliés, se voulaient irréprochable au niveau de la morale⁵ et malgré le fait que les prépublications subissaient déjà les affres de la censure éditoriale et d'une certaine autocensure de la part des auteurs.

En 1953, dans l'épisode *Spirou et La Turbotraction* (album intitulé *La Corne de Rhinocéros*), les éditions Dupuis effacent, sans l'accord de Franquin, les revolvers des antagonistes de *Spirou*, les désarmant complètement d'une case à l'autre sans aucune raison⁶. Une trentaine de planches de *Boule et Bill*, série prépubliée à partir de 1959 dans *Spirou*, ne sont pas incluses dans le premier album de la série sorti en 1962, car certaines d'entre elles

¹ Loi n°49-596 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la Jeunesse, Art. I^{er}, al. 1.

² Loi n°49-596 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la Jeunesse, Art. II, al. 1.

³ Loi n°49-596 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la Jeunesse, Art. XIII, al. 3.

⁴ *Ibid.*

⁵ B. JOUBERT, « Censure », T. GROENSTEEN (dir.), *Le Bouquin... op. cit.*, p. 120.

⁶ Y. FRÉMION et B. JOUBERT, *Images interdites*, Paris, Syros-Alternative, 1989, pp. 77-78.

renvoyaient une image soi-disant négative de la police de proximité, tandis que d'autres auraient représenté au travers de Bill un potentiel mauvais traitement envers les animaux ¹. « La censure, chez Dupuis, pouvait dépendre des menaces de la commission de contrôle française [...] et qui pouvait fermer le marché français à un album belge » ². Il n'y a pas que les images qui furent censurées, mais également du texte jugé trop explicite. L'épisode de *Lucky Luke contre Phil Defer* « *Le faucheur* », prépubliée dans le journal *Le Moustique*, en 1954 et non plus dans *Spirou* pour devancer une éventuelle prohibition, a toutefois eu deux dialogues altérés à l'insu de l'auteur : « Ça y est ! Tué raide ! » et « Ouais, sa cervelle est percée à jour, je vois à travers ! » convertis en « Ça y est ! Il l'a eu ! » et « Quelle idée aussi de braver cet individu ! » ³.

Dans le journal de Tintin, une vignette de *L'énigme de l'Atlantide* fut modifiée par l'auteur lui-même. À l'origine, elle représentait des ptérodactyles s'abattant sur Blake et Mortimer, créatures jugées trop monstrueuses ⁴. Cette case originale ne fut réintroduite que dans les rééditions sorties à la fin des années 80. Didier Comès raconte que l'une des scènes de *L'Ombre du Corbeau*, prépublié entre 1976 et 1977, qui se déroulaient dans une maison close, teintée dans une couleur rouge à l'origine, fut sans son accord modifiée en bleu lors de la prépublication du journal *Tintin*. Par ailleurs, le sang, très présent dans le récit, a été estompé pour les jeunes lecteurs ⁵. Comme le souligne Didier Comès : « la nationalité de mon héros n'a pas soulevé d'objection [...] on m'a seulement censuré le mot "boche" que tout le monde employait à l'époque et que j'avais utilisé par souci de vérité » ⁶.

Censure pour plagiat

La série *Simon du fleuve* de Claude Auclair apparaît dans l'hebdomadaire *Tintin* en 1973 du n° 4 au n° 12 pour brusquement s'arrêter en cours de parution. Cet « entracte indépendant de sa part », pour reprendre les termes du courrier des lecteurs du n° 15 ⁷, résulte du fait que ce premier récit intitulé *La ballade de Cheveu-Rouge*, désiré par l'auteur comme un hommage à Giono – « en toute naïveté sans vouloir plagier (...), mais avec la volonté d'en retrouver

¹ N. SADOUL, « Entretien avec Jean Roba », dans *CBD*, n° 16, avril 1972, dans N. SADOUL, *Portait à la plume et au pinceau*, Grenoble, Glénat, 1976, pp. 144-145.

² N. Sadoul, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, p. 111.

³ C. et B. PISSAVY-YVERNAULT, « Introduction », dans MORRIS et GOSCINNY, *Lucky Luke, L'intégrale 3*, Marcinelle, Dupuis, 2018, p. 26.

⁴ Y. FRÉMION et B. JOUBERT, *Images interdites*, Paris, Syros-Alternative, 1989, p. 79.

⁵ Journal *Le Jour* datant de 1978, cité dans T. BELLEFROID, *Comès. D'ombre et de Silence*, Casterman, Tournai, 2020, p. 45.

⁶ T. GROENSTEEN, « Entretien avec Didier Comès », dans *CBD*, n° 55, oct. 1983, pp. 12-13.

⁷ TINTIN, « 2000 réponses », dans *Tintin*, éd. be., n° 15, avril 1973, p. 3.

l'esprit » ¹ –, a été pourtant considéré comme une contrefaçon par Gallimard, disposant des droits sur *Le Chant du Monde* (1934) de l'écrivain Jean Giono ². Moyennant une compensation (8000 francs français), Gallimard autorisa l'achèvement de l'épisode dans l'hebdomadaire tout en interdisant néanmoins toute diffusion ultérieure en album ³. Le récit reprit ainsi du n° 18 au n° 25 et portait explicitement en bandeau-titre : « inspiré du roman : " Le chant du monde" de J. Giono – © Galimard » ⁴. Dans la dernière vignette du récit, Auclair précise qu'il a basé son histoire sur celle de Giono ⁵. Les épisodes suivants de la série Simon du fleuve bénéficièrent, quant à eux, d'une sortie en album ⁶. Ce n'est qu'en 1999 que la situation se débloqua, ce numéro 0 fut enfin édité en noir et blanc au sein d'une biographie consacrée à Claude Auclair et reprise par la suite dans les intégrales de cette série au Lombard.

Censure belge

Certaines censures s'avèrent bien plus visibles et laisse une trace au sein même de l'œuvre. En 1983, *Le transfert slave*, la quatrième aventure de la série *Jaunes* de Jan Bucquoy et Tito, évoque la mort du Roi de Baudouin (qui est toujours en vie à l'époque), une nouvelle question royale, et fustigeant au passage Léopold III. Sous la demande de l'avocat du Palais Royal, le n° 66 du magazine *Circus* dans lequel il paraissait, furent saisis sur le territoire belge, et le n° 67, qui présentait *Jaunes* en couverture, fut amputé de deux planches ⁷. « Pendant dix jours, des chômeurs trouveront un emploi précaire : déchirer soigneusement les pages de la série dans les exemplaires en vente en Belgique » ⁸. Ici, point de censure officielle, les distributeurs, voulant éviter toute interdiction, ont pris d'eux-mêmes cette initiative. L'édition belge en album subit les ciseaux d'Anastasia : tous les textes mentionnant le roi et la famille royale belge ont été caviardés par un bandeau noir ⁹. La loi du 6 avril 1847 protège la famille royale belge de toute offense et condamne toute personne ayant de tels propos ¹⁰.

¹ J. LÉTURGIE, « Entretien avec Claude Auclair », dans *Schtroumpf fanzine*, n° 20, juin 1978, p. 4.

² P. GAUMER (dir.), *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004, p. 730.

³ T. GROENSTEEN, « Entretien avec Claude Auclair », dans *CBD*, n° 58, juin-juillet, 1984, p. 11.

⁴ AUCLAIR, « Simon du fleuve. La ballade de cheveu rouge », dans *Tintin*, n° 18, mai 1973, p. 54.

⁵ AUCLAIR, « Simon du fleuve. La ballade de cheveu rouge », dans *Tintin*, n° 25, juin 1973, p. 12.

⁶ P. GAUMER (dir.), *Larousse de la BD*, op. cit., p. 730.

⁷ J. DE PIERPONT, « Tito & Bucquoy. Le transfert slave », dans S. BARETS et T. GROENSTEEN (dir.), *L'année de la bande dessinée 84-85*, Grenoble, Glénat, 1984, p. 53.

⁸ Y. FRÉMION et B. JOUBERT, *Images interdites*, Paris, Syros-Alternative, 1989, p. 49.

⁹ Y. FRÉMION et B. JOUBERT, *Images interdites*, Paris, Syros-Alternative, 1989, p. 49.

¹⁰ *Ibid.*

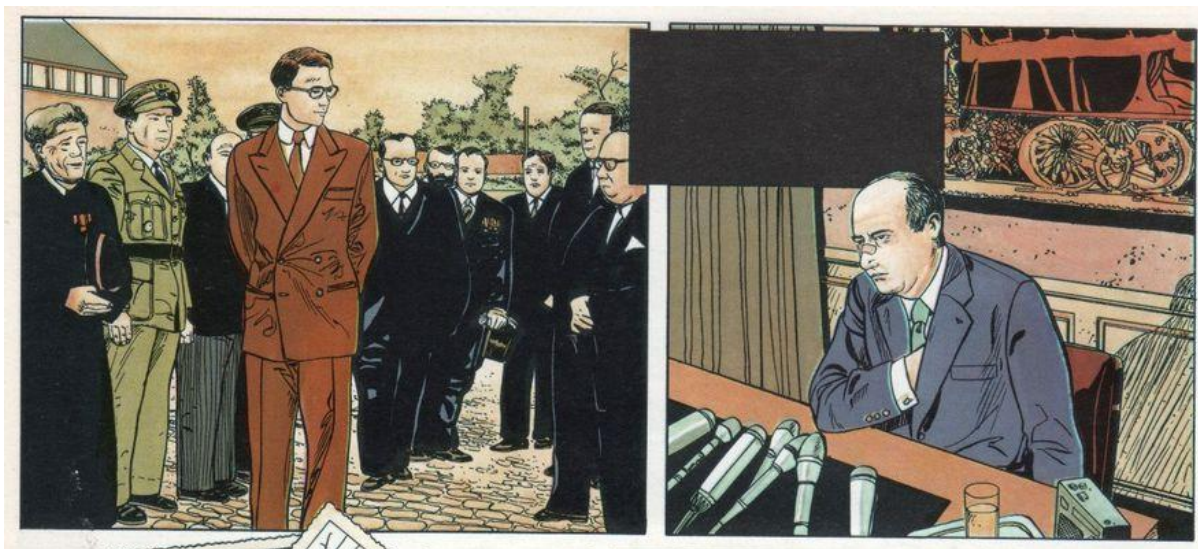


Fig. 13 : TITOT et BUCQUOY, *Jaunes. Le transfert Slave*, Grenoble, Glénat, 1984, p. 4

LE DROIT DE REPENTIR OU DE RETRAIT

Un quatrième attribut non reconnu par le droit belge : le droit de repentir ou de retrait ¹. Celui-ci est toutefois inscrit dans le code de la propriété intellectuelle française ². Il permet à son créateur de retirer son œuvre de la circulation et de mettre fin unilatéralement à son exploitation – c’est le retrait. Ainsi, le dessinateur français Al Coutelis avait utilisé ce droit pour *Survol interdit*, car il n’avait pas été payé intégralement par son éditeur en dépôt de bilan, son repreneur lui opposant également une fin de non-recevoir ³. Cette histoire de *Tanguy et Laverdure*, publiée originalement en 1988, n’est finalement rééditée pour les besoins d’une intégrale qu’après accord entre les parties en 2021. Marc Hardy et Yann ont conjointement décidé d’interdire toute réédition de *La patrouille des libellules* ⁴.

L’auteur peut également modifier son œuvre, voire la détruire ⁵. En matière de bande dessinée, il y a cependant une difficulté matérielle de le mettre en œuvre, cet attribut est évidemment plus approprié aux créations uniques. Toutefois des exemples se rapprochent peu ou prou de cette disposition. La première version de *Don Bosco, ami des jeunes* de Jijé, réalisée

¹ M.-C. JANSSENS, « Le droit moral en Belgique », *loc. cit.*, pp. 102-103

² « Nonobstant la cession de son droit d’exploitation, l’auteur, même postérieurement à la publication de son œuvre, jouit d’un droit de repentir ou de retrait vis-à-vis du cessionnaire. Il ne peut toutefois exercer ce droit qu’à charge d’indemniser préalablement le cessionnaire du préjudice que ce repentir ou ce retrait peut lui causer. » Article L121-4, LOI n° 92-597 du 1er juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle (partie Législative) (1).

³ P. GAUMER, « Survol autorisé. Entretien avec Alexandre Coutelis », dans AL COUTELIS, P. SERRES et J.-M. CHARLIER, *Tanguy et Laverdure. L’intégrale 10*, Paris, Dargaud, 2021, p. 31.

⁴ Marc HARDY, Hardymarc, 06 janvier 2009, [URL] : <http://www.hardymarc.com> (consulté le 4 août 2021).

⁵ M.-C. Janssens, « Morele rechten... », *op. cit.*, p. 17.

durant la Seconde Guerre mondiale, n'a jamais été rééditée entre 1949 et 2004, seule la refonte d'après-guerre était disponible ^{1, 2}. Pour des raisons techniques, le clichage des anciennes planches n'était plus possible sur les nouvelles machines d'imprimerie ; Jijé a saisi l'occasion pour réécrire, recomposer, et redessiner complètement l'album ³. *Tarawa, atoll sanglant*, prépublié en 1948 dans *Le Moustique*, puis diffusé en album 1950, a aussi été complètement remanié en 1974 pour le *Journal de Spirou* ⁴ pour être vendu en deux tomes en 1975 ⁵.

¹ M. BÉRA, M. DENNI et P. MELLOTT, *Trésors de la Bande Dessinée... op.cit.*, pp. 237-238.

² Les éditions Dupuis publient depuis 1991 *Tout Jijé* : des recueils reprenant l'ensemble de son œuvre, dont les deux versions de *Don Bosco*.

M. BÉRA, M. DENNI et P. MELLOTT, *Trésors de la Bande Dessinée... op.cit.*, p. 697.

³ J.-M. DEHOUSSE, J. HANSENNE, et A. LEBORGNE, « De Gillain à Jijé (1914-1949) », dans *RTP*, n° 33, automne 1975, p. 28.

⁴ P. GAUMER (dir.), *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004, p. 766.

⁵ M. BÉRA, M. DENNI et P. MELLOTT, *Trésors de la Bande Dessinée... op.cit.*, p. 622.

Une paternité différente selon les créateurs de bande dessinée

L'œuvre de collaboration

Dans le neuvième art, outre l'auteur complet (seul à la réalisation des textes et des images), il se manifeste fréquemment la réunion de deux créateurs distincts, le scénariste et le dessinateur - l'essence même d'une œuvre de collaboration. Perçus comme co-auteurs, ils se retrouvent habituellement cités en premier plat de couverture (ou à défaut, en page de titre). Pour obtenir cette reconnaissance, on requiert deux conditions - d'une part, un apport original et d'autre part, une concrétisation matérialisée de manière concertée. La concomitance de ces échanges n'est pas nécessaire : le scénariste livre généralement sa contribution avant que le dessinateur n'accomplisse la sienne ¹.

Quand la bande dessinée naît d'un travail en collaboration entre un scénariste et un dessinateur, en revanche, la division du travail est une réalité inscrite dans le temps (l'écriture du scénario précède la phase d'exécution graphique), voire dans l'espace (scénariste et dessinateur travaillent parfois à grande distance l'un de l'autre, voire sans s'être jamais rencontrés).

T. Groensteen décrivant le « scénario » ².

La mission du scénariste consiste à élaborer l'histoire, les personnages (psychologies, voire les apparences), les dialogues, la description des scènes, parfois le découpage et l'agencement des cases sur la planche. Le dessinateur quant à lui se charge de métamorphoser ces indications graphiquement (composition, crayonné et encrage), et éventuellement la mise en couleur. En matérialisant le scénario en images – en y injectant son interprétation – le dessinateur y apporte une touche personnelle originale ³. Il suit généralement, avec quelques libertés, ou après concertations et amendements, les directives fournies initialement par le scénariste. « Le scénario, selon Serge Le Tendre, c'est aussi une pâte à modeler, elle est là, mais le dessinateur peut interpréter le scénario. Il n'y a pas forcément de loi, un ordre établi, qui fait que le dessinateur doit respecter mot à mot le découpage et le dialogue : il y a interprétation » ⁴. Si la collaboration s'avère plutôt étroite, chacun alimentant l'univers de l'autre, il n'existe pas vraiment de séparation tranchée. « Si l'un finit par écrire les dialogues et l'autre par réaliser les

¹ M. BUYDENS, « La bande dessinée comme œuvre de collaboration », dans B. VAN ASBROECK... *op. cit.*, p. 13.

² T. GROENSTEEN, « Scénario », dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le Bouquin...* *op. cit.*, p. 703.

³ M. BUYDENS, « La bande dessinée comme œuvre de collaboration », dans B. VAN ASBROECK... *op. cit.*, p. 16.

⁴ P. BRONSON, « Débat : Profession scénariste », dans P. GAUMER et RODOLPHE, *Les scénaristes*, Versailles, Bagheera, 1992, p. 20.

images, l'histoire est née d'un processus dialogique, chacun la nourrissant de ses envies, de ses idées, de ses remords, etc. »¹.

À titre d'exemple, Albert Uderzo ne restait pas passif durant l'élaboration des scénarios d'*Astérix*. Avec René Goscinny, il établissait les prémisses de l'épisode. Le scénariste transcrivait ensuite entièrement le synopsis qu'il renvoyait à Uderzo. Après relecture, celui-ci lui faisait part de son avis et d'éventuelles objections. Enfin, après une ultime concertation, Goscinny rédigeait le texte définitif comprenant le découpage et le descriptif des cases. Uderzo réalisait le dessin en respectant ces indications à la lettre, mais il implantait parfois des gags graphiques supplémentaires à l'intérieur des vignettes tant qu'ils n'entraient pas en contradiction avec le récit².

La non reconnaissance des scénaristes

Les scénaristes, malgré leur contribution essentielle, restèrent longtemps dans l'ombre du dessinateur qui apparaissait comme l'unique créateur des pages. Durant des décennies, ils sont demeurés méconnus, leurs participations minimisées, seule la partie émergée dominait³. À la fin des années 1950, un début de reconnaissance s'opère et des scénaristes commencèrent à être crédités auprès du dessinateur. Au début des années 1960, de nombreux scénaristes occupent le poste important de rédacteur en chef⁴ – ce qui concourut probablement à une revalorisation de la profession⁵. Néanmoins, pour qu'une « véritable » légitimation s'installe, il faudra attendre la reconnaissance publique et critique des œuvres de René Goscinny dans les années 1960 et, dans une moindre mesure celles de Greg ou de Jean-Michel Charlier⁶. Et enfin le succès commercial dans les années 1980 des séries de Jean Van Hamme^{7,8}. Enfin, lors de l'exposition Goscinny en 1985, un « Prix René Goscinny » est évoqué au Festival de la bande dessinée d'Angoulême afin de pouvoir honorer un scénariste (pour un album ou sa carrière)⁹. Mis en

¹ T. GROENSTEEN, « Scénario », dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le Bouquin... op. cit.*, p. 703.

² N. SADOUL, *Uderzo, l'irréductible. Entretien avec Albert Uderzo*, Paris, Hachette, 2019, pp. 89, 92, 99.

³ T. GROENSTEEN, « Auteur », dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le Bouquin... op. cit.*, p. 53.

⁴ Yvan Delporte fut rédacteur en chef de *Spirou* de 1956 à 1968 ; Greg fut rédacteur en chef de *Tintin* de 1965-1974 ; Roger Lécureux a été de 1958 à 1963 rédacteur en chef de *Vaillant* ; Charlier et Goscinny furent corédacteurs en chef de *Pilote* à partir de 1959 (le 1^{er} quittant le journal en 1972 et le 2nd en 1973).

P. GAUMER et RODOLPHE, *Les scénaristes*, Versailles, Bagheera, 1992, pp. 29-32, 34-35 ; P. GAUMER (dir.), *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004, pp. 158, 220, 356, 366, 474.

⁵ T. GROENSTEEN, « Scénario », dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le Bouquin... op. cit.*, p. 705.

⁶ T. GROENSTEEN, « Auteur », dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le Bouquin... op. cit.*, p. 53.

⁷ T. GROENSTEEN, « Scénario », dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le Bouquin... op. cit.*, p. 705.

⁸ P. GAUMER et RODOLPHE, *Les scénaristes*, Versailles, Bagheera, 1992, p. 39.

⁹ A. BARON-CARVAIS, *La bande dessinée*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007, p. 64.

place en 1988, le tout premier lauréat sera Pierre-Jean Bichose pour *Colère obscure*¹. Toutefois même dans les années 1980, des scénaristes restent encore mésestimés pour leurs apports :

Mais beaucoup de dessinateurs restent accrochés à l'idée qu'ils sont les véritables auteurs et propriétaires de la série qu'ils illustrent, et qu'ils paient quelqu'un pour écrire le scénario un peu comme on paye un employé. [...] Maintenant que je commence à être connu, je suis moins exposé à ce genre de déconvenues. Mais pendant les années où j'ai bouffé de la vache enragée (et encore, pas souvent), certains dessinateurs dont je tairai le nom m'ont traité comme un nègre, me demandant de leur fournir des gags qui ne m'ont jamais été payés et pour lesquels mon nom n'apparaissait nulle part.

Yann interrogé sur la situation du scénariste, entretien réalisé par T. Groensteen et J-C Menu².

Dans le journal de *Spirou* des années cinquante, les scénaristes étaient encore rarement nommés que ce soit dans les bandeaux-titres ou occasionnellement, lorsque celui-ci faisait défaut, dans une « case de titre » prévue à cet effet situé dans le tout premier strip (chez *Spirou*, contrairement au journal de *Tintin*, le bandeau-titre n'était pas la norme ; il n'y avait pas d'unité éditoriale). Quelques exceptions notables telles que *Tif et Tondu*, en 1952, Will citait L. Bermar dans la première vignette *Le trésor d'Alaric*³ et, en 1955, il mentionnait Maurice Rosy dans le haut de page⁴. La signature de René Goscinny apparaît pour la première fois en 1956 dans le bandeau-titre d'un Jerry Spring *L'or du vieux Lender*. Jijé, le dessinateur de la série, réalisait lui-même ses titres⁵. Longtemps, Goscinny ne sera pas notifié pour *Lucky Luke*, une de ses contributions les plus remarquables.

Goscinny n'est officiellement devenu le scénariste de *Lucky Luke* que très tard : même lorsqu'il avait écrit le scénario, la seule signature qui apparaissait était celle de Morris. À l'époque, Dupuis trouvait que tout scénariste était un parasite et il ne voulait payer qu'une personne : le dessinateur. « Si vous voulez vous offrir un scénariste, disait-il aux dessinateurs, c'est votre problème ! »

Greg à propos de la reconnaissance des scénaristes, entretien réalisé par Benoit Mouchart⁶.

Ce n'est qu'après avoir écrit dix albums, que Goscinny sera finalement crédité en 1961 pour *Les rivaux de Painful Gulch*⁷ (grâce à Morris, sous la pression de Franquin qui bataillait pour que ses collaborateurs puissent apparaître dans les bandeaux du *Journal de Spirou*)⁸. Pourtant

¹ Prix René Goscinny 2021 – Prix du scénario, institut-goscinny, s.d. [URL] : <https://www.institut-goscinny> (consulté le 1^{er} août).

² J.-C. MENU et T. GROENSTEEN, « Entretien avec Yann », dans *CBD*, n° 83, déc. 1988, p. 107.

³ WILL et L. BERMAR, « Tif et Tondu. Le trésor d'Alaric », dans *Spirou*, n° 752, sep. 1952, p. 10.

⁴ WILL et ROSY, « Tif et Tondu contre la Main blanche », dans *Spirou*, n° 873, jan. 1955, p. 15.

⁵ G. RATIER, « Introduction », dans MITACQ et CHARLIER, *La Patrouille des Castors, L'intégrale 2*, Marcinelle, Dupuis, 2011, p. 17.

⁶ B. MOUCHART, *Michel Greg. Dialogues sans bulles*, Paris, Dargaud, 1999, p. 28.

⁷ MORRIS et GOSGINNY, « Lucky Luke. Les rivaux de Painful Gulch », dans *Spirou*, n° 1187, jan. 1961, p. 15.

⁸ H. DAYEZ, *Le duel Tintin-Spirou*, Bruxelles, Luc Pire Electronique, 2001, p. 37.

depuis 1955, Morris et lui œuvraient activement ensemble - *Des rails dans la prairie*¹ - les planches de cet épisode portent d'ailleurs la mention conjointe de « Morris » et des initiales de « R. G. »². Dans les récits ultérieurs, en revanche, seul le nom de Morris subsistera (prétextant une possible confusion, Hergé s'en serait plaint auprès de la direction de Dupuis)³. La signature de Goscinny ne fait sa réapparition explicite que dans les cases de *Les rivaux de Painful Gulch*.

Depuis la création du journal *Spirou* en 1939, Dupuis voulait réduire au maximum le nombre d'interlocuteurs ; le plus souvent, l'éditeur négociait exclusivement avec le dessinateur. C'est à ce dernier à qui revenait la charge d'engager et surtout de rémunérer son éventuel scénariste⁴. Durant les deux décennies qui suivirent les années 1950, une légitimation finit peu à peu par s'opérer réellement : « tous les scénaristes ne sont pas encore crédités en 1960, mais cela s'améliore nettement en 1970. Surtout mentionné sur le bandeau-titre, leur nom tend à apparaître également sur l'une des planches, ce qui constitue une forme de reconnaissance entre collaborateurs »⁵. On retrouve la même tendance chez son concurrent direct, le journal de *Tintin*. À l'époque, Raymond Leblanc ne signait de contrat au Lombard qu'avec des dessinateurs. Ceux-ci « employaient des scénaristes s'ils le désiraient, mais ça ne regardait pas l'éditeur »⁶.

Pour la série *Modeste et Pompon*, Franquin a confirmé ce changement, en indiquant systématiquement, aux côtés de sa signature, le nom des scénaristes Goscinny ou Greg. C'était un premier signe. La position du scénariste a pris ensuite de plus en plus d'importance et les derniers contrats que j'ai signés étaient doubles : l'un était destiné au dessinateur, l'autre au scénariste.

Raymond Leblanc sur la reconnaissance des scénaristes, entretien par B. Mouchart⁷.

Une reconnaissance des scénaristes a donc débuté en octobre 1955 avec l'arrivée de Franquin au journal *Tintin*⁸. Devant livrer un quota de pages hebdomadaires pour les deux périodiques, Franquin fait naturellement appel à Goscinny et Greg pour écrire les gags de

¹ P. GAUMER (dir.), *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004, p. 497.

² MORRIS et GOSCINNY, « Lucky Luke. Des rails dans la prairie », dans *Spirou*, n° 906, août 1955, pp. 1-3.

³ C. et B. PISSAVY-YVERNAULT, « Introduction », dans MORRIS et GOSCINNY, *Lucky Luke, L'intégrale 3*, Marcinelle, Dupuis, 2018, p. 44.

⁴ G. RATIER, « Introduction », dans MITACQ et CHARLIER, *La Patrouille des Castors, L'intégrale 2*, Marcinelle, Dupuis, 2011, p. 17.

⁵ B. GLAUDE, « Franquin dialoguiste de Spirou et Fantasio : entre la tradition de Jijé et l'innovation avec Greg », dans Gert MEESTERS, Frédéric PAQUES et David VRYDAGHS (dir.), *Les Métamorphoses de Spirou*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Acmé », 2019, pp. 96-97.

⁶ Témoignage de Raymond Leblanc du 25 oct. 2000, cité dans B. Mouchart, *A L'ombre de la ligne claire. Jacques Van Melkebeke entre Hergé et Jacobs*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014, p. 175.

⁷ Témoignage de Raymond Leblanc du 25 oct. 2000, cité dans B. Mouchart, *A L'ombre de la ligne claire. Jacques Van Melkebeke entre Hergé et Jacobs*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014, p. 176.

⁸ FRANQUIN « Modeste et Pompon », dans *Tintin*, éd. be., n° 42, oct. 1955, p. 12.

Modeste et Pompon. Il révèle le nom complet de ses scénaristes à partir de 1957. Greg sera le premier à être crédité (23 janvier 1957)¹ alors qu'il a été engagé peu après Goscinny, celui-ci ne sera mentionné que plusieurs gags plus tard (06 mars 1957)^{2,3}.

J'ai mis un certain temps avant d'inscrire le nom du scénariste en bas des planches, par étourderie, et je ne voyais pas encore qu'il est de la plus élémentaire honnêteté et d'une indispensable élégance de faire figurer le nom de ses collaborateurs sous tout travail dans notre métier. Il faut dire aussi que l'éditeur gommait fréquemment les inscriptions de bas de pages, sans doute pour éviter des problèmes avec les scénaristes !...

Franquin questionné sur *Modeste et Pompon*, entretien par N. Sadoul⁴.

Pour appuyer ce témoignage, le tout premier gag de *Modeste et Pompon* se base sur une proposition de Peyo. Franquin le crédite d'ailleurs directement sur sa planche originale, en dessous de la dernière case. Cette information, totalement oblitérée lors de la prépublication, n'apparaîtra que dans un album tardif^{5,6}. Dès le début, Franquin inscrivait vraisemblablement à côté de sa signature la première lettre du nom de ses donneurs d'idée. Entre fin 1955 et début 1957, y figure majoritairement le F (pour se désigner lui-même) ; quelques P (Peyo), R (René Goscinny), T (Tibet) et C (Craenhals) T/2 (?). À la fin de 1956, des G (Greg) ; il est fort probable qu'à partir de 1957, il va créditer Greg (Michel Regnier) et Goscinny en toutes lettres pour pallier toute confusion⁷. En 1959, Franquin céda ses personnages à Raymond Leblanc pour mettre fin aux termes prévus par le contrat (il devait fournir une planche hebdomadaire pendant 5 ans)⁸. À partir du n° 24 (17/06/1959), la mention de Franquin disparaît du bandeau⁹. Franquin remet son dernier gag le 08 juillet 1959. Le repreneur, Dino Attanasio, qui travaillait déjà sur la série chez Franquin depuis plusieurs mois, n'avait pas le droit d'y apposer son nom : son contrat le prescrivait pendant un an^{10,11}. La reprise débute dans le *Tintin* n° 32 du 12 août 1959 et Attanasio ne signera sa planche pour la première fois que dans le *Tintin* n° 25 du 22

¹ FRANQUIN « Modeste et Pompon », dans *Tintin*, éd. be., n° 4, jan. 1957, p. 28.

² FRANQUIN « Modeste et Pompon », dans *Tintin*, éd. be., n° 10, mars 1957, p. 28.

³ Étrangement Goscinny n'est pas mentionné dans le gag précédent du *Tintin* n° 9 qui met pour la première fois en scène Monsieur Dubruit, une création purement issue de son imagination.

FRANQUIN « Modeste et Pompon », dans *Tintin*, éd. be., n° 9, fév. 1957, p. 28.

⁴ N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, p. 150.

⁵ FRANQUIN, *Modeste et Pompon. L'intégrale 1*, Vanves, Rombaldi, 1987, p. 15

⁶ FRANQUIN « Modeste et Pompon », dans *Tintin*, éd. be., n° 42, oct. 1955, p. 12.

⁷ B. Glaude, « Franquin dialoguiste de Spirou et Fantasio : entre la tradition de Jijé et l'innovation avec Greg », dans Gert Meesters, Frédéric Paques et David Vrydaghs (dir.), *Les Métamorphoses de Spirou*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Acmé », 2019, pp. 103-104.

⁸ N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, p. 149.

⁹ FRANQUIN « Modeste et Pompon », dans *Tintin*, éd. be., n° 24, juin. 1959, p. 28.

¹⁰ N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, p. 153.

¹¹ A. DE KUYSSCHE, « Introduction », dans FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. L'intégrale 7*, Marcinelle, Dupuis, 2009, p. 8.

juin 1960¹. Il se passera encore une année avant que son nom n'apparaisse dans le haut de page chapeautant le gag (Tintin n° 27 du 4 juillet 1961)².

Il existe un contre-exemple où l'éditeur a privilégié le scénariste par rapport au dessinateur. Les éditions Vaillant ont renié la paternité du dessinateur Chéret sur *Rahan, l'homme des âges farouches*, personnage créé en 1968. Ils ont légèrement modifié le bandeau-titre en inversant la place des attributions : « Dessin d'André Chéret – texte de Roger Lécureux » devint « De Roger Lécureux – dessin de Chéret ». Cette altération insinuait de la sorte que *Rahan* était uniquement une création du scénariste et que le dessinateur n'endossait qu'un simple rôle d'exécutant³. Pourtant, André Chéret s'avérait bien être le créateur graphique du personnage : il avait déterminé seul le physique du héros⁴ (ressemblant d'ailleurs aux personnages des anciennes séries qu'il a dessinés : *Rock l'Invincible* et *L'exploit de Fao*)⁵.

Le premier contrat signé entre Chéret et les Éditions VAILLANT et qui porte la mention :

« André CHERET "AUTEUR" de la série dessinée "RAHAN" sur un scénario de Monsieur LECUREUX » etc... atteste heureusement la qualité réelle de notre camarade comme père graphique de ce héros si populaire en France et à l'étranger.

Pierre Dupuis, à propos du procès entre Chéret et Vaillant dans une lettre adressée à Henri Filippini⁶.

Après cet événement portant atteinte à la paternité de Chéret, les *Aventures de Rahan* ont été illustrées durant une certaine période par le dessinateur espagnol Roméro, sans l'accord Chéret, entre-temps sans travail⁷. Lors de rééditions des récits dans *Rahan Nouvelle Collection*, le n° 5 omet même la signature de Chéret alors qu'il était l'auteur des épisodes contenus dans le recueil (la couverture était en outre réalisée par un tiers)^{8,9}.

La justice a finalement identifié Chéret comme le créateur graphique incontesté de la série¹⁰. Il est reconnu comme le père de l'œuvre et dispose donc de prérogatives. « M. André Chéret, créateur avec M. Lecureux de Rahan, est en droit d'exiger que d'autres aventures comportant le nom et la figuration de ce personnage original ne soient pas publiées sans son accord sous peine de contrefaçon »¹¹.

¹ D. ATTANASIO, « Modeste et Pompon », dans *Tintin*, éd. be., n° 25, juin. 1960, p. 48.

² D. ATTANASIO, « Modeste et Pompon », dans *Tintin*, éd. be., n° 27, juil. 1961, p. 31.

³ H. FILIPPINI, « Rahan, c'est André Chéret », dans *CBD*, n° 46, juil. 1980, p. 17.

⁴ H. FILIPPINI et J. LETURGIE, « Entretien avec André Chéret », dans *CBD*, n° 46, juil. 1980, pp. 15-16.

⁵ H. FILIPPINI, « Rahan, c'est André Chéret », dans *CBD*, n° 46, juil. 1980, p. 17.

⁶ P. DUPUIS, « Dans le courrier de Schtroumpf fanzine », dans *Schtroumpf fanzine*, n° 32, juil. 1979, p. 23

⁷ H. FILIPPINI et J. LETURGIE, « Entretien avec André Chéret », dans *CBD*, n° 46, juil. 1980, p. 16.

⁸ P. LUCIANI, « Touche pas à mon héros ! », dans *CBD*, n° 89, juin 1990, p. 57

⁹ « Cour de cassation (1^{re} Chambre Civile), 19 décembre 1983 », dans *RIDA*, n° 122, oct. 1984, pp. 190-191.

¹⁰ H. FILIPPINI et J. LETURGIE, « Entretien avec André Chéret », dans *CBD*, n° 46, juil. 1980, p. 16.

¹¹ « Cour de cassation (1^{re} Chambre Civile), 19 décembre 1983 », dans *RIDA*, n° 122, oct. 1984, p. 191.

L'œuvre collective

Si l'œuvre de collaboration place peu ou prou les intervenants sur un pied d'égalité – notamment au point de vue de la reconnaissance – en revanche, l'œuvre collective va hiérarchiser les participants à la création.

Confronté à une demande croissante, le créateur de *Bob et Bobette*, Willy Vandersteen, fonde en 1959 une structure officielle, le Studio Vandersteen, pour y faire face ¹. Il existe de nombreux studios, ou assimilé comme tels, dans la bande dessinée (Studio Peyo, Studios Hergé, Atelier Asylum, Studio Pratt, etc.).

J'avais envie de lancer de nouveaux personnages, d'essayer des genres différents, je ne me suis pas fait prier pour constituer un studio. Depuis lors je me suis essentiellement occupé de la conception des nouvelles séries, de la création des différents personnages, de la recherche des principaux décors, enfin de tout le travail de base. À ce stade-là, vous pouvez confier la suite du travail des collaborateurs formés à votre école.

Vandersteen, à propos de son studio, entretien réalisé par Thierry Groensteen et Didier Pasamonik ².

Cette vision du studio illustre à tous les égards en quoi consiste l'œuvre collective : une réalisation dans laquelle concourent plusieurs créateurs sous les directives et la coordination d'un promoteur. Le droit belge l'assimile à une œuvre de commande ³ : l'auteur de l'œuvre conserve ses droits d'auteur, mais ne dispose plus de la priorité de l'objet ⁴. Il est donc nécessaire que le commanditaire rédige un contrat spécifiant que l'auteur lui cède tous ses droits ⁵. Le commanditaire peut ou non révéler ceux ou celles qui ont travaillé sous son égide. En définitive, lui seul décide d'apposer son propre nom (ou pseudonyme) sur la création. Il reçoit aussi tous les droits, malgré la participation effective de plusieurs personnes à l'élaboration du projet : celles-ci lui ont cédé toutes leurs prérogatives. Même si leurs apports peuvent être distingués, ils ne peuvent en aucun cas les faire valoir (l'exploiter, la diffuser, etc.). Le commanditaire reste l'ultime ayant droit ⁶. À la fin des années 1980 et au début des années 1990, divers contributeurs commencent à être indiqués sur la page de garde, c'est le cas des studios Vandersteen ou Peyo ⁷.

¹ E. VERHOEST, « Le choix de Willy », dans *CBD*, n° 86, sep. 1989, pp. 76-77.

² D. PASAMONIK et T. GROENSTEEN, « Entretien avec Willy Vandersteen », dans *CBD*, n° 51, oct. 1981, p. 14.

³ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, op. cit., p. 210.

⁴ *Droit d'auteur : création sur commande*, economie.fgov, 15 janvier 2021 [URL] : <https://economie.fgov> (consulté le 26 juillet 2021).

⁵ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, op. cit., p. 210.

⁶ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, op. cit., pp. 209-210.

⁷ Il faut préciser que les deux dirigeants des studios décèdent tous les deux à cette époque-là. Willy Vandersteen meurt en 1990 et Peyo en 1992.

Paul Geerts, entré aux studios Vandersteen en 1968, et aux commandes de la série *Bob et Bobette* depuis 1972 ¹, est seulement crédité en page titre la première fois en 1989 pour les textes et dessins de *L'étoile diabolique* ². Il fallut vingt ans pour qu'il soit finalement mentionné. Il reste seul au crédit jusqu'en 2001 lorsque Marc Verhaegen est cité à ses côtés sur *Lambique Nudiste* ³ (année durant laquelle celui-ci succède au poste de responsable). Pourtant Verhaegen débuta en 1989 aux studios ⁴ et bien qu'il ait travaillé en solo sur plusieurs tomes auparavant ⁵, il ne sera nommé officiellement qu'en 2001. Entre Willy Vandersteen et Paul Geerts, le même schéma s'opère. Tous les deux qui ne participent plus pleinement à la création de la série, demeurent les uniques signataires. Depuis 2005, Luc Morjaeu (dessinateur et responsable des studios) et Peter Van Gucht (scénariste) assurent la série ⁶ et sont les seuls crédités.

Les studios Peyo commencent à signaler leurs collaborateurs en 1992 sur le *Schtroumpf financier* : une première pour la série ⁷ (notons que les scénaristes tels que Delporte ou Gos apparaissaient déjà avant sur les pages-titres). Dès le premier tome, les *Schtroumpfs noirs*, la collaboration de Delporte au scénario est mentionnée, et Gos est notifié sur l'histoire des *Schtroumpfs et le Cracoucass*.

Les noms, figurant sur la couverture, restent ceux faisant partie de l'imaginaire collectif (Peyo, Vandersteen) : c'est une marque de reconnaissance, de valeur sûre pour les futurs acheteurs. La quasi-totalité des nouvelles histoires produites après leur décès respectif reprend seulement le nom de ces deux auteurs en couverture.

Les Studios Hergé

Les Studios Hergé trouvent déjà leurs prémices dans les années 1940. Sous la sollicitation de Casterman, il fut demandé à Hergé de remanier ses premiers albums préalablement publiés en noir et blanc. Pour mener à bien cette entreprise, Hergé souhaite le soutien d'Edgar Pierre Jacobs ⁸. Hergé était intéressé par le travail de Jacobs sur le jeu des couleurs développé dans diverses illustrations : « Il désirait des renseignements techniques [afin de] savoir comment

¹ *De talentetvolle tekenaars*, suske-en-wiske, s.d. [ULR] : <https://www.suske-en-wiske> (consulté le 27 juil. 2021).

² W. VANDERSTEEN, *Bob et Bobette. L'étoile diabolique*, Anvers, Standaard, 1998, p. 1.

³ W. VANDERSTEEN, *Bob et Bobette Lambique Nudiste*, Anvers, Standaard, 2001, p. 1.

⁴ *De talentetvolle tekenaars*, suske-en-wiske, s.d. [ULR] : <https://www.suske-en-wiske> (consulté le 27 juil. 2021).

⁵ Marc Verhaegen, senw.weebly, s.d. [ULR] : <https://senw.weebly> (consulté le 27 juil. 2021).

⁶ *De talentetvolle tekenaars*, suske-en-wiske, s.d. [ULR] : <https://www.suske-en-wiske> (consulté le 27 juil. 2021).

⁷ Les sept *Benoît Brisefer* de Peyo affichent ses collaborateurs « principaux » (Will, Gos, Walthéry et Blestau.), Wasterlain ou Nine, la femme de Peyo, ont également contribué aux albums sans jamais être cités.

D. PASAMONIK, « Introduction », dans WASTERLAIN, *Docteur Poche. L'intégrale 1*, Marcinelle, Dupuis, 2010, p. 13.

⁸ P. GAUMER (dir.), *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004, pp. 384, 789.

j'utilisais moi-même la couleur et à quelles fins »¹. Jacobs contribua dès janvier 1944 sur la mise en couleur du *Trésor de Rackham le rouge* (prépublié en 1943 dans *Le Soir* « volé »)². Jacobs participa également aux éléments de scénarios des deux récits suivants : *Sept Boules de cristal* (dont Jacobs trouva d'ailleurs le titre) et du *Temple du Soleil*³.

J'ai commencé – je n'ose pas employer le mot collaborer, mais pourtant c'était un peu ça – à collaborer à partir des « Sept Boules de Cristal » et du « Temple du Soleil ». Nous discussions le scénario, c'était fatal, et alors là, j'émettais certaines idées qu'il a développées, qu'il a reprises. [...] et, en même temps, nous discussions très sérieusement les scénarios. Certaines scènes, comme celle du wagon qui se détache et file en arrière, c'est une suggestion que j'avais faite.

E. P. Jacobs, à propos des *Sept Boules de Cristal*, entretien réalisé par François Rivière en 1975⁴.

À partir de 1945, Jacobs participe à la refonte graphique des premiers albums⁵ dont *Le lotus bleu* et *Le Sceptre d'Ottokar*⁶. « Auprès d'Hergé, Jacobs s'occupait des décors selon ses propres conceptions – le trait définitif était encore à cette époque de la main d'Hergé – et surtout de la mise en couleur, ce qui est d'une importance capitale dans l'histoire de la bande dessinée européenne »⁷. Par la suite, E. P. Jacobs demeurera l'auteur incontesté d'une charte de couleur souvent apparentée à l'École de Bruxelles⁸.

J'ai également profité de mes nombreux coloriages pour mettre au point la gamme déjà testée dans *Le Rayon U* [...]. Par la suite, cette gamme devait susciter l'intérêt de certains tenants de l'École dite « de Bruxelles », dont quelques-uns n'hésitèrent pas à user de mes albums comme d'un commode abrégé du parfait petit coloriste.

Jacobs, à propos de son travail de coloriste chez Hergé⁹.

Jacobs cessa sa collaboration avec Hergé en 1947 après que celui-ci lui ait proposé de travailler à plein-temps à ses côtés : « Je craignais de rester dans son ombre. Après quelques jours de réflexion, je lui ai dit que j'accepterais de rester avec lui si nous pouvions co-signer les

¹ Lettre d'Edgar P. Jacobs à Hervé Springael, 21 juin 1983, cité dans B. Mouchart et F. Rivière, *La damnation d'Edgar P. Jacobs : Biographie*, Paris Seuil/Archimbaud, 2003, p. 88

² B. Mouchart et F. Rivière, *La damnation d'Edgar P. Jacobs : Biographie*, Paris Seuil/Archimbaud, 2003, p. 91

³ B. Mouchart et F. Rivière, *La damnation d'Edgar P. Jacobs : Biographie*, Paris Seuil/Archimbaud, 2003, p. 95.

⁴ F. RIVIÈRE, « Entretien avec Jacobs un puritain de la b.d. », dans *CBD*, n° 30, 2^{de} éd., octobre 1976, p. 8.

⁵ B. Mouchart et F. Rivière, *La damnation d'Edgar P. Jacobs : Biographie*, Paris Seuil/Archimbaud, 2003, p. 101

⁶ E. P. JACOBS, *Un Opéra de Papier. Les Mémoires de Blake et Mortimer*, Paris, Gallimard, 1981, p. 75.

⁷ C. LE GALLO, *Le Monde de Edgar P. Jacobs*, Bruxelles, Le Lombard, Coll. « Nos Auteurs », 1984, p. 33.

⁸ E. P. JACOBS, *Un Opéra de Papier. Les Mémoires de Blake et Mortimer*, Paris, Gallimard, 1981, p. 76.

⁹ E. P. JACOBS, *Un Opéra de Papier... op. cit.*, p. 76.

albums. [...] Il m'a dit que chez Casterman les responsables n'étaient pas d'accord ; en fait, je crois que cela l'aurait gêné, lui » ¹.

Les Studios se constituèrent véritablement en société anonyme durant l'année 1950 ². Bob de Moor y passa près de 35 ans. À partir de 1951, il en fut un des artisans essentiels œuvrant sur toutes les productions de Hergé jusqu'à la disparition de celui-ci en 1983. Il fut chargé dès le début d'effectuer les décors de la fin d'*Objectif Lune*, une tâche qu'Hergé ne pouvait terminer suite à une surcharge de travail – le récit était en pause depuis septembre 1950. Bob de Moor réalisa par la suite l'ensemble des décors des albums suivants ³.

Bob de Moor a fait une carrière remarquable aux Studios Hergé. Je ne crois pas, en effet, qu'Hergé aurait pu mener à un tel degré de perfection les huit dernières aventures de Tintin s'il ne s'était assuré, depuis 1951, le concours de Bob de Moor en matière de dessin et, plus particulièrement, de décors. [...] D'autant plus que, ces décors, il a pu les dessiner en toute liberté. Je m'explique. Aucune scène des aventures de Tintin ne fut conçue sans les indications d'Hergé ni mise à l'encre sans son accord : mais pour la réalisation proprement dite, Bob de Moor avait « carte blanche » en quelque sorte.

Jacques Martin, à propos du travail de Bob de Moor, entretien de Bernard Tordeur en juillet 1985 ⁴.

Jacques Martin ainsi que ses deux assistants à l'époque, Michel Demarets et Roger Leloup, ont également dès 1954 collaboré aux Studios. Ils se chargeaient du corps des personnages tandis qu'Hergé se réservait le tracé du visage et des mains. Jacques Martin, qui a œuvré sur *Coke en Stock* et *Tintin au Tibet*, est pour une part non négligeable dans l'élaboration du scénario et des dessins de *L'Affaire Tournesol*. Travaillant assidûment avec Hergé, ils passaient en revue, lors de longues discussions, chaque idée du récit pour les enrichir le plus possible ⁵. Le studio embauche également d'autres assistants tels que Baudouin Van den Branden (écriture des textes)⁶, Josette Baujot (coloriste), France Ferrari (coloriste), pour ne citer qu'eux ⁷.

Bien que leur apport soit notable, avec plus ou moins de liberté créatrice, que ce soit au niveau des couleurs (Jacobs), du scénario (Martin) et des décors (de Moor), et qu'ils ont été reconnus comme collaborateurs par Hergé lui-même, seul ce dernier est mentionné comme

¹ B. PEETERS, « Deux copains dans l'après-guerre. Entretien avec Edgar Pierre Jacobs », dans (*À suivre*), *HS : Spécial Hergé*, Tournai, Casterman, 1983, pp. 64-65.

² B. PEETERS, *Le monde d'Hergé*, Tournai, Casterman, 1983, p. 310.

³ P.-Y. BOURDIL et B. TORDEUR, *Bob de Moor. 40 ans de Bande Dessinée, 35 ans aux côtés d'Hergé*, Bruxelles, Le Lombard, 1986, pp. 84-96.

⁴ *Id.* p. 91.

⁵ T. GROENSTEEN et J. MARTIN, *Avec Alix*, Tournai, Casterman, 1984, pp. 52-54.

⁶ N. SADOUL, « Entretien avec Hergé », dans *CBD*, n°14-15, jan. 1973 p. 11.

⁷ D. LABESSE, « Les studios Hergé », dans *CBD*, n°14-15, jan. 1973 p. 37.

l'unique créateur de *Tintin* et des autres séries ¹. Hergé justifie le fait qu'il signe seul, car la totalité de l'élaboration provient de lui : « Parce que tout le travail de création proprement dit, c'est moi qui le fais. Le synopsis, le scénario, le découpage, le dessin des personnages, au crayon puis à l'encre (en passant par les calques successifs), les dialogues, l'indication des décors et des arrière-plans, tout cela part de moi » ².

Un cas particulier de l'œuvre collective – les assistants.

D'autres créateurs peuvent intervenir dans le processus de création d'une bande dessinée. Outre le fait que plusieurs scénaristes ou dessinateurs reconnus peuvent y concourir, il arrive que l'équipe créative comporte un assistant, un documentaliste, un encreur, un lettreur, un coloriste. Les noms de ceux-ci ont rarement le privilège du premier plat de couverture ou même de la page de titre, généralement, s'ils sont notifiés, ils apparaissent en ultime case du récit et lorsqu'ils y sont mentionnés, leur dénomination est apposée à quelques exceptions près dans une police de caractère réduite par rapport aux titulaires de la série.

L'assistant décoriste : le cas Ric Hochet

Le dessinateur a la possibilité d'être accompagné d'un assistant s'occupant des décors et autres éléments de la planche. Pour *Ric Hochet* (Tibet et A. P. Duchâteau), chaque collaborateur n'obtient pas le même crédit. Jamais cité en premier plat de couverture, l'emplacement des noms diffère d'un à l'autre. Sur les quelques 78 épisodes publiés, Tibet n'a jamais réalisé le moindre décor : tout était laissé à la charge de ses assistants (Mittéi, Denayer, Desmit, etc.) ³. Ceux-ci n'ont pas tous acquis une reconnaissance identique et ne furent pas signalés d'une manière équivalente, que ce soit en prépublication ou en album, malgré l'accomplissement d'un travail similaire. Mittéi ⁴ est crédité dans le bandeau-titre lors de la prépublication dans le

¹ Une exception notable pour la reprise *post mortem* de *Quick et Flupke*. Les deux premiers albums réalisés (*Haute tension* et *Jeux interdits*) sont signés « Studios Hergé » en couverture, tandis que la page de titre mentionne en plus Johan De Moor pour les textes et dessins (avec une participation de Roger Ferrari pour *Haute Tension*).

J. DE MOOR, R. FERRARI et STUDIOS HERGÉ, *Quick et Flupke. Haute Tension*, Tournai, Casterman, 1985, p. 1 ; M. BÉRA, M. DENNI et P. MELLOTT, *Trésors de la Bande Dessinée. BDM. Catalogue encyclopédique 2007-2008*, Paris, L'Amateur, 2006, p. 539.

² M. LAFON et B. PEETERS, *Nous est un autre : enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, Flammarion, 2006 p. 283

³ J. LÉTURGIE, « Entretien avec Tibet », dans *CBD*, n° 40, avril 1979, p. 12.

⁴ Mittéi était lui-même assisté par Dany. Celui-ci a réalisé les décors des 3 A et de *Ric Hochet*.

H. FILIPPINI, « Entretien avec Dany », dans *CBD*, n° 49, jan. 1981, p. 7.

Journal Tintin, du début de sa collaboration sur les histoires à suivre de *Ric Hochet* (1961)^{1,2} jusqu'à la fin de celle-ci (1967)³. Son nom prend place également sur la page de garde des albums, dans une police de caractère plus modeste, Tibet et Duchâteau en exergue, chapeautant le titre⁴. Christian Denayer, déjà assistant pour Jean Graton⁵, commence en 1967 en plein milieu du récit de *Suspense à la télévision*⁶ (le nom de Mittéï disparaît d'ailleurs au même moment du bandeau)⁷. Il ne sera crédité qu'en 1970 dans le bandeau-titre vers la moitié du récit de *Ric Hochet contre le bourreau*⁸. « Je suis entré à son service en 1967 au moment de *Suspense à la télévision*. Cependant, mon nom n'apparaît pas, car cela ne faisait pas à cette époque, excepté dans le journal *Tintin* où mon nom a fini par figurer »⁹. Par ailleurs, Tibet gravement malade, Denayer réalisa les quatre dernières planches de cette histoire pour respecter les délais de parution de l'hebdomadaire. Tibet les a toutefois redessinées pour la sortie en album¹⁰ (à l'exception des décors)¹¹. Il « s'est montré très diplomate avec moi. Il estimait qu'il y avait des choses à changer, notamment la fin. Et puis, il y avait une forte distorsion entre son style et le mien. Pour la revue ça passait, pas pour l'album. N'oubliez pas que j'étais alors un auteur débutant... »¹². Denayer n'est néanmoins plus du tout crédité dans le bandeau des récits suivants. Nullement cité en album, Denayer travaille jusqu'en 1977 pour être remplacé par Didier Desmit. Ce dernier va assumer les décors et les couleurs de Ric Hochet (tome 26 à 67) ainsi que ceux de *Chick Bill*^{13, 14}. Contrairement à ses prédécesseurs, il ne sera jamais signalé dans le bandeau-titre du journal, mais son nom se retrouvera dans les albums. À la différence près qu'il n'apparaît ni en couverture ni sur la page de titre, il ne se trouve qu'à la toute fin de l'histoire, sous l'ultime vignette (cf. *L'épée sur la gorge*)¹⁵. Il n'obtiendra les honneurs de la page de titre qu'en 1994¹⁶.

¹ Mittéï avait réalisé anonymement les décors des cinq premières histoires courtes parues de 1955 à 1960.

P. GAUMER, « Un sujet ininterrompu... », dans *dbd*, HS n°15, juin 2015, p. 19.

² TIBET et A. P. DUCHÂTEAU, « Ric Hochet. Signé Caméléon », dans *Tintin*, éd. be., n° 6, fév. 1961, p. 15.

³ TIBET et A. P. DUCHÂTEAU, « Ric Hochet. Suspense à la télévision », dans *Tintin*, éd. be., n° 24, juil. 1967, p. 37.

⁴ TIBET et A. P. DUCHÂTEAU, *Ric Hochet. Traquenard au Havre*, Bruxelles, Le Lombard, 1974, p. 1.

⁵ P. GAUMER (dir.), *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004, p. 222.

⁶ P. GAUMER, « Un sujet ininterrompu... », dans *dbd*, HS n°15, juin 2015, p. 19.

⁷ TIBET et A. P. DUCHÂTEAU, « Ric Hochet. Suspense à la télévision », dans *Tintin*, éd. be., n° 24, juil. 1967, p. 37.

⁸ TIBET et A. P. DUCHÂTEAU, « Ric Hochet contre le Bourreau », dans *Tintin*, éd. be., n° 40, oct. 1970, p. 19.

⁹ F. BOSSER, « Christian Denayer : assistant monde d'emploi », dans *dbd*, HS n°15, juin 2015, p. 42.

¹⁰ F. HUE, « Bibliographie de Tibet », dans *CBD*, n° 40, avril 1979, p. 42.

¹¹ F. BOSSER, « Christian Denayer : assistant monde d'emploi », dans *dbd*, HS n°15, juin 2015, p. 43.

¹² F. BOSSER, « Christian Denayer : assistant monde d'emploi », dans *dbd*, HS n°15, juin 2015, p. 42.

¹³ H. FILIPPINI, *Dictionnaire de la bande dessinée*, Paris, Bordas, 1989, pp. 113, 448.

¹⁴ P. GAUMER (dir.), *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004, p. 227.

¹⁵ TIBET et A. P. DUCHÂTEAU, *Ric Hochet. L'épée sur la gorge*, Bruxelles, Le Lombard, 1978, p. 46.

¹⁶ TIBET et A. P. DUCHÂTEAU, *Ric Hochet. Le masque de la terreur*, Bruxelles, Le Lombard, 1994, p. 1.

À la même époque, en 1974, sur la couverture de *Constant Souci* de Greg, Dupa est mentionné pour les décors et Vicq pour les idées. Ils apparaissent néanmoins sous le titre dans une police de caractère réduite ¹. Pour son personnage phare *Achille Talon*, seul le nom de Greg transparaît bien qu'il n'y dessinât plus aucun décor depuis la fin des années 1960 (Tome et Janry avaient par exemple réalisé ceux de *l'Âge ingrat*) ². *L'Archipel de Sanzunron*, pourtant dûment signé, n'a pas été illustré par Greg. Celui-ci n'avait effectué au préalable qu'un scénario graphique au crayon, à charge de son assistant Robert Pire de fournir l'ensemble du travail, sans pour autant être nommé ³. Pour un même auteur, d'une série à une autre, une légitimation différente s'opère.

Hugo Pratt employait une demi-douzaine de personnes, chacune assignée à une tâche spécifique. Guido Fuga a assumé le dessin des trains de *Corto Maltese en Sibérie* ^{4,5}. C'est le premier Corto Maltese dans lequel Pratt n'a pas tout exécuté seul ⁶. Il est facile de discerner le travail de Fuga de celui de Pratt dans les *Helvétiques* : les véhicules, effectués avec minutie et réalisme, n'épousent pas exactement le style du maître d'œuvre. « Mes dessins et les siens vont bien ensemble. Et j'utilise les dessins qu'il me fait comme je veux, par exemple, je n'en utilise qu'une petite partie que j'agrandis si besoin est à la photocopieuse » ⁷. Bien que l'apport graphique de l'assistant soit distinguable – reconnaissable –, il n'est pas cité.

Une exception notable en ce qui concerne certains *Spirou et Fantasio* dessinés par Franquin. Dans *Les pirates du silence* (prépublié de 1955 à 1956), ses collaborateurs Rosy (scénario) et Will (décors) ont dans la dernière vignette du récit leurs noms inscrits dans une police de caractère nettement plus grande que Franquin qui se contente d'apposer sa signature ⁸. Le même schéma s'opère en page de garde de l'album ⁹. Franquin avait d'ailleurs lettré directement leurs noms dans les planches originales ¹⁰ : ce n'était donc pas une tâche dévolue à l'équipe chargée de l'édition. De sa propre initiative, il reconnaît officiellement le travail de ses collaborateurs.

¹ GREG, DUPA et VICQ, *Constant Souci et le mystère de l'homme aux trèfles*, Grenoble, Glénat, 1974.

² A. IGWAL et T. TINLOT, « Greg pas mort », dans *CBD*, n° 88, mars 1990, p. 72.

³ B. MOUCHART, *Michel Greg. Dialogues sans bulles*, Paris, Dargaud, 1999, p. 55.

⁴ V. MOLLIKA et M. PAGANELLI, *Pratt*, trad. Georges CORNILLEAU, Hounoux, Sedli-Jacky Goupil, 1984, p. 11.

⁵ D. PETIFAUX, *De l'autre côté de Corto. Hugo Pratt-entretiens avec Dominique Petitfaux*, Tournai, Casterman, 1990, pp. 162-163.

⁶ *Id.*, p. 93.

⁷ D. PETIFAUX, *De l'autre côté de Corto. Hugo Pratt-entretiens avec Dominique Petitfaux*, Tournai, Casterman, 1990, p. 162.

⁸ FRANQUIN « Spirou et Fantasio. Les pirates du silence », dans *Spirou*, n° 944, avril 1956, p. 2.

⁹ FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Les pirates du silence*, Marcinelle, Dupuis, 1968, p. 1.

¹⁰ FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Les pirates du silence. L'intégrale version originale*, Monaco, Marsu Productions, 2013, pp. 85, 118.

Cette volonté n'a pas toujours été respectée. Dans la réédition de 1983, Will et Rosy furent complètement effacés de l'ultime vignette ¹, tandis que l'album promotionnel de 1995 offert par l'enseigne GB les supprime également en page de titre ². Leurs signatures apparaissent toutefois dans la prépublication du Spirou n° 940 d'avril 1956.

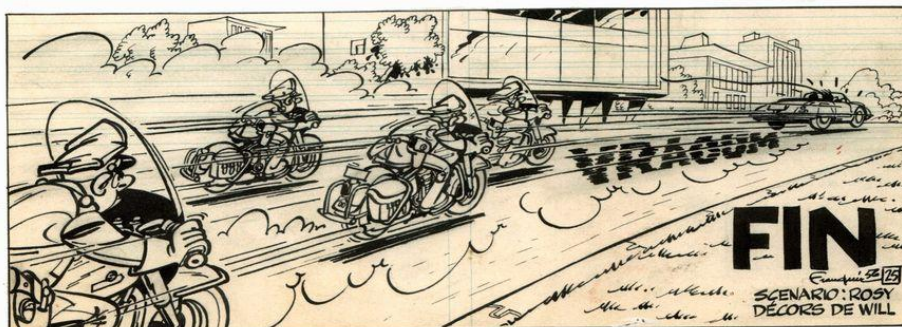


Fig. 14 : FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Les pirates du silence. L'intégrale version originale*, Monaco, Marsu Productions, 2013, p. 85.

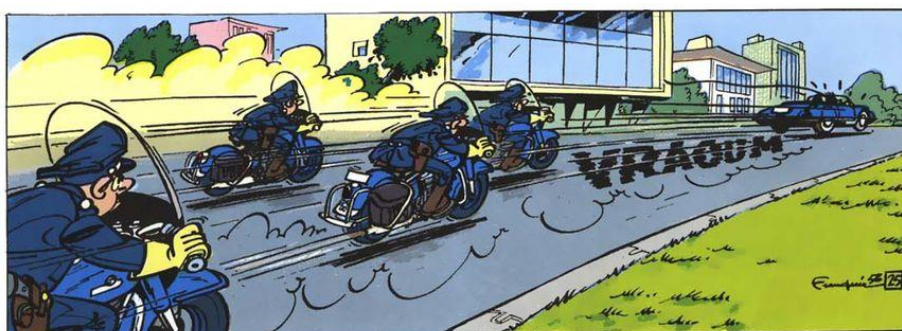


Fig. 15 : FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Les pirates du silence*, Marcinelle, Dupuis, 1983, p. 46.

Cependant, il subsiste une exception à la règle : dans *Panade à Champignac*, Yvan Delporte n'est nullement cité malgré sa collaboration au scénario ³. Néanmoins, Franquin a toujours été extrêmement scrupuleux et a toujours cité, à de rares exceptions près, ses collaborateurs et donneurs d'idées, poussant même le vice au plus haut point dans une planche de Gaston (n° 664) d'écrire « Idée ? ». Même quand il ne se rappelle plus l'initiateur d'un simple et unique gag, il indique noir sur blanc que l'idée ne lui appartient pas ⁴.

¹ FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Les pirates du silence*, Marcinelle, Dupuis, 1983, p. 46.

² FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Les pirates du silence, album promotionnel*, Marcinelle, Dupuis, 1995, pp. 1, 46.

³ N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, p. 137.

⁴ Franquin, *Gaston. L'intégrale version originale - 1971*, Monaco, Marsu Productions, 2012, p. 17.



Fig. 16 : Franquin, Gaston. *L'intégrale version originale* - 1971, Monaco, Marsu Productions, 2012, p. 17.

Les artistes, qui ne reçoivent pas la qualité de co-auteurs, ne bénéficient d'aucun droit moral et ne peuvent pas prétendre au droit de paternité. Ils ne décident pas non plus si leurs noms vont apparaître en crédit ¹. « Ne jouissant pas des droits moraux reconnus aux auteurs par la loi du 30 juin 1994, ces intervenants ne pourront pas non plus revendiquer que leur nom figure sur la bande dessinée (en couverture ou ailleurs) » ².

Si le décoriste semble jouir d'une plus grande autonomie, il se doit néanmoins de respecter les indications du dessinateur et/ou du scénariste et dès lors ne détient pas de réelle marge de manœuvre créative dans son apport. De surcroît, il est obligé de réfréner son propre style graphique afin que son dessin soit en adéquation avec l'univers plastique sur lequel il travaille. Et, somme toute, les assistants, vu les tâches auxquelles ils sont assignés, sont - *pour la plupart* – quasi interchangeables (cf. *Ric Hochet*). Ici, Tibet esquisse la totalité des décors, l'ambiance et l'emplacement des objets : il ne reste plus qu'à les concrétiser suivant ces indications précises et les encre.

¹ M. BUYDENS, « La bande dessinée comme œuvre de collaboration », dans B. Van Asbroeck... *op. cit.*, p. 29.

² M. BUYDENS, « La bande dessinée comme œuvre de collaboration », dans B. Van Asbroeck... *op. cit.*, p. 29.

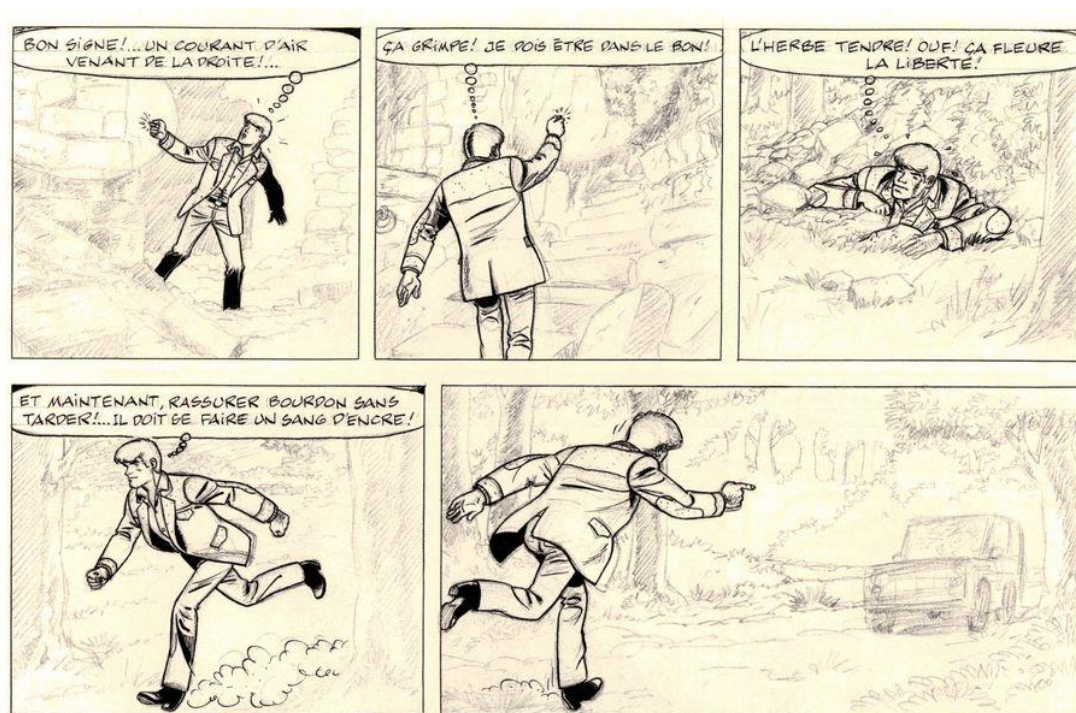


FIG. 17 : TIBET et DUCHÂTEAU A. P., *Ric Hochet. A la poursuite du Griffon d'or*, Bruxelles, Le Lombard, 2010, p. 49.

Toutefois, toute règle porte en elle la possibilité d'une exception. En effet, il peut parfois arriver que de la part de son commanditaire, l'assistant obtienne une authentique liberté dans son élaboration et qu'il ne soit pas soumis à des impératifs stricts comme dans l'exemple ci-dessus ; en faisant alors preuve de création et d'originalité – que son apport soit pleinement significatif –, il pourra sans nul doute recevoir la qualification de co-auteur ¹. Dans *Les pirates du silence*, Will avait reçu carte blanche pour dessiner avec élégance et modernité toute la ville d'Incognito City ². Franquin, qui ne portait pas vraiment cet opus dans son cœur, ne lui reconnaît « qu'une seule qualité : le travail de Willy pour les décors » ³. Will serait d'ailleurs l'un des premiers à inclure des décors modernes et futuristes (dans sa reprise de *Tif et Tondu*), remplaçant les (im)mobiliers classiques parsemant le journal, raison pour laquelle Franquin lui avait demandé expressément de réaliser ceux des *Pirates du silence* ⁴. Par son esthétique épurée, ses décors ainsi que les éléments empreints de modernité, ce récit sera considéré comme le

¹ M. BUYDENS, « La bande dessinée comme œuvre de collaboration », dans B. VAN ASBROECK... *op. cit.*, p. 16.

² N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, p. 119.

³ *Ibid.*

⁴ H. FILIPPINI, « Will ou le modernisme dans l'école belge », dans *CBD*, n° 45, juin 1980, p. 23.

modèle du Style Atome ¹. Également appelé Style 58 (faisant référence à l'expo universelle) ou Style Spirou, il reflète l'ère du temps, à l'occurrence la fin des années 1950, tout en accordant une grande importance à la modernité et à l'architecture. Il est l'aboutissement de l'esthétique de l'école de Marcinelle, (*Journal de Spirou*) s'opposant à la ligne claire (*Journal de Tintin*) ², et provoquera une influence notoire sur la génération suivante de dessinateurs tels qu'Yves Chaland ou Olivier Schwartz.

L'encreur et le lettreur

Des encreurs se chargent aussi de réaliser la forme finale du dessin à partir des crayonnés de l'auteur. Depuis *Astérix Légionnaire* (1966), Albert Uderzo a dévolu cette tâche à son frère Marcel qui opéra sur la série jusqu'*Astérix chez les Belges* (1979) ³. Sa participation permit de doubler le nombre d'album par an ⁴. Frédéric et Thierry Mébarki reprennent l'encrage dès les productions suivantes ⁵. Comme Marcel Uderzo avant eux, ils ne seront pas, dans un premier temps, crédités. Il leur faudra attendre *Astérix, La rose et le Glaive* en 1991 pour obtenir une reconnaissance en page de titre ⁶. Des lettrés s'occupent également de la mise en place des dialogues et autres textes dans la planche (récitatifs, voire même les onomatopées). Michel Janvier a réalisé le lettrage pour *Le ciel lui tombe sur la tête* ⁷. Il est délicat d'octroyer cet attribut à un assistant tant la coutume n'estime pas son apport comme original, en particulier pour le lettré et l'encreur. Le premier reproduit à l'identique les dialogues, tandis que le second se contente – *en théorie* – de repasser à l'encre les traits du dessin : ils ne viennent *a posteriori* que consolider la mise en forme. *A contrario*, dans l'industrie anglophone du Comics, le rôle de l'encreur est souvent beaucoup plus valorisé et reconnu ⁸.

Les coloristes

Les coloristes restèrent longtemps dans un parfait anonymat. Il faut attendre la décennie 1970-80 pour qu'ils puissent sortir timidement de l'ombre et commencer à être crédités ⁹. La

¹ V. Dugomier, « Introduction », dans FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Les pirates du silence. L'intégrale version originale*, op. cit., p. 35.

² N. TELLOP, *L'Anti-Atome. Franquin à l'épreuve de la vie*, Montrouge, PLG, 2017, p. 21.

³ Y. BLAKE, *Rencontre avec Marcel Uderzo – frère d'Albert Uderzo et assistant dessinateur d'Astérix*, TV.phylacteres, 13 mars 2014, modifié le 29 mars 2020 [ULR] : <http://tv.phylacteres> (consulté le 29 juin 2021).

⁴ P. CORDIER, *Uderzo ! Mais lequel ?*, Philcordier, 21 juil. 2017 [ULR] : <http://philcordier> (consulté le 29 juin 2021).

⁵ T. GROENSTEEN, « Encrage », dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le Bouquin... op. cit.*, p. 230.

⁶ A. UDERZO et R. GOSCINNY, *Astérix, La rose et le glaive*, Paris, Albert René, 1991, p. 1.

⁷ A. UDERZO et R. GOSCINNY, *Astérix. Le ciel lui tombe sur la tête*, Paris, Albert René, 2005, p. 1.

⁸ T. GROENSTEEN, « Encrage », dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le Bouquin... op. cit.*, p. 231.

⁹ G. CIMENT, « Couleur », dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le Bouquin... op. cit.*, p. 178.

contribution du coloriste, précédemment dénigrée, est désormais reconnue. En 1984, Sylvain Bouyer a réalisé pour les *Cahiers de la bande dessinée* une étude portant sur les principaux coloristes de la bande dessinée franco-belge entre 1971 et 1984. Son analyse indiquait leur première citation en album et de quelle manière ¹. La coloriste Evelyne Tran-Lê serait en 1971 l'une des premières à être créditée, en page de titre d'une aventure de *Valérien : L'empire des mille planètes*, toutefois dans une police plus petite que celle de Christin et Mézière ². En 1968, elle avait déjà réalisé les couleurs d'*Astérix, Le bouclier Arverne* ³ sans apparaître ni en page de titre ni même en fin de l'album ⁴. Daltonien, Albert Uderzo n'a d'ailleurs jamais colorisé un seul album d'*Astérix*. Les premiers récits étaient mis en couleurs par Claude Poppée, ensuite par son frère Marcel ⁵ et à sa suite désormais effectuées par le Studio Et Cetera ⁶.

À l'instar des assistants, ils sont remplaçables pour une simple raison : la mise en couleur s'opèrerait rarement à l'époque directement sur la planche originale, elle s'effectuait le plus souvent via un document externe. Il existe divers procédés. Habituellement, les imprimeurs employaient un bleu : une épreuve reproduisant une planche au format d'impression dans une nuance bleu ou gris pâle ⁷.

Vittorio Leonardo se chargeait dès 1968 des couleurs d'une grande majorité des séries publiées dans le *Journal de Spirou*. Il utilisait un procédé économique permettant de se passer des bleus. Celui-ci consistait en une feuille de papier blanc laissant transparaître le film de la page au format d'impression. Il effectuait par la suite directement sur cette feuille la colorisation de la planche ⁸. Et plus récemment, les tablettes graphiques et les logiciels numériques, offrant de nouvelles possibilités et effets chromatiques, se sont démocratisés dans le milieu devenant peu à peu la tendance dominante. Grâce à ces techniques, les couleurs peuvent être réalisées à moindre coût par quiconque sans apporter d'altération à l'œuvre originale. Cela permet également des rééditions d'anciens albums dans des versions revisitées tels que les *Blake et Mortimer* par Pierre Serge Marssignac ou la restauration de Frédéric Jannin des *Gaston Lagaffe*, au plus proche des desiderata de Franquin.

¹ S. BOUYER, « Coloriage, picturalité et gros sous », dans *CBD*, n° 60, nov.-déc. 1984, p. 39.

² J.-C. MEZIERE et P. CHRISTIN, *L'Empire des mille planètes*, Paris, Dargaud, 1971, p. 1.

³ S. BOUYER, « Profession : coloriste », dans *CBD*, n° 60, nov.-déc. 1984, p. 42.

⁴ A. UDERZO et R. GOSCINNY, *Astérix. Le bouclier Arverne*, Bruxelles, Le Lombard, 1968.

⁵ V. ETANCELIN, *Ce handicap d'Uderzo explique l'évolution des couleurs d'Astérix*, Huffingtonpost, 24 mars 2020 [URL] : <https://www.huffingtonpost> (consulté le 26 mai 2021).

⁶ N. SADOUL, *Uderzo, l'irréductible. Entretien avec Albert Uderzo*, Paris, Hachette, 2019, pp. 146-147.

⁷ T. GROENSTEEN, *Couleur directe*, Editionsdelan2, s.d. [ULR] : <https://www.editionsdelan2> (consulté le 26 mai 2021).

⁸ P. VANDOOREN *Comment on devient créateur de bandes dessinées*, Verviers, Gérard et C°, coll. « marabout service », 1969, pp. 51-54.

La mise en couleur : une œuvre de commande ?

Vittorio Leonardo est crédité pour la toute première fois le 24 août 1972, dans l'ultime vignette de *L'Orgue du diable* (*Yoko Tsuno*) de Roger Leloup^{1,2}. Les dessinateurs apportaient leurs planches avec de brèves consignes lui indiquant clairement quelles couleurs à appliquer. Ils effectuaient rarement ce travail eux-mêmes étant donné qu'ils étaient soumis à un impératif technique. En effet, le scanner dédié à la photogravure était calibré sur une charte colorimétrique spécifique, et le fait d'employer une approche différente que celle imposée – non compatible – obligeait un réétalonnage entier de l'appareil générant ainsi des coûts non négligeables³. Avec l'aide de son studio, Vittorio Leonardo s'occupait de restituer de manière plus ou moins fidèle, avec quelques nuances dans l'aplatissement, les couleurs désirées ou selon son envie s'il disposait de l'accord de l'auteur – Roba, après un certain temps de collaboration, ne laissait aucune consigne⁴. Dans ce dernier cas, il s'agissait d'un très léger travail d'interprétation, limité par les précédentes indications. *A contrario*, Franquin était bien plus pointilleux. Il transposait précisément ses diktats sur un calque transparent, laissant une tâche de pure reproduction impérative suivie scrupuleusement par Leonardo^{5,6,7}.

Selon le dessinateur Henri Reculé, les coloristes ne peuvent pas être considérés comme auteurs en raison de leur absence dans le processus de création initial de la bande dessinée (scénario et dessin). Ils y interviennent toujours *a posteriori* et ne déterminent pas les composantes principales, à savoir l'histoire, les caractères physionomiques et psychologiques des personnages. Ils ne sont que des exécutants. Dans cet ordre d'idée, les coloristes, même s'ils ont du talent, brident leur créativité. Celle-ci reste limitée ou dictée par les autres auteurs ou par les impératifs mêmes du dessin (ambiances, compositions et les éléments représentés). Leur contribution à l'œuvre serait insuffisante pour une accession pleine à la qualification de *co-auteur*⁸. Néanmoins, cette position nettement à contre-courant ne fait pas l'unanimité. En effet, s'ils jouissent d'une certaine liberté durant leur travail, qu'ils choisissent eux-mêmes la

¹ S. BOUYER, « Coloriage, picturalité et gros sous », dans *CBD*, n° 60, nov.-déc. 1984, p. 39.

² R. LELOUP, *Yoko Tsuno. L'Orgue du diable*, Marcinelle, Dupuis, 1974, p. 46.

³ N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, Bruxelles, Distri BD et Schlirf Book, 1986, p. 32.

⁴ T. FONTENOY, *Tome #18 – Rencontre avec Vittorio Leonardo, coloriste*, Kaboombd, mai 2015 [ULR] : <https://www.kaboombd> (consulté le 25 mai 2021).

⁵ N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, pp. 32-33.

⁶ P. VANDOOREN *Comment on devient créateur de bandes dessinées*, op. cit., pp. 51-54.

⁷ A. DE KUYSSCHE, « Introduction », dans *Spirou et Fantasio. L'intégrale 7*, Marcinelle, Dupuis, 2009, p. 7.

⁸ H. RECULÉ, *Le coloriste n'est pas un auteur...*, Reculeblog, 13 déc. 2012 [ULR] : <https://recule> (consulté le 25 mai 2021).

palette de couleurs, et que leur apport esthétique s'avère significatif, ils peuvent prétendre à cette qualification¹.

La bande dessinée peut éventuellement se révéler une œuvre exécutée par plusieurs personnes ne possédant pas toutes le même statut. Les fonctions de scénariste, dessinateur (et de coloriste) restent majoritairement celles qui sont toujours mises en avant sur la page de titre ou potentiellement sur le premier plat de couverture. Il est plus exceptionnel pour les autres collaborateurs d'obtenir une reconnaissance identique, et celle-ci diffère selon l'auteur, la série, voire même l'édition.

Le ghosting : un cas particulier de collaboration ?

Le *ghostwriter*, comme son appellation l'indique, se rapporte surtout au domaine de l'écriture et des idées. Il est donc nécessaire d'étendre ce champ restreint pour la bande dessinée puisque celle-ci fait appel à d'autres registres. Il est utilisé les termes de *ghosting* et de *ghost artist* pour désigner les personnes travaillant anonymement pour d'autres dans le domaine artistique². Dans la bande dessinée franco-belge, si on ne trouve pas d'œuvres *entièrement* réalisées pour le compte d'un tiers, des contributions anonymes, plus ou moins conséquentes, portant sur les divers aspects (scénario, dessin, encrage) se sont perpétuées.

Dans la section suivante, il sera d'abord donné un aperçu de petites participations ne concernant qu'une partie du récit. L'artiste fantôme n'y a pas coopéré du début à la fin et s'est cantonné à des interventions ponctuelles pouvant être assimilées à des « coups de pouce » ou des « renvois d'ascenseur ». Ensuite, il sera exploré des apports, qui, au contraire, rejaillissent sur l'ensemble de l'œuvre.

C'est notamment le cas du *Batman* des origines. Publié pour la première fois dans la livraison officielle de mai 1939 du n° 27 de *Detective Comics*, Batman est, dès *The case of Chemical Syndicate*³, une cocréation issue de l'imagination de Bob Kane et de Bill Finger. Malgré que Finger possédât une part non négligeable dans l'élaboration du personnage, seul le nom de Kane figurait dans les publications⁴. Il a toujours minimisé la participation de Finger, même après la mort de celui-ci en 1974. Ce n'est que très récemment, en 2015, sous l'impulsion de sa petite-fille Athena Finger, que son grand-père est finalement crédité comme cocréateur dans les

¹ M. BUYDENS, « La bande dessinée comme œuvre de collaboration », dans B. VAN ASBROECK... *op.cit.*, p. 17.

² *Ghost Artist (concept)*, Comicvine, s.d. [URL] : <https://comicvine> (consulté le 1^{er} juillet 2021).

³ ROB'T KANE, « The Bat-Man. The case of Chemical Syndicate », dans *Detective Comics*, n° 27, mars 1939, pp. 2-7.

⁴ D. GIFFORD, *The international book of comics*, Londres, Optimum Books, 1984, p. 116.

productions actuelles (comics, séries télévisées, films) ¹. En réalité, Bob Kane avait dès 1939 signé un contrat avec DC Comics stipulant qu'il était l'unique créateur de *Batman*. L'éditeur se devait d'apposer son nom sur chaque histoire même s'il n'avait aucunement participé au scénario ou au dessin ². En raison du succès fulgurant de la série, il avait commandité rapidement l'aide de plusieurs assistants, dont Sheldon Moldoff et Jerry Robinson ³. Celui-ci affirma d'ailleurs : « I think I signed Bob Kane's name more than he did » ⁴. Robinson serait le véritable créateur du Joker, chose que Kane n'a jamais cessé de contredire ⁵. Une grande partie des éléments qui construisirent le mythe de la série provient des *ghost artists*. Contrairement aux Studios Hergé ou Vandersteen, ici, Bob Kane ne surveille pas toujours la production, ni ne participe à l'élaboration des histoires.

Contributions anonymes – le cas *Blake et Mortimer*

Dès le début de la série *Blake et Mortimer*, Jacobs a recouru à différentes aides. En 1946, accaparé par la refonte couleur des *Tintin* en noir et blanc et pris par les délais de livraison pour le journal *Tintin*, il demanda à Jacques Van Melkebeke d'encrer les premières planches du *Secret de l'Espadon*. En tout 18 pages furent ainsi finalisées pour la prépublication. Peu satisfait, Jacobs les redessina pour la sortie en album en 1950. En outre, il fit jouer son droit de repentir en y adjoignant une page de mise-en-place, en retravaillant les compositions et en révisant en profondeur le texte d'origine ⁶.

¹ ARNO KIKOO, *DC Comics va (enfin) créditer Bill Finger pour la création de Batman*, DCplanet., 19 sep. 2015, modifié le 22 septembre 2015 [URL] : <https://www.dcplanet> (consulté le 1^{er} juillet 2021).

² A. KAPLAN, *From Krakow to Krypton. Jews and comic Books*, Philadelphie, Jewish Publication Society, 2008, p. 53.

³ L. DANIELS, *Batman, The complete history*, San Francisco, Chronicle Books, 1999, p. 37.

⁴ A. KAPLAN, *From Krakow to Krypton... op. cit.*, p. 53.

⁵ *Id.*, pp. 54-55.

⁶ B. MOUCHART, *A L'ombre de la ligne claire. Jacques Van Melkebeke entre Hergé et Jacobs*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014, pp. 164, 166.



Fig. 17 : E. P. Jacobs, Jacobs E. P., « Le secret de l'Espadon », dans *Tintin*, n°1, septembre 1946, p. 8.



Fig. 18 : E. P. Jacobs, Jacobs E. P., *Le secret de l'Espadon*, Bruxelles, Blake et Mortimer, 2008, p. 4.

De l'Espadon au diptyque Sato, Van Melkebeke a participé à l'élaboration des scénarios de chaque histoire de *Blake et Mortimer*. L'écriture préalable durait plusieurs mois, Jacobs et lui en discutaient longuement. Il y intervenait « à la manière d'un *script-doctor*, proposant de nouvelles pistes, réfutant certains doutes, affinant un dialogue, conseillant telle ou telle forme de costume ou d'architecture »¹. Il faisait des suggestions lorsque Jacobs tombait à court d'idée et participa aussi activement aux premiers découpages. Jacobs inscrivait d'ailleurs pour son collaborateur fantôme des commentaires ou des questions dans ses pages crayonnées. « Il suffit de consulter les scénarios graphiques de Jacobs : chacun d'en eux est truffé de questions, souvent suivies de notations précises de la main du peintre [Van Melbeke] »². Malgré sa participation effective, Jacques Van Melkebeke, considérant la bande dessinée comme un art mineur, a toujours refusé d'être crédité³. Il soulignait en outre que sa contribution restait marginale au regard du travail effectué par Jacobs, celui-ci réalisant la plus grande part. Van Melkebe affirmait qu'il n'intervenait qu'après qu'un synopsis et le thème de l'histoire furent déjà établis par Jacobs; il ne lui faisait part que de suggestions que Jacobs décidait ou non de s'approprier⁴⁵.

¹ B. MOUCHART, *A l'ombre de la ligne claire. Jacques Van Melkebeke entre Hergé et Jacobs*, op. cit., p. 168.

² *Ibid.*

³ B. Mouchart, *A l'ombre de la ligne claire. Jacques Van Melkebeke entre Hergé et Jacobs*, op. cit., 176-177.

⁴ B. Mouchart, *A l'ombre de la ligne claire. Jacques Van Melkebeke entre Hergé et Jacobs*, op. cit., p. 175.

⁵ B. Mouchart et F. Rivière, *La damnation d'Edgar P. Jacobs : Biographie*, Paris, Seuil/Archimbaud, 2003, pp. 146-147.

Pour le *Mystère de la Grande Pyramide*, Jacobs sollicite d'Albert Weinberg pour ¹ l'exécution de plusieurs décors (musée égyptien du Caire) ainsi que pour la coupe de la Grande Pyramide et les textes didactiques y affairant présentés en introduction²³.

L'idée de faillir à ses obligations contractuelles le terrorisait. Il a débarqué chez moi avec une série de planches en partie crayonnées ainsi que plusieurs feuilles de *story-board*. C'était pour lui une solution de derniers recours [...] On y reconnaît ma patte aux maladresses de mon encrage, un peu lourd, et à mon manque de soin dans les petits détails... Je crois qu'il est repassé derrière moi au moment où l'histoire a paru en album, pour corriger un peu les défauts de mon assistance...

Albert Weinberg, entretien par Benoît Mouchart réalisé en 2003 ⁴.

Pour le *Piège Diabolique*, Jacobs fait à ce moment appel au savoir-faire de Liliane et Fred Funckens, auteurs du *Chevalier Blanc*. Ceux-ci vont réaliser les crayonnés des douze planches se déroulant au Moyen Age ⁵. « Et naturellement, c'est aussi lui qui a assuré l'encrage de nos crayonnés : Liliane et moi étions parfaitement incapables d'encrer dans son style » ⁶. Malgré la promesse de Jacobs, ils ne furent jamais payés pour leur contribution ⁷. Contrairement aux autres récits, Jacobs ne redessina pas ces planches pour la sortie en album.

Certains auteurs contribuent anonymement pour le compte d'un autre pour de simples raisons de clauses contractuelles. Jean-Michel Charlier a scénarisé anonymement trois histoires de *Dan Cooper* pour Albert Weinberg - toutes prépubliées dans le *Journal de Tintin* entre 1960 et 1962. À cette époque, la concurrence directe entre l'hebdomadaire et *Spirou* impliquait de part et d'autre un contrat tacite contraignant les auteurs à ne pas travailler en même temps pour le rival ⁸. Charlier, animant une série similaire pour *Spirou* (*Buck Danny*), s'astreint à l'anonymat. Dans le même ordre d'idée, Thierry Martens, ancien rédacteur en chef du journal de *Spirou* et toujours sous contrat chez Dupuis, avait refusé d'être crédité sur *Cauchemirage*

¹ Weinberg, tout comme Van Melkebeke, a été un artisan de l'ombre. Il aurait collaboré avec de nombreux auteurs dont Hergé (*Objectif Lune* et *On a marché sur la Lune*), Hubinon (*Tarawa : Atoll Sanglant* – version Le Moustique de 1948-1949), Will (*Le mystère du Bambochal*), Paul Cuvelier (*Corentin*).

G. RATIER, *Les coups de main d'Albert Weinberg*, Bdzoom, 17 jan. 2011 [URL] : <http://bdzoom> (consulté le 23 juin 2021).

² B. MOUCHART et F. RIVIERE, *La damnation d'Edgar P. Jacobs : Biographie*, Paris, Seuil/Archimbaud, 2003, pp. 149-150.

³ E. P. JACOBS, *Blake et Mortimer. Le Mystère de la Grande Pyramide, Le papyrus de Manéthon*, Bruxelles, Le Lombard, 1959, p. 3.

⁴ B. MOUCHART et F. RIVIERE, *La damnation d'Edgar P. Jacobs : Biographie*, Paris Seuil/Archimbaud, 2003, p. 150.

⁵ B. MOUCHART et F. RIVIERE, *La damnation d'Edgar P. Jacobs : Biographie*, Paris Seuil/Archimbaud, 2003, p. 228.

⁶ H. DAYEZ, *Le duel Tintin-Spirou*, Bruxelles, Luc Pire Electronique, 2001, p. 149.

⁷ H. Dayez, *Le duel Tintin-Spirou*, Bruxelles, Luc Pire Electronique, 2001, pp. 149-150.

⁸ G. RATIER, *Les coups de main d'Albert Weinberg*, Bdzoom, 17 jan. 2011 [URL] : <http://bdzoom> (consulté le 23 juin 2021).

(*Natacha*) ; la série de François Walthéry, précédemment éditée chez Dupuis, était passée chez Marsu Productions ¹.

D'autres raisons expliquent le phénomène du *ghost artist*. La série *Les 3 A*, paraissant pour la première fois en 1962 dans *Le mage de Castelmont*, est signée par Mittéï au dessin et Michel Vasseur (pseudonyme d'André-Paul Duchâteau) au scénario ². Cependant, à l'instar des *Ric Hochet* de la même époque, Mittéï n'en a réalisé que les décors : tous les personnages, crayonnés et leur encrage, furent exécutés par Tibet ³. Celui-ci préférerait rester dans l'ombre pour ne pas donner l'impression d'occuper l'entièreté des pages du *Journal de Tintin*, puisqu'il y fournissait déjà deux autres publications phares (*Chick Bill* et *Ric Hochet*) ⁴. Les rééditions en album de 2016 rétablissent officiellement la paternité pour la première fois ⁵.

Pour *Le Dictateur et le Champignon*, prépublié en 1953 et 1954, Franquin n'a pas crédité Maurice Rosy, le donneur d'idée de Dupuis, pour sa contribution au scénario : « Le Métomol est une idée de Rosy. Le début du scénario est de lui, et puis j'ai repris tout ça à mon compte ⁶. » Franquin ajoute également : « Il ne m'a jamais fait de scénario [avant les Pirates du Silence] à proprement parler » ⁷. Pour *Panade à Champignac*, prépublié de 1967 à 1968, Yvan Delporte a aussi contribué au récit. Il est difficile de dire quel fut son apport exact : il a trouvé le nom de l'antagoniste (Otto Parapap) et a mis « son grain de sel à plusieurs reprises dans cet épisode » ⁸.

Comme je n'étais pas sûr de moi, me sentant très mal à l'aise avec Spirou, j'ai passé un accord avec Peyo. Je lui donnais des idées pour son histoire des Schtroumpfs contre le Cracoucass, et en échange nous discussions ensemble du scénario de Panade à Champignac. Yvan Delporte a lui aussi collaboré à cette entreprise.

Franquin expliquant comment ses collaborateurs sont arrivés pour *Panade à Champignac*, entretien par N. Sadoul ⁹.

Ainsi, Franquin, qui est non crédité, a collaboré pour cet épisode des Schtroumpfs. Il a trouvé le nom de l'oiseau et lui a aussi donné sa forme graphique ¹⁰.

¹ Intégrale 5 p. 11

² MITTEÏ et M. VASSEUR, « Les 3 A. Le mage de Castelmont », dans *Tintin*, éd. be., n° 14, avril 1962, p. 19.

³ J.-L. LECHAT, *Le Lombard. 1946-1996. Un demi siècle d'aventures. Tome 1 : 1946-1969*, Bruxelles, Le Lombard, 1996, p. 176.

⁴ P. GAUMER (dir.), *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004, p. 809.

⁵ *3 A (Les aventures des)*, Bédéthèque, s.d. [URL] : <https://www.bedetheque> (consulté le 23 juin 2021).

⁶ N. Sadoul, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, p. 113.

⁷ N. Sadoul, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, p. 119.

⁸ N. Sadoul, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, p. 137.

⁹ BOCQUET J.-L. et VERHOEST E., *Franquin : Chronologie d'une Œuvre*, Monaco, Marsu Productions, 2007, p. 118.

¹⁰ N. Sadoul, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, p. 135.

LES DROITS PATRIMONIAUX

Les droits patrimoniaux « permettent à l'auteur de retirer le bénéfice économique de l'exploitation de l'œuvre »¹. Ils comportent deux droits principaux :

- 1) La communication au public (représentation directe de l'œuvre, cf. la lecture publique)².
- 2) La reproduction ou l'édition (la reproduction de l'œuvre, de la traduction et l'adaptation).

Il sera également vu le droit de suite (pourcentage perçu par un auteur de la revente d'une œuvre originale). Si l'auteur n'utilise pas de son droit moral de divulgation au public, aucun droit patrimonial ne peut en découler : ce droit moral précédera toujours l'aspect économique qu'une œuvre puisse engendrer³.

Les droits patrimoniaux, contrairement au droit moral, ont la particularité d'être cessibles en tout ou en partie, de manière provisoire ou non, à une personne tierce – dans le domaine de la bande dessinée, généralement à un éditeur⁴. L'auteur peut stipuler dans un contrat qu'il cède un ou plusieurs de ses droits pour qu'ils soient exercés par une personne autre que lui. « Les droits patrimoniaux sont mobiliers, cessibles et transmissibles, en tout ou en partie, conformément aux règles du Code civil. Ils peuvent notamment faire l'objet d'une aliénation ou d'une licence simple ou exclusive. A l'égard de l'auteur, tous les contrats se prouvent par écrit »⁵.

Les droits patrimoniaux sont limités dans le temps. Ils disparaissent septante ans *post mortem auctoris* – et l'ensemble de l'œuvre tombe dans le domaine public. Les droits moraux et patrimoniaux ne perdurent pas éternellement. Au décès de l'auteur, ses droits reviennent à ces ayants droit (le plus souvent sa famille). En France comme en Belgique, ces droits peuvent être exercés pendant septante ans *post mortem auctoris* (à compter du 1^{er} janvier de l'année suivant la mort de l'auteur) et durant cette période, il est nécessaire pour exploiter l'œuvre d'obtenir une autorisation préalable avec une rémunération éventuelle des ayants droit. Une fois ce délai prescrit, l'œuvre tombe dans le domaine public et quiconque a la liberté de reproduire et d'exploiter l'œuvre, même en adaptations ou en œuvres composites⁶. Ces dernières sont créées

¹ M. BUYDENS, *Droits d'Auteur et Internet... op. cit.*, p. 18.

² Prérogatives conférées par le droit d'auteur, *Economie*, 15 jan. 2021 [URL] : <https://economie.fgov> (consulté le 17 juil. 2021).

³ M.-C. JANSSENS, « Morele rechten... », dans E. CORNU, *op. cit.* 2009, p. 23

⁴ M. BUYDENS, *Droits d'Auteur et Internet...op. cit.*, p. 17.

⁵ *Loi portant insertion du livre XI, op.cit.* Titre 5, c. 1^{er}, sect. 1^{re}, art. XI. 167. § 1^{er}, al. 2.

⁶ D. LOYSEAU DE GRANDMAISON, « BD, ayants droit et domaine public », dans *Journal Spécial des Sociétés*, n° 54, sep. 2020, p. 12.

à partir d'œuvres préexistantes, ce sont, par exemple, les anthologies, les banques de données ou les recueils ¹.

Le domaine public n'est pas basé sur la date de divulgation de l'œuvre individuelle, mais sur l'ensemble des œuvres, soit 70 ans après la mort de l'auteur ou du dernier co-auteur lors des créations collaboratives ². En 2021, seuls les auteurs morts avant le 1^{er} janvier 1951 sont entrés dans le domaine public – la majorité des (chefs-)d'œuvres franco-belges, reste de ce fait couvert par la protection. Dans le cas d'une œuvre collective, la même règle s'applique : elle tombe à la mort du commanditaire, ayant reçu tous les droits. *Tintin* tombera ainsi dans le domaine public à compter du premier janvier 2054. Inversement, dans le cas d'une œuvre anonyme ou sous un pseudonyme réel – donc dans l'impossibilité de connaître la véritable identité du créateur –, la durée de 70 ans débute lorsqu'elle a été divulguée licitement au public (toutefois, s'il révèle entre-temps son identité, la règle des 70 ans *post mortem auctoris* s'appliquera *de facto*) ³.

LE DROIT DE REPRODUCTION

Quelques années après la guerre, les gens du « Croisé » ont publié un album de mes histoires de Jojo, sans rien me dire. Ayant appris entretemps qu'il existait des droits d'auteur, je leur ai fait savoir qu'ils n'avaient pas le droit de le faire sans autorisation, et qu'en plus, ils me devaient des droits d'auteur.

L'abbé m'a aussitôt envoyé une lettre à cheval, me demandant sur quel article de loi je m'appuyais pour émettre une telle prétention. Je lui ai répondu aussi raide : sur l'article sept de la loi mosaïque : « Tu ne voleras point » !

Jijé, entretien réalisé par Jean-Maurice Dehousse, Jacques Hansenne, et André Leborgne en 1975 ⁴.

La loi accorde à l'auteur la liberté de reproduire lui-même ou d'autoriser la reproduction de son œuvre « de quelque manière et sous quelque forme que ce soit, qu'elle soit directe ou indirecte, provisoire ou permanente, en tout ou en partie » ⁵. Dans le monde de l'édition, le droit de reproduction est habituellement le premier droit patrimonial exercé par l'auteur ⁶. L'auteur établit un contrat avec une maison d'édition autorisant celle-ci à reproduire les planches pour les diffuser dans un album. On retrouve le même ordre d'idée avec les pré- et post publications dans les périodiques sous forme de feuillets à suivre (pour les bandes dessinées les plus

¹ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, op. cit., p. 211

² V. CASTILLE, Les droits moraux et la bande dessinée, dans B. VAN ASBROECK... op. cit., p. 281.

³ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, op. cit., pp. 341-342

⁴ J.-M. DEHOUSSE, J. HANSENNE, et A. LEBORGNE, « De Gillain à Jijé (1914-1949) », loc. cit., p. 23.

⁵ *Loi portant insertion du livre XI*, op. cit., M.B. 2014, Titre 5, c. 1^{er}, sect. 1^{re}, Art. XI.165. § 1^{er}, al. 1.

⁶ A. PINTIAUX, *Le droit et la bande dessinée*, L'esoir, 4 juil. 2018 [URL] : <https://www.lesoir.be> (consulté le 04 avril 2021).

longues)¹ ou dans leur intégralité pour les histoires dites complètes ou pour les gags en une planche. Les maisons d'édition ont généralement l'accord de l'auteur pour mettre à disposition sur leur site internet les premières pages de l'album à des fins promotionnelles.

Les droits de reproduction ne portent pas sur l'ensemble de la production de l'auteur, ils ne s'étendent uniquement que sur celles spécifiquement déterminées dans le contrat préalable. Peyo n'a cédé les droits de reproduction à Dupuis, son éditeur historique, que les vingt-neuf premières aventures des *Schtroumpfs* parues en treize albums s'échelonnant entre 1959 et 1988². En 1989, il a fondé Cartoon Création, sa propre maison d'édition. Celle-ci cédera en 1992 tous les droits de reproduction des *Schtroumpfs* au Lombard³. Raison pour laquelle il existe actuellement deux maisons d'édition différentes publiant cette série : Dupuis (13 premiers) et le Lombard (25 albums)⁴.

Une situation identique se produit pour la série *Astérix*. Suite à un litige avec Dargaud, Albert Uderzo souhaite reprendre les droits de reproduction sur les 24 albums réalisés du vivant de René Goscinny⁵. La maison d'édition perd finalement tous les droits sur *Astérix* en 1998 (il représentait entre 35 et 40% du chiffre d'affaires)⁶. Uderzo céda tous les droits de reproduction de ces albums à Hachette qui les réédite dans la foulée⁷ - il s'était refusé de reprendre à son compte la publication des premiers *Astérix* pour éviter tout reproche d'avoir entamé un procès pour de basses raisons pécuniaires. Les albums qu'Uderzo réalisés « *en solo* » (sans le concours de Goscinny) paraissent désormais chez Albert-René, sa propre maison d'édition constituée en 1979⁸.

Le droit de reproduction ne porte que sur les éditions spécifiées dans les clauses contractuelles. En 1984, Le Lombard avait autorisé les Éditions Rijperman de publier *Le Mystère de la grande pyramide* en grand format luxueux. Or, il s'avère que le Lombard ne disposait des droits que sur les éditions classiques, et non pas sur celles de luxe. Les Editions Blake et Mortimer, précédemment créées en 1982, qui disposaient déjà des droits pour *Le Secret de L'Espadon*, ont donc porté plainte. En outre, vu que Rijperman n'avait pas accès aux

¹ M. REGOUT, « L'Adaptation et les produits dérivés de la bande dessinée », dans E. CORNU, *op. cit.*, p. 123.

² M. BÉRA, M. DENNI et P. MELLOTT, *Trésors de la Bande Dessinée... op. cit.*, p. 574.

³ P. GAUMER (dir.), *Larousse de la BD, op. cit.*, p. 622.

⁴ *Les Schtroumpfs Lombard*, Lelombard, s.d. [URL] : <https://www.lelombard> (consulté le 27 avril 2021).

⁵ D. PETITFAUX, « Du côté d'à présent », dans *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, n° 75, sep. 1994, p. 8.

⁶ I. VERNIMME, « Observations / Kanttekeningen », dans *I.R. D.I.*, n° 3, 1998, p. 203.

⁷ P. GAUMER (dir.), *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004, p. 35.

⁸ N. SADOUL, *Uderzo, l'irréductible... op. cit.*, 2019, p. 38-39, 44.

originaux, les clichages avaient été réalisés à partir de vieux films et l'ouvrage, qui se voulait de qualité, était d'assez mauvaise facture ¹.

Le cas très particulier de la réédition au format de poche

Au cours du XX^e siècle, l'album de bande dessinée franco-belge a surtout été commercialisé dans un format classique proche d'une taille A4 ; à part quelques incursions dans les collections de poche tels que les « Gags de Poche » (Dupuis, de 1964 à 1968). Suite à l'essoufflement de la presse francophone dans les années 1980, ayant eu une répercussion néfaste pour les prépublications, il fut obligatoire de trouver des nouvelles opportunités sur le marché. Le lancement de « J'ai Lu BD » en 1986, sous la direction de Jacques Sadoul, engendra un essor de ce format réduit. En 1988, les ventes pour les poches représentaient 20% de l'ensemble de la bande dessinée publiée. Cette prospérité stoppera vers 1995 en raison d'une désaffection progressive du public ².

La (ré)édition d'une bande dessinée au format de poche se heurte à une contrainte majeure : une réduction drastique de la dimension originale, et toutes les œuvres ne sont évidemment pas transposables sans altération. Toutes ne présentent pas un montage régulier en gaufrier, et des modifications, sous l'autorisation évidente de l'auteur, restent inéluctables. Certains auteurs ont proscrit cette adaptation puisque par la force des choses, elle ne pouvait que dénaturer la composition de leurs planches – corrompant ainsi leur conception. François Bourgeon refusa que *Les Passagers du Vent* soit adapté : il considérait que le passage « au poche » assujettirait le lecteur à une lecture linéaire et effacerait la transversalité (tout le plaisir de louvoyer son regard dans la page) ; le poche, amenuisant cette dimension (tabulaire) voulue par l'auteur, ne devrait s'appliquer qu'aux œuvres réalisées sous forme de strips où la linéarité ne ferait nullement défaut ³.

Chez « J'ai Lu BD », pour conserver les mêmes proportions, non pas des cases, mais de ce qu'elles représentent, les maquettistes transposèrent l'œuvre en découpant les bandes ou les vignettes elles-mêmes, puis ils opérèrent un remontage complet des planches. Un album de 48 pages déploiera alors jusqu'à 160 pages. Ce principe conservateur ne s'applique pas non plus à toutes les œuvres : Jacques Sadoul renonça à éditer *Blake et Mortimer*, car son abondance textuelle rendait insensée son adaptation : les textes souvent grandiloquents supplanteraient

¹ L. DELLISSE, « La galaxie Jacobs », dans S. BARETS et T. GROENSTEEN (dir.), *L'année de la bande dessinée 84-85*, Grenoble, Glénat, 1984, pp. 148-149.

² C. LEMOINE, « Poche (Format de) », dans T. GROENSTEEN, *Le Bouquin... op. cit.*, pp. 587-590.

³ G. CIMENT, « Le pour et le contre », dans S. Barets et T. Groensteen (dir.), *L'année de la bande dessinée 87-88*, Grenoble, Glénat, 1987, p. 98.

indubitablement les dessins ¹ (*Le Secret de l'Espadon* parut cependant en 1989 chez « Pocket BD ») ². Le découpage n'est pas non plus une tâche aisée puisque la surface des vignettes diffère éventuellement l'une à l'autre. Si elle est trop petite pour combler l'ensemble de la page, les maquettistes agrandissent son cadre, la pourvoient de nouveaux décors et autres éléments (provenant de temps à autre d'autres cases). Dans le cas contraire, la case sera fractionnée en deux, voire plusieurs parties ; pour conserver une lecture fluide, les phylactères seront bien entendu scindés. Quand la case s'avère trop imposante, elle se déploiera de préférence sur deux pages. Cet artifice, semblant laisser le dessin intact, n'est pas non plus sans problème : lorsque le texte parcourt la case dans sa longueur, il nécessite aussi de redessiner deux phylactères au lieu d'un pour favoriser un confort de lecture. « En raison de l'espace que je dois laisser à la pliure pour le façonnage : il faut 9 mm de chaque côté. Les phrases coupées par un espace de près de deux centimètres ne seraient pas lues de façon continue : le lecteur aurait tendance à revenir à la ligne » ³.

Généralement, après soumission de ces modifications, les auteurs autorisent leur publication. Certains participent eux-mêmes au processus. Les dessins de Philippe Druillet, courant parfois sur deux pages, ne pouvaient être adaptés à ce format sans découpage majeur. Il a remonté lui-même *Loane Sloane* et *Vuzz* pour « J'ai Lu ». Franquin a réalisé lui-même le remontage des *Idées Noires* ⁴. Les vignettes conservent majoritairement la même proportion en hauteur, certaines ont été agrandies ou rapetissées et quelques peu modifiées (cf. ajout d'un chat dans gag 38), d'autres cases furent découpées en deux (cf. gag 22 ou 15 dans lequel une bulle de texte fut ajoutée), pour les besoins de l'édition, elle ne comporte plus aucun texte introductif d'Yvan Delporte ^{5, 6}.

¹ G. CIMENT et T. SMOLDEREN, « Colle et Ciseaux », dans *Id.*, p. 94.

² *Blake et Mortimer (Les Aventures de) : 1. Le Secret de l'Espadon T1*, Bedetheque, 03 janvier 2002 (modifié le 09 novembre 2020) [ULR] : <https://www.bedetheque> (consulté le 26 juillet 2021).

³ G. CIMENT et T. SMOLDEREN, « Colle et Ciseaux », dans S. BARETS et T. GROENSTEEN (dir.), *L'année de la bande dessinée 87-88*, Grenoble, Glénat, 1987, p. 95.

⁴ *Id.*, p. 94.

⁵ FRANQUIN, *Idées noires*, Paris, J'ai lu, coll. « BD », 1986, pp. 43, 67, 127.

⁶ FRANQUIN, *Idées noires*, Paris, Audie, 1989, pp. 19, 26, 42.

La contrefaçon

« Toute atteinte méchante ou frauduleuse portée au droit d'auteur et aux droits voisins constitue le délit de contrefaçon »¹. Celui-ci concerne toute espèce d'atteinte aux droits patrimoniaux ou droit moral². Pour qu'il ait délit de contrefaçon, deux conditions s'avèrent nécessaires. Premièrement, il faut une reproduction ou une communication illicite de l'œuvre en tout ou en partie. Deuxièmement, « l'atteinte au droit d'auteur doit être soit "méchante" (c'est-à-dire faite avec l'intention de nuire), soit plus simplement "frauduleuse" (c'est le dol en général), c'est-à-dire portée sciemment (avec ou sans intention de nuire). Peu importe le profit réalisé, fut-il nul. »³. Même si le profit du contrefacteur est nul. Il y a même délit de contrefaçon même s'il n'y a aucun risque de confusion et qu'importe la longueur de l'emprunt (total ou partiel), avec des ajouts ou, au contraire, des omissions⁴.

Cette disposition permet aussi à l'auteur de s'opposer à toute contrefaçon, c'est-à-dire à toute reproduction totale ou partielle de son œuvre. Si l'auteur n'accorde pas son consentement, la reproduction devient une contrefaçon. *Slowburn* de Franquin et Gotlib, avant d'avoir sa version officielle en album, a connu deux éditions pirates dans les années 1980⁵. Le premier chez Collectoropolis (la maquette de ce petit album plagiait également celle des ouvrages de Futuropolis), tandis que le second ne comporte pas de mention éditoriale⁶.

En 1984, une édition pirate intitulée *Idées Noires bis* circule⁷. L'ouvrage se présentant sous un format à l'italienne comporte des gags inédits parus précédemment dans le journal de *Fluide Glacial* et n'ayant pas été repris dans l'album officiel. L'album pirate prétend faussement être une publication des éditeurs Audie (mention illégitime en couverture : « les albums *Fluide Glacial* »)⁸.

¹ *Loi portant insertion du livre XI, op. cit.*, Titre 5, c. 13, sect. 1^{re}, Art. XI. 293, al. 1.

² A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins, op. cit.*, pp. 442-443.

³ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins, op. cit.*, p. 444.

⁴ A. Berenboom, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins, op. cit.*, p. 445.

⁵ G. VIRY-BABEL, « Avant-propos », dans Franquin et Gotlib, *Slowburn*, Paris, Audie, 2019, p. 3.

⁶ *Slowburn*, Bédéthèque, 24 juin 2005, modifié le 14 nov. 2018 [URL] : <https://www.bedetheque> (consulté le 26 juil. 2021).

⁷ M. BÉRA, M. DENNI et P. MELLOTT, *Trésors de la Bande Dessinée... op.cit.*, p. 338.

⁸ FRANQUIN, *Idées noires bis*, Paris, Audie, s.d.

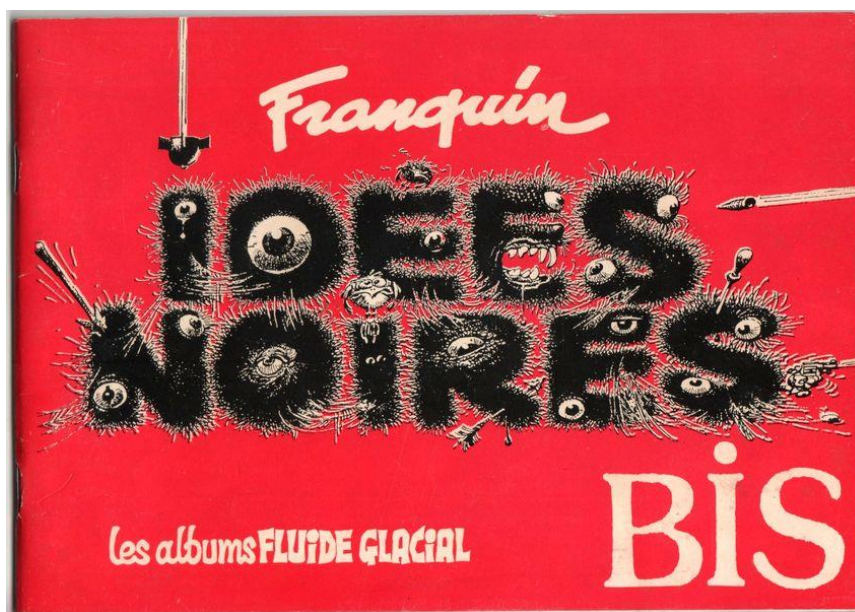


FIG. 19 : FRANQUIN, *Idées noires bis*, Paris, Pirate, s.d.

Œuvres dérivées et produits dérivés

Grâce au droit de reproduction, une création ou des éléments de celle-ci peuvent être utilisés pour produire deux types d'œuvres dérivées : la traduction et l'adaptation ¹, ². La traduction convertit le texte *dans son intégralité* dans une autre langue que celle d'origine. L'adaptation consiste à transposer une œuvre, en tout ou en partie, dans un genre différent de celui d'origine ³ : la bande dessinée peut être diffusée par exemple à la télévision sous la forme d'un dessin animé, interprétée en roman, ou bien écoutable en audiodescription. Parmi, les adaptations se trouvent également le merchandising : « l'exploitation commerciale, par des licences, ou par d'autres moyens, de quelque nom, symbole ou autre signe qui a acquis ou qui pourrait acquérir une popularité dans le but de vendre ou d'accroître les ventes de marchandises ou de service de tout nature » ⁴. Également nommé merchandising, il regroupe deux catégories : les licences objet et les licences promotion. Le premier désigne ce qu'on appelle communément les produits dérivés : des objets reprenant des éléments d'une œuvre notoire, le plus souvent des personnages ⁵. Les seconds réutilisent l'univers de l'œuvre pour promouvoir des produits

¹ « Ce droit comporte notamment le droit exclusif d'en autoriser l'adaptation ou la traduction ».

Loi portant insertion du livre XI, Titre 5, c. 1^{er}, sect. 1^{re}, Art. XI. 165. § 1^{er}, al. 2.

² M. REGOUT, « L'Adaptation et les produits dérivés de la bande dessinée », dans E. CORNU, *op cit.*, p. 121.

³ N. TELLOP, « Adaptations littéraires », dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le Bouquin... op. cit.*, p. 8.

⁴ A. STROWEL, « La protection des personnages par le droit d'auteur et le droit des marques » dans B. VAN ASBROECK... *op. cit.*, p. 68.

⁵ B. SUVILAY, « Produits dérivés », dans *id.*, p. 626.

ou des services ¹. Par exemple, les Schtroumpfs ont donné lieu à une campagne de publicité pour la marque Benco ou Gaston Lagaffe pour Kodak. S'inspirant grandement de la création originale, ils impliquent nécessairement que, dans leurs transpositions, des modifications mineures, voire même majeures, soient opérées. Et l'auteur détient une autorité incontestable puisqu'il autorisera ou non ces ajustements. Sans son accord, toutes reproductions seront *de facto* des contrefaçons. Les œuvres dérivées, au même titre que leur inspiration, bénéficient d'une couverture par les droits d'auteur ². D'ailleurs, le sculpteur, le réalisateur, l'écrivain ou le traducteur seront associés à la nouvelle mouture de l'œuvre.

Les œuvres, ayant acquis une certaine notoriété, proposent habituellement des multitudes de produits dérivés, qu'ils soient collectors ou non, de toute sorte allant de la gamme de vêtements, en passant par les jouets, les statuettes, les biscuits à l'effigie du héros, etc. Le merchandising profite de la réputation déjà existante d'une œuvre ou de simplement son nom, qui sont aux yeux des futurs consommateurs assimilés à une marque, donc à un gage de qualité, pour pouvoir plus facilement vendre ses produits ou services ³.

¹ M. REGOUT, « L'Adaptation et les produits dérivés de la bande dessinée », dans E. CORNU, *op cit.*, p. 126.

² M. BUYDENS, *Droits d'Auteur et Internet... op. cit.*, p. 17.

³ A. STROWEL, « La protection des personnages par le droit d'auteur et le droit des marques », dans B. VAN ASBROECK... *op. cit.*, pp. 68-69.

LA TRADUCTION

En relation très étroite avec la création originale, la traduction est considérée comme une œuvre dérivée¹. Par respect de l'œuvre, le traducteur a pour mission de ne pas s'éloigner du texte d'origine ni de le dénaturer. « La qualité d'une traduction découle de sa fidélité à l'auteur traduit (ou du moins à rendre de façon équivalente les mêmes effets) »². Dans un gag célèbre, Gaston Lagaffe utilise un jeu verbal : « *Chez les Papous, y' a des Papous papa et des Papous pas papa...* ». Difficilement transposable en anglais, en raison de ces consonances, le traducteur de Gaston y substitue un virelangue (tongue-twister) : « *About Socks* »³. Au final, les deux textes aboutissent au même effet.



Fig. 20 : FRANQUIN, Gaston. *Des gaffes et des dégâts*, Marcinelle, Dupuis, 1977, p. 54.

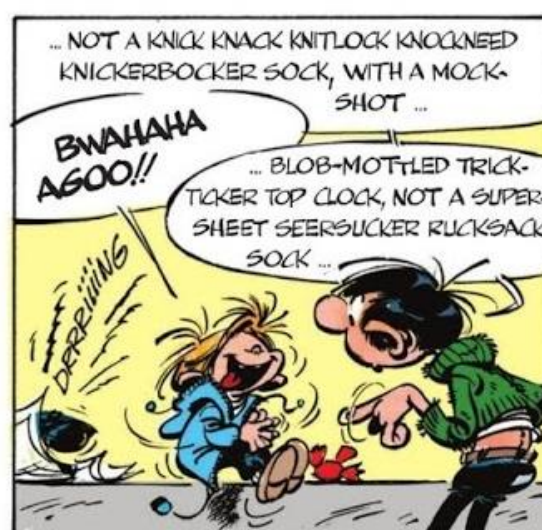


Fig. 21 : FRANQUIN, *Gone with the Goof*, trad. J. SAINCANTIN, Canterbury, Cinebook, 2018, p. 22.

Certaines œuvres, jouant particulièrement avec les jeux de mots ainsi qu'avec les multitudes de sens et nuances dont possèdent les mots, s'avèrent difficilement transposables. Cet exercice s'avère d'autant plus ardu lorsque l'auteur triture la langue en changeant sa structure grammaticale et l'orthographe. C'est le cas de *Pogo* de Walt Kelly : « mots déformés, mêlés, amplifiés par dédoublement de certaines syllabes, doubles et triples sens, suscitant de constants

¹ Droit d'auteur et traduction : ce que vous devez savoir, Sotratech, 23 jan. 2018 [URL] : <https://www.sotratech> (consulté le 14 avril 2021).

² A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, op. cit., pp. 130-131.

³ R. KENT, *About Socks - by Dr. Seuss!*, soxfords, 07 mai 2013, [URL] : <https://www.soxfords> (consulté le 28 juil. 2021).

dialogues de sourds entre les personnages. On peut, en gros, traduire "Pogo" mais une bonne partie de cette saveur n'y résiste pas »¹.



Fig. 22 : W. KELLY, *Pogologie*, trad. Y. DELPORTE, Marcinelle, Dupuis, coll. « Gag de poche », 1967, p. 84.

Une traduction n'est jamais exclusive sauf stipulation contractuelle : un même texte peut recevoir plusieurs interprétations². Les références culturelles et expressions n'étant pas les mêmes, il co-existe deux traductions en langue anglaise d'*Astérix*. La version britannique n'ayant pas rencontré le succès escompté sur le marché américain, une seconde traduction, avec une configuration linguistique et culturelle mieux adaptée, fut accomplie³. Un changement d'édition peut aussi provoquer une modification textuelle. *A Contract with God and Other Tenement Stories*, le roman graphique de Will Eisner, a reçu trois traductions successives en langue française, chacune correspondant à un nouvel éditeur. La première traduction réalisée

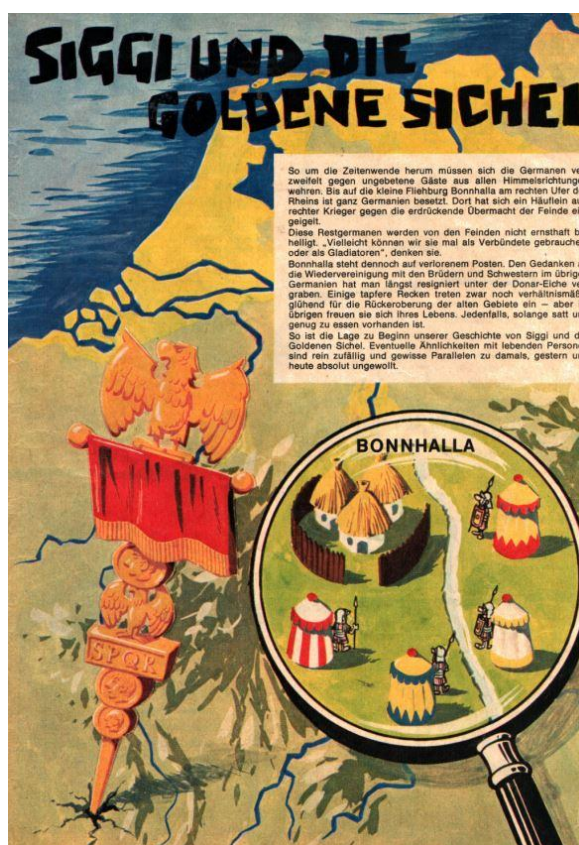
¹ P. COUPERIE, « Walt Kelly », dans *Phenix. Revue internationale de la bande dessinée*, n° 37, mai 1974, p. 20.

² A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, op. cit., p. 131.

³ B. RICHET, « Humour gaulois, perfide Albion et Nouveau Monde : les grandes traversées d'*Astérix* », dans *Idioma*, n° 20, déc. 2008, pp.131-148.

par Liliane Sztajn a transposé le titre en *Un Bail avec Dieu* ¹. La deuxième (*Le Contrat*) ² et la troisième (*Un pacte avec Dieu*) ³ furent toutes deux effectuées par Janine Bharucha, mais les descriptifs et les dialogues, tout comme leurs dispositions dans les cases, demeurent identiques à une exception près : le terme de « pacte » se substitue à celui de « contrat ».

L'auteur, par le jeu du respect et de l'intégrité de l'œuvre, dispose toujours d'un droit de regard sur les traductions et peut donc s'opposer à toutes déformations ⁴. René Goscinny et Albert Uderzo firent appel à cette prérogative pour *Siggi Und Babarras* : une traduction dénaturante d'*Astérix* parue dans la revue allemande *Lupo* (renommé *Lupo modern*) entre 1965 et 1966. Débutant par le second tome (*Astérix et la serpe d'or - Siggi und die goldene Sichel*), l'éditeur-traducteur Rolf Kauka, qui avait acquis légalement les droits pour la série ⁵, présente la bande dessinée comme une pure création allemande (et non française). Il a manipulé la majorité des textes et modifié les illustrations introductives afin de germaniser le récit, tout en injectant sa vision de la situation politico-sociale de l'époque.



¹ W. EISNER, *Un Bail avec Dieu*, trad. L. SZTAJN, Paris, Les Humanoïdes associés, coll. « Autodafé », 1982.

² W. EISNER, *Le Contrat*, trad. J. BHARUCHA, Grenoble, Glénat, coll. « Roman BD », 1993.

³ W. EISNER, *Un pacte avec Dieu*, trad. J. BHARUCHA, Paris, Delcourt, coll. « Contrebande », 2004.

⁴ B. BERTHOU, *Éditer la bande dessinée*, Paris, Cercle de la Librairie, 2016, p. 50.

⁵ N. Sadoul, *Uderzo, l'irréductible... op. cit.*, pp. 111-112.

Fig. 23 : A. UDERZO et R. GOSCINNY, « Sigg und die goldene Sichel », trad. Rolf Kauka, dans *Lupo*, n° 6, juin 1965 p. 9.

Dans la traditionnelle présentation à la loupe, l'irréductible villageois gaulois se situe désormais sur le Rhin et se baptise Bonnhalla, faisant directement écho à la capitale de la RFA (Bonn) ; l'unique et seul lieu épargné par l'occupation romaine (implicitement américaine) ^{1, 2}. Outre la germanisation d'Astérix (*Siggi*) et d'Obélix (*Babarras*), plusieurs noms de personnages possèdent une connotation politique. Le druide Panoramix devient ainsi Konradin (en référence à Konrad Adenauer le chancelier allemand de la RFA de l'époque) ³.

Nationaliste, anti-communiste et antisémite, *Siggi und die Ostgoten* (*Astérix et les Goths*) fait d'autant plus référence à la guerre froide ⁴. La première case représente la Germania coupée en deux parties, d'un côté la RFA en bleue, de l'autre la RDA en rouge. La seconde vignette représente cette fois-ci Bonnhalla sur le Rhin en jaune : « étant donné la position politique de l'éditeur, cette symbolique suggère sans doute une prétendue influence juive dans la séparation des deux Allemagnes » ⁵. Astérix y fait contre son gré la promotion d'un certain nationalisme proche de l'extrême-droite. Les gaulois (RFA) résistent face aux Romains qui par extension représentent symboliquement l'occupation américaine. Les Goths (RDA) voient leurs textes transcrit en rouge pour stigmatiser une appartenance à l'extrême gauche : ils « s'adressent aux autres en les appelant "Camarades" (*Genossen*) et parlent de la *Weltrevoluzion* ("Révolution mondiale") et de la guerre contre les capitalistes » ⁶.

L'essence de l'œuvre originale n'a pas été respectée, Rolf Kauka s'est réapproprié celle-ci pour diffuser ses propres idées ⁷. Pour éviter un problème identique, et pour s'assurer la qualité

¹ K. KAINDL, *Astérix le Germanique : les premières traductions d'Astérix en Allemagne*, openedition books, s.d. [URL] : <https://books.openedition> (consulté le 16 avril 2021).

² TAFU, *Nationalistische Vergangenheit: Als «Asterix» noch «Siggi» hiess*, Blue News, 29 oct. 2019 [URL] : <https://www.bluewin> (consulté le 28 juil. 2021).

³ TAFU, *Nationalistische Vergangenheit: Als «Asterix» noch «Siggi» hiess*, Blue News, 29 oct. 2019 [URL] : <https://www.bluewin> (consulté le 28 juil. 2021).

⁴ V. KUSTER, *Wie aus echten Galliern rechte Germanen wurden*, SRF, 27 oct. 2019 [URL] : <https://www.srf> (consulté le 28 juil. 2021).

⁵ K. KAINDL, *Astérix le Germanique : les premières traductions d'Astérix en Allemagne*, openedition books, s.d. [URL] : <https://books.openedition> (consulté le 16 avril 2021).

⁶ K. KAINDL, *Astérix le Germanique : les premières traductions d'Astérix en Allemagne*, openedition books, s.d. [URL] : <https://books.openedition> (consulté le 16 avril 2021).

⁷ Rolf Kauka a en outre sévi sur l'histoire de *Spirou* intitulée *QRN sur Bretzelburg* (*QRN ruft Bretzelburg*). Le pays imaginaire de *Bretzelburg* devient la RDA et s'oppose à l'état de Bonnhalla. Il réutilise le contexte, à la base humoristique, pour critiquer la misère des allemands de l'Ouest (ils font face à une famine extrême ; ils s'habillent avec des journaux ; ils subissent les contrôles policiers arbitraires, etc.).

de l'œuvre, René Goscinny contrôla par la suite lui-même les traductions. « Je connais l'anglais et l'espagnol ; pour ces deux langues, donc, pas de problème : je vérifie et je donne mes corrections. Pour les autres langues, je fais retraduire en français la traduction étrangère »¹.

La fidélité

La comparaison entre l'album original d'*Astérix* et sa retraduction en français révèle qu'il y existe « des écarts considérables au niveau de l'écriture artistique elle-même. Ceux-là résultent de l'impossibilité de rendre, linguistiquement, et en leur conservant la signification originale, la plupart des jeux de mots liés à des stéréotypes idiomatiques du français »². La fidélité d'une traduction n'oblige pas qu'elle soit impérativement transposée de façon littérale - un tel objectif est impossible à atteindre. D'une langue ou d'une culture à l'autre, il y aura toujours des écarts puisque d'un terme, une expression, voire même une image posséderont un sens complètement différent. Le registre du comique (en particulier les jeux de mots) se vérifie le plus compliqué à adapter. Bingdong Wang, interprète professionnel français/chinois, explique que la traduction de *Tintin* s'avère extrêmement complexe. Les jeux de mots, jurons et quiproquos demeurent les éléments les plus ardues à transposer, car il faut rester au plus proche de la version originale sans que la transformation devienne incompréhensible au lectorat auquel elle est destinée. Le français, riche en homonymes, est propice à la création de nombreux jeux de mots. Le chinois, au contraire, ne permet pas de faire de même : trouver la retranscription exacte s'avère difficilement réalisable. Il est aussi complexe de traduire les langues inventées par Hergé telles que le sildalve et l'arumbaya, toutes deux correspondant au bruxellois – les interpréter pourrait réduire leur exotisme³. Restant toutefois fidèle au texte d'origine, il ne traduit pas littéralement : il conserve le ton.

On estime le traducteur comme l'auteur d'une œuvre originale au sens que son travail requiert un véritable effort créatif. Il obtient ainsi des prérogatives patrimoniales et morales sur sa transcription⁴. Le nom du traducteur devra impérativement être crédité dans le livre en page de titre (ou à défaut en regard de celle-ci), reconnaissant publiquement son apport de cette manière. Par exemple, Shenaz Patel est mentionnée dans le *Bato Likorn so sékré* (*Le Secret de*

Bas SCHUDEBOOM, *Rolf Kauka* Lambiek Comicipedia 07 juil. 2021 [URL] : <https://www.lambiek> (consulté le 28 juil. 2021) ; Pablo VICENTE, *Siggi y Babarras: así se apropió la ultraderecha alemana de Astérix y Obélix*, Canino, 22 nov. 2019 [URL] : <https://www.caninomag> (consulté le 28 juil. 2021).

¹ A. ROUX, « Les adaptations étrangère d'Astérix », dans *CBD*, n° 22, oct. 1973, p. 40.

² A. STOLL, *Astérix, L'épopée burlesque de la France*, trad. A. MOROT, Bruxelles, Complexe, 1978, pp. 160-161.

³ B. WANG, « Traduire Tintin en chinois », dans *Équivalences*, n° 1-2, 2010, pp. 129-131.

⁴ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, op. cit., pp. 130-131.

La Licorne en créole mauricien)¹. Toutefois, le traducteur d'une bande dessinée sera plus rarement signalé sur le premier plat de couverture, mais plutôt au sein de l'ouvrage. Le couple dessinateur-scénariste reste toujours l'élément le plus déterminant.

La traduction contrefaisante

Sans l'accord préalable de l'auteur, ou à défaut de son éditeur, une traduction non autorisée sera perçue comme une contrefaçon. En Chine, de nombreux albums pirates de *Tintin* furent diffusés dans les années 1980. La majeure partie des ouvrages ont été produits avant que la Chine ratifie la *Convention de Berne* en 1992, et suite à cette adhésion, les contrefaçons ont fortement diminué. Ces albums, qui étaient de mauvaises factures, possédaient aussi des cases maladroitement redessinées en se basant sur l'original ou étaient réadaptés afin de s'accommoder du format conventionnel chinois : le *lianhuanhuai*. Signifiant « images enchaînées », apparenté à un format à l'italienne (+/- 15 sur 10 centimètres), il présente habituellement une seule image par page². Pour s'insérer dans ce modèle, les vignettes de *Tintin*, parfois remontées, furent allongées ou raccourcies, et ce qu'elles comportaient en leur sein fut aussi redessiné³. De plus, les textes transposés présentaient de fortes différences d'un éditeur à l'autre : les traductions, le plus souvent élaborées d'après la version anglaise, occasionnaient des erreurs supplémentaires. Cependant, même les albums en chinois actuellement publiés sous licence légale comportent encore de nombreuses fautes ou aberrations dans les textes, mais de façon nettement moindre : ils ont été traduits par une vingtaine de personnes différentes dans un court délai. Les dessins et le découpage en planche sont en revanche maintenant identiques aux albums originaux⁴.

¹ HERGÉ, *Bato Likorn so sékré*, trad. S. PATEL, Sainte-Clotilde, epsilon BD !, 2009, préface.

² Laurent Melikian, *Des nouvelles du Lianhuanhua*, Actuabd, 13 déc. 2019 [URL] : <https://www.actuabd> (consulté le 28 juil. 2021).

³ Gwenaël JACQUET, « *Voyage vers l'ouest* » d'après l'œuvre de Wu Cheng'en, Bdzoom, 26 oct. 2014 [URL] : <http://bdzoom> (consulté le 28 juil. 2021).

⁴ B. WANG, « Traduire Tintin en chinois », dans *Équivalences*, n° 1-2, 2010, pp. 124, 125-127.



Fig. 24 : HERGÉ, 丁丁历险记. 红海鲨鱼, ZS, 1984, p. 35.

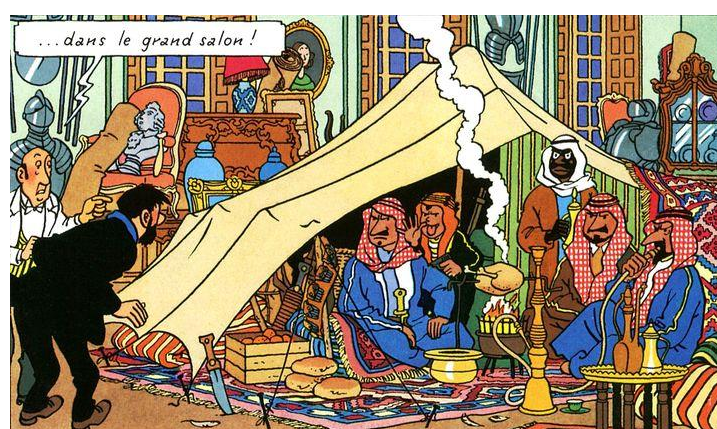


Fig. 25 : HERGÉ, *Tintin. Coke en stock*, Tournai, Casterman, 1987, p. 6.

Les éditions étrangères

Une édition étrangère n'implique pas seulement une transposition du texte. Certaines bandes dessinées voient certains de leurs éléments complètement modifiés, sous l'effet de la censure ou par respect des perceptions culturelles du public cible. Une illustration jugée inconvenante peut être révisée en profondeur. En 1975, l'éditeur danois Per Hjalld Carlsen avait convaincu Hergé de changer la 56^e planche de *Tintin au Congo* dans laquelle Tintin dynamite un rhinocéros ¹. Rescénarisée et redessinée entièrement par les Studios Hergé ², l'animal indemne prend désormais la fuite ³. Par la suite, seules les parutions françaises et néerlandaises conserveront la version originelle, les autres traductions adopteront le modèle scandinave ⁴.

¹ *Tintin au pays des Vikings...*!, Tintin, 19 mars 2018 [ULR] : <https://fr.tintin> (consulté le 24 mai 2021).

² B. PEETERS, *Le Monde d'Hergé*, Tournai, Casterman, 1983, pp. 44-45.

³ HERGÉ, *Tintin i Kongo*, trad. K. Janzon, Hambourg, Carlsen Comics, 1979, p. 56.

⁴ D. COUVREUR et A. DE KUYSSCHE, *Tintin au Congo de papa*, Bruxelles, Moulinsart, 2010, p. 12.

Les Schtroumpfs se sont d'abord fait connaître en Amérique par le biais d'une courte série télévisée (3 épisodes en couleur et 5 en noir et blanc) créée en 1959 par le studio TVA Dupuis ^{1 2}. Pour éviter toute éventuelle connotation raciste, *Le Schtroumpf noir* subit les affres de l'autocensure, et il « devint alors, dans les textes, le Smurf violet. Mais comme l'épisode paru en noir et blanc, aucune modification graphique ne fut nécessaire, il restait noir ! » ³. En 1981, ils seront colorisés en mauve pour la seconde série réalisée par les studios Hanna-Barbera ⁴. *Les Schtroumpfs Noirs*, premier album de la série (1963), n'est sorti aux États-Unis qu'en 2010, et les Schtroumpfs victimes de la mouche Bzz, dont l'antagonisme se traduisait à l'origine par la couleur noire, sont désormais violets (le titre devenant *The Purple Smurfs*).

Il est également possible qu'un album puisse être remanié en profondeur au bénéfice d'un public cible. Pour tenter une percée sur le sol américain, *Achille Talon et le Trésor de Virgule* (Walter Melon. *Magnesia's Treasure*) a été complètement redessiné par André Beckers et Robert Pire ⁵. Conservant majoritairement la composition des vignettes, l'album a été substantiellement américanisé : les véhicules européens remplacés par des modèles états-uniens, tout comme l'architecture citadine, le personnage récurrent de Vincent Poursan n'arbore plus son sempiternel béret, mais une casquette de base-ball, etc.



Fig. 26 : GREG, *Achille talon et le trésor de Virgule*, Paris, Dargaud, 1977, p. 3.

¹ T. GROENSTEEN, « Entretien avec Peyo », dans *CBD*, n° 54, sep. 1983, p. 16.

² J. GLÉNAT, T. GROENSTEEN et F. VAN CAUWENBERGH, « Bibliographie de Peyo », dans *id.*, p. 48.

³ Y. FRÉMION et B. JOUBERT, *Images interdites*, Paris, Syros-Alternative, 1989, p. 89.

⁴ J. GLÉNAT, T. GROENSTEEN et F. VAN CAUWENBERGH, « Bibliographie de Peyo », *loc. cit.*, p. 48.

⁵ B. MOUCHART, *Michel Greg. Dialogues sans bulles*, Paris, Dargaud, 1999, p. 21.



Fig. 27 : GREG, Walter Melon. *Magnesia's Treasure*, trad. P. VELA, Montréal, Dargaud Canada, 1981, p. 7.

La difficulté de traduire la bande dessinée

La bande dessinée, contrairement aux romans ou autres œuvres littéraires, possède plusieurs particularités qui impacteront directement la traduction : les contenants, la spécificité culturelle des contenus, le lettrage et les onomatopées.

La forme des phylactères et des cartouches restreint la liberté d'interprétation : ces contenants prédimensionnés par l'édition originale déterminent la longueur du texte. Dans son adaptation, le traducteur ne détient qu'une marche de manœuvre circonscrite pour épouser leur configuration et doit faire preuve de justesse dans le choix des mots au risque de déborder hors des limites. Toutes les langues ne possèdent pas la même concision. Une transposition, par exemple, de l'anglais au français n'est pas toujours aisée : l'anglais, plus condensé que le français, occupe des bulles par conséquent plus petites. Du français au néerlandais, le problème s'inverse : Raoul Cauvin, qui à ses débuts, lettrait les textes chez Dupuis, trouvait la tâche ardue en raison des phylactères trop restreints pour le néerlandais ¹. Selon le théoricien Harry Morgan, le phylactère s'avère un lit de Procuste : il est presque impossible de rester proche du texte originel et il est nécessaire d'opérer des ajustements, voire supprimer certaines nuances ². Il existe toutefois des artifices tels que réduire la taille de la police typographique, ou empiéter quelque peu sur le dessin en augmentant le volume de la bulle ³.

¹ P. GAUMER, « Introduction », dans SALVÉRIUS et CAUVIN, *Les tuniques bleues. L'intégrale 1*, Marcinelle, Dupuis, 2014, p. 10.

² H. MORGAN, *Traduire les classiques ?*, Neuvimeart2.0, juil. 2015 [URL] : <http://neuvimeart> (consulté le 15 avril 2021).

³ *Ibid.*

Une traduction française trop minutieusement fidèle peut se révéler trop longue pour pouvoir loger dans les espace [sic] prédessinés des bulles ; le traducteur est amené, soit à sacrifier certaines nuances ou précisions de l'original, soit à adopter les tournures les plus concises possibles, qui ne sont pas toujours les plus naturelles.

T. Groensteen sur la traduction ¹.

Le dessin – le contexte dans lequel est disposée la bulle – va immanquablement influencer le sens des dialogues. Il est nécessaire pour le traducteur, de maîtriser les codes du 9^e art, car le dessin engendre des effets sur la signification. Il est impératif d'adapter le texte traduit à la fois à la structure géométrique et au contexte initial de la bulle tout en restant fidèle à l'esprit de l'œuvre, tout en respectant cette contrainte : la traduction doit être en adéquation avec le contexte dans lequel elle est produite.

Le lettrage

Bien que cela ne revêt aucune véritable obligation, il ne faudrait idéalement pas jurer fidélité au texte seul. Le lettrage de la traduction, qui peut être dévolu à un autre intervenant, devrait autant que faire se peut se rapprocher le plus possible de la forme originelle. La typographie et autres effets de style de l'œuvre à transposer sont parfois dotés d'une certaine expressivité. Pour rester au plus proche, pour les besoins de la traduction de *Krazy Kat* aux Éditions Les Rêveurs, l'écriture de George Herriman a été complètement numérisée afin de la recréer fidèlement dans l'édition francophone ².

La typographie permet aussi de faire passer un message autre que le texte lui-même. Dans la bande dessinée, pour moduler les voix, donner du ton aux mots et expressions, les lettres sont par exemple écrites dans une police agrandie, en gras ou dans une couleur différente.

Néanmoins, le phylactère est devenu le grand mode de lecture des bandes dessinées : il en détermine même les modes de fonctionnement. Sa fonction signifiante est difficile à déterminer (visuéo-acoustique?), mais le visuel est ici une convention graphique, un accord tacite avec le lecteur puisque le phylactère (re)produit la « parole », une certaine forme de parole, ce que dit le personnage. Par exemple, plus le personnage parle fort, plus les lettres de l'énoncé sont épaisses : nous entrons dans le domaine de l'idéogramme. En effet, il tremblote, imitant l'émission d'ondes sonores, se déchiquette, éclate (sons discordants, colère, peur, etc.), il devient l'idéogramme de la voix, voire l'oscillogramme de la parole diégétique des personnages de bande dessinée³.

Reproduire un texte dans lequel un personnage élève la voix dans une typographie purement uniforme nuirait à la volonté première de l'auteur, à la force du message – le fait que dans le

¹ T. GROENSTEEN, *Traduire la bande dessinée*, Neuvième art 2.0, 19 oct. 2010 [URL] : <http://neuviemeart.citebd> (consulté le 28 juil. 2021).

² B. BERTHOU, *Éditer la bande dessinée*, Paris, Cercle de la Libraire, 2016, pp. 54-55.

³ B. TOUSSAINT, « Idéographie et bande dessinée », dans *Communications*, n° 24, 1976. p. 84

phylactère, le protagoniste n'exprime plus graphiquement sa colère *verbale* deviendrait en inéquation avec le dessin.

Stephan Boschat, qui a réalisé le lettrage de l'intégrale de *Pogo*, explique que ce fut un travail conséquent puisque la taille de police varie constamment dans les planches et au sein mêmes des bulles¹ : il doit restituer le texte de manière fidèle à la fois intellectuellement et concrètement.

Un cas particulier : les onomatopées

Je n'en ai jamais tenu compte, je crois, et je l'ai même égarée depuis longtemps ! Il y avait de ces bizarreries, là-dedans : par exemple, on te dit qu'en français un cheval au galop fait habituellement « cataclap », mais en néerlandais le cheval doit posséder une patte de plus, car l'onomatopée conseillée est « klepperdeklep » !

Franquin, à propos des lexiques-codes de Dupuis, entretien par Numa Sadoul².

La traduction ne se résume pas qu'aux dialogues et récitatifs, mais porte également sur les onomatopées, un procédé institué par le neuvième art permettant de représenter phonétiquement et graphiquement un bruit. Cependant, celles-ci restent intimement liées à la langue d'origine et ne sont pas toujours transposables. Un son ne sera pas restitué de la même manière d'un pays à un autre, car l'onomatopée « tente d'imiter un son avec les phonèmes qui la constituent »³ et ceux-ci diffèrent selon les langues. Par exemple, « la sonorité "ou" doit s'écrire "oe" en flamand, sinon ça donnerait "aou" pour eux »⁴.

Chaque système linguistique possède une convention onomatopéique. Le chant du coq en français se simule en « *cocorico* », « *cock-a-doodle-do* » en anglais et en « *kukkukiekuu* » en finnois⁵. Il est dans ce cas précis aisé de traduire ce son particulier. Il est possible de laisser inchangée l'onomatopée selon le bruit auquel elle est unanimement associée dans l'imaginaire collectif. Cette immuabilité ne nuira pas à la compréhension du récit. *Jésuite Joe* adopte les termes anglo-saxons (qui dérivent directement des verbes). Hugo Pratt préfère utiliser ce code, car, pour lui, il « a aussi un point de vue calligraphique : écrire dans la vignette "BANG" ou "CRACK" me paraît plus joli que d'y écrire "PAN" »⁶.

¹ S. BOSCHAT, *Pogo : lettrage d'un monument des comic strips*, Makma 30 nov. 2014 [URL] : <https://www.makma.be> (consulté le 15 avril 2021).

² N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, p. 34.

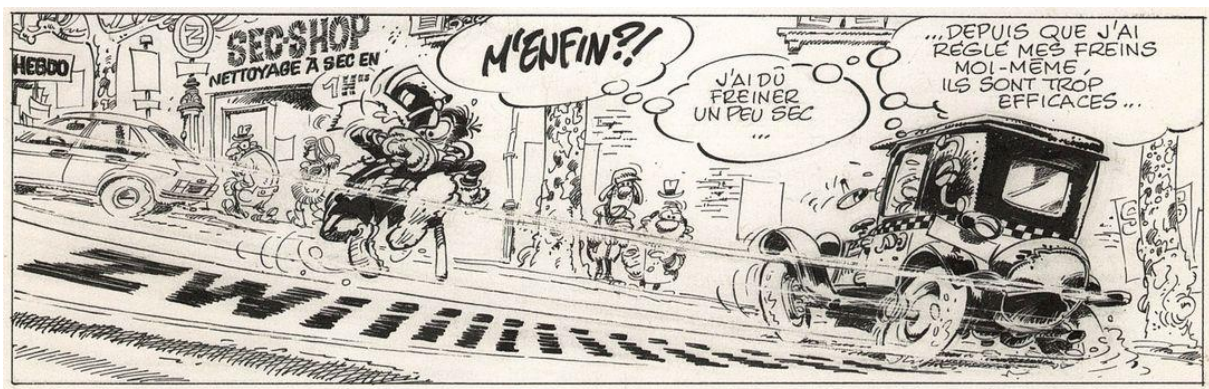
³ A. DEYZIEUX « Onomatopée et son » dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le Bouquin... op. cit.*, p. 515.

⁴ N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, p. 34.

⁵ J.-M. BARBÉRIS, « Onomatopée, interjection : un défi pour la grammaire », dans *L'Information Grammaticale*, n° 53, 1992, p. 53.

⁶ D. PETITFAUX, *De l'autre côté de Corto*. Hugo Pratt-entretiens avec Dominique Petitfaux, Tournai, Casterman, 1990, p. 104.

Pour s'adapter, la traduction a pour effet de modifier les onomatopées à la culture du nouveau public cible. Ceci pourrait paraître sans conséquence, néanmoins les auteurs n'emploient pas uniquement les onomatopées à la seule description d'un son. Dans le 748^e gag de *Gaston Lagaffe*, l'onomatopée fait partie intégrante de l'action. Elle ne fait pas que décrire le son de la Fiat 109 glissant dans la neige, elle accentue le mouvement et dirige, au passage, le regard du lecteur à travers la vignette. Ici, l'onomatopée donne corps à la composition et doit épouser, dans la mesure du possible, la forme originale.



70

De nombreux mangakas utilisent le procédé onomatopéique pour embellir la composition des planches ou pour accompagner les lignes de fuites : ils emploient ces « mots » pour appuyer/diriger la narration ou pour donner une nouvelle ampleur au dessin ¹. Ainsi les transposer dans une autre langue affaiblirait ou annulerait leur rôle narratif et s'éloignerait de la vision première de l'auteur. Un ultime argument serait d'affirmer que les onomatopées sont des dessins comme les autres et qu'ils ont été imaginés pour faire partie intégrante de la composition et les modifier empiéterait directement sur le respect à l'intégrité de l'œuvre. Plusieurs éditions accompagnent désormais d'un astérisque les onomatopées, renvoyant à leur traduction en dehors de la vignette, préservant intacte la conception voulue par l'auteur ².

Liant à la fois le domaine de la linguistique et du graphisme, l'idéogramme est un dessin signifiant un mot, un texte, une émotion ou une expression. Il est couramment employé, en tant qu'autocensure, pour exprimer une grossièreté ³. D'une langue à l'autre, le caractère idéographique reste le plus souvent inchangé.



Fig. 31 : FRANQUIN, Gaston. *Des gaffes et des dégâts*, Marcinelle, Dupuis, 2018, p. 26.



FIG. 32 : FRANQUIN, *It's a van Goof!*, trad. J. SAINCANTIN, Canterbury, Cinebook, 2017, p. 3

L'ADAPTATION

L'adaptation audiovisuelle

Après la sortie du dessin animé *Le temple du Soleil*, un petit lecteur m'a écrit, pas content du tout, pour me dire : « Je n'aime pas le capitaine Haddock au cinéma. Il n'a pas la même voix que dans les albums ! ».

Hergé, à propos du courrier des lecteurs, entretien réalisé par Numa Sadoul ⁴.

Je trouve que votre Tintin vivant est pas mal, mais ne ressemble pas assez au Tintin (image). Alors : je pense que dans un des prochains albums, Tintin (image) pourrait avoir un accident. Sa figure serait blessée et le docteur lui mettrait des pansements bien serrés pendant [sic] plusieurs semaines. Cela le ferait maigrir beaucoup et quand Tintin serait guéri sa figure serait moins ronde et il ressemblerait tout à fait au Tintin vivant... J'aimerais votre avis car il est plus facile de changer le dessin qu'un homme vivant.

Courrier des lecteurs à propos d'une des adaptations non nommées de *Tintin* ⁵.

¹ A. DEYZIEUX « Onomatopée et son » dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le Bouquin... op. cit.*, pp. 518-519.

² B. BERTHOU, *Éditer la bande dessinée*, Paris, Cercle de la Librairie, 2016, p. 54.

³ B. TOUSSAINT, « Idéographie et bande dessinée », dans *Communications*, n° 24, 1976, pp. 82, 89.

⁴ N. SADOUL, *Entretiens avec Hergé. Tintin et moi*, Tournai, Casterman, 1983, p. 53.

⁵ « Lettres des lecteurs », dans *CBD*, n° 14-15, oct. 1978, p. 70.

Ces lettres de jeunes admirateurs de *Tintin* illustrent parfaitement les transformations engendrées par une adaptation. La bande dessinée sera associée à des formes qu'elle ne manipule pas, le son et/ou l'image animée ¹. Étant donné que le passage à un autre genre apporte son lot de contraintes et que les attentes du public s'avèrent complètement différentes, il est plus que nécessaire d'apporter des changements de tout ordre.

Le dessin animé, qui tente d'épouser le graphisme du dessinateur en lui insufflant le mouvement, reste le type d'adaptation audiovisuelle la plus courante dans le domaine franco-belge ². Pour qu'une œuvre puisse être portée au cinéma (ou à la télévision) ; il est impératif que le producteur acquière les droits d'adaptation de la part de l'auteur ou de l'éditeur (si, et seulement si, l'auteur les lui a spécifiquement cédés dans un contrat) ³. Dans la situation où l'éditeur dispose du droit de reproduction, il reste préférable d'informer l'auteur, car celui-ci jouit toujours de son droit moral. Cette prérogative lui permet de s'opposer à la diffusion de l'adaptation lorsqu'elle lui semble porter atteinte à son honneur et à sa réputation si l'adaptation se révèle une « trahison ». En revanche, l'auteur ne pourra pas apposer son veto s'il juge l'adaptation mauvaise ou qu'elle n'a pas suffisamment respecté l'œuvre originale ⁴. En général, l'auteur est convié durant la concrétisation du projet ou est informé pour pouvoir suivre l'avancement de l'adaptation et éviter qu'elle ne dénature son œuvre.

Astérix le Gaulois

En 1965, Georges Dargaud autorisa sans informer Goscinny et Uderzo l'adaptation par le studio Belvision d'*Astérix* en dessin animé ⁵. En 1967, ils furent conviés à une séance de projection surprise d'*Astérix le Gaulois* et furent consternés par l'adaptation ⁶. Le film étant destiné à la télévision, la qualité de l'animation était ainsi réduite pour convenir à ce support. Les deux créateurs apprennent le même jour que deux autres films étaient en préparation : *La Serpe d'or* ⁷ et *Le Combat des chefs*. Les considérant comme des futurs fiascos, ils exigèrent la destruction des négatifs, malgré tout le travail déjà réalisé (séquences produites, musiques et

¹ L. GERBIER, « Numérique », dans T. Groensteen (dir.), *Le Bouquin... op. cit.*, p. 501.

² M. REGOUT, « L'Adaptation et les produits dérivés de la bande dessinée », dans E. CORNU, *op. cit.*, p. 137.

³ A. BERENBOOM, « L'adaptation cinématographique » dans B. VAN ASBROECK... *op. cit.*, pp. 223-224.

⁴ A. BERENBOOM, « L'adaptation cinématographique » dans B. VAN ASBROECK... *op. cit.*, pp. 224-225, p. 234.

⁵ D. COUVREUR, *Belvision "Le Hollywood européen du dessin animé"*, Bruxelles, Le Lombard, 2013, pp. 142-143.

⁶ C. MATHEWS et Y. SARDET, *Un Astérix... à la poubelle !*, Allociné, 26 nov. 2014, [URL] : <https://www.allocine.fr> (consulté le 05 avril 2021).

⁷ G. VIDAL, A. GOSCINNY, P. GAUMER, *René Goscinny, profession : humoriste*, Paris, Dargaud, 1997, p. 85.

voix enregistrées). Les deux auteurs, malgré leur déception, ont cependant autorisé la diffusion d'*Astérix le Gaulois* puisqu'il était déjà entièrement achevé ¹.

René et moi étions réticents. La qualité de réalisation ne nous emballait pas. Le sujet avait été étiré pour faire la longueur, le rythme était mou. Le passage du petit au grand écran n'étant pas fait pour nous rassurer. Les frères Siritzky [propriétaires de Parafrance, une société distribuant les films] ont insisté. Nous avons pensé que si le film marchait, nous pourrions très vite en faire un deuxième, meilleur, qui ferait oublier le premier. Nous avons fini par accepter.

Albert Uderzo, à propos de l'adaptation d'*Astérix le Gaulois*, entretien réalisé par Christian Philippsen².

Ils auraient pu à tout moment refuser toute diffusion pour atteinte à l'intégrité de l'œuvre : ils étaient convaincus que ce film leur ferait défaut. Néanmoins, prévu pour la télévision, il sortit directement en salle et connu contre toute attente un grand succès. En Allemagne, le film dépassa même les records de vente établis à l'époque par Disney ³. Ils participèrent ensuite à la réalisation d'*Astérix et Cléopâtre* ; Goscinny avait exigé un droit de regard sur la production ⁴.

Dans les cas mentionnés ci-dessus, les adaptations se rapprochent de l'œuvre originale éponyme. L'histoire est foncièrement la même et ne comporte que quelques ajustements lors du passage à l'autre genre. Le film peut également s'articuler sur plusieurs œuvres à la fois : *Astérix et le menhir* de 1989 se base à la fois sur *Le Devin* et dans une moindre mesure, sur *Le Combat des chefs*⁵. L'adaptation peut également exposer une histoire totalement originale : il n'est pas nécessaire de reprendre entièrement une œuvre antérieure. Il est possible de s'appuyer sur des éléments clés tels que l'univers ou les personnages. C'est le cas du film *Les douze travaux d'Astérix* de 1976 ⁶.

Fais gaffe à la gaffe ! et Gaston Lagaffe

Un film de Paul Boujenah portant sur *Gaston Lagaffe* est sorti en salle en 1981 ; Franquin, réticent, avait autorisé qu'on adapte les gags et s'inspire de l'univers de *Gaston* à condition que les noms des personnages ne soient pas repris⁷. D'ailleurs, le titre s'intitule *Fais gaffe à la gaffe !* (*Lagaffe* est écrit en deux mots). Gaston ne porte pas non plus son emblématique pull vert (sauf dans une brève séquence du film). Franquin avoua : « J'avais mis une sorte de veto pour

¹ D. COUVREUR, *Belvision "Le Hollywood européen du dessin animé"*, Le Lombard, Bruxelles, 2013, p.149.

² C. PHILIPPSSEN, *Uderzo de Flamberge à Astérix*, Philippsen, Paris, 1985, p. 158.

³ B. DE CHOISY, *Uderzo-storix. L'aventure d'un Gallo-romain*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1991, p. 178.

⁴ D. COUVREUR, *Belvision "Le Hollywood européen du dessin animé"*, op. cit., p. 151.

⁵ J.-C. NURBEL « *Astérix et le coup du menhir* » sur *W9 : 5 infos sur ce film d'animation*, téléz, 26 juil. 2021, <https://www.telez> (consulté le 6 août 2021).

⁶ *Les 12 travaux d'Astérix*, Astérix, s.d. [URL] : <https://www.asterix> (consulté le 6 août 2021).

⁷ N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, p. 164.

les noms, mais tout le reste s'y trouvait plus ou moins, ils s'en étaient fort rapprochés, et je le regrettais... [...] Et même le maquillage le plus savant ne peut faire accepter qu'un acteur soit vraisemblable »¹. Le film reprenait toutefois des éléments de la bande dessinée : la voiture de Gaston, le Gaffophone (Franquin en avait effectué un dessin pour le projet – seule et unique participation de sa part)², les gags, personnages, etc.

En 2018, Isabelle Franquin, son ayant droit, n'a pas pu contester la production d'un second film réalisé par Pierre-François Martin-Laval. Franquin avait précédemment transféré les droits de Gaston en 1993 à Marsu Productions, prérogatives³ que Dupuis récupéra lors du rachat de l'éditeur en 2013⁴. Quand l'auteur cède son droit d'adaptation, il ne peut en empêcher la production (sauf si celle-ci porte atteinte à son honneur)⁵.

Les adaptations en braille

La bande dessinée, étant un art graphique, n'a été presque jamais transférée en braille, la possibilité d'adapter un dessin étant aux premiers abords des plus illusoires. Il existe toutefois Shapereader de l'artiste Ilan Manouach : l'œuvre, conçue comme une bande dessinée pour malvoyants, consiste en un répertoire de idéogrammes tactiles, chacun renvoyant à un objet, lieu, action, etc. Touchant progressivement chaque forme, le lecteur reconstitue l'histoire à travers ses doigts^{6,7}. *Astérix par Touchtatis !* représente un cas unique d'une bande dessinée adaptée avec les dialogues en braille, où en outre, les dessins acquièrent une perspective palpable grâce au thermoformage. Olivier Poncer, son créateur, a repris les personnages d'Uderzo et de Goscinny et les a transposés dans un graphisme en relief dédié aux personnes malvoyantes pour faciliter la lecture par le toucher. L'album était fourni avec un livret dans lequel il décrivait chaque forme utilisée qui représentait chacune un élément spécifique (gourde contenant la potion magique, casque de romain, etc.) et possédait une signification propre. Grâce à ce dictionnaire/traducteur, son objectif premier n'était pas de transmettre aux aveugles une histoire d'Astérix, mais plutôt le concept global. Il a repris les événements signifiants qui

¹ N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, pp. 164-165.

² N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, p. 165.

³ P. GAUMER, « Autour de la bd », dans *Le collectionneur de bande dessinée*, n° 71, fév. 1993, p. 2.

⁴ B. HAUGEL, « Ça fait mal » : la fille de Franquin lapide le film *Gaston Lagaffe*, Lepoint, 3 avril 2018, [URL] : <https://www.lepoint> (consulté le 26 avril 2021).

⁵ D. PASAMONIK, *Dispute autour de l'héritage de Gaston*, Actuabd, 4 avril 2018, [URL] : <https://www.actuabd> (consulté le 26 avril 2021).

⁶ *Shapereader*, Ilanmanouach, s.d. [URL] : <https://ilanmanouach> (consulté le 6 août 2021).

⁷ Belga News, *Une oeuvre de l'artiste belge Ilan Manouach à l'honneur à la Foire du livre de Francfort*, RTBF, 12 oct. 2017 [URL] : <https://www.rtbf> (consulté le 6 août 2021).

font d'Astérix une œuvre unique. Son créateur dira : « J'ai exploré quelques scènes clefs en développant toute l'expressivité de la gestuelle des personnages afin d'en restituer le caractère et l'humour » ¹.

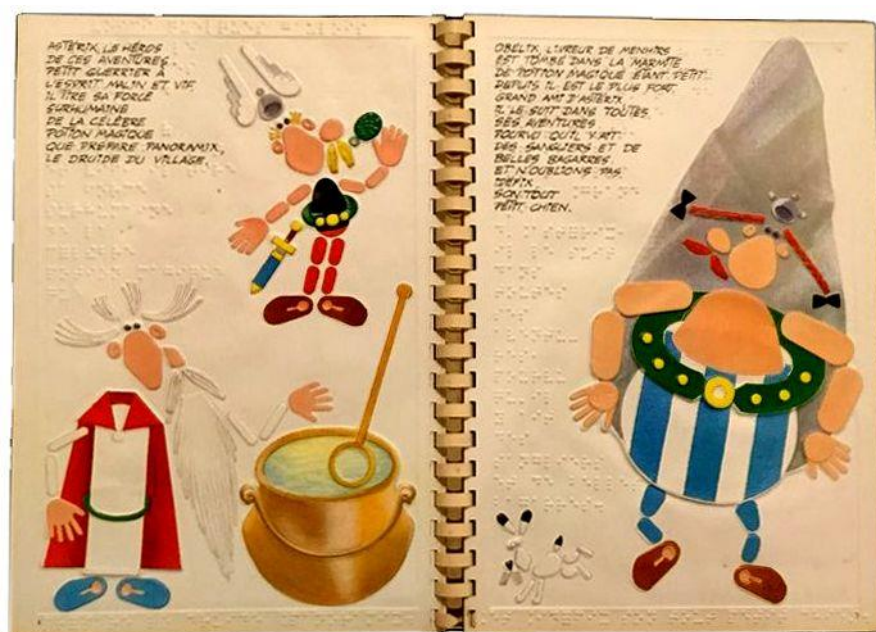


Fig. 33 : O. PONCER, *Astérix par Touchtatis !*, Dardilly/Caen, Chardon Bleu/Laurence Olivier Four, 1988, pp. 4-5.

Dans le même état d'esprit, il existe aussi *Lagaffe touch*, un catalogue en braille et en relief, fourni avec un CD, qui a été conçu pour l'exposition *Le Monde de Franquin* ².

LE DROIT DE SUITE ET LA PROPRIÉTÉ DES PLANCHES

« La cession de l'objet qui incorpore une œuvre n'emporte par le droit d'exploiter celle-ci ; l'auteur aura accès à son œuvre dans une mesure raisonnable pour l'exercice de ses droits patrimoniaux » ³. La personne, qui obtient, par donation ou par achat, une planche (voire la totalité des planches) ne possède qu'un strict droit de propriété sur celle-ci. Il n'obtient aucun droit d'auteur dessus, à l'exception du droit d'exposition ⁴. « Sauf convention contraire, la cession d'une œuvre d'art plastique ou graphique emporte au profit de l'acquéreur la cession du droit de l'exposer telle quelle, dans des conditions non préjudiciables à l'honneur ou à la

¹ O. PONCER, « Image tactile : de la figuration pour les aveugles », dans *MEI (Médiation et Information)*, n° 36, déc. 2013, pp. 177-178.

² CITÉ DES SCIENCES ET DE L'INDUSTRIE, *Le monde de Franquin – Dossier de presse*, 2004, p. 14.

³ *Loi portant insertion du livre XI, op. cit.*, Titre 5, c. 1^{er}, sect. 1^{re}, art. XI. 167. § 1^{er}, al. 3.

⁴ C. DECLERK et H. VANHEES, « Stips, rechten I.V.M. de materiële drager, het volgrecht, het huwelijksvermogensrecht en erfrechtelijke aspecten », dans E. CORNU, *op cit.*, p. 229.

réputation de l'auteur, mais non la cession des autres droits de l'auteur »¹. Ainsi, l'acquéreur peut exposer l'œuvre si, et si seulement si, le cadre d'exposition ne porte pas atteinte à l'auteur. Cette faculté se transmet à chaque transaction ou donation postérieure². L'acquéreur ne peut pas non plus effectuer des reproductions de son acquisition. « Sauf convention ou usages contraires, la cession d'une œuvre d'art plastique ou graphique emporte l'interdiction d'en réaliser d'autres exemplaires identiques »³.

Le droit de suite

Lors d'une revente d'une œuvre originale dans le milieu professionnel (marchands d'art, vente aux enchères, galeries...), l'auteur peut à certaines conditions recouvrer un pourcentage sur cette transaction.

Pour tout acte de revente d'une œuvre d'art originale dans lequel interviennent en tant que vendeurs, acheteurs ou intermédiaires, des professionnels du marché de l'art, après la première cession par l'auteur, il est dû à l'auteur par le vendeur un droit de suite inaliénable, auquel il ne peut être renoncé, même de façon anticipée, calculé sur le prix de revente.

Art. XI.175. § 1^{er} 4.

Pour le 9^e art, les termes « d'une œuvre d'art originale » regroupent, en autres, les planches originales, les couvertures, les croquis, les dessins préparatoires, les dessins inédits, voire un album complet – c'est-à-dire les œuvres qui sont protégées par le droit d'auteur⁵. Pour que le droit de suite s'applique, il n'est pas nécessaire que l'exemplaire soit unique : des dessins (proche de l') identiques tels que des essais de couvertures sont également concernés par cette loi⁶. Le droit de suite s'applique également pour les copies d'exemplaires :

Les exemplaires d'œuvres d'art visées par la présente section, qui ont été exécutés en quantité limitée par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité, sont considérés comme des œuvres d'art originales aux fins de la présente section. De tels exemplaires sont en principe numérotés ou signés, ou dûment autorisés d'une autre manière par l'artiste.

Art. XI.175. § 1^{er} 7.

¹ *Loi portant insertion du livre XI*, Titre 5, c. 1^{er}, sect. 2, Art. XI. 173, al. 1.

² C. Declerk et H. Vanhees, « Stips, rechten I.V.M. de materiële drager, het volgrecht, het huwelijksvermogensrecht en erfrechtelijke aspecten », dans E. Cornu, *op cit.*, p. 229.

³ *Loi portant insertion du livre XI*, Titre 5, c. 1^{er}, sect. 2, Art. XI. 173, al. 2.

⁴ *Loi portant insertion du livre XI*, *op. cit.*, Titre 5, c. 1^{er}, sect. 2, art. XI.175. § 1^{er}, al. 1.

⁵ C. Declerk et H. Vanhees, « Stips, rechten I.V.M. de materiële drager, het volgrecht, het huwelijksvermogensrecht en erfrechtelijke aspecten », dans E. Cornu, *op cit.*, p. 230.

⁶ C. Declerk et H. Vanhees, « Stips, rechten I.V.M. de materiële drager, het volgrecht, het huwelijksvermogensrecht en erfrechtelijke aspecten », dans E. Cornu, *op cit.*, p. 230.

⁷ *Loi portant insertion du livre XI*, *op. cit.*, Titre 5, c. 1^{er}, sect. 2, art. XI.175. § 1^{er}, al. 3.

Cependant, ce n'est pas qu'un nombre limité d'exemplaires d'une (première) édition furent réalisés, qu'ils feront nécessairement l'objet d'un droit de suite ¹.

Plusieurs conditions s'avèrent nécessaires pour que s'applique le droit de suite. Il faut que cela soit une revente (le droit ne s'applique qu'après l'auteur ait cédé son œuvre par donation ou par vente). La revente doit être accomplie par l'intermédiaire d'un professionnel (galerie d'art, marchand d'art, vente aux enchères). Enfin, « Le droit de suite ne s'applique toutefois pas à un acte de revente lorsque le vendeur a acquis l'œuvre directement de l'artiste moins de trois ans avant cette revente et que le prix de revente ne dépasse pas 10.000 euros » ².

Propriété des planches

À partir des années 1960, les éditeurs vont commencer à rendre systématiquement les planches originales aux auteurs ; auparavant, ils les conservaient, estimant que la somme payée suffisait pour les obtenir. Les éditions Dupuis les restituaient souvent dans un mauvais état pour deux raisons. La première résultait de la traduction. Après avoir cliché la planche en français, on juxtaposait les bandeaux en néerlandais par-dessus les textes originaux. La colle, difficile à retirer sans le moindre dégât, a laissé subsister d'inélégantes traces jaunâtres. Deuxièmement, pour former les coloristes, les éditions fournissaient les planches déjà publiées pour s'entraîner en recopiant la version imprimée ; les bleus coûtant trop cher à l'éditeur, il lui semblait préférable de mettre à la disposition les planches comme support d'apprentissage ³.

¹ C. Declerk et H. Vanhees, « Stips, rechten I.V.M. de materiële drager, het volgrecht, het huwelijksvermogensrecht en erfrechtelijke aspecten », dans E. Cornu, *op cit.*, p. 230.

² *Loi portant insertion du livre XI, op. cit.*, Titre 5, c. 1^{er}, sect. 2, art. XI.175. § 2, al. 1.

³ T. MARTENS, « Un trésor de l'âge d'or », dans E. PAAPE et Y. DELPORTE, *Jean Valhardi et les êtres de la forêt*, Charleroi, Dupuis, coll. « classique », 1987, p. 46.



Fig. 34 : Détail d'une planche du *Roc du diable*, dans T. MARTENS, « Un trésor de l'âge d'or », dans E. PAAPE et Y. DELPORTE, *Jean Valhardi et les êtres de la forêt*, Charleroi, Dupuis, coll. « classique », 1987, p. 46.

Le cas particulier de la copropriété dessinateur/scénariste des planches

Claude Auclair a vendu les planches de *Bran Ruz* et *Tuan Mac Cairill* sans solliciter au préalable l'accord de Deschamps, le scénariste de ces récits. Pour sa défense, Auclair a affirmé que la planche appartenait au dessinateur, alors que l'album publié constituerait l'œuvre commune et donc la propriété du scénariste et de l'illustrateur. La cour d'appel de Poitiers a réfuté cette interprétation. L'album n'est que le résultat d'une reproduction des planches et elle précise aussi qu'une bande dessinée se confirme une œuvre de collaboration dès l'instant où le dessinateur réalise les dessins en suivant le scénario. Les planches sont par conséquent la copropriété des deux auteurs ¹. Le dessin ne pouvant pas exister sans le scénario, il est donc impossible pour le dessinateur de vendre les planches sans l'approbation du scénariste ².

¹ P. LUCIANI, « Vous avez dit "Collabo" ? », dans *CBD*, n° 88, mars 1990, p. 67.

² M. BUYDENS, « La bande dessinée comme œuvre de collaboration », dans B. VAN ASBROECK... *op. cit.*, p. 35.

LA PROTECTION DES PERSONNAGES

Les droits d'auteur s'appliquent aussi aux personnages en tant qu'entités, dans le respect des deux conditions de l'œuvre protégée : l'originalité et la concrétisation sur un support. Ils constituent des œuvres à part entière et « sont susceptibles d'être protégés pour eux-mêmes, c'est-à-dire indépendamment de toute œuvre, de toute aventure »¹. La protection porte sur diverses caractéristiques : le nom, l'apparence physique, la psychologie, l'univers et les accessoires². Il n'est pas nécessaire que tous les éléments précités soient réunis pour engendrer une contrefaçon : une simple ressemblance s'avère suffisante, même si le personnage se révèle sous un autre patronyme ou n'évolue pas dans le même univers. Tout comme les œuvres, le droit d'auteur offre au créateur un droit moral et des droits patrimoniaux sur ses personnages. Celui-ci peut donc s'opposer à toute reproduction de sa création³.

Le marsupilami

André Franquin acheva en 1967 sa dernière histoire de *Spirou et Fantasio*, intitulée *Panade à Champignac*. Lors de la passation à Fournier de cette série, il décida de conserver le Marsupilami, l'un des nombreux personnages de la saga auquel il avait contribué à donner corps :

C'est un peu sale coup que j'ai fait, sans le vouloir, aux éditions Dupuis. Je me suis réservé le Marsupilami et, du jour au lendemain, « Spirou » s'est trouvé sans ce personnage familier, ce qui a certainement fait une grosse différence aux yeux du lecteur. Je désirais garder le Marsupilami pour pouvoir l'utiliser encore, offrant tous les autres personnages à l'éditeur afin de ne pas dégarnir complètement la série. [...] Les héros seuls appartiennent à l'éditeur. Je pouvais quitter la série avec tous les personnages créés par moi sans qu'il s'y oppose. [...] Aujourd'hui, tout ça est réglé d'avance par des contrats souvent vaches.

Franquin, à propos du Marsupilami, entretien effectué par Numa Sadoul⁴.

Le Marsupilami n'apparaît plus dans les *Aventures de Spirou* dessinées entre 1969 et 2014, à l'exception toutefois du *Faiseur d'or*, premier récit de Fournier qui avait prévu un rôle pour lui⁵. Il ne l'a néanmoins pas dessiné : Franquin a exécuté toutes les apparitions du personnage et est crédité sur la page de titre pour cette contribution⁶. De la même façon, Franquin avait

¹ A. STOWEL, « La protection des personnages... », dans B. VAN ASBROECK... *op. cit.*, p. 38.

² A. STOWEL et P. CRUCIFIX, « La protection des personnages, des figures dessinées aux héros littéraires », dans E. CORNU (dir.), *op. cit.*, pp. 157-158.

³ A. STOWEL, « La protection des personnages par le droit d'auteur et le droit des marques », dans B. VAN ASBROECK... *op. cit.*, pp. 42-45.

⁴ N. SADOUL, *Et Franquin créa la gaffe*, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, p. 144.

⁵ *Ibid.*

⁶ FOURNIER et FRANQUIN, *Spirou et Fantasio, Le Faiseur d'or*, Marcinelle, Dupuis, 1970, p. 1.

déjà réalisé des dessins du Marsupilami dans *Blondin et Cirage découvrent les soucoupes volantes* de Jijé prépublié entre 1954 et 1955. Celui-ci, tout au long de l'album réalise une parodie du Marsupial avec le « Marsupilami Africanus », l'exact contraire du Marsupilami original : lent, une queue atrophiée, apathique, gourmand, etc. – une antithèse complète ¹. Depuis 1970, Dupuis n'a plus édité d'albums représentant le Marsupilami hormis les republications, *Tembo Tabou* (précédemment prépubliée dans le *Parisien Libéré* de 1959 à 1960 et sorti en album en 1974) ² et de *Gaston et le Marsupilami* (1978) ³, toutes réalisées par Franquin. L'animal apparaîtra de nombreuses fois dans les récits en tant que clin d'œil faisant partie du décor (peluche, dessin, statue, etc.)⁴. Le personnage est également évoqué, non pas par son nom, mais par son cri caractéristique de « Houba ! » dans *La vallée des bannis* de Tome et Janry ⁵.

En 1987, Franquin céda les droits d'exploitation du Marsupilami à l'homme d'affaires Jean-François Moyersoën qui nomma par la suite sa maison d'édition Marsu Productions ⁶. Paru en album 2008, *Aux sources du Z* (Morvan, Yann et Munuera) devait représenter le Marsupilami. Spirou retournant dans le passé et parcourant d'anciennes aventures aurait dû inévitablement le rencontrer. S'il apparaît d'ailleurs sur une planche de travail, il restera néanmoins totalement oblitéré dans la publication ⁷. N'ayant pas les droits pour le Marsupilami, il est fort probable qu'ils ont été empêchés de l'introduire dans le récit ⁸.

¹ JIJÉ, *Blondin et Cirage découvrent les soucoupes volantes*, Marcinelle, Dupuis, 1978.

² N. SADOUL, Et Franquin créa la gaffe, Distri BD et Schlirf Book, Bruxelles, 1986, pp. 139-140.

³ FRANQUIN, *Gaston et le Marsupilami*, Dupuis, Marcinelle, 1978.

⁴ PEULEUX, *Marsupilami*, Le monde selon Spirou et Fantasio, 20 août 2013 [URL] : <http://spirou.peuleux> (consulté le 7 août 2021).

⁵ JANRY et TOME, *Spirou et Fantasio. La vallée des bannis*, Marcinelle, Dupuis, 1989, p. 17

⁶ T. JOOR, « Le retour du Marsupilami », dans *CBD*, n° 77, sep.-oct. 1987, p. 44.

⁷ *Spirou et Fantasio #50 - Aux sources du Z p13*, 2dgalleries, s.d., [URL] : <https://www.2dgalleries> (consulté le 28 avril 2021).

⁸ PEULEUX, *Aux sources du Z*, Le monde selon Spirou et Fantasio, 15 juil. 2013 [URL] : <http://spirou.peuleux> (consulté le 7 août 2021).



Fig. 35 : Munuera, Morvan et Yann, - *Aux sources du Z*, Marcinelle, Dupuis, 2008, p. 15.



Fig. 36 : Munuera, Morvan et Yann, - *Aux sources du Z*, planche 13 ¹.

Il faudra attendre le rachat de Marsu Productions en 2013 par Dupuis ² pour qu'on autorise à Yoann et Vehlmann l'utilisation du le Marsupilami dans *Le Groom de Sniper Alley* et *La Colère du Marsupilami* parus respectivement en 2014 et 2015.

Spirou et Fantasio

Dès le départ, Spirou est né d'une idée issue de la famille Dupuis. Jean Dupuis, pour son futur illustré pour la jeunesse, voulait comme emblème « un jeune garçon vif et espiègle, à l'image même des lecteurs que l'on cherche à captiver »³. C'est son fils Paul qui proposa le nom de Spirou (mot wallon signifiant écureuil et « désignant par extension un enfant dégourdi et espiègle »)⁴ – idée suggérée par un ami de la famille Émile-André Robert ⁵. Par la suite, Charles

¹ *Spirou et Fantasio* #50 - *Aux sources du Z* p13, 2dgalleries, s.d., [URL] : <https://www.2dgalleries> (consulté le 28 avril 2021).

² B. Haugel, « Ça fait mal » : la fille de Franquin lapide le film *Gaston Lagaffe*, *Lepoint*, 3 avril 2018, [URL] : <https://www.lepoint> (consulté le 26 avril 2021).

³ T. MARTENS, *Le journal de Spirou. 1938-1988. Cinquante ans d'histoire(s)*, Marcinelle, Dupuis, 1988, p. 16.

⁴ C. et B. PISSAVY-YVERNAULT, « Introduction », dans Rob-Vel, *Spirou par Rob-Vel. L'intégrale 1938-1943*, Marcinelle, Dupuis, 2013, p. 8.

⁵ T. MARTENS, *Le journal de Spirou. 1938-1988. Cinquante ans d'histoire(s)*, Marcinelle, Dupuis, 1988, p. 17.

Dupuis se chargea de demander à Rob-Vel, un dessinateur français en vogue, de créer graphiquement le personnage ¹.

Jean Doisy, le rédacteur en chef de *Spirou* réalisait depuis sa création plusieurs rubriques moralisatrices sous divers pseudonymes tels que le Fureteur. En avril 1939, il débuta anonymement « Où sont les erreurs ? » ², des textes dans lesquels le lecteur doit retrouver les affirmations erronées. Il change de nom deux numéros plus tard pour « Voyez-vous les erreurs ? » ³. En juin 1939, Jean Doisy signe cette rubrique sous le pseudonyme de Fantasio : un rédacteur imaginaire sans aucune apparence graphique ⁴. Il anime textuellement ce personnage farfelu pour donner un caractère moins sérieux et moins rébarbatif à l'ensemble du journal ⁵.

En décembre 1942, Fantasio obtient dans une adaptation théâtrale sa première matérialisation toutefois très différente de celle qui se dévoilera par la suite au sein de la bande-dessinée ⁶. Fantasio obtiendra sous le trait de Jijé sa véritable apparence physique dans les aventures de Spirou ⁷ : il apparaît en septembre 1943 dans *L'espiègle au grand cœur*, un album spécial destiné à contrer la censure allemande ⁸. Jijé revendra finalement Fantasio à la maison d'édition ⁹. C'est pourquoi Franquin a pu l'utiliser. Dupuis prêtait les personnages et les repreneurs sont considérés comme de véritables auteurs. L'éditeur a un droit de regard absolu sur son héros et fait tout pour entretenir une bonne image de celui-ci.

En 1980, Dupuis retire le personnage à Fournier alors qu'il débutait une nouvelle aventure intitulée *La Maison à la Mousse* ; il avait réalisé entièrement le scénario, mais n'avait dessinée que partiellement les cinq premières planches ¹⁰. Pour multiplier la production, l'éditeur confia simultanément le personnage à plusieurs auteurs : Nic Broca et Raoul Cauvin réalisèrent trois histoires entre 1981 et 1983. À partir de 1982, Chaland réalisa *Cœurs d'acier* et s'arrêta brusquement en 1983 sans terminer l'histoire : il est remplacé par Tome et Janry qui récupèrent le personnage jusqu'en 1998 ¹¹. En 2006, en parallèle à la série principale, Dupuis lança la

¹ S. HONOREZ, « Lifting d'un héros : le cas Spirou. Une course-relais en confiance », dans G. Ciment *et al.*, *L'état de la bande dessinée. Vive la crise ?*, Bruxelles/Angoulême, Les impressions nouvelles/CIBDI, 2009, p. 115.

² « Où sont les erreurs ? », dans *Spirou*, n° 14 (2nd année), avril 1939, p. 13.

³ « Voyez-vous les erreurs ? », dans *Spirou*, n° 16 (2nd année), avril 1939, p. 7.

⁴ FANTASIO, « Voyez-vous les erreurs ? », dans *Le journal de Spirou*, n° 23 (2nd année), juin 1939, p. 19.

⁵ T. MARTENS et J.-P. TIBÉRI, *Les mémoires de Spirou*, Marcinelle, Dupuis, 1989, p. 34.

⁶ AL, J. DOISY et A. MOONS, *Le petit théâtre de Spirou*, Marcinelle, Dupuis, 2018, p. 2.

⁷ T. MARTENS, *Le journal de Spirou. 1938-1988. Cinquante ans d'histoire(s)*, Marcinelle, Dupuis, 1988, p. 42.

⁸ T. MARTENS et J.-P. TIBÉRI, *Les mémoires de Spirou*, Marcinelle, Dupuis, 1989, p. 35.

⁹ J.-M. DEHOUSSE, J. HANSENNE, et A. LEBORGNE, « De Gillain à Jijé (1914-1949) », *loc. cit.*, p. 31.

¹⁰ T. MARTENS et J.-P. TIBÉRI, *Les mémoires de Spirou*, Marcinelle, Dupuis, 1989, p. 109.

¹¹ S. HONOREZ, « Lifting d'un héros : le cas Spirou. Une course-relais en confiance », dans G. Ciment *et al.*, *L'état de la bande dessinée. Vive la crise ?*, Bruxelles/Angoulême, Les impressions nouvelles/CIBDI, 2009, p. 117.

collection « Le Spirou de... » dans laquelle les divers auteurs donnent sa vision du personnage et/ou de l'univers ¹.

Les personnages issus d'une collaboration

Lors de la configuration couple de scénariste-dessinateur, ils se partagent la propriété des personnages. Toutefois, suite à une séparation conflictuelle ou autre, le scénariste conserve le plus souvent les personnages, quitte à les réutiliser à l'avenir avec d'autres dessinateurs ². Paul Gillon, lorsqu'il continua seul les *Naufragés du Temps*, n'a pas pu reprendre le personnage de Quinine qui était une création émanant de Forest ³.

On retrouve une situation identique pour *Tif et Tondu* lorsqu'ils étaient animés par le duo Will et Maurice Rosy. Celui-ci est le créateur de Monsieur Choc, l'emblématique antagoniste de la série ⁴. Le personnage va disparaître de la série dès que Rosy arrête d'en écrire les scénarios en 1968 : Will ne pouvait l'utiliser sans son accord ⁵. Il faudra attendre 1984, sous l'autorisation expresse de Rosy, pour le voir réapparaître dans *Traitement de Choc* réalisé par Will, son fils Eric Maltaite et Stephen Desberg. Il est d'ailleurs remercié dans l'album pour avoir permis le retour du personnage ⁶. Le même mécanisme se répétera pour *Les fantômes de Knightgrave* de Maltaite et Colman le *spin-off* explorant dès 2014 la genèse du personnage ⁷.

¹ *Spirou et Fantasio par... (Une aventure de) / Le Spirou de...*, Bédéthèque, s.d. [URL] : <https://www.bedetheque> (consulté le 29 juil. 2021).

² J.-C. JENNEQUIN et P. ROMAN, « Scénariste, une profession », dans *CBD*, n° 89, juin 1990, p. 34.

³ H. FILIPPINI, « Entretien avec Paul Gillon », dans *CBD*, n° 36, avril 1978, p. 19.

⁴ P. GAUMER (dir.), *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004, pp. 688, 783.

⁵ H. Filippini et J. Léturgie, « Entretien avec Will », dans *CBD*, n° 45, juin 1980, p. 15.

⁶ Will et al., *Tif et Tondu. Traitement de choc*, Marcinelle, Dupuis, 1984, p. 2.

⁷ J.-L. BOCQUET, « Tuxedo Mood », dans MALTAITE et COLMAN, *Choc. Les fantômes de Knightgrave. L'intégrale en noir et blanc*, Marcinelle, Dupuis, 2019, p. 7.

LES DROITS D'AUTEUR

La question des à-valoir ou avance sur droit

A la fin des années 80, l'auteur bénéficiant d'une publication en revue est payé à la page selon les modalités de son contrat. Il peut percevoir une seconde rémunération, lors de la diffusion d'un éventuel album : il recevra alors des droits d'auteur qui s'élèveront entre 8% et 12 % ¹ sur chaque exemplaire vendu ; à l'époque, un album se vendait en moyenne entre 35 et 45 FF, il touche donc entre 3 et 4 FF (il y a une légère évolution, dix ans plus tôt, il percevait entre 4 et 10%) ². Grâce à cela, le créateur, pour peu que sa série soit un succès et qu'elle soit réimprimée et diffusée en permanence, pouvait vivre assez confortablement ³.

Lorsque les journaux ont commencé à périliter – mettant fin à la prépublication – les éditeurs, payant encore à la planche, ont considéré que cette somme octroyée n'était plus forfaitaire : elle était désormais une avance sur droit ou à-valoir ⁴. À savoir, un montant global perçu pour rémunérer l'auteur pour l'élaboration de l'œuvre ⁵. Cette somme peut être aussi octroyée en un unique versement, ou parfois répartie en mensualités, voire le plus souvent, chaque fois que l'auteur dépose chez l'éditeur une partie déterminée de son travail (par exemple pour la bande dessinée, une ou plusieurs planches terminées et prêtes à l'impression) ⁶. Cela consiste en réalité en un acompte sur ses futurs droits d'auteur – ce qu'il devrait recevoir potentiellement après la commercialisation en librairie de l'album. Lors de la publication, un pourcentage défini par unité vendue revient normalement à son auteur, toutefois il ne percevra de surplus que lorsque le montant dépassera celui de l'à-valoir consenti à la signature du contrat. Dans le cas où le nombre d'albums vendus n'atteint pas les objectifs pressentis, son créateur n'obtiendra évidemment pas un montant de droits d'auteur supplémentaire. Dans cette éventualité, il ne devra en aucun cas rembourser l'à-valoir en tout ou en partie ; cela peut être une avance à perte pour l'éditeur si l'album ne rencontre pas de succès et se vend mal ⁷.

¹ Ce taux est toujours le même de nos jours.

M. Lafon, Auteurs de BD : « Si je ne conclus pas un contrat ce mois-ci, je n'ai plus rien sur mon compte », Libération, 11 juil.2019 [URL] : <https://www.liberation.fr> (consulté le 29 juil. 2021).

² P. Vandooren *Comment on devient créateur de bandes dessinées*, Verviers, Gérard et C°, coll. « marabout service », 1969, p. 168.

³ ESTEBAN, « Le pain né des planches », dans S. BARETS et T. GROENSTEEN (dir.), *L'année de la bande dessinée* 86-87, Grenoble, Glénat, 1986, pp. 26-29.

⁴ N. SADOUL, *Vuillemin. Entretiens avec Numa Sadoul*, Bruxelles, Niffle-Cohen, 2000, p. 50.

⁵ ESTEBAN, « Le pain né des planches », *op. cit.*, pp. 26-29.

⁶ S. MALENGREAU, « Le contrat d'édition en bande dessinée : exécution – incidents – terminaison », dans B. VAN ASBROECK...*op. cit.*, p. 102.

⁷ ESTEBAN, « Le pain né des planches », dans Stan BARETS et T. GROENSTEEN (dir.), *op. cit.*, p. 28.

L'épuisement des journaux conduisit à l'essor des albums directs (dans le domaine de la librairie « on parle d'album "direct" chaque fois qu'un ouvrage paraît [...] sans avoir fait l'objet d'une prépublication »)¹. L'auteur n'a aucun revenu autre que l'à-valoir et une bande dessinée en format classique requiert en moyenne une année de réalisation et demande un travail à temps plein considérable. Un auteur lambda nécessite absolument l'apport financier d'un éditeur pour subvenir à ses besoins. Celui-ci accepte ou refuse de financer l'œuvre future : l'artiste dépend essentiellement de lui.

La répartition des droits de l'auteur

J'ai inventé Ducrin, qui travaille aux impôts, et Goscinny a créé Dubruit, le père de famille emmerdant. Ces deux types ne se sont jamais rencontrés dans les histoires, ce qui était pratique pour Franquin : quand il répartissait les droits d'auteur, lorsqu'il voyait Dubruit, il savait que le gag était de Goscinny, et lorsqu'il voyait Ducrin, il savait qu'il était de moi.

Greg, à propos des scénarios de *Modeste et Pompon*, entretien réalisé par Benoit Mouchart².

Avec *Chick Bill*, Greg, en tant que scénariste, ne touchait que 10% des droits d'auteur tandis que Tibet, le dessinateur, se réservait les 90% restant³. En 1989, en Belgique, le scénariste ne touche que 30% des droits tandis qu'en France il en perçoit la moitié⁴. En 1989, les planches, lorsqu'elles sont remises à l'éditeur, sont payées entre 1500 et 2500 FF/pièce et le scénariste ne touche qu'entre un quart ou tiers. Ils gagnent difficilement leur vie tant que l'album ou la série ne rencontrent pas du succès. Mais, contrairement au dessinateur, le scénariste, avec une charge de travail plus modeste sur l'élaboration du récit, peut rédiger plusieurs scénarios par an⁵ - « la rentabilité d'un dessinateur était moindre que celle d'un auteur, lequel pouvait écrire plusieurs séries à la fois »⁶.

En 1984, les coloristes ne touchent pas tous des droits d'auteur : leurs revenus sont le plus souvent forfaitaires. Lorsqu'ils en perçoivent, les taux sont relativement faibles et sont issus des pourcentages des autres auteurs. Marianne Rousseau touchait 1% des revenus de Cabanes (Cf. *Dans les villages* - tome 2, 3 et 4). D'autres sont plus chanceux, Raymond Fernandez touche 15% des droits d'auteur⁷. Cette tardive reconnaissance leur offrit néanmoins, pour certains, la

¹ ESTÉBAN, « Le pain né des planches », dans S. BARETS et T. GROENSTEEN (dir.), *op. cit.*, p. 27.

² B. MOUCHART, *Michel Greg. Dialogues sans bulles*, Paris, Dargaud, 1999, p. 25.

³ *Id.*, p. 34.

⁴ P. MAKYO, cité dans J.-P. JENNEQUIN et P. ROMAN, « Scénariste, une profession », dans *CBD*, n° 89, juin 1990, p. 35.

⁵ J.-P. JENNEQUIN et P. ROMAN, « Scénariste, une profession », dans *CBD*, n° 89, juin 1990, p. 36.

⁶ N. SADOUL, *Uderzo, l'irréductible. op. cit.*, p. 54.

⁷ S. BOUYER, « Profession : coloriste », dans *CBD*, n° 60, nov.-déc. 1984, p. 42.

possibilité de percevoir de faibles droits d'auteurs sur chaque album vendu ; auparavant leur rémunération restait principalement forfaitaire ¹. Désormais, les coloristes perçoivent 10% de droits d'auteur, tandis que l'auteur (ou les coauteurs) se partagent les 90% restant ².

¹ G. CIMENT, « Couleur », dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le Bouquin... op. cit.*, p. 178.

² Syndicat National Des Auteurs et Des Compositeurs, *Le contrat bd commenté. Un mode d'emploi du contrat d'édition*, SNAC, 2019, p. 51.

LES EXCEPTIONS AUX DROITS PATRIMONIAUX

La loi envisage plusieurs exceptions aux droits d'auteur. Dans le respect de certaines conditions, un créateur ne peut pas défendre à un tiers de s'approprier son œuvre ou des éléments de celle-ci. « Lorsque l'œuvre a été licitement publiée, l'auteur ne peut interdire : la caricature, la parodie ou le pastiche, compte tenu des usages honnêtes »¹. La loi n'établit pas de différence entre ces trois genres qui désigneraient « une même catégorie d'adaptation exceptionnellement autorisée sans l'accord de l'auteur »². Le pasticheur, le parodiste et le caricaturiste sont d'ailleurs soumis à une norme identique pour se soustraire à un plagiat ou à une contrefaçon³. Les notions sont donc laissées à l'appréciation de la doctrine. Certains reconnaissent que la parodie s'applique au domaine de la musique, le pastiche à la littérature, tandis que la caricature se borne aux arts plastiques. Enfin, d'autres, en les affectant à un seul domaine artistique, offrent un *distinguo* plus approfondi : la parodie serait une moquerie de l'œuvre, le pastiche du style et la caricature des personnages⁴. La caricature, dans la langue courante, s'avérerait aussi un genre à part entière, ne nécessitant pas une œuvre préexistante : elle serait l'exagération des traits en dessin ou en peinture d'une personnalité⁵ (cf. la *Tibetière* – série de portraits réalisée par Tibet)⁶. Cette pratique se perpétue également au sein d'une bande dessinée où les dessinateurs croquent les célébrités (cf. Pierre Tchernia dans *Astérix*) ou leurs collègues. Dans l'exemple ci-dessous, les traits de Franquin, en particulier son nez, sont exagérés.

¹ Loi portant insertion du livre XI, *op.cit.*, c. 2, sect. 1^{re}, art. XI. 190, § 1, al. 1 et 10.

² A. BERENBOOM, « Parodie », dans E. CORNU (dir.), *op. cit.*, p. 104.

³ A. BERENBOOM, « Parodie », dans E. CORNU (dir.), *op. cit.*, p. 104.

⁴ A. BERENBOOM, « Parodie », dans E. CORNU (dir.), *op. cit.*, p. 104.

⁵ J. FLORENT (dir.), *Dictionnaire Maxipoche 2011*, Paris, Larousse, 2010, p. 200.

⁶ P. GAUMER (dir.), *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004, p. 782.



Fig. 37 : D. PETIT et KILLIANN, Sans titre, dans Fest'off, *L'aventure d'une campagne électorale. Il y a un maire à Champignac*, Fest'off, 1988.

Conditions de légalité

Premièrement, l'œuvre d'origine doit être divulguée ; une création privée ne pouvant pas en faire l'objet. La simple divulgation ne suffit toutefois pas. La création doit avoir en outre acquis une certaine notoriété. En effet, la parodie nécessite la complicité d'un public/lectorat afin que la référence à l'œuvre antérieure soit identifiable : c'est la quintessence de l'exercice parodique. Grâce à cet acte de reconnaissance, la mention de la source et du nom de l'auteur n'est pas obligatoire (contrairement à l'exception de citation)¹.

La parodie se distinguerait de l'influence ou du plagiat non par ses formes, mais par sa visée : l'œuvre actuelle ne se donne pas comme un tout intrinsèque, mais prend au contraire son sens dans la désignation d'une œuvre antérieure, un tout extrinsèque. L'implication culturelle du lecteur y est donc optimale : la lecture de l'imitation parodique s'effectue dans la connaissance implicite et partagée de l'original.

Bruno Lecigne, à propos de la parodie².

¹ A. BERENBOOM, « Parodie », dans E. Cornu (dir.), *op. cit.*, p. 108.

² B. LECIGNE, « 1. Don't stop the carnival », dans *CBD*, n° 60, novembre-décembre 1984, p. 74.

En second lieu, la parodie n'est autorisée que si elle est, comme l'œuvre parodiée, protégeable par les droits d'auteurs. Elle doit respecter la condition d'originalité et elle doit constituer un reflet de la personnalité du parodiste. « L'auteur de la parodie doit montrer une facture personnelle et être suffisamment éloignée de l'œuvre d'origine »¹. La longueur de la parodie n'aura aucune conséquence sur son appréciation. Il ne faut néanmoins pas reprendre trop d'éléments, uniquement ceux qui seront nécessaires aux mécanismes de la parodie. Si elle s'inspire trop ou reproduit intégralement les composantes d'une œuvre, elle sera considérée comme une adaptation non autorisée de celle-ci (plagiat)².

La bande dessinée, étant composée à la fois d'images et de textes, octroie de plus grandes possibilités en termes de parodie que la littérature. Outre les habituelles réutilisations comiques ou satiriques des noms (des titres ou des héros), des personnages et de leurs caractéristiques particulières, du récit et de ses trames narratives, le parodiste possède aussi l'éventualité de railler le style graphique, le montage et le découpage des planches, la mise en forme du texte dans des bulles ou récitatifs³ ; parodier un genre, ses codes, sa structure et ses archétypes, qui lui sont propres, est également une pratique courante^{4,5}.

La parodie sans l'appui sur un personnage reste rare. Composante essentielle, celui-ci se révèle l'élément directement identifiable chez le public, qu'il soit familier ou non de l'œuvre première. En se passant du héros ou de ses attributs caractéristiques (une houpette, un habit de groom, etc.), un risque existe d'amenuiser *de facto* l'effet parodique. Pour saisir la référence, le lecteur devrait alors avoir une connaissance nettement accrue de l'œuvre antérieure. Il faut donc un élément amplement évocateur aux yeux du plus grand nombre pour que l'exercice soit opérant⁶.

Troisièmement, le parodiste doit respecter les « lois du genre » : son travail ne doit ni dénigrer, ni porter atteinte à l'auteur ou à sa réputation, et éviter qu'une confusion ne se survienne entre les deux œuvres⁷. En effet, si la nouvelle mouture exploite foncièrement la renommée d'une œuvre, il s'établit un parasitisme et la parodie devient *ipso facto* illicite. Le parasitisme consiste en un acte de concurrence déloyale dans lequel une personne morale ou

¹ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, op. cit., p. 176.

² A. BERENBOOM, « Parodie », dans E. Cornu (dir.), op. cit., pp. 109-110.

³ A. CHANTE, « La parodie en sept leçons », dans *CBD*, n° 61, jan.-fév. 1985, pp. 73-75.

⁴ T. GROENSTEEN, « Drôles de genres », dans *CBD* n° 61, janvier-février 1985, pp. 78-80.

⁵ T. GROENSTEEN, « Parodie », dans *Le Bouquin...*, op. cit., p. 538.

⁶ A. CHANTE, « La parodie en sept leçons », dans *CBD*, n° 61, jan.-fév. 1985, p. 73.

⁷ T. GROENSTEEN, « Parodie », dans *Le Bouquin...*, op. cit., p. 538.

physique profite, sans rémunérer, de la réputation ou du savoir-faire d'un concurrent, ayant déjà acquis une certaine notoriété, pour engendrer une confusion entre les produits ^{1,2}.

Enfin, la parodie doit posséder en soi une fonction de critique et/ou railler l'œuvre ³. Soit la parodie « *malmène* » l'œuvre première, soit elle l'utilise pour critiquer la société ou un phénomène sociétal. L'album *Kuiffe in El Salvador*, faussement attribuée à Willy Vandersteen et Martin Lodewijk, dénonce les massacres commis dans cet État et critique les multinationales soutenant le régime autoritaire de l'époque ⁴.

Si elle respecte toutes ses conditions, la parodie reste licite même si elle ne plaît pas à l'auteur parodié ⁵.

L'Hypertextualité

Thierry Groensteen estime les termes de parodie et de pastiche trop restrictifs : ceux-ci ne peuvent pas rendre compte de toutes les possibilités en bande dessinée. Il proposa un essai de typologie dans *Les Cahiers de la bande dessinée* en se basant sur l'ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré* du théoricien de la littérature Gérard Genette ⁶. Le tableau ci-dessous est le croisement d'une relation et d'un régime. La relation concerne « le style et/ou le contenu de l'hypotexte, séparément ou ensemble » ⁷ : le parodiste reprend-t-il le style du parodié (imitation) ou le fait-il dans son propre style (transformation). Le régime se réfère plutôt à l'intention de l'auteur : le fait-il par amusement, par essai, ou est-il mené par une volonté d'imiter son modèle (ludique) ; pour critiquer ou se moquer de l'œuvre antérieure (satirique) ; ou pour continuer la série établie par son prédécesseur (sérieux) ? Il existe une porosité entre les limites tabulaires : il est possible qu'une œuvre se trouve à la frontière de deux catégories ⁸. « La figuration tabulaire a-t-elle pour inconvénient insurmontable de laisser croire à un statut fondamentalement intermédiaire du satirique, qui séparerait toujours inévitablement, et comme naturellement, le ludique du sérieux. Il n'en est rien, certes, et bien des œuvres se situent au contraire sur la frontière » ⁹.

¹ Cour de Cassation, Chambre commerciale, du 26 janvier 1999, 96-22.457, *Inédit*, legifrance.gouv.fr, s.d. [URL] : <https://www.legifrance.gouv> (consulté le 9 juillet 2021).

² Serge Braudo, *Définition de Parasitisme*, dictionnaire-juridique.com, s.d. [URL] : <https://www.dictionnaire-juridique> (consulté le 9 juillet 2021).

³ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, op. cit., p. 177.

⁴ A. VAN BELLE, « 5. Rencontre Hergé-Marx au San Salvador », dans *CBD*, n° 60, nov.-déc. 1984, p. 83.

⁵ A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, op. cit., p. 177.

⁶ T. GROENSTEEN, « 3. Essai de Typologie », dans *CBD*, n° 60, nov.-déc. 1984, pp. 77-79.

⁷ T. GROENSTEEN, « 3. Essai de Typologie », dans *CBD*, n° 60, nov.-déc. 1984, p. 77.

⁸ G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, p. 44.

⁹ G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, p. 44.

Régime Relation	Ludique	Satirique	Sérieux
Transformation	Parodie	Travestissement	Transposition
Imitation	Pastiche	Charge	Forgerie

« J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation* » ¹.

Le travestissement n'est qu'une transposition purement stylistique. Elle affecte un texte au sens large, non pas en modifiant nécessairement son contenu, mais en altérant son apparence formelle – elle se confond dès lors avec un exercice de style ². « Il consiste à modifier le style du modèle sans toucher au sujet. La bande dessinée se prête on ne peut mieux à de pareils exercices de style : rien de plus facile, en effet, que de travestir une série réaliste en style caricatural (ou le contraire) tout en conservant le scénario initial » ³.

La forgerie et la transposition s'apparentent aux reprises d'une série. Dans le cas de la forgerie, l'auteur imite au plus près le style de l'auteur originaire (cf. *Blake et Mortimer. L'affaire Francis Blake*), tandis que dans la transposition, le repreneur réalise l'album dans son propre style (*Blake et Mortimer. Le dernier pharaon*).

De nombreuses raisons expliquent le phénomène de reprendre une série établie par un autre : la désaffection, le manque de temps pour assurer plusieurs séries simultanément, la maladie, l'abandon de la série au profit d'une autre, le besoin éditorial et le décès ⁴.

La parodie a une longue et vive tradition en bande dessinée. Le neuvième art regorge de productions en tout genre. Née et s'épanouissant d'abord aux Etats-Unis, la parodie se multiplie dans les productions européennes ⁵. « Il n'est pas excessif de dire que la popularité d'un héros de BD se mesure désormais au nombre de ses contrefaçons [sous-entendu parodies] plus ou

¹ G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, p. 16.

² L. DELISSE, « L'optique du travestissement », dans *CBD*, n° 60, nov.-déc. 1984, pp. 80, 82.

³ T. GROENSTEEN, « 3. Essai de Typologie », dans *CBD*, n° 60, nov.-déc. 1984, p. 79.

⁴ D. HUGUES, « Grandeur et misère de la forgerie », dans *CBD*, n° 61, jan.-fév. 1985, p. 70.

⁵ T. GROENSTEEN, « Pastiches & Parodies (I) », dans *CBD*, n° 60, nov.-déc. 1984, p. 73.

moins irrévérencieuses »¹. Il va sans dire que l'œuvre hergéenne y rencontre un fulgurant succès.

Saint-Tin et son ami Lou

Dès 2009, Érick Mogis sous le pseudonyme de Gordon Zola, a publié au *Léopard Masqué* une série de romans parodiant successivement chaque album de *Tintin* : les aventures de *Saint-Tin et son Ami Lou*². Saint-Tin, présenté comme le fils de Tintin, est secondé par un perroquet (Lou) et d'Aiglefin, un ancien éclusier alcoolique. Les récits, à la manière d'un serial, se poursuivent de roman en roman sans respecter l'ordre chronologique des albums de Tintin. Le style employé dans ces courts romans (150 pages) faisait intervenir un humour très éloigné de celui d'Hergé. Néanmoins, ils restent profondément émaillés d'allusions à l'univers hergéen. Les illustrations de couvertures ne permettent d'ailleurs pas la moindre équivoque³. Celle de *Train-Train au Congo* présente l'emblématique voiture utilisée par *Tintin au Congo*, écrasée par le passage d'un éléphant – l'image semble faire suite à l'illustration d'origine. Son illustrateur (Tristan Badoual) tout en conservant le style graphique propre aux aventures de Tintin recycla à l'identique les éléments du décor et l'angle de vue de la couverture originelle.

¹ T. GROENSTEEN, « Pastiches & Parodies (I) », dans *CBD*, n° 60, nov.-déc. 1984, p. 73.

² B. ALEBERTEAU, *Interview*. « *Saint-Tin et son ami Lou* » par Gordon Zola, à la recherche d'une filiation avec *Tintin*, Worldzine, 16 jan. 2017 [URL] : <http://www.worldzine> (consulté le 18 juil. 2021).

³ *Les aventures de Saint-Tin et son ami Lou*, Léopard Masqué, s.d. [URL] : <http://leopardmasque> (consulté le 18 juil. 2021).

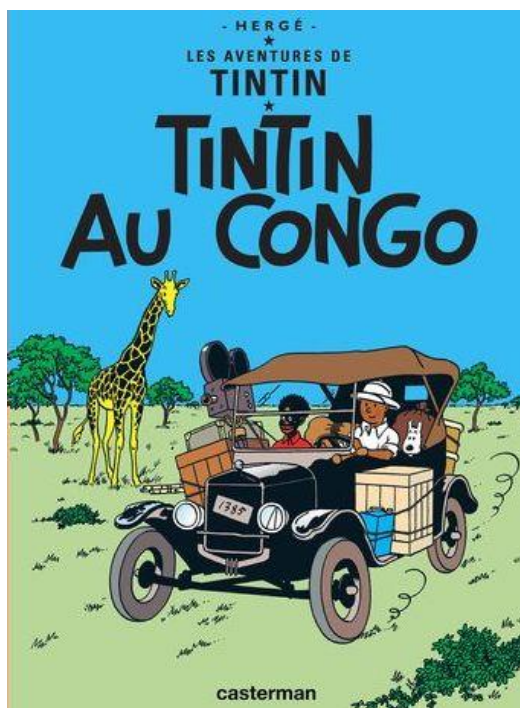


Fig. 38 : Hergé, *Les aventures de Tintin. Tintin au Congo*, Tournai, Casterman, 2013.

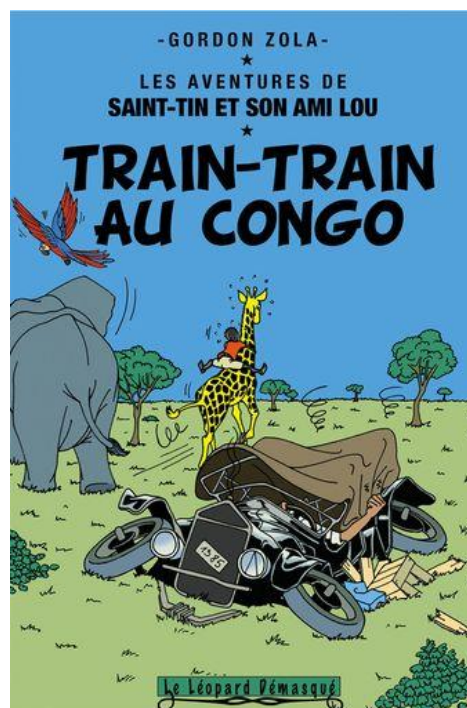


Fig. 39 : G. Zola, *Les aventures de Saint-Tin et son ami Lou. Train-train au Congo*, Le Léopard Démasqué, 2012.

Immédiatement, Gordon Zola est assigné pour contrefaçon. Moulinsart S.A. lui reprochait la contrefaçon des titres et des personnages des *Aventures de Tintin* et considérait en outre que les romans s'apparentaient à du parasitisme¹. Moulinsart S.A. réclamait 160.000 euros de dommages et intérêts ainsi que l'interdiction des livres (distribution et impression). En retour, Gordon Zola leur opposa l'exception de parodie. Le tribunal de Grande Instance d'Évry, dans le jugement le 9 juillet 2009, a d'abord établi que les albums de Tintin sont composés de quatre parties identifiables qui « sont le siège d'un droit d'auteur distinct l'un de l'autre »² : les titres des albums, l'illustration de couverture, les personnages et les trames narratives. Ils ont ensuite confronté chacune de ces composantes dans les *Aventures de Tintin* avec *Saint-Tin et son ami Lou*. Il en résulta une indéniable similitude entre les deux œuvres malgré quelques disparités minimales. Leur premier constat fut que les *Saint-Tin* constituaient bel et bien des contrefaçons portant atteinte aux œuvres originales. Cependant, à l'étude des textes de Zola pour vérifier s'ils remplissaient les conditions de l'exception de parodie, les juges évaluèrent que l'humour de Zola se révélait très différent de celui d'Hergé. Le succès de *Tintin* est tel qu'il s'avère

¹ Sanjay Navy, *Caricature : Affaire Tintin & Milou c/ Saint Tin et son ami Lou*, Blogavocat.fr., 01 mars 2011 [URL] : <https://blogavocat.fr> (consulté le 18 juil. 2021).

² A. PAYET, *Saint-Tin contre Tintin – parasiter n'est pas parodier*, VoxPI, 03 nov. 2009 [URL] : <http://www.voxpi.fr> (consulté le 18 juil. 2021).

improbable qu'il y ait une confusion avec *Saint-tin et son ami Lou*. En outre, cette parodie ne dénigrerait pas les personnages d'Hergé. Les juges ont donc reconnu l'exception de parodie. Toutefois, ils retinrent le parasitisme. L'éditeur Arconsil et *Le Léopard masqué*, qui publiaient les romans de Zola ¹ furent condamnés à verser 40.000 euros en réparation du préjudice économique pour parasitisme ². Les juges ont admis que de futurs romans seraient licites moyennant un dédommagement à Moulinsart S.A. pour pouvoir les commercialiser.

Faisant appel de cette décision, Gordon Zola obtint finalement gain de cause en 2011 ³. La cour d'appel abandonna la notion de parasitisme au motif que la distanciation entre les deux œuvres exclut la confusion ^{4, 5}.

Tintin en Suisse

Tintin en Suisse fut réalisé anonymement et édité en 1976 par Charles Callico. Il fut interdit en Belgique dans les années 70. *Tintin en Suisse* ne peut être assimilé à une parodie en raison du contenu pornographique qui émaille le récit. « Les situations décrites dépassent le caractère de provocation généralement admissible en matière de parodie » ⁶. La couverture de *Tintin en Suisse* s'inspire strictement de celle de *Tintin au Congo* (même couleur, paysage, lettrage, composition – en outre, le nom du personnage ne subit aucune modification).

Monsieur Schulz et ses Peanuts

Monsieur Schulz et ses Peanuts est un ouvrage de Marion Vidal sur l'univers éponyme. Ce livre est constitué exclusivement d'illustrations parodiques effectuées par une trentaine d'artistes différents. Charles Schulz, jugeant qu'on affublait à son œuvre un caractère pornographique, intenta un procès pour contrefaçon, plagiat et dénaturation. Il fut débouté deux fois par la justice ⁷. Il a été estimé que la volonté au centre de cette étude n'était absolument pas la dénigration. Les dessins ont tous été reconnus comme respectant l'exception de parodie.

¹C. SOLYM, *Arconsil condamné à verser 40 000 euros pour ses parodies de Tintin*, ActuaLitté, 10 juil. 2019 [URL] : <https://www.actualitte> (consulté le 18 juil. 2021).

²BELGA, *Saint-Tin, condamné pour parasitisme de Tintin*, RTBF, 09 juil. 2009 [URL] : <https://www.rtbfr> (consulté le 18 juil. 2021).

³LE PARISIEN. *Il est libre de parodier Tintin*, Le Parisien, 18 juil. 2012, [URL] : <http://www.leparisien> (consulté le 18 juil. 2021).

⁴D. PASAMONIK, *Tintin et le droit de parodie : Moulinsart perd en appel contre Le Léopard masqué*, ActuaBD, 20 fév. 2011 [URL] : <http://www.actuabd> (consulté le 18 juil. 2021).

⁵M. COCQUET, *Moulinsart battu par Gordon Zola*, Le Point, 24 fév. 2011 [URL] : <https://www.lepoint> (consulté le 18 juil. 2021).

⁶Tribunal de grande instance de Paris, 3e chambre 1re section, 17 octobre 2006, Doctrine.fr [URL] : <https://www.doctrine> (consulté le 18 juil. 2021).

⁷Y. FRÉMION et B. JOUBERT, *Images interdites*, Paris, Syros-Alternative, 1989, pp. 58-59.

Même en plaçant les personnages de Snoopy dans des situations totalement contraires à son univers de référence, les dessinateurs ont fait preuve d'originalité. Le traitement « cru » de certaines scènes a été supplanté par le caractère comique, effaçant toute idée concupiscente ¹. « Attendu, en ce qui concerne l'atteinte au droit moral de l'auteur, que l'on chercherait en vain dans les dessins incriminés un quelconque aspect pornographique ; que la drôlerie qui prédomine enlève à certaines situations scabreuses toute grossièreté » ². À cela s'ajoute :

Il importe peu que certains dessinateurs aient réalisé des personnages parfaitement ressemblants à ceux de Schulz, dès l'instant que le dessinateur a fait preuve d'originalité, apportant à l'œuvre sa facture personnelle... que le comique d'un certain nombre de ces dessins provient justement de ce que les personnages se trouvent dans des situation contraire à celle dans laquelle ils sont placés dans les bandes dessinées de Schulz ; que les propos qui leur sont prêtés sont différents, prenant dans leur bouche un caractère insolite.

Commentaires de Maître Kiejman durant le procès en 1976 ³.

L'hommage

L'hommage consiste à témoigner du respect, de la gratitude ou de la reconnaissance envers quelqu'un (l'auteur) ou quelque chose (l'œuvre). Très pratiqué, dans la bande dessinée, celui-ci se traduit fréquemment par l'introduction d'une ponctuelle référence graphique ou textuelle au détour d'une case. Il est possible de les Dupond/t qui apparaissent pour les besoins d'un clin d'œil à la bande dessinée belge dans *Astérix chez les Belges* d'Albert Uderzo et René Goscinny ⁴. Néanmoins, de quelle exception du droit d'auteur relèverait l'hommage ? L'auteur peut-il porter plainte afin qu'un hommage soit censuré ? S'il reproduisait fidèlement un personnage ou autre d'une œuvre préexistante, ce ne serait pas une citation, mais un plagiat ou une contrefaçon. Il pourrait même porter atteinte au droit moral de l'auteur s'il venait à dénaturer l'œuvre (par exemple séparer le personnage de son contexte original). L'hommage n'a donc aucun rapport à la citation. Dans le cas d'Astérix, on peut l'apparenter plutôt à un pastiche. Albert Uderzo reprend exactement le style hergéen: le dessin des Dupond/t ne s'inscrit pas du tout dans l'unité graphique d'Uderzo. Ils sont parfaitement séparés de l'intrigue principale, du décor et des autres personnages : la différence stylistique est immédiatement reconnaissable. En outre, la forme de leurs phylactères ainsi que leur lettrage possèdent les mêmes caractéristiques que ceux d'Hergé. Goscinny reproduit même dans son texte les tics de

¹ FRÉMION, GOTLIB, LELOUP, « Dernière pinutes : Monsieur Schulz, à la niche ! », dans *Fluide Glacial*, n° 10, mars 1977, p. 58.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ A. UDERZO et R. GOSCINNY, *Astérix chez les Belges*, Paris, Hachette, 1999, p. 31.

langage des Dupond/t – ex : « Je dirais même plus ». Toutefois, pour l'intégration et accentuer la cohérence de la référence, ils n'apparaissent pas habillés de leurs costumes noirs et chapeaux melon conventionnels, mais dans une tenue d'époque d'inspiration gauloise.

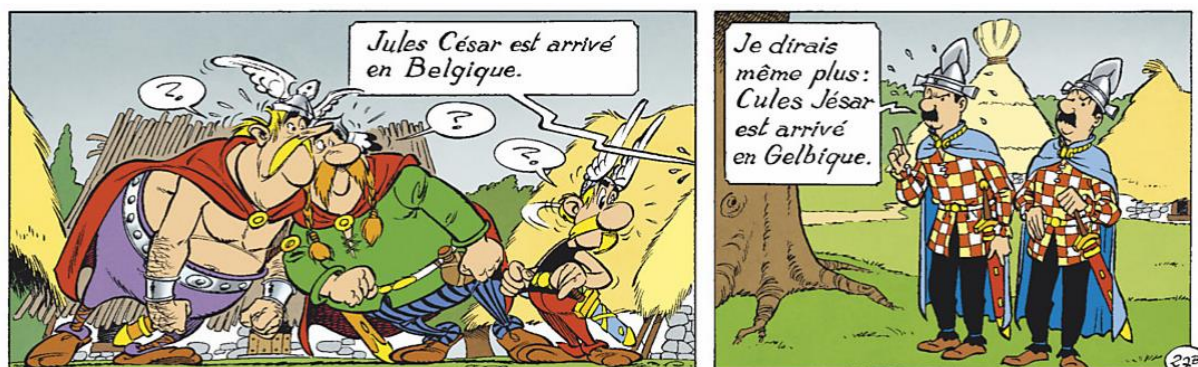


Fig. 40 : Albert UDERZO et René GOSCINNY, *Astérix chez les Belges*, Paris, Hachette, 1999, p. 31.

Mais est-ce vraiment une parodie ? Celle-ci consiste avant tout à obtenir un effet comique ou satirique. Est-il possible de rendre hommage sans passer par la parodie ni le pastiche ? L'hommage, en tant que référence, ne semble pas reconnu, ni spécifié clairement dans la loi.

L'hommage peut-il être apparenté à une parodie ? On reprend bien un élément d'une œuvre préexistante et aucune confusion n'est possible (il apparaît dans un ouvrage qui n'a aucun rapport avec le premier).

Toutefois, il serait plutôt un pastiche dans le sens où il imite un élément de l'œuvre original. Il est impératif que l'hommage soit directement reconnaissable par le lecteur, tant pour les personnages ou les dialogues originaux. Il ne peut fonctionner pleinement que si le lecteur en devient un complice involontaire. Dans le cas contraire, il ne produira aucun effet. Lorsque son destinataire remarque la référence, cela produit à la fois un sentiment de satisfaction doublé d'un certain effet facétieux. Le plus souvent l'hommage est introduit dans le propre style du dessinateur et non dans le graphisme original. L'hommage se trouverait à mi-chemin entre pastiche et parodie.

Donc, les ayants droit peuvent-ils porter plainte pour une réutilisation sans leur accord explicite d'une partie de l'œuvre protégée ?

Dans un aucun cas, l'hommage ne va fonder ou apporter quelque chose de concluant au récit. Son instigateur ne fait que réinterpréter un élément qui va contribuer à faire partager à son public son admiration de l'œuvre honorée. L'hommage ne fonctionne qu'en tant qu'une private-joke innocente. Il n'y a aucun intérêt de porter plainte, il y a juste un renvoi à l'œuvre ou à

l'auteur sans qu'aucune intention commerciale ne soit présente. En revanche, si l'hommage raille, dénature, le personnage, il y aura bien atteinte au droit moral de l'auteur. Toutefois aucun cas ne semble avoir été à ce jour porté en justice. Il n'y a aucun texte de loi qui spécifie clairement l'hommage, ni spécifie si elle une exception aux droits d'auteur. Il peut être à la fois un pastiche et une parodie.

La citation : définition et conditions de sa légalité.

La citation consiste à reproduire un court extrait non dénaturé d'une œuvre sans l'accord de son auteur ¹. Cette exception au droit d'auteur ne sera autorisée que si, et seulement si, elle respecte certaines conditions établies par la loi :

Les citations, tirées d'une œuvre licitement publiée, effectuées dans un but de critique, de polémique, de revue, d'enseignement, ou dans des travaux scientifiques, conformément aux usages honnêtes de la profession et dans la mesure justifiée par le but poursuivi, ne portent pas atteinte au droit d'auteur.

Les citations visées à l'alinéa précédent devront faire mention de la source et du nom de l'auteur, à moins que cela ne s'avère impossible ².

Ainsi, pour faire l'objet d'une citation, l'œuvre doit avoir été mise à la connaissance du public ; si l'auteur n'a pas exercé son droit de divulgation, sa création ne pourra être reproduite partiellement. La citation doit être utilisée dans un cadre pédagogique, informatif ou bien pour appuyer une analyse/un propos dans le cas d'une critique ³. Dans *Kant et L'ornithorynque*, Umberto Eco reprend le discours politique de *Schtroumpf* pour en réaliser une étude sémiotique ⁴. L'extrait reproduit ne doit pas porter préjudice à l'auteur cité. Il faut bien entendu préciser la provenance exacte de la citation. Et la citation doit se distinguer clairement du texte dans lequel elle est intégrée (grâce à l'ajout de guillemets ou d'une mise en retrait) pour éviter toute confusion ou toute réappropriation involontaire.

Il existe cependant une autre exigence capitale, non mentionnée par la loi : les citations doivent être courtes – la longueur maximale autorisée n'étant pas précisée ⁵. Toutefois, « cette brièveté s'apprécie non seulement par rapport à l'œuvre de départ (il ne faut pas reproduire une part trop importante de l'œuvre citée) mais aussi par rapport à l'œuvre d'arrivée (il n'est pas

¹ M. BUYDENS, *Droits d'Auteur et Internet... op. cit.*, pp. 22-23

² *Loi portant insertion du livre XI, op. cit.*, c. 4, sect. 6, art. art. XI.189. § 1er.

³ M. BUYDENS, *Droits d'Auteur et Internet. ... op. cit.*, pp. 22-23

⁴ U. ECO, *Kant et L'ornithorynque*, trad. J. GAYARD, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche », 1997, pp. 381-385.

⁵ M. BUYDENS, *Droits d'Auteur et Internet. ... op. cit.*, pp. 22-23

possible de ne constituer son ouvrage que de citations) » ¹. En cas de litige, il revient au juge de déterminer si l'extrait reproduit respecte les conditions de citation ou constitue une contrefaçon². *Tintin et l'alcool* de Bertrand Boulin, un livre paru en 1995 et aussitôt censuré par la justice belge et française. L'ouvrage de 182 pages ne contenait pas moins de 1141 images issues des albums de Tintin : plus de la moitié du livre est composée de vignettes ³. (En outre, Bertrand Boulin n'avait sollicité aucune autorisation de les publier et nulle mention des sources n'était pratiquée dans le corps du texte).

En Belgique, la citation s'applique aux œuvres littéraires et graphiques, tandis qu'en France, par contre, elle n'est permise que pour les textes ⁴ en raison de la condition de brièveté. Dans le cas des images, en effet, celle-ci ne peut être respectée. Les illustrations reproduites dans leur intégralité ont pour effet de ne plus constituer *stricto sensu* une courte citation, mais la reproduction illégale et sans autorisation d'une œuvre : une contrefaçon. De surcroît, les illustrations ne peuvent pas non plus être reproduites de manière partielle puisque la moindre modification altérerait l'œuvre originale et produirait de la sorte une atteinte au droit moral. Dans les deux cas, il est impossible de reproduire en tout ou en partie la création sans risquer d'éventuelles poursuites du créateur.

La jurisprudence française a d'ailleurs reconnu qu'une case de bande dessinée constituait une œuvre à part entière : la reproduire entièrement engendrait une contrefaçon. Dans un procès opposant Moulinsart et Bob Garcia (celui-ci avait reproduit dans son livre des illustrations de Tintin pour appuyer son analyse). La cour d'appel de Versailles a reconnu que : « les vignettes litigieuses, individualisées, sont des œuvres graphiques, protégeables en elles-mêmes, et constituent, non des citations tirées d'une œuvre mais des reproductions intégrales de l'œuvre d'Hergé » ⁵.

En d'autres termes, la reproduction d'une vignette d'album de BD n'est pas une citation mais bien une reproduction intégrale qui nécessite l'autorisation des ayants-droit. Cet arrêt confirme l'analyse selon laquelle l'exception de courte citation tend à s'appliquer uniquement pour les écrits ⁶.

¹ E. PIERRAT, *Les limites du droit de citation*, LivresHebdo, 14 sep. 2018 [URL] : <https://www.livreshebdo> (consulté le 19 juil. 2021).

² M. BUYDENS, *Droits d'Auteur et Internet. ... op. cit.*, p. 23

³ JEAN-LUC, *Tintin et l'alcool : le livre interdit*, Tintinomania, 09 déc. 2017 [URL] : <https://tintinomania> (consulté le 19 juil. 2021).

⁴ M. BUYDENS, *Droits d'Auteur et Internet. ... op. cit.*, p. 23

⁵ E. PIERRAT, « BD, détournement et citation : quel encadrement ? », dans *Journal Spécial des Sociétés*, n° 54, sep. 2020, p. 15.

⁶ *Ibid.*

CONCLUSION

Au cours de la seconde partie du XX^e siècle, la condition des auteurs de bandes dessinées a considérablement évolué, et notamment pour les intervenants gravitant autour du dessinateur.

À partir de la fin des années 1950, une lente reconnaissance progressive s'est opérée à tous les niveaux : les différents contributeurs au projet commencent à voir créditer leurs apports ; certains, comme les scénaristes, seront peu à peu associés à la rédaction des contrats. Il a fallu attendre les décennies suivantes pour que les décoristes, les coloristes et autres assistants puissent timidement sortir de l'ombre.

Les éditeurs, collaborateurs essentiels de tout auteur de bande dessinée, ont eu une énorme incidence en ce qui concerne des droits d'auteur, en particulier au niveau des atteintes à ceux-ci. Certains d'entre eux ont longtemps ignoré les scénaristes et autres contributeurs. Ils ont refusé, ont empêché indirectement, voire effacé toutes mentions. D'autres ont également outrepassé les droits fondamentaux en s'attribuant illicitement séries ou personnages protégés, mais aussi en reproduisant et/ou divulguant, sans en posséder les droits et/ou l'accord de l'auteur, des éditions non prévues par les clauses contractuelles. Ils ont autorisé des adaptations sans accords au préalable. Et ils ont aussi contrevenu à l'intégrité d'œuvres en modifiant, pour les besoins de la censure, et sans l'autorisation expresse du créateur, de nombreuses vignettes. Tous ces comportements ont donné lieu à des réclamations qui au fil des ans ont permis un profond changement de mentalité.

L'évolution du média et sa légitimation aux yeux du public ont certainement concouru à la modification des rapports qui régissent le métier. Toutefois celle-ci reste intimement liée aux revendications et combats, tous liés de près ou de loin aux droits d'auteur. Inévitablement, de probables crises surgiront encore dans le futur. Néanmoins, les conflits du passé et les solutions apportées, tant à l'amiable que par le biais des tribunaux, fourniront désormais un solide faisceau de précédents propre à les prévenir ou à défaut, de les résoudre au mieux.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages divers :

BERENBOOM Alain, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, Bruxelles, Larcier, coll. « Création Information Communication », 2008.

CORNU Emmanuel (dir.), *Bande dessinée et droit d'auteur - Stripverhalen en auteursrecht*, Bruxelles, Larcier, coll. « Création Information Communication », 2009.

COUVREUR Daniel, *Belvision "Le Hollywood européen du dessin animé"*, Bruxelles, Le Lombard, 2013.

ECO Umberto, *Kant et L'ornithorynque*, trad. Julien Gayard, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche », 1997.

FLORENT Jacques (dir.), *Dictionnaire Maxipoche 2011*, Paris, Larousse, 2010.

FRÉMION Yves et JOUBERT Bernard, *Images interdites*, Paris, Syros-Alternative, 1989

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.

VAN ASBROECK Benoit et LE CENTRE BELGE DE LA BANDE DESSINÉE (dir.), *Droit d'auteur et bande dessinée*, Bruxelles/Paris, Bruylant/L.G.D.J., 1997.

Ouvrages de référence dédiés à la bande dessinée :

ASSOULINE Pierre, *Hergé*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1996.

BARETS Stan et GROENSTEEN Thierry (dir.), *L'année de la bande dessinée 84-85*, Grenoble, Glénat, 1984.

BARETS Stan et GROENSTEEN Thierry (dir.), *L'année de la bande dessinée 86-87*, Grenoble, Glénat, 1986.

BARETS Stan et GROENSTEEN Thierry (dir.), *L'année de la bande dessinée 87-88*, Grenoble, Glénat, 1987.

BARON-CARVAIS Annie, *La bande dessinée*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007.

BELLEFROID Thierry, *Comès. D'ombre et de Silence*, Tournai, Casterman, 2020.

BERA Michel, DENNI Michel et MELLOTT Philippe, *Trésors de la Bande Dessinée. BDM. Catalogue encyclopédique 2007-2008*, Paris, L'Amateur, 2006.

BERTHOU Benoît, *Éditer la bande dessinée*, Paris, Cercle de la Libraire, 2016.

BOCQUET José-Louis et VERHOEST Eric, *Franquin : Chronologie d'une Œuvre*, Monaco, Marsu Productions, 2007.

BOURDIL Pierre-Yves et TORDEUR Bernard, *Bob de Moor. 40 ans de Bande Dessinée, 35 ans aux côtés d'Hergé*, Bruxelles, Le Lombard, 1986.

CIMENT Gilles *et al.*, *L'état de la bande dessinée. Vive la crise ?*, Bruxelles/Angoulême, Les Impressions Nouvelles/CIBDI, 2009.

COUVREUR Daniel et DE KUYSSCHE Alain, *Tintin au Congo de papa*, Bruxelles, Moulinsart, 2010.

DANIELS Les, *Batman, The complete history*, San Francisco, Chronicle Books, 1999.

DAYEZ Hugues, *Le duel Tintin-Spirou*, Bruxelles, Luc Pire Electronique, 2001.

DE CHOISY Bernard, *Uderzo-storix. L'aventure d'un Gallo-romain*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1991.

FAUR Jean-Claude (dir.), *A la rencontre de ... Hugo Pratt*, Marseille, Bédésup, 1983.

FILIPPINI Henri, *Histoire du journal et des éditions Vaillant*, Grenoble, Jacques Glénat, 1978.

FILIPPINI Henri, *Dictionnaire de la bande dessinée*, Paris, Bordas, 1989.

GAUMER Patrick, GOSCINNY Anne, VIDAL Guy, *René Goscinny, profession : humoriste*, Paris Dargaud, 1997.

GAUMER Patrick (dir.), *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2004.

GIFFORD Denis, *The international book of comics*, Londres, Optimum Books, 1984.

GROENSTEEN Thierry et MARTIN Jacques, *Avec Alix*, Tournai, Casterman, 1984.

* GROENSTEEN Thierry, *Parodies : la bande dessinée au second degré*, Milan/Paris, Skira/Flammarion, 2010.

GROENSTEEN Thierry (dir.), *Le Bouquin de la bande dessinée. Dictionnaire esthétique et thématique*, Paris/Angoulême, Robert Laffont/CIBDI, coll. « Bouquins », 2020.

HERBEZ Ariel (dir.), *Portraits de Titeuf par 30 auteurs*, Grenoble/Rennes Glénat/Christian Desbois, 2004.

JACOBS Edgar Pierre, *Un Opéra de Papier. Les Mémoires de Blake et Mortimer*, Gallimard, Paris, 1981.

KAPLAN Arie, *From Krakow to Krypton. Jews and comic Books*, Philadelphie, Jewish Publication Society, 2008.

LAFON Michel et PEETERS Benoit, *Nous est un autre : enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, Flammarion, 2006.

LE GALLO Claude, *Le Monde de Edgar P. Jacobs*, Bruxelles, Le Lombard, coll. « Nos Auteurs », 1984.

LECHAT Jean-Louis, *Le Lombard. 1946-1996. Un demi siècle d'aventures. Tome 1 : 1946-1969*, Bruxelles, Le Lombard, 1996.

MANDRY Michel R., *Happy Birthday Mickey ! 50 ans d'histoire du Journal de Mickey*, Paris, Chêne, 1984

MARTENS Thierry, *Le journal de Spirou. 1938-1988. Cinquante ans d'histoire(s)*, Marcinelle, Dupuis, 1988.

MARTENS Thierry et TIBÉRI Jean-Paul, *Les mémoires de Spirou*, Marcinelle, Dupuis, 1989.

MEESTERS Gert, PAQUES Frédéric et VRYDAGHS David (dir.), *Les Métamorphoses de Spirou*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Acmé », 2019.

MOLICA Vincenzo et PAGANELLI Mauro, *Pratt*, trad. CORNILLEAU Georges, Hounoux, Sedli-Jacky Goupil, 1984.

MOUCHART Benoît et RIVIERE François, *La damnation d'Edgar P. Jacobs : Biographie*, Paris, Seuil/Archimbaud, 2003.

Mouchart Benoît, *A L'ombre de la ligne claire. Jacques Van Melkebeke entre Hergé et Jacobs*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.

PEETERS Benoit, *Le monde d'Hergé*, Tournai, Casterman, 1983.

PHILIPPSEN Christian, *Uderzo de Flamberge à Astérix*, Philippsen, Paris, 1985.

STOLL André, *Astérix, L'épopée burlesque de la France*, trad. MOROT Alain, Bruxelles, Complexe, 1978.

TELLOP Nicolas, *L'Anti-Atome. Franquin à l'épreuve de la vie*, Montrouge, PLG, 2017.

Entretiens :

MOUCHART Benoît, *Michel Greg. Dialogues sans bulles*, Paris, Dargaud, 1999.

PETIFAUZ Dominique, *De l'autre côté de Corto. Hugo Pratt-entretiens avec Dominique Petitfaux*, Tournai, Casterman, 1990.

SADOUL Numa, *Portait à la plume et au pinceau*, Grenoble, Glénat, 1976.

SADOUL Numa, *Entretiens avec Hergé. Tintin et moi*, Tournai, Casterman, 1983.

SADOUL Numa, *Et Franquin créa la gaffe*, Bruxelles, Distri BD et Schlirf Book, 1986.

SADOUL Numa, *Mœbius : Entretiens avec Numa Sadoul*, Tournai, Casterman, 1991.

SADOUL Numa, *Vuillemin. Entretiens avec Numa Sadoul*, Bruxelles, Niffle-Cohen, 2000.

SADOUL Numa, *Entretiens avec Gotlib*, Paris, Dargaud, 2018.

SADOUL Numa, *Uderzo, l'irréductible. Entretien avec Albert Uderzo*, Paris, Hachette, 2019.

SYNDICAT NATIONAL DES AUTEURS ET DES COMPOSITEURS, *Le contrat bd commenté. Un mode d'emploi du contrat d'édition*, SNAC, 2019, p. 51.

VANDOOREN Philippe *Comment on devient créateur de bandes dessinées*, Verviers, Gérard et C°, coll. « marabout service », 1969.

Bandes dessinées (classées par dessinateur) :

AL, DOISY Jean et MOONS André, *Le petit théâtre de Spirou*, Marcinelle, Dupuis, 2018.

BENOIT Ted et VAN HAMME Jean, *Blake et Mortimer. L'affaire Francis Blake*, Bruxelles, Blake et Mortimer/Studio Jacobs, 1996.

DE MOOR Johann, FERRARI Roger et STUDIOS HERGÉ, *Quick et Flupke. Haute Tension*, Tournai, Casterman, 1985.

EISNER Will, *Un Bail avec Dieu*, trad. Liliane SZTAJN, Paris, Les Humanoïdes associés, coll. « Autodafé », 1982.

EISNER Will, *Le Contrat*, trad. Jeanine BHARUCHA, Grenoble, Glénat, coll. « Roman BD », 1993.

EISNER Will, *Un pacte avec Dieu*, trad. Jeanine BHARUCHA, Paris, Delcourt, coll. « Contrebande », 2004.

FOURNIER et FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Le Faiseur d'or*, Marcinelle, Dupuis, 1970.

FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Les pirates du silence*, Marcinelle, Dupuis, 1968.

FRANQUIN, Gaston. *Des gaffes et des dégâts*, Marcinelle, Dupuis, 1977.

- FRANQUIN, *Gaston et le Marsupilami*, Marcinelle, Dupuis, 1978.
- FRANQUIN, *Idées noires bis*, Paris, Audie, s.d.
- FRANQUIN, *Idées noires*, Paris, J'ai lu, coll. « BD », 1986.
- FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Les pirates du silence*, Marcinelle, Dupuis, 1983.
- FRANQUIN, *Idées noires*, Paris, Audie, 1989.
- FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Les pirates du silence, album promotionnel*, Marcinelle, Dupuis, 1995.
- FRANQUIN, *Gaston. L'intégrale version originale - 1971*, Monaco, Marsu Productions, 2012.
- FRANQUIN, *Gaston. L'intégrale version originale - 1972*, Monaco, Marsu Productions, 2012.
- FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. Les pirates du silence. L'intégrale version originale*, Monaco, Marsu Productions, 2013.
- FRANQUIN, *It's a van Goof!*, trad. J. SAINCANTIN, Canterbury, Cinebook, 2017.
- FRANQUIN, *Gaston. Des gaffes et des dégâts*, Marcinelle, Dupuis, 2018.
- FRANQUIN, *Gone with the Goof*, trad. Jerome SAINCANTIN, Canterbury, Cinebook, 2018.
- FRANQUIN et GOTLIB, *Slowburn*, Paris, Audie, 2019.
- FRANQUIN, *Gomer, Duke of Goofington*, trad. Jerome SAINCANTIN, Canterbury, Cinebook, 2020.
- GIRAUD Jean et Jean-Michel CHARLIER, *Blueberry. Fort Navajo*, Paris, Dargaud, 1965.
- GREG, DUPA, et VICQ, *Constant Souci et le mystère de l'homme aux trèfles*, Grenoble, Glénat, 1974.
- GREG, *Achille talon et le trésor de Virgule*, Paris, Dargaud, 1977.
- GREG, *Walter Melon. Magnesia's Treasure*, trad. VELA Pablo, Montréal, Dargaud Canada, 1981.
- HERGÉ, *Tintin au pays de l'or noir*, Tournai, Casterman, 1950.
- HERGÉ, *Tintin au pays de l'or noir*, Tournai, Casterman, 1971.
- HERGÉ, *丁丁历险记. 红海鲨鱼*, ZS, 1984.

- HERGÉ, *Tintin. Coke en stock*, Tournai, Casterman, 1987.
- HERGÉ, *Enn Zistoir Tintin. Bato Likorn so sékré*, trad. Shenaz Patel, Sainte-Clotilde, epsilon BD !, 2009.
- HERGÉ, *Les aventures de Tintin. Tintin au Congo*, Tournai, Casterman, 2013.
- HERGÉ, *Tintin au pays des Soviets*, Bruxelles/Tournai, Moulinsart/Casterman, 2017.
- HUBINON Victor et CHARLIER Jean-Michel, *Les aventures de Buck Danny. Les Japs attaquent*, Marcinelle, Dupuis, 1971.
- JACOBS Edgar Pierre, *Blake et Mortimer. Le Mystère de la Grande Pyramide, Le papyrus de Manéthon*, Bruxelles, Le Lombard, 1959.
- JACOBS Edgar Pierre et DE MOOR Bob, *Blake et Mortimer. Les 3 formules du professeur Satō : Mortimer contre Mortimer*, Bruxelles, Blake et Mortimer, 1990.
- JACOBS Edgar Pierre, *Dossier Mortimer contre Mortimer*, Bruxelles, Blake et Mortimer, 1990.
- JANRY et TOME, *Spirou et Fantasio. La vallée des bannis*, Marcinelle, Dupuis, 1970.
- JIJÉ, *Blondin et Cirage découvrent les soucoupes volantes*, Marcinelle, Dupuis, 1978.
- KELLY Walt, *Pogologie*, trad. DELPORTE Yvan, Marcinelle, Dupuis, coll. « Gag de poche », 1967.
- LELOUP Roger, *Yoko Tsuno. L'orgue du diable*, Marcinelle, Dupuis, 1974.
- MCCLOUD Scott, *L'art invisible*, trad. Dominique PETITFAUX, Paris, Delcourt, coll. « Contrebande », 2007.
- MEZIÈRE Jean-Claude et CHRISTIN Pierre, *L'Empire des mille planètes*, Paris, Dargaud, 1971.
- MOEBIUS et JODOROWSKY, *John Difool. L'incal lumière*, Paris, Les Humanoïdes associés, coll. « eldorado », 1982.
- MORRIS, PEARCE et LETURGIE Jean, *Lucky Luke, Oklahoma Jim*, Givrins, Lucky Productions, 1997.
- PAAPE Eddy et DELPORTE Yvan, *Jean Valhardi et les êtres de la forêt*, Marcinelle, Dupuis, coll. « classique », 1987.
- PELLOS, *Durga Râni, Reine des jungles I*, Paris, Serg, coll. « Classique de l'âge d'or de la bande dessinée », 1976.

PELLOS, *Durga Râni, Reine des jungles 2*, Paris, Serg, coll. « Classique de l'âge d'or de la bande dessinée », 1976.

PONCER Oliver, *Astérix par Touchtatis !*, Dardilly/Caen, Chardon Bleu/Laurence Olivier Four, 1988.

TIBET et DUCHÂTEAU A. P., *Ric Hochet. Traquenard au Havre*, Bruxelles, Le Lombard, 1974.

TIBET et DUCHÂTEAU A. P., *Ric Hochet. L'épée sur la gorge*, Bruxelles, Le Lombard, 1978.

TIBET et DUCHÂTEAU A. P., *Ric Hochet. Le masque de la terreur*, Bruxelles, Le Lombard, 1994.

TIBET et DUCHÂTEAU A. P., *Ric Hochet. A la poursuite du Griffon d'or*, Bruxelles, Le Lombard, 2010.

TITOT et BUCQUOY, *Jaunes. Le transfert Slave*, Grenoble, Glénat, 1984.

UDERZO Albert et GOSCINNY René, *Astérix. Le bouclier Arverne*, Bruxelles, Le Lombard, 1968.

UDERZO Albert et GOSCINNY René, *Astérix. La rose et le glaive*, Paris, Albert René, 1991,

Uderzo Albert et Goscinny René, *Astérix chez les Belges*, Paris, Hachette, 1999.

UDERZO Albert et GOSCINNY René, *Astérix. Le ciel lui tombe sur la tête*, Paris, Albert René, 2005.

VANDERSTEEN Willy, *Bob et Bobette. L'étoile diabolique*, Anvers, Standaard, 1998.

VANDERSTEEN Willy, *Bob et Bobette Lambique Nudiste*, Anvers, Standaard, 2001.

WILL *et al.*, *Tif et Tondu. Traitement de choc*, Marcinelle, Dupuis, 1984, p. 2.

Intégrales et recueils (classés par dessinateur) :

AL COUTELIS, SERRES Patrick et CHARLIER Jean-Michel, *Tanguy et Laverdure. L'intégrale 10*, Paris, Dargaud, 2021.

FRANQUIN, *Modeste et Pompon. L'intégrale 1*, Vanves, Rombaldi, 1987.

FRANQUIN, *Spirou et Fantasio. L'intégrale 7*, Marcinelle, Dupuis, 2009, p. 8.

GIR, *Le Lac des Emeraudes. Gir, Œuvres*, t. 1, Paris, Les Humanoïdes associés, 1981.

MALTAITE et COLMAN, *Choc. Les fantômes de Knightgrave. L'intégrale en noir et blanc*, Marcinelle, Dupuis, 2019.

MITACQ et CHARLIER, *La Patrouille des Castors, L'intégrale 2*, Marcinelle, Dupuis, 2011.

MOEBIUS, *Le Bandard Fou, John Watercolor, Cauchemar Blanc. Moebius, Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Les Humanoïdes associés, 1980, p. 116.

MORRIS et GOSCINNY, *Lucky Luke, L'intégrale 3*, Marcinelle, Dupuis, 2018.

ROB-VEL, *Spirou par Rob-Vel. L'intégrale 1938-1943*, Marcinelle, Dupuis, 2013.

SALVÉRIUS et CAUVIN, *Les tuniques bleues. L'intégrale 1*, Marcinelle, Dupuis, 2014.

WALTHÉRY *et al.*, *Natacha. Intégrale 1 : Panique à Bord*, Marcinelle, Dupuis, 2007.

WASTERLAIN, *Docteur Poche. L'intégrale 1*, Marcinelle, Dupuis, 2010.

WEINBERG Albert, *Dan Cooper. L'intégrale 1*, Bruxelles, Le Lombard, 2000.

Roman :

Gordon Zola, *Les aventures de Saint-Tin et son ami Lou. Train-train au Congo*, Le Léopard Démasqué, 2012

Articles scientifiques :

BUYDENS Mireille, *Droits d'Auteur et Internet. Problèmes et solutions pour la création d'une base de données en ligne contenant des images et/ou du texte*, UCL. Fac. de Droit, 1999.

Dossier de presse :

GIRAUD Jean, « Giraud par Giraud, de A à Z », dans CHARLIER et GIRAUD, *Mister Blueberry – Dossier de Presse*, Paris, Dargaud, 1995.

CITÉ DES SCIENCES ET DE L'INDUSTRIE, *Le monde de Franquin – Dossier de presse*, 2004.

Revue diverses :

BARBÉRIIS Jeanne-Marie, « Onomatopée, interjection : un défi pour la grammaire », dans *L'Information Grammaticale*, n° 53, 1992.

O. PONCER, « Image tactile : de la figuration pour les aveugles », dans *MEI (Médiation et Information)*, n° 36, décembre 2013.

RICHET Bertrand, « Humour gaulois, perfide Albion et Nouveau Monde : les grandes traversées d'Astérix », dans *Idioma*, n° 20, décembre 2008.

TOUSSAINT Bernard, « Idéographie et bande dessinée », dans *Communications*, n° 24, 1976.

WANG Bidong, « Traduire Tintin en chinois », dans *Équivalences*, n° 1-2, 2010.

Revue spécialisée en droit :

« Civ. Bruxelles, (réf.), 17 octobre 1996 », dans *Auteurs & Media*, n°4, décembre 1996.

« Cour de cassation (1^{re} Chambre Civile), 19 décembre 1983 », dans *RIDA*, n° 122, octobre 1984.

Emmanuel Pierrat, « BD, détournement et citation : quel encadrement ? », dans *Journal Spécial des Sociétés*, n° 54, sep. 2020, p. 15.

HOUTART Alex, « Droit moral en droit belge », *I.R. D.I.*, n° 3, 1998.

JANSSENS Marie-Christine, « Le droit moral en Belgique », dans *Les Cahiers de propriété intellectuelle*, Vol. 25, n° 1, mai 2013.

LOYSEAU DE GRANDMAISON Diane, « BD, ayants droit et domaine public », dans *Journal Spécial des Sociétés*, n° 54, septembre 2020.

Revue spécialisée en bandes dessinées :

BOSSER Frédéric, « Christian Denayer : assistant monde d'emploi », dans *dbd*, HS n° 15, juin 2015.

BROSON Pierre, « Débat : Profession scénariste », dans GAUMER Patrick et RODOLPHE, *Les scénaristes*, Versailles, Bagheera, 1992.

COUPERIE Pierre, « Walt Kelly », dans *Phenix. Revue internationale de la bande dessinée*, n° 37, mai 1974.

DEHOUSSE Jean-Maurice, HANSENNE Jacques, et LEBORGNE André, « De Gillain à Jijé (1914-1949) », dans *RTP*, n° 33, automne 1975.

DUPUIS Pierre, « Dans le courrier de Schtroumpf fanzine », dans *Schtroumpf fanzine*, n° 32, juil. 1979.

GAUMER Patrick, « Coup de Black pour Mortimer », dans *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, n° 65, septembre 1990.

GAUMER Patrick, « Un sujet ininterrompu... », dans *dBD*, HS n° 15, juin 2015.

LÉTURGIE Jean, « Entretien avec Claude Auclair », dans *Schtroumpf fanzine*, n° 20, juin 1978.

PETITFAUX Dominique, « Du côté d'à présent », dans *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, n° 75, septembre 1994.

Les Cahiers de la bande dessinée (CBD) :

« Lettres des lecteurs », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 14-15, octobre 1978.

BOUYER Sylvain, « Coloriage, picturalité et gros sous », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 60, novembre-décembre 1984.

BOUYER Sylvain, « Profession : coloriste », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 60, novembre-décembre 1984.

CHANTE Alain, « La parodie en sept leçons », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 61, janvier-février 1985.

DELLISSE Luc, « L'optique du travestissement », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 60, novembre-décembre 1984.

FILIPPINI Henri, « Entretien avec Pellos » dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 31, octobre 1976.

FILIPPINI Henri, « Entretien avec Paul Gillon », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 36, avril 1978.

FILIPPINI Henri, « Will ou le modernisme dans l'école belge », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 45, juin 1980.

FILIPPINI Henri, « Rahan, c'est André Chéret », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 46, juillet 1980.

Filippini Henri et LETURGIE Jean, « Entretien avec André Chéret », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 46, juillet 1980.

FILIPPINI Henri, « Entretien avec Dany », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 49, janvier 1981.

GLÉNAT-GUTTIN Jean et SADOUL Numa, « Schtroumpf rencontre...Gottlieb », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 13, octobre 1972.

GLÉNAT Jacques, GROENSTEEN Thierry et VAN CAUWENBERGH Franz, « Bibliographie de Peyo », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 54, septembre 1983.

GROENSTEEN Thierry, « Entretien avec Peyo », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 54, septembre 1983.

GROENSTEEN Thierry, « Entretien avec Didier Comès », *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 55, octobre 1983.

GROENSTEEN Thierry, « Entretien avec Claude Auclair », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 58, juin-juillet, 1984.

GROENSTEEN Thierry, « Pastiches & Parodies (I) », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 60, novembre-décembre 1984.

GROENSTEEN Thierry, « 3. Essai de Typologie », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 60, novembre-décembre 1984.

GROENSTEEN Thierry et Jean-Christophe MENU, « Entretien avec Yann », dans *Les Cahiers de la BD*, n° 83, décembre 1988.

HUE François, « Bibliographie de Tibet », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 40, avril 1979.

HUGUES Daniel, « Grandeur et misère de la forgerie », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 61, janvier-février 1985.

IGWAL André et TINLOT Thierry, « Greg pas mort », dans *Les Cahiers de la BD*, n° 88, mars 1990.

JENNEQUIN Jean-Claude et ROMAN Pascal, « Scénariste, une profession », dans *Les Cahiers de la BD*, n° 89, juin 1990.

JOOR Thierry, « Le retour du Marsupilami », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 77, septembre-octobre 1987.

LABESSE DOMINIQUE, « Les studios Hergé », *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 14-15, octobre 1978.

LECIGNE Bruno, « 1. Don't stop the carnival », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 60, novembre-décembre 1984.

LÉTURGIE Jean et FILIPPINI Henri, « Entretien avec Victor Hubinon », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 35, janvier 1978.

LÉTURGIE Jean et FILIPPINI Henri, « Entretien avec Jean-Michel Charlier », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 37, avril 1978.

LÉTURGIE Jean, « Entretien avec Tibet », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 40, avril 1979.

LETURGIE JEAN et FILIPPINI Henri, « Entretien avec Will », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 45, juin 1980.

LUCIANI Patrick, « Vous avez dit "Collabo" ? », dans *Les Cahiers de la BD*, n° 88, mars 1990.

LUCIANI Patrick, « Touche pas à mon héros ! », dans *Les Cahiers de la BD*, n° 89, juin 1990.

PASAMONIK Didier et GROENSTEEN Thierry, « Entretien avec Willy Vandersteen », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 51, octobre 1981.

RIVIÈRE François, « Entretien avec Jacobs un puritain de la b.d. », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 30, 2nde éd., octobre 1976.

ROUX Antoine, « Les adaptations étrangère d'Astérix », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 22, octobre 1973.

SADOUL Numa, « Entretien avec Hergé », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 14-15, octobre 1978.

SMOLDEREN Thierry, « Jean Gir, le nouveau Mœbius », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 58, juin-juillet, 1984.

TIBÉRI Jean-Paul, « Les signatures de Pellos », dans *Schtroumpf. Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 31, octobre 1976.

VAN BELLE Anita, « 5. Rencontre Hergé-Marx au San Salvador », dans *CBD*, n° 60, novembre-décembre 1984.

VERHOEST Eric, « Le choix de Willy », dans *Les Cahiers de la BD*, n° 86, septembre 1989.

Périodiques :

FRÉMION, GOTLIB, LELOUP, « Dernière pinutes : Monsieur Schulz, à la niche ! », dans *Fluide Glacial*, n° 10, mars 1977.

PEETERS Benoit, « Deux copains dans l'après-guerre. Entretien avec Edgar Pierre Jacobs », dans (*À suivre*), *HS : Spécial Hergé*, Tournai, Casterman, 1983,

ROB'T KANE, « The Bat-Man. The case of Chemical Syndicate, » dans *Detective Comics*, n° 27, mars 1939.

UDERZO Albert et GOSCINNY René, « Siggie und die goldene Sichel », trad. Rolf Kauka, dans *Lupo*, n° 6, juin 1965.

Spirou :

« Voyez-vous les erreurs ? », dans *Spirou*, n° 16 (2nd année), avril 1939.

« Où sont les erreurs ? », dans *Spirou*, n° 14 (2nd année), avril 1939.

FANTASIO, « Voyez-vous les erreurs ? », dans *Spirou*, n° 23 (2nd année), juin 1939.

FRANQUIN « Spirou et Fantasio. Les pirates du silence », dans *Spirou*, n° 944, avril 1956.

FRANQUIN, « Gaston Lagaffe », dans *Spirou*, n° 1703, décembre 1970, p. 3.

FRANQUIN, « Gaston Lagaffe, dans *Spirou*, n° 1805, novembre 1972, p. 3.

Le journal de Spirou, n° 31 (2nd année), août 1939.

MORRIS et GOSCINNY, « Lucky Luke. Des rails dans la prairie », dans *Spirou*, n° 906, août 1955.

MORRIS et GOSCINNY, « Lucky Luke. Les rivaux de Painful Gulch », dans *Spirou*, n° 1187, janvier 1961.

WILL et L. BERMAR, « Tif et Tondu. Le trésor d'Alaric », dans *Spirou*, n° 752, septembre 1952.

WILL et ROSY, « Tif et Tondu contre la Main blanche », dans *Spirou*, n° 873, janvier 1955.

Tintin :

ATTANASIO Dino, « Modeste et Pompon », dans *Tintin*, éd. be., n° 25, juin. 1960.

ATTANASIO Dino, « Modeste et Pompon », dans *Tintin*, éd. be., n° 27, juillet 1961.

AUCLAIR, « Simon du fleuve. La ballade de cheveu rouge », dans *Tintin*, n° 18, mai 1973.

AUCLAIR, « Simon du fleuve. La ballade de cheveu rouge », dans *Tintin*, n° 25, juin 1973.

JACOBS E. P., « Le secret de l'Espadon », dans *Tintin*, n° 1, septembre 1946.

FRANQUIN « Modeste et Pompon », dans *Tintin*, éd. be., n° 10, mars 1957.

FRANQUIN « Modeste et Pompon », dans *Tintin*, éd. be., n° 24, juin. 1959.

FRANQUIN « Modeste et Pompon », dans *Tintin*, éd. be., n° 4, janvier 1957.

FRANQUIN « Modeste et Pompon », dans *Tintin*, éd. be., n° 42, octobre 1955.

FRANQUIN « Modeste et Pompon », dans *Tintin*, éd. be., n° 9, février 1957.

MITTEÏ et M. VASSEUR, « Les 3 A. Le mage de Castelmont », dans *Tintin*, éd. be., n° 14, avril 1962.

TIBET et A. P. DUCHÂTEAU, « Ric Hochet. Signé Caméléon », dans *Tintin*, éd. be., n° 6, février 1961.

TIBET et A. P. DUCHATEAU, « Ric Hochet. Suspense à la télévision », dans *Tintin*, éd. be., n° 24, juillet 1967.

TIBET et A. P. DUCHATEAU, « Ric Hochet contre le Bourreau », dans *Tintin*, éd. be., n° 40, octobre 1970.

TINTIN, « 2000 réponses », dans *Tintin*, éd. be., n° 15, avril 1973.

Sites internet dédiés à la bande dessinée :

3 A (*Les aventures des*), Bédéthèque, [URL] : <https://www.bedetheque.com/serie-373-BD-3-A-Les-aventures-des.html> (consulté le 23 juin 2021).

Blake et Mortimer (Les Aventures de) : 1. Le Secret de l'Espadon T1, Bédéthèque, 03 janvier 2002 (modifié le 09 novembre 2020), [URL] : <https://www.bedetheque.com/BD-Blake-et-Mortimer-Tome-1-Le-Secret-de-l-Espadon-T1-7652.html> (consulté le 26 juillet 2021).

Blake et Mortimer (Les Aventures de), Bédéthèque, s.d. [URL] : <https://www.bedetheque.com/serie-1850-BD-Blake-et-Mortimer-Les-Aventures-de.html> (consulté le 16 juillet 2021).

Blueberry. 1. Fort Navajo, Bédéthèque, 23 février 2003 (modifié le 10 mai 2021) [URL] : <https://www.bedetheque.com/serie-1-BD-Blueberry.html> (consulté le 14 juillet 2021).

Blueberry. 2. Tonnerre à l'ouest, Bédéthèque, 17 août 2002 (modifié le 18 août 2019) [URL] : <https://www.bedetheque.com/BD-Blueberry-Tome-2-Tonnerre-a-l-ouest-17814.html> (consulté le 14 juillet 2021).

De talentetvolle tekenaars, suske-en-wiske, s.d. [URL] : <https://www.suske-en-wiske.com/tekenaars.htm> (consulté le 27 juillet 2021).

Ghost Artist (concept), Comicvine, s.d., [URL] : <https://comicvine.gamespot.com/ghost-artist/4015-56121/> (consulté le 1^{er} juillet 2021).

Les 12 travaux d'Astérix, Astérix, s.d. [URL] : <https://www.asterix.com/la-collection/les-albums-illustres/les-douze-travaux-d-asterix/> (consulté le 6 août 2021).

Les aventures de Saint-Tin et son ami Lou, Léopard Masqué, s.d. [URL] : <http://leopardmasque.com/categorie-produit/les-aventures-de-saint-tin-et-son-ami-lou/> (consulté le 18 juillet 2021).

Les Schtroumpfs Lombard, Lelombard, s.d., [URL] : <https://www.lelombard.com/bd/schtroumpfs-les-lombard> (consulté le 27 avril 2021).

Marc Verhaegen, senw.weebly, s.d. [URL] : <https://senw.weebly.com/marc-verhaegen.html> (consulté le 27 juillet 2021).

Prix René Goscinny 2021 – Prix du scénario, institut-goscinny, s.d. [URL] : <https://www.institut-goscinny.org/prix-rene-goscinny/> (consulté le 1^{er} août).

ARNOKIKOO, DC Comics va (enfin) créditer Bill Finger pour la création de Batman, DCplanet, 19 septembre 2015, modifié le 22 septembre 2015, [URL] : <https://www.dcplanet.fr/159803-dc-comics-va-enfin-crediter-bill-finger-pour-la-creation-de-batman> (consulté le 1^{er} juillet 2021).

Slowburn, Bédéthèque, 24 juin 2005, modifié le 14 novembre 2018, [URL] : <https://www.bedetheque.com/BD-Slowburn-47778.html> (consulté le 26 juillet 2021).

Spirou et Fantasio #50 - Aux sources du Z p13, 2dgalleries, s.d. <https://www.2dgalleries.com/art/spirou-et-fantasio-50-aux-sources-du-z-p13-57090> (consulté le 28 avril 2021).

Spirou et Fantasio par... (Une aventure de) / Le Spirou de..., Bédéthèque, s.d. [URL] : <https://www.bedetheque.com/serie-12999-BD-Spirou-et-Fantasio-par-Une-aventure-de-Le-Spirou-de.html> (consulté le 29 juillet 2021).

Tintin au pays de l'or noir, Tintin, s.d. [URL] : <https://www.tintin.com/fr/albums/tintin-au-pays-de-l-or-noir> (consulté le 2 août 2021).

Tintin au pays des Soviets, Tintin, s.d., [URL] : <https://www.tintin.com/fr/albums/tintin-au-pays-des-soviets> (consulté le 13 mars 2021).

Tintin au pays des Vikings...!, Tintin, 19 mars 2018, [ULR] : <https://fr.tintin.com/news/index/rub/0/id/5166/0/tintin-au-pays-des-vikings> (consulté le 24 mai 2021).

BLAKE Yann, *Rencontre avec Marcel Uderzo – frère d'Albert Uderzo et assistant dessinateur d'Astérix*, tv.phylacteres.fr, 13 mars 2014, modifié le 29 mars 2020, [ULR] : <http://tv.phylacteres.fr/rencontre-avec-marcel-uderzo-frere-dalbert-uderzo-et-assistant-dessinateur-dasterix/> (consulté le 29 juin 2021).

BOSCHAT Stephan, *Pogo : lettrage d'un monument des comic strips*, makma.com 30 novembre 2014, [URL] : <https://www.makma.com/2014/11/30/pogo-stephan-boschat-lettrage-comic-strips/> (consulté le 15 avril 2021).

CORDIER Philippe, *Uderzo ! Mais lequel ?*, philcordier.blogspot.com, 21 juillet 2017, [ULR] : <http://philcordier.blogspot.com/2017/07/uderzo-mais-lequel.html> (consulté le 29 juin 2021).

CORNUAUD Sébastien, *contrat d'édition et bande dessinée numérique*, Neuviemeart, mars 2011, [ULR] : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article301> (consulté le 13 mars 2021).

DZANOUNI Illiès, *Interview Léturgie & Léturgie. Une enquête du Commissaire Illiès*, Auracan, 12 avril 2002, [URL] : <http://www.auracan.com/Interviews/Leturgie/Leturgie1.html> (consulté le 4 mai 2021).

FONTENOY Thibaut, *Tome #18 – Rencontre avec Vittorio Leonardo, coloriste*, Kaboombd.tv, mai 2015, ULR : <https://www.kaboombd.tv/portfolio/tome-18-vittorio-leonardo/> (consulté le 25 mai 2021).

GROENSTEEN Thierry, *Couleur directe*, Editionsdelan2, s.d. [ULR] : <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article63> (consulté le 26 mai 2021).

GROENSTEEN Thierry, *Traduire la bande dessinée*, Neuvième art 2.0, 19 octobre 2010 [URL] : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article278> (consulté le 28 juillet 2021).

GROENSTEEN Thierry, *à propos de l'usage « loyal » du droit de citation*, Neuvième art 2.0, 04 octobre 2010 [URL] : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article274> (consulté le 17 juillet 2021).

HARDY Marc, Hardymarc, 06 janvier 2009, [URL] : <http://www.hardymarc.com/dernieresquestions.htm> (consulté le 4 août 2021).

JACQUET Gwenaël, *« Voyage vers l'ouest » d'après l'œuvre de Wu Cheng'en*, Bdzoom, 26 octobre 2014 [URL] : <http://bdzoom.com/79557/mangas/%C2%AB%C2%A0voyage-vers-louest%C2%A0%C2%BB-d%E2%80%99apres-l%E2%80%99oeuvre-de-wu-cheng%E2%80%99en/> (consulté le 28 juillet 2021).

JEAN-LUC, *Tintin et l'alcool : le livre interdit*, Tintinomania, 09 décembre 2017 [URL] : <https://tintinomania.com/vente-tintin-et-lalcool-livre-interdit> (consulté le 19 juillet 2021).

MELIKIAN Laurent, *Des nouvelles du Lianhuanhua*, Actuabd, 13 décembre 2019 [URL] : <https://www.actuabd.com/Des-nouvelles-du-Lianhuanhua> (consulté le 28 juillet 2021).

MORGAN Harry, *traduire les classiques ?*, Neuviemeart2.0, juillet 2015, [URL] : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article961> (consulté le 15 avril 2021).

PASAMONIK Didier, *Dispute autour de l'héritage de Gaston*, actuabd.com, 4 avril 2018, [URL] : <https://www.actuabd.com/Dispute-autour-de-l-heritage-de-Gaston> (consulté le 26 avril 2021).

PASAMONIK Didier, *La Loi du 16 juillet 1949 a 60 ans*, Actuabd, 21 juillet 2009, [URL] : <https://www.actuabd.com/La-Loi-du-16-juillet-1949-a-60-ans> (consulté le 24 juillet 2021).

PASAMONIK Didier, *Tintin et le droit de parodie : Moulinsart perd en appel contre Le Léopard masqué*, ActuaBD, 20 février 2011 [URL] : <http://www.actuabd.com/Tintin-et-le-droit-de-parodie> (consulté le 18 juillet 2021).

PEULEUX, *Aux sources du Z*, Le monde selon Spirou et Fantasio, 15 juillet 2013 [URL] : http://spirou.peuleux.eu/albums/album_50.htm (consulté le 7 août 2021).

PEULEUX, *Marsupilami*, Le monde selon Spirou et Fantasio, 20 août 2013 [URL] : http://spirou.peuleux.eu/dossiers/hommages_marsupilami.htm (consulté le 7 août 2021).

RATIER Gilles, « *Buck Danny* » et la *World's Presse*, Bdzoom, 10 janvier 2011 [URL] : <http://bdzoom.com/7667/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-%C2%AB-buck-danny-%C2%BB-et-la-worlds-presse/> (consulté le 27 juillet 2021).

RATIER Gilles, *Les coups de main d'Albert Weinberg*, Bdzoom, 17 janvier 2011, [URL] : <http://bdzoom.com/7693/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-les-coups-de-main-dalbert-weinberg/> (consulté le 23 juin 2021).

RECULE Henri, *Le coloriste n'est pas un auteur...*, Recule, 13 décembre 2012, ULR : <https://recule.blogspot.com/2012/12/le-coloriste-nest-pas-un-auteur.html> (consulté le 25 mai 2021).

SCHUDEDEBOOM Bas, *Rolf Kauka* Lambiek Comicipedia 07 juillet 2021 [URL] : https://www.lambiek.net/artists/k/kauka_rolf.htm (consulté le 28 juillet 2021).

Sites internet dédiés au droit :

Droit d'auteur et traduction : ce que vous devez savoir, Sotratch, 23 janvier 2018, [URL] : <https://www.sotratch.com/sotratch/blog/84-droit-d-auteur-et-traduction-ce-que-vous-devez-savoir.html> (consulté le 14 avril 2021).

Droit d'auteur : création sur commande, Economie, 15 janvier 2021 [URL] : <https://economie.fgov.be/fr/themes/propriete-intellectuelle/droits-de-pi/droits-dauteur-et-droits/droits-dauteur/protection-des-oeuvres/personnes-ou-organismes/droit-dauteur-creation-sur> (consulté le 26 juillet 2021).

Droit moral, adagp.fr, s.d. [URL] : <https://www.adagp.fr/fr/droit-auteur/droit-moral> (consulté le 27 juillet 2021).

Prérogatives conférées par le droit d'auteur, Economie, 15 janvier 2021 [URL] : <https://economie.fgov.be/fr/themes/propriete-intellectuelle/droits-de-pi/droits-dauteur-et-droits/droits-dauteur/protection-des-oeuvres/prerogatives-conferees-par-le> (consulté le 17 juillet 2021).

BRAUDO Serge, *Définition de Parasitisme*, dictionnaire-juridique.com, s.d., [URL] : <https://www.dictionnaire-juridique.com/definition/parasitisme.php> (consulté le 9 juillet 2021).

FROCHOT Didier, *Numérisation de mauvaise qualité et atteinte au droit d'auteur*, les-infostrategies.com, 05 octobre 2007, [URL] : <https://www.les-infostrategies.com/actu/0710290/numerisation-de-mauvaise-qualite-et-atteinte-au-droit-d-auteur> (consulté le 2 mai 2021).

NAVY Sanjay, *Caricature : Affaire Tintin & Milou c/ Saint Tin et son ami Lou*, Blogavocat.fr., 01 mars 2011 [URL] : https://blogavocat.fr/space/sanjay.navy/content/caricature---affaire-tintin--amp--milou-c--saint-tin-et-son-ami-lou_c16300cb-a36c-4ea2-a679-5991626f7f81 (consulté le 18 juillet 2021).

PAYET Axel, *Saint-Tin contre Tintin – parasiter n'est pas parodier*, VoxPI, 03 novembre 2009 [URL] : <http://www.voxpi.info/2009/11/03/saint-tin-contre-tintin-parasiter-nest-pas-parodier/> (consulté le 18 juillet 2021).

WEKSTEIN Isabelle, *L'épuisement de droit de divulgation*, Wan-avocats, 30 avril 2008, [URL] : <https://wan-avocats.com/publication/lepuisement-de-droit-de-divulgation/> (consulté le 4 mai 2021).

Cours et tribunaux :

Tribunal de grande instance de Paris, 3e chambre 1re section, 17 octobre 2006, Doctrine.fr [URL] : <https://www.doctrine.fr/d/TGI/Paris/2006/INPIM20060757> (consulté le 18 juillet 2021).

Cour de Cassation, Chambre commerciale, du 26 janvier 1999, 96-22.457, Inédit, legifrance.gouv.fr, s.d., [URL] : <https://www.legifrance.gouv.fr/juri/id/JURITEXT000007397671/> (consulté le 9 juillet 2021).

Cour de Cassation, Chambre civile 1, du 21 novembre 2006, 04-16.612, Légifrance, <https://www.legifrance> (consulté le 4 mai 2021).

Cour d'appel de Paris 4ème chambre, section A Arrêt du 14 mars 2007, Legalis, 07 juin 2007, [ULR] : <https://www.legalis.net/jurisprudences/cour-dappel-de-paris-4eme-chambre-section-a-arret-du-14-mars-2007/> (consulté le 2 mai 2021).

Livre numérique :

Kaindl Klaus , *Astérix le Germanique : les premières traductions d'Astérix en Allemagne*, books.openedition.org, s.d., [URL] : <https://books.openedition.org/psn/7018?lang=fr> (consulté le 16 avril 2021).

Journaux en ligne :

BD: l'univers de Gaston racheté par l'éditeur Dupuis, Le point, 26 mars 2013, [ULR] : https://www.lepoint.fr/culture/bd-l-univers-de-gaston-rachete-par-l-editeur-dupuis-26-03-2013-1646215_3.php (consulté le 28 avril 2021).

ALEBERTEAU Benjaming, *Interview. « Saint-Tin et son ami Lou » par Gordon Zola, à la recherche d'une filiation avec Tintin*, Worldzine, 16 janvier 2017 [URL] : <http://www.worldzine.fr/2017/01/16/interview-saint-tin-et-son-ami-lou-par-gordon-zola-a-la-recherche-dune-filiation-avec-tintin/> (consulté le 18 juillet 2021).

BELGA, *Saint-Tin, condamné pour parasitisme de Tintin*, RTBF, 09 juillet 2009 [URL] : https://www.rtbf.be/info/societe/detail_saint-tin-condamne-pour-parasitisme-de-tintin?id=5330943 (consulté le 18 juillet 2021).

BELGA, *Une œuvre de l'artiste belge Ilan Manouach à l'honneur à la Foire du livre de Francfort*, RTBF, 12 octobre 2017 [URL] : https://www.rtbf.be/culture/arts/detail_une-oeuvre-de-l-artiste-belge-ilan-manouach-a-l-honneur-a-la-foire-du-livre-de-francfort?id=9733438 (consulté le 6 août 2021).

COCQUET Marion, *Moulinsart battu par Gordon Zola*, Le Point, 24 février 2011 [URL] : https://www.lepoint.fr/culture/moulinsart-battu-par-gordon-zola-24-02-2011-1299171_3.php (consulté le 18 juillet 2021).

ETANCELIN Valentin, *Ce handicap d'Uderzo explique l'évolution des couleurs d'Astérix*, Huffingtonpost, 24 mars 2020, [URL] : https://www.huffingtonpost.fr/entry/handicap-uderzo-daltonien-couleurs-asterix_fr_5e79d4e7c5b63c3b6496ed11 (consulté le 26 mai 2021).

HAUGEL Bastien, « *Ça fait mal* » : la fille de Franquin lapide le film Gaston Lagaffe, Lepoint, 3 avril 2018, [URL] : https://www.lepoint.fr/pop-culture/ca-fait-mal-la-fille-de-franquin-lapide-le-film-gaston-lagaffe-03-04-2018-2207683_2920.php (consulté le 26 avril 2021).

KUSTER Vivienne, *Wie aus echten Galliern rechte Germanen wurden*, SRF, 27 octobre 2019 [URL] : <https://www.srf.ch/kultur/literatur/60-jahre-asterix-wie-aus-echten-galliern-rechte-germanen-wurden> (consulté le 28 juillet 2021).

LABÉ Yves-Marie, *Georges Troisfontaine, éditeur de bande dessinée*, Le Monde, 08 février 2007 [URL] : https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/02/08/georges-troisfontaine-editeur-de-bande-dessinee_865166_3382.html (consulté le 27 juillet 2021).

LAFON Marjorie, *Auteurs de BD : « Si je ne conclus pas un contrat ce mois-ci, je n'ai plus rien sur mon compte »*, Libération, 11 juillet 2019 [URL] : https://www.liberation.fr/france/2019/07/11/auteurs-de-bd-si-je-ne-conclus-pas-un-contrat-ce-mois-ci-je-n-ai-plus-rien-sur-mon-compte_1738965/ (consulté le 29 juillet 2021).

LE PARISIEN. *Il est libre de parodier Tintin*, Le Parisien, 18 juillet 2012, [URL] : <http://www.leparisien.fr/espace-premium/culture-loisirs/il-est-libre-de-parodier-tintin-18-07-2012-2093720.php> (consulté le 18 juillet 2021).

PIERRAT Emmanuel, *Les limites du droit de citation*, LivresHebdo, 14 septembre 2018 [URL] : <https://www.livreshebdo.fr/article/les-limites-du-droit-de-citation> (consulté le 19 juillet 2021).

PINTIAUX Alexandre, *Le droit et la bande dessinée*, L'Espresso, 4 juillet 2018, [URL] : <https://www.lesoir.be/166268/article/2018-07-04/le-droit-et-la-bande-dessinee#:~:text=Dans%20le%20secteur%20de%20protection%20jusqu'%C3%A0%20sa%20mort> (consulté le 04 avril 2021).

POTET Frédéric, *Tintin, un trésor inépuisable*. Le Monde, 21 octobre 2013 ; [URL] : https://www.lemonde.fr/livres/article/2013/10/21/tintin-un-tresor-inepuisable_3500204_3260.html (consulté le 22 avril 2021).

SOLYM Clément, *Arconsil condamné à verser 40 000 euros pour ses parodies de Tintin*, ActuaLitté, 10 juillet 2019 [URL] : <https://www.actualitte.com/article/monde-edition/arconsil-condamne-a-verser-40-000-euros-pour-ses-parodies-de-tintin/11698> (consulté le 18 juillet 2021).

TAFU, *Nationalistische Vergangenheit: Als «Asterix» noch «Siggi» hiess*, Blue News, 29 octobre 2019 [URL] : <https://www.bluewin.ch/de/news/vermishtes/braune-vergangenheit-im-comic-als-asterix-noch-siggi-hiess-317018.html> (consulté le 28 juillet 2021).

Autres :

Shapereader, Ilanmanouach, s.d. [URL] : <https://ilanmanouach.com/work/shapereader/> (consulté le 6 août 2021).

MATHEWS Constance et SARDET Yoann, *Un Astérix... à la poubelle !*, Allociné, 26 novembre 2014, [URL] : <https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-420/interviews/?cmedia=19549738> (consulté le 05 avril 2021).

NURBEL Jean-Christophe « *Astérix et le coup du menhir* » sur W9 : 5 infos sur ce film d'animation, téléz, 26 juillet 2021 [URL] : <https://www.telez.fr/actus-tv/asterix-et-le-coup-du-menhir-infos-w9/> (consulté le 6 août 2021).

Ryan KENT, *About Socks - by Dr. Seuss!*, soxfords, 07 mai 2013, [URL] : <https://www.soxfords.com/blogs/news/7831071-about-socks-by-dr-seuss> (consulté le 28 juillet 2021).

VICENTE Pablo, *Siggi y Babarras: así se apropió la ultraderecha alemana de Astérix y Obélix*, Canino, 22 novembre 2019 [URL] : <https://www.caninomag.es/siggi-y-babarras-asi-se-apropio-la-ultraderecha-alemana-de-asterix-y-obelix/> (consulté le 28 juillet 2021).

Lois :

Loi portant insertion du livre XI, « Propriété intellectuelle » dans le Code de droit économique, et portant insertion des dispositions propres au livre XI dans les livres I, XV et XVII du même Code (1), M. B. 2014.

LOI n° 92-597 du 1er juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle (partie Législative)

Travaux universitaires :

* BRASSEUR Guillaume, *L'exception parodique en matière de bande dessinée licenciée. Quand Bob et Bobette, Tintin et Lucky Luke se découvrent*. Mémoire de maîtrise en Faculté de droit et de criminologie (DRT), Université catholique de Louvain, 2014-2015.

* THOMAS Milan, *Tintin et le monopole du droit d'auteur*, réalisé dans le cadre du cours de Communication et propriété intellectuelle dispensé par Monsieur Michel Gyory, 2018-2019.