



HAL
open science

Publication des comics américains en francophonie : analyser les éditions Héritage au Québec

Pierre-Alexis Delhaye

► To cite this version:

Pierre-Alexis Delhaye. Publication des comics américains en francophonie : analyser les éditions Héritage au Québec. Journée d'études : le statut des périodiques francophones dans le monde (1880-1980), Jun 2019, Le Mans, France. hal-02334935

HAL Id: hal-02334935

<https://uphf.hal.science/hal-02334935v1>

Submitted on 28 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Publication des comics américains en francophonie : analyser les éditions Héritage au Québec.

Pierre-Alexis Delhayé

Université Polytechnique Hauts-de-France, EA 4343 - CALHISTE

Résumé

De 1968 à 1987, les éditions Héritage, fondées par Maurice Poirier en compagnie des frères Antoine et Norbert Mireault, publient dans la province de Québec certaines des séries les plus importantes de Marvel et DC Comics. Ce faisant, la maison d'édition locale prend progressivement la charge d'un transfert culturel et d'une traduction qui transitait auparavant par la France et la Belgique. En ce sens, les éditions Héritage occupent une place particulière de médiateur, renforçant une indépendance culturelle québécoise par rapport à l'édition française, tout en assurant une continuité de la diffusion de la culture de masse américaine. L'éditeur et sa production méritent selon nous d'être analysés à travers plusieurs aspects que nous détaillerons ici : la place occupée par l'éditeur et sa production dans une histoire culturelle à la fois québécoise et au-delà, l'adaptation à travers un axe notamment traductologique, et comme objet particulier (périodiques adaptant une culture de masse étrangère dont l'éditeur est aujourd'hui retiré du marché sans laisser de réelles archives) qui permet une réflexion autour des pratiques de recherches qu'il demande.

Introduction

Nous voulons présenter ici, avec l'exemple des éditions Héritage au Québec, une manière d'aborder les publications périodiques dont le contenu constitue une adaptation de publications étrangères. Difficulté supplémentaire, ces publications appartenant à la culture de masse et du divertissement, elles sont relativement peu prises en compte dans les travaux de recherches en histoire ou en littérature et ne laissent généralement aucune archive. L'étude des comics des éditions Héritage amène donc à une nécessaire problématique de méthodologie. Afin de mieux comprendre comment traiter ce type d'objet, nous commencerons par faire un historique rapide de la publication des comics des éditions Héritage, puis nous verrons les implications méthodologiques et juridiques qu'implique la recherche sur cette production.

I – Les éditions Héritage : histoire (rapide) de l'éditeur

Entre 1968 et 1987, ce sont plus de cinq mille comics qui sont publiés aux éditions Héritage. On peut distinguer dans ce nombre impressionnant trois catégories majeures : plus de

deux mille huit cents publications liées à l'éditeur américain *Archie Comics*, comptant majoritairement les aventures des lycéens de Riverdale, plus de mille cinq-cents comics de super-héros, principalement issus des univers de *Marvel* et *DC Comics*, et plus de six-cents publications estampillées jeunesse¹, le tout réparti en plus de quatre-vingts séries². A ces chiffres constitués de comics uniques, il faudrait ajouter les indénombrables reliures à bas coût qui rassemblent sous une nouvelle couverture deux ou trois publications invendues et retournées à l'éditeur. Ces quelques nombres posent d'emblée la masse éditoriale à laquelle le chercheur peut être confronté s'il veut analyser les éditions Héritage. Dans cet ensemble, nous nous intéresserons particulièrement aux comics de super-héros Marvel et DC Comics, chronologiquement contenus dans ces dix-neuf années, mais bon nombre de commentaires faits sur ces publications seront tout aussi valables pour les deux autres catégories, en particulier sur le plan de l'histoire éditoriale. Nous voulons ici retracer rapidement l'histoire des éditions Héritage car c'est cette période qui voit se fixer les grands traits de l'édition des comics au Québec.

S'il est possible pour l'éditeur de publier une telle masse d'histoires, c'est que les éditions Héritage sont à peine fondées qu'elles sont rachetées par une plus grande entreprise, l'imprimeur Payette & Payette en 1968. En 1969, l'entreprise acquiert un de ses concurrents, la Simms Printing Co., pour devenir Payette & Simms Inc. Ce nouvel ensemble constitue donc une maison d'édition plus large que la petite structure quasi familiale fondée par Maurice Poirier en compagnie des frères Antoine et Norbert Mireault. L'édition de comics est alors présentée au président de la société, Jacques Payette, comme un moyen de rentabiliser plus rapidement les nouvelles presses rotatives³. Les comics de super-héros édités par les éditions Héritage n'arrivent pas sur un terrain vide⁴. Lorsque les publications débutent à la fin de l'été 1968, le plus célèbre des super-héros, Superman de DC Comics, est déjà présent à travers la distribution des publications belges de l'éditeur Interpresse et par la traduction de ses *strips* sous le titre *Le Surhomme* depuis 1940 en particulier dans *La Patrie du Dimanche* (fig. 1), hebdomadaire ayant publié pendant quarante ans un cahier en couleurs de narrations graphiques,

¹ Chiffres donnés par SALOIS Alain, LEVESQUE Glenn, FONTAINE Rosaire, HEBERT Jean-François, *Le Guide des Comics Héritage*, Québec : Autoédition, 2010, p. 13.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Idem.*

⁴ Sur ce qui forme le contexte d'arrivée des éditions Héritage dans le paysage culturel québécois, voir particulièrement la première partie de RIOUX Philippe, *Alter Ego : le transfert du genre superhéroïque dans la bande dessinée au Québec (1968-1995)*, thèse de doctorat en études françaises sous la direction de Marie-Pier Luneau, non publiée, 2018. Merci à Nathalie Watteyne, professeure titulaire à l'Université de Sherbrooke, pour cette référence.

mais aussi dans *Le Soleil* de 1939 à 1944 (en noir et blanc). Après *La Patrie du Dimanche*, c'est *Le Petit Journal* qui publie entre 1958 et 1966 les planches en couleurs du *Surhomme*.



Figure 1: *Le Surhomme* dans *La Patrie du Dimanche*, 8 décembre 1940. Traduction et remontage anonyme de la *Superman Sunday Page* n°58 (novembre 1940). Scénario par Jerry Siegel et dessin par Joe Shuster. © McClure Syndicate / DC Comics.

Batman est également présent depuis les années 1940 au Québec. Ainsi, *L'Homme Chauve-Souris* est publié en couleurs entre 1943 et 1946 dans *Le Petit Journal*⁵, puis en noir et blanc sous le titre *La Chauve-Souris et le Rouge-Gorge* entre 1946 et 1949 dans *Le Soleil*. On le voit réapparaître entre 1966 et 1971 dans *Dimanche Dernière Heure*, d'abord en couleurs puis en noir et blanc (à partir du 20 juillet 1969), cette fois-ci sous le titre *Batman*. Par ailleurs, les jeunes québécois connaissent les héros Marvel au moins par le biais des séries animées diffusées à la télévision très peu de temps après leur diffusion aux Etats-Unis : *L'homme araignée* diffusé par Radio-Canada (*Spider-Man*, première diffusion de 1967 à 1970 aux Etats-Unis, *L'Araignée* en France à partir de 1977)⁶, *Les quatre amis fantastiques* (*Fantastic Four* de 1967 à 1968 en V.O., *Les Quatre Fantastiques* en France à partir de 1980) et *Ces merveilleux surhommes* (*The Marvel Super-Heroes* série animée américano-canadienne de 1966, jamais diffusée en France). Ce sont donc les versions animées des super-héros Marvel qui introduisent ces personnages auprès du grand public francophone du Québec, qui accède ensuite à leurs aventures de papier, processus inverse et qui précède celui qui se déroule en France (les premières éditions de super-héros Marvel en France datent de 1969 aux éditions Lug et les adaptations des séries animées viennent presque une décennie plus tard).

Les premières publications de comics Marvel par Héritage passent par un label différent, celui des éditions Soleil, tentative de l'éditeur de développer une nouvelle image de marque. Paraissent trois comics à la fin de l'année 1968 : *Fantastic Four* n°1 et *Hulk* n°1 et 2. Trois fascicules de 24 pages en quadrichromie sur un papier type journal. On remarquera la présence d'un prix en devise canadienne, évidemment, mais aussi en francs français, belges et suisses ainsi qu'en dirham marocain et en dinar algérien. S'ils sont présentés comme mensuels dans l'ours, ils constituent une première expérience courte et relativement infructueuse pour le jeune éditeur. Le *Guide des comics Héritage* indique après recherche que ces fascicules n'ont en réalité pas été distribués en dehors de quelques villes du Québec (la capitale, Montréal, Trois-Rivières et Gatineau) et qu'environ un millier d'exemplaires a été réellement mis en circulation⁷.

⁵ Contrairement à ce qu'indiquent certains sites d'amateurs québécois, il ne s'agit pas de la première traduction de Batman dans le monde francophone puisque, par le jeu des remontages maquillés, il devient Zigomar dans le numéro 261 de l'hebdomadaire *Hurrah !* publié en France peu de temps avant la Seconde Guerre mondiale. Il apparaît également dans un autre hebdomadaire, *Les Grandes Aventures* des éditions Théophraste-Renaudot sous le nom du Justicier, avant de continuer sa carrière dans *L'Audacieux* et *L'Aventureux* en 1940 et 1941, lorsque le contexte de l'Occupation le permet.

⁶ Bien que Philippe Rioux indique dans l'introduction de sa thèse qu'il existe des « journaux publiant de courtes aventures » de Spider-Man « avant les années 1960 » [sic], sans en indiquer précisément les sources, nous ne trouvons pas de traces de ce super-héros au Québec entre sa création en 1962 et son adaptation par les éditions Héritage en janvier 1969. RIOUX Philippe, *op. cit.*, 2018, p. 21.

⁷ SALOIS Alain, LEVESQUE Glenn, FONTAINE Rosaire, HEBERT Jean-François, *op. cit.*, 2010, p. 20.

La suite de l'aventure ne vient qu'en janvier 1969 avec la publication de *L'étonnant Spider-Man* n°1, cette fois-ci sous la marque éditions Héritage, toujours au même format mais sans autre prix que celui en dollars canadiens. L'exportation disparaît du projet éditorial. S'ensuivent alors quatorze mois sans aucune édition de comics Marvel par l'éditeur, ce que nous tenterons d'expliquer plus loin.

A partir du printemps 1970, l'édition des comics Marvel par les éditions Héritage est lancée de manière plus régulière et pérenne. Les séries évoquées précédemment connaissent des suites et de nouvelles comme *Capitaine America* et *Rawhide Kid*, un western, font leur apparition. Des changements matériels sont observables ici : la couverture en papier journal est abandonnée car trop fragile pour la manipulation par les vendeurs au profit d'un papier glacé plus résistant. L'intérieur en couleurs est également abandonné au profit d'un noir et blanc de bonne qualité et beaucoup moins coûteux à l'impression (fig. 2). Comme une contrepartie, le format double est introduit : chaque fascicule passe à 40 pages avec deux histoires pour un prix de 25 cents canadiens.



Figure 2: Première planche de *Capitaine America* n°1, juin 1970 . Traduction et remontage anonyme des éditions Héritage de *Captain America* n°106 (octobre 1968). Scénario par Stan Lee, découpage et dessin par Jack Kirby, encrage par Frank Giacoia et lettrage original par Sam Rosen. © Marvel Comics.

La suite n'arrive qu'en juillet, malgré les indications de périodicité mensuelle dans les ours. L'éditeur semble apprendre de ses erreurs durant cette période, passant cette fois-ci à 48 pages par fascicule. En effet, en version originale, les histoires comprennent toutes une vingtaine de planches, un format de 40 pages ne permet donc pas d'y ajouter de la publicité. Les conditions de distribution s'améliorent progressivement et les tirages vont augmenter petit à petit pour atteindre jusqu'à 22 000 exemplaires au pic de la production⁸. L'éditeur tente également de diversifier son lectorat en publiant la série *Millie le mannequin* (*Millie the Model* en V.O.) de Marvel mais c'est un échec, la publication disparaissant après quatre numéros. Les éditions Héritage passent en 1971 un accord avec Archie Comics qui leur permet de traduire et publier *Archie* et *Betty et Véronica* à l'automne 1971, toujours dans le même format. C'est une des plus grandes réussites commerciales de l'éditeur sur la durée. Autre réussite commerciale qui commence cette même année, la naissance des reliures, objet inspiré de ce qui se fait en Europe. Le principe est simple : les comics qui ne trouvent pas preneurs dans les kiosques retournent chez l'éditeur, un ensemble de trois numéros est formé puis collé grossièrement dans une nouvelle couverture. Ces reliures prennent le nom de *Jumbo* chez Héritage, puis *ComicOrama*, et permettent ainsi aux lecteurs de découvrir à peu de frais de nouvelles séries ou aux nouveaux amateurs de compléter leur collection commencée tardivement. Les reliures étant plus solides, c'est également un moyen pour l'éditeur de vendre au-delà des kiosques, notamment en supermarché.

La stabilité n'est toutefois pas encore entièrement acquise. La maquette des couvertures tend encore à changer d'un numéro à l'autre et la régularité des parutions fait toujours défaut. Si les premières publications étaient proches chronologiquement de l'apparition de leur contrepartie américaine, les pauses entre deux numéros font qu'en 1972, les éditions Héritage ont au moins deux ans de retard sur ce qui paraît aux Etats-Unis. La décision est donc prise de se mettre à niveau avec les publications américaines pour satisfaire les jeunes québécois ayant facilement accès aux comics en V.O. et pouvant s'apercevoir de ce décalage chronologique. Ce sont donc entre vingt-deux et vingt-sept épisodes de chacune des séries *Hulk*, *Fantastic Four*, *Capitaine America*, *L'étonnant Spider-Man* et *Rawhide Kid* qui ne sont pas publiés, abandonnant des intrigues commencées pour en publier d'autres, parfois sans même commencer par leur début⁹. Si cette décision est discutée par les lecteurs, elle permet toutefois un fait éditorial unique dans la francophonie : certains épisodes des comics en V.O. et en

⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹ *Ibid.*, p. 48.

traduction se côtoient dans les kiosques de Montréal tant l'écart est réduit (deux ou trois mois au plus court). C'est également un retour au format 40 pages plus rentable pour l'éditeur, ce qui va influencer l'adaptation en ce qu'il nécessite de supprimer des pages dans les histoires de plus de vingt planches. Le nombre de séries augmente rapidement pour arriver à quatorze publications mensuelles au début de l'année 1973. Un nouveau « format spécial » est mis en place pour toutes les séries, cette fois-ci de 32 pages, toujours pour un prix de 25 cents, puis 35 cents à partir de 1975. Tout est désormais lancé pour que les éditions Héritage deviennent leader du marché des publications pour la jeunesse dans les kiosques québécois. Également à partir de 1975, l'entreprise Distribution Eclair prend définitivement en charge la distribution des publications des éditions Héritage, assurant ainsi que celles-ci arrivent sur tout le territoire francophone canadien de manière efficace et régulière. Nouveau changement en 1977, le rythme de parution mensuel saturant le marché, l'éditeur décide de publier des numéros doubles (avec une numérotation double caractéristique d'Héritage) de 48 pages de manière bimestrielle et au prix de 60 cents. On remarque que ces changements permettent de rendre moins perceptibles les augmentations de prix pour les lecteurs. C'est à partir de cette même année qu'un accord est trouvé avec DC Comics pour publier *Wonder Woman* et *Karate Kid* au format 32 pages noir et blanc bimestriel. Les augmentations de prix se succèdent, compensant à la fois un essoufflement des ventes et une inflation qui touche l'ensemble des pays occidentaux. Les formats doubles passent à 75 cents en avril 1980 puis 90 cents en novembre 1981. Les conditions économiques n'empêchent toutefois pas l'accord avec DC Comics de s'étendre aux publications *Superman* et *Batman* en 1982 avec un format 32 pages entièrement en couleurs (fig. 3), l'éditeur québécois prenant ainsi la place de l'éditeur belge Interpresse qui a cessé son activité en décembre 1980. A partir de 1983, le format tout en couleurs est généralisé pour les publications de super-héros, dont certaines étaient en noir et blanc depuis plus d'une décennie, ce qui s'accompagne d'une forte hausse des prix à 1,25 \$. En 1984, *Superman* et *Batman* passent en numéros doubles de 48 pages. Le logo « EH » des éditions Héritage disparaît des publications pour laisser place aux logos Marvel et DC Comics originaux (fig. 3) et cela même si les fascicules comptent parfois des histoires locales qui ne proviennent pas des deux éditeurs de comics.



Figure 3 : Couverture de *Superman* n°17/18 (juillet 1984). Traduction et adaptation anonyme des éditions Héritage d'Action Comics n°543 (mai 1983). Couverture par Ross Andru et Mike DeCarlo, © DC Comics.

Ces diverses décisions, la multiplication des titres de super-héros (dix-sept séries au pic de production début 1984), la tentative de moderniser la production en la passant presque entièrement en quadrichromie et de la rendre plus exotique avec les logos originaux, masquent difficilement une réalité économique de plus en plus difficile pour l'éditeur. Le marché est à la fois saturé et concurrencé par d'autres formes de divertissement chez les plus jeunes, phénomène qui n'est pas compensé par l'apparition d'un lectorat adulte consommant moins mais plus cher comme aux États-Unis dans les années 1980. La décision est prise par le conseil d'administration des éditions Héritage à la fin de l'année 1984, la traduction des licences américaines est trop coûteuse. Sans explication au lecteur, les titres de super-héros disparaissent à partir du mois de septembre 1984. Deux tiers de la production sont stoppés immédiatement, dont certaines des séries les plus anciennes comme *Fantastic Four* ou *Capitaine America*. En janvier 1985, il reste moins d'une dizaine de titres. De nouveaux changements de formats tentent de favoriser leur survie, revenant à une publication mensuelle tout en conservant le format double. Le responsable éditorial, Robert St-Martin, va essayer de poursuivre le plus de titres possibles en les intégrant aux publications restantes pour au moins terminer les intrigues en cours. Afin d'en publier un maximum, il va même jusqu'à réduire le format des planches pour en imprimer deux par page. Au printemps 1985, un an après le pic de production, les éditions Héritage ne compte plus que cinq publications régulières de comics Marvel et DC. Afin de retrouver la rentabilité, les prix augmentent à nouveau, à 1,75 \$ pour un numéro double, et des publicités sont présentes en couverture ou sur la double page centrale des publications, réduisant encore l'espace laissé aux planches. Ces mesures peu appréciées du lectorat le poussent encore plus à se tourner vers les publications en V.O., facilement accessible au Canada. En 1986, ce sont les reliures d'invendus qui disparaissent, ceux-ci étant systématiquement détruits lorsqu'ils reviennent chez l'éditeur. Les changements qui surviennent aux États-Unis, en particulier la pratique du *crossover* qui demande de lire plusieurs séries pour avoir une histoire complète achève l'effondrement de l'entreprise éditoriale. Les derniers numéros publiés en avril 1987 informent de manière sommaire les lecteurs que les publications de super-héros disparaissent sans donner de réelle explication. Dès le mois de juin, les éditions Lug tentent de reprendre le marché laissé vacant mais le retour des publications européennes se fait en demi-teinte, sans doute le retard d'au moins une année sur la production américaine et les affres de la censure française ont-ils joué dans cet échec.

II – Point méthodologique : comment analyser la production des éditions Héritage ?

Analyser les productions du type de celle des éditions Héritage implique de prendre en compte un certain nombre d'éléments et d'en appeler à différentes méthodologies. Ce qui est présenté ici sur l'exemple québécois peut s'appliquer ailleurs (ma thèse porte plutôt sur l'édition française dans une perspective d'histoire globale) et même sur d'autres formes de publications (on retrouve des points communs dans l'approche avec certaines recherches sur le roman-photo par exemple). Il est possible de distinguer quatre aspects dans l'approche des publications des éditions Héritage, aspects qui se complètent et pour lesquels nous essaieront de présenter un exemple.

Le premier est l'aspect socio-politique des comics *mainstream* dans leur champ d'origine en particulier en analysant les œuvres comme porteuses d'une « pensée sans concept » selon la formule de Florence Goyet, au-delà de leur fonction de divertissement. L'analyse, particulièrement axée sur l'histoire culturelle, porterait ici sur certains questionnements qui reviennent régulièrement dans les comics, en particulier super-héroïques, sur la mémoire et la hantise ou sur l'incarnation du/des pouvoir(s). Il s'agit avant tout dans cette démarche de mieux comprendre la place qu'occupent les comics là où ils sont créés et vendus en premier lieu. On peut prendre en exemple, dans le corpus d'épisodes publiés par les éditions Héritage, l'histoire qui s'étale de *Captain America* n°169 à 175 (janvier à juillet 1974 aux Etats-Unis) et qui montre le super-héros en lutte contre une société secrète, le *Secret Empire*, qui est en réalité dirigée par le président des Etats-Unis lui-même. La mise en scène d'un président tyrannique (au sens moderne du terme) est l'œuvre de Steve Englehart et Sal Buscema et se trouve être publiée au moment où le scandale du Watergate est révélé dans les journaux. Cette histoire constitue une réaction immédiate à l'affaire – elle se termine un mois avant la démission de Richard Nixon – et montre, en ne dévoilant pas le visage de l'occupant de la Maison Blanche, à quel point la défense des valeurs des Etats-Unis qu'incarne Captain America est une notion discutée à l'intérieur même des comics. Face à ce type de questionnement à la résonance forte pour le lectorat du champ d'origine, il importe de se demander ce qui est perçu par les lecteurs de ces mêmes histoires dans d'autres pays.



Figure 4 : Dernière planche de *Captain America* n°175 (juillet 1974). Scénario de Steve Englehart, dessin de Sal Buscema, encrage de Vince Colletta, couleurs de George Roussos et lettrage de Charlotte Jeter. © Marvel Comics.

Notre approche s'inscrit partiellement dans celle des transferts culturels. Il est ici étendu puisqu'il concerne à la fois les Etats-Unis, le Canada francophone et les pays francophones d'Europe. On remarque particulièrement les moments de rencontres, qu'ils concernent le matériel ou l'humain. Le premier point peut être illustré avec l'ensemble de détails sur la forme des comics sur lesquels on a insisté jusqu'ici. Les éditions Héritage cherchent à la fois un format efficace pour publier les comics américains, en particulier sur le nombre de pages, et rentable, d'où la décision de publier majoritairement en noir et blanc, surtout pendant la première décennie. Il y a ici tentative de compromis entre la forme originale du produit étranger et son adaptation aux conditions économiques locales du Québec. On remarquera également les emprunts aux autres éditions francophones, à l'instar de la création en 1977 d'une page *Bourse aux échanges* inspirée de celle qui se trouve dans les publications françaises des éditions Lug ou de la mise en place en 1978 d'un format entièrement en couleur de « numéros inédits pour collectionneurs » inspiré des albums souples grand format de l'éditeur lyonnais. En 1980 est également lancé un format anthologique, le *Marvel trois-dans-un* qui imite le mode de publication français. Si ce format fonctionne bien avec les publications Marvel, il est un échec lorsque l'éditeur lance son équivalent DC Comics avec *Flash trois-dans-un*. Sur le plan humain, on considérera par exemple le recrutement par les éditions Héritage en 1976 d'Henri Desclez, l'ancien rédacteur-en-chef du journal *Tintin* en Belgique. S'il ne reste que trois ans chez l'éditeur, il influence notamment l'émergence de séries et de personnages de narrations graphiques qui se veulent typiquement québécois mais qui empruntent également aux codes des comics américains. Le résultat est un produit qui doit être analysé sous l'angle de l'hybridation.

Un troisième aspect de l'analyse des comics après leur transfert, sans doute le plus proche du texte, est le décryptage du processus d'adaptation par lequel ils passent pour être édités en dehors de leur pays d'origine. Cela passe par une analyse comparée entre les fascicules originaux et leur contrepartie adaptée. Nous avons notamment évoqué les questions de pagination, d'impression noir et blanc ou en quadrichromie et de prix au fur et à mesure des changements dans l'histoire des éditions Héritage. Cet aspect doit aussi emprunter aux méthodes de la traductologie lorsque la comparaison se concentre particulièrement sur le contenu des périodiques, le texte au sens large. L'ensemble permet de montrer en partie la perception que pouvaient avoir les éditeurs mais aussi les pouvoirs publics d'une production culturelle étrangère, surtout lorsqu'une censure s'applique ou qu'il y a un règlement particulier sur la taxation. Ce type d'analyse permet d'introduire la question de la réception première, celle des médiateurs, qui va influencer sur le produit final du transfert. Le cas le plus évident est sans

doute celui de l'adaptation culturelle : on peut prendre l'exemple de la représentation de la presse dans les comics. Ainsi, si l'on compare une même planche dans trois éditions différentes, on constate que Spider-Man est employé par le *Daily Bugle*¹⁰ aux Etats-Unis, par *Le Clairon*¹¹ au Québec et par *Le Quotidien*¹² en France. Pratique qui n'est pas récente puisque les éditions belges de Superman dans le *Journal de Spirou* faisaient du héros un journaliste du *Soir* au lieu du *Daily Planet*¹³. On peut remarquer dans le même temps un changement des noms des personnages qui s'inscrivent aussi dans une forme d'acculturation au champ d'accueil : dans *L'étonnant Spider-Man* n°1, Peter Parker change de prénom pour devenir Pierre (et même Paul le temps d'une case) tandis que Gwen Stacy est appelée Louise. Quant à Lise Roy et Paul Lafortune, ses collègues du *Clairon*, ils sont appelés Ned Leeds et Betty Brant en version originale.

Enfin, le dernier aspect de l'analyse porte sur la place et la réception des publications périodiques analysées, plutôt à partir des traces laissées par le lectorat comme le courrier des lecteurs mais aussi grâce aux textes de critiques. Cas anecdotique mais qui montre la volonté d'offrir une expérience similaire à celle d'origine au lecteur québécois, le courrier des lecteurs des premières publications Héritage, les fameux « premiers couleurs ¹⁴ ». Puisqu'il est impossible d'imprimer la réaction des lecteurs québécois dans les premiers numéros, l'éditeur fait le choix de traduire également le courrier des lecteurs américains, avec adaptation culturelle dans les noms et les lieux. Toujours adressées aux auteurs Stan Lee et Jack Kirby, les lettres publiées dans le *Fantastic Four* n°1 des éditions Héritage sont en vérité les lettres de l'épisode n°77 en version originale, numéro adapté ici. Tony Isabella de Cleveland, Ohio, Richard Davidson de Tampa, Floride, Sandy Katz de Newton, Massachussets, et Garry N. Hubbard de New-York deviennent alors respectivement Lucien Isabelle de Montebello, Roland Denault de Waterloo, Sammy Corbin de Chomedey et Gérard Trépanier de Hull¹⁵. Si cette adaptation culturelle fonctionne peut-être lorsqu'il s'agit de préserver l'expérience du lecteur, on ne peut toutefois s'empêcher de considérer la confusion des jeunes québécois qui lisent dans ces lettres des explications farfelues à la traduction hasardeuse portant sur des épisodes qui n'existent qu'en version originale. L'analyse de cette réception peut même inclure la construction

¹⁰ *Amazing Spider-Man* n°64, septembre 1968, New-York : Marvel Comics, planche deux [non paginé].

¹¹ *L'étonnant Spider-Man* n°1, janvier 1969, Saint-Lambert, Québec : Editions Héritage, planche deux [non paginé].

¹² *Strange* n°61, janvier 1975, Lyon : Editions Lug, planche deux [non paginé].

¹³ « Marc Hercule moderne » in *Le Journal de Spirou* n°23, 8 juin 1939, Charleroi : Editions Dupuis, [non paginé]

¹⁴ SALOIS Alain, LEVESQUE Glenn, FONTAINE Rosaire, HEBERT Jean-François, *op. cit.*, 2010, p. 40.

¹⁵ *Fantastic Four* n°1, septembre 1968, Saint-Lambert, Québec : Editions Héritage [non paginé].

mémorielle autour d'un éditeur et de ses publications, en particulier présente lorsque cette production devient un élément de nostalgie. Cet axe de l'analyse sur un éditeur qui n'est plus actif aujourd'hui peut également permettre de mieux comprendre les pratiques éditoriales actuelles (ou leur absence), replaçant ainsi un éditeur dans une histoire de l'imprimé plus globale.

Cet ensemble d'approches dans l'analyse est ce qui permet d'expliquer certains points de l'histoire éditoriale d'Héritage, en particulier cette absence des kiosques durant quatorze mois en 1969 et 1970 après l'expérimentation des six premiers comics Marvel en couleurs. Pour comprendre ce fait, il faut dépasser les frontières québécoises et voir ce qui se passe dans l'ensemble de la francophonie. En dehors de ces six numéros, aucune publication Marvel n'a été traduite en français dans les années 1960¹⁶. Il n'est guère étonnant que ce soit au Québec qu'apparaissent les premières traductions, à la fois par la proximité géographique avec l'éditeur new-yorkais mais aussi par la facilité du passage entre l'anglophonie et la francophonie dans cette partie du Canada. Si aucune archive ne subsiste de cet accord passé à la fin des années 1960, l'ancien propriétaire des éditions Héritage semble se souvenir en 2010 que le contrat autorisait la diffusion des comics Marvel en français au Québec comme en Europe et en Afrique francophone¹⁷. Un fait appuyé d'une part par la mention « copyright français » dans l'ours¹⁸ des premières publications et d'autre part par la présence que nous avons évoquée des prix en devises européennes et nord-africaines sur les couvertures. La frontière des droits acquis par Héritage n'est pas nationale mais linguistique à ce moment-là. Toutefois, l'éditeur québécois n'a pas une structure de distribution suffisamment efficace pour assumer un tel marché. Le format trop fragile et la mauvaise gestion empêche toute diffusion intercontinentale, ce qui a sans doute été mal reçu par l'éditeur américain qui, malgré son accord avec Héritage, continue à démarcher en France des éditeurs qui se verraient confier la même tâche. Si ce processus est lui-même une forme d'échec, les comics étant refusés par tous les grands éditeurs pour la jeunesse de l'époque, un accord est effectivement trouvé avec un petit éditeur de province, les éditions Lug. Une première publication, *Fantask* n°1, arrive en kiosque en février 1969. Et sur la couverture figurent des prix en devises françaises, belges, marocaines, tunisiennes et canadiennes¹⁹. Le périodique compte sept numéros avant d'être sabordé par crainte de la

¹⁶ Il y a le cas dans les années 1950 d'un western de l'ancêtre de Marvel traduit en France, le Black Rider, mais qui passe inaperçu. On est encore loin des fondations d'un univers super-héroïque partagé commencé avec la série *Fantastic Four*.

¹⁷ SALOIS Alain, LEVESQUE Glenn, FONTAINE Rosaire, HEBERT Jean-François, *op. cit.*, 2010, p. 38.

¹⁸ *Fantastic Four* n°1, septembre 1968, Saint-Lambert, Québec : Editions Héritage [non paginé].

¹⁹ *Fantask* n°1, février 1969, Lyon : Editions Lug, première de couverture.

censure mise en place par la loi du 16 juillet 1949 en France. Un autre périodique du même type, *Strange*, voit le jour quatre mois après l'interruption de *Fantask*, en janvier 1970, toujours avec prix en dollars canadiens. Celui-ci disparaît en juillet 1970, au n°7, laissant d'ailleurs une ligne vide dans la liste de prix qui montre sans doute une hésitation dans la modification de la maquette, ou au moins un changement tardif. Les publications des éditions Lug étant préparées environ trois mois avant leur date de publication, cette modification correspondrait bien au printemps 1970, c'est-à-dire au retour dans les kiosques québécois des comics Marvel par les éditions Héritage. Si on ne peut le vérifier par manque d'archives, on peut supposer qu'un accord a été trouvé entre Marvel, Lug et Héritage sur la répartition des droits non plus par la langue mais par le territoire à la fin 1969 ou début 1970, encouragés en cela par les menaces de censures en France²⁰. Ce prix canadien disparu fait d'ailleurs son retour lorsque les éditions Lug tentent de récupérer le marché québécois après la fin des publications de comics de super-héros par les éditions Héritage en 1987²¹. On peut également remarquer que les séries publiées chez Lug ne recouvrent que rarement celles des éditions Héritage en termes de titres, à l'exception de *Fantastic Four* et *Spider-Man*, comme en termes de périodes. Une forme de non-concurrence vraisemblablement organisée entre deux éditeurs et qui ne peut se comprendre qu'à l'échelle globale²².

III – Le problème juridique pour le chercheur

Travailler sur ce type de corpus peut s'avérer problématique lorsqu'il s'agit d'éditer ses travaux et il semble nécessaire de prendre du recul sur la pratique et les conditions de travail du chercheur sur les comics en traduction d'un point de vue juridique. Si les questions de droit d'auteur pour les chercheurs sont bien documentées, elles semblent plutôt aborder le rapport entre le chercheur et sa propre production, donnant peu de place aux questions de citations qui peuvent sembler aujourd'hui clairement régulées. Notons que de manière générale, les questions liées au droit d'auteur préoccupent nombre de chercheurs : Carine Bernault écrit que

²⁰ Un point qui reste non élucidé est la présence en bas de la page « Le courrier des fans de *Strange* » du n°58 de la revue des éditions Lug d'une mention « Distributeur pour le Canada : MESSAGERIES QUEBÉCOISES DE PRESSE 1185 HICKSON, VERDUN, QUE ». Pourquoi cette mention si les droits pour le Canada francophones ne sont plus convoités par les éditions Lug ? Et pourquoi placer cette mention précisément sur cette page qui constitue un lieu d'échange avec le lectorat ? Voir *Strange* n°58, octobre 1974, Lyon : Editions Lug [non paginé].

²¹ *Strange* n°210, juin 1987, Lyon : Editions Lug, première de couverture. On peut également remarquer que la couverture met l'accent sur la nouveauté avec les nouveaux héros composant l'équipe des Défenseurs, dont la série *Defenders* a été récupérée par Lug après son abandon par les éditions Arédit/Artima.

²² La présence d'un courrier provenant de Denis Lavoie, lecteur de Montréal, dans les pages de *Strange* laisse supposer qu'une petite importation des publications françaises a pu subsister au Québec. Voir *Strange* n°90, juin 1977, Lyon : Editions Lug [non paginé].

pour 80% des universités, c'est la crainte de violer ce droit qui est le principal obstacle au développement de l'*open access*²³.

Contrairement à la majorité des œuvres littéraires, quelle que soit leur nature, les comics *mainstream* appartiennent à un système où la propriété des droits revient à l'éditeur et non à l'auteur. Dans le champ des narrations graphiques américaines, c'est même un critère partiellement définitoire pour la notion de *mainstream*²⁴. Les auteurs sont considérés, pour le système judiciaire des Etats-Unis, comme des employés de Marvel ou DC Comics sous le régime du *work-for-hire*. Selon les lois sur le copyright, que ce soit celle de 1909 ou celle de 1976 en vigueur à ce jour, il est considéré que leurs créations appartiennent aux éditeurs. Le modèle de contrat de Marvel le réprecise d'ailleurs après la réforme du copyright :

*MARVEL is in the business of publishing comic and other magazines known as the Marvel Comics Group, and SUPPLIER wishes to have MARVEL order or commission either written material of art work as a contribution to the collective work known as the Marvel Comic Group. MARVEL has informed SUPPLIER that MARVEL only orders or commissions such written material or art work on an employee-for-hire basis. [...] Such work was and is expressly agreed to be considered a work made for hire. SUPPLIER expressly grants to MARVEL forever all rights of any kind and nature in and to the work [...] and agrees that MARVEL is the sole and exclusive copyright proprietor thereof having all rights of ownership therein. SUPPLIER agrees not to contest MARVEL's exclusive, complete and unrestricted ownership in and to the work.*²⁵

Malgré toutes les discussions à ce sujet et les divers procès intentés par les grands noms de l'industrie et leurs héritiers²⁶, ce système n'a guère été remis en cause²⁷. Au contraire, les

²³ Chiffre de 2015 par l'European University Association, cité par Carine Bernault, *Open Access et droit d'auteur*, Bruxelles : Larcier, 2016, p.13.

²⁴ Pour une exploration plus poussée de cette notion, voir « Le label Vertigo : de l'indépendance dans le *mainstream* », communication donnée au colloque *1993-2018 : Vingt-cinq ans de Vertigo* tenu à la Maison des Sciences de l'Homme de Dijon les 8 et 9 novembre 2018 (actes à paraître aux éditions du Murmure).

²⁵ Modèle de contrat utilisé par Marvel après la réforme du copyright aux Etats-Unis en 1976.

²⁶ On pense notamment à l'échec du procès qui opposa les héritiers de Jack Kirby à Marvel concernant la co-création des personnages les plus importants de la Maison des Idées (voir l'article très détaillé de Terrence Hart, professeur à l'Antonin Scalia Law School, sur le sujet : <http://www.copyright.com/2011/08/marvel-v-kirby-work-for-hire-and-copyright-termination/>. Consulté le 7 juin 2019), au conflit entre Steve Gerber et Marvel concernant la création d'Howard the Duck, ou encore au scandale dans les années 1970 de la pauvreté de Jerry Siegel et Joe Shuster, les co-créateurs de Superman, une licence qui rapporte des milliards de dollars à Warner et pour laquelle un procès a lieu en 2009. Voir pour ce dernier BEST Daniel (ed), *The Trials of Superman. Complete Transcripts April 18 – May 19 2009*, Norwood : Blaq Books, 2012.

²⁷ La seule remise en cause réelle s'est plutôt faite par la concurrence mise en place par le marché indépendant, Dark Horse et Image Comics en tête, mais c'est un effet relativement limité.

grandes entreprises du divertissement font tout pour étendre la durée du copyright des licences qu'elles possèdent déjà, à l'exemple de la Walt Disney Company qui n'hésite pas à utiliser le lobbying pour s'assurer de conserver les droits de ses personnages les plus anciens, Mickey Mouse en tête²⁸. On notera par ailleurs que l'on parle ici de copyright et non du droit d'auteur (*authors' rights* aux Etats-Unis), nuance importante pour un point : la différence principale entre les deux réside dans l'absence d'un droit moral rattaché à l'auteur avec le copyright. Si les deux notions semblent se rejoindre fortement aujourd'hui, cette nuance reste un moyen important pour les grandes compagnies du divertissement de retenir la pleine propriété de leurs licences. On peut par ailleurs remarquer qu'aux Etats-Unis, la traduction est considérée comme un « travail commandé ou ordonné » qui doit être considéré comme « *work made for hire* » si cela est bien précisé d'emblée dans le contrat signé²⁹. Si la section 17 du Code des Etats-Unis évoque les accords internationaux à l'exemple de la Convention de Berne, aucune mention de droit moral ici. *A contrario*, le droit canadien, comme le droit français, reconnaît au traducteur un droit moral au sens où la traduction constitue un travail des mots dont l'exécution fait appel à la créativité de son auteur. Cela permet au traducteur d'être reconnu, de faire mentionner son nom dans la publication de son travail et même de bénéficier des royalties (ou redevances périodiques), comme c'est le cas actuellement dans l'édition francophone de comics. Selon la Convention de Berne, les « œuvres dérivées », catégorie qui inclue les traductions, « sont protégées comme des œuvres originales, sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale³⁰ ». Toutefois, ce travail de traduction reste un travail dérivé³¹ puisqu'il est dépendant d'une autre création ainsi qu'un travail réalisé sous l'égide d'un donneur d'ordre, généralement l'éditeur qui passe commande. Sur la question du droit d'auteur, le droit québécois stipule que l'auteur d'une œuvre est le premier titulaire des droits sur cette œuvre à moins que ladite œuvre n'ait été créée dans le cadre d'un emploi, c'est-à-dire l'équivalent du *work-for-hire* des Etats-Unis :

Lorsque l'auteur est employé par une autre personne en vertu d'un contrat de louage

²⁸ Un fait à même de remettre en cause cette « crise du droit d'auteur » devenue lieu commun selon Carine Bernault (*Open Access et droit d'auteur*, Bruxelles : Larcier, 2016, p. 11) puisqu'il montre bien que pour les grandes entreprises, le copyright des licences mérite d'être protégé malgré les inefficacités de la lutte contre le piratage. Le rachat de Marvel et de Lucasfilm pour un total d'un peu plus de huit milliards de dollars dans la dernière décennie montre également la valeur toujours très importante des grandes licences.

²⁹ 17 U.S.C. § 101 - U.S. Code - Unannotated Title 17. Copyrights § 101. Definitions. Disponible en ligne : <https://codes.findlaw.com/us/title-17-copyrights/17-usc-sect-101.html> (Consulté le 7 juin 2019).

³⁰ OMPI, *Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, article 2 (3), 1886 [modifiée en 1979]. Disponible en ligne : https://www.wipo.int/treaties/fr/text.jsp?file_id=283699 (Consulté le 8 juin 2019).

³¹ Sur la notion de traduction comme travail dérivé, son origine, et ce que ce terme implique pour la place du traducteur, voir Bensalamah Salah, *Le droit de traduire*, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2009, deuxième partie, chapitre 3, p.311-357 .

de service ou d'apprentissage, et que l'œuvre est exécutée dans l'exercice de cet emploi, l'employeur est, à moins de stipulation contraire, le premier titulaire du droit d'auteur³²

Ce n'est pas le cas en France, en vertu de l'interdiction de céder des droits sur une œuvre future. Le droit d'auteur concerne toujours l'expression d'une idée et non l'idée elle-même, il ne peut donc s'exercer que sur des œuvres réalisées. L'article L111-1 du Code de la propriété intellectuelle le confirme, « L'existence ou la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de service par l'auteur d'une œuvre de l'esprit n'emporte pas dérogation à la jouissance du droit reconnu par le premier alinéa », c'est-à-dire le droit de propriété incorporelle exclusif sur l'œuvre³³. La jurisprudence appuie et précise ce point concernant l'œuvre du traducteur³⁴. Concernant les comics des éditions Héritage, par le droit canadien, c'est bien l'éditeur qui est propriétaire des traductions. Si celui-ci n'édite plus aujourd'hui de comics, il existe toujours sous la forme d'un éditeur de livres pour la jeunesse. Un problème subsiste toutefois : qu'il existe encore ou non, un ancien éditeur de comics ne possède plus les droits d'exploitation sur les images, titres et logos des comics édités avant la fin du contrat avec l'éditeur d'origine. L'éditeur d'origine ne peut donc théoriquement donner son accord sur la reproduction du texte d'une traduction qu'il ne possède pas, tandis que l'éditeur d'accueil, s'il existe encore, ne peut donner son accord sur les images dont il ne possède plus les droits d'exploitation. Notons également que s'agissant des éditions Héritage, et puisqu'il n'existe aucune archive des contrats, il apparaît impossible pour l'éditeur de prouver une quelconque propriété sur les textes traduits.

Dans le cas français, le droit de reproduction entre en jeu lorsqu'il s'agit, selon le code de la propriété intellectuelle, de « la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte³⁵ ». Ainsi, toute reproduction, même partielle, doit être autorisée de manière très précise par l'auteur. Une exception concerne

³² Loi sur le droit d'auteur - L.R.C. (1985), ch. C-42, Article 13, alinéa 3. Disponible en ligne : <https://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/C-42/page-4.html?txthl=emploi#s-13> (Consulté le 8 juin 2019).

³³ Article L111-1 du *Code de la propriété intellectuelle* modifié par la loi n°2006-961. Disponible en ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?idArticle=LEGIARTI000006278868&cidTexte=LEGITEX T000006069414> (Consulté le 8 juin 2019).

³⁴ On peut citer la décision n°15/03475 de la cour d'appel de Paris du 7 juin 2016 qui explicite la loi de la manière suivante : « les œuvres de traduction sont éligibles à la protection par le droit d'auteur dès lors qu'elles sont originales » et que les traducteurs « ont effectué des choix significatifs et personnels au regard de la richesse de la langue française, des choix non automatiques, créatifs, pour rendre au mieux dans la langue et la culture française le sens du texte initialement écrit ».

³⁵ Article L122-3 du *Code de la propriété intellectuelle* créé par la loi n°92-597. Disponible en ligne : https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do;jsessionid=F24611653BB9276DD25E08E73E24D831.tpdj_o15v_1?idArticle=LEGIARTI000006278907&cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20130408 (Consulté le 8 juin 2019).

toutefois le chercheur dans la majorité des cas où il est confronté à ce droit à la reproduction, que ce soit en France ou au Canada³⁶ : le droit de citation, c'est-à-dire l'accord par la législation sur le droit d'auteur de reproduire, dans le cas d'une œuvre déjà divulguée, de « courtes citations justifiées par le caractère critique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées », « sous réserve que soient indiqués clairement le nom de l'auteur et de la source³⁷ ». En ce sens, les exceptions similaires au Canada et en France sur la citation à des fins de critique et d'analyse peuvent sembler résoudre le problème. Dans la pratique toutefois, les éditeurs scientifiques demandent dans la plupart des cas que l'auteur d'un article ou le coordinateur d'un ouvrage acquièrent avant publication une autorisation de la part du propriétaire des droits de l'œuvre reproduite lorsqu'il s'agit d'images³⁸, en particulier lorsque celles-ci ont un fort potentiel commercial (certaines recommandations et contrats indiquent même que c'est au chercheur de s'acquitter des frais éventuellement liés à cette reproduction). Si cela est superflu sur le plan strictement légal, il est difficile pour le chercheur de s'y soustraire face à la force des éditeurs scientifiques³⁹. Dans le domaine des narrations graphiques, les chercheurs qui travaillent sur certaines œuvres très surveillées par les ayants-droits comme la série des *Tintin* d'Hergé savent la contrainte que cela peut représenter. Dans le cas des comics en traduction chez des éditeurs depuis longtemps disparus ou ne possédant plus les droits, cela pose donc des problèmes. L'expérience a montré qu'un éditeur d'accueil français ne peut donner son accord que sur les œuvres qu'il a lui-même éditées dans son catalogue. Il ne le peut lorsqu'il s'agit d'œuvres d'un éditeur américain avec qui il a un contrat d'exclusivité mais qui n'ont pas encore été traduites ou si ces œuvres ont été traduites par un éditeur d'accueil antérieur. La question de l'usage d'anciennes traductions lorsqu'elles ne sont pas indépendantes de leurs images n'est donc pas réellement tranchée lorsqu'une autorisation expresse est exigée. En l'absence d'une jurisprudence et sans accès aux contrats aujourd'hui disparus dans la plupart des cas, la question reste en suspens.

³⁶ La jurisprudence canadienne recommande même une interprétation libérale de l'exception d'utilisation équitable inscrite dans la loi dans la décision CCH Canadienne Ltée c. Barreau du Haut-Canada, [2004] 1 R.C.S. 339. Disponible en ligne : <https://scc-csc.lexum.com/scc-csc/scc-csc/fr/item/2125/index.do> (Consulté le 8 juin 2019).

³⁷ Article L122-5 du *Code de la propriété intellectuelle* modifié par la loi n°2018-771 – art. 81. Disponible en ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414&idArticle=LEGIARTI000037388886&dateTexte=20190528> (Consulté le 8 juin 2019).

³⁸ DEAZLEY Ronan & MATHIS Jason, « Writing about Comics and Copyright », *CREATE Working Paper*, 9, 2013, p. 3.

³⁹ L'influence des éditeurs scientifiques sur la recherche et leur position dominante ne sont pas des nouveautés et sont actuellement fort débattus avec le développement de l'*open access*. Carine Bernault, *Open Access et droit d'auteur*, Bruxelles : Larcier, 2016.

Conclusion / Ouverture

Moins qu'une conclusion, puisque la question juridique, même si elle semble tranchée, apparaît dans la pratique dans une zone grise, nous voulons proposer ici une forme d'ouverture vers une question voisine, celle des archives. Dans le tournant numérique qui a largement atteint les fonds d'archives, il n'est pas inenvisageable d'avoir un jour un fond dédié aux comics non dans leur forme d'origine⁴⁰ mais sous la forme qu'ils ont pu acquérir dans les transferts culturels. Si la Cité de la BD d'Angoulême conserve un riche fond de fascicules⁴¹, celui-ci n'est pas exhaustif et la structure manque des moyens nécessaires pour le référencer efficacement⁴². Il en va de même pour la BNF qui, malgré les obligations légales de dépôt ne possède que des collections partielles et uniquement pour le domaine français. Par ailleurs, si le fond d'Angoulême reste « unique en Europe⁴³ », au-delà des questions de légitimité internes au champ de l'édition de narrations graphiques, c'est aussi parce qu'il est coûteux dans l'acquisition et dans la conservation. L'archive numérique peut ici être une solution efficace, même si elle ne peut complètement remplacer une conservation physique, matérielle. Elle aurait au moins l'avantage de l'accessibilité aux chercheurs où qu'ils se trouvent tout en fournissant des copies des œuvres de bonne qualité et de manière légale⁴⁴. Dans cette optique, il serait évidemment nécessaire de compter sur l'accord des éditeurs propriétaires des droits de ce qui constitue un ensemble de licences toujours actives et lucratives et de financer un tel projet de manière suffisante.

⁴⁰ Cela existe déjà partiellement sous forme commerciale avec l'offre Marvel Unlimited qui permet d'accéder à 25 000 comics numérisés. Par ailleurs, l'initiative Digital Comic Museum invite les particuliers à mettre en libre accès en ligne les comics tombés dans le domaine public (donc avant 1959 à date d'écriture du présent texte). On notera que les contributeurs sont majoritairement américains, le DCM s'intéresse donc principalement aux publications en langue anglaise. L'initiative ne concerne pas les publications dont le copyright est renouvelé. Ainsi, certaines des publications Fawcett Comics liées au personnage de Shazam ont été récemment retirées du site internet en raison de la sortie d'une adaptation cinématographique, comme l'explique le forum du Digital Comic Museum. A noter, ce retrait concerne également les versions étrangères de ces mêmes comics. <https://digitalcomicmuseum.com/forum/index.php/topic,8604.0.html> (Consulté le 9 juin 2019).

⁴¹ Le site internet de la Cité de la BD donne le nombre de 133 000 exemplaires : <http://www.citebd.org/spip.php?rubrique5> (Consulté le 6 juin 2019).

⁴² Un article de 2013 sur le site internet de la Cité de la BD indique que seulement 15% de la presse liée à la bande dessinée se trouvait référencée : <http://www.citebd.org/spip.php?article5271> (Consulté le 6 juin 2019).

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ La question d'un accès légal aux œuvres dépasse très largement le domaine des anciennes éditions de comics et touche à la problématique du partage des œuvres en général. En dehors de l'acquisition physique sur le marché de l'occasion, l'accès le plus simple et sans doute le plus complet aux anciennes éditions aujourd'hui se fait par le téléchargement non-autorisé de copies numériques mises en ligne par des amateurs.

Indications bibliographiques

- BATTISTI Michèle, « Droit d'auteur et droit de reproduction » in *La Gazette des archives* n°192, 2001, p. 119 – 127.
- BENSALAMAH Salah, *Le droit de traduire*, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2009.
- BERNAULT Carine, *Open Access et droit d'auteur*, Bruxelles : Larcier, 2016.
- BEST Daniel (ed), *The Trials of Superman. Complete Transcripts April 18 – May 19 2009*, Norwood : Blaq Books, 2012.
- DEAZLEY Ronan & MATHIS Jason, « Writing about Comics and Copyright », *CREATE Working Paper*, 9, 2013. DOI: 10.5281/zenodo.8379
- HART Terrence, « Marvel v. Kirby: Work for Hire and Copyright Termination », *Copyhype*, posté le 3 août 2011. Disponible en ligne : <http://www.copyhype.com/2011/08/marvel-v-kirby-work-for-hire-and-copyright-termination/>. (Consulté le 7 juin 2019)
- RIOUX Philippe, *Alter Ego : le transfert du genre superhéroïque dans la bande dessinée au Québec (1968-1995)*, thèse de doctorat en études françaises sous la direction de Marie-Pier Luneau, non publiée, 2018.
- SALOIS Alain, LEVESQUE Glenn, FONTAINE Rosaire, HEBERT Jean-François, *Le Guide des Comics Héritage*, Québec : Autoédition, 2010.
- VIVANT Michel & BRUGUIERE Jean-Michel, *Droit d'auteur et droits voisins – 2^e édition*, Paris : Dalloz, 2013.

Textes de lois, accords internationaux et décisions judiciaires

- OMPI, *Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, article 2 (3), 1886 [modifiée en 1979]. Disponible en ligne : https://www.wipo.int/treaties/fr/text.jsp?file_id=283699 (Consulté le 8 juin 2019).
- UNESCO – Office des normes internationales et des affaires juridiques, *Recommandation sur la protection juridique des traducteurs et des traductions et sur les moyens pratiques d'améliorer la condition des traducteurs*, Nairobi : XIXe Conférence générale de l'O.N.U. pour l'éducation, la science et la culture, 22 novembre 1976. Disponible en ligne : http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13089&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (Consulté le 18 juin 2019).

Aux Etats-Unis :

- 17 U.S.C. § 101 - U.S. Code - Unannotated Title 17. Copyrights § 101. Definitions. Disponible en ligne : <http://uscode.house.gov/view.xhtml?req=granuleid:USC-prelim-title17-section101&num=0&edition=prelim#sourcecredit> (Consulté le 7 juin 2019).

Au Canada :

- Loi sur le droit d'auteur - L.R.C. (1985), ch. C-42, Article 13, alinéa 3. Disponible en ligne : <https://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/C-42/page-4.html#h-100293> (Consulté le 8 juin 2019).
- CCH Canadienne Ltée c. Barreau du Haut-Canada, [2004] 1 R.C.S. 339. Disponible en ligne : <https://scc-csc.lexum.com/scc-csc/scc-csc/fr/item/2125/index.do> (Consulté le 8 juin 2019).

En France :

- Article L111-1 du *Code de la propriété intellectuelle* modifié par la loi n°2006-961. Disponible en ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?idArticle=LEGIARTI000006278868&cidTexte=LEGITEXT000006069414> (Consulté le 8 juin 2019).
- Article L122-3 du *Code de la propriété intellectuelle* créé par la loi n°92-597. Disponible en ligne : https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do;jsessionid=F24611653BB9276DD25E08E73E24D831.tpdjo15v_1?idArticle=LEGIARTI000006278907&cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20130408 (Consulté le 8 juin 2019).
- Article L122-5 du *Code de la propriété intellectuelle* modifié par la loi n°2018-771 – art. 81. Disponible en ligne : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414&idArticle=LEGIARTI000037388886&dateTexte=20190528> (Consulté le 8 juin 2019).
- Cour d'appel de Paris, 7 juin 2016, n° 15/03475. Disponible en ligne : <https://www.doctrine.fr/d/CA/Paris/2016/R5308230C2FDA3F771589> (Consulté le 8 juin 2019).