

44.625

LE

# DROIT D'AUTEUR

PAR

**Paul OLAGNIER**

DOCTEUR EN DROIT  
AVOCAT A LA COUR DE PARIS

TOME PREMIER

LES PRINCIPES — LE DROIT ANCIEN

PRÉFACE

DE

**Émile de SAINT-AUBAN**

MAITRE DE L'ORDRE DES AVOCATS A LA COUR DE PARIS

PARIS

**LIBRAIRIE GÉNÉRALE DE DROIT & DE JURISPRUDENCE**

Ancienne Librairie Chevalier-Marescq et Cie et ancienne Librairie F. Pichon réunies  
R. PICHON et R. DURAND-AUZIAS, ADMINISTRATEURS  
Librairie du Conseil d'Etat et de la Société de Législation comparée  
20, RUE SOUFFLOT (5<sup>e</sup> Arrt)

1934

1111 0 0111 0 10 111 0111 1 11 011 011

## ABBREVIATIONS

A. N. Archives Nationales.  
A. O. Archives de l'Opéra.  
B. M. Bibliothèque Mazarine.  
B. N. Bibliothèque Nationale.  
F. F. Fonds Français.  
O. C. Ouvrage cité.

## PRÉFACE

Lorsqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, la question s'est posée de savoir si le créateur d'une œuvre intellectuelle conservait sur elle quelque droit, après en avoir aliéné le manuscrit, les auteurs et les libraires estimèrent que ce droit était analogue à celui du propriétaire d'une maison ou d'un champ, — en un mot que c'était un droit de propriété. Cette notion fut adoptée par la quasi unanimité des juriconsultes du siècle suivant.

Pourant, dans son *Traité des Droits des Auteurs* dans la Littérature, les Sciences et les Beaux-Arts, paru en 1838, Augustin Charles Renouard, Conseiller à la Cour de cassation, et apparenté à la famille des grands éditeurs de ce nom, avait, le premier, lumineusement démontré que la notion de propriété ne pouvait pas s'appliquer au droit d'auteur sur l'œuvre publiée.

Constatant que la collectivité acquerrait, de son côté, des droits sur l'œuvre après sa publication, il a cherché quelle était la nature des droits que, d'une part, la collectivité, d'autre part, les auteurs avaient sur elle.

Il constatait que ces droits se contredisaient, et que leur conciliation était l'objet de la plupart des lois qui régissaient la matière dans les différents pays; il concluait :

« Ce n'est que par l'adoption d'une théorie ferme et nette; »  
« ce n'est que par la destruction des préjugés qui régnaient sur »  
« cette matière, que les hésitations de l'opinion auront un »  
« terme. »

« Pour en venir là, il ne suffit pas de dire qu'il y a »  
« deux droits antagonistes à concilier : il faut aller plus »  
« avant et pénétrer jusqu'à la connaissance intime de ces »

« droits, dont la conciliation est le problème qu'une bonne loi doit résoudre. »

Un siècle s'est écoulé depuis que ces lignes ont paru, et cette loi n'a pas encore été élaborée en France, où les auteurs continuent à être les victimes du concept de « propriété ».

La lecture de l'Avenir de l'intelligence de Charles Maurras a inspiré, à mon très distingué et très érudit confrère Paul Otaguier, l'idée de les servir en fournissant au législateur futur une dialectique et des matériaux assez éparpillés jusqu'ici.

A la vérité, cette question du droit d'auteur a déjà été maintes fois traitée avec compétence et autorité, mais le mérite de cet ouvrage est de l'avoir considérée dans son ensemble et d'avoir « pénétré jusqu'à la connaissance intime de ce droit ».

Par l'analyse psychologique et juridique, Paul Otaguier montre que la publication de l'œuvre intellectuelle constitue un don de son créateur à la collectivité, dont une partie de sa personnalité qui, par là-même, lui confère sur sa création un droit attaché à sa personne, droit complexe, formé par la synthèse de tous ceux qui résultent de chaque mode de transmission de l'œuvre au public.

Chacun de ces droits résulte des restrictions que les législateurs des différents pays ont apportées à l'étendue et à la durée de la jouissance de l'œuvre donnée par la collectivité, restrictions qui constituent les conditions de cette donation.

S'appuyant sur l'histoire littéraire et juridique, reproduisant les Privilèges qui ont créé et fait évoluer le droit d'édition ; ressuscitant les Arrêts du Conseil du Roi marquant le caractère personnel du droit d'auteur ; groupant les opinions émises par Kant, Victor Hugo et d'éminents juriconsultes, ce premier volume dégage et fixe les principes dont la loi future ne devrait pas s'écarter pour concilier équitablement, selon les vœux de Renouard, les droits et les intérêts des auteurs et ceux du public.

EMILE DE SAINT-AUBAN.

## INTRODUCTION

Depuis la fin du xviii<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours on a beaucoup écrit sur le « Droit d'auteur » qu'on qualifiait improprement de « Propriété littéraire et artistique ».

A l'exception de Renouard et de Darraas, les civilistes ont surtout raisonné en partant d'opinions *a priori*, ou de décisions de jurisprudence, au lieu de rechercher les origines et l'évolution de ce droit, pour en déduire la nature.

Or, les mêmes problèmes juridiques essentiels, qui se sont élevés jadis, à propos de la puissance paternelle, sont à la base de ceux qui se posent maintenant à propos de la création de l'œuvre intellectuelle et des droits qui en découlent.

Ils se posent avec d'autant plus de force et d'urgence que les inventions modernes : phonographie, cinématographie, radio-diffusion, s'alimentent des créations intellectuelles et font ainsi sourdre au profit des auteurs des droits nouveaux insoupçonnés de nos pères.

Ces inventions constituent pour leurs exploitants des sources d'enrichissement considérables, — si bien que les droits qu'elles font naître concurrentement, au profit des auteurs, ont déjà acquis autant, — sinon plus, — d'importance économique que les vieux droits nés de la propriété, tels que l'usufruit et l'hypothèque.

Nous avons entrepris cet humble travail de marqueterie pour grouper, aussi logiquement que possible, les idées éparpillées sur la création et la nature de l'œuvre intellectuelle ; pour en tirer les conséquences juridiques — qui s'imposent aujourd'hui ; pour en constater l'évolution dans les lois étran-

gères et les conventions internationales, qui s'adaptent peu à peu aux conceptions nouvelles ; enfin pour regretter les retards et les contradictions que notre législation et notre jurisprudence apportent à cette évolution.

Ce faisant, nous nous sommes efforcé d'appliquer, (avec une légère variante), la devise des vieux philosophes grecs :

*Noevn qnodynoroqnevos tn qvetei.*

\* \*

Il nous reste à témoigner notre vive gratitude à nos collègues de l'Association Littéraire et Artistique Internationale, dont les idées et les opinions nous ont été infiniment précieuses — ne fut-ce que par leurs divergences — : à MM. Piola Caselli, Président à la Cour de Cassation d'Italie, Grunebaum-Ballin, Conseiller d'Etat, Raymond Weiss, Conseiller juridique, et Geesteranus, Conseiller juridique adjoint, de l'Institut International de Coopération Intellectuelle ; à nos éminents confrères Albert Vainois et Georges Maillard ; de Viallonga, avocat aux barreaux de Madrid et de Bilbao ; à nos plus jeunes confrères Moureaux, Robert Homburg, Marcel Boutet, Maurice Darras, Marcel Laurens, J. F. Chartier ; à MM. François Hepp et Dougnac ; à M. Maxime Formont, conservateur et de la Bâtie, bibliothécaire de la Bibliothèque Mazarine, à M. Prod'homme, bibliothécaire de l'Opéra, dont l'inépuisable complaisance a guidé nos recherches.

Enfin nous devons une reconnaissance particulière à notre maître, M. Albert Cahen, Inspecteur Général de l'Université honoraire, qui, après quarante ans et plus, a bien voulu prendre connaissance de la première partie de ce dernier devoir d'un vieil élève, et l'encourager à écrire le reste.

## PREMIÈRE PARTIE

# LES PRINCIPES

## CHAPITRE PREMIER

# LE CRÉATEUR ET SON ŒUVRE

### CONCEPTION, NAISSANCE ET FIXATION DE L'ŒUVRE INTELLECTUELLE

On a souvent comparé les rapports de l'auteur (1) avec son œuvre à ceux d'un père — ou d'une mère — avec son enfant. La comparaison est juste.

Une idée se présente à l'esprit de l'auteur : c'est le germe autour duquel l'œuvre se formera. Comme les cellules prolifèrent dans le sein de la mère pour former le corps de l'enfant, les images, les sons, les lignes se fécondent et s'engendrent autour de cette idée. Comme de l'enfant, le langage dira que l'œuvre est *conçue*.

Une différence notable s'avère cependant entre ces deux conceptions : tandis que le corps de l'enfant se forme par un travail toujours inconscient, et en quelque sorte mécanique, l'œuvre intellectuelle, à la base de laquelle il y a une part d'inconscience, est le résultat du groupement plus ou moins volontaire, autour de l'idée-germe, du choix d'une foule d'idées secondaires — et surtout d'un plus grand nombre d'éliminations d'éléments, soit étrangers, soit inutilés, que l'association des idées présente à l'esprit de l'auteur.

Cette part d'inconscience est une sorte de transe qui saisit

(1) Dans tout le cours de cet ouvrage, le mot « auteur » est pris dans son sens le plus large, c'est-à-dire qu'il comprend tous les créateurs d'une œuvre intellectuelle de quelque nature qu'elle soit.

l'auteur à l'origine, et plus ou moins longtemps, au cours de sa création, transe analogue à celle que ressentait la Pythie sur le point de proférer ses oracles.

On trouve dans la langue latine les deux mots qui ont marqué les deux stades de la création : le mot *vates* qui signifie *devin* fut le premier nom du poète ; le mot *poeta*, emprunté au grec (1), correspond au travail de composition qui suit l'état d'inconscience sus-indiqué.

Ce qui est vrai pour les œuvres poétiques l'est aussi pour toutes les autres : musicales, oratoires, picturales ou scientifiques.

Un des plus beaux sonnets d'Albert Samain intitulé *Veille*, décrit ce triple travail de transe, d'élimination et de fixation :

Penser. Seul dans la nuit sybilline frémir...  
Être pareil au feu, pur, subtil et vivace ;  
Et respirant l'Idée, errante dans l'Espace,  
Sentir, ainsi qu'un dieu, son front mortel grandir ;

Ordonner à son sang héroïque d'agir ;  
Quitter ses vanités pauvres, clinquant et crasse ;  
Et revêlant l'orgueil, claire et bonne cuirasse,  
D'un élan ivre au seuil de l'Infini surgir !

Sentir passer en soi, comme une onde nuiselle,  
Le flot mélodieux de l'Âme universelle,  
Entendre dans son cœur le ciel même qui bat,  
Et comme un Salomon, lourd de magnificences,  
Voir dans un faste d'or, de pierres et d'essences,  
Venir à soi son œuvre en Reine de Saba (2).

\* \*

Quand l'œuvre a jailli de la pensée de l'auteur, elle s'est réalisée dans le monde extérieur : discours, mélodie, tableau : une véritable délivrance s'est produite, analogue à l'accouchement.

(1) *poeta* signifie : faire, composer.

(2) « Le Charcot d'Or ». Edition du *Mercur de France*, Paris, 1901.

Le langage dit encore que l'œuvre est *née* ; la théogonie gréco-latine symbolise cette naissance par le mythe de Minerve sortant du cerveau de Jupiter et c'est l'assimilation à la naissance d'un enfant qui vient naturellement sous la plume d'Eugène Delacroix écrivant :

« N'est-ce pas un privilège de Minerve que celui qui enfante d'un geste tout un ouvrage ?... » (1).

Pour situer son œuvre dans l'espace et la faire durer dans le temps, l'auteur a besoin d'éléments matériels : papier, toile, marbre ; mais cette matière n'est qu'un support ; elle ne constitue nullement l'essence de l'œuvre qui peut être transportée sur un autre papier, sur une autre toile, dans un autre bloc de marbre : cette essence est constituée par la personnalité même de l'auteur : c'est une partie de lui-même qu'il a projetée hors de lui.

\* \*

L'œuvre créée, l'auteur a le plus souvent le désir de la faire lire, entendre ou voir : mais ce désir ne se formera que si l'auteur est satisfait de sa création. S'il l'a jugée mal venue ou imparfaite, il ne la produit pas en public, ni même devant un cercle restreint d'amis.

Certains créateurs n'ont même pas le désir de la produire : ils l'ont réalisée pour obéir uniquement à ce besoin de délivrance qui les obsède. Ce besoin est surtout sensible chez les musiciens. Combien, tels que Chopin ou César Franck, ont improvisé des mélodies qu'ils n'ont jamais écrites ! Ils les ont exécutées pour eux seuls, instinctivement, comme l'oiseau chante.

Ainsi donc, le caractère essentiel de la création intellectuelle est le désintéressement : l'auteur n'a eu d'autre

(1) « Journal inédit ». La *Revue Universelle*, 1<sup>er</sup> février 1932, p. 264.

mobile que de produire de la beauté s'il est poète, de la vérité s'il est historien, de la justice s'il est avocat.

#### LA DONATION DE L'ŒUVRE

A partir du moment où l'œuvre a été mise au jour, l'auteur en a fait *don* à tous ceux qui l'ont perçue : il s'en est dépouillé « actuellement et irrévocablement » selon les termes de l'article 894 du Code civil, car s'il conserve la propriété de son manuscrit ou de sa toile, il n'a plus conservé les idées, les sons, les images qu'ils détenaient en puissance : l'auteur a perdu le pouvoir d'en user et d'en abuser, car il a perdu la possession de tout ce qu'il a diffusé. Aussi le langage de nos grands classiques est-il déterminé par l'idée de ce don.

C'est Rabelais qui écrit dans le Prologue de *Pantagruel* :

« Très illustres et très valeureux champions, gentils hommes, et autres... vous avez naguères veu, leu, seu les grandes et inestimables chroniques de l'enorme géant Gargantua... Voulant doncques accroistre vos passetemps davantage vous offre de présent ung autre livre de mesme billon. »

C'est Racine qui écrit dans la Préface de *Britannicus* :

« De tous les ouvrages que j'ai donnés au public, il n'y en a point qui m'ait attiré plus d'applaudissements ni plus de censures que celui-ci. »

C'est Boileau qui écrit dans la Préface de *l'Épître X* :

« Je ne sais si les trois nouvelles Epîtres que je donne ici au public auront beaucoup d'approbations. »

C'est La Fontaine qui écrit dans la Préface de ses

*Contes* :

« J'avais résolu de ne consentir à l'impression de ces Contes qu'après que j'y pourrais joindre ceux de Boécace; mais quelques

personnes m'ont conseillé de *donner* dès à présent ce qui me reste de ces bagatelles. »

C'est Voltaire qui écrit dans sa *Vie de Molière* :

« Depuis l'an 1638 jusqu'à 1673... il donna toutes ses pièces. »

On pourrait multiplier les exemples.

Ainsi, ce sont les auteurs eux-mêmes qui, employant les mots « offrir » ou « donner », reflets de leur pensée, marquent le caractère de donation qu'ils font au public de leurs œuvres : ils ont *l'animus donandi*, premier élément juridique constitutif de la donation.

Constatant cette intention, la formule des privilèges accordés aux auteurs par le Roi était ainsi rédigée :

« Notre aimé *un tel* nous a fait exposer qu'il désirerait faire imprimer et *donner* au public un ouvrage de sa composition... »

#### LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE

La réception de l'œuvre par l'esprit humain se fait en trois étapes : d'abord une sensation unique ou une série de sensations physiologiques — visuelles ou auditives ; ensuite une sensation unique ou une série de sensations psychologiques, qui font saisir l'ensemble des sensations physiologiques, et enfin, chez certains individus, une sensation unique, synthèse des précédentes, que, pour l'en différencier, nous appellerons « psychique » : la sensation de la Beauté.

Pour mieux faire saisir ces trois étapes, prenons un exemple : les paroles qu'Ulysse adresse à Nausicaa au sixième chant de *l'Odyssée* :

« Je te révère, ô reine, que tu sois une divinité ou un être mortel.

« Si tu es une des divinités, maîtresses du vaste ciel, tu dois être Artémis, la fille du grand Zeus : tu as sa beauté, sa taille, son allure.

« Si tu es quelqu'un des mortels qui habitent sur terre, trois fois heureux ton père et ton auguste mère !... Car jamais, de mes yeux, je n'ai vu tel mortel, homme ou femme. La vénération me saisit en te regardant.

« Cependant, autrefois, à Délos, près de l'autel d'Apollon, j'ai vu telle beauté : la pousse nouvelle d'un palmier qui s'élevait vers le ciel.

« De même que, jadis, en le voyant, je restai stupéfait, car jamais jusque-là pareil arbre n'avait jailli du sol, de même, ô femme, je t'admire, je tremble, et j'ai peur de prendre tes genoux. »

Les lettres du poème donnent d'abord au lecteur une série de sensations visuelles, physiologiques : au fur et à mesure de sa lecture, il a saisi les mots et les phrases que ces lettres composent : sensations psychologiques.

Peut-être l'esprit de ce lecteur s'arrête-t-il là et ne perçoit-il rien de plus.

Mais tel autre est illuminé par les images et les idées que, parlant par la bouche d'Ulysse, Homère a exprimées à la vue de la Beauté féminine absolue, qui s'apparente à la Divinité et à la Puissance, et qui, comme elles, fait tomber l'homme à genoux.

Ce second lecteur éprouve au faite de sa pensée, à cette hauteur où fusionnent la sensibilité et l'intelligence, une troisième catégorie de sensations, sensations spécifiques de Beauté, génératrices d'un éblouissement conscient.

Par une sorte de choc en retour, la sensation psychique provoquée par tel ou tel chef-d'œuvre, réagit sur tel organisme et provoque un état nerveux spécial : le frisson du Beau : chez tel autre, cette sensation psychique arrachera des larmes.

Tous les humains ne sont d'ailleurs pas susceptibles de percevoir la sensation psychique du Beau, mais chez tous, même chez ceux dont l'esprit s'est arrêté à l'étape psychologique, la perception de l'œuvre a provoqué des associations d'idées, des jugements, voire même des hallucinations : ces éléments vont se fixer dans leur mémoire, fournir des élé-

ments nouveaux à leur pensée, s'intégrer dans leur « moi ».

Lorsque c'est un autre créateur qui les perçoit, ces éléments se transforment dans son esprit et provoquent de nouvelles créations. Les *Mémoires* d'Hector Berlioz nous permettent de saisir cette relation de cause à effet.

« Combien de fois, écrit-il, expliquant devant mon père le quatrième livre de l'*Énéide*, n'ai-je pas senti ma poitrine se gonfler, ma voix s'altérer et se briser. »

De ces émotions sont sortis la *Prise de Troie* et les *Troïens à Carthage*.

Plus tard, une autre perception nous vaudra les adorables pages de son *Romeo et Juliette* :

« Je touche au plus grand drame de ma vie, écrit-il plus loin. Un théâtre anglais vient de donner à Paris des représentations des drames de Shakespeare... Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya. Son éclair, en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs. »

Ainsi, comme les ondes lumineuses peuvent se transformer en ondes sonores, les vers de Virgile et de Shakespeare, perçus par le cerveau de Berlioz, en avaient fait jaillir d'inouïables harmonies.

Dans ces phénomènes psychiques, aucun élément matériel n'intervient : l'œuvre s'est à ce point intégrée dans la personnalité de celui qui l'a perçue, qu'elle est devenue une source de beauté.

Berlioz avait pu payer un exemplaire de l'*Énéide* pour lire Virgile ou payer sa place pour entendre Shakespeare, mais il n'avait pas pu acheter ce qu'il en avait reçu de sensations et d'idées.

Un lecteur ou un auditeur ordinaire, s'il n'y avait pas trouvé, comme Berlioz, des inspirations, avait pu cependant retenir suffisamment ces vers dans sa mémoire pour les reproduire en les récitant ou en les écrivant. Cette repro-



duction a pu être perçue par une autre personne qui n'aurait pas acheté ce livre ni payé sa place au théâtre : ce ne sont donc pas des éléments matériels qui ont été perçus, mais bien le contenu immatériel de ces œuvres.

Dans tous les cas, les lecteurs ou les spectateurs ont eu la volonté de percevoir ces œuvres et de se les assimiler : ils ont donc eu *Vanimus accipendi*, second élément juridique constitutif de la donation.

#### LA GRATUITÉ DE L'ŒUVRE

Dans ces phénomènes psychologiques qui constituent la transmission de l'œuvre, la question d'argent ne se pose pas : elle ne peut même pas se poser.

Si l'auteur désire tirer profit de son œuvre, c'est seulement *après* qu'elle a été réalisée et qu'il en a été satisfait : ce désir est légitime, car tout travail, même accompli sans but lucratif, mérite salaire. Cependant, le désir du gain n'a pas été le mobile déterminant de la création.

Boileau, qui n'était pas homme à tirer tribut de ses ouvrages, et qui avait une si haute idée du rôle de l'homme de lettres, a écrit dans son *Art poétique* :

« Je sais qu'un noble esprit peut sans honte ni crime  
Tirer de son travail un profit légitime,  
Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommés  
Qui, dégoûtés de gloire et d'argent affamés,  
Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire  
Et font, d'un art divin, un métier mercenaire. »

Il peut donc arriver que certains auteurs aient eu *d'abord* le désir du gain, mais une œuvre qui aura en ce mobile ne sera jamais belle : elle sera viciée dans son germe, comme certains enfants portent, dès leur conception, l'empreinte des tares ancestrales.

Cependant, même ces auteurs, quoique déterminés avant leur création par le désir du gain, doivent, de toute nécessité,

s'en abstraire en se mettant au travail, car ce n'est pas ce désir qui peut leur fournir l'idée-mère, ni les éléments qui viendront s'agréger autour d'elle pour réaliser leur œuvre. Par conséquent, la projection et la réception de l'œuvre sont des opérations essentiellement gratuites, car leur objet n'est pas dans le commerce et ne peut pas y être.

L'idée seule d'une évaluation en numéraire de l'*Iliade*, d'*OEdipe Roi* ou des *Symphonies* de Beethoven serait risible, si même elle se pouvait concevoir. D'ailleurs, la Terre ne contient pas de trésors pour compenser ces splendeurs.

Ce qui est vrai pour les chefs-d'œuvre ne l'est pas moins pour la chanson, la plus naïve ou l'esquissée la plus enfantine. Ainsi est établie la *gratuité*, troisième élément juridique de toute donation.

#### L'ŒUVRE DANS L'ESPACE ET LE TEMPS

Dès que l'œuvre est publiée, son immatérialité l'affranchit des limites de l'Espace et du Temps : elle a été donnée aux humains de tous les pays et de toutes les générations et chacun peut la posséder tout entière.

Les premiers doctrinaires l'ont souligné pour l'Espace :

« L'auteur d'un livre, l'inventeur d'un procédé industriel, celui qui a produit une œuvre musicale ou une œuvre susceptible d'être vulgarisée par n'importe quel art du dessin, n'a pas travaillé uniquement pour le petit monde dans lequel il vit, ni même pour la nation à laquelle il appartient (1). »

Horace, pour lequel l'humanité pensante se limitait à l'Empire romain, n'avait pas envisagé ce caractère d'universalité de l'œuvre, mais il en avait prévu l'immortalité : Dans la plus belle de ses *Odes*, il a des accents triomphants pour la proclamer : « J'ai élevé un monument plus durable

(1) EDMOND PICARD, *Journal de Droit International Privé*, t. X, p. 566.

que l'airain et plus haut que la construction royale des Pyramides, que ne peuvent détruire ni la morsure de la pluie, ni l'Aquilon impuissant, ni l'innombrable série des ans, ni la fuite du Temps » (1).

Cette universalité et cette immortalité sont le propre de toutes les œuvres qui les méritent.

#### CONCLUSION

De l'analyse psychologique ressortent donc : l'intention de donner son œuvre de la part de l'auteur, celle de la recevoir de la part de ceux qui la perçoivent, enfin la gratuité nécessaire de la transmission de l'œuvre de celui-là à ceux-ci.

Tous les éléments juridiques de la donation sont donc réunis pour établir que, *à partir de sa publication, l'œuvre intellectuelle est un don.*

La conséquence à tirer de ces constatations, c'est que, comme tout donateur, l'auteur s'est dépourvu de sa propriété, et que c'est le donataire, c'est-à-dire le public ou la collectivité, qui en est devenu propriétaire.

Il est évident que cette donation est d'une nature toute spéciale, puisqu'elle est faite au genre humain tout entier et que nul ne peut devenir propriétaire exclusif de la chose donnée.

S'il était permis, en pareille matière de trouver dans un acte humain une certaine analogie avec un mystère de la Foi catholique, nous dirions que, de même que l'hostie donnée à tous, est la personne même du Christ, de même, l'œuvre intellectuelle, donnée à tous, est une partie de la personnalité de son auteur.

(1) *Odes*, livre III, ode XXIV.

Exegi monumentum aere perennius  
Regaliq[ue] situ Pyramidum altius  
Quod non imber edax, non Aquilo impotens  
Possit diruere aut innumerabilis  
Annorum series et fuga temporum.

C'est donc une donation *sui generis*, qui, comme toute donation, pourra comporter des conditions fixées par le législateur.

Chapelier, rapporteur à la Constituante du projet qui devait devenir le Décret-Loi du 13 janvier 1791, l'a constaté pour la première fois, croyons-nous, dans un document parlementaire :

« Quand un auteur a livré son ouvrage au public, quand cet ouvrage est dans les mains de tout le monde, que tous les hommes instruits se sont emparés des beautés qu'il contient, qu'ils en ont confié à leur mémoire les traits les plus heureux, il semble que, dès ce moment, l'écrivain a associé le public à sa propriété, ou plutôt qu'il *la lui a transmise tout entière.* »

Lors du premier Congrès de l'Association Littéraire Internationale, Victor Hugo, qui le présidait, a mis en lumière ces évidences.

« Avant la publication, disait-il, l'auteur a un droit incontestable et illimité. Supposez un homme comme Dante, Molière, Shakespeare. Supposez-le au moment où il vient de terminer une grande œuvre. Son manuscrit est là, devant lui ; supposez qu'il ait la fantaisie de le jeter au feu ; personne ne peut l'en empêcher. Shakespeare peut détruire *Hamlet*, Molière *Tartufe*, Dante *l'Enfer*.

« Mais dès que l'œuvre est publiée, l'auteur n'en est plus le maître. C'est alors que l'autre personnage s'en empare : appelez-le du nom que vous voudrez : esprit humain, domaine public, société. C'est ce personnage-là qui dit : je suis là ; je prends cette œuvre, j'en fais ce que je crois devoir en faire, moi esprit humain ; je la possède, elle est à moi désormais... »

« L'œuvre n'appartient plus à l'auteur lui-même... »

« Mais je vais bien plus loin et je dis : il ne dépend pas de l'auteur de faire une rature quand il l'a publiée... Pourquoi ? Parce que l'autre personnage, le public a pris possession de son œuvre... »

« ... L'auteur a donné le livre. »

« La Société l'a accepté... (1). »

(1) *Œuvres complètes. Actes et Paroles*, édition Hetzel, t. IV, Paris (sans date).

C'est ce que constatait Renouard écrivant :

« Vainement l'auteur lui-même aurait-il exprimé le désir qu'après lui le contrat consommé *entre lui et le public* demeurât sans exécution ; les idées que, de son vivant, il a introduites parmi celles du public, le public les délient par un fait destructible, les possède par une *donation irrevocable* » (1).

#### LES CONFIRMATIONS HISTORIQUES

L'histoire confirme ces données mentales en nous fournissant quelques exemples célèbres de main-mises sur les œuvres de la part de la collectivité.

A propos des tragédies d'Eschyle, jugées mal composées, les Athéniens avaient autorisé des poètes postérieurs à les présenter à des concours après les avoir modifiées. Ce faisant, les Athéniens se considéraient évidemment comme propriétaires de ces tragédies, et estimaient avoir, comme tels, le droit de les faire corriger (2).

Un exemple encore plus topique nous est fourni par ce qui s'est passé après la mort de Virgile à propos de l'*Énéide*.

Auguste lui avait demandé d'écrire un poème épique sur les origines de Rome. Virgile avait mis onze ans à composer l'*Énéide*. Il en avait lu les principaux passages à l'empereur. Au cours d'un voyage en Grèce, Virgile tomba gravement malade et mourut précipitamment en Italie. Sentant venir la mort et mécontent de son œuvre, il prescrivit par son testament à ses amis Tucca et Varius de brûler son manuscrit. Ceux-ci n'osèrent pas se conformer à cette dernière volonté et

en référèrent à Auguste, qui leur défendit de détruire le manuscrit et les chargea de supprimer ce qui pouvait leur paraître défectueux, sans pourtant rien ajouter (1) (2).

Plaçons-nous dans l'atmosphère morale et juridique du moment.

Le plus grand malheur qui puisse arriver à un Romain est de mourir *ab intestat*. Le testament participe de la sainteté de la loi, et les procès portant sur les successions sont soustraits à la juridiction des juges ordinaires pour être déferés aux *Centumvirs* qui, tirés au sort dans les tribus, représentent l'assemblée du peuple tout entier.

(1) Seneca... « Postea ab Augusto Æneidem propositam scripsit amicus undecim, sed nec emendavit nec edidit : unde etiam mortuus precepit incendi. Augustus vero, ne tantum opus periret, Tuccam et Varium hac lege iussit emendare ut superflua demerent, nihil adderent tamen : unde et semiplenas ejus invenimus versiculos. »

Valerius Probus. « Æneis servata ab Augusto, quemvis ipse testamento damnata, ne quid eorum, quæ non edidisset exierat, quod et Servius Varus hoc testatur epigrammate :

Jusserat hæc rapidis aboleri carmina flammis  
Virgilius Phrygium que ceciditæ duceum.  
Tucca volat, Variusque, simul tu, maxime Cusæ,  
Non tibi, sed Latæ consulis historia.

*Vita Virgiliana*, édition Brunner, collection Teubner Leipzig.

(2) Certains critiques ont mis en doute l'existence d'un testament de Virgile parce qu'on ne l'avait pas trouvé et que les historiens qui en parlent ont vécu longtemps après lui, Valerius Probus au premier siècle de notre ère, Donatus et Servius au quatrième.

On n'a pas trouvé de testament, peut-être parce qu'il a été perdu comme tant de documents de l'Antiquité, peut-être parce que Virgile, vraisemblablement trop malade pour l'écrire, avait testé oralement en présence de sept témoins citoyens romains, comme la loi l'y autorisait.

D'autre part, il est impossible que ces historiens aient inventé de toutes pièces l'existence et les clauses de ce testament, dont Donatus donne les principales dispositions. Ils se référaient donc à une tradition certaine qui, au moins pour Valerius Probus, était récente.

Pourquoi révoquer en doute les affirmations des historiens de l'Antiquité, lorsqu'ils ne sont en contradiction ni avec les faits, ni avec d'autres historiens, pour la seule raison que leurs écrits sont plus ou moins postérieurs aux faits qu'ils rapportent ? Nous ne connaissons pas grand'chose de l'Antiquité si nous rejetons *a priori* tout ce qui n'a pas été relaté par des contemporains. Devrait-on rayer de l'histoire tout ce que Plutarque, par exemple, qui vivait au II<sup>e</sup> siècle de notre ère, a écrit sur Périclès et Alcibiade qui vivaient au V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, parce qu'il est venu sept siècles après eux ?

(1) *Histoire des Droits d'auteur*, Paris, 1838, p. 437.

(2) *Quintilian. De Institutione oratoris*, livre X, chapitre I. \* *Tragœdias primum in lucem Eschylus protulit, sublimis et gravis et grandiloquus sæpe usque ad vitium, sed ruis in plebsque et incompositus : propter quod correctas ejus fabulas in certamen deferre posteroribus poetis Athenienses permisisse...* »

Depuis qu'il est devenu tout-puissant, Auguste a voulu ramener les Romains aux mœurs des Ancêtres : il a la suprême habilité d'être, en toutes circonstances, le plus scrupuleux observateur des lois et de se garder de tout acte pouvant présenter l'apparence de l'arbitraire.

Et c'est lui qui va ordonner la violation d'une disposition testamentaire d'un citoyen romain, et de quel citoyen ! Virgile...

Virgile, propriétaire du manuscrit de l'*Enéide*, avait le droit d'en ordonner la destruction : mais ce manuscrit est unique, sa destruction entraînerait celle du poème. Pour enfreindre cette disposition testamentaire, Auguste a certainement jugé qu'il avait un droit supérieur à celui du testateur. Quel droit ? Personnellement, il n'en a aucun. Mais il ne peut faire abstraction de sa qualité d'empereur, de représentant du peuple romain tout entier qui, en sa personne, a reçu le poème en l'entendant.

Le peuple romain a ainsi acquis sur l'*Enéide* un droit qui va s'opposer à celui de Virgile et le dominer : c'est le droit du donataire sur la chose donnée, qui périrait par la destruction de l'unique manuscrit.

Auguste va même plus loin : il se considère si bien comme donataire — c'est-à-dire comme propriétaire *ès-qualités* —, qu'il va se permettre de faire modifier le poème !

Dans cet épisode, le plus émouvant peut-être de toute l'histoire de la littérature, par la qualité des personnages et celle de l'ouvrage, dont l'humanité aurait pu être privée, il est impossible de ne pas trouver le caractère de donation de l'œuvre intellectuelle constaté par Victor Hugo vingt siècles plus tard.

Pendant toute l'Antiquité et tout le Moyen-Âge, cette donation à la collectivité était sans conditions.

L'auteur était nommé : rien de plus ; lorsque le poète avait vendu son manuscrit et le peintre son tableau, ils

n'avaient plus aucun droit sur leur œuvre. Chacun pouvait substituer son nom à celui de l'auteur, modifier l'œuvre à son gré, la copier, en multiplier les copies, la détruire.

Un passage de Martial est significatif. Il éditait ses œuvres en les faisant copier et en en vendant les copies. Apprenant qu'un certain Fidentinus récitait ses vers en se donnant pour leur auteur, le poète lui dit dans une de ses épigrammes :

« La renommée me rapporte, Fidentinus, que tu récites mes œuvres en public comme étant de toi. Si tu veux bien dire que mes vers sont de moi, je te les enverrai gratis. Si tu veux qu'on dise qu'ils sont de toi, *achète-les pour qu'ils ne soient plus à moi* » (1).

Ainsi, le poète lui-même était le premier à reconnaître que l'achat de la copie suffisait à conférer à l'acheteur le droit de se proclamer l'auteur de ses vers !

Le droit romain, qui a cherché et donné des solutions à presque tous les conflits d'intérêts soulevés par les relations des hommes entre eux ou par rapport aux choses, n'a même pas soupçonné qu'un auteur pût conserver un droit quelconque sur son œuvre, en dehors de sa fixation matérielle.

Certains juriconsultes se sont posé la question suivante : Si quelqu'un a écrit un poème, une histoire, un discours, sur un parchemin, ou a peint un tableau sur un panneau ne lui appartenant pas, à qui appartiendra la propriété de l'objet ainsi transformé ? Au propriétaire du parchemin ou du panneau, répondent Gaius (2) et Paul (3).

(1) MARTIAL. Livre I, épigramme 30.

Fama refert nostros te, Fidentine, libellos,  
Non aliter populo quam recharte tuos.  
Si meo vis dici, gratis tibi carmina mittam  
Si dici tua vis, hæc eme, ne mea sint.

(2) GAIUS. *Digeste*, livre XII, titre I, loi 9, § 1.

... Si in chartis membranave tuis carmen, vel historiam, vel orationem scripsero, hujus corporis, non ego, sed tu, dominus esse intelligeris...

(3) PAUL. *Digeste*, livre VI, titre I, loi 23, § 3.

Sed et id, quod in charta mea scribitur, aut in tabula pingitur, statim meum.

Ce dernier admet cependant que l'opinion contraire ait pu être émise, — non en raison de la conception du tableau, — mais en raison du coût de la peinture ; mais il la rejette aussitôt en disant : « Il est nécessaire que la propriété de cette peinture soit subordonnée à celle du panneau, parce que sans panneau, il n'y aurait pas de peinture ». Ainsi, il n'est pas venu un instant à l'esprit du jurisconsulte que, sans la conception du peintre, il y aurait eu encore moins de peinture, et qu'à défaut de ce panneau, elle aurait pu être réalisée sur toute autre surface plane.

\*\*

Quelques auteurs ont cru trouver dans un passage de Vitruve une restriction à cette donation dans une protection légale de l'œuvre intellectuelle par des sanctions pénales (1). Vitruve estime très justement que les plagiaires doivent, non seulement être fétris, mais aussi condamnés à une peine, et il rapporte le résultat de deux prétendues instances judiciaires qui s'étaient déroulées sous le règne de Ptolémée Philadelphe, roi d'Égypte.

La première a trait à un concours littéraire que ce roi avait institué à Alexandrie. Les concurrents, ayant présenté sous leur nom des œuvres anciennes, avaient été démasqués par un nommé Aristophane. Le roi ordonna qu'ils fussent poursuivis pour vol et les renvoya condamnés avec ignominie.

La seconde se rapporte à Zoïle qui s'intitulait modestement le « Fléau d'Homère ». Zoïle, venu à Alexandrie, avait violemment critiqué l'*Illiade* et l'*Odyssée* en présence de Ptolémée. « Les uns, écrit Vitruve, racontent que ce roi le fit mettre en croix ; les autres, qu'il fut lapidé à Chypre ;

fit : licet de pictura, quidam contra senserint propter pretium picturae : necesse est ei rei cedi, quod sine illa esse non potest.

(1) VITRUV. *De Architectura*, livre VII.

d'autres enfin, qu'il fut brûlé vif à Smyrne ». Et Vitruve conclut que, quel qu'ait été le supplice, il avait été mérité.

Malgré la meilleure volonté, il est impossible de trouver dans ces deux anecdotes une preuve de l'existence d'un droit quelconque réservé aux auteurs : ce sont deux manifestations d'un esprit critique secondé par un pouvoir absolu et s'exerçant en vertu du bon plaisir, mais non par application de dispositions légales.

\*\*

D'autres ont cru trouver une protection du droit moral de l'auteur à être nommé comme tel, dans un passage du *Digeste* qui aurait donné l'action *Injuriarum* à la victime de ce « vol de gloire », qu'ils ont qualifié pour le besoin de leur thèse de *furtum laudis* (expression que nous n'avons trouvée dans aucun texte de droit romain).

Voici ce passage :

« Si quelqu'un, pour diffamer une autre personne, a écrit, composé, édité un libelle, s'est livré à une manœuvre dolosive par laquelle quelqu'un de ces faits se serait produit, — même si l'édiction a été faite sous un autre nom, ou sans aucun nom, de telle sorte qu'il soit possible d'intenter une action à ce sujet, — et si l'auteur du fait a été condamné, il est déclaré déchu du droit de tester en vertu de la loi (Cornelia. *De Injuriis*) » (1).

Il est clair que cette loi ne vise que la répression de la diffamation et non le plagiat.

Pour émettre l'opinion que l'action *Injuriarum* était donnée contre le plagiaire, ces auteurs n'ont pas tenu compte

(1) *Digeste*, *Ulpian*, livre XLVII, titre X, loi 3, § 9.

Si quis librum ad infamiam alicujus pertinentem scripserit, composuerit, ediderit, dolove malo fecerit quo quid corrum fieret : etiam si alterius nomine ediderit, vel sine nomine, uti de ea re agere liceret : et si condemnatus sit, qui id fecerit, intestabilis ex lege jubetur.

de la première phrase de cette loi, comme si elle était ainsi conçue :

« Si l'édition a été faite sous un autre nom ou sans aucun nom, de telle sorte qu'il soit possible d'intenter une action à ce sujet, — et si l'auteur du fait a été condamné, il est déclaré déchu du droit de tester en vertu de la loi. »

Ainsi, contrairement à cette opinion, émise avec quelque légèreté, le créateur n'avait aucun recours contre le plagiaire.

C'est donc une erreur de soutenir, comme certains l'ont fait, que l'auteur avait des droits moraux qu'il puisait dans la paternité de l'œuvre : comme tout mensonge, le fait de se dire faussement l'auteur d'un ouvrage d'autrui était répréhensible par la morale, mais ne conférait pas à la victime du plagiat un droit quelconque contre le plagiaire.

Non seulement l'œuvre ne jouissait d'aucune protection pendant toute l'antiquité et le Moyen-Âge, mais à partir de la Renaissance, sa protection fut étroitement limitée aux conditions du privilège dont elle avait été l'objet. Bien plus, même à partir de la Révolution française, la protection de la loi ne s'étendait ni aux œuvres étrangères, ni aux œuvres tombées dans le domaine public.

Jusqu'aux conventions internationales conclues au XIX<sup>e</sup> siècle, toutes ces œuvres faisaient partie d'un fonds commun, d'une propriété publique, où chacun pouvait puiser à sa guise et tirer profit de ce qu'il en avait extrait.

Deux exemples rapportés dans les *Mémoires* d'Hector Berlioz sont topiques :

En 1801, le directeur de l'Opéra de Paris eut la singulière idée de faire exécuter un pastiche du poème de La *Faute Enchantée*, de faire amender la musique de Mozart par un musicien allemand nommé Lachnith, et de faire représenter le tout le 23 août 1801 sous le titre *Les Mystères d'Isis*. Cet arrangement scandaleux fut gravé et publié en grande parti-

tion et Lachnith eut l'inconscience de mettre son nom à côté de celui de Mozart.

Encore, Mozart était-il mort depuis dix ans. Mais que dire de *Freyschutz* transformé en *Robin des Bois* par Castil-Blaze, du vivant même de Weber, obligé d'assister impuissant au massacre de son œuvre ?

Cette opération avait été plus rapporté environ 100.000 francs à Castil-Blaze et rien à Weber.

Weber ne put que protester dans une lettre à la presse, à laquelle Castil-Blaze eut l'audace de répondre que ses modifications avaient pu *seules* assurer le succès de *Robin des Bois*, et que M. Weber était bien ingrat d'adresser des reproches à l'homme qui l'avait rendu populaire en France !

Ces contre-façons n'étaient possibles que parce que les auteurs n'étaient plus propriétaires de leurs œuvres, parce que, selon l'expression de Victor Hugo « l'œuvre n'appartient plus à l'auteur lui-même à partir de sa publication ».

\* \*

En reconnaissance du don de leurs œuvres au public, les auteurs ont reçu longtemps des princes et des grands seigneurs des pensions et des faveurs de toutes sortes : ceux-ci, représentant la collectivité, remplissaient un devoir social de gratitude envers ceux qui avaient enrichi le patrimoine intellectuel de leur nation.

Certes, il n'intervenait pas entre les uns et les autres un contrat *de ut des* : c'était un échange spontané. Depuis le siècle d'Auguste jusqu'à nos jours, l'histoire des souverains, des gens de lettres et des artistes est trop connue pour que nous ayons à en fournir des exemples.

Aujourd'hui même, les Etats, fussent-ils en république, reconnaissent ce devoir de gratitude sociale et ne s'en considèrent pas comme déchargés par l'établissement des droits que les législations modernes ont conférés aux auteurs.

## CHAPITRE H

## LA DONATION ET LA PROPRIÉTÉ

LA NOTION DE PROPRIÉTÉ  
LE DROIT NATUREL ET LE DROIT DES GENS

Etant établi que la transmission de l'œuvre à la collectivité est un don, deux questions se posent :

Pourquoi les auteurs et les juriconsultes, qui les ont suivis, n'ont-ils pas reconnu tout de suite la nature de cette transmission ?

Pourquoi ont-ils appliqué à l'œuvre la notion de propriété pour permettre à l'auteur d'en retirer un émolument, indépendamment de l'aliénation au support matériel de l'œuvre, manuscrit ou toile ?

La psychologie va encore répondre à ces deux questions. Tout d'abord, nous venons de le voir, on n'a pas distingué entre la propriété du support matériel et les éléments immatériels qui s'en dégagent et qui font l'objet de la donation.

En raison précisément de leur immatérialité, on a considéré qu'ils n'étaient qu'un accessoire de leur support matériel.

On ne s'était pas rendu compte que ce n'est pas celui-ci qui est le principal de l'œuvre, mais qu'il n'en est que l'accessoire, et que ce sont au contraire les éléments immatériels qui sont le principal. On ne concevait pas qu'on put aliéner à un individu un manuscrit ou une toile et donner en même temps à la collectivité les idées qui s'en dégagent.

Le résultat de cette erreur fondamentale fut qu'on appli-

qua aux éléments immatériels l'axiome : « L'accessoire suit le principal ». On pensa que l'aliénation du support matériel entraînait celle des éléments immatériels sur lesquels ni le créateur, ni l'acquéreur n'avaient pourtant plus aucun pouvoir.

On était d'autant plus incité à commettre cette erreur que la donation n'était pas faite à une personne physique ou morale déterminée, qui en pouvait enrichir son patrimoine.

Les éléments immatériels, donnés en réalité à tout le monde, ne semblaient devoir appartenir à personne, sinon au possesseur du manuscrit ou de la toile.

C'est ainsi que Quinet, associé de Barbin, ayant acquis de Molière, en 1660, le manuscrit et le privilège du *Dépit amoureux*, dédia la pièce avec sérénité à M. Hourlier, Lieutenant général civil et criminel du Baillage du Palais par cette lettre :

« Monsieur,

« Si cette pièce n'avait reçu les applaudissements de toute la France, si elle n'avait été le charme de Paris, et si elle n'avait été le divertissement du plus grand Monarque de la Terre, je ne prendrais pas la liberté de vous l'offrir. Il y a longtemps que j'avois résolu de vous présenter quelque chose qui vous marquast mes respects, mais ne trouvant rien qui fut digne de vous être offert, et qui fut proportionné à vos mérites, j'avois toujours différé le juste et respectueux hommage que je m'estois proposé de vous rendre, et j'eusse peut-être encore tardé longtemps à le faire, si le *Dépit amoureux* de l'Auteur le plus approuvé de ce siècle ne me fut tombé entre les mains... »

« G. QUINET » (1).

En 1663, Barbin et Quinet acquièrent encore le manuscrit et le privilège de *L'Étourdi* : cette fois c'est Barbin qui dédie la pièce à « Messire Jean Arnaud de Kiants, Procureur de Sa Majesté au Châtelet de Paris », et dans sa dédicace, il ne mentionne même pas le nom de Molière (1).

(1) Voir les éditions originales des principales œuvres de Molière, reproduites exactement par la Librairie Jonaus de Paris avec les textes des privilèges et des dédicaces.

Ces offrandes paraissent évidemment toutes naturelles à tout le monde, et d'abord à Molière, qui ne protesta pas.

\* \*

D'autre part, lorsque, plus tard, on fit une discrimination entre le support matériel et les éléments immatériels, on reconnut que ceux-ci n'étaient autres que des parties de la personnalité même du créateur, — ses idées toujours, son nom le plus souvent, — et que ces éléments ne pouvaient être détachés de l'œuvre, parce qu'ils lui étaient consubstantiels.

De là naquit l'idée que le créateur était resté propriétaire de ces parties de sa personnalité, même après l'aliénation du manuscrit ou de la toile.

Ce sont ces deux raisons qui ont créé la notion erronée « propriété littéraire et artistique ».

\* \*

Lorsque les juristes modernes eurent adopté la notion de propriété, se rendant compte de son anomalie appliquée à l'œuvre intellectuelle, ils cherchèrent à la justifier en la faisant découler du droit naturel ou du droit des gens.

« La création d'une œuvre artistique ou littéraire constitue, au profit de son auteur, une propriété dont le fondement se trouve dans le droit naturel ou des gens », disent Huard et Mack (1).

Pour apprécier la valeur de cette conception, remontons aux principes :

Ulpien (2), puis Justinien (3) ont défini le droit naturel :

(1) *Propriété littéraire et artistique*, § 1, Paris 1891.

(2) *Digeste*, livre I, titre I, loi I, § 3 : Jus naturale est quod natura omnia animalia docuit, nam jus istud non humani generis proprium, sed omnium animalium : hinc descendit maris atque femine conjunctio, hinc liberorum procreatio, hinc educatio.

(3) *Institutes*, livre I, chapitre II.

« Ce qu'enseigne la nature, non seulement aux hommes, mais même aux animaux, le mariage, la naissance et l'éducation des enfants. »

A moins de considérer l'expression « droit naturel » comme synonyme « d'équité », — ce qui serait en forcer singulièrement le sens, — on ne peut, sans en exagérer la portée de la façon la plus inconsiderée, y trouver la source du droit d'auteur qui, nous le verrons plus loin, est une notion abstraite résultant de la civilisation la plus avancée.

La définition du droit des gens donnée par Gaius semble le confondre avec le droit naturel, sauf en ce qu'elle ne mentionne pas les animaux. Il définit, en effet, le droit des gens :

« Ce que la raison naturelle a établi chez tous les hommes, ce qui est en usage chez tous les peuples » (1).

Cette définition, plus développée, avait manqué être placée en tête de notre Code civil : l'article 1<sup>er</sup> du titre I, que notre législateur se proposait d'y placer, et qui parait avoir été supprimée comme inutile, avait été rédigée comme suit :

« Il existe un droit universel et immuable, sources de toutes les lois positives : il n'est que la raison naturelle en tant qu'elle gouverne les hommes » (2).

Comment serait-il possible de rattacher, soit au droit naturel, soit au droit des gens, la synthèse de plusieurs droits particuliers indépendants les uns des autres — qui se sont faits jour successivement, — qu'on appelle aujourd'hui le *droit d'auteur* en le considérant comme une espèce du genre « *Propriété* » ?

Ce rattachement est purement arbitraire et verbal.

La propriété est peut-être de droit naturel en ce qu'elle constitue une adjonction à l'individu de certaines parcelles du monde extérieur sur lesquelles, dès ses plus lointaines

(1) *Institutes*, livre I, chapitre I. Quod vero naturalis ratio inter omnes homines constituit et apud omnes populos custoditur, vocatur jus gentium quasi quo jure omnes gentes utuntur.

(2) BARNY-LACANTIERRE, *Précis du Droit civil*, titre I, chapitre I.



origines, l'homme a exercé son pouvoir d'en user et d'en abuser.

A l'origine, la propriété, c'est la caverne qui a occupée l'homme primitif ; c'est la proie que le hasard lui a offerte et qu'il a emportée (1).

Elle est certainement du droit des gens, car depuis les temps historiques, elle a été reconnue toujours et partout comme un droit par les peuples même les plus sauvages, et les systèmes socialistes et collectivistes sont eux-mêmes obligés d'en tenir compte, ne fut-ce que pour l'attribuer à l'Etat.

Droit naturel, ou droit des gens, le droit de propriété est le résultat d'une main-mise de l'homme sur une partie du monde extérieur.

Au contraire, ce qu'on appelle le « droit d'auteur » est la conséquence de la projection de l'esprit de l'homme dans le monde extérieur, projection dont chacun peut s'emparer, user et abuser—malgré et contre la volonté de l'auteur, après que l'œuvre a été mise au jour. Rien ne peut mieux l'établir que l'exemple du *Freyshütz*, massacré et exploité pécuniairement par Casil Blaze en présence de Weber, impuissant.

Depuis Homère jusqu'à l'apparition des privilèges, au début de la Renaissance, l'œuvre est un don sans conditions : le droit d'auteur, qui en *natura*, est donc exactement le contraire du droit de propriété, et l'on peut s'étonner que cette constatation n'ait pas été faite plus tôt.

Un droit naturel ou un droit des gens s'impose avec évidence en raison de son universalité. Or, le droit d'auteur était si peu évident qu'il est resté inconnu dans la Grèce de Périclès, dans la Rome d'Auguste, dans l'Europe de la Renaissance et du Siècle de Louis XIV, c'est-à-dire ignoré de la civilisation occidentale la plus raffinée, pendant les vingt-

(1) Lucanæ. De natura rerum, livre V.

Vers 982 Sed nemora, atque cavos montes silvasque colabant...  
Vers 987 Quod cuique obtulerat prædes fortuna ferebat...

trois siècles qui se sont écoulés depuis l'épanouissement de la pensée grecque jusqu'aux approches de la Révolution française.

Il est donc impossible de trouver la source du droit de l'auteur sur son œuvre, soit dans le droit naturel, soit dans le droit des gens.

Le droit d'auteur, il est vrai, tend aujourd'hui à être reconnu par tous les peuples civilisés, et à devenir ainsi un droit des gens, mais il aura fallu vingt-trois siècles pour arriver à ce résultat. Par conséquent, loin de trouver son principe dans le droit des gens, le droit d'auteur est l'aboutissement d'une évolution juridique indépendante de ce droit.

Cette évolution n'est d'ailleurs pas encore parvenue à son terme, puisque certaines lois nationales ne protègent pas les œuvres étrangères ou ne les protègent qu'à certaines conditions.

#### LA NOTION DE PROPRIÉTÉ ET LES ŒUVRES ORALES

Ce qui établirait encore l'hérésie juridique que constitue la notion de propriété appliquée au droit d'auteur, c'est son impossibilité de l'appliquer aux œuvres orales.

Il est incontestable que le sermon d'un prédicateur, le cours d'un professeur, la plaidoirie d'un avocat, sont des œuvres intellectuelles de même nature qu'un roman ou une comédie.

Ces œuvres ne se sont souvent pas matérialisées par l'écriture : elles doivent cependant, — étant de même nature que les autres, — jouir de la même protection.

Or, comment pourraient-elles faire l'objet d'un droit de propriété, — qui ne pourrait même pas s'appuyer à sa naissance sur les parcelles matérielles d'un manuscrit, — alors qu'elles s'éteignent avec les paroles elles-mêmes ? Cette propriété ne porterait plus que sur un néant.

Celui qui s'emparerait de ces paroles, en les fixant par la

sténographie ou sur un disque phonographique, serait fondé à prétendre qu'en les faisant revivre par son travail, il a reconstruit la propriété à son profit, puisque, sans lui, il ne resterait pas trace de l'œuvre.

Or, l'équité, certaines lois étrangères et la jurisprudence qui s'en est inspirée, ont condamné cette prétention.

Donc la notion de propriété ne peut pas s'appliquer aux œuvres orales. Et comme celles-ci sont de même nature que les autres œuvres intellectuelles, il en résulte que la notion de propriété ne peut pas, non plus, s'appliquer à celles-ci.

#### LA NAISSANCE DE LA NOTION DU « DROIT D'AUTEUR »

Ces données, qui pouvaient paraître évidentes, n'ont pas empêché la plupart des civilistes du XIX<sup>e</sup> siècle d'être hantés par les mots *Propriété littéraire et artistique* employés par les premières lois françaises pour protéger les droits des auteurs, et de s'évertuer à justifier la notion de propriété.

Son dernier défenseur fut le Bâtonnier Pouillet (1), dont l'opinion sur ce point jout encore, malheureusement, d'une grande autorité devant nos Tribunaux.

« La propriété littéraire, écrit-il, est comme toutes les autres, régie par le droit commun, en tout ce qui n'a pas fait l'objet de dispositions exceptionnelles et formelles » (2).

Cependant, un Conseiller à la Cour de cassation, Augustin-Charles Renouard, s'était rendu compte, le premier, de la fausseté de l'application du mot « propriété » au droit d'auteur. Dans son *Traité des Droits d'Auteurs dans la Littérature, les Sciences et les Beaux-Arts*, paru en 1838, il s'élève contre cette notion :

(1) M. Pouillet, avocat des principales maisons d'édition de Paris, a défendu avec énergie le droit d'auteur dans toute la mesure où il profitait à ses concessionnaires. En effet, la notion de propriété leur est éminemment avantageuse dans ses conséquences pratiques.

(2) *Dictionnaire de la Propriété industrielle, artistique et littéraire.*

« L'expression de *Propriété littéraire* doit être rejetée de la Langue française, écrit-il. Ce n'est pas une question de faible importance que celle du bon emploi des mots... Je ne crains pas de dire que les préjugés qui obscurcissent la matière qui nous occupe, trouvent leur principale force dans le droit de bourgeoisie que les écrivains, partie intéressée dans cette querelle, ont fait prendre à l'expression de *Propriété littéraire*, à la faveur de laquelle ils ont habitué les esprits à leurs prétentions...

« ... Nous ne nous sommes attachés qu'à démontrer le vicieux emploi du mot *Propriété* parce que la langue du droit ne saurait ici l'admettre sans le fausser, sans lui faire faire divorce avec les caractères essentiels de transmissibilité, de perpétuité, d'inviolabilité, qui doivent toujours en demeurer inséparables... »

Et Renouard démontre pourquoi l'œuvre intellectuelle ne peut pas être une propriété :

« Un poète crée des vers, le papier qui matérialise l'émission, les cent mille exemplaires qui les reproduiront, seront susceptibles d'être la propriété d'un individu, de mille ou de cent mille, mais ce qui n'est pas appropriable, ce sont les vers eux-mêmes : c'est la faculté pour chacun de les identifier à son intelligence, c'est la possibilité de les reproduire en les recitant, en les écrivant. »

Le traité de Renouard avait enfin fait apparaître une autre conception juridique, seule conforme à la nature des choses, du droit qu'avaient les auteurs de tirer profit de leurs ouvrages. Bien qu'isolée en doctrine, l'opinion de Renouard avait rallié beaucoup d'intéressés : la notion de propriété était si ébranlée que, lors de la discussion du projet, qui est devenu la loi du 14 juillet 1866, Perras, son rapporteur au Corps Législatif, s'exprimait ainsi :

« Depuis quarante ans surtout, dans les livres et dans les brochures, dans la presse et dans les salons... à la Chambre des Députés ou au Corps Législatif, à la Chambre des Pairs, au Sénat, en France et à l'Etranger, on discute à grand bruit, la *justice ou récompense* qui est due (aux auteurs) et l'on n'a pu s'entendre encore sur la dénomination du droit qu'ils réclament et qu'il s'agit d'organiser.

« Les uns l'appellent simplement *Droit des Auteurs et des Artistes*, les autres *Propriété littéraire et artistique*... »

« La Chambre permettra, elle saura gré peut-être au rapporteur de la Commission, de ne pas donner une importance exagérée aux querelles de mots... (1). »

Pour s'exprimer ainsi, Perras ne se rendait évidemment pas compte que, sous ces querelles de mots, s'affrontaient deux conceptions juridiques, dont les applications, en fait, avaient des conséquences capitales pour les intérêts des auteurs, suivant que l'une ou l'autre devait triompher.

Se réfugiant, comme son rapporteur, dans une prudente abstention, le Corps Législatif prit soin de ne pas préciser dans le texte de la loi, la nature des nouveaux droits qu'elle octroyait aux auteurs, car le mot de « propriété » n'y figure pas.

\* \*

Vingt ans plus tard, un procès en contrefaçon donnait lieu à un pourvoi en cassation, et un magistrat éminent, le conseiller Lepelletier, s'inspirant de l'opinion de Renouard, disait dans son rapport à la Chambre des Requistes :

« Dégageons-nous de cette idée fausse que la propriété d'une œuvre artistique ou littéraire serait, dans l'état actuel de notre législation, une propriété ordinaire, comme celle que le Code civil a organisée pour les biens meubles ou immeubles : ne nous laissons pas abuser par les mots, et comprenons bien que, si la loi de 1866 et les textes qui l'ont précédée, ont pour titre *Propriété littéraire*, *Droit de propriété*, leurs dispositions n'ont en réalité pour but que d'assurer, et en même temps de limiter, les droits qui ont pour objet les œuvres de l'esprit... »

« Mais les mots en France ont leur influence... et le mot de *propriété littéraire* a depuis quelques années obscurci la notion exacte

(1) Rapport sur la loi du 14 juillet 1866, Dalloz 1866. 4. 96.

du droit, très respectable, mais artificiel et limité, que la législation moderne a inventé... »

« Dégageant la chose de la fausse logique du mot, interrogeant la nature et l'histoire de ce droit *sui generis*, la majorité des auteurs, des jurisconsultes et des économistes, n'y a vu qu'une concession de la loi, concession juste, mais volontaire, devant concilier, par la restriction même de sa durée, la récompense due à l'auteur avec l'intérêt du public » (1).

\* \*

S'appuyant sur ces autorités, la doctrine a évolué dès le commencement de ce siècle. C'est ce que constatait M. Léon Bérard lorsqu'il a écrit :

« Tout le monde reconnaît aujourd'hui que la *propriété littéraire* et artistique n'est que la désignation commode d'un droit très énergique et très complet, *mais sans aucun rapport scientifique avec l'« usus » et l'« abusus »* du droit romain et de l'article 544 du Code Civil » (2).

Il semble que Pouillet lui-même avait reconnu que la notion de propriété était devenue insoutenable lorsqu'il a écrit plus tard :

« Il importe assez peu dans la pratique que le droit d'auteur soit ou ne soit pas une propriété dans le sens juridique du mot, dès l'instant qu'il est clairement défini, déterminé par la loi dans ses effets, dans son étendue, dans sa durée. »

L'inexactitude de cette proposition a été relevée par M. Aussy dans les termes suivants :

« Il est permis de ne pas partager cet avis, et de prétendre au contraire que la question intéresse directement la pratique, parce que la loi ne réunit pas les qualités de précision que lui attribue M. Pouillet, et qu'il est impossible, si l'on ne recherche pas la nature

(1) Dalloz, 1888. 1. 8.

(2) Du caractère personnel de certains droits : le Droit d'Auteur, Paris, 1901.

du droit d'auteur, d'expliquer certaines de ses conséquences, inconciliables avec l'idée de propriété ordinaire » (1).

#### CONCLUSION

Il résulte de cet exposé que la synthèse de droits particuliers, qui constitue ce qu'on appelle le droit d'auteur, ne trouve sa source ni dans le droit naturel, ni dans le droit des gens, et qu'il n'est ni un droit de propriété, ni un « bien » au sens de l'article 516 du Code Civil.

La notion inexacte de propriété a eu cependant son utilité : elle a abrité la naissance du droit d'auteur sous un vocable pratique. Grâce à elle :

« Ignoré d'abord, se faisant ensuite reconnaître, dit Renouard, mais apparaissant dans une société où sa place se trouvait prise, ... le droit des auteurs parvint à se conquérir une position après avoir longtemps combattu, ayant tantôt pour alliés, tantôt pour adversaires, le gouvernement central, les tribunaux, les imprimeurs, les libraires et les comédiens. »

C'est grâce à cette notion de propriété que le droit d'auteur est devenu une entité juridique, aujourd'hui incontestée, d'où découlent deux notions précises au bénéfice de l'auteur, le droit pécuniaire et le droit moral, qui tous deux ont une place dans tous les modes de protection de son œuvre après sa publication.

(1) *Du droit moral de l'auteur*, Auxerre, 1922.

#### CHAPITRE III

### LA NATURE DU DROIT D'AUTEUR

Ce qui précède établit ce que n'est pas le droit d'auteur. Encore aujourd'hui ni les civilistes, ni les Tribunaux, ne sentent pour définir ce qu'il est.

« Le droit que possède l'auteur sur ses œuvres est de reconnaissance relativement récente et de caractère mal défini, écrit M. Pierre Masse (1). Les consultations ne sont d'accord ni sur sa durée, ni sur sa raison d'être. Les Tribunaux se bornent à donner des solutions d'espèces aux problèmes qui leur sont soumis ».

Cette absence de tout principe directeur pour trancher les difficultés, nées de l'exercice du droit d'auteur, est la cause de cette situation quelque peu paradoxale.

La cause en est que, jusqu'ici, on n'a pas procédé selon la méthode historique pour l'étude de la question, car l'histoire, nous faisant connaître l'origine et l'évolution de chacune des parties qui composent ce qu'on appelle aujourd'hui le droit d'auteur, nous permet d'en établir les principes, comme le langage et la psychologie nous ont permis de savoir comment l'œuvre naissait, se fixait, se transmettait ; comment sa transmission constituait une donation *sui generis*.

L'histoire de chacun des droits particuliers, indépendants les uns des autres, synthétisés aujourd'hui sous le nom de « droit d'auteur », que les créateurs ont vu reconnaître peu

(1) *Le Droit Moral de l'Auteur sur son œuvre littéraire et artistique*, Paris, 1906.

à peu sur leurs œuvres par les lois nationales, est l'histoire des restrictions que, s'inspirant de l'équité, et sous la pression des revendications des intéressés, le Pouvoir a apportées successivement en faveur des créateurs, à l'encontre de la collectivité donataire, — qu'en cette qualité on appelle le *domaine public*.

Ces restrictions ont d'abord été déterminées par cette considération à savoir que, selon l'expression de Chapelier, « il est extrêmement juste que les hommes qui cultivent le domaine de la pensée tirent quelques fruits de leur travail. »

Elles ont ensuite été déterminées par cette autre considération que, seul, l'auteur pouvait agir sur l'œuvre après sa publication sans la dénaturer, parce qu'elle constituait une partie exteriorisée de sa personnalité.

« Or, l'œuvre intellectuelle et impalpable ne pouvait être soumise aux règles ordinaires concernant les biens, remarque très justement M. Assy. Il a fallu des décisions d'ordre positif pour reconnaître aux auteurs des droits que la nature de leurs œuvres ne pouvait seule leur assurer ».

En un mot, il a fallu *la Loi*.

Le premier acte législatif qui a conféré aux auteurs un droit né de la production de l'œuvre elle-même, — et non plus né d'un privilège, — est le statut de la huitième année du règne de la reine Anne d'Angleterre (1710).

Ce statut porte qu'à partir du 10 avril 1710, l'auteur de tout livre déjà imprimé ou ses cessionnaires auront pendant 21 ans un droit exclusif de réimpression ; que les auteurs d'ouvrages non encore imprimés auront le privilège de l'impression et de la publication pendant 14 ans ; et qu'à l'expiration de cette période, si l'auteur vit encore, il bénéficiera d'une seconde période de protection de 14 ans.

Un statut de Georges II de 1735 étend ces dispositions aux œuvres produites par les arts du dessin.

La plupart des nations occidentales ont suivi assez rapi-

dement l'exemple donné par l'Angleterre, en reconnaissant certains droits aux auteurs.

Dès lors, deux constatations s'imposent : la première, c'est que toutes les nations civilisées n'ont pas reconnu à la même époque le droit d'auteur ; la seconde, c'est qu'aucune loi nationale, établissant le droit d'auteur, n'est identique à une autre ; chaque législation restreint souverainement et arbitrairement, au profit de l'auteur, l'étendue et la durée de la jouissance de la collectivité sur l'œuvre donnée.

Le droit d'auteur entre donc exactement dans la définition que le droit romain donne du droit civil :

« Le droit que chaque peuple a établi lui-même, droit qui lui est propre, est appelé droit civil, comme étant le droit particulier de la cité » (1).

Ainsi le droit d'auteur est un *droit civil* : il reste à rechercher quelle est sa nature.

Ce n'est certainement pas un droit de créance : le caractère universel de la donation faite par l'auteur est exclusif de toute action pouvant s'exercer contre une personne physique ou morale déterminée ; l'auteur ne peut exercer l'action en révocation pour ingratitude, par exemple, faute d'un défendeur à atteindre : ce n'est donc pas un droit personnel, le mot « personnel » étant pris ici dans le sens de « s'exerçant contre une ou plusieurs personnes ».

Il ne s'exerce pas sur une chose matérielle : il n'est donc pas un droit réel ordinaire comme le gage ou l'hypothèque. Mais comme il s'exerce sur les éléments immatériels de l'œuvre, c'est un droit réel d'une nature spéciale, un droit *sui generis*, comme la donation dont il est une condition. Ces éléments immatériels constituent, en effet, une « chose » ayant une objectivité dans le monde des Idées, aurait dit

(1) Gaius. *Institutes*, livre I, chapitre I, § 4 ; JUSTINIEN. *Institutes*, livre I, chap. II, § 1.

Quod quicquid populus jus constituit, id ipsius proprium est, vocaturque jus civile, quasi proprium civitatis.

Platon, dans le monde des Phénomènes, aurait dit Kant. C'est, suivant la définition du grand juriconsulte belge Edmond Picard, un *ius in re intellectuali*.

Et, comme ces éléments immatériels font partie de la personnalité de l'auteur, c'est un droit essentiellement attaché à sa personne, entrant dans la catégorie des droits reconnus par l'article 1166 du Code civil, analogue à la puissance paternelle.

« Le Code civil, dit M. Léon Bernard, connaît des droits personnels (ce mot étant pris dans le sens de « attachés à la personne ») et la loi fait à ces droits un régime de faveur en considération de leur lien étroit avec la personne même du titulaire dont on ne peut juridiquement les séparer ».

Sans s'exprimer d'une manière aussi formelle, Pothier avait déjà reconnu ce caractère au droit d'auteur.

« Les manuscrits des ouvrages qu'un homme d'esprit a composés ne doivent pas non plus, être compris dans l'inventaire : ce sont choses inestimables, qui ne sont pas censées faire partie d'une communauté de biens, ni même d'une succession : on doit donc les laisser au survivant qui les a composés, et s'il est prédécédé, à l'aîné de ses enfants, ou, à défaut d'enfant, à l'aîné de sa famille, quand même ces personnes auraient renoncé à la succession » (1).

Il est impossible de marquer avec plus de force le caractère personnel du droit d'auteur, puisque, après la mort de l'auteur, seul, le continuateur de sa personne peut posséder les ouvrages qui le font naître et qui lui appartiennent, même s'il a renoncé à la succession. Ainsi, Pothier refuse très justement à ces ouvrages la qualité de « biens » dont la Cour de Cassation devait les affubler deux siècles plus tard.

Ce caractère personnel du droit d'auteur a encore été constaté en 1810 par Louvet, rapporteur au Corps Législatif des articles du Code pénal punissant la contrefaçon :

(1) De la Communauté, t. II, n° 692.

« Je viens maintenant, écrit-il, à des dispositions dont le but est d'assurer des propriétés ... d'autant plus chères à l'homme qu'elles lui appartiennent plus immédiatement et sont en quelque sorte une partie de lui-même : je veux parler de ces productions des arts, de ces fruits de l'esprit, de l'imagination, du génie, qui servent à l'utilité, à l'instruction, au charme, à l'ornement et à la gloire d'une nation ».

Louvet se souvenait qu'Horace avait dit :

« Je ne mourrai pas tout entier : une grande partie de moi-même vivra la déesse de la Mort » (1).

Ainsi, comme Pothier, ce législateur avait reconnu la consubstantialité de la personnalité de l'auteur dans son œuvre, mais n'avait pas aperçu la contradiction existant dans l'association, dans un même objet, des concepts de « personnalité » et de « propriété ».

Kant, le premier, a discerné « la question de savoir s'il n'y a pas un droit personnel d'espèce réelle » et, appliquant cette idée à l'enfant, il reconnaît aux parents un droit qui « n'est pas un droit réel pur, ni un droit personnel pur, mais un droit personnel d'espèce réelle » (2).

Cette conception s'applique très exactement au droit d'auteur, qui est un droit réel *sui generis*, portant sur une chose intellectuelle et attaché à la personne de tout producteur d'une œuvre de l'esprit.

#### L'INALIÉNABILITÉ DU DROIT D'AUTEUR

La principale conséquence du caractère personnel du droit d'auteur est son *inaliénabilité*.

Une telle aliénation pourrait se concevoir et eût été légale

(1) Odes, livre III, Ode XXIV.

Non omnis moriar, multaque pars mei  
Vitalis Libitinae...

(2) Principes métaphysiques du droit. Traduction Tissot. Droit privé, § XXXI, p. 133, Paris 1837.

dans les anciennes civilisations qui admettaient l'esclavage. L'esclavage était une institution du droit des gens. La personne humaine était alors dans le commerce : le père avait la pleine propriété de son enfant.

La loi des Douze Tables lui reconnaissait le droit de le vendre : elle lui reconnaissait même le droit de le tuer : elle ne faisait en cela que consacrer un droit naturel : mais peu à peu le droit civil a restreint ce droit de propriété : très rapidement, le père s'est vu retirer le droit de vie et de mort, et Paul n'admet plus la vente des enfants que lorsque le père est poussé par une extrême nécessité ou pour se procurer des aliments et, dans ce cas, les enfants ne perdent pas leur statut d'ingénus « parce qu'un homme libre ne peut être évalué à aucun prix » (1).

Enfin, d'après une constitution de l'Empereur Constantin, cette vente, déterminée par la faim, n'a plus été admise que lorsqu'il s'agissait de *nouveaux-nés*.

« Si quelqu'un, vaincu par une extrême pauvreté et une extrême misère, et à cause de cela, a vendu son fils ou une fille nouveau-nés, cette vente, valable dans ce cas seulement, confèrera à l'acheteur la faculté d'agir en maître : mais il est permis au vendeur lui-même ou à celui qui a été vendu, ou à n'importe quel autre personne, de rendre à l'enfant vendu sa qualité d'homme libre, soit en offrant le prix qu'il peut valoir, soit en fournissant un esclave de même sorte » (2).

Combien d'artistes, de littérateurs, d'inventeurs ont été ainsi contraints par la misère de vendre à vil prix tous leurs

(1) *Sentences*, livre V, I. Textes de Droit romain publiés par Frédéric Girard, Paris, 1893. Qui contemplatione extremae necessitatis aut alimentorum gratia filios suos vendiderint, statui ingenuitatis eorum non prejudicant : homo enim liber nullo pretio estimatur.

(2) Code, livre IV, titre III, loi II. Si quis propter nimiam paupertatem egestatione victus causa, filium filiamve sanguinolentum vendiderit, venditorem in hoc tantummodo casu valente, emptor obviandi ejus servitii habebit facultatem : liceat autem ipsi qui vendidit, vel qui alienatus est aut cuiuslibet alii ad ingenuitatem eum propriam repelere : modo aut si pretium offerat, quod potest valere, aut mancipium pro ejus modi praestet.

droits sur leurs créations ! Combien ont laissé leur famille dans un affreux dénuement après avoir fait la fortune de ceux qui ont exploité leurs œuvres !

« La fille de Joseph Strauss, par exemple, dit M. Joseph Charlier, est morte d'un adème provoqué par la faim, tandis qu'une opération tirée des motifs des œuvres de son père, rapportait plusieurs millions à quelques exploitants » (1).

\* \*

Si le droit civil a retiré au père le droit de tuer et de vendre son enfant, droit que le père tenait du droit naturel, le droit civil n'a pas, pour cela, rompu tout lien juridique entre eux. A ces droits barbares, il en a substitué de nouveaux, suggérés par l'intérêt de l'enfant, — et aussi par celui du père, — droits moraux de garde et de tutelle, droits pécuniaires d'usufruit légal et d'hérédité, droits attachés à la personne du père et, comme tels, incessibles et insaisissables (Art. 1166 du Code civil).

De même la création d'une œuvre intellectuelle confère à son auteur le droit moral de veiller sur elle, et le droit pécuniaire d'en retirer des émoluments, droits également attachés à sa personne, également incessibles et insaisissables.

De même que la vente d'un enfant est devenue contraire à l'ordre public, de même l'aliénation définitive d'une œuvre intellectuelle lui est devenue contraire, lorsque l'œuvre, avant sa publication, est encore en possession de l'auteur. Après sa publication, c'est-à-dire après sa donation à la collectivité, la vente est encore nulle parce qu'en la donnant au public, l'auteur en a perdu la propriété et la possession, que l'œuvre est devenue la propriété de la collectivité et que la vente de la chose d'autrui est nulle (art. 1599 du Code civil).

(1) *Les droits du musicien sur son œuvre*, Paris, 1923, p. 58.

Ainsi donc, lorsque contrairement à ces principes, l'œuvre a été aliénée, avec ou sans réserve, la loi doit à l'auteur accorder une action en nullité ; lorsque la concession de certains droits a été consentie à des conditions manifestement dérisoires, la loi doit lui accorder une action en rescision, pour cause de lésion.

Ce serait, diront sans doute quelques-uns, une atteinte au principe que la convention fait la loi des parties : mais le Code civil lui-même porte atteinte à ce principe puisqu'il accorde au vendeur d'immeuble une action en rescision lorsqu'il est lésé par le prix de plus de sept douzièmes de la valeur de l'immeuble.

On n'aperçoit pas pourquoi la loi n'attribuerait pas au créateur d'une œuvre intellectuelle le même droit qu'au propriétaire d'un immeuble, obligé par le besoin à s'en défaire à vil prix. La loi est toute puissante en ces matières ; elle seule peut réparer, en quelque mesure, certaines iniquités résultant d'un abus d'un capitalisme mal exercé.

..\*

Le principe de l'inaliénabilité du droit d'auteur a été proclamé pour la première fois par Kant :

« Un livre n'est pas pour l'auteur une marchandise, un objet de commerce : c'est un usage de ses facultés qu'il peut concéder à d'autres, mais qu'il ne peut jamais aliéner » (1).

Thaller n'est pas moins énergique :

« La propriété intellectuelle n'est pas dans le commerce, et ne peut pas y être, parce qu'elle forme partie composante du cerveau de l'individu, et celui qui aliène pour toujours un de ses ouvrages, commet un acte illégal, comme vendant quelque chose de son libre arbitre et de sa personnalité » (2).

(1) *Elements métaphysiques de la doctrine du Droit*. Traduction Barni, Paris 1883, p. 251.

(2) *Revue trimestrielle de Droit civil*, 1903, p. 57.

M. Albert Vaunois, qui emploie encore l'expression « propriété littéraire et artistique », écrit très justement :

« La propriété littéraire et artistique n'est pas à proprement parler cessible... La cession de l'œuvre pure et simple, l'abandon total de sa création par l'écrivain, le musicien ou le peintre n'est pas possible en fait, et en droit devrait être interdite.

« S'il en était ainsi, on ne verrait plus de contrat semblable à un pari, qui risque d'enrichir ou de ruiner un des contractants.

« Le lien entre l'auteur et son œuvre ne peut être rompu, soit au point de vue moral, soit au point de vue pécuniaire. On a recouru au droit moral pour effacer les conséquences fâcheuses d'une aliénation sans réserves ; il faut aller plus loin et réglementer les transactions pécuniaires... »

« Des législations étrangères sont déjà entrées dans cette voie, par exemple la loi autrichienne du 13 juillet 1920, ne permet la cession que de l'exercice du droit d'auteur, avec les textes du décret d'exécution... ainsi que la loi polonaise du 29 mars 1926 ».

Enfin le récent projet de loi allemand marque une distinction capitale entre la *transmissibilité* de l'œuvre elle-même seulement à cause de mort (article 19) et la *transmissibilité des droits d'utilisation* de l'œuvre (article 20). Cependant il semble y avoir une contradiction entre la disposition de l'article 19 qui implique l'inaliénabilité de l'œuvre et celle de l'article 20 où il est dit :

« Si l'auteur cède à un tiers la propriété d'une œuvre, cette cession n'implique pas, dans l'incertitude, le droit d'utiliser l'œuvre. »

Enfin, l'article 20 permet la transmission de l'utilisation de l'œuvre entre vifs « avec ou sans restriction », c'est-à-dire la cession complète du droit pécuniaire pour tous les modes d'utilisation de l'œuvre : dans ces conditions, la distinction marquée précédemment perd à peu près tout intérêt pratique (1).

(1) La traduction française du projet allemand a paru dans le numéro d'*Interauteur* de septembre 1932 : ces observations sont faites sous réserves des inexactitudes possibles de la traduction.



La première conséquence de l'inaliénabilité du droit d'auteur est qu'il restera nécessairement indivis, soit entre ses titulaires, co-auteurs d'un ouvrage, soit entre leurs héritiers. L'article 815 du Code civil qui dispose que « nul ne peut être contraint de rester dans l'indivision » ne lui est pas applicable. Seules, les redevances produites par l'exploitation de l'œuvre, peuvent être divisées entre les titulaires du droit d'auteur.

C'est donc à tort qu'un jugement du Tribunal de la Seine du 25 janvier 1844, confirmé par arrêt de la Cour de Paris du 11 janvier 1845, a décidé que « l'auteur qui a vendu une part dans son œuvre, et s'est ainsi mis en communauté avec l'acquéreur, doit souffrir la licitation demandée par ce dernier » (1).

Cette application de l'article 815, heureusement fort rare jusqu'ici, aboutit à cette iniquité consistant à dépouiller l'auteur de tout droit sur son œuvre par une adjudication aux enchères.

\* \*

La seconde conséquence, c'est que le droit d'auteur ne peut pas tomber en communauté : c'est plus qu'un propre de l'auteur, comme l'a très justement observé Pothier.

Dans l'état actuel de la doctrine, mais non de la jurisprudence française, seules, les redevances qu'il produit tombent en communauté pendant sa durée, et peuvent être saisies.

C'est ce que dispose la loi yougoslave du 26 décembre 1929, la dernière en date sur le droit d'auteur, dans son article 20 :

(1) BLANC, *Traité de la Contrefaçon en tous genres*, p. 113. Affaire Laroche contre Charpenhier.

Nous n'avons pas trouvé le texte de ce jugement qui a été détruit dans l'incendie du Palais de Justice sous la Commune, et l'arrêt se borne à adopter ces motifs des premiers juges, sans en reproduire aucun et sans les discuter.

« Le droit d'auteur, de par lui-même, ne peut faire l'objet de saisie-exécution contre l'auteur ou ses héritiers.

« Seul, le bénéfice qui revient à l'auteur ou à ses héritiers par l'utilisation de l'œuvre, peut faire l'objet de saisie-exécution. »

\* \*

Enfin, troisième conséquence : l'article 1602 du Code civil, aux termes duquel tout pacte obscur ou ambigu s'interprète contre le vendeur, ne sera pas applicable au contrat par lequel un auteur concède à un tiers, l'exploitation de son œuvre.

#### LA PUBLICATION DE L'ŒUVRE INTELLECTUELLE

L'extériorisation de l'œuvre fixée sur des parcelles de matière ne constitue pas la publication.

Celle-ci résulte soit d'une édition pour les œuvres de la littérature, de la musique, de la gravure, soit d'une représentation pour les œuvres dramatiques, soit d'une exposition pour celles des arts graphiques et plastiques. C'est par cette publication qu'a lieu la donation de l'œuvre par l'auteur à la collectivité.

Le plus souvent, l'auteur est impuissant à effectuer par lui-même cette publication : il a besoin du concours de tiers — sans parler de celui des artistes exécutants pour certaines œuvres. Ce concours lui est quelquefois fourni par des Mécènes : le roi Louis de Bavière a pu « lancer » Wagner sans autre intérêt que de faire éclater un génie ; mais un tel désintéressement est rare. Ces tiers sont donc, dans la plupart des cas, des commerçants qui, — très légitimement d'ailleurs, — veulent tirer profit de l'exploitation de l'œuvre, dont ils ont acheté le support matériel, manuscrit ou toile, avec les droits d'édition, de reproduction, de représentation ou d'exécution ; et comme tous les commerçants, ils cher-

chent à payer le moins cher ce qu'ils s'efforcent de vendre le plus cher possible : c'est humain.

Ainsi donc aujourd'hui, pour celui qui l'exploite, l'œuvre intellectuelle n'est trop souvent qu'une marchandise.

Seulement, elle n'en est une ni pour son créateur, qui la donne au public, ni pour le public qui la reçoit.

Ni le donateur, ni le donataire, ne peuvent se passer de l'intermédiaire qui, par profession, est porté à abuser de la nécessité où se trouve l'auteur de se servir de lui.

Sa rapacité peut s'exercer sans contrôle : aussi bien à l'égard de l'auteur, grâce au contrat qui jusqu'ici, lui a généralement cédé « la propriété » de l'œuvre, et qui paraît ainsi lui avoir conféré le droit d'en user et d'en abuser, qu'à l'égard du public, grâce à la loi de l'offre et de la demande, qui, dans notre société occidentale, essentiellement matérialiste, a fait écarter la notion du *juste prix*, fondée à la fois sur des éléments économiques pour établir le prix de revient, et sur des éléments moraux pour limiter le profit sans tenir compte du besoin de l'acheteur.

Lorsque le Pape Léon X a protégé l'édition des ouvrages de l'Antiquité par Alde Manuce, en lançant l'excommunication contre ses contrefacteurs, il s'en est remis à l'intégrité de l'imprimeur vénitien pour que celui-ci n'abusât pas de cette faveur, et ne vendît ses livres qu'au « juste prix » (1). De nos jours, un pareil appel à la modération de tel ou tel éditeur de musique ferait sourire...

\* \*

Parce que l'institution des privilèges protégeant la publication est née de l'intérêt économique qu'il y avait à protéger l'éditeur contre la contrefaçon, la durée du privilège était limitée à cet intérêt économique, tout à fait momentané.

Ce privilège, constituant une propriété, était cessible, et

(1) Voir *infra*.

Les librairies avaient, très habilement, fait passer la cause juridique du prix versé aux auteurs, de *l'achat du privilège* à *l'achat de la propriété de l'œuvre*, indépendamment de sa publication, qui constituait cependant la seule justification du privilège.

Comme un des caractères de la propriété est la perpétuité ils prétendirent avoir acquis la perpétuité de l'œuvre en acquérant celle du privilège : cette prétention excessive avait amené la rédaction d'arrêts du Conseil du Roi en 1777, qui furent déterminés par cette considération qu'il n'était pas logique d'attribuer une propriété perpétuelle aux auteurs d'un privilège temporaire (1).

En conférant le droit de réimpression aux auteurs pour leurs œuvres publiées, le Statut de la Reine Anne d'Angleterre de 1710 y avait introduit la notion que la prolongation de ce droit était attaché à la vie de l'auteur : l'arrêt du Conseil du Roi du 30 août 1777 avait étendu ce droit à toute sa vie et à ses héritiers *in infinitum* lorsqu'il n'avait pas cédé son privilège.

C'est en combinant ces diverses notions que les législateurs révolutionnaires ont créé la « propriété littéraire et artistique » des œuvres publiées, au profit de l'auteur pendant toute sa vie et au profit de ses héritiers quelques années après sa mort ; après quoi cessait toute restriction à la jouissance du domaine public.

(1) Voir *infra* le Chapitre sur le Droit d'Édition.

moins étendue, lorsque l'œuvre a été traduite d'une langue dans une autre ou transportée d'un art dans un autre.

#### CHAPITRE IV

### LE DROIT PÉCUNIAIRE ET LE DROIT MORAL

Il est unanimement admis aujourd'hui que la publication de l'œuvre intellectuelle, sous quelque forme qu'elle se produise, n'a lieu qu'à deux conditions conférant deux droits à l'auteur : le droit pécuniaire et le droit moral.

Le droit pécuniaire a été reconnu le premier, notamment à propos de la représentation des œuvres dramatiques et lyriques sur les théâtres royaux à Paris; ensuite les lois révolutionnaires l'ont fait découler indirectement d'une autorisation de l'auteur pour l'exploitation de l'œuvre. Certaines lois l'ont proclamé explicitement comme la loi italienne.

Le droit moral a été peu à peu dégagé par la doctrine et la jurisprudence et enfin récemment reconnu par les dernières lois nationales, celles de l'Autriche, de l'Italie, de la Pologne, de la Roumanie, de la Tchécoslovaquie, de la Yougoslavie, enfin par la Convention internationale de Berne révisée à Rome en 1928.

Il est, jusqu'ici, le seul qui soit considéré comme inaliénable et imprescriptible, survivant même à l'entrée en jouissance de l'œuvre par le domaine public.

Ces deux droits, ou plutôt ces deux éléments qui composent le droit d'auteur, se complètent étroitement et sont complètement indépendants de la propriété ou de la possession du support matériel de l'œuvre : ils s'exercent sur toutes ses extériorisations, édition, reproduction, représentation, exécution. Ils s'exercent encore, quoique d'une manière

#### LE DROIT PÉCUNIAIRE

Le droit pécuniaire, comme le droit moral, subsiste dans la personne de l'auteur, même après l'aliénation du support matériel de l'œuvre.

Le littérateur vendant son manuscrit ou le peintre sa toile, et en en recevant le prix, n'exercent pas le droit pécuniaire parce que le manuscrit et la toile sont des objets mobiliers, et, comme tels, des biens susceptibles de propriété.

Mais l'acheteur n'a pas acquis par le fait de son acquisition, le droit de publier le manuscrit ou le droit de vendre des copies du tableau. La Cour de Cassation l'a reconnu dans un arrêt récent : « En droit, dit-elle, la propriété d'un ouvrage est indépendante du manuscrit qui le contient et n'en forme pas un accessoire. » Cet arrêt a été rendu à propos de la publication des *Mémoires* de Mme de Boigne, publiés par le possesseur d'un manuscrit, sans l'autorisation des ayants droit de l'auteur (1).

Les possibilités d'exploitation provenant de la publication des éléments immatériels de l'œuvre doivent donc être réservées à l'auteur, parce que ceux-ci sont indépendants de la propriété de leur support matériel.

Le droit de retirer un bénéfice de la publication de ces éléments immatériels constitue précisément le droit pécuniaire que la terminologie italienne nomme plus justement « droit d'exploitation ».

(1) Cassation Civile, 26 février 1919, Dalloz 1923-1-128.

Il peut être ainsi défini :

« Le droit pécuniaire est le droit de l'auteur d'une œuvre intellectuelle de retirer des émoluments de son exploitation, soit qu'il la gère lui-même, soit qu'il en concède la gestion à autrui. »

Partie du tout inaliénable qu'est le droit d'auteur, il est également inaliénable, et toutes les fois qu'il a fait l'objet d'une concession temporaire à un tiers, qui en tire profit, l'auteur, ou les représentants de sa personne, doivent avoir une part à ce profit.

Les lois nationales, sauf quelques rares exceptions, portant sur le droit de suite, la jurisprudence et la plus grande partie de la doctrine, encore pénétrées de la notion de propriété, permettent aujourd'hui l'aliénation totale et sans réserve du droit pécuniaire ; mais comme il est impossible de le dissocier complètement du droit moral, elles seront infailliblement amenées à lui reconnaître un jour le même caractère d'inaliénabilité qu'au droit moral, et à prononcer la nullité des clauses des contrats violant ce principe.

Permettant son aliénation, les lois en vigueur permettent la saisie des redevances perçues en vertu du droit pécuniaire : c'est une régression sur l'Ancien Régime qui ne l'admettait pas.

L'Imprimerie Royale a en effet publié le document suivant :

ARRÊT DU CONSEIL D'ÉTAT DU ROY

« En faveur du sieur de Crebillon auteur de la Tragédie de *Catiline*, qui juge que les productions de l'esprit ne sont point au rang des effets saisissables.

« Du 21 mars 1749.

« Extrait des Registres du Conseil d'État

« Sur la requête présentée au Roy estant en son Conseil par Prosper Jolyot de Crebillon, l'un des quarante de l'Académie Fran-

goise, contenant qu'il se trouve dans la nécessité de recourir à Sa Majesté pour prévenir l'effet des saisies et arrêts que quelques particuliers se prétendant ses créanciers, ont eu la témérité de faire, tant entre les mains des Comédiens François, de sa part d'Auteur dans le produit des représentations de la Tragédie de *Catiline*, qu'en celles du sieur Prault fils, Libraire avec qui il a traité de l'impression de la même Pièce ;

« Le Suppliant, sans entrer dans le mérite des fins de non-recevoir invincibles qu'il seroit en droit d'opposer aux prétentions de ces Particuliers, se contentera d'observer qu'il est inouï qu'on ait jamais entrepris de mettre au rang des effets saisissables les fruits des productions de l'esprit humain ; que si un pareil abus pouvoit s'introduire, il en naîtroit un inconvénient sensible, en ce que ceux qui ont consacré leurs veilles à l'étude des Belles-Lettres, et qui ont fait les plus grands efforts pour se rendre par ce moyen utiles à leur Patrie, se veroient dans la cruelle position de n'oser mettre au jour des ouvrages souvent précieux et intéressans pour l'Etat : En effet personne n'ignore que la plupart de ceux qui se vouent à la Littérature ont besoin, pour vivre, des secours qu'ils ont droit d'attendre de leur travail, et qu'il seroit d'une dangereuse conséquence pour le Public qu'ils en demeurassent privés par l'effet des poursuites auxquelles ils seroient journellement exposés si leurs créanciers étoient autorisés à les revendiquer à leur profit.

« C'est par des motifs aussi louables qu'on n'a jamais toléré en France la saisie des honoraires des Avocats et autres personnes de profession libre ;

« Requerant à ces causes le Suppliant qu'il plût à Sa Majesté évoquer à soi et à son Conseil les instances de préférence ausquelles les saisies et arrêts faites sur lui és mains des Comédiens François et du sieur Prault fils ont pu donner lieu, et cependant faire dès à présent main-levée provisoire au Suppliant desdites saisies et autres oppositions faites ou à faire ; ordonner que nonobstant icelles lesdits Comédiens et le sieur Prault seront tenus de lui payer, les sommes qu'ils peuvent lui devoir provenantes tant des représentations que de l'impression de sa Tragédie de *Catiline*, à quoi faire contraindre par toutes voies dûes et raisonnables ; quoi faisant ils en demeureront bien et valablement quittes et déchargés.

« Vu ladite requête, ensemble les exploits de saisies et opérations faites à la Requête de la Veuve du sieur Thomas, Maître es Arts en

L'Université de Paris, et au sieur Rossignol, ancien Echevin de ladite ville, les 4, 15, 24 et 24 janvier dernier, et l'exploit d'assignation donné à la Requête de ladite Vve Thomas à la dame de Villeneuve, autre saisissante le 31 du même mois; veill le Rapport;

« Le Roy étant en son Conseil,

« Ayant égard à la Requête, a évoqué et évoque à soi et à son Conseil les instances de préférence auxquelles les saisies et arrêts faites sur le sieur de Crébillon, tant es mains des Comédiens François qu'en celles du sieur Prault fils, Libraire, ont pu ou pourroient donner lieu ;

« Et cependant fait Sa Majesté, dès à présent, main-levée provisoire desdites saisies et autres oppositions faites ou à faire pour raison de sa Tragédie de *Catiline*;

« Ordonne que nonobstant icelles lesdits Comédiens François et ledit sieur Prault seront tenus de lui payer les sommes qu'ils peuvent lui devoir, provenantes tant des Représentations que de l'Impression de ladite Pièce; à quoi faire contraints par toutes voies de droit dtes et raisonnables; quoi faisant, ils en demeureront bien et valablement quittes et déchargés.

« Fait au Conseil d'Etat du Roi, Sa Majesté y étant, tenu à Versailles le vingt et un Mars mil sept cents quarante neuf.

« Signé : PHELYPEAUX » (1).

Il est inutile de souligner l'importance capitale de cet arrêt, dont le principe a été observé jusqu'à la fin l'ancienne Monarchie. Il consacre le caractère personnel du droit pécuniaire : ayant proclamé l'insaisissabilité de ses produits, le Conseil du Roi devait logiquement être amené à établir son insaisissabilité; c'est ce qu'il a fait par l'arrêt du 30 juillet 1778 à propos du droit d'édition, en disant que les conventions que tout auteur fera pour imprimer ou débiter une édition de son ouvrage ne pourront être réputées cession de son privilège. C'est ce qu'il a fait par l'arrêt du 9 décembre 1780, à propos du droit de représentation, en interdisant aux

(1) A. N. AD+, 895.

auteurs et aux comédiens de traiter des pièces à forfait à peine de nullité des conventions (1).

\* \*

Les héritiers de l'auteur ont l'exercice intégral du droit pécuniaire.

Tant que le domaine public n'a pas pris possession de l'œuvre, le droit pécuniaire de l'auteur est assez efficacement sauvegardé, et les Tribunaux se montrent justement soucieux de le protéger. Le droit pécuniaire trouve en effet des défenseurs en raison des intérêts matériels de ceux qui en bénéficient : les auteurs, leurs héritiers, leurs concessionnaires, et surtout leurs mandataires, les grandes sociétés de perception.

#### LE DROIT MORAL

Le droit moral, en raison de l'immatérialité des éléments sur lesquels il s'exerce exclusivement, est plus difficile à faire respecter.

Ainsi que l'a excellemment formulé M. Marcel Pilsant dans l'exposé des motifs d'une proposition de loi sur la conservation du droit moral,

« La production littéraire ou artistique n'est pas seulement un jeu de l'esprit ou la manifestation nécessaire d'un tempérament, elle est aussi et surtout un acte moral dans le sens le plus élevé. »

L'auteur est responsable de son œuvre, moralement toujours, pécuniairement souvent, pénalement quelquefois : Flaubert a été poursuivi à propos de *Madame Bovary* et acquitté; mais Beaudelaire a été condamné pour les *Fleurs du Mal* à 300 fr. d'amende en 1857, et Jean Richepin à un mois de prison et 500 fr. d'amende en 1876 à propos de

(1) Voir ci-après, Le droit de représentation, p. 187.

La *Chanson des Gueux* : il est donc nécessaire que l'auteur puisse toujours assurer le respect de son œuvre dans le fond et dans la forme : d'où la reconnaissance de ce droit moral unanimement reconnu par la doctrine, la jurisprudence, expressément par les récentes lois nationales et le paragraphe 1<sup>er</sup> de l'article 6 *bis* de la Convention internationale de Berne, révisée à Rome en 1928.

MM. Joseph Chartier et Lepage ont très ingénieusement distingué entre deux formes d'exercice du droit moral, selon qu'il s'exerce d'une façon négative ou d'une façon positive ; mais dans sa magistrale étude sur le Droit moral, M. Grunbaum-Ballin n'a pas admis cette distinction, avec raison selon nous, parce qu'« une analyse approfondie des situations diverses où apparaît et s'exerce le droit moral permet de se rendre compte qu'il y a dans chacune d'elles un aspect positif, c'est-à-dire *actif*, et un aspect négatif, c'est-à-dire *répulsif*, de l'exercice du droit moral, et cela, aussi bien après la mort que durant la vie de l'auteur » (1).

Relevant la plupart des cas concrets déjà connus dans la doctrine, la jurisprudence et les lois nationales, M. Grunbaum-Ballin en fait une énumération, qui n'est pas limitative.

D'après cette énumération, le droit moral comprend :

a) le droit de production, de rétention et de suppression de l'œuvre, qui comporte le droit de choisir le lieu, la date et les conditions de production en public et, comme conséquence, le droit de s'opposer à une publication soit prématurée, soit tardive, soit défectueuse ; le droit de s'opposer à la production de l'œuvre future, même si elle a fait l'objet d'un contrat pour son exploitation, et si le support matériel de l'œuvre a été remis au futur exploitant ;

b) le droit de s'opposer à toute modification de l'œuvre, et à sa destruction, même par le propriétaire de son support matériel, dessin original ou manuscrit unique (2) ;

(1) GRUNBAUM-BALLIN. *Le Droit moral des Auteurs et des Artistes*. Paris, 1928.

(2) La législation française a attribué ce droit à l'Etat sur les œuvres d'art et les monuments historiques classés.

c) le droit d'identification, c'est-à-dire le droit de l'auteur de se faire reconnaître comme tel, de faire apposer sur l'œuvre son nom, sa signature ou toute autre marque distinctive et, comme conséquence, de s'opposer à ce qu'un autre nom, une autre signature ou une autre marque y soient apposés ;

d) le droit de modifier l'œuvre et de la soustraire au public après sa publication.

C'est ainsi que le Décret-Loi italien du 7 novembre 1925 donne à l'auteur la faculté de retirer l'œuvre du commerce. Nous estimons cependant, avec Victor Hugo, que ce droit ne va pas jusqu'à celui de détruire l'œuvre *publiée*, parce qu'il est limité par le fait que la collectivité a acquis un droit sur l'œuvre par sa publication. Pour en revenir au cas de l'*Enéide*, nous estimons que Virgile n'aurait plus le droit d'en ordonner la destruction et qu'Auguste l'a légitimement interdite pas plus que Rembrandt n'aurait eu le droit d'annuler la *Leçon d'Anatomie* — après l'avoir exposée — et que, si la fantaisie lui en était venue, on aurait eu le droit de l'en empêcher — même par force.

Parce que l'œuvre est immortelle, dans toute la mesure où l'humanité a pu la conserver, la durée du droit moral est illimitée : à aucun moment, nul n'a le droit de l'enfreindre, parce que l'auteur a donné son œuvre à la collectivité, *telle qu'il l'a créée* : le temps ne peut pas supprimer cette condition que l'auteur a apportée à sa donation.

Après la mort de l'auteur, le droit moral sera exercé soit par ses héritiers, soit par son exécuteur testamentaire, soit par les concessionnaires de son droit pécuniaire, soit par des sociétés d'auteurs ou des organismes d'Etat.

En cas d'inaction des héritiers, l'article 53, § 4 de la loi yougoslave, autorise les Académies des Sciences et des Beaux-Arts, les Universités et les organisations littéraires et

artistiques à sauvegarder le droit moral de l'auteur devant les tribunaux civils et répressifs.

La loi romaine confère, après la mort de l'auteur, à l'Académie romaine le droit de contrôle, qui va jusqu'à l'autoriser à demander aux Tribunaux la destruction des exemplaires d'une œuvre publiée avec des changements non portés d'une manière apparente à la connaissance du public.

Enfin la Conférence Diplomatique tenue à Rome en 1928, pour la révision de la Convention de Berne, avant de se séparer, a émis le vœu suivant :

« La Conférence émet le vœu que les pays de l'Union envisagent la possibilité d'introduire dans les législations respectives qui ne contiendraient pas de dispositions à cet égard, des règles propres à empêcher qu'après la mort de l'auteur, son œuvre ne soit pas déformée, mutilée ou autrement modifiée au préjudice de la renommée de l'auteur et des intérêts de la littérature, de la science et des arts. »

Les représentants de l'auteur n'ont cependant pas l'exercice du droit moral intégral comme l'auteur lui-même : ils n'auront ni le droit de modifier l'œuvre, ni de la soustraire au public ; mais ils auront non seulement le droit, mais le devoir, de faire respecter l'intégrité de l'œuvre, de faire reconnaître l'auteur en cette qualité, de s'opposer à ce qu'un autre l'usurpe.

Quelle que soit l'étendue du droit moral, il est limité par les droits légitimes des tiers.

Le peintre qui aura rendu et livré son tableau n'aura pas le droit de le reprendre, même en en remboursant le prix.

Un auteur dramatique qui aura traité pour une tournée avec un impresario n'aura pas le droit d'intrompre les représentations d'une comédie, si les artistes qu'il a agréés sont les mêmes et s'ils la jouent normalement sans y rien changer.

En cas de conflit, les Tribunaux trancheront le différend.

#### LES VIOLATIONS DU DROIT MORAL

Tant que l'auteur est vivant, le droit moral peut être efficacement sauvegardé : après sa mort, tant que la loi n'a pas fait cesser la condition de temps réservée à la jouissance de l'œuvre au bénéfice des héritiers, des légataires ou des concessionnaires, ceux-ci veilleront à sa défense, parce qu'il est bien rare qu'une violation du droit moral ne comporte pas en même temps des atteintes à l'œuvre, qui auront une répercussion sur le droit pécuniaire.

Mais lorsque l'œuvre est, suivant l'expression vicieuse, « tombée dans le domaine public », c'est-à-dire lorsque le domaine public a pu entrer en jouissance de l'œuvre, le droit moral est impunément violé, surtout s'il s'agit de chefs-d'œuvre classiques.

Hector Berlioz s'en est indigné dans ses *Mémoires* :

« Aussi bien en Allemagne, en Angleterre ou ailleurs, qu'en France, on tolère que les plus nobles œuvres dans tous les genres, soient « arrangées », c'est-à-dire gâtées, c'est-à-dire insultées, de mille manières par des gens de rien... »

« Mozart a été assassiné par Lachnitz, Weber par Castilblaze, Gluck, Gréty, Mozart, Rossini, Beethoven, Vogel, ont été mutilés par ce même Castilblaze ; Beethoven a vu ses Symphonies corrigées par Fétis, par Kreutzer et par Habeneck. Molière et Corneille furent taillés par des inconnus familiers du Théâtre Français. Shakespeare enfin est encore représenté en Angleterre avec des arrangements de Cebber et de quelques autres... »

Berlioz est le premier, croyons-nous, qui s'est ainsi élevé avec indignation contre les « tripatouillages » subis par les chefs-d'œuvre, tripatouillages qu'on considérât en général comme parfaitement légitimes : les exemples qu'il cite en témoignent.

Il ne condamne cependant pas tout arrangement d'une

façon absolue ; il admet que certaines œuvres soient aménées :

« De telles libertés, . . . ne devraient être prises à l'égard des grands artistes que par des artistes immenses et bien plus grands encore. Les corrections faites à une œuvre, ancienne ou moderne, ne devraient jamais lui arriver de bas en haut, mais de haut en bas. »

Evidemment, on concevrait sans indignation que Sophocle ait pu arranger Eschyle, Mozart Rameau, Boucher Lancret : seulement, ils ne l'auraient pas fait, parce qu'ils avaient mieux à faire en restant eux-mêmes. La faculté que Berlioz concède aux plus grands génies est une vue de l'esprit, qui ne peut correspondre le plus souvent à rien : les arrangeurs ne peuvent être en général, dans les meilleurs cas, que des talents de second ordre. Et pourtant, comme toute règle comporte des exceptions, le génie orchestral de Berlioz éclate par son arrangement de la *Marche Hongroise* incluse dans la *Damnation de Faust*.

Il faut aussi bien reconnaître que le public ne pourrait jamais voir représenter les drames de Shakespeare, par exemple, s'ils n'étaient pas « condensés », si le nombre de leurs scènes n'était pas diminué, si quelques scènes n'étaient pas « fondues » en une seule. Il en est de même du *Faust* de Goethe. Faut-il ne jamais représenter ces œuvres parce qu'on ne peut pas le faire intégralement ? Et faudra-t-il attendre un génie supérieur à Shakespeare et à Goethe pour lui permettre ces arrangements ? On risquerait d'attendre vraiment trop longtemps, sinon éternellement.

Faut-il condamner les « sélections » d'œuvres musicales parce que l'arrangeur est obligé, pour passer d'un morceau à un autre, de les souder par quelques mesures ? Nous ne le pensons pas. Ce serait contraire à l'intérêt du public comme à celui de l'auteur.

Ce qui est inadmissible, c'est un arrangement qui déforme l'œuvre, c'est une substitution de mots, de phrases, de thé-

mes, à ceux qui ont été écrits par l'auteur, ce sont des suppressions ou des adjonctions qui déforment sa pensée.

Que dire de cet instituteur athée qui, n'admettant pas l'existence de Dieu, le supprimait des vers de La Fontaine et transformait :

Petit poisson deviendra grand  
Pourvu que Dieu lui prête vie

en :

Petit poisson deviendra grand  
Pourvu que l'on lui prête vie . . .

Que dire de ce directeur de patronage catholique qui, représentant le *Barbier de Séville*, et désireux de ne point éveiller d'idées amoureuses chez ses élèves, transforme Rosine en un jeune homme, Rosin, et le fait enlever par Almaviva, au risque de jeter le plus fâcheux vernis sur les mœurs de ce gentilhomme ?

Les auteurs de ces tripatouillages caraudes ont encore une excuse : le désintéressement.

Il n'en va pas de même chez certains éditeurs qui, pour satisfaire un intérêt mercantile, n'hésitent pas à faire modifier à peu près complètement un ouvrage dont ils se sont fait céder « la propriété ». Nous en avons un exemple célèbre dans *Boris Godounov*, le chef-d'œuvre de Moussorgski, dont la partition a été remaniée dans la proportion des quatre cinquièmes par Rimsky Korsakoff à l'instigation de l'éditeur (1).

Mais les violations les plus graves du droit moral sont celles que les éditeurs imposent aux auteurs eux-mêmes dans des contrats par lesquels ceux-ci cèdent « la pleine propriété de leurs ouvrages sans aucune restriction ni réserve », c'est-à-dire le droit de représentation, le droit de traduction, le droit de reproduction par les machines parlantes et le

(1) Voir « Les deux Boris Godounow » dans la *Revue des Grands Proscrits*, janvier-février 1931.



droit d'adaptation en films cinématographiques muets ou parlants. L'auteur est ainsi dépouillé de tous ses droits en échange d'une rémunération souvent dérisoire.

Dans ces sessions qui, à première vue ne semblent porter que sur le droit pécuniaire, le droit moral est entraîné à sa suite : comment l'auteur pourrait-il s'opposer au choix de tel traducteur qui ne rendra que très imparfaitement l'esprit de son texte ? Il a cédé son droit de traduction. Comment pourrait-il s'opposer à ce que son opéra soit représenté à l'étranger sur une scène de second ordre, qui ne le mettra pas en valeur, ou même le fera tomber, parce qu'il n'est pas donné dans le cadre qui lui convient ? Il a cédé son droit de représentation. Comment pourra-t-il s'opposer à telle production cinématographique qui déformera complètement son œuvre ? Il a cédé son droit d'adaptation...

Enfin, les violations du droit moral les plus regrettables sont certainement celles qui viennent de l'Etat. Un de nos beaux monuments, la Colonnade du Louvre en fournit un exemple.

Claude Perrault l'avait fait reposer sur un soubassement vermiculé de plusieurs mètres de hauteur et derrière un large fossé qui faisait valoir le bâtiment dans toute sa majesté. Ce soubassement provenait peut-être des plans du Chevalier Bernin. A une époque que l'on ne peut préciser mais vraisemblablement à la fin du règne de Louis XIV, car il ne figure plus sur les gravures postérieures, le fossé fut comblé, le soubassement disparut, et la Colonnade rapetissée semble s'élever sur un terre-plein. L'ensemble de l'ouvrage est donc amoindri et complètement défiguré (1) : or, à aucun moment, croyons-nous, l'Académie des Beaux-Arts ne s'en émut, ne protesta et ne demanda le rétablissement de ce magnifique

(1) Voir à la Bibliothèque Nationale au Cabinet des Estampes, *Topographie de la France*, Va. 217 et page 14, deux gravures et la gravure d'une médaille reproduisant la Colonnade en 1698 avec le soubassement que deux sondages récents avaient fait apparaître. Voir également une gravure de Jacques Callot à la Bibliothèque Mazarine n° 4.778/50.

ouvrage dans son état primitif. Et cela nous inspire quelque scepticisme sur l'efficacité des dispositions légales qui confient aux Académies et autres groupements qualifiés, le devoir de faire respecter le droit moral.

Que dire enfin, lorsque certain de ces groupements qualifiés mettent leur autorité au service de ceux qui le violent ? Le fait s'est produit le 30 janvier 1931 à l'occasion d'une poursuite correctionnelle pour contrefaçon intentée par les héritiers de Victor Hugo et de Paul Meunier contre le directeur de Radio-Paris : on a vu le Délégué Général de la Société des Gens de Lettres venir déposer à la requête de cet industriel contre les héritiers de ces auteurs (1).

#### LES RÉSIDUS DE L'ŒUVRE ET L'ŒUVRE POSTHUME

Deux questions se posent encore après la mort de l'auteur : la première concerne les résidus de son travail, la seconde ses œuvres posthumes.

A. Avant d'aboutir à la réalisation de son œuvre, l'auteur a tâtonné : écritain, il a tracé des phrases qu'il a biffées, émis certaines idées qu'il a abandonnées, remplacé par d'autres, certains mots et certaines expressions, changé des tournures de phrases ; peintre, il a dessiné des esquisses différentes de son sujet, déplacé des personnages, modifié des attitudes, atténué ou accentué des coloris.

N'est-ce point une violation du droit d'auteur que de mettre au jour ces tâtonnements, de les livrer aux critiques, de permettre au public de reconstruire le travail intime auquel s'est livré l'auteur avant qu'il ait donné à son œuvre sa forme dernière, qui, seule, l'avait satisfait ?

Lorsqu'un ouvrage a eu plusieurs éditions successives comportant des modifications, lorsque le peintre a exposé

(1) Voir la *Revue des Grands Procès*, 1931. *La Radiophonie et le Droit d'auteur*.

ses esquisses et maquettes, la question ne se pose pas : ces variantes de l'œuvre ont été données au public ; chacun a le droit de s'en emparer, de les comparer avec sa forme définitive, de les critiquer.

Au contraire, lorsque l'œuvre n'a été publiée qu'une fois sous sa forme définitive, il faut rechercher quelle a été l'intention de l'auteur pour décider si la publication de ces résidus constitue ou non une violation de son droit moral.

Lorsque Victor Hugo a légué ses manuscrits à la Bibliothèque Nationale, il est évident que ce fut dans l'intention de les mettre à la disposition des commentateurs. Ceux-ci ont été, par là-même, autorisés par lui à reconstruire toutes les phases de sa pensée dans telle ou telle de ses œuvres.

Mais, lorsque Claude Monet, quelques semaines avant sa mort a fait un autodafé de ses esquisses dans son jardin de Giverny, ne peut-on prétendre qu'il a clairement manifesté la volonté de soustraire au public, non seulement celles qu'il a détruites, mais même celles qu'il n'a pas pu détruire parce qu'il ne les avait pas sous la main ? Nous pensons donc que ce serait une violation de son droit moral que d'exposer ou de vendre ces dernières.

Il est certain que la recherche de l'évolution de la pensée créatrice présente le plus puissant intérêt pour l'étude psychologique de l'auteur ; mais lorsqu'on ne trouve aucune manifestation de sa volonté, lorsqu'aucun témoignage de proches ou d'amis ne permet de la fixer, nous estimons que c'est une violation du droit moral que de produire au public ces résidus.

En effet, par le fait qu'il a donné une autre forme à sa pensée, forme qui l'a satisfait, qu'il a voulu définitive, il a implicitement condamné ses premières expressions.

Cette opinion nous semble justifiée par le fait que la postérité ne s'occupe de l'homme que parce qu'il a été un créateur, sans quoi nul ne s'en soucierait : l'auteur disparaît derrière son œuvre.

B. La question se pose également pour les œuvres posthumes. Lorsque l'auteur a manifesté la volonté qu'elles ne fussent pas publiées, il y a certainement violation du droit moral à passer outre.

Cujas défendit en mourant de publier les œuvres qui ne l'avaient pas été de son vivant :

« Cependant, dit de Ferrière, on n'a pas laissé de mettre au jour ce qu'on a pu recueillir de ses ouvrages. »

Et de Ferrière ajoute :

« Mais il s'en faut de beaucoup que ce qu'on a fait imprimer depuis sa mort, sur la foi des copistes, soit partout aussi exact, aussi limé et aussi parfait que ce qu'il a fait imprimer de son vivant » (1).

C'était précisément pour éviter des appréciations de ce genre que Cujas avait interdit la publication de ses œuvres posthumes. Ses héritiers ont donc incontestablement violé son droit moral.

Notre décret-loi du 1<sup>er</sup> Germinal an XIII et le décret impérial du 8 juin 1806 ont le tort d'accorder aux propriétaires d'un ouvrage posthume les mêmes droits qu'à l'auteur d'une façon générale et absolue, sans se préoccuper de la volonté présument du défunt : les dispositions de ces textes ont été manifestement inspirées par la notion de « propriété » plus que par la notion de « droit personnel ».

On n'aperçoit d'ailleurs pas comment la publication d'un ouvrage posthume, même interdite par acte de dernière volonté de son auteur, pourrait, en fait, être empêchée, si ses héritiers voulaient passer outre. On peut cependant regretter que ceux-ci puissent trouver dans la loi le droit de transgresser cette volonté.

(1) *Histoire du Droit Romain*. Paris, 1788, in-8°.

## LE DOMAINE PUBLIC

On peut critiquer l'expression « domaine public » appliquée à la collectivité à partir du moment où les lois nationales font cesser ces restrictions. En effet, l'expression « domaine public » devrait être réservée à cette catégorie de propriétés appartenant à l'Etat qui ne constituent pas son domaine privé.

Or, le sens attribué à cette expression, lorsqu'elle s'applique à l'extinction du droit attaché à la personne de l'auteur ou de ses continuateurs, n'a aucun rapport avec un accroissement de la propriété de l'Etat qui n'a, jusqu'ici, aucun droit sur les œuvres intellectuelles.

Quoi qu'il en soit, cette expression est consacrée par l'usage; elle est commode : nous continuerons donc à l'employer.

Les lois nationales, qui ont créé le droit d'auteur, en ont pour la plupart, limité la durée à un nombre d'années plus ou moins étendu, en prenant pour point de départ, soit la date de la publication de l'œuvre, du vivant même de l'auteur, soit la date de sa mort.

La loi des Etats-Unis d'Amérique du 4 mars 1909 limite cette durée à 28 ans ou 56 ans, selon les cas, à partir de la publication de l'œuvre. La plupart des autres législations font commencer le délai de protection à partir de la mort de l'auteur. Cependant le Portugal et plusieurs Républiques Sud-Américaines, ont admis la perpétuité du droit d'auteur.

On a justifié sa limitation dans sa durée par des considérations d'ordre pratique, qui ont été exposées par Napoléon — (resté à la notion de propriété, comme tout le monde à son époque) — à la séance du Conseil d'Etat du 2 septembre 1808, au cours de laquelle fut discutée la question du droit d'auteur :

« Une propriété littéraire est une propriété incorporelle qui, se trouvant dans la suite des temps et par le cours des successions

divisée en une multitude d'individus, finirait en quelque sorte par ne plus exister pour personne; car, comment un grand nombre de propriétaires, souvent éloignés les uns des autres, pourraient-ils s'entendre et contribuer pour réimprimer l'ouvrage de leur auteur commun? Cependant, s'ils n'y parviennent pas, et qu'eux seuls aient le droit de le publier, les meilleurs livres disparaîtront insensiblement de la circulation.

« Il y aurait un autre inconvénient non moins grave. Le progrès des lumières serait arrêté, puisqu'il ne serait plus permis ni de commenter, ni d'annoter les ouvrages; les gloses, les notes, les commentaires, ne pourraient être séparés d'un texte qu'on n'aurait plus la liberté d'imprimer » (1).

Ainsi, la limitation du droit d'auteur dans le Temps a paru s'imposer à la plupart des législations par la nécessité de concilier l'intérêt de l'auteur avec celui du public à qui il était juste de permettre de jouir enfin, sans aucune entrave après un certain délai, de la donation à lui faite par l'auteur.

Mais, comme le droit d'auteur était une création du droit civil, — c'est-à-dire, selon l'expression de Gaius et de Justinien du « droit particulier de la cité » — les lois nationales ne pouvaient le faire reconnaître au delà de leurs frontières; il n'était donc protégé dans l'Espace que dans les limites territoriales de chaque Etat. Toutes les œuvres étrangères, c'est-à-dire publiées à l'étranger — que l'auteur ait été ou non un étranger — tombaient immédiatement dans le domaine public de tous les autres Etats.

Cette situation ne fut atténuée que par des conventions internationales signées d'abord par deux Etats assurant une protection réciproque aux œuvres de leurs ressortissants, ensuite par des Unions Internationales groupant un nombre considérable d'Etats — l'Union de Berne établie en 1886, l'Union Panaméricaine ébauchée par la Convention de Montevideo, réalisée à Buenos-Ayres le 10 août 1910.

(1) Locat. *Législation de la France*, t. I, p. 17 et suivantes.

Il s'en faut d'ailleurs de beaucoup que ces Unions groupent tous les Etats civilisés : pour n'en citer que quelques-uns, et non des moindres, la Chine, la Russie, l'Egypte, la Perse, l'Afghanistan, l'Arabie, n'en font pas partie : dans ces Etats, les auteurs étrangers ne jouissent d'aucune protection, ou n'en jouissent qu'à la suite de formalités qui « nationalisent » en quelque sorte leurs œuvres, car la qualité de créateur ne suffit pas, par elle-même, à leur reconnaître un droit et à le protéger, par conséquent, à empêcher la collectivité dans ces Etats d'entrer immédiatement en jouissance de l'œuvre donnée.

\* \*

La discordance de toutes les lois nationales, dans la façon dont elles reconnaissent et protègent le droit d'auteur, est d'ailleurs un phénomène juridique remarquable : il semble que chaque législateur ait apporté un véritable point d'honneur à ne pas adopter l'ensemble des règles édictées sur cette matière par une autre nation.

Les unes accordent au droit d'auteur une protection de 50 ans, comme la France et l'Italie ; d'autres, comme le Japon et la Roumanie, la réduisent à 30 ans.

Les unes, comme l'Angleterre, l'Allemagne et l'Autriche, dépouillent l'auteur d'une œuvre musicale d'une partie de son droit d'édition pour l'attribuer aux fabricants d'appareils de musique mécanique ; l'Espagne et la Grèce accordent aux entrepreneurs de spectacles le droit de représentation à défaut d'interdiction. Ni la Russie soviétique, ni la Turquie ne reconnaissent à l'auteur de droit de traduction, c'est-à-dire le droit de choisir son traducteur et de s'opposer à la traduction de son œuvre.

L'étude des divergences législatives entre nations comporterait à elle seule plusieurs volumes.

Il faut constater que la plupart des limitations du droit d'auteur, bien que justifiées en apparence par l'intérêt du public, ne sont déterminées, en général, que par des intérêts particuliers : ceux des commerçants qui se sont assurés le droit d'exploiter l'œuvre : éditeurs ou entrepreneurs de spectacles, qui accaparent à leur seul profit la donation faite à la collectivité.

C'est ce que constate très justement M. Vilbois :

« Le public, écrit-il, ne voit aucunement, comme usager, s'abaisser... le prix des ouvrages en librairie, celui des entrées au théâtre ou au concert : si parfois les apparences semblent favorables à la thèse contraire, si la baisse se produit, ce résultat n'est pas dû à la disparition des sommes minimales versées aux auteurs ; il est obtenu sous la pression de causes toutes différentes, au premier rang desquelles il faut placer le libre jeu des forces économiques. »

Et M. Vilbois justifie cette opinion par des citations topiques : M. Paul Dupont, lors de la discussion de la loi de 1866 au Corps législatif, disait :

« Les œuvres tombées dans le domaine public représentent une source d'exploitation, forment une richesse. Qui en recueille les produits ? Les éditeurs, les libraires. »

A la même séance, Jules Simon confirmait son dire :

« Le public ne profite pas de la suppression des droits d'auteur... Une édition des œuvres de Mme de Sévigné se paie aussi cher que si elle vivait. »

Lamartine se demandait en 1841 :

« Quel intérêt a la Société à ce que le bénéfice sur un livre appartienne tout entier aux éditeurs ? »

Alfred de Vigny, dans une Lettre aux Députés, concluait en ces termes :

« On vous a prouvé que ce domaine public n'est qu'une fiction, que le reconnaître comme on le fait n'est autre chose qu'enrichir un entrepreneur et un éditeur à la place de la famille. »

Theophile Gautier note que :

« Plusieurs millions gagnés par des gens qui n'y avaient aucun droit auraient pu être employés au profit de la littérature et de la gloire nationale. »

Nos parlementaires contemporains ne sont pas moins affirmatifs : M. Léon Bérard, dans un rapport à la Chambre, écrit :

« Les œuvres tombées dans le domaine public n'appartiennent pas au public : elles appartiennent à la Librairie, au Théâtre, à la Photographie, au Cinéma. »

M. Marcel Plaisant déclare :

« Compagnies théâtrales, artistes, éditeurs, exploitants, s'enrichissent aux dépens des descendants de l'auteur... Le domaine public, c'est tout producteur, tout éditeur, qui absorbe dans son négoce le droit éteint de l'auteur... En définitive l'expropriation au profit de la collectivité se réduit à une duperie. Le Code offre au public un mirage » (1).

#### LE DOMAINE PUBLIC PAYANT

Il ressort de ces constatations que l'état de choses actuel est inique, et cette iniquité était apparue dès la Restauration.

Par ordonnance du 13 décembre 1823, Louis XVIII avait constitué une Commission présidée par le vicomte de la Rochefoucauld, comprenant le marquis de Lally-Tollendal, le vicomte Lainé, le comte Portalis, pairs de France, Royer-Collard, de Montbron, Pardessus, députés, Bellard, de Vahmesnil, conseillers d'Etat, Villemain, Delaville de Miremont, maîtres des requêtes, Augé, Raynouard, Andrieux, Parseval, Grandmaison, Picard, Alexandre Duval, Michaud, Dacier, le

(1) Vieux. *Le Domaine Public payant*. Paris, 1931, p. 381 et suivantes.

baron Cuvier, le baron Fourier, Quatremère de Quincy, membres de l'Institut, le baron Taylor, commissaire royal près le Théâtre Français.

Etaient adjoints à la Commission : Lemercier, membre de l'Académie Française, Etienne, Moreau, hommes de lettres, Champain, compositeur, commissaires des Auteurs dramatiques; Talma, Secrétaire de la Comédie Française, Renouard et Firmin Didot, délégués des Libraires.

Cette Commission fut saisie de trois rapports par le comte Portalis, Bellard et Lemercier, qui, avec des variantes, concluaient à l'institution du *Domaine public payant* après la mort de l'auteur, c'est-à-dire l'obligation de payer certaines redevances par les exploitants de ses œuvres, soit aux héritiers, soit à une *Caisse Publique des Lettres, Arts et Sciences*.

La question de la durée du droit des héritiers fut résolue en principe à la séance du 23 janvier 1826, dont le procès-verbal porte :

« Après avoir recueilli les votes, M. le Président déclare que le principe de la rétribution perpétuelle est adoptée à la majorité de 14 voix contre 6. »

Mais la Commission s'égara dans toutes sortes de discussions sans issue, notamment sur le mode de perception des redevances dont elle venait de proclamer la légitimité.

Tous ces grands esprits n'avaient pas eu l'idée qu'Hetzel devait exprimer quelques années plus tard :

« Il y avait une idée bien simple à émettre, écrit-il... Cette idée consistait à établir un droit de tant pour cent au profit des ayants droit de l'auteur sur le prix de vente des livres, absolument comme la Commission des Auteurs Dramatiques percevait maintenant des directeurs de spectacles un tant pour cent sur leurs recettes quand il s'agit d'une œuvre théâtrale. »

Hetzel avait soumis cette idée aux organisateurs d'un Congrès tenu à Bruxelles en septembre 1858 auquel il n'avait pas pu assister.

Il leur avait adressé le 3 octobre suivant un mémoire dans lequel il exposait ses idées sur la propriété littéraire et un projet de loi en réglant l'application.

Son article premier est ainsi conçu :

« L'auteur aura la propriété de ses œuvres et leur gestion sa vie durant. »

L'article 2 est particulièrement intéressant.

« Attendu que, l'auteur mort, il peut y avoir danger, pour le droit moral qu'il a abandonné à la Société sui. ses œuvres (par le seul fait de leur publication) à laisser le monopole desdites œuvres à un représentant, quel qu'il soit, de la propriété matérielle de l'auteur (parent, libraire ou ayant droit quelconque), il est dit que, l'auteur mort, ses œuvres tomberont dans le domaine public. »

Ainsi, Hetzel distingue, le premier, croyons-nous, explicitement l'existence du *droit moral* : il redoute que les représentants de l'auteur puissent, pour une raison quelconque, attenter à ce droit moral par le fait qu'ils ont le droit pécuniaire qualifié de « propriété matérielle » ; c'est pour parer à ce danger qu'il fait tomber les œuvres dans le domaine public immédiatement après la mort de l'auteur.

Et Hetzel appuie cette idée par cette constatation que, par sa publication, l'auteur a abandonné à la Société le droit moral, c'est-à-dire la partie la plus essentielle de l'œuvre, en un mot qu'il en a fait *don* à la Société.

L'article 3 confirme les constatations rapportées plus haut :

« Comme le domaine public est nécessairement représenté par un ou plusieurs libraires, à qui il est loisible de s'emparer du livre de l'auteur mort et de le publier, chacun comme il l'entendra, dans l'intérêt de la spéculation, et comme dès lors, il ne saurait être juste qu'il pût être tiré profit par des tiers de la propriété de l'auteur aux dépens de ses héritiers, il est dit que personne ne pourra user du droit que la loi accorde à tous de publier l'œuvre dont l'auteur est décédé, qu'à la condition de payer aux héritiers de l'auteur, un

droit de tant pour cent qui sera fixé, comme il est dit plus bas, sur le prix des volumes dont se composera l'œuvre par eux reproduites. »

Les derniers articles organisent cette perception :

« Article 4. — A cette fin, il sera établi un bureau de perception et de répartition du droit des héritiers ou ayants droit des auteurs. La mission de ce bureau sera de recevoir et de répartir à chacun ce qui lui sera dû. »

« Article 5. — Quiconque par fraude ou autrement, n'acquitterait pas lesdits droits serait passible des peines attachées à la contre-façon. »

« Article 6. — La quotité, le *tant* pour cent que devra représenter le droit des héritiers de l'auteur, sera fixé par une commission composée d'auteurs et de libraires, c'est-à-dire modifiée ou gardée suivant le besoin du temps, tous les cinq ans ou moins. »

Hetzel fixait cette quotité à 5 0/0 du prix de vente.

Il terminait par cet article 7 :

« Cette organisation pourra se faire avec ou sans le concours du gouvernement » (1).

De son exi de Guernesey, Victor Hugo adressait à Hetzel cette chaleureuse approbation :

« Hauteville House, 17 avril 1860. »

« Mon cher Hetzel,

« Votre proposition est lumineuse et votre développement est irrésistible... Le *domaine public payant*, et payant un droit très faible, c'est là l'unique solution. »

« L'idée n'est pas seulement vraie : elle est admirablement pratique. La perception du tant pour cent serait la chose la plus simple du monde. L'association des auteurs dramatiques qui fonctionne depuis Beaumarchais, résout tous les jours, et par toute la France

(1) *La propriété littéraire et le domaine public payant*. Bruxelles, sans date. Archives de l'Opéra, n° 1615.

et par toute la Belgique un problème de perception bien autrement compliqué.

« Je désire vivement que votre voix soit entendue. Aux yeux de tout homme sincère, vous avez une autorité spéciale en cette matière : Vous êtes auteur et vous êtes libaire ; c'est-à-dire que vous avez à la fois le sentiment du droit et l'intelligence de l'exploitation.

« Victor Hugo. »

Nous nous permettons d'adopter à peu près complètement les conceptions d'Hetzel et de Victor Hugo, qui nous semblent la seule manière honnête, logique et juridique de régler la question du droit d'auteur, aussi bien pour le droit d'édition que pour tous les autres droits compris dans la synthèse que constitue le droit d'auteur.

Cependant, étant donné que le droit d'auteur est attaché à la personne du créateur de l'œuvre intellectuelle, nous estimons que seuls les représentants de sa personne après sa mort, c'est-à-dire ses descendants, à l'exclusion des collatéraux, devraient en jouir sans limitation de durée. Le droit d'auteur ne devrait pas non plus faire l'objet d'un legs : seul, l'exécuteur testamentaire de l'auteur, c'est-à-dire son mandataire *post mortem*, et par conséquent également le continuateur de sa personne, pourrait recueillir tout ou partie du droit pécuniaire, comme accessoire du droit moral que l'auteur l'aurait chargé de faire respecter.

En cas de collaboration, le droit d'un co-auteur ou de ses descendants décédés sans descendants, devrait accroître la part du collaborateur ou de ses descendants : lorsque tous les descendants de tous les co-auteurs seraient décédés sans postérité, les redevances produites par l'œuvre devraient être partagées par moitié entre l'Etat avec affectation spéciale au budget des Beaux-Arts et les Sociétés d'auteurs ayant constitué au profit de leurs membres et de leurs familles des caisses de retraites et de secours ; cette affectation avait été prévue par d'anciens projets élaborés sous le Premier Empire.

Ces Sociétés devraient être chargées par l'Etat de la perception de tous les droits, car elles sont infiniment mieux organisées que lui pour cet objet : ce mode de perception aurait l'avantage de ne rien coûter au Budget car il n'exigerait pas un fonctionnaire de plus : les sociétés répartiraient les redevances encaissées entre l'Etat et leurs caisses de retraites et de secours (1).

#### LA LICENCE LÉGALE ET LA LICENCE OBLIGATOIRE

Du fait que le droit d'auteur n'a été reconnu que par les législations civiles, certains pays l'ont restreint dans une mesure plus ou moins arbitraire en imposant à l'auteur, pour prix de l'emploi de son œuvre, une rémunération déterminée soit par la loi, soit par l'autorité, tout en lui enlevant le droit d'autoriser ou de refuser cet emploi.

C'est ce qu'on appelle la licence légale et la licence obligatoire, selon le cas.

Lorsque chacun a la faculté de s'emparer de tout ou partie d'une œuvre intellectuelle publiée, soit en la reproduisant, soit en la représentant, soit en l'exécutant, soit en la traduisant, soit en l'adaptant, sans verser aucune redevance à son auteur — ou en lui versant une redevance déterminée par la loi — il s'agit de licence *légale*.

Lorsque cette même faculté est accordée moyennant le versement à l'auteur d'une redevance déterminée par l'autorité, faute d'accord amiable, il s'agit de licence *obligatoire*.

Ces restrictions du droit d'auteur sont aussi variées que les lois nationales ou les conventions internationales : elles ne sont soumises à aucun principe directeur : elles s'appliquent soit à certains droits, soit à certaines catégories d'œuvres,

(1) Au surplus, nous renvoyons le lecteur pour l'étude de cette question au remarquable ouvrage de M. Vernois, *Le Domaine Publique payant*, qui la traite à fond.

soit à leur ensemble ; elles s'exercent parfois du vivant de l'auteur ; parfois après sa mort seulement, à l'encontre de ses héritiers.

La loi française du 16 mai 1866 a affranchi de toute demande d'autorisation et de toute redevance les fabricants d'instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique : c'est l'exemple type de la licence légale de la première espèce.

La loi américaine du 4 mars 1909 autorise toutes les reproductions mécaniques d'une œuvre musicale reproduite une première fois mécaniquement, sous la seule condition de payer au propriétaire du *copyright*, 2 cents par pièce manufacturée (1). C'est la licence légale de la seconde espèce.

La loi italienne du 7 novembre 1925 permet de reproduire dans les chrestomathies destinées à l'enseignement des morceaux choisis d'auteurs vivants ou décédés moyennant le versement d'une redevance fixée d'accord entre les parties, et à défaut d'accord, fixée par le Directeur du Bureau de la Propriété intellectuelle. Cette disposition est d'ailleurs tout à l'avantage des auteurs, car dans la plupart des législations, ces emprunts sont autorisés et faits gratuitement.

C'est la licence obligatoire s'appliquant uniquement au droit de reproduction, et dont l'exercice est soumis à la fixation d'une somme laissée à l'arbitraire de l'auteur.

La convention franco-belge du 22 avril 1852 instituant en matière de représentations théâtrales un type de licence mixte, obligatoire en ce sens qu'elle prévoyait un accord préalable, légale en ce qu'elle fixait elle-même les redevances à attribuer aux auteurs faute d'accord, redevances qui ne pouvaient pas dépasser les chiffres suivants :

	A Paris et à Bruxelles	Dans les villes de 80.000 âmes et au-dessus	Dans les villes de moins de 80.000 âmes
Pour les pièces en 4 ou 5 actes.	18 fr.	14 fr.	9 fr.
Pour les pièces en 3 actes . . . . .	14 fr.	10 fr.	8 fr.
Pour les pièces en 2 actes . . . . .	10 fr.	8 fr.	6 fr.
Pour les pièces en 1 acte . . . . .	6 fr.	5 fr.	4 fr.

On pourrait multiplier les exemples.

\* \*

Il faut bien constater que, du vivant de l'auteur, la licence légale ou la licence obligatoire ne peuvent aucunement se justifier ; la loi ou la convention internationale qui instituera l'une ou l'autre ne peuvent trouver aucune justification : c'est par pur pharisaïsme qu'on a pu prétendre qu'elles avaient pour but de répandre la connaissance des œuvres de l'intelligence : elles n'ont jamais eu d'autre objet et d'autre résultat que de faire profiter des industriels du travail des auteurs, soit gratuitement, soit moyennant des redevances inférieures à ce que ces derniers auraient le droit de réclamer : ces licences créent en réalité une catégorie de parias — les auteurs — qui, seuls de tous les travailleurs, n'ont pas le droit de fixer eux-mêmes le prix de leur travail, pour la simple raison que chacun peut s'en emparer et qu'ils ne peuvent matériellement pas le défendre.

Après la mort de l'auteur, la question change de face. Celui qui a donné son œuvre au public n'est plus là pour mesurer les efforts qu'elle lui a coûtés et fixer les conditions de la donation qu'il en a faite, et par conséquent la valeur de ce qu'elle lui semble représenter. Ses héritiers ou autres ayants cause n'en peuvent être juges : de plus, ils ne doivent pas être autorisés à priver le public de l'œuvre de l'auteur.

C'est ce qu'a très justement décidé la loi anglaise du 16 décembre 1911 dans son article 4 :

(1) René DOWMAGOR. Rapport présenté au Congrès International des Editeurs, Paris, 1932.



« Lorsqu'à un moment quelconque, après la mort de l'auteur d'un œuvre littéraire, dramatique ou musicale, déjà publiée ou exécutée, ou représentée publiquement, il est présenté au Comité judiciaire du Conseil Privé une plainte constatant que le titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre a refusé de la publier à nouveau, ou d'en permettre une nouvelle publication, ou bien qu'il a refusé d'en permettre l'exécution ou la représentation publique, en sorte que le public en est privé, le titulaire du droit d'auteur pourra être sommé d'accorder une licence de reproduire l'œuvre, de l'exécuter ou de la représenter en public, selon le cas, aux termes et sous les conditions jugées convenables par le Comité judiciaire. »

On peut s'étonner que cet article ne s'applique pas également aux œuvres des arts graphiques et plastiques.

\* \*

Après la mort de l'auteur, la licence légale ou la licence obligatoire, devra se confondre avec le domaine public payant.

## DEUXIÈME PARTIE

## LE DROIT ANCIEN

## CHAPITRE PREMIER

### LES PRIVILÈGES

#### A. — LA LITTÉRATURE

##### *De l'origine au règlement de 1723.*

Le premier des droits particuliers dont l'ensemble constitue aujourd'hui le droit d'auteur est le *droit d'édition*, c'est-à-dire le droit de fixer par des signes graphiques et de publier une œuvre ainsi fixée.

Mais il s'en faut de beaucoup qu'il ait été reconnu à sa naissance au profit de l'auteur sous sa forme générale et abstraite.

Lors de l'invention de l'imprimerie, dans la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle, les premiers éditeurs puisèrent dans le fonds commun constitué par les ouvrages anciens : l'impression et la vente étaient libres ; aussi, dans la seconde moitié de ce siècle, cette industrie se développa rapidement en Allemagne, en France et en Italie.

Les premiers imprimeurs-éditeurs furent des savants et des artistes beaucoup plus que des commerçants : l'édition d'un manuscrit exigeait en effet une véritable science : il s'agissait d'abord de le déchiffrer, de le comparer avec d'autres afin d'établir la meilleure version de l'œuvre, enfin de l'illustrer de gravures ou de miniatures et l'on resta saisi d'admiration devant l'étendue de leur savoir et les résultats de leurs travaux (1).

(1) Voir les admirables reproductions des incunables français dans *l'Histoire de l'Imprimerie en France*, par A. Clauvin. Paris, Imprimerie Nationale, 1900-1904.

Mais, une fois le volume présenté au public, l'éditeur pouvait craindre qu'un confrère ne bénéficiât de son travail pour éditer à son tour l'ouvrage qu'il n'aurait eu que la peine de copier.

Pour se protéger contre cette concurrence, les imprimeurs sollicitèrent et obtinrent du Pouvoir des privilèges exclusifs contenant une disposition essentielle : l'interdiction à tous autres d'imprimer ou de vendre l'ouvrage privilégié : ce privilège n'était accordé — sauf de très rares exceptions — que pour un temps assez court, de deux à dix ans. Il ne pouvait s'exercer que dans les limites territoriales où s'étendait le pouvoir de l'autorité qui l'avait accordé.

En sollicitant ce privilège, les imprimeurs ne songèrent pas un instant à revendiquer un droit quelconque découlant du droit naturel ou du droit des gens : ils invoquèrent un argument d'ordre économique : la protection leur était nécessaire pour exercer leur industrie avec quelque chance d'en retirer les frais faits pour l'édition et la juste rémunération de leur travail, — ce qui n'était possible que s'ils étaient protégés contre la concurrence. Le privilège était donc accordé en vertu du principe que nul ne peut s'enrichir aux dépens d'autrui, et non en vertu d'un droit propre que pouvaient faire valoir les imprimeurs.

Le bénéfice des privilèges constituait l'embryon de ce qui devint le droit d'édition, et fut la première restriction apportée par le Pouvoir à la jouissance des œuvres intellectuelles par la collectivité donataire, restriction beaucoup plus théorique que pratique à l'origine ; le développement de l'invention nouvelle allait en effet multiplier les copies des œuvres intellectuelles qui, sans l'imprimerie, seraient restées ignorées de la plupart de ceux qui les connaissent grâce à elle. C'est-à-dire que, paraissant ne protéger que l'intérêt particulier de l'éditeur, le Pouvoir, par son arbitraire, servait encore plus la culture générale.

La rédaction du premier privilège, accordé en France par Louis XII en l'an 1500, montre le double souci de réduire à

un temps très court la restriction de la jouissance de l'œuvre par la collectivité, et de justifier cette restriction par un motif d'équité : laisser à l'imprimeur le temps nécessaire pour se rembourser de « ses frais et mises », mais rien de plus, car il ne serait alors entré dans l'esprit de personne qu'un privilège pût devenir une propriété de l'éditeur.

Ce privilège était accordé à Guillaume Eustace pour l'édition de la traduction latine par un moine, le frère Alphonse, d'un *Traité contre les Juifs* écrit en langue arabe par un Israélite nommé Samuel. Voici le texte de ce privilège :

« Et a donné le roy nostre sire audit Guillaume Eustace libraire et relieur de livres, juré de l'Université de Paris, lettre de privilège et terme de deux ans pour vendre et distribuer sesditz livres : afin de soy rembourser de ses fraitz et mises. Et défend ledict Seigneur à tous imprimeurs et libraires de ce royaume de non imprimer ledict livre jusques au temps dessus dit : sur peine de confiscation desditz livres et d'amende arbitraire.

« Ainsi signé : DES LANDES (1). »

Par ailleurs, le souci de la Royauté française d'assurer l'essor de l'imprimerie se trouve dans les immunités dont jouissait la librairie par l'exemption de tous subsides, droits d'entrée et issues, péages et autres sur les livres, conférée par une ordonnance de Louis XII rendue en 1513. Cette exemption fut confirmée par arrêt du Conseil du Roi du 22 septembre 1587, devant lequel avait plaidé Marion avocat des libraires, qui avait proclamé l'ordonnance de Louis XII « digne d'estre escrite en lettres dorées dedans l'émail du ciel, si la plume des hommes y pouvoit atteindre ».

De la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle au commencement du xvii<sup>e</sup>, l'imprimerie s'était tellement répandue qu'elle n'avait plus besoin pour se développer de l'institution des privi-

(1) Bibliothèque Mazarine, Incunables, n° 1170.

lèges : ils n'avaient plus d'autre motif de subsister que de défendre les intérêts particuliers des éditeurs.

Il n'y avait donc plus aucune raison pour ne pas en accorder également aux auteurs des ouvrages nouveaux.

C'est ainsi que, si le second privilège français fut accordé par Louis XII en 1507 à Antoine Vérard, libraire pour l'impression des *Epiques* de Saint-Paul, et le troisième par le Parlement de Paris le 19 janvier 1508 à Bartholde de Rumboldt pour les *Œuvres de Saint-Bruno*, le quatrième fut accordé la même année à Jean Celaya, régent de philosophie au Collège Sainte-Barbe par le Prévôt de Paris auteur d'un livre intitulé *Insolubilia*, imprimé par Edme Lefèvre.

Ainsi, les privilèges furent conférés aussi bien par le Roi que par le Parlement, l'Université et le Prévôt de Paris, jusqu'à ce qu'un édit du 11 mai 1612 ait réservé au Roi l'octroi des privilèges et défendu aux Parlements « de donner aucune permission d'imprimer livres ou écrits ».

Ce serait une erreur de croire que les privilèges aient été nombreux à l'origine : ils constituaient au contraire une faveur assez rare, octroyée en considération de la personne de celui qui le demandait, et cette faveur ne paraissait pas devoir devenir un bien transmissible par voie de cession, comme il en advint plus tard par un véritable abus.

\* \* \*

Mais, la Réforme allait s'introduire en France : la liberté de l'imprimerie menaçait de mettre en danger la religion d'Etat : le caractère des privilèges ne tarda pas à changer : de moyen de protection de l'intérêt de l'éditeur ou de l'auteur, ils vont devenir un moyen de protection de l'ordre public.

Soucieux de défendre le Catholicisme, François I<sup>er</sup>, par une ordonnance du 13 juin 1529, interdit de rien vendre ou publier sans l'autorisation de l'Université et de la Faculté de

Théologie : c'est l'établissement de la Censure — qui, sous des formes différentes, va se perpétuer jusqu'à la Révolution. Cette défense ne concernait d'ailleurs que les livres nouveaux, mais l'examen préalable était devenu une condition nécessaire pour l'obtention d'un privilège.

Tous les règlements, ordonnances et arrêts postérieurs seront inspirés, à la fois par des considérations de défense de l'ordre public et par le souci de conserver aux privilèges le caractère d'une grâce de l'autorité royale : à partir de la Renaissance, les privilèges donnés à Rabelais par François I<sup>er</sup> et Henri II, à Ronsard par Charles IX le marquent d'une manière toute particulière (1).

Le privilège accordé par Charles IX à Ronsard prend la forme d'une affectuense contrainte : le Roi donne l'ordre à son poète favori de faire imprimer ses œuvres présentes et futures et cette faveur lui est accordée *sans limitation de durée*. Voici l'extrait du privilège qui parut en tête de l'édition de 1560 :

« Par privilège du Roy donné à Saint-Germain-en-Laye. le XX<sup>e</sup> jour de septembre l'an mil cinq cens soixante, *il est enjoint* à P. de Ronsard, Gentilhomme Vendenois de choisir et commettre tel imprimeur, docte et diligent qu'il verra et connoistra estre suffisant pour fidèlement imprimer ou faire imprimer les œuvres ja par luy mises en lumière et autres qu'il composera et fera cy-après.

« Inhibant ledit Seigneur à tous Imprimeurs, Libraires, Marchans et autres quelconques, qu'ils n'ayent à imprimer ou faire imprimer aucunes des œuvres qui, par ledit Ronsard ont esté ou seront cy-après faictes et composées, ny en exposer aucunes en vente s'elles n'ont esté et sont imprimées par ses permissions, licence et congé, ou de l'Imprimeur par luy choisi et commis à l'impression d'icelles.

« Et ce sus peine de confiscation des livres ja imprimés ou à imprimer et d'amende arbitraire tant envers le Roy qu'envers ledit Ronsard, et des intérêts et dommages de l'imprimeur par luy

(1) Voir les privilèges donnés à Rabelais. *Infra*.

choisi et esleu. Le tout pour les causes et raisons contenues et amplement déclarées audit privilège.

« Ainsy signé sur le reply, Par le Roy Vous présent : de Loménie et scellé à double queue du grand sceau de cire jaune. »

Ronsard est titulaire de ce privilège pour ses œuvres présentes et futures, c'est-à-dire pour sa vie durant ; il a concédé à Gabriel Buon le droit d'édition pour huit ans pour les œuvres qu'il a faites : il est à remarquer que *cette concession n'est pas une cession* :

« Ledit Ronsard a permis à Gabriel Buon, Libraire juré de l'Université de Paris d'imprimer ou de faire imprimer ses œuvres contenant six volumes, à sçavoir, les *Amours, Odes, Poèmes, Éléges et Discours*, jusques au terme de huit ans finis et accomplis à commencer du jour que ledit livre sera achevé d'imprimer. »

\* \*

Il arrivait même que des privilèges étaient accordés à des individus qui n'étaient ni libraires, ni auteurs ; par exemple, un privilège perpétuel pour l'édition des œuvres de Ronsard fut concédé, après sa mort, par Henri IV, le 16 janvier 1597, à Me Jean Galandius, professeur au Collège de Rancourt, auquel, disent les lettres patentes enregistrées au Parlement :

« Sa dite Majesté, en considération des fidèles et agréables services qu'elle a reçus de lui, a donné cette grâce spéciale et particulier pouvoir » (1).

Le privilège accordé par Louis XIII pour l'édition des œuvres de Malherbe est particulièrement intéressant au point de vue juridique, car il souligne le caractère personnel de cette institution, qui ne tenait aucun compte des droits successoraux ou matrimoniaux.

(1) Cité par Augustin-Charles Ranouard. *Traité des Droits d'Auteurs*, Paris, 1838, t. I, p. 140.

L'unique fils qui restait à Malherbe avait été tué dans une rixe : le meurtrier avait été condamné à mort, mais, comme il était de pratique courante à cette époque, sa famille avait sollicité des lettres de grâce du Roi. Pour empêcher le Roi de les accorder, Malherbe était allé le rejoindre au siège de La Rochelle et était mort à son retour à Paris, à l'âge de 72 ans, le 16 octobre 1628.

Il laissait une veuve qui lui survécut vingt mois, et un légataire universel, Vincent de Boyer, fils d'un neveu de sa femme.

A son lit de mort, il avait recommandé à son cousin François d'Arbaud de Porchères de publier une édition complète de ses œuvres. Celui-ci sollicita du Roi le privilège nécessaire qui, logiquement, aurait dû être accordé, soit à son légataire universel, soit à sa veuve ; c'est au contraire à François d'Arbaud, exécuteur testamentaire, que le privilège fut accordé, — et, en cas de contrefaçon, l'amende de 2.000 livres prononcée contre le contrefacteur devait être partagée par moitié entre le Roi et le titulaire du privilège, qui pouvait en outre obtenir des dommages et intérêts, indépendamment de la moitié de l'amende.

Voici le texte de ce document :

« Louys, par la grâce de Dieu Roy de France et de Navarre,

« A nos amez et Reaux Conseillers, les gentils hommes nos cours de Parlement de Paris, Tholoze, Rouën, Bordeaux, Dijon, Aix, Grenoble et Rennes, prévost de Paris, sénéchal de Lyon, et à tous nos autres juges et officieux qu'il appartiendra, chacuns en droit soy, salut.

« Nostre bien amé François d'Arbaud, escuyer, sieur de Porchères, nous a très humblement remonstré que le feu sieur de Malherbe, gentil-homme ordinaire de nostre chambre, son cousin, lui avroit peu auparavant son décès, recommandé et mis entre ses mains toutes les œuvres par lui faites, composées, corrigées et augmentées, tant en prose qu'en poésie, pour les faire imprimer toutes en un volume, sans estre meslées, ni accommodées avec aucunes œuvres, comme auroient fait cy-devant quelques imprimeurs et

libraires, qui en auroient imprimé ou fait imprimer quelques pièces séparément, sous privilège particulier. Ce que nous ayant exposant très humblement supplié luy permettre, Nous, voulant favoriser l'intention duditt deffunt de Malherbe, avons audit exposant permis et permettons par ces présentes, que, pendant six ans il puisse faire imprimer par tel imprimeur et libraire que bon luy semblera, toutes et chacune des œuvres, tant en prose qu'en poésie, imprimées et non imprimées, duditt deffunt sieur de Malherbe, les réduire et mettre en un seul volume, et en tel caractère que bon luy semblera ; sans que pendant ledit temps aucuns autres imprimeurs, libraires, ni autres personnes les puissent imprimer par pièces séparées, ni autrement en quelque façon que ce soit, à peine de deux mille livres d'amende, applicables moitié à Nous et l'autre moitié audit exposant, avec confiscation des exemplaires qui se trouveront à autre impression, et de tous dépens, dommages et intérêts.

« Voulant qu'en mettant par luy le contenu du présent privilège au commencement ou à la fin de chacun desdits exemplaires, il soit tenu pour deument signifié, à la charge de mettre deux desdits exemplaires en nostre bibliothèque du couvent des Cordeliers à Paris.

« Car tel est nostre plaisir.

« Donné à La Rochelle le neuvième jour de Novembre mil six cens vingt huit et de nostre règne le dix-neuvième.

« Par le Roy en son Conseil,

« Louis. »

Suit la cession du privilège :

« Le sieur de Porchères a cédé et transporté à Charles Chappelain, imprimeur à Paris, le privilège ci-dessus, pour en jouir avec tout le droit y contenu.

« A Paris, le quatorzième jour de Décembre mil six cens vingt-huit » (1).

\* \*

Bien mieux ; un libraire pouvait obtenir un privilège malgré l'auteur. Nous en trouvons un exemple célèbre dans

(1) *Œuvres de Malherbe*. Hachette, Collection des Grands Écrivains.

l'édition des *Précieuses Ridicules*. Molière ne voulait pas que sa pièce fut imprimée : il avait résolu de ne « la faire voir qu'à la chandelle ». Cependant, un libraire, Guillaume de Luynes, obtint, à la date du 19 janvier 1660, le privilège « de faire imprimer, vendre et débiter les *Précieuses Ridicules* » pendant cinq années.

Dans sa préface, Molière s'en plaignit :

« C'est une étrange chose, écrit-il, qu'on imprime les gens malgré eux. Je ne vois rien de si injuste, et je pardonnerais toute autre violence plutôt que celle-là... Cependant, je n'ai pu l'éviter et je suis tombé dans la disgrâce de voir une copie dérobée de ma pièce entre les mains des libraires, accompagnée d'un privilège obtenu par surprise. J'ai eu beau crier : O temps ! O mœurs ! On m'a fait voir une nécessité pour moi d'être imprimé ou d'avoir un procès, et le dernier mal est encore pire que le premier. Il faut donc se laisser aller à la destinée et consentir à une chose qu'on ne laisserait pas de faire sans moi. »

\* \*

Il arrivait également que des privilèges étaient conférés à des étrangers publiant en France un ouvrage en langue étrangère : c'est ainsi que Louis XIV conféra à un Anglais, Kennedy, le 20 décembre 1704, un privilège pour la publication d'une généalogie des Stuarts intitulée : *A Chronological Genealogical and Historical Dissertation of the Royal Family of the Stuarts* (1).

\* \*

Mais, aux termes d'un arrêt de règlement du Conseil du Roi rendu le 27 février 1665, un livre publié ou imprimé

(1) B. N. Manuscripts. F. F., n° 21. 948.

hors du Royaume ne pouvait pas faire l'objet d'un privilège (1).

Enfin, les privilèges pouvaient être accordés à une collectivité. Voici le texte de celui qu'obtint l'Académie des Sciences en 1704, en renouvellement d'un précédent daté de 1699.

« Louis par la grâce de Dieu, roy de France et de Navarre,

« Notre Académie Royale des Sciences nous ayant très humblement fait exposer que depuis qu'il nous a plu de lui donner par un Règlement nouveau de nouvelles marques de notre affection, elle s'est appliquée avec plus de soin à cultiver les sciences qui font l'objet de ses exercices ; en sorte qu'outre les ouvrages qu'elle a déjà donné au public, elle seroit en état d'en produire encore d'autres s'il nous plaisoit luy accorder de nouvelles lettres de privilège, attendu que celles que nous lui avons accordées en date du sixième avril 1699 n'ayant point de temps limité, ont esté déclarées nulles par un Arrest de notre Conseil d'Etat du 13 du mois d'Aoust dernier, et désirant donner à ladite Académie encore et en particulier à chacun de ceux qui la composent toutes les facilités et les moyens qui peuvent contribuer à rendre leurs travaux utiles au public,

« Nous avons permis et permettons par ces Présentes à ladite Académie de faire imprimer, vendre et débiter dans tous les lieux de notre obéissance par tel Imprimeur qu'elle voudra choisir, en telle forme, marge et caractère, et autant de fois que bon lui semblera, *Toutes les recherches ou Observations journalières et Relations annuelles de ce tout ce qui aura esté fait dans les Assemblées de l'Académie royale des Sciences, comme aussi les ouvrages, mémoires, traités de chacun des Particuliers qui la composent, et généralement tout ce que ladite Académie voudra faire paroistre sous son nom,* lorsqu'après avoir examiné et approuvé lesdits ouvrages au terme de l'article XXX dudit Règlement, elle les jugera dignes d'estre imprimés, et ce pendant le temps de dix années consécutives à compter du jour de la date desdites Présentes...

(1) Cet arrêté, statuant sur plusieurs questions importantes, a été publié par Boniface, avocat au Parlement, Lyon, 1708.

« Donné à Versailles le neuvième jour de Février l'an de grâce mil sept cent quatre et de notre règne le soixante-unième.

« Signé par le Roy en son Conseil : « LECOMTE » (1).

La peine de 3.000 livres d'amende prévue en cas de contre-façon était partagée 1/3 à l'Hôtel-Dieu de Paris, 1/3 au profit de l'imprimeur, 1/3 au dénonciateur.

Nous verrons plus loin que l'Académie de Peinture et Sculpture obtint un privilège analogue.

\* \*

Un règlement d'août 1696 réitérait la défense faite par les ordonnances précédentes aux libraires de rien imprimer ou réimprimer sans privilège ou permission.

Cependant, il était avec le règlement, comme avec le Ciel, des accommodements : à partir de la Régence, s'établit l'usage des permissions tacites, — qui d'ailleurs étaient fort administrativement mentionnées sur les registres de la Communauté des Libraires.

Dans un mémoire de 1788, de Malesherbes écrit :

« Je ne sais pas avec certitude dans quel temps l'usage des permissions tacites s'est établi : il l'était depuis longtemps quand je fus chargé de la Librairie. J'en parlai à M. d'Argenson, qui avait en la même fonction dont on venait de me charger, et qui avait été presque depuis sa naissance dans tous les secrets de l'Administration, puisqu'il avait été Lieutenant de Police dès le temps de la Régence. Il me dit qu'il en avait toujours vu donner. Ainsi, je crois qu'ils ont commencé à peu près dans le temps de la mort de Louis XIV » (2).

Ces permissions tacites étaient données aussi bien aux libraires qu'aux auteurs.

\* \*

(1) B. N. Manuscrits, F. F., n° 24.948, p. 187.

(2) Cité par C. Renouard, O. c., t. I, p. 97.

La question se posa de savoir à partir de quelle date parait la durée du privilège : était-ce de la date de sa signature par le Roi, ou de la date de l'achèvement de l'impression ? Un arrêt du Parlement de Rouen du 17 janvier 1646 décida que la durée du privilège partait du jour où les livres auraient été achevés d'imprimer (1).

Un arrêt du Conseil du Roi du 13 août 1703, revint sur cette décision en ordonnant que le nombre d'années se compterait du jour de l'obtention des privilèges et que ceux qui ne porteraient pas un nombre d'années déterminé seraient nuls de plein droit (2) : nous venons de le voir par le texte du second privilège de l'Académie des Sciences.

A l'expiration de la durée du privilège, son titulaire en sollicitait la continuation qui, en général, lui était accordée ; mais cette pratique était très préjudiciable aux libraires de province qui voyaient ainsi monopoliser par leurs confrères de Paris la grande majorité des ouvrages tant anciens que modernes.

Au cours d'un procès engagé devant le Conseil du Roi, les libraires de province tentèrent d'arracher ce monopole à ceux de Paris, en faisant juger qu'à l'expiration d'un privilège, chacun pouvait éditer l'ouvrage en ayant fait l'objet.

Josse, libraire à Paris avait obtenu une continuation de privilège pour les *Méditations chrétiennes et ecclésiastiques* de Beuvelet, ouvrage, qu'à l'expiration du privilège en 1662, Malassis, libraire à Rouen avait imprimé à son tour.

Josse assigna Malassis devant le Conseil du Roi en demandant la saisie des exemplaires contrefaits avec défense de contrefaire cet ouvrage à l'avenir, à peine de 10.000 livres d'amende et de dommages-intérêts. Malassis répliqua en demandant la nullité des lettres de continuation du privilège, qu'il accusait son confrère d'avoir obtenues par surprise.

Les libraires de Rouen et de Lyon intervinrent au procès

pour demander la mainlevée de la saisie : ceux de Paris pour soutenir les prétentions de Josse.

Par l'arrêt du 27 février 1665 précité, le Roi étant en son Conseil déclara l'édition de Malassis contrefaite, maintint la saisie, et condamna Malassis à 600 livres de dommages-intérêts tout en le déchargeant de l'amende « pour cette fois seulement ».

Cet arrêt n'aurait eu qu'une importance limitée aux intérêts en cause s'il n'avait en même temps constitué un arrêt de règlement tranchant un certain nombre de questions fort importantes.

Il prescrivait à ceux qui ont obtenu des lettres de privilèges ou de continuation de se pourvoir devant sa Majesté avant l'expiration de celles-ci pour en obtenir de nouvelles (1).

Cette disposition valait pour les auteurs comme pour les libraires.

Il défendait de solliciter aucune lettre de privilèges ou de continuation pour les livres anciens, à moins qu'il n'y ait augmentation ou corrections considérables, sans qu'il soit défendu aux autres de reproduire les anciennes éditions non augmentées ni revues.

Mais cet arrêt ne détroissait pas les « livres anciens ». En 1671, un libraire de Paris prétendit avoir le droit de réimprimer, au mépris d'une continuation de privilège, les œuvres de Saint-François de Sales, œuvres qui n'avaient guère que soixante ans de date, et qu'il soutenait être un « livre ancien ».

Le Conseil décida, par arrêt du 19 juin 1671, qu'il fallait entendre par « auteurs anciens » ceux qui étaient morts avant la découverte de l'imprimerie — c'est-à-dire avant 1470, date de l'impression du premier livre à Paris (2).

..

Souvent, le libraire ne sollicitait même pas la continua-

(1) RENOUARD. *O. c.*, t. I, p. 120.

(2) RENOUARD. *O. c.*, t. I, p. 148.

(1) BONIFACE. *O. c.*

(2) GASTRANDE. *Histoire et théorie de la Propriété des auteurs.*



tion du privilège pour publier une nouvelle édition après son expiration. Il arrivait aussi qu'il cédait un privilège expiré dont il n'avait même pas sollicité la continuation.

#### *Le Règlement de 1723.*

De même que l'obligation du privilège devait trouver des atténuations dans les permissions d'imprimer, — puis dans les permissions tacites, — de même le monopole de la vente des livres octroyé avant même l'invention de l'imprimerie, à la corporation des Libraires devait être battu en brèche par les auteurs.

L'article IV du Règlement de 1686 réitérait la défense faite par les ordonnances antérieures :

« A toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, autres que les imprimeurs et libraires de vendre et débiter aucuns livres en leur nom, soit qu'ils s'en disent les auteurs ou autrement, à peine de 500 livres d'amende contre les contrevenants et de confiscation desdits livres » (1).

Cependant, comme tous les règlements de l'Ancienne Monarchie, où la tolérance était de règle toutes les fois que l'infraction ne mettait pas en péril l'ordre public, ce règlement était souvent violé, aussi bien par les libraires que par les auteurs qui, nantis d'un privilège, vendaient souvent eux-mêmes leurs ouvrages.

Un nouveau règlement, arrêté le 28 février 1723, allait consacrer cet empiriquement, somme toute parfaitement légitime, des auteurs sur les droits de la communauté des libraires.

Aux termes de l'article IV, « défenses sont faites à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient,

(1) Cité par LINQUER. *Mémoires et Plaidoiries*, t. III, Amsterdam, 1773.

autres que les libraires et imprimeurs de faire le commerce des livres, de vendre et débiter aucuns, les faire afficher pour les vendre en leur nom, soit qu'ils s'en disent les auteurs ou autrement... Les acheter pour revendre... à peine de 500 livres d'amende » et d'imprimer ou de réimprimer un livre sans une permission scellée du grand sceau » (1).

La rédaction du nouvel article IV est fort intéressante en ce qu'elle précise la défense du règlement de 1686, en ajoutant toutefois ces mots *de faire le commerce des livres*.

C'était permettre implicitement aux auteurs de vendre eux-mêmes leurs livres : ce faisant, ils n'en faisaient point le commerce, puisqu'ils *n'achetaient pas pour revendre*. Ils vendaient les produits de leur intelligence comme un propriétaire vend son vin : il n'en fait pas pour cela le commerce.

Enfin, le règlement transférait du Parlement au Conseil du Roi la connaissance et le jugement de toutes contestations sur la matière.

Le règlement est la première manifestation de l'autorité royale en faveur des auteurs contre les prétentions des libraires.

C'est par cette interprétation du règlement de 1723, que tous les privilèges accordés aux auteurs par la suite, portent tous l'autorisation de *vendre eux-mêmes leurs livres*.

Les libraires n'en essayèrent pas moins d'annihiler, en fait, ces autorisations, de deux manières : par la rédaction de la mention d'enregistrement du privilège sur les registres de leur Chambre syndicale, qui reproduisait purement et simplement la défense générale et absolue du règlement de 1686 ; et par les termes des cessions de privilège qu'ils faisaient signer aux auteurs, et en vertu desquelles ils prétendaient

(1) Cité par LINQUER. *Mémoires et plaidoiries*, t. III, Passim, Amsterdam, 1773.

daient acquérir la pleine propriété des ouvrages. Nous sommes loin des humbles sollicitations de privilèges destinées à les protéger contre la concurrence pendant les quelques années nécessaires au remboursement des frais d'édition !

C'est ainsi qu'ils furent amenés à mettre en avant la théorie de la propriété de l'œuvre intellectuelle qui fut énoncée explicitement pour la première fois en 1725 lors d'un renouvellement de la prétention des libraires de province d'obtenir la faculté d'imprimer librement les livres dont les privilèges étaient expirés.

A cette prétention, les libraires de Paris répondirent par un mémoire rédigé par Louis d'Héricourt qui soutint que :

« La propriété d'une œuvre littéraire est en tous points semblable à la propriété d'un meuble ou d'une terre; qu'elle appartient, indépendamment de tout privilège à l'auteur, à ses héritiers et à ses cessionnaires et que cette propriété est perpétuelle. »

Il va jusqu'à soutenir que le Roi n'a pas plus le droit de refuser un privilège ou sa continuation qu'il n'a le droit de dépouiller un de ses sujets de la maison qu'il possède à titre légitime.

Cette théorie ne fut pas admise par le Conseil du Roi mais les libraires de Paris n'en continuèrent pas moins à essayer de s'assurer, en fait, la propriété perpétuelle des ouvrages qu'ils imprimaient.

Les deux exemples suivants feront apparaître la double manœuvre des libraires : la première consistant à tenter d'escamoter le droit de vendre et de faire vendre leurs livres eux-mêmes accordé par le Roi aux auteurs ; la seconde consistant à s'assurer la propriété perpétuelle des ouvrages nonobstant l'expiration de la durée du privilège, en transformant la cession du privilège d'édition en cession de la propriété de l'ouvrage, c'est-à-dire du manuscrit et de ses éléments immatériels.

Nous possédons la première édition parue à Paris en 1744 de l'*Histoire des Indes Orientales* de l'Abbé Guyon : elle

contient le texte du privilège, dont nous extrayons le passage suivant :

« Notre bien aimé le sieur Guyon nous a fait exposer qu'il désirait faire imprimer et donner au public un ouvrage de sa compétence qui a pour titre : *Histoire des Indes Orientales*, s'il nous plait lui accorder les lettres de privilège sur ce nécessaires.

« A ces causes, voulant traiter favorablement ledit exposant, Nous lui avons permis et permettons par ces présentes de faire imprimer ledit ouvrage en un ou plusieurs volumes, et autant de fois que bon lui semblera, et de les vendre, faire vendre et débiter par tout notre Royaume, pendant le temps de douze années consécutives à compter du jour de la date des dites Présentes. Faisons défenses à toute personne, de quelque qualité et condition qu'elle soit, d'en introduire d'impression étrangère dans aucun lieu de notre obéissance, comme aussi à tous Imprimeurs, Libraires et autres, d'imprimer, faire imprimer, vendre, faire vendre ni contrefaire le dit ouvrage en tout ni en partie, ni d'en faire aucuns extraits sous quelque prétexte que ce soit, d'augmentation, correction, changement de titre ou autrement, sans la permission expresse et par écrit dudit exposant.

« A la charge que ces présentes seront enregistrées tout au long sur le registre de la communauté des Imprimeurs et Libraires de Paris et ce dans trois mois de la date d'icelles.

« Donné à Versailles le quinzième jour du mois de mars, l'an de grâce mil sept cent quarante trois, et de notre Règne le vingt huitième. »

La mention d'enregistrement suit le texte du privilège :

« Registré sur le Registre XI de la Chambre Royale des Imprimeurs et Libraires de Paris N° 193 Folio 162, conformément au règlement de 1723, qui fait défense, article 4, à toutes personnes de quelque qualité qu'elles soient, autres que les Libraires et Imprimeurs, de vendre, débiter et afficher aucuns livres pour les vendre en leurs noms, soit qu'ils s'en disent les auteurs ou autrement... le 27 mai 1743. »

Cette mention ne contient pas ces mots faire le commerce des livres ajoutés par le règlement de 1723 à celui de 1680,

ce qui est un faux par omission, car elle est ainsi en contradiction évidente avec le texte du privilège autorisant l'abbé Guyon à vendre lui-même son ouvrage.

Ainsi, par la rédaction de l'enregistrement du privilège, le Syndic de la communauté des Libraires prétendait retirer à l'auteur une grâce que le Roi lui avait accordée.

En fait, comme il arrivait le plus souvent, l'abbé Guyon avait cédé son privilège :

« Je cède pour toujours mon droit au présent Privilège à M. Lotin et à Mme Pierres ou à leurs ayants cause pour en jouir par eux suivant les conventions faites entre nous.

« A Paris, ce 25 septembre 1743.

« Signé : GUYON. »

Nous possédons également la première édition des *Institutes de Droit Canonique de Lancelot*, traduites et commentées par Durand de Maillane, éditées vingt-sept ans plus tard, en 1770 : le privilège accordé à l'auteur le 18 mars 1767 est rédigé dans les mêmes termes : seule sa durée diffère : six ans au lieu de douze ans.

Le 31 mai 1767, il est enregistré à la Chambre Syndicale dans les mêmes termes que le privilège de l'abbé Guyon, se mettant ainsi de la même façon en contradiction avec l'autorisation de vendre son livre donnée à l'auteur par le Roi.

Comme l'abbé Guyon, Durand de Maillane a cédé son privilège à un Libraire : la cession est encore plus explicite :

« Je soussigné ai cédé, tant pour moi que pour mes ayants cause, au sieur Jean Marie Bruyset et à ses ayants cause, le Privilège par moi obtenu le 18 mars 1767 pour mes *Institutes de Droit Canonique*, aux fins d'en jouir pour toujours, à perpétuité et comme chose à lui vendue et appartenante, et ce, suivant les conventions passées entre nous à Lyon le 5 février et à Avignon le 9 février 1768.

« En foi de quoi, à Aix le trente de mai mil sept cent soixante-huit.

« Signé : DURAND DE MAILLANE. »

On voit d'après ces deux exemples le procédé employé par les libraires pour dépouiller les auteurs de tout droit dans l'avenir : le Roi accordait à l'auteur un privilège pour un temps limité : les libraires transformaient cette cession du privilège temporaire en cession définitive de propriété, afin de se créer pour l'avenir un titre à opposer au Roi, s'il voulait renouveler le privilège à l'auteur et non au libraire.

C'est ce que constatait l'Avocat Général Séguier devant le Parlement en 1779 :

« Les manuscrits sont devenus des effets commerciaux comme une terre, comme une rente, comme une maison. Ils sont passés des pères aux enfants avec le privilège qui en était l'accessoire ; ils ont été donnés en dot ; ils ont été vendus, cédés, transportés.

« Tel est depuis longtemps l'usage de la Librairie, et les droits du dernier propriétaire ont été aussi sacrés que les droits du premier. La grande partie de ceux qui se sont adonnés à cette profession ont toujours pensé que le terme fixé à la durée du privilège ne pouvait être un terme fixé à la propriété. »

Cependant, il était apparu à quelques auteurs et héritiers d'auteur que cette pratique n'était pas normale : il en résultait en effet que c'étaient les héritiers des libraires qui recueillaient tous les droits de l'auteur au détriment des héritiers de celui-ci, contrairement à l'esprit et à la lettre du privilège :

Nous allons voir comment l'arbitraire royal fit cesser la pratique des libraires pour laisser la jouissance des œuvres soit au domaine public, soit aux héritiers des auteurs, mais jamais à ceux des libraires.

### L'Affaire des héritiers de La Fontaine.

Les petites-filles de La Fontaine furent les premières à oser entrer en lutte contre les libraires : elles présentèrent une requête au Roi pour obtenir l'autorisation de faire imprimer les œuvres de leur aïeul : par des Lettres de Chancel-

lerie en date du 29 juin 1761, elle la leur avait été accordée pour une durée de quinze ans.

Grand émoi chez les Libraires de Paris, qui presque tous édiaient ces œuvres. Aussi quand les héritiers de La Fontaine présentèrent ces lettres au Syndic des Libraires et Imprimeurs de Paris pour les faire enregistrer, celui-ci s'y refusa en les informant que plusieurs libraires avaient formé opposition à cet enregistrement. Ils se prétendaient, en effet, à tout jamais propriétaires de ces œuvres.

Pour faire lever cet obstacle, les demoiselles La Fontaine s'adressèrent au Conseil du Roi : elles firent valoir qu'aucun privilège ne subsistait plus, et que, descendant en ligne directe du fabuliste, ses ouvrages leur appartenaient par droit d'hérédité.

Elles obtinrent satisfaction par l'arrêt suivant rendu le 14 septembre 1761 :

« Le Roi en son Conseil, de l'avis de M. le Chancelier a déclaré et déclare nul l'acte d'opposition signifié le 14 juillet dernier aux Syndic et Adjointes de l'Imprimerie et Librairie de Paris, à la requête des nommés Aumont, Babuty fils, Barbou, Guillin, Brocas, Pournier, David, Davidts, Despillly, Humblot, Durand, Gilbert, Kaapen, Le Clerc père, Nion, Pault fils aîné, Savoze, Duchesne, Barrois, veuves David et Damounerville, tous libraires à Paris; fait défense auxdits Syndic et Adjointes d'avoir égard à pareils actes; leur enjoit de transcrire sans délai sur leurs registres les privilèges et permissions accordées par Sa Majesté, sauf aux parties intéressées à se pourvoir par devant Elle, pour être, s'il y échoit, le rapport desdits privilèges et permissions ordonné de l'avis de M. le Chancelier.

« Et sera le présent arrêt transcrit sur les registres de la communauté des Imprimeurs-Libraires de Paris, imprimé, publié et affiché partout où besoin sera.

« Fait au Conseil d'Etat du Roi, tenu à Paris le quatorze septembre mil sept cent soixante et un » (1).

(1) B. N. Manuscrits. F. F., n° 22.178-16.

Cet arrêt provoqua une vive irritation chez les libraires : ils pensèrent d'abord à ne pas l'exécuter, en refusant l'enregistrement du privilège. Ils finirent par s'incliner, car ils sentaient l'impossibilité de résister à un arrêt du Conseil du Roi (1).

Ils cherchèrent alors à le rendre inopérant. Pour cela le concours d'un écrivain célèbre n'était pas inutile : ils trouvèrent Diderot.

Sa *Lettre sur le Commerce de la Librairie* ne semble avoir été écrite que pour critiquer cet arrêt et en prévenir les conséquences. Diderot prédiait aux demoiselles de La Fontaine que leur privilège ne leur servirait à rien :

« Je ne puis m'empêcher de porter ici la parole aux demoiselles de la Fontaine, écrit-il, et de leur faire une prédiction qui ne tardera pas à se vérifier. Elles ont imaginé sans doute, sur le mérite de l'ouvrage de leur aïeul, que le ministère les avait gratifiées d'un présent important.

« Je leur annonce que, malgré toute la protection possible, elles seront contrefaites en cent endroits; qu'à moins qu'elles ne l'emportent sur le manufacturier régnicole ou étranger par quelque édition merveilleuse, et conséquemment d'un grand prix et d'un débit très étroit, qui attire l'homme de luxe ou le littérateur curieux, le *libraire de Paris et celui de province s'adresseront au contrefacteur*, ne fut-ce que par ressentiment; qu'elles chercheront à s'en défendre; qu'on n'en voudra qu'à vil prix, parce qu'on ne comptera pas plus sur leur cession que sur celle de leur aïeul; que cependant, comme il y a de la canaille dans tous les corps, il se trouvera un particulier sans honneur et sans fortune qui se déterminera à acquérir d'elles, et que *cel homme, hai et perdu n'aura jamais la jouissance paisible et lucrative de sa possession.* »

Et Diderot demande ensuite :

« Que les privilèges soient regardés comme de pures sauvegardes; les ouvrages acquis comme des propriétés inattaquables et leurs

(1) Voir la correspondance échangée à ce sujet entre d'Hemery et de Malserherbe. B. N. Manuscrits. F. F., n° 22.073-52,53.

impressions et réimpressions continuées exclusivement à ceux qui les ont acquises, à moins qu'il n'y ait dans l'ouvrage même une clause dérogoratoire. »

Ce qui n'empêche pas ce défenseur de la propriété perpétuelle de demander en concluant :

« Que les livres étrangers susceptibles d'autorisation publique *appartiennent au premier occupant ou soient déclarés de droit commun*, comme on le jugera convenable. »

Diderot ne se piquait pas de logique ! Il se serait certainement fait scrupule de conseiller à un malandrin de couper la bourse d'un étranger, mais il trouve tout naturel de demander qu'un libraire puisse prendre ses ouvrages.

Les menaces de Diderot constituaient un double chantage, d'abord à l'égard des demoiselles de La Fontaine : elles seront contrefaites, — et le libraire s'adressera au contrefacteur ; — ensuite à l'égard de l'imprimeur assez téméraire pour acquiescer leur privilège : cet homme perdu (!) et har (!) n'aura jamais la jouissance paisible et lucrative de sa session.

Diderot laissait aux demoiselles de La Fontaine une dernière chance pour exploiter leur privilège : c'était de « l'emporter par quelque édition merveilleuse ». Pour leur enlever cette chance, Barbou, libraire à Paris avait fait éditer à Paris avec la fausse mention d'Amsterdam en 1762 — un an après l'arrêt — les *Contes* illustrés par Eisen avec une *Vie de La Fontaine* par Diderot : et c'est l'admirable édition des Fermiers Généraux, qui n'est, en somme, qu'une audacieuse contrefaçon.

Enfin en 1765, paraissait le premier volume d'une édition des *Fables* dont le texte tout entier est gravé en taille-douce et orné de fort belles gravures de Fessard, graveur ordinaire du Roi. La gravure du texte des trois premiers tomes fut exécutée par Montlay ; celle des trois derniers par Drouet : le dernier volume parut en 1775.

Cette édition dédiée aux Enfants de France, parut avec un privilège du Roi, obtenu malgré le privilège des demoiselles de La Fontaine, sans doute parce que le texte en était gravé et non imprimé et qu'elle était vendue chez l'auteur lui-même, logé à la Bibliothèque du Roi.

Le texte du privilège n'y est pas reproduit, sans doute pour ne pas donner au graveur la tâche ingrate de graver un texte qui ne faisait pas partie de l'œuvre.

L'admirable *Bibliographie de La Fontaine* par le Comte de Rochambeau mentionne en 1767 une édition par les Libraires associés, c'est-à-dire par les opposants à l'enregistrement du privilège des demoiselles de La Fontaine (1). On peut supposer que cette édition résulte d'une cession de leur privilège à leurs anciens adversaires.

#### *La cession de l' « Emile ».*

L'arrêt du Conseil du 14 septembre 1761, qui rendait aux demoiselles de La Fontaine le privilège des œuvres de leur aïeul, était déterminé par l'expiration de la durée du privilège.

Un des libraires qui avait été partie à l'arrêt, Duchesne, eut trouver la formule définitive qui devait couper court à l'adoption de cette jurisprudence. Le Conseil du Roi rendait aux auteurs ou à leurs héritiers le droit de disposer de leurs ouvrages parce que la durée du privilège était expirée et malgré la cession « pour toujours » de ce privilège par les auteurs ? Les libraires allaient tourner le sens de l'arrêt en supprimant tout simplement de leurs actes de cession le « privilège », qui, souvent ne sera même pas sollicité.

Voici en effet le texte de la cession de l'*Emile* par Jean-Jacques Rousseau à Duchesne : il n'y est pas question de privilège :

(1) Paris, 1914.

« Je soussigné, Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève, reconnais avoir vendu et livré au sieur Nicolas Bonaventure Duchesne, libraire à Paris, un manuscrit de ma composition intitulé *Emile ou Traité de l'Éducation*, pour en jouir par lui et ses ayants cause comme de chose qui leur appartient en propriété et ce, moyennant le prix et somme de six mille livres dont je reconnais avoir maintenant reçu moitié comptant, et les trois mille livres restantes en trois billets du dit sieur Duchesne, payables à mon ordre, aux termes d'avril, juillet et octobre de l'année prochaine mil sept cent soixante deux ; en outre, à la charge par ledit sieur Duchesne de me livrer cent exemplaires brochés de mon dit ouvrage avant de le mettre en vente. Me réservant néanmoins moi Jean-Jacques Rousseau, de comprendre ledit ouvrage dans une édition générale et non autrement, de mes œuvres, et à condition toutefois que je ne ferai point cette édition avant trois ans à compter du jour de la publication de celle du présent ouvrage, et je compte donner la préférence au sieur Duchesne, de la vente de cette édition générale, si, lorsque nous en traiterons dans le temps nous sommes d'accord sur les conditions.

« Et moi Nicolas Bonaventure Duchesne, ai accepté ce que dessus ; en conséquence de quoi j'ai payé comptant à mon dit sieur Rousseau la dite somme de trois mille livres et lui ai remis une pareille somme de trois mille livres en mes trois billets de mille livres chacun, payables à son ordre aux termes stipulés ci-dessus et je promets de livrer à mon dit sieur Rousseau la quantité de cent exemplaires brochés du sus-dit ouvrage, avant de le mettre en vente et d'en faire l'impression sur beau papier et en beaux caractères (1).

« Fait en double entre nous à Paris... ».

Une lettre de Jean-Jacques Rousseau écrite à propos de certains démêlés avec son éditeur manifeste avec précision l'esprit dans lequel il avait signé ce contrat :

(1) B. N. Manuscrits, F. F. Nouvelles acquisitions n° 1483. Voir les lettres de Jean-Jacques Rousseau écrites en novembre de cette année à propos de cette cession. Ce texte est celui du projet qui a été soumis à l'auteur par le libraire et qui a certainement été accepté. La date est laissée en blanc, mais ces dates et le contenu de ces lettres prouvent que la cession est postérieure à Paris.

« En aliénant mon manuscrit au sieur Duchesne, je n'ai point entendu lui vendre la propriété de mon ouvrage, mais seulement le profit de l'impression et publication. »

Ainsi Rousseau faisait déjà la discrimination entre la propriété du manuscrit dont l'aliénation ne comportait que la concession du droit d'édition, et la propriété de l'ouvrage lui-même.

#### *L'affaire de Luneau de Boisjermain.*

Luneau de Boisjermain, aujourd'hui complètement oublié, était un polygraphe qui éditait et vendait lui-même ses ouvrages aux libraires de Paris ; mais ceux-ci, pour le punir de ne pas leur confier ses éditions, les laissaient volontairement dans l'ombre. Luneau s'adressa alors aux libraires de province, qui se désolidarisèrent volontiers de leurs confrères de Paris : ses ouvrages eurent un succès rapide et il put ainsi se soustraire « à l'esclavage ruineux où le retenaient les libraires de Paris ».

Ceux-ci, l'accusant de violer les ordonnances sur la librairie par la vente de ses livres, firent pratiquer chez lui une saisie le 31 août 1768.

Linguet, son avocat, dans un Mémoire au Lieutenant de Police de Sarline, retrace les circonstances de cette saisie :

« Soit pour montrer leur zèle, soit dans l'espérance de surprendre le sieur Luneau dans quelque contrevention, soit plutôt dans l'intention de dégoûter, par l'affront qu'ils leur préparèrent, les gens de lettres qui pouvaient avoir envie d'imprimer sa vigilance, ou de prévenir comme lui la tyrannie ruineuse qu'exerce la librairie sur leurs producteurs... ils se sont transportés chez lui avec l'escorte la plus effrayante et la plus capable d'occasionner dans le quartier un grand scandale.

« Le lieu, le jour, l'heure, tout devait contribuer à rendre l'insulte plus grande. Le sieur Luneau demeure auprès de la Comédie-Française : on avait choisi un des jours particulièrement consacré à ce spectacle, un mercredi. On avait pris le moment où les specta-

teurs ne sont pas encore entrés, c'est-à-dire entre quatre heures et demie et cinq heures.

« C'est à cette époque précise qu'on vit s'arrêter avec fracas à la porte du sieur Luneau un commissaire, des huissiers et le Syndic de la Librairie avec ses Adjoins.

« Tout ce cortège s'est introduit dans la maison du sieur Luneau, sans avoir aucun ordre particulier qui les y autorisât, sans observer aucune décence, aucune retenue. Ils se sont comportés comme ils l'auraient pu faire dans une maison abandonnée au pillage. Il y avait des caisses fermées, ils les ont défoncées. Ils ont pénétré dans le cabinet du sieur Luneau. Leur indiscrète curiosité a été jusqu'à exercer sur ses papiers une indiscrétion odieuse. Ils ont obligé le Commissaire à parapher ses lettres, ses livres, comme des pièces à conviction d'un crime.

La défense de Linguet réfute ensuite un à un tous les arguments des libraires, dont le principal, était que son client vendait ses livres en violation des ordonnances.

Reprenant le texte de l'ordonnance de 1723, Linguet établit que Luneau ne faisait pas le commerce de la Librairie, en vendant ses propres livres comme son privilège l'y autorisait :

« Le texte de l'enregistrement de ses privilèges ajouté à un acte du Trône ne peut assurément lui donner de la force ni lui en ôter. La formalité de l'enregistrement à la Chambre Syndicale a pour objet de notifier les privilèges aux libraires afin qu'ils ne troublent pas les auteurs dans l'usage et l'exercice qu'ils en font. Il ne leur appartient pas d'y mettre des bornes. Jamais les auteurs n'ont été compris dans la prohibition de l'article 4 du règlement de 1723. »

Cette affaire passionnait naturellement le monde des Lettres. Voltaire avait lu le mémoire de Linguet, et il écrivait de Ferney à Luneau le 21 octobre 1769 :

« Je suis très malade, monsieur ; je ne verrai pas longtemps le malheur des gens de lettres.

« Je ne vois pas qu'on puisse rien ajouter ni répondre au factum de M. Linguet.

« Il me paraît que les toiliers, les droguistes, les vergetiers, les menuisiers, les doreurs, n'ont jamais empêché un peintre de vendre son tableau, même avec sa bordure ; Monsieur le Doyen du Parlement de Bourgogne veut bien me vendre tous les ans un peu de son bon vin, sans que les cabarettiers lui aient jamais fait de procès.

« Pour les gens de lettres, c'est une autre affaire ; il faut qu'ils soient écrasés, attendu qu'ils ne font point corps et qu'ils ne sont que des membres très épars. »

Comme les libraires l'avaient fait pour les demoiselles de La Fontaine, ils lancèrent Diderot contre Linguet qu'il s'agissait de déconsidérer comme défenseur de Luneau.

Le 15 décembre 1767, Diderot écrit dans la *Correspondance Littéraire* à propos d'une *Théorie des Lois Civiles* :

« Les ouvrages de M. Linguet sont comme les feux de paille, ils ont un grand éclat pendant un instant, et puis c'est fini. »

A propos d'une édition qu'il avait faite des œuvres de Racine, Diderot reprend Linguet le 15 mars 1769 :

« Monsieur Linguet vous m'enguyez ; on dit que vous avez de l'esprit et j'en suis sûr par exemple ; mais je crains que vous ne conserviez toute votre vie la tournure d'un polisson. »

Cependant un procès en dommages-intérêts, intenté par Luneau aux libraires à la suite de leurs manœuvres s'était terminé à l'avantage de celui-ci par leur condamnation par de Sartine, à 300 livres de dommages-intérêts, le 30 janvier 1770 (1).

Les libraires ne digérèrent point cette défaite : Diderot non plus. Linguet venait de publier une traduction au Théâtre Espagnol (*Lope de Vega, Calderon, don Juan de Matos, Fragoza*) : Diderot en profite pour se livrer à un éreintement en règle de cette traduction, et il annonce en même temps que les libraires associés de l'*Encyclopédie* ont publié contre Luneau, un mémoire tendant à le poursuivre

(1) B. N. Manuscrits F. F., n° 22.069, n° 10.

au criminel : ces messieurs l'accusaient de les avoir calomniés dans un mémoire au sujet de la souscription publique de cet ouvrage.

Le duel judiciaire entre Lunneau et les libraires continua jusqu'à la Révolution. Il se termina vraisemblablement par une réconciliation, car en l'an VII Lunneau publiait un mémoire pour les imprimeurs et libraires de Paris au sujet d'un arrêté du Ministère des Finances Ramel sur le droit de timbre, qu'il voulait imposer à certaines publications.

Quant à Linguet, il avait été guillotiné le 27 juin 1794 pour avoir loué « les tyrans de Vienne et de Londres ».

#### *L'affaire des héritiers de Fénelon.*

Le marquis de Fénelon, neveu de l'Archevêque de Cambrai, avait trouvé dans les papiers de son oncle plusieurs ouvrages inédits, et notamment le manuscrit complet de *Télémaque*. Pour publier ces ouvrages, il avait obtenu en 1717 un privilège de quinze ans qu'il avait cédé à Delaune et Estienne libraires à Paris.

A l'expiration de ce privilège en 1732, ceux-ci en avaient demandé et obtenu le renouvellement pour vingt ans ; puis, le 1<sup>er</sup> mars 1752, un second renouvellement pour quarante ans, sans avoir sollicité ni obtenu l'agrément de la famille.

L'année suivante, en 1753, la famille de Fénelon avait demandé et obtenu pour l'édition de ses œuvres complètes un privilège qu'elle céda à un autre libraire, Guérin.

Delanne et Estienne contestèrent ce privilège ; alors la famille demanda la révocation de celui que les libraires avaient obtenu en 1752.

Par arrêt du 20 mars 1777, le Conseil du Roi révoqua ce privilège accordé aux libraires et accorda un nouveau privilège aux héritiers « voulant, dit l'arrêt, rendre à la famille un bien qui lui appartient légitimement. »  
C'était une nouvelle application de la jurisprudence qui

considérât que la cession d'un privilège n'était valable que pour la durée de celui-ci et ne comportait pas l'aliénation définitive, de la part de l'auteur de tous ses droits sur son œuvre.

#### *Les arrêts du 30 août 1777.*

Enfin, six arrêts étaient rendus le 30 août 1777 pour déterminer les droits et devoirs des libraires et les modalités d'exercice de leur profession. L'un d'eux, intitulé *Arrêt sur les Privilèges* fixait définitivement les conditions de leur délivrance et leur portée.

En condamnant la prétention des libraires à la propriété perpétuelle des œuvres dont ils ont acquis le droit d'édition, l'exposé des motifs fait le juste départ entre leurs droits et ceux des auteurs :

« Sa Majesté a reconnu :

« Que le privilège en librairie est une grâce, fondée en justice et qui a pour objet, si elle est accordée à l'auteur de récompenser son travail, si elle est accordée au libraire, de lui assurer le remboursement de ses avances et l'indemnité de ses frais ;

« Que cette différence dans les motifs qui déterminent les privilèges en doit produire une dans leur durée ;

« Que l'auteur a sans doute un droit plus assuré à une grâce plus étendue, tandis que le libraire ne peut se plaindre, si la faveur qu'il obtient est proportionnée au montant de ses avances et à l'importance de son entreprise ;

« Que la perfection de l'ouvrage exige cependant qu'on en laisse jouir le libraire pendant la vie de l'auteur avec lequel il a traité ;

« Mais qu'accorder un plus long temps, ce serait transformer une jouissance de grâce en une propriété de droit, et perpétuer une faveur contre la teneur même du titre qui en fixe la durée ; ce serait consacrer le monopole en rendant un libraire le seul arbitre à toujours du prix d'un livre... »

Les articles suivants sanctionnaient ces principes :

« Article 4. — Ceux (les libraires) qui auront obtenu un privilège en jouiront, non seulement pendant tout le temps qui y sera



porté, mais encore pendant la vie des auteurs, en cas que ceux-ci survivent à l'expiration du privilège.

« *Article 5.* — Tout auteur qui obtiendra en son nom le privilège de son ouvrage aura le droit de le vendre chez lui, sans qu'il puisse sous aucun prétexte vendre ou négocier d'autres livres, et jouira de son privilège pour lui et ses heirs à perpétuité, pourvu qu'il ne le rétrocede à aucun libraire, auquel cas la durée du privilège sera, par le seul fait de la cession, réduite à celle de la vie de l'auteur.

« *Article 6.* — Tous libraires et imprimeurs pourront obtenir, après l'expiration du privilège d'un ouvrage et la mort de son auteur, une permission d'en faire une édition, sans que la même permission, accordée à un ou plusieurs, puisse empêcher aucun autre d'en obtenir une semblable » (1).

Cet arrêt comportait des conséquences d'une importance capitale :

a) Le droit réel que les libraires se faisaient céder sur l'ouvrage, grâce à la notion de propriété, était transformé en un droit *attaché à la personne de l'auteur*, puisqu'il existait avec celui-ci.

b) Par le fait qu'en cas de cession du privilège obtenu par l'auteur, ce droit s'éteignait avec la mort de ce dernier, le libraire n'avait plus aucun intérêt à se faire céder la propriété de l'ouvrage, et par conséquent, il y avait de grandes chances pour que celui-ci restât dans le patrimoine des héritiers de l'auteur.

c) Après la mort de l'auteur, l'ouvrage appartenait à ses héritiers ou au domaine public, mais jamais au libraire ou à ses héritiers.

Ainsi la restriction apportée par le Pouvoir à la jouissance de la collectivité est justifiée en équité, lorsque cette restriction est prescrite au profit des héritiers de l'auteur.

Avec ce système, l'auteur cédait au libraire, avec son privilège, le droit d'imprimer, de publier et de vendre son ouvrage, c'est-à-dire son *droit d'édition* : rien de plus.

(1) Cité par RENOUARD, *O. c.*, t. I, p. 180.

Cette cession avait lieu, soit pour une somme ferme, soit contre des redevances calculées sur le nombre des exemplaires tirés ou vendus. On peut croire que le libraire, le plus souvent, n'y perdait rien, quel qu'ait été le mode de la rémunération accordée à l'auteur.

La détermination des droits de chacun était parfaitement équitable, si l'on considère que, la plupart du temps, le libraire avait acquis pour une somme dérisoire le privilège qui lui procurait des bénéfices hors de toute proportion avec son travail et ses débours.

L'exemple de l'*Encyclopédie* est topique : Grimm écrit en janvier 1771 dans la *Correspondance Littéraire* :

« L'honorable de M. Diderot pour son travail immense (la *Grande Encyclopédie*) qui a absorbé la moitié de sa vie, a été fixé à deux mille cinq cents livres pour chacun des dix-sept volumes de discours, et à une somme de vingt mille livres une fois payée ; et tandis que son travail procurait aux libraires des millions, le philosophe était assez imbecile en affaires pour être dupe de leur avarice... »

Et Grimm constate que ces libraires « ont eu toute leur vie pour maxime invariable que les gens de lettres travaillaient pour acquérir de la gloire, et les commerçants pour accumuler des richesses ». C'est un état d'esprit qui, encore aujourd'hui, est assez répandu.

Pour les libraires, des millions ; pour Diderot, 62.500 livres. Si l'on considère que Diderot n'avait reçu que cette somme en rémunération de « son travail immense », on peut juger de ce qui revenait aux écrivains qui n'avaient ni son talent, ni sa réputation.

On n'ignorait par cette situation au Conseil du Roi.

On y savait :  
que le plus souvent, l'écrivain était pauvre et le libraire riche ;

que l'écrivain avait besoin du libraire pour se faire connaître et que le libraire n'avait pas besoin de tel ou tel écrivain

pour alimenter son commerce, parce qu'il pouvait en trouver vingt autres à éditer à sa place ;

que l'écrivain était isolé et que le libraire faisait partie d'une corporation puissante, prête à le soutenir jusqu'au bout, dans tout conflit d'intérêt, de toute l'influence et de toute la fortune de ses membres ;

que, dans ces conditions, le dogme de la liberté des conventions était pharisaïsme pur, et que, seul, l'arbitraire royal pouvait rétablir un juste équilibre en édictant des règles tutélaires, grâce auxquelles l'écrivain pouvait se constituer un patrimoine et le laisser à sa famille après sa mort.

\* \* \*

Cet arrêt déclama chez les libraires encore plus de fureur que les précédents : aussi amentèrent-ils contre lui l'Académie et l'Université, car les écrivains ne se rendirent pas compte qu'il les affranchissait et qu'avec un peu de solidarité professionnelle, ils pouvaient tenir les libraires en échec. Si les auteurs se refusaient toujours à céder leurs privilèges, les libraires auraient été obligés de renoncer à les acquérir, et à imprimer tout de même les ouvrages nouveaux, sous peine de fermer boutique.

Mais des protestations littéraires n'ont pas l'importance de décisions de justice. Aussi, les libraires organisèrent un procès fictif pour battre l'arrêt en brèche.

Un nommé Paucton avait cédé à la veuve Desaint la propriété d'un *Traité des Mesures, Poids et Monnoies de l'Anti-quite et d'Aujourd'hui*, dont il était l'auteur. La veuve Desaint refusa d'exécuter la convention pour la raison que l'arrêt de 1777 la dépouillait de la propriété de l'ouvrage. Paucton assigna la veuve Desaint devant le Châtelet qui ordonna l'exécution de la convention en disant que la veuve Desaint serait maintenue dans la propriété pleine et incommutable

de l'ouvrage, et dans le droit exclusif de le vendre, elle, ses hoirs et ayants cause.

Sur appel, le Parlement rendit un arrêt confirmatif le 10 février 1779, se mettant ainsi en opposition avec le Conseil du Roi.

L'arrêt de 1777 fut alors déféré au Parlement toutes chambres réunies, qui ordonna le 23 avril 1779 qu'un compte lui en serait rendu par les Gens du Roi. L'avocat général Antoine-Louis Séguier fut chargé du rapport.

Ce magistrat constata le dessaisissement de l'auteur et la donation faite au public à la suite de l'impression :

« L'auteur a le droit de jouir de son ouvrage, lui et toute sa descendance, ses héritiers et ayants cause, tant qu'ils ne se sont pas dessaisis du manuscrit et qu'ils n'ont point cédé le privilège...

Jusque-là, la propriété de l'auteur est conservée : il possède encore seul son manuscrit, il le multiplie en le faisant imprimer, et s'il conserve toutes les copies qu'il en a faites, sa propriété reste entière...

« Les choses vont changer de face. L'auteur n'a fait imprimer son ouvrage que pour le répandre et le donner au public... On ne contestera pas à l'acquéreur d'un livre quelconque le droit d'en tirer des copies *manuscrites* et d'en disposer à son gré ; mais s'il veut faire imprimer l'ouvrage qu'il a acquis, il ne pourra le faire qu'en vertu d'un privilège parce que, sans privilège, on ne peut rien imprimer...

« Comme l'auteur a la liberté de ne pas publier le fruit de son travail, le Roi a, de même, la liberté de lui refuser la permission de l'imprimer ; mais parce qu'il a accordé cette permission une première fois, s'ensuit-il qu'il doit toujours l'accorder, et l'accorder exclusivement à la même personne ? Il est naturel, sans doute, de donner la préférence à l'auteur *lorsqu'il ne s'est point dépouillé de la propriété de son manuscrit* ; mais s'il a cessé d'être propriétaire du manuscrit original, s'il a transporté le privilège qu'il avait obtenu parce qu'il était auteur, quel droit l'acquéreur de ce privilège a-t-il plus que tout autre à une continuation de ce privilège ?

« Il a acquis le manuscrit de l'auteur, dira-t-on. Il exerce les droits de l'auteur. *Mais n'est-il pas suffisamment dédommagé du*

(1) Cité par RENOUVARD, O. C., t. 1, pp. 184 et suivantes.

*prix de ce manuscrit par le bénéfice des copies multipliées qu'il a vendues ?*

« C'est cette distinction entre l'auteur et son cessionnaire qui est adoptée par le nouveau règlement... »

« La propriété ne dépend pas du privilège, mais la sauvegarde de la propriété en dépend, et lorsque le Roi ne veut pas renouveler cette assurance, il n'enlève rien à l'acquéreur, — mais il lui donne moins qu'à l'auteur dont il a acheté le privilège et le manuscrit » (1).

Ces raisons convainquirent le Parlement, car l'arrêt de 1777 resta en vigueur jusqu'à la Révolution. Bien mieux, il fut confirmé par un dernier arrêt du 30 juillet 1778 dont l'article 1<sup>er</sup> disposait que les privilèges devaient avoir une durée d'au moins dix ans et dont l'article 2 était ainsi conçu :

« L'article 5 de l'arrêt du 30 août 1777 sera exécuté selon sa forme et teneur ; en conséquence, tout auteur qui aura obtenu en son nom le privilège de son ouvrage, non seulement pourra le faire vendre chez lui, mais il pourra encore, autant de fois qu'il le voudra, faire imprimer pour son compte son ouvrage par tel libraire qu'il aura choisi sans que les traités ou conventions qu'il fera pour imprimer ou débiter une édition de son ouvrage puissent être réputées cession de son privilège. »

C'était ajouter une sanction explicite, la nullité, aux cessions faites contrairement à l'esprit et à la lettre du précédent arrêt.

\* \* \*

Le dernier privilège inscrit sur les registres de la Chambre Syndicale de Paris est du 27 juillet 1790. Il est accordé pour dix ans à Langlois père, libraire, pour un ouvrage intitulé *Étrennes intéressantes des quatre parties du monde* (2).

(1) Cité par RENOUARD, *O. c.*, t. I, p. 184 et suivantes.

(2) RENOUARD, *O. c.*, t. I, p. 192.

### B. — LES OEUVRES MUSICALES ET DRAMATICO-MUSICALES

L'édition des œuvres musicales suivit de près celle des œuvres littéraires. Comme celles-ci, les premières furent soumises à la même nécessité économique, la protection par le Pouvoir et, comme celles-ci, obtinrent pour la première fois cette protection de la part du Sénat de Venise.

Ottaviano Petrucci sollicita et en obtint un privilège d'une durée de vingt ans pour imprimer ses célèbres collections de motets et de chansons ; la contrefaçon en était punie d'une amende de dix ducats par exemplaire mis en vente et de la confiscation des exemplaires contrefaits (1).

Le premier privilège concernant les œuvres musicales éditées en France, dont nous avons trouvé trace, fut accordé en France en 1551, par Henri II, à son joueur de luth, Guillaume Morlaye :

« Henri, par la grâce de Dieu Roy de France, à nostre amy et feal le prévost de Paris ou son lieutenant, et à chacun d'eux si comme il appartient, Salut.

« Receu avons l'humble supplication de nostre bien amy Guillaume Morlaye, joueur de leut, demourant en nostre ville de Paris, contenant que, à grands fraiz et mises, soinz et diligence, il auroit depuis vingt ans en ça, et dès sa ieunesse, recouvert les œuvres de feu maistre Albert de Rippe de Mandoue, notre joueur de leut ordinaire, contenant lesdictes œuvres, plusieurs motets, chansons, gail-lardes, pavanes, fantaisies, reduicts en tabulature de leut par ledict maistre Albert, avec autres œuvres de plusieurs bons auteurs, aussi mis en tabulature. Lesquelles choses il ferait volontiers imprimer et mettre en évidence, si nostre plaisir estoit le luy permettre, Nous humblement requérant sur ce nos lettres de provisions.

(1) Michel BRUNET, *La Librairie Musicale en France*, Recueil de la Société Internationale de Musique, avril-juin 1907, Leipzig, 1907, p. 402.

« Pour ce est-il que Nous, ces choses considérées et autres choses à ce nous mouvans, avons audict suppliant permis et octroyé, permettons et octroyons, voulons et nous plaist de grâce especial, pleine puissance et auctorité royal, qu'il puisse, et luy soit loisible, imprimer ou faire imprimer une fois ou plusieurs, par tel imprimeur que bon lui semblera, les susdictes œuvres dudict maistre Albert, à part, et par cayers, séparés et non autrement. Et autre tabulature de guyterne ou espinette et autres instruments dont il aura recouvert les copies, et iceux vendre et distribuer.

« Et si avons pour rémunération de son labeur inhibé et défendu, inhibons et défendons, par ces présentes à tous imprimeurs, musiciens, ioneurs d'instrumens et autres de nostre royaume (fors à celui auquel ledict suppliant aura donné charge d'imprimer lesdictes œuvres) d'imprimer ou faire imprimer, vendre ne distribuer, aucune chose des œuvres dudict maistre Albert, ni autres tabulatures d'autres auteurs que ledict suppliant aura imprimé ou fait imprimer, ny sur ces copies. Et ce au terme de dix ans, à commencer du iour et date que s'esdictz livres seront achevés d'imprimer, sur certaines et grans peines à nous à appliquer, d'amende arbitraire, et de confiscation desditz livres, et des domages et intérêts dudict suppliant.

« Si nous mandons et commettons par ces présentes, que de nostre présente permission vous fardes, souffrez et laissez ledict suppliant iouyr et user plainement et paisiblement, cessans ou faisant cesser tous troubles et empeschemens au contraire, car tel est nostre plaisir.

« Donné à Paris le treizième iour de Février, l'an de grâce mil cinq cens cinquante ung, et de nostre règne le cinquème.

« Ainsi signé par le Roy en son Conseil : COCHERET ».

« Et scellé de cire jaune sur simple queue.

« Ce privilège se lit au Premier livre de tabulature de lout, contenant plusieurs chansons et fantaisies composées par feu messire Albert de Rippe de Mantoue, Seigneur de Carvis, ioneur de lout et valet de chambre du Roy nostre Sire.

« A Paris de l'imprimerie de Michel Fezandat, au mont Saint

Hostel, à l'hostel d'Albret. Et en la rue de Bievre, en la maison de maistre Guillaume Morlaye, 1533 » (1).

Une fois possesseur de son privilège, Guillaume Morlaye passa, à la date du 19 avril 1552, avec Michel Faisandat, l'éditeur de Rabelais, un contrat d'édition en conformité des principes que comporte ce genre de contrat, principes complètement abandonnés plus tard sous la pression des libraires.

L'auteur s'engage à livrer son manuscrit et à corriger les épreuves; le libraire s'engage à imprimer le livre à ses frais. Le nombre des exemplaires est fixé à 1.200. Ceux-ci sont partagés par moitié entre les parties. L'auteur ne pourra faire imprimer son livre ailleurs à moins que le libraire refuse; celui-ci ne pourra faire une nouvelle édition sans le consentement de l'auteur. Comme la vente des livres était à cette époque le privilège des libraires, l'auteur ne pouvait vendre les exemplaires lui revenant; il est probable que, pour en tirer profit, il vendait à l'imprimeur ceux qu'il n'avait pas donnés.

Voici le texte de ce contrat :

« . . . Michel Faisandat. . . libraire bourgeois de Paris confesse avoir promys . . . à . . . Guillaume Morlaye marchant et joueur d'instrumens bourgeoys de Paris à ce présent . . . de imprimer . . . les livres de jeux de luc, tant de Messire Albert, joueur de luc du Roy, que de l'invention dudict Morlaye et autres telz, dont la copie et exemple luy seront baillés par ledit Morlaye et de chacun desquelz livres ledit Faisandat en sera tenu imprimer douze cens et non plus, et y commencera à y besongner dès le jour de demain prochain, dont ledit Morlaye sera tenu faire la correction de toutes feuilles, bien et deument; et pour chaque livre y aura dix feuilles de ladite impression, ou ainsi qu'il sera advisé entre eux, et sans que ledit Faisandat en puisse faire ne faire faire et imprimer pour

(1) Bibliothèque royale de Bruxelles. Bibliothèque de la ville de Vesoul. BERNER, O. c., pp. 403 et 404.

autres ni par autres que pour ledit Morlaye, suivant le *privilege* qui en a esté donné audit Morlaye par le Roy... ; ceste promesse faicte moyennant ce que ledit Faisandat fera tous les frais de toute ladite impression, à ses despens, et fournira toutes choses qu'il y conviendra ; aussy il aura et prendra à son profit la moitié desdits livres et l'autre moitié ledit Faisandat luy sera tenu bailler et délivrer au feur et ainsy qu'il fera lesdits livres ; aussy ledit Morlaye n'en pourra faire et imprimer à autres que audit Faisandat, si ce n'estoit que ledit Faisandat n'en vouldust plus imprimer, ouquel cas ledit Morlaye en pourra faire et imprimer par autres, comme bon luy semblera, d'autres copies toutes-voyes que celles qui auront esté imprimées par ledit Faisandat lequel Faisandat, après lesdits livres venduz, débitez et failliz, n'en pourra réimprimer d'autres sans le... consentement dudit Morlaye... » (1).

\* \*

La même année, le 16 février 1552, Henry II accordait à ses imprimeurs Adrien Le Roy et Robert Ballard le *privilege perpetuel* d'imprimer toute la musique vocale et instrumentale des œuvres dont le *privilege* était expiré :

« Henry, par la Grâce de Dieu, Roy de France a nos amés et féaux les gens tenans nostre cour de Parlement, Prévost de Paris, Généraux conseillers sur le fait de la justice, de nos Aides à Paris et Elus audits lieu et à tous nos autres justiciers et officiers ou sous Lieutenans et à chascun d'eux si comme à lui appartendra. Salut et dilection.

« Sçavoir faisons que nous, ayant égard aux bons et agréables services que nous ont par cy-devant fait nos chers et bien amés Adrien Le Roy et Robert Ballard, imprimeurs de musique demourans à Paris, en considération desquels et de leur cens, suffisance, prudence et bonne expérience, iceux avons retenu et retenons par les présentes es estats et offices de nos imprimeurs pour imprimer toute sorte de musique tant vocalle que instrumentalle et

es dics états nous servir dorénavant aux honneurs, autorités, prérogatives, franchises, libertés, *privileges*, profits, revenus et émolumens accoutumés tels et semblables que ont accoustumé jour ceux qui ont par ci-devant esté par nous retenir audit Estat et d'abondant, leur avons permis et permettons *de tousjours et à l'avenir* imprimer toute sorte de musique tant vocalle que instrumentalle et quelque auteur ou auteurs que ce soit, nonobstant toutes autres lettres à ces présentes contraires impétrées que à impêtrer, auxquelles par nostre expresse volonté et par ces présentes, avons dérogé et dérogeons pour le regard des choses qui n'ont esté imprimées et desquelles le temps est expiré.

« Si vous mandons, commandons, est en ces présentes vous faites, souffrés et laissiés iceux supplians jour et user plainement et paisiblement, cessans et faisant cesser tous empêchemens contraires.

« Car tel est nostre plaisir.

« Donné à Paris le seizième jour de Fevrier l'an de grâce mil cinq cent cinquante deux et de nostre règne le sixième.

« Par le Roy : le sieur Davanson maitre des requêtes de l'hôtel présent.

« Signé : De LAUBESPINE » (1).

Ce *privilege* exorbitant fut renouvelé par la suite à plusieurs reprises par Henry III, Henry IV, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV : c'était en quelque sorte un accessoire de la charge des Ballard, qui étaient jusqu'à la Révolution les imprimeurs du Roi, et qui, comme tels, recevaient des émoluments annuels. Leur maison fut ainsi la seule maison d'édition autorisée à publier les œuvres musicales.

Le 30 août 1710, Christophe Ballard père « seul Imprimeur du Roy pour la musique » et Jean-Baptiste Ballard son fils reçu en survivance, obtenaient de Louis de Lorraine, Grand Ecuyer de France, la permission de faire porter à « trois domestiques les cazagues des livrées de sa Majesté ».

(1) Goyecour. *Recueil d'actes notariés*, Paris, Imprimerie Nationale, 1924, t. II, années 1532-1553, n° 6061.

(1) B. N. Manuscrits F. F., 22.077, pièce 2 (voir le renouvellement du *privilege* de Pierre Ballard, fils du précédent). B. N. Manuscrits F. F., 22.077, pièces 13 et 14.

Cependant, au XVII<sup>e</sup> siècle, quelques exceptions furent apportées par le Roi en faveur des compositeurs pour leur permettre de graver, d'imprimer et de vendre leurs propres ouvrages.

Voici le privilège accordé par Louis XIV à Bénigne de Bacilly le 10 janvier 1661.

« ... Notre bien aimé le sieur B. D. B. nous a fait remonter qu'il a composé plusieurs airs qu'il désire faire graver au burin comme aussi un *Traité de la Méthode de chanter*, avec un Recueil de tous les plus beaux vers qui ont été mis en chant depuis trente années, lesquels il désire faire imprimer en caractères ordinaires, conjointement ou séparément, qu'il ne peut faire graver sesdits Airs, ny imprimer son dit *Traité* et Recueil sans nos Lettres sur ce nécessaires, qu'il nous a très humblement requises.

« A ces causes, Nous avons permis et permettons par ces Présentes audit Exposant de faire graver au burin sesdits airs par qui bon luy semblera, pour estre lesdites Pièces vendues pendant le temps et espace de dix années, à commencer du jour qu'elles auront esté achevées de graver ou d'imprimer pour la première fois.

« Faisons très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient de graver ou de faire graver, imprimer ou faire imprimer, vendre et débiter, ou contrefaire lesdites Pièces, sans la permission et consentement dudit Exposant, ou de ceux qui auront droit de luy, à peine de trois mille livres d'amende, de tous despens, dommages et intérêts, et de confiscation des exemplaires, à la charge qu'il sera mis un exemplaire de chaque Pièce dans nostre Cabinet du Chasteau du Louvre, deux en nostre Bibliothèque publique, et un en celle de nostre cher et féal le sieur Séguier, Chancelier de France, avant que de les exposer en vente suivant nostre Règlement... car tel est nostre plaisir.

« Donné à Paris le 10<sup>e</sup> jour de Janvier, l'an de grâce mil six cens soixante-un et de nostre Règne le dix-huitième.

« *Par le Roy en son Conseil* : Houzé » (1).

(1) B. N. Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant, avec le nom des Auteurs, tant des airs que des paroles. A Paris chez Charles de Sercy, 1661, in-8<sup>o</sup>, B. N. Cité par BARNET. O. c., p. 408.

Un traité, passé le 18 octobre 1712 entre le musicien Cardinal Destouches et la maison Ballard, montre que celle-ci n'abusait pas de son privilège pour contraindre le compositeur à lui vendre son œuvre, — comme le faisaient les libraires.

Les parties semblent avoir considéré l'édition de l'œuvre comme une opération faite en commun, — comme une véritable association, puisque le mot « société » figure à ce contrat :

« Nous soussignez, sommes convenus de ce qui suit : sçavoir : moy Destouches de fournir à M. Ballard l'Opéra de *Callisto* de ma composition, pour par luy l'imprimer aux conditions qu'il tirera six cents exemplaires de la première édition, dont nous parachevons une feuille conjointement qui me restera ; desquels six cents exemplaires M. Ballard en retiendra deux cents pour ses frais de ladite impression et m'en fournira cent pour servir à faire des présents, et les trois cents restants, il les payera trois livres dix sols pièce à mesure qu'il les vendra.

« Et au cas de seconde édition, les mêmes conditions seront suivies, à la réserve qu'il ne me fournira plus les cent exemplaires de présents, et qu'ils resteront, par augmentation, à la masse de la Société, laquelle nous promettons exécuter de bonne foy.

« Fait double entre nous,

« A Paris, ce 18 Octobre mil sept cent douze.

« Destouches — Ballard fils » (1).

Ce texte présente également cette particularité, c'est que l'édition de l'œuvre n'avait pas fait l'objet d'un privilège.

Plusieurs éditeurs publiaient même à leurs risques et périls des œuvres musicales, — sans solliciter de privilèges qui eussent été en contradiction avec celui de Ballard, d'autant qu'ils impuissaient à le faire respecter pleinement.

Il semble que les libraires aient moins tenu au monopole de l'édition des œuvres musicales qu'à celui de leur vente.

(1) Cité par PRODHONNE. *Ecrits de musiciens*, édition au *Mercur de France*, Paris.

Après le règlement de 1723, les compositeurs de musique obtinrent, comme les hommes de lettres, des privilèges pour graver, faire graver et vendre eux-mêmes leurs partitions. Le plus souvent, ils les gravaient eux-mêmes ou les faisaient graver par des membres de leur famille.

Au mois de février 1738, Ballard, présenta une requête au Roi pour obtenir le privilège de la gravure et de la vente des partitions des œuvres représentées à l'Opéra.

Les compositeurs protestèrent vivement contre cette prétention, et Louis XV leur donna satisfaction en déclarant que son intention était qu'ils fussent maintenus dans leurs privilèges en se conformant aux statuts de la Librairie (1).

\* \*

Les auteurs n'avaient pas le droit d'édition des livrets des poèmes, imprimés en dehors de la partition; ces livrets faisaient l'objet de privilèges accordés à l'Opéra, qui en concédait la vente à l'imprimeur, lequel fournissait en échange les affiches, registres, billets d'entrée et autres imprimés, et payait en outre une certaine somme.

A la mort de Ballard, cette vente se fit directement par l'Opéra. Mais les auteurs n'en recevaient jamais rien (2).

Mais à la suite de leurs réclamations, un arrêt du Conseil du Roi rendu le 30 mars 1776, par son article 19 leur donna satisfaction dans une certaine mesure :

« L'édition du poème appartiendra à l'auteur pour la première mise au théâtre seulement, à la charge par lui d'en fournir gratis cinq cents exemplaires en feuilles à l'Administration pour les distributions ordinaires, et de se servir de l'imprimeur de l'Académie ainsi que des distributeurs ordinaires. »

(1) *PARVAT. Histoire de l'Académie Royale de Musique. Manuscrit inédit. Archives de l'Opéra.*

(2) Voir *Manuscrit Amelot. Archives de l'Opéra.*

Malheureusement pour les auteurs, un règlement arrêté en Conseil du Roi le 27 février 1778, disposait « qu'à l'égard de l'édition des poèmes, il en soit usé ainsi qu'il était accoutumé avant l'arrêt du 30 mars 1776 » : c'était retirer aux auteurs purement et simplement leur droit d'édition.

Sur de nouvelles réclamations des auteurs, le Conseil du Roi revint sur cette disposition, et un arrêt du 10 avril 1778 remettait les choses en l'état; c'est-à-dire rétablissait le droit d'édition en faveur des auteurs dans les conditions fixées par l'arrêt du 30 mars 1776.

Un arrêt du conseil du Roi du 13 mars 1784, qui devait rester en vigueur jusqu'à la Révolution, fixait définitivement les droits de l'auteur sur l'édition de son poème. L'article 11 reproduisait les termes de l'article 19 de l'arrêt du 30 mars 1776, et ajoutait :

« L'auteur aura la liberté de fixer le nombre d'exemplaires qu'il voudra faire tirer, de faire remettre lui-même à l'Académie les 500 exemplaires qui lui reviennent, et de mettre, s'il le juge à propos, un timbre ou une signature sur chaque exemplaire. »

\* \*

L'assimilation des œuvres musicales aux œuvres littéraires, qui était facile, fut faite expressément par l'article premier de l'arrêt du Conseil du Roi du 15 septembre 1786 ainsi conçu :

« Les auteurs et éditeurs qui désireront faire graver des ouvrages de musique, avec paroles ou sans paroles, ne pourront le faire sans avoir obtenu de M. le Garde des Sceaux la permission ou privilège du Sceau, conformément aux règlements et ordonnances établis pour la librairie, et il ne sera accordé pour lesdits ouvrages aucun privilège du sceau ou aucune permission aux marchands-éditeurs qu'en justifiant par eux de la cession qui leur en aura été faite par les auteurs ou propriétaires, ou qu'autant qu'ils se présenteront les premiers lorsqu'il s'agira de faire imprimer ou graver dans le

Royaume la musique qui, sans être une contrefaçon, aura été gravée ou imprimée en pays étranger (1) ».

C. — LA DANSE

Il ne semble pas, à première vue, que des figures de danse soient susceptibles d'être protégées par un droit privatif quelconque, conféré par un privilège, ou découlant de leur invention elle-même. Les gestes qui les composent sont en effet essentiellement fugaces, tout comme les paroles d'un orateur. Cependant, alors que celles-ci ne donnèrent naissance que fort tard à un droit pour les auteurs, ceux-là, dès le xvii<sup>e</sup> siècle, furent protégés, sinon en eux-mêmes, du moins dans leur fixation graphique.

En 1661, Louis XIV avait créé, sur le modèle de l'Académie de Peinture et Sculpture, une Académie de Danse composée des plus célèbres Maîtres à danser par lettres patentes de mars 1661, dont voici le texte :

« Louis, par la grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre à tous présents et à venir, Salut.

« Bien que l'art de la Danse ait toujours été reconnu l'un des plus honnestes et plus nécessaires à former le corps et lui donner les premières et plus naturelles dispositions à toutes sortes d'exercices, et entr'autres à ceux des armes, et par conséquent l'un des plus avantageux et plus utiles à notre Noblesse, et autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en tems de guerre dans nos Armées, mais même en tems de Paix dans le divertissement de nos Ballets, néanmoins il s'est produit pendant les désordres et la confusion des dernières guerres, introduit dans ledit Art, comme en tous les autres, un si grand nombre d'abus capables de le porter à une ruine irréparable, que plusieurs personnes, pour ignorants et inhabiles qu'ils ayent été en cet art de la Danse, se sont ingérés de la montrer publiquement, en sorte qu'il y a lieu de s'étonner que le petit nombre de ceux qui se sont trouvés capables de l'enseigner, ayant par leur étude et par leur application, si longtems résisté

(1) B. N. Manuscrits. F. F., n<sup>o</sup> 21.921-23.017.

aux essentiels défauts dont le nombre infini des ignorans ont taché de la défigurer et de la corrompre en la personne de la plus grande partie des gens de qualité :

« Ce qui fait que nous en voyons peu dans notre cour et suite, capables et en état d'entrer dans nos Ballets et autres semblables divertissements de Danse, quelque dessein que nous eussions de les y appeler.

« A quoi étant nécessaire de pourvoir, et désirant rétablir ledit Art dans sa première perfection et l'augmenter autant que faire se pourra : Nous avons jugé à propos d'établir dans notre bonne Ville de Paris une Académie Royale de Danse, à l'exemple de celles de Peinture et Sculpture, composée de treize des Anciens et plus expérimentés du fait dudit Art... »

« Disons, statutions et ordonnons, voulons et nous plait qu'il soit incessamment établi en notre dite Ville de Paris, une Académie Royale de Danse que nous avons composée de Treize des plus expérimentés dudit Art ; et dont l'adresse et la capacité nous est connus par l'expérience que nous en avons souvent faite dans nos Ballets où nous leur avons fait l'honneur de les appeler depuis plusieurs années...

« Voulons que les susnommés et autres qui composeront ladite Académie, jouissent à l'instar de ladite Académie de Peinture et Sculpture du droit de *Committimus* de toutes leurs causes personnelles, possessoires, hypothécaires ou mixtes, tant en demandant que défendant par devant les Maîtres des Requestes ordinaires de notre Hôtel ou aux requestes ordinaires du Palais à Paris à leur choix ; tout ainsi qu'en jouissent les Officiers Commensaux de notre Maison et décharge de toutes Tailles et Curatelles, ensemble de tout guet et garde.

« Voulons que ledit art de Danse soit et devienne pour toujours exempt de toutes lettres de Maîtrise, etsi, par surprise ou autrement, en quelque manière que ce soit, il en avait été ou était ci-après expédié aucune, Nous les avons dès à présent révoquées, déclarées nulles et de nul effet...

« Données à Paris, l'an de grâce mil six cent soixante un de notre règne le dix-neuf.

« Signé : Louis.

« Et sur le repli : Par le Roy : de Guénégaud (1)  
(Suivent les Statuts). »

(1) Archives de l'Opéra.



Cette assimilation de la Danse aux autres arts, devait naturellement amener l'assimilation à la protection de ses manifestations. Aussi, le Roi n'hésita-t-il pas à conférer à André Lorin le privilège suivant :

« Louis, par la grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre... Salut.

« ... André Lorin, Conducteur de notre Académie Royale de Danse et Syndic des Maîtres à danser suivant notre Cour, nous a fait remonter qu'ayant inventé, il y a plus de vingt et un ans, une méthode pour décrire la danse, tant par des figures qui expriment les actions des personnes qui dansent, que par des caractères posez immédiatement sous la note des airs pour en marquer les pas, les positions et les actions, il l'a appliqué à la description de plusieurs contre-danses qu'il a choisies dans un voyage qu'il a fait en Angleterre ; et l'a tellement perfectionné, qu'il peut, par ce moyen, décrire toutes sortes de danses, contre-danses françoises et étrangères et d'entrées de ballets ; et désireroit en faire part au public, ainsi que de quelques autres ouvrages de sa composition ci-après denommés, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilège sur ce nécessaires ; et désirant donner audit sieur Lorin les moyens de profiter du fruit qu'il doit attendre d'une invention aussi utile au public, et qui lui a coûté de perfectionner, nous lui avons permis et permettons par ces présentes de faire graver et imprimer toutes sortes de Danses, contre-Danses et Entrées de Ballet, décrites tant par des figures et des personnages qui expriment les positions et actions des personnes qui dansent, et les chemins ou traces qui marquent la figure de chaque danse, que par d'autres figures ou caractères placées immédiatement sous la note des Airs, pour en montrer les pas, les positions et les actions ; comme aussi toutes sortes de pièces de Musique et concerts de voix et d'instruments de divers auteurs françois et étrangers, et faire imprimer quelques écrits de sa composition sur le fait de la danse, et de les vendre, faire vendre et débiter par tout notre Royaume en telle forme, marge, caractère et autant de fois que bon luy semblera pendant le temps de quinze années consécutives à compter du jour de la date desdites présentes.

« Faisons défenses pendant ledit temps à toutes sortes de personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient de contrefaire aucun des ouvrages publiez par ledit exposant, en tout ni en partie,

ni de se servir pour la description d'aucune danse directement ni indirectement et sous quelque prétexte que ce soit de la méthode ci-dessus expliquée, soit en y employant des figures ou personnages pour l'action ou l'opposition des danses, soit en copiant les chemins dont il se sert pour marquer la figure des danses ; à tous graveurs, imprimeurs, marchands et autres, de contrefaire ses recueils de musique et de concerts ; et à tous imprimeurs, libraires et autres, de contrefaire les écrits qu'il aura fait imprimer en vertu des présentes sur le fait de la danse, et d'en faire venir et débiter d'impression étrangère en aucun lieu de notre obéissance sans le consentement par écrit dudit exposant ou de ses ayans cause, sous peine de confiscation des exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende, contre chacun des contrevenans, dont un tiers à nous, un tiers à l'Hostel-Dieu de Paris, l'autre tiers au dénonciateur et de tous dépens, dommages et intérêts...

« Voulons que la copie desdites présentes qui sera imprimée au commencement ou à la fin desdits Recueils soit tenue pour dûement signifiée...

« Donné à Versailles le trentième jour de janvier l'an de grâce mille sept cens quatre et de notre règne le soixante unième.

« Signé par le Roy en son conseil : Le Comte » (1).

Par dérogation à la formule habituelle, le tiers de l'amende était attribué non plus au bénéficiaire du privilège, mais au dénonciateur de la contrefaçon.

#### D. — LA GRAVURE

Le premier artiste, dont l'histoire ait retenu la revendication d'un droit subsistant après l'alénéation au support matériel de son œuvre, est Albert Durer. A Venise, dit Vasari, le graveur Marc Antoine avait copié, en les gravant sur cuivre, les trente-six feuilles de l'*Histoire du Christ*, sans oublier la marque A. D., et les avait si bien reproduites

(1) B. N. Manuscrits. F. F. 21948, p. 139.

que ses estampes furent achetées comme authentiques. Durer, l'ayant appris, partit pour Venise et se plaignit à la Seigneurie, mais il obtint seulement que Marc Antoine ne se servirait plus de sa marque à l'avenir <sup>(1)</sup>.

Cette anecdote montre que, seule l'imitation de la marque avait été considérée comme répréhensible, et que chacun avait alors le droit de copier l'œuvre donnée au public.

Albert Durer ne se fit d'ailleurs pas scrupule de copier à son tour les personnages d'une gravure italienne, reproduisant elle-même, avec quelques variantes, un dessin de Mantegna <sup>(2)</sup>.

En 1514, Jean de Brescia obtint du Sénat de Venise un privilège de dix ans pour un dessin de l'*Histoire de Trajan*, privilège analogue à ceux des imprimeurs, qui était donné pour la première fois à un graveur.

Pour toute une série de ses tableaux, Rubens obtint des privilèges, en vertu desquels des graveurs purent les reproduire, et les gravures portent que ces privilèges furent accordés à la fois par le Roi Très Chrétien, c'est-à-dire le Roi de France, les Princes des Belges, c'est-à-dire les Archiducs d'Autriche qui gouvernaient la Belgique et les Etats de Hollande <sup>(3)</sup>.

Jaques Callot a obtenu également des privilèges pour toutes ses œuvres <sup>(4)</sup>.

Il était naturel qu'en raison de leur analogie avec les œuvres littéraires et musicales au point de vue de la multiplication de leurs exemplaires, les œuvres de la gravure fussent assimilées aux premières et, comme elles, soumises au régime des privilèges : cette assimilation était d'autant

(1) VASARI. *Vies des Peintres*. Traduction Leclanché, t. VIII, p. 82. Cité par VANNORIS. *Les Droits d'auteur jusqu'à la Révolution*. *Revue de la Société des Etudes historiques*, 1892.

(2) ERASMEUS. *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, p. 444. Cité par VANNORIS. *O. C.* pour Belgaum et Ordinum Bataviae ». Chalcographie du Louvre.

(3) Voir B. M. Talbun des gravures de Callot, n° 4.778-80.

plus indiquée que toutes les belles éditions comportaient des gravures.

Une autre assimilation avec les littérateurs et les compositeurs de musique s'était imposée du fait que les graveurs n'avaient jamais été astreints à constituer une corporation : comme la littérature et la musique, la gravure était libre et un arrêt du Conseil du Roi daté de Saint-Jean de Luz le 26 mai 1660

« Maintient et garde l'art de la gravure en taille-douce, au burin et à l'eau forte, et autre manière telle qu'elle soit, et ceux qui font profession d'icelui, tant regricolses qu'étrangers, en la liberté qu'ils ont toujours eue de l'exercer dans le Royaume, sans qu'ils puissent être réduits en Mathrises ny corps de métiers, ny sujets à autre règle ni contrôle sous quelque nom que ce soit » <sup>(1)</sup>.

Cette liberté semble s'être étendue jusqu'à permettre aux graveurs de reproduire les dessins, tableaux, bas-reliefs, statues et monuments sans l'autorisation de leurs créateurs.

..

C'est Robert Nanteuil qui le premier, croyons-nous, eut l'idée de demander un privilège pour protéger — non seulement les gravures qu'il avait exécutées, — mais celles qu'il exécuterait dans l'avenir d'après ses pastels et tableaux : Louis XIV le lui accorda en 1661 :

« Notre cher et bien aimé Robert Nanteuil, notre dessinateur et graveur ordinaire nous a remontré qu'il auroit plusieurs ouvrages au crayon et pastel, peinture et autres manières qu'il désireroit graver, faire graver et donner au public, s'il ne craignoit qu'après avoir fait de grands frais et employé beaucoup de temps pour les mettre au jour, quelques autres graveurs, marchands de tailles-douces ou autres de semblable profession, ne les copient ou contrefassent et ne le privent par ce moyen du fruit et de la récompense

(1) B. N. Manuscrits F. P., n° 22.119, n° 21.

de son travail. Et comme notre inclination a toujours été portée à favoriser ceux de nos sujets qui, par une louable ambition, taschent de se perfectionner dans les arts et que nous avons une parfaite connaissance de la capacité de l'exposant par plusieurs ouvrages qui sont partis de sa main, et encore tout nouvellement par le dernier qu'il a entrepris par notre ordre, et fait d'après notre personne auquel il a réussi à notre satisfaction et consentement,

« A ces causes, voulant favorablement traiter ledit Nanteuil et l'inviter à travailler de plus en plus avec étude, soin et application, nous lui avons permis et accordé, permettons et accordons par ces présentes de graver tous ses ouvrages au crayon blanc et noir, pastel, peinture et autres matières qu'il aura desseignez de son invention ou sur le naturel, tant d'après nous que d'après les princes, princesses, seigneurs, dames et autres personnes qualifiées de notre royaume; yceux vendre, faire vendre et débiter en telle grandeur et volume qu'il voudra, conjointement et séparément. Et ce durant le temps et espace de vingt années à compter du jour et date des présentes;

« Faisons défenses à tous graveurs et marchands de tailles douces et tous autres de quelque qualité ou condition qu'ils soient de les graver ou faire graver; copier ni contrefaire en tout ou en partie, sous quelque prétexte et déguisement que ce puisse estre durant ledit temps, sans le pouvoir et consentement exprès dudit Nanteuil, à peine de confiscation des exemplaires copiés ou contrefaits contre et au préjudice des présentes et de 3.000 livres d'amende, applicable un tiers à nous, un tiers à l'hôpital général de Paris et l'autre tiers à l'exposant, avec tous dépens, dommages et intérêts. Voulons que lesdits exemplaires copiés ou contrefaits soient saisis en quelques mains qu'ils se puissent trouver, et que, mêlant en quelque endroit de ses dits ouvrages ces mots avec *privilege*, elles soient tenues pour duement signifiées et venues à la connaissance de tous; et qu'aux copies d'icelles duement collationnées par l'un de nos amis et féaux conseillers et secrétaires, foy soit ajoutée comme au présent original.

« Fontainebleau, 26 octobre 1661 » (1).

(1) B. N. Manuscrits F. F., n° 22.119, pièce 24.

Il est certain que jusqu'à un arrêt du Conseil du 28 juin 1714 (1) qui conférait aux créateurs le droit de reproduction en exigeant une permission écrite de l'auteur de l'œuvre originale, les graveurs pouvaient librement reproduire les tableaux et dessin, sans aucune autorisation.

Cela résulte du privilège suivant accordé à Simonneau le 13 janvier 1704 :

« Charles Simonneau, l'un de nos graveurs ordinaires, nous a fait exposer qu'il se serait appliqué depuis un grand nombre d'années à dessiner et graver divers sujets de l'Histoire tant sacrée que profane, comme aussi de plusieurs portraits de personnes illustres d'après les tableaux et dépeints des plus excellents maîtres : en sorte qu'il auroit mis plusieurs portraits de personnes illustres dans le public : mais qu'ayant sujet de craindre, et même estant averti, que des mal intentionnez se dispoisoient à luy contrefaire des ouvrages desquels on pourroit avoir des épreuves ou copies, ce qui luy causeroit un préjudice considérable, et le priveroit du fruit qu'il doit attendre d'un travail assidu de plusieurs années, et qui ne se fait pas sans une grande dépense, il nous supplioit de luy accorder nos lettres de Privilège sur ce nécessaires.

« Et désirant donner audit Simonneau des marques de la satisfaction que nous avons de ses travaux pour nostre service et luy procurer le moyen de jouir sans trouble du fruit de ses travaux, Nous luy avons permis et permettons par ces présentes de graver faire graver et regraver au burin, à l'eau forte ou autrement, imprimer, vendre, faire vendre et débiter par tout nostre Royaume tous les sujets cy-après énoncez, sçavoir : *L'Entrée de N. S. J.-C. en Jerusalem, et un Porte Croix, en grand ou en petit d'après les tableaux du sieur Le Brun; un Enfant Jesus dans la Crèche, et un tableau allegorique dédié au sieur Dormoy d'après le sieur Coyvel, la Chute de Saint-Paul et la Mort d'Hippolite d'après le sieur Le Brun, le Passage de la Mer Rouge d'après Le Poussin; une Vierge d'après l'Allane et autres sujets tirez de l'Histoire sacrée et profane, portraits de personnes illustres, qu'il gravera par la suite pendant le temps de quinze années consécutives, à compter du jour de la date des présentes...*

(1) Voir ci-après.

« Nous en mettant en quelque endroit de chaque planche ces mots : *Avec privilège du 13 janvier 1704*, ces présentes soient tenues pour bien et dûment signifiées » (1).

Poussin était mort en 1665 et Lebrun en 1690 : à cette époque, on ne concevait pas encore que le droit d'auteur put passer aux héritiers : Simonneau n'avait donc pas eu à demander leur autorisation. Mais Noël Coypel, certainement l'auteur des œuvres reproduites, étant vivant ; il n'est mort qu'en 1707. Il ne semble pas que Simonneau en ait obtenu une autorisation quelconque, autorisation que le privilège n'aurait pas manqué de mentionner si elle avait été accordée.

Même après l'arrêt de 1714, les graveurs en prirent à leur aise : non seulement ils reproduisaient sans autorisation les tableaux, dessins, bas-reliefs et statues, mais ils se contrefaisaient entre eux et l'on en croit un mémoire inédit du graveur Huquier qui écrivait en 1764 :

« Les privilèges ne sont point soutenus à présent et l'on voit tous les jours des ouvrages avec privilèges copiés ouvertement, et dont les copies se vendent sans ménagement aux étalages, dans les rues et sur les boulevards » (2).

Il semble d'ailleurs que ces abus n'étaient tolérés qu'en raison de la négligence des intéressés, car lorsqu'ils poursuivaient les contrefacteurs, ils obtenaient des condamnations (3).

\*\*\*

Bien que Jacques Callot ait illustré la gravure en France, cet art semblait inférieur : les graveurs n'avaient pas été admis, à l'origine, à faire partie de l'Académie royale de Peinture et Sculpture. Cependant les peintres ayant eu recours à Abraham Bosse pour y faire le cours de perspec-

(1) B. N. Manuscrits F. F., n° 21.948, p. 133

(2) B. N. Manuscrits F. F., n° 22.120, pièce 60.

(3) Voir ci-après.

tive, l'admirèrent à titre exceptionnel ; le procès-verbal de la séance du 4 novembre 1651 en donne les motifs :

« L'Académie, voulant reconnaître les soins et les peines que M. Bosse prend de montrer gratuitement la perspective en l'Académie, a arrêté en délibération que ledit sieur Bosse aura séance et voix délibérative dans les assemblées en qualité d'Académiste honoraire, sans considérer sa qualité de graveur, ni que cela puisse tirer à aucune conséquence pour les autres graveurs, ne lui communiquant point les privilèges de l'Académie ni aussi ne l'obliger à aucune contribution » (1).

C'est seulement après l'arrêt du 28 juin 1714 que les graveurs furent admis à l'Académie au même rang que les peintres et sculpteurs.

\*\*\*

Signalons la réglementation spéciale concernant les cartes de géographie. L'article 112 du Règlement de 1723 défendait « à tous graveurs, imagiers et dominotiers d'imprimer ou faire imprimer, vendre et débiter aucunes cartes de géographie, et autres planches ni explications étant au bas d'icelles, sans privilèges du grand sceau, ou permission du Lieutenant Général de Police, qui seront enregistrés sur le livre de la Communauté des Libraires et imprimeurs de Paris ».

Un arrêt du Conseil du Roi du 10 juin 1786 complétait ces dispositions en enjoignant aux Géographes, graveurs et autres personnes désirant faire graver et vendre ces cartes de Géographie de soumettre leurs dessins manuscrits, avec preuves à l'appui, au Chancelier ou au Garde des Sceaux « afin que l'examen en soit fait par celui des Départements dont les cartes intéressent plus particulièrement l'administration ».

Cette prescription avait été dictée par le souci « que des

(1) VANDER. *Les conditions et les droits d'auteur des Artistes jusqu'à la Révolution*, p. 32 (Bibliothèque de l'Ordre des Avocats).

cartes imparfaites dont on se sert pour diriger les vaisseaux, exposent les sujets du Roi aux plus grands dangers » et que même pour le Commerce, il importe que les cartes de terres fermes et continents soient aussi exactes que possible ».

Toute infraction à ces dispositions était punie de 600 livres d'amende et de la confiscation des cartes et planches (1).

(1) B. N. Manuscrits, F. F., n° 22.121, in fine.

## CHAPITRE II

### LE DROIT DE REPRODUCTION

La reproduction d'une œuvre consiste soit dans sa copie exacte dans l'art même qui l'a produite, soit dans sa copie dans cet art, mais avec des dimensions différentes.

Le droit de reproduction, proprement dit, est le droit exclusif, attribué à l'auteur, de copier son œuvre ou d'en autoriser la copie.

La transposition du sujet d'une œuvre d'un art figuratif dans un autre art figuratif — par exemple du sujet d'un tableau en gravure, — constitue une création nouvelle : ce n'est plus une simple reproduction : c'est une *adaptation*. Cette opération crée au profit de l'auteur de l'œuvre primitive transposée un nouveau droit, le droit d'adaptation.

L'Ancien Régime n'a pas distingué ces deux droits et les a confondus dans le seul droit de reproduction, — confusion qui, d'ailleurs, subsiste encore aujourd'hui.

Alors que l'ancien droit n'avait pas créé le droit abstrait d'édition, en dehors des privilèges concrets, les arrêtés du Conseil du Roi ont donné aux créateurs des œuvres plastiques d'abord, des œuvres graphiques, peu de temps après, le droit abstrait de reproduction, c'est-à-dire le droit exclusif de reproduire ou d'autoriser la reproduction de leurs œuvres, indépendamment de toute obtention de privilège.

Dans l'organisation du travail de l'ancienne France, les peintres, les sculpteurs et les architectes entraient dans le cadre des Corporations, en raison de la matérialité des moyens employés pour objectiver leur pensée.

Les œuvres des arts graphiques et plastiques ont en effet

une existence matérielle propre — objective — : elles sont perçues directement par la vue, par une opération physiologique simple.

Au contraire, les œuvres littéraires ou musicales doivent être interprétées par l'esprit : leur perception par la vue ou l'audition nécessite deux opérations : l'une physiologique, la lecture ou l'audition des mots ou des notes; l'autre psychologique, la transformation de ces lettres ou de ces notes en idées :

Si ces œuvres ont une existence objective dans un manuscrit ou un imprimé, elles n'atteignent la plénitude de leur être que lorsqu'elles sont réalisées subjectivement dans la pensée.

Kant a très justement fait cette distinction entre les œuvres des arts graphiques et plastiques et les œuvres littéraires — auxquelles il faut ajouter les œuvres musicales.

« Les premières, dit-il, sont des œuvres (*opera*), tandis que les autres sont des actes (*operæ*)... Celles-là sont des choses qui existent par elles-mêmes, tandis que ceux-ci n'ont d'existence que dans une personne » (1).

Cette dernière affirmation est d'ailleurs trop absolue, car le manuscrit existe tout de même en dehors du lecteur ou de l'auditeur.

Kant pousse encore trop loin les conséquences de cette distinction, en ne reconnaissant qu'aux seuls auteurs des œuvres littéraires un droit attaché à leur personne, par conséquent inaliénable.

Il est certain, en effet, qu'à première vue, la notion de propriété se conçoit plus aisément s'exerçant dans sa plénitude sur un tableau que sur une œuvre littéraire.

\* \*

(1) *Éléments métaphysiques de la doctrine du Droit*. Traduction Barni, p. 279, note 1, Paris, 1858, in-8°.

L'importance et la qualité du travail, exigé par la création du support matériel des œuvres graphiques et plastiques, rapprochaient tellement leurs auteurs des artisans, que le Moyen-Age ne distingua pas les uns des autres : ils ne formèrent tout d'abord qu'une corporation où entrèrent à la fois les portraitistes et les peintres en bâtiment; mais, c'est grâce à la Corporation, que le droit de reproduction fut reconnu et protégé indépendamment de tout privilège.

Dès le xiii<sup>e</sup> siècle, on trouve mentionnée, dans le *Livre des Métiers* d'Etienne Boileau, la communauté des Tailleurs-Ymagiers, dite de Saint-Luc, qui subsista jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle. Celle-ci avait le monopole de la production artistique : elle le conserva jusqu'au 20 janvier 1648, date à laquelle le Conseil du Roi rendit un arrêt créant l'Académie Royale de Peinture et Sculpture comprenant les Anciens ou Professeurs, les Agrégés, sorte de Stagiaires et les Elèves (1).

Les deux corporations coexistèrent et le 8 février 1663, un arrêt du Conseil du Roi obligea tous les peintres et sculpteurs d'entrer dans l'une des deux.

« Jusqu'en 1676, on trouve des usages permettant aux artistes de faire respecter réciproquement leurs droits plutôt que des dispositions formelles. Le texte décisif apparaît dans l'arrêt du Conseil du 26 juin 1676 » dit M. Vaugeois.

Cet arrêt est particulièrement intéressant parce que, pour la première fois, croyons-nous, on voit apparaître dans un texte juridique, d'une portée générale, le souci de la protection du droit moral, s'appliquant à l'intégrité de l'œuvre plastique :

« Le Roi ayant été informé que quelques-uns des Maîtres sculpteurs de la Ville de Paris, sous prétexte de privilèges qu'ils prétendent avoir obtenus pour mouler leurs propres ouvrages, entreprennent de faire mouler et contrefaire ceux des sculpteurs de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, et, par leur ignorance, en cor-

(1) Tous les textes cités dans ce chapitre sont empruntés à l'article précité de M. Vaugeois.

*rompent la beauté et en changent même souvent l'ordonnance, y ajoutant et diminuant selon les places où ils les veulent mettre, et étant ainsi contrefaits, les débaillent sous le nom des sculpteurs de l'Académie, ce qui fait un tort considérable à la réputation que leur travail et leur étude leur ont acquise, et trompent le public :*

« A quoi étant nécessaire de pourvoir, Sa Majesté étant en son Conseil, en confirmant les privilèges qu'elle a ci-devant accordés à ladite Académie, a fait et fait très expresses inhibitions et défenses à tous les sculpteurs, mouleurs et autres, de quelque qualité et condition, et sous quelque prétexte que ce puisse être, de mouler et exposer en vente ni donner au public aucuns ouvrages desdits sculpteurs de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, ni copie d'iceux, lorsqu'ils se trouveront marqués de la marque de ladite Académie et non autrement, sans avoir permission de celui qui les aura faits, à peine de 1.000 livres d'amende et de tous dépens, dommages et intérêts. »

La subordination de la protection à l'opposition d'une marque de garantie est une survivance de l'idée que la contrefaçon résulte davantage de l'imitation de la signature plutôt que de l'imitation de l'œuvre elle-même.

Une délibération de l'Académie en date du 11 juillet 1676 remercie Colbert, auteur de l'arrêt, et décide que les sculpteurs devront, à l'avenir, présenter leurs ouvrages pour être marqués et en laisseront un plâtre; enfin que, semblablement, les peintres et graveurs seront tenus de présenter à l'Académie les estampes qu'ils graveront ou feront graver avant de les mettre en public.

\* \*

Les fondateurs n'avaient pas été nommés dans l'arrêt de 1676. Une sentence de police du 11 juillet 1706 répare cette omission en leur défendant de « contremouler ni donner à d'autres les ouvrages que les sculpteurs leur auront donnés à fondre, et aux sculpteurs de faire part à qui que ce soit des modèles qu'ils auront faits pour les fondateurs, ou que les

fondateurs leur ont communiqués, à peine de 500 livres d'amende » (1).

\* \*

Enfin, après la délibération de l'Académie de 1676, un arrêt du Conseil du 28 juin 1714 assimile officiellement les peintres et graveurs aux sculpteurs :

« Le Roy étant en son Conseil, a permis et accordé à ladite Académie de faire imprimer et graver les descriptions, mémoires, conférences, explications, recherches et observations qui ont été et pourront être faites dans les assemblées de l'Académie Royale de peinture et sculpture, comme aussi les ouvrages en taille-douce ou autrement, et généralement tout ce que ladite Académie voudra faire paraître sous son nom, soit en estampes ou en impressions, lorsque, après avoir examiné et approuvé lesdits ouvrages de chacun des particuliers qui la composent, elle les aura jugés dignes d'être mis au jour, suivant et conformément aux statuts et règlements de ladite Académie :

« Faisant Sa Majesté très expresses inhibitions et défenses à tous imprimeurs, libraires, graveurs et autres personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, excepté celui qui aura été choisi par ladite Académie, d'imprimer ou faire imprimer, graver ou contrefaire aucuns mémoires, descriptions, conférences, et autres ouvrages gravés ou imprimés, concernant ou émanés de la susdite Académie, ni d'en vendre des exemplaires contrefaits en nulle manière que ce soit, ni sous quelques prétextes que ce puisse être, sans la permission expresse et par écrit de ladite Académie, — à peine contre chacun des contrevenants de 3.000 livres d'amende, confiscation tant de tous les exemplaires contrefaits, que des presses, caractères, planches gravées et autres ustensiles qui auront servi à les imprimer et contrefaire, et de tous dépens, dommages et intérêts. »

Ces décisions ne concernaient que l'Académie : elles ont ceci de tout à fait curieux, c'est qu'elles ne confèrent aucun droit individuel aux auteurs, mais seulement à l'Académie

(1) Voir BURUPPOW. *Traité des dessins et modèles industriels*, p. 43.

prise en corps : c'est elle seule qui exerce le droit d'auteur. Au contraire, les règlements concernant la Communauté de Saint-Luc protègent les droits des individus : les derniers articles du règlement rendu en vertu de l'arrêt du Conseil de mars 1730 sont formels :

« Article 69. — Sera défendu à tous Maîtres de la Communauté de copier ni faire copier, mouler ou contremouler les ouvrages les uns des autres pour les vendre et les employer dans leurs entreprises, sans avoir le consentement *par écrit* du premier auteur desdits ouvrages. »

« Article 70. — Ne pourront pareillement, à moins d'un consentement semblable, graver ou faire graver au burin ou à eau-forte ou autrement, aucuns dessins, esquisses ou tableaux, figures de ronde-bosse, bas-reliefs, ornements et autres ouvrages inventés, peints ou sculptés par d'autres Maîtres de la Communauté et à eux appartenant, comme aussi d'en graver ou faire graver une seconde ou troisième fois, sous prétexte d'en changer la forme pour la rendre plus grande ou plus petite, et sous quelque autre prétexte que ce soit, et seront punis les contrevenants par la confiscation des planches qu'ils auront gravées ou contrefaites, des épreuves qui en auront été tirées, et par une amende de 1.000 livres, applicable un quart au Roi, un quart à l'Hôpital Général, un quart au dénonciateur et un quart au Maître dont les ouvrages et planches auront été copiés » (1).

\* \*

La protection du droit de reproduction s'étendait même aux étoffes fabriquées à Lyon. L'article 13 des règlements de la Communauté des Maîtres Marchands et Maîtres Ouvriers à façon approuvé par arrêt du Conseil en date du 14 juin 1744, fait défense « à tous dessinateurs et autres personnes quelles qu'elles soient, de lever et copier, faire lever et copier, directement ni indirectement et en quelque façon que ce puisse être, aucun dessin sur les étoffes, tant vieilles que neuves, ni sur les cartes desdites étoffes ».

(1) Cité par VAUVOIS. O. C., p. 169.

Ainsi le droit de reproduction était perpétuel, car les arrêts, contrairement aux privilèges concernant les éditions, ne comportent aucune limitation dans la durée.

\* \*

Les idées de liberté nées au XVIII<sup>e</sup> siècle allaient modifier profondément les conditions de la production artistique, comme celles de la production industrielle. L'édit de Turgot, rédigé en février 1776, proclamant la liberté du travail et la suppression des Communautés, Jurandes et Maîtrises, entraîna la suppression de la Communauté de Saint-Luc, mais laissait subsister l'Académie Royale.

Il est vrai que Turgot tombait au mois de Mai et qu'au mois d'Août les corporations étaient rétablies : parmi les nouvelles communautés figurait celle des Peintres-Sculpteurs, mais ce n'était plus qu'une réunion d'ouvriers et d'artisans : les artistes n'en faisaient pas partie.

Une déclaration du Roi donnée à Versailles le 15 mai 1777 leur donnait une entière liberté (1).

« Les Arts de Peinture et de Sculpture seront et continueront d'être libres, tant dans notre bonne ville de Paris que dans toute l'étendue de notre Royaume, lorsqu'ils seront exercés d'une manière entièrement libre. »

« Nous nous qu'à cet égard ils soient parfaitement assimilés avec les Lettres, les Sciences et les autres Arts libéraux, spécialement l'Architecture, en sorte que ceux qui voudront exercer de cette manière les susdits arts ne puissent, sous quelque prétexte que ce soit, être inquiétés par aucun Corps de Communauté ou Maîtrise. »

Cette déclaration réglait ensuite minutieusement les conditions d'admission à l'Académie et son fonctionnement : son article XXXIV prohibait tout mercantilisme de la part de ses membres :

(1) B. N. Manuscrit F. F., n° 22.121, pièce 39.



« Tout artiste, membre de l'Académie, qui fera commerce de tableaux, dessins, matières et menbles destinés à la mécanique des Arts, ou se mettra en société avec des Marchands-Brocanteurs, sera exclu de l'Académie. »

L'article VIII allait enfin donner aux auteurs *personnellement*, — et à leur défaut, à l'Académie, — le droit de reproduction que l'arrêt du Conseil du 28 juin 1714 n'avait accordé qu'à celle-ci :

« La réputation et la gloire mérités (*sic*) par d'excellens ouvrages étant le but principal que doivent se proposer les artistes de notre Académie Royale, afin de préserver le tort qu'ils recevroient, si l'on faisait paraître sous leurs noms des ouvrages qui n'en seraient pas, ou si l'on défigurait à leur insçu ceux qui en seraient, Nous avons jugé à propos de renouveler les défenses faites, à cet égard, à tous graveurs et autres de faire paroitre comme Estampe sous le nom d'aucun des Membres de ladite Académie *sans sa permission* ou, à son défaut, celle de l'Académie ; comme aussi défendons à tous Graveurs de graver ou contrefaire les ouvrages des Graveurs de ladite Académie et de vendre des exemplaires contrefaits en telle manière et sous tel prétexte que ce puisse être, à peine contre chacun des contrevenants d'amende telle qu'elle sera vu appartenir, et de confiscation, tant des exemplaires contrefaits que des planches gravées et autres ustensiles qui auront servi à les contrefaire et imprimer ainsi que de tous dépens, dommages et intérêts.

« Faisons pareillement et sous les mêmes peines, très expressos inhibitions et défenses à tous Sculpteurs et autres de quelque qualité et condition et sous quelque prétexte que ce puisse être, de mouler, exposer en vente, ni donner au public aucun des ouvrages des Sculpteurs de notre Académie Royale de Peinture et de Sculpture ni copie d'iceux sans la permission de leur auteur ou à son défaut celle de l'Académie. »

Cette reconnaissance du droit d'auteur qui semblait restreinte aux seuls membres de l'Académie, était en réalité conférée à tous, car tous les artistes en faisaient partie, — même les femmes, représentées par Mme Vigée-Lebrun qui y fut admise sur le désir manifesté par Marie-Antoinette.

### CHAPITRE III

## LA CONTREFAÇON ET SES SANCTIONS

### LA NOTION DE CONTREFAÇON ET LES PREMIERS PRIVILÈGES

La contrefaçon consiste dans la reproduction d'une œuvre en violation des *droits* de l'auteur ou de l'éditeur.

Mais, pour qu'elle soit, il faut que l'auteur ou l'éditeur aient des droits.

A l'origine des privilèges, l'auteur n'en avait aucun : il a fait don de son œuvre à la collectivité et chacun pouvait s'en emparer : seul, l'éditeur pouvait invoquer — non un droit — mais le principe d'équité en vertu duquel nul ne peut s'enrichir grâce au travail et aux dépens d'autrui.

La reproduction sans entraves de toute œuvre publiée est la règle : la protection de certaines publications déterminées, faites par un éditeur déterminé, sera l'exception : sur les douze cent quarante-huit Incunables catalogués à la Bibliothèque Mazarine, nous n'avons relevé que vingt-huit privilégiés, concédés de l'an 1495 à l'an 1500 inclusivement.

Ce n'est que peu à peu et en procédant en quelque sorte par étapes, que s'affirma la nécessité de réprimer la contrefaçon, d'une manière générale, non parce qu'elle constitue la violation d'un droit, mais parce qu'elle était un fait de l'homme qui causait un dommage à autrui : un quasi-délit.

Renouard rapporte que le plus ancien privilège aurait été accordé par le Sénat de Venise en 1494 à Hermann Lichtenstein, pour l'impression du *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais. Nous n'avons pu vérifier le fait : la première

protection de l'éditeur dont nous ayons trouvé trace résulte d'une « grâce » accordée par le Sénat de Venise à Alde Manuce l'Ancien, pour l'édition des œuvres de Théocrite, Caton, Hésiode et Théogonis en février 1495. Elle est ainsi rédigée :

« Imprimé à Venise avec les caractères et par les soins d'Alde Manuce, le Romain, par grâce, et cætera » (1).

Mais cette « grâce » ne semble avoir été qu'une sorte d'estampille officielle bien plus qu'un privilège, car elle ne mentionne ni l'autorité qui l'a accordée, ni son étendue dans l'espace, ni sa durée dans le temps, ni sa portée, ni les sanctions que comporterait la contrefaçon, c'est-à-dire aucun des éléments essentiels d'un privilège.

Les Quatre Livres des *Introductions grammaticales* de Théodore Gaza, helléniste contemporain, éditées en décembre 1495 par Alde, portent :

« Il est concédé par grâce, au même Alde par le Très Illustré Sénat de Venise, qu'il ne soit permis à personne d'imprimer ce livre sans s'exposer à une peine » (2).

Cette formule est plus explicite : elle nomme l'autorité qui a concédé cette grâce et la portée de cette grâce, à savoir : l'interdiction à autrui d'imprimer le livre : mais la formule ne contient pas encore l'étendue de cette grâce, non plus que sa durée, ni la sanction que comporte la violation de l'interdiction.

Le 9 juillet 1496, un autre imprimeur, Lazare de Soardis, obtient une « grâce » analogue pour l'édition d'un ouvrage de Jacques de Lencho *Sur Quatre Livres de Sentences* ; la rédaction marque un progrès par l'indication de son étendue dans l'espace :

(1) B. M. Incunabiles, n° 803. Impressum Venetiis characteribus ac studio Aldi Manuchi Romani cum gratia et cætera.

(2) B. M. Incunabiles, n° 833. Concessum est eidem Aldo ab Illustrissimo Senatu Veneto ne cui huic librum liceat imprimere sub pœna ut in gratia.

« Il est concédé par grâce au même Lazare par le Très Illustré Sénat de Venise qu'il ne soit permis à quiconque d'imprimer ce livre dans les limites de la Seigneurie (des Vénitiens) sous une peine, et cætera » (1).

Le 13 mai 1497, Johannes Rubens obtient un *privilegio* pour la publication d'une *Table des Œuvres de Saint Thomas d'Aquin* par Pierre de Bergame. Pour la première fois apparaît le mot « privilège » dans la mention :

« Imprimé à Venise par Johannes Rubens de Verceil avec privilège concédé par le Sénat et la Seigneurie de Venise ; Que personne pendant dix ans ne puisse, ni n'ose imprimer ou vendre cet ouvrage dans ladite Seigneurie sous une peine, à savoir quarante ducats (d'amende) pour n'importe quel volume (imprimé ou vendu), conformément au privilège accordé et enregistré » (2).

Cette formule contient enfin les mentions essentielles de tout privilège, c'est-à-dire l'autorité qui l'a concédé : le Sénat et la Seigneurie ; — la durée : dix ans ; — son étendue : le territoire de la Seigneurie ; — la nature de la peine encourue : une amende ; — le montant de l'amende : 40 ducats. L'amende n'est pas prononcée au profit de la victime de la contrefaçon : ce ne sont pas des dommages-intérêts ; c'est une peine qui sanctionne la violation d'une défense faite par la Puissance publique et au profit de celle-ci.

On ne retrouve d'ailleurs plus cette formule sur les autres incunables publiés à Venise : il semble que les imprimeurs n'aient pas été tenus de reproduire le texte du privilège obtenu.

(1) B. M. Incunabiles, n° 870. Concessum est eidem Lazaro ab Illustrissimo Senatu Veneto ne cuiquam huic librum liceat imprimere intra eorum dominium sub pœna ut in gratia et cætera.

(2) B. M. n° 928. Impressa Venetiis par Johannem Rubenum Vercellensem cum privilegio concessa a Senatu et Dominio Venetorum quum nullus por decem annos possit nec audeat imprimere vel vendere in dicto dominio opus istud sub pœna quinquaginta ducatorum pro quolibet volumine secundum privilegium concessum et notatum.

C'est ainsi que l'Alde a publié en juillet 1498 les *Œuvres complètes* d'Ange Politien avec cette mention :

« Nous avons obtenu du très Illustre Sénat de Venise pour ce livre la même chose que pour nos autres volumes » (1).

Alde publie encore le 17 avril 1499 les *Letras* de divers philosophes orateurs et rhéteurs avec la mention abrégée :

« Avec privilège comme pour les autres ouvrages » (2).

Un privilège donné en décembre 1499 à Henri de Saint Ours de Vicence pour l'édition des *Œuvres* de Martinus Capella, polygraphe du v<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ, a plus de portée en ce qu'il interdit la reproduction de ces *Œuvres* même accompagnée de commentaires : on lit *in fine* :

« Par grâce et avec privilège de dix ans ; que (cet ouvrage) ne soit imprimé ni avec commentaires ni sans (commentaires) et en violation des autres conditions qui sont contenues dans le privilège lui-même (3). »

Vicence faisait partie à cette époque des états de Venise : c'est donc son Sénat qui avait accordé le privilège.

D'autres formules sont menaçantes :

« Il n'est permis à personne d'imprimer impunément ce livre dans le territoire soumis à la souveraineté du Très Illustre Sénat de Venise (4) » porte l'édition de la *Cornie d'Abondance* de Perot, publiée par l'Alde en juillet 1499.

« En vertu du privilège accordé par les très illustres Seigneurs de Venise, que personne n'ose, dans l'étendue de leur juridiction,

(1) B. M. Incurabiles, n° 983. Impetravimus ab Illustrissimo Senatu Veneto in hoc libro idem quod in aliis nostris.

(2) B. M., n° 1035. Cum privilegio ut in ceteris.

(3) B. M., n° 1066. Cum gratia et privilegio decem annorum : ne imprimitur nequaquam cum commentariis nequaquam sine : et ceteris que in ipso privilegio continentur.

(4) B. M., n° 1068. Hunc librum non licet cuiquam in locis et dominio Illustrissimi Senatus Veneti impunè typis excudere.

imprimer ce livre ou le vendre s'il a été imprimé ailleurs : une peine est prononcée contre le contre-facteur » (1) lit-on dans l'édition d'un recueil d'*Œuvres politiques* publiées à Brescia en juin 1499.

Il est curieux de constater qu'aucune de ces formules ne mentionne ni la durée du privilège, ni l'amende prévue : c'est une façon de laisser planer une menace imprécise et indéfinie de poursuites contre le contre-facteur.

Alde avait commencé en 1495 l'édition des *Œuvres* complètes d'Aristote en caractères grecs de son invention : c'étaient les caractères que nous appelons aujourd'hui « italiques » et qui ont longtemps été nommés « aldini ». Cette édition se composait de cinq volumes et fut terminée en juin 1497 ; le premier volume parut en novembre 1495 ; le mot « privilège » n'était pas encore employé : il ne devait apparaître qu'en mai 1497 ; on en était encore au mot « grâce ». Alde obtint que cette grâce s'étendit, non seulement à l'édition mais encore aux nouveaux caractères : la grâce se complétait ainsi d'une sorte de brevet d'invention. Le premier volume se termine donc par la mention suivante :

« Il a été concédé par grâce, au même Alde inventeur (des caractères) par le Très Illustre Sénat de Venise que personne ne puisse ni imprimer ce livre ni les autres que lui-même aura imprimés, ni se servir de ce qu'il a inventé sous une peine » (2).

L'édition comprenait cinq volumes : ni le second, ni le troisième, ni le cinquième ne mentionnent le privilège. Le quatrième au contraire porte *in fine* :

« Il a été obtenu du Seigneur de Venise ce qui a été obtenu pour nos autres livres imprimés en grec (3) ».

(1) B. M. n° 1040. Impetrato privilegio ab Illustrissimo D. D. V. ne quis librum imprimere aut alibi impressum in sua jurisdictione vendere audeat. Sub poena in eo irrogata.

(2) B. M., n° 829. Concessum est eidem Aldo inventori ab Illustrissimo Senatu Veneto ne quis queat imprimere neque librum neque ceteros quos ab ipse impresserit : neque ejus uti invento sub poena ut in gratia.

(3) B. M., n° 829. Et in hoc impetratum est a Dominis Venetis quod in ceteris nostris grece impressis.

Cette édition des *Oeuvres* complètes d'Aristote, avec les nouveaux caractères inventés par Aldé, était un véritable tour de force, qui, à cette époque de renaissance des lettres antiques et dans la fermentation des esprits de toute l'Europe pensante, apporta vraiment la gloire à son éditeur, — gloire méritée, qui rejaillissait sur Venise, d'où partaient chaque mois de nouvelles merveilles typographiques.

Dans l'intérêt des Lettres, il fallait protéger cet Aldé « homme d'une vertu singulière que sa science avait mis au premier plan » ; aussi, le 14 novembre 1502, après avoir consulté le Sénat, le Doge Léonard Loredan lui accordait un privilège de dix ans, comportant le droit de fabriquer seul les caractères grecs et latins de son invention ; d'imprimer seul des livres grecs ; de vendre seul les volumes publiés par lui dans le passé et dans l'avenir, et cela sur tout le territoire de la Seigneurie.

La contrefaçon était punie de la confiscation de l'ouvrage contrefait, du matériel et des exemplaires, enfin d'une amende de deux cents ducats d'or pour chaque contrefaçon : un tiers de l'amende était attribué à l'Orphelinat de Venise, un tiers aux magistrats à qui la contrefaçon aurait été dénoncée et un tiers au dénonciateur (1).

Le 17 décembre de la même année, le Pape Alexandre VI accordait à Aldé le même privilège de dix ans pour toute l'étendue des Etats de l'Eglise, où la contrefaçon était punie d'une amende de cinq cents ducats d'or et de la confiscation des exemplaires contrefaits. Le Pape lançait en outre l'excommunication contre tous les imprimeurs de l'Italie qui s'en rendraient coupables.

Aussitôt monté sur le trône pontifical, Jules II renouvela l'excommunication lancée contre les contrefacteurs, ainsi qu'en témoigne une mention portée sur l'édition par Aldé en 1503, des *Lettres* de Cicéron, qui porte :

(1) Le texte intégral du privilège rédigé en latin a été reproduit dans *Les Annales de l'imprimerie des Aldes* (Paris, 1802) par A. A. Renouard qui l'avait copié sur le tome premier de l'*Ordo* de 1502.

« Les Papes Alexandre VI et Jules II ont interdit à quiconque d'imprimer les livres imprimés par nos soins ou de vendre ceux imprimés ailleurs, sous peine d'excommunication » (1).

Mais, selon le proverbe italien « Le Temps est galant homme » : il l'était pour les imprimeurs italiens : peu à peu ils oublièrent l'excommunication et se renrirent à contrefaire Aldé.

En outre, les imprimeurs de Lyon s'étaient faits une spécialité de reproduire ses éditions au fur et à mesure de leur publication : ils en reproduisaient même les préfaces, et vendaient naturellement leurs volumes beaucoup moins cher, — quoique portant la marque de l'imprimeur Vénitien.

C'était pour Aldé une concurrence ruineuse ; mais si le commerçant souffrait dans ses intérêts, le savant était peut-être encore plus ému des fautes dont ces contrefaçons étaient remplies.

Aldé avait été le précepteur d'Albert de Savoie, comte de Carpi, qui admirait profondément ses travaux : celui-ci était au courant de la situation intolérable résultant pour Aldé de ces contrefaçons éhontées : il sollicita de Jules II, au nom de l'Empereur Maximilien, le renouvellement de l'excommunication des contrefacteurs.

Egalement admirateur d'Aldé, le Pape lui écrivit le 27 janvier 1513 :

« Notre cher fils le noble Albert Pie de Savoie, comte de Carpi, au nom de notre très cher fils en Christ l'Empereur élu Maximilien ... nous a ... supplié, pour le protéger, d'interdire qu'un autre puisse te fruster de tes labeurs, de tes veilles, de ta gloire, et recevoir les récompenses justement dues à ta valeur... »

Le Pape excommunia donc tous les imprimeurs de la *Chréienté* qui contreferaient les ouvrages d'Aldé, et prescrivit à tous les Patriarches, Archevêques, Evêques, Abbés et à

(1) Alexander VI et Julius II Pontifices Maximii ne quis libros cura nostra impressos imprimat, vel alibi impressos vendat sub poenâ excommunicationis...  
LE DROIT D'AUTEUR, T. I

leurs Vicaires de faire lire cette lettre dans les églises et dans les lieux affectés aux publications des diocèses et de la faire observer.

Quant aux contrefacteurs sujets des Etats pontificaux, ils devaient être punis d'une amende de 500 ducats d'or et de la confiscation des exemplaires contrefaits au profit de la Chambre Apostolique, sans préjudice de l'excommunication.

Un des premiers actes de Léon X après avoir été élu Pape fut de renouveler ce privilège le 28 novembre 1513 en termes analogues : il y étend l'excommunication contre tous ceux qui s'opposeraient à la publication de ce privilège, ou qui en feraient disparaître le texte une fois affiché.

Le Pape ajoute :

« Mais Nous voulons, et nous y exhortons Alde lui-même, au nom du Seigneur, à ne vendre ou faire vendre ses livres qu'au *juste prix*, afin qu'il ne se serve de nos concessions que dans une juste proportion : pour cela nous nous fions pleinement à son intégrité et à son respect pour Nous » (1).

A partir de la publication des privilèges des Papes, les livres d'Alde ne reproduisent plus le texte d'aucun privilège : ils portent simplement « avec privilège comme pour tous les autres (volumes) », ou « Non sans privilège comme pour les autres (volumes) », ou même ne portent plus aucune mention de privilège. La publicité donnée par ailleurs à ces actes de souveraineté spirituelle rendait inutile la reproduction de leur texte sur les volumes.

Il est à remarquer que les Papes n'ont pas entendu faire de la contrefaçon en général un péché mortel, en l'assimilant au vol, par exemple : elle ne constitue ce péché que lorsqu'il

(1) *Volumus autem, et Aldum ipsum in Domino hortamur ut libros iusto pretio vendat, aut vendi faciat, ne his concessionibus nostris ad aliam, quam honestam est, partem utatur, quod tamen pro sua integritate atque in nos observantia curabimus plane confidimus...*

Ces trois privilèges pontificaux sont intégralement reproduits dans *La Courte d'Abondance* de Perrot rééditée par Alde en 1813. B. M., n° 76.

s'agit des œuvres publiées par Alde, en raison de la valeur personnelle de cet éditeur, qu'il serait inique de frustrer du bénéfice de ses admirables travaux. Les Papes semblent mêmes vouloir se garder de déroger d'une manière générale au droit commun, qui permet à tous de s'emparer d'une œuvre publiée, en motivant longuement les actes constituant cette dérogation, par des considérations toutes personnelles à Alde Manuce.

\*\*

Si l'on en juge par une lettre d'Erasmus écrite de Bâle le 28 janvier 1522, à un familier de l'Empereur Charles-Quint, il n'y avait pas encore de privilèges en Allemagne à cette date. Il écrit à propos des éditions de Froben :

« Dès qu'il produit quelque nouvel ouvrage, qu'on pense devoir être avantageusement vendu, aussitôt l'un et l'autre en ayant sous-trait un exemplaire à l'atelier de Froben, ... se passionnent et le débâtent au moindre prix... Il serait facile de parer à cette iniquité, si l'Empereur promulguait un édit aux termes duquel personne ne put publier un livre d'abord édité par Froben... pendant deux ans. *Ce temps n'est pas long.* » (1).

Erasmus, en ajoutant cette dernière phrase, semblait bien considérer que le privilège était une atteinte au droit de chacun de s'emparer d'un ouvrage publié : c'est sur l'équité qu'il s'appuie pour solliciter cette faveur dans l'intérêt de l'imprimeur, et il s'excuse en quelque sorte de la demander en raison de la brièveté du temps qu'elle doit durer.

\*\*

(1) *Ubi quid novi operis prodit quod pulent forte vendibile, mox unus atque alter suffragatus ex ipsius officina exemplar, exardet ac vendit libitum... Hinc iniquitati facile succurretur si fiat imperatorum edictum ne quis librum, primum a Frobenio excusum, ... exordat intra biennium. Tempus longum non est. *Vita Erasmi*, p. 226. Leyde 1642.*

## LA CONTREFAÇON ET LES PRIVILÈGES FRANÇAIS

Alors qu'il apparaît, par la rédaction de ses privilèges, que le Sénat de Venise avait tâtonné dans la manière de réprimer la contrefaçon et, à l'origine, n'avait prévu qu'une amende, en France, les autorités qui les accordaient, avaient immédiatement compris que la sanction la plus efficace consistait dans la confiscation des exemplaires contrefaits : nous en avons la preuve dans le privilège rapporté plus haut, accordé par Louis XII en 1500 à Guillaume Eustace, et dans celui accordé à Berthole Rembolt par le Parlement en 1508 — qui n'était d'ailleurs pas le premier, — et dont le texte suit :

« Vene par la Court la requeste à elle baillée par Maistre Berthole Rembolt maistre libraire de l'Université de Paris, par laquelle et pour les causes contenues en icelle, il requerrait inhibitions et défenses estre faictes à tous libraires et imprimeurs tant de ceste ville de Paris que d'ailleurs, de ne imprimer ou faire imprimer jusques à six ans le livre composé par ung nommé maistre Bruno premier prieur de l'ordre chartreux sur les *Epiures* de Saint-Paul, venu et corrigé par plusieurs Docteurs en Théologie à ce commis par ladicte Université et par icelluy Rembolt fait imprimer.

« Veus aussi aucuns arrestz de ladicte Court donnez en pareil cas, et tout considéré, la dicte Court a ordonné et ordonne inhibitions et défenses estre faictes à tous libraires et imprimeurs et autres quelzconques de ne imprimer ou faire imprimer de huy jusques à trois ans ledict livre et exposition des *Epiures* Saint-Paul sus peine de confiscacion desditz livres et d'amende arbitraire.

« Fait au Parlement le septième iour de janvier l'an mil cinq cens huit. »

« Collacion est faicte »

« Signé : ROBERT » (1).

(1) Bibliothèque Mazarine.

Quelle que soit l'autorité qui, en France accorde le privilège, Roi, Parlement ou Prévôt de Paris, les sanctions de la contrefaçon sont, dès l'origine, une amende arbitraire et la confiscation des exemplaires contrefaits. Mais la durée du privilège est courte : deux ans, trois ans ; il faudra arriver aux deux privilèges accordés à Rabelais pour l'édition de *Pantagruel*, pour trouver un plus long délai.

Ceux-ci présentent une importance exceptionnelle.

Malgré l'ordonnance de François 1<sup>er</sup> qui établissait la censure de l'Université et de la Faculté de Théologie sur les imprimés, Rabelais avait fait paraître sans examen préalable ni privilège à Lyon en 1532, sous le nom d'Alecofibas Nasier, les *Grandes et inestimables Chroniques du grand énorme géant Gargantua* et l'année suivante *Pantagruel, roi des Dipsodes*.

Leur succès fut immense ; l'auteur était connu : néanmoins il ne fut pas poursuivi : on le savait protégé par le Roi.

Celui-ci était hanté par le désir de réformer le fonctionnement de la justice : au cours de son règne, il n'avait pas promulgué moins de six ordonnances à ce sujet en 1518, 1528, 1535, 1536, 1539 et 1540. Or, les réformes ne pouvaient aboutir que si elles prenaient racine dans l'esprit public, et le meilleur moyen d'atteindre ce but n'était-il pas la raillerie contre les abus et les ridicules des gens de robe de l'époque ?

Pour cela, le Roi ne pouvait trouver un meilleur collaborateur que Rabelais : c'est donc à une inspiration royale qu'il faut attribuer ses facettes énormes et terribles sur la justice : cette seule considération suffit à expliquer l'impunité dont jouissait Rabelais.

Mais ces livres étaient éminemment irrespectueux pour l'Église et l'Université ; l'auteur était l'ami d'Étienne Dolet, de Clément Marot, de Bonaventure des Périers, fort engagés dans la Réforme ; les bûchers s'allumaient. Malgré l'appui de la Cour et une bulle du Pape Paul III, Rabelais

n'était pas très rassuré. Il laissa passer une dizaine d'années avant de continuer son œuvre.

Cependant ses nombreux admirateurs le pressaient d'en publier la suite. Rabelais ne voulut pas le faire sans être couvert par un privilège, et François 1<sup>er</sup>, en son Conseil, signa pour le troisième livre de *Pantagruel* le document que voici :

« François, par la grâce de Dieu, roi de France, au prévôt de Paris, bailli de Rouen, sénéchaux de Lyon, Toulouse, Bordeaux et de Poitou, et à tous nos justiciers et officiers ou à leurs lieutenans et à chacun d'eux, si comme à lui appartendra, Salut.

« De la partie de notre aimé et féal, maître François Rabelais, docteur en médecine de notre Université de Montpellier, nous a été exposé que icelui suppliant ayant par ci-devant baillé à imprimer plusieurs livres, même ment *deux volumes des Faits et dictz héroïques de Pantagruel*, non moins utiles que délectables, les imprimeurs auraient iceux livres corrompus et pervertis en plusieurs endroits, au grand déplaisir et détriment dudit suppliant, et préjudice des lecteurs, dont se serait abstenu de mettre en public le reste et séquence desdits Faits et dictz héroïques.

« Etant toutefois importuné journellement par les gens savans et studieux de notre royaume et requis de mettre en l'utilité comme en impression ladite séquence, Nous aurait supplié de lui octroyer privilège à ce que personne n'eut à les imprimer ou mettre en vente, fors ceux qu'il ferait imprimer par libraires exprès, et aux quels il baillerait ses propres et vraies copies, et ce pour l'espace de dix ans consécutifs, commençans au jour et date de l'impression de sesdits livres.

« Pourquoy, Nous, ces choses considérées, désirant les honnes lettres être promues par notre royaume à l'utilité et érudition de nos sujets, avons audit suppliant donné privilège, congé, licence et permission de faire imprimer et mettre en vente, par tels libraires expérimentés qu'il avisera, sesdits livres et œuvres conséquens des *Faits héroïques de Pantagruel*, commençans au troisième volume, avec pouvoir et puissance de revoir et corriger les deux premiers par ci-devant par lui composés, et les mettre ou faire mettre en nouvelle impression et vente, faisans inhibition et défense, de par Nous, sur certaines et grandes peines, confiscation des livres, ainsi

par eux imprimés, et d'amende arbitraire à tous imprimeurs et autres qu'il appartendra, de non imprimer et mettre en vente les livres ci-dessus mentionnés, sans le vouloir et consentement dudit suppliant, dedans le terme de six ans consécutifs commençans au jour et date de l'impression de sesdits livres sus peine de confiscation desdits livres imprimés et d'amende arbitraire.

« De ce fait, nous avons, chacun de vous si comme à lui appartendra, donné et donnons plein pouvoir, commission et autorité, mandons et commandons à tous nos justiciers, officiers et sujets, que de nos présents congé, privilège et commission ils fassent, souffrent et laissent jour et user ledit suppliant paisiblement, et à vous en ce faisant être obéi, car ainsi nous plaît-il être fait.

« Donné à Paris le dix-neuvième jour de septembre l'an de grâce mille cinq cent quarante cinq et de notre règne le seizième.

*Ainsi signé par le Conseil : DELAUNAY.*

« Et scellé sur simple queue de cire jaune » (1).

Ainsi, le Roi proclame les livres de Rabelais « non moins utiles que délectables », et justifie l'octroi du privilège par le désir de voir « les bonnes lettres promues par le Royaume à l'utilité et érudition de ses sujets ». Cependant, alors que Rabelais demande un privilège de dix ans, le Roi le réduit à six ans.

*Le Tiers Livre des Faits et dictz héroïques du noble Pantagruel* parut donc à Paris en 1546 sous son nom, avec le privilège. La Sorbonne le dénonça au Roi comme un abominable ramassis d'impuretés : celui-ci le lut et refusa d'autoriser des poursuites contre Rabelais que, sauf les Sorbonnards et les moines, tout le monde admirait.

Les mêmes faits se reproduisirent à l'occasion du quatrième livre pour lequel, à la demande du Cardinal de Cha-

(1) Cité par la Bibliophilie Jacob. *Notice sur Rabelais. Œuvres*, Charpentier, éditeur, Paris, 1845.

« *Le Tiers livre des Faits et dictz héroïques du noble Pantagruel*, Paris, Charles Venet, rue Saint-Jacques, à l'Écu de Bâle, 1546, in-8°, en lettres « italiennes ». Cette édition fut réimprimée avec le privilège à Toulouse et à Lyon. »

tillon, frère de Coligny, du Duc de Guise et de Diane de Poitiers, le privilège suivant fut accordé par Henri II à « son cher et bien aimé François Rabelais » :

« Henri, par la grâce de Dieu, roi de France, au prévôt de Paris, bailli de Rouen, sénéchaux de Lyon, Toulouse, Bordeaux, Dauphiné, Poitou et à tous nos autres justiciers et officiers ou à leurs lieutenans, et à chacun d'eux, et comme à lui appartendra, salut et dilection.

« De la partie de notre cher et bien aimé M. François Rabelais, docteur en médecine, nous a été exposé que icelui suppliant, ayant par ci-devant baillé à imprimer plusieurs livres en grec, latin, français et tuscane, même certains volumes des *Fais et dictis héroïques de Pantagruel*, non moins utiles que délectables, les imprimeurs auraient iceux livres corrompus, dépravés et pervertis en plusieurs endroits, auraient d'avantage imprimé plusieurs autres livres scandaleux au nom dudit suppliant, à son grand déplaisir, préjudice et ignominie, par lui totalement désavoués comme faux et supposés, lesquels il désirerait, sous notre bon plaisir et volonté supprimer ; ensemble les autres siens avoués, mais dépravés et déguisés, comme dit est, revoir et corriger et de nouveau réimprimer ; pareillement mettre en lumière et vente la suite des *Fais et dictis héroïques de Pantagruel*, Nous humblement requérant sur ce, lui octroyer nos lettres à ce nécessaires et convenables ; pour ce est-il que Nous, inclinons libéralement à la supplication et requête dudit M. François Rabelais exposant, et désirant le bien et favorablement traiter en cet endroit, à icelui pour ces causes et autres bonnes considérations à ce Nous mouvans, avons permis, accordé et octroyé, et de notre certaine science, pleine puissance et autorité royale, permettons accordons et octroyons par ces présentes qu'il puisse et lui soit loisible, par tels imprimeurs qu'il avisera, faire imprimer et de nouveau mettre et exposer en vente tous et chacun desdits livres et suite de *Pantagruel* par lui composés et entrepris, tant ceux qui ont été ja imprimés qui seront pour cet effet par lui revus et corrigés, que aussi ceux qu'il débitera de nouvel mettre en lumière, pareillement supprimer ceux qui faussement lui sont attribués.

« Et afin qu'il ait moyen de supporter les frais nécessaires à l'ouverture de ladite impression, avons par ces présentes très expres-

sément inhibé et défendu, inhibons et défendons à, tous autres libraires et imprimeurs de notre royaume et autres nos terres et seigneuries, qu'ils n'aient à imprimer ne faire imprimer, mettre et exposer en vente aucuns des susdits livres tant vieux que nouveaux, durant le temps et terme de dix ans en suivans et consécutifs, commençans au jour et date de l'impression desdits livres, sans le vouloir et consentement dudit exposant, et ce sous peine de confiscation des livres qui se trouveront avoir été imprimés au préjudice de cette notre présente permission, et d'amende arbitraire. »

« Si voulons et vous mandons, et à chacun de vous en droit soi, et si comme à lui appartendra, que nos congé, licence et permission, inhibitions et défenses vous entretenez, gardez et observez, et si aucuns étaient trouvés y avoir contrevenu, procédez et faites procéder à l'encontre d'eux par les peines susdites et autrement, et du contenu ci-dessus faites ledit suppliant jouir et user pleinement et paisiblement durant ledit temps, à commencer et tout ainsi que dessus est dit, cessans et faisons cesser tous troubles et empêchemens au contraire, car tel est notre bon plaisir, nonobstant quelconques ordonnances, restrictions, mandemens ou défenses à ce contraires, et pour ce que de ces présentes on pourra avoir affaire en plusieurs et divers lieux, Nous voulons que au *victimus* d'icelles, fait sous scel royal, foi soit ajoutée comme à ce présent original.

« Donné à Saint-Germain-en-Laye, le sixième jour d'Avout l'an de grâce mil cinq cent cinquante et de notre règne le quatrième.

« Par le Roi,

« Le Cardinal Châtillon présent.

« Signé : DU FAURE » (1).

Ces deux privilèges ont ceci de particulièrement intéressant qu'ils ont un effet rétroactif, en ce qu'ils permettent de faire confisquer par l'auteur les deux premiers livres qui, n'étant pas couverts par un privilège, avaient pu être publiés avec un texte déformé.

C'est la reconnaissance d'un droit *antérieur au privilège*, et par conséquent indépendant de lui, et qui n'est attribué

(1) Cité par le bibliophile Jacob, *Notice sur Rabelais. Œuvres*, Paris, 1845



qu'à l'auteur; c'est la première reconnaissance du droit moral de l'auteur, à faire respecter l'intégrité de son œuvre, droit sanctionné par la confiscation des volumes contrefaits et par l'amende.

A peine le « Quart Livre » de Pantagruel avait-il paru chez Michel Faisandat, qu'il fut censuré par la Faculté de Théologie et déferé au Parlement qui rendit un arrêt le 1<sup>er</sup> mars 1551, faisant défense à l'imprimeur de vendre et exposer ledit livre dans la quinzaine, temps pendant lequel la Cour ordonnait au Procureur du Roi « d'avertir ledit Seigneur et de lui en envoyer un double pour suivre son bon plaisir ».

Le bon plaisir du Roi fut de laisser vendre le livre, et le Parlement n'insista pas.

Comme les précédents, ces deux privilèges ne comportaient pas d'autres sanctions à la contrefaçon que la saisie de l'ouvrage par les autorités et une amende arbitraire au profit du Roi. Ils ne prévoyaient pas de dommages-intérêts au profit de son bénéficiaire.

\* \*

Le premier privilège que nous avons rencontré ajoutant à ces sanctions un dédommagement pour son bénéficiaire est celui qui a été accordé par Henri II, trois ans plus tard, le 7 décembre 1553 à Michel de Vascosan, pour la traduction par Amyot de sept livres des *Histoires* de Diodore de Sicile.

« Il est permis et octroyé à Michel de Vascosan, imprimeur et libraire juré de nostre Université de Paris, d'imprimer et faire imprimer, vendre et débiter ce présent livre, intitulé : *Sept Livres des Histoires de Diodore Sicilien, nouvellement traduyts de Grec en Francoys*; et déléndu que nul autre que luy, puisse imprimer, vendre, ne débiter en nostre Royaume, terres et seigneuries ledict livre, jusques après dix ans finiz et accompliz : sus peine de

confiscation diceulx livres, et d'amende arbitraire, applicable moitié à Nous et moitié audit Vascosan.

« Donné à Paris le XXIII janvier MDLIII » (1).

Ici, l'amende arbitraire est partagée entre le Roi et le libraire.

Ce privilège était de trois ans postérieur à celui de Rabelais : il est probable que c'est à la demande du libraire que le Roi lui accorda la moitié de l'amende. Si Rabelais y avait pensé, il aurait sans doute obtenu le même dédommagement.

Le ton est bien différent : les mots « notre cher et bien aimé » appliqués à Rabelais, — et qui, plus tard, deviendront de style dans la rédaction des privilèges, — ne sont pas employés par le Roi.

Ils ne le seront pas davantage par Henri III dans le privilège donné à Gabriel Buon pour l'édition des œuvres complètes de Ronsard le 4 janvier 1584. Ici, nous marquons un progrès : il y a une amende spéciale de 300 écus pour Buon, en plus de l'amende arbitraire. On peut supposer que le Roi a voulu lui assurer un minimum de dommages-intérêts, parce que l'amende arbitraire que prononçaient les juges contre les contrefacteurs n'était jamais bien élevée.

« Par lettres patentes du Roy, données à la Roquette lez Paris, ce septiesme jour de Décembre mil cinq cens quatre vintz trois : Signées : Par le Roy en son Conseil : Moré, Et scellées du grand scel sur simples queues en cire jaune : Il est permis à Gabriel Buon, marchand et libraire juré de l'Université de Paris, d'imprimer ou faire imprimer toutes les *Oeuvres de Pierre de Ronsard*, Gentilhomme Vendomois, reveuës, corrigées et augmentées par l'auteur, en grande ou petite marge et en divers volumes, ainsi qu'il advisera pour le mieulx : avec défenses à tous Imprimeurs et Libraires de ce Royaume, d'imprimer lesdites *Oeuvres de Ronsard*, jusques au terme de dix ans prochains; ny en vendre et débiter de nouvellement imprimés dans ledit temps, autres que celles imprimées par

(1) B. M.

ledit Buon : a peine de confiscation desdits livres, trois cens escus d'amende envers ledit Buon et d'autre amende arbitraire. En outre, veut ledit Seigneur, que mettant un extrait du Privilège au commencement ou à la fin desdites *Oeuvres*, il soit tenu pour deuenement notifié à tous imprimeurs et libraires. »

Notons ici une innovation : l'obligation d'insérer un extrait du privilège afin que nul n'en ignore et ne puisse arguer de sa bonne foi en cas de contrefaçon. Cette obligation passera dans toutes les formules de privilège ; elle deviendra une clause de style, et à partir du xviii<sup>e</sup> siècle, ce sera le texte tout entier du privilège, et non plus un extrait, qui devra être imprimé au commencement ou à la fin de l'ouvrage.

Nous avons vu, par le privilège accordé par Louis XIII à l'exécuteur testamentaire de Malherbe, que l'amende de 2.000 livres était partagée entre eux, indépendamment de dommages et intérêts qui pouvaient être réclamés par le bénéficiaire du privilège.

En outre des peines portées par le privilège, confiscation, amende, dommages-intérêts, l'Article 65 du règlement général de 1686 portait de singulières aggravations de sanctions contre le contrefacteur ou le débitant d'ouvrages contrefaits en cas de récidive :

« Défendons à tous imprimeurs, et libraires de contrefaire les livres pour lesquels il aura été accordé des privilèges ou continuations de privilèges, de vendre et débiter ceux qui auront été contrefaits, sous les peines portées par lesdits privilèges ; lesquelles peines ne pourront être modérées ni diminuées par les juges ; et en cas de récidive, les contrevenants seront punis corporellement, et seront déchus de la maîtrise, sans qu'ils puissent directement ni indirectement s'entremettre du fait de l'imprimerie et du commerce des livres » (1).

Ces dispositions étaient reproduites par l'article 109 du règlement du 28 février 1723.

(1) Cité par A.-C. Renouard, *O. c.*, t. I, p. 142.

#### LA POURSUITE DE LA CONTREFAÇON

Quelle était la procédure suivie pour réprimer la contrefaçon, c'est-à-dire arriver à la confiscation des ouvrages contrefaits et au prononcé des condamnations ?

Des règlements de police de 1539 et 1541 réglaient la question. Leurs dispositions furent reprises par l'édit de Gaillon donné en mai 1571 dont l'article 23 est ainsi conçu :

« Les Maîtres Imprimeurs qui sont de présent en la ville de Paris éliront par chacun an deux d'entre eux, avec deux des vingt quatre maîtres libraires jurés pour ladite année ; l'office desquels sera de regarder qu'il ne s'imprime aucun livre ou libelle diffamatoire ou hérétique, et que les impressions qui se feront en chacune ville soient bien et convenablement faites, c'est à sçavoir correctement et au bon papier et bons caractères ne qui soient pas trop usés. Et où lesdits jurés trouveront quelques fautes qui méritent réprehension, soit en ladite impression, ou que les présents articles ne soient observés, ils en feront leur rapport pour y être pourvu par le juge ordinaire, civil ou criminel, selon l'exigence des cas » (1).

Il est évident que la présence de livres ou de gravures contrefaits chez les imprimeurs, que visitaient ces jurés, constituait bien une faute qui devait être déferée au juge ordinaire.

On doit en déduire que c'était également à celui-ci que la victime d'une contrefaçon devait s'adresser pour obtenir une ordonnance de saisie préalable à la confiscation et aux condamnations prévues par les privilèges.

L'article 22 du règlement de police du 20 novembre 1660, affranchit ces jurés, qualifiés dorénavant de « Syndics », de la nécessité de s'adresser au juge en matière de contrefaçon :

« En visitant les marchandises des libraires, ce qui se trouvera imprimé ou contrefait au préjudice des privilèges obtenus par les

(1) Cité par A.-C. Renouard, *O. c.*, t. II, p. 51.

libraires et imprimeurs de cette ville sera arrêté et saisi par les syndics et maîtres et gardes; sequestreront iceux, avertiront la partie intéressée et en feront rapport » (1).

Deux arrêts du Conseil du Roi de 1665, dont les dispositions étaient confirmées par un autre arrêt du 11 avril 1674, avaient ordonné que le Syndic des Marchands-Libraires et Imprimeurs de Paris continueraient la recherche des livres défendus ou contrefaits « dans les boutiques et magasins des libraires et partout ailleurs où besoin serait ».

Ceux qui se trouveraient saisis des livres défendus et ceux qui auraient contrevenu aux privilèges devaient être assignés au Conseil (2).

\* \*

L'examen des extraits des privilèges conférés pour les principales œuvres de Molière, parfois à Molière lui-même, parfois aux libraires, démontre que, jusqu'à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, il n'y eut pas de peines identiques pour sanctionner les contrefaçons. Si la confiscation est toujours prononcée, le chiffre de l'amende varie, sans que la longueur du délai de protection en détermine l'élévation; ainsi la contrefaçon de *Tartuffe* et du *Bourgeois Gentilhomme*, dont les privilèges étaient de dix ans, comporte une amende de 6.000 livres, mais la même amende est encourue pour *Monsieur de Pourceaugnac*, dont le privilège n'est que de 5 ans. Pour *Amphitryon*, dont le privilège est de 5 ans, l'amende est de 3.000 livres, de même que pour *L'Avare*, dont le privilège est de 7 ans. Pour la contrefaçon des *Fâcheux*, l'amende n'est que de 500 livres: c'est l'amende la plus faible que nous ayons relevée, et le privilège est de 5 ans.

Jamais l'amende n'est partagée entre le Roi et le titulaire du privilège, mais sauf pour *L'Amour Médecin* et le *Dépit*

(1) A.-C. RENOUAN. O. c., t. I, p. 120.

(2) Voir SAUVIGNAN. *Code de la Librairie*, Paris, 1744.

*Amoureux*, le privilège comporte toujours des dommages et intérêts au profit du titulaire (1).

\* \*

Ce n'est qu'à la fin du règne de Louis XIV que fut établie la formule définitive des privilèges qui se maintiendra jusqu'à la Révolution; les privilèges, qui ne comportaient que quelques rares et insignifiantes variantes, ne différaient que par la durée et le taux de l'amende, mais dorénavant tous exigeaient la reproduction intégrale du texte du privilège au commencement ou à la fin de l'ouvrage, alors qu'antérieurement celui-ci n'en portait qu'un extrait: l'amende est toujours partagée entre le Roi, l'Hôtel Dieu de Paris et le bénéficiaire du privilège. A partir du règne de Louis XV son texte est généralement ainsi conçu:

« Louis par la grâce de Dieu, Roi de France et de Navarre.

« A nos amés et fiaux Conseillers les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prévot de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans civils et autres nos Justiciers qu'il appartiendra, Salut.

« Notre amé (ou bien amé) le sieur *un tel*, Nous a fait exposer qu'il désirait faire imprimer et donner au Public un ouvrage (de sa composition) qui a pour titre..., s'il nous plaisait lui accorder nos lettres de Privilège sur ce nécessaires:

« A ces causes, voulant traiter favorablement l'Exposant, nous lui avons permis et permettons par ces Présentes de faire imprimer ledit ouvrage et autant de fois que bon lui semblera, et de les vendre, faire vendre et débiter par tout notre royaume pendant le temps de X années consécutives à compter du jour de la date des Présentes.

« Faisons défenses à toutes personnes, de quelque qualité et conditions qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangère dans aucun lieu de notre obéissance, comme aussi d'imprimer, faire imprimer, vendre, faire vendre ni contrefaire ledit ouvrage,

(1) Voir les reproductions des éditions princeps faites par la Librairie Jouaust à Paris de 1865 à 1875.

ni d'en faire aucuns Extraits, sous quelque prétexte que ce soit, sans la permission expresse et par écrit dudit Expositant, ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiscation des Exemplaires contrefaits de X mille livres d'amende contre chacun des contrevenants dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, l'autre tiers audit Expositant, ou à celui qui aura droit de lui, et de tous dépens, dommages et intérêts à la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs et Libraires de Paris, et ce dans trois mois de la date d'icelles ; que l'impression dudit ouvrage sera faite dans notre royaume et non ailleurs, en bon papier et en beaux caractères, conformément à la feuille imprimée attachée pour modèle sous le contrescel desdites présentes ; que l'Impétrant, se conformera en tout aux Réglements de la Librairie, ... et qu'avant de l'exposer en vente, le Manuscrit qui aura servi de copie à l'impression dudit ouvrage sera remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée es-mains de notre très cher et féal Chevalier le sieur X Chancelier de France (titres du Chancelier) et qu'il sera ensuite remis deux exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, et un dans celle de notre très cher et féal Chevalier le sieur X, Chancelier de France, le tout à peine de nullité des Présentes, du contenu desquelles vous mandons et enjoignons de faire jouir l'Exposant ou ses ayants cause, pleinement et paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement.

« Voulons que la copie desdites Présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Livre, soit tenue pour dûment signifiée et qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés et féaux Conseillers et Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'original.

« Commandons au premier notre Huisier ou Sergent, sur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles tous actes requis et nécessaires, sans demander autre permission, et nonobstant Clameur de Haro, Chartre Normande et Lettres à ce contraires.

« Car tel est notre Plaisir.

« Donné à... le... jour du mois de...

« L'an de grâce... et de notre Règne le...

« Par le Roi en son conseil. »

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce fut le Lieutenant de Police qui fut le juge des contrefaçons, autrefois délégués au Lieutenant Criminel ; c'est ce qui résulte d'une affaire qui s'engagea alors que de Sartine remplissait les fonctions de Lieutenant de Police.

Deux marchands d'estampes, Esnauts et Rapilly s'étaient fait une spécialité de faire exécuter et de débiter des gravures contrefaites.

Un graveur célèbre à cette époque, Gaucher, avait obtenu de de Sartine l'autorisation de saisir une estampe contrefaite sur l'original, le *Portrait de Fréron*, dont il était l'auteur et pour laquelle il avait obtenu un privilège.

Le Noir, qui avait succédé à de Sartine, rendit le 29 octobre 1776 un jugement déclarant « bonne et valable la saisie » faite à la réquisition du sieur Gaucher sur les nommés « Esnauts et Rapilly par procès-verbal du 10 Juin dernier ; « ladite estampe et la planche sur laquelle elle a été tirée, « confisquées au profit du sieur Gaucher » ; enfin condamnant les libraires conjointement et solidairement à l'amende de 3.000 livres portée au privilège, modérée à 50 livres « pour cette fois seulement », à 50 livres de dommages et intérêts envers Gaucher et aux dépens (1).

Esnauts et Rapilly avaient également fait contrefaire par un nommé Hubert une estampe ayant pour titre *Le Dégénéral de Ferrey* dont les auteurs étaient Née et Masquelier.

Il furent poursuivis par ceux-ci en même temps que par Gaucher, et le même jour, Le Noir rendait en leur faveur le jugement suivant :

« Nous, Conseiller d'Etat, Lieutenant Général de Police...

« ... Déclarons bonne et valable la saisie faite à la requête des sieurs Née et Masquelier sur les nommés Esnauts et Rapilly par procès-verbal du dix Juin dernier, de deux exemplaires d'une Estampe ayant pour titre « Le Dégénéral de Ferrey » contrefaite sur l'Estampe originale gravée par lesdits sieurs Née et Masquelier.

(1) B. N. Manuscrits. F. F. n° 22.121-35.

« Disons que lesdites Estampes, ensemble la Planche sur laquelle elles ont été tirées, et que lesdits Esnauts et Rapilly ont eu leur possession, seront et demeureront acquises et confisquées au profit desdits sieurs Née et Masquelier ; à leur faire la représentation et la remise des Estampes, le gardien et depositaire d'icelles sera contraint par les voies de droit, quoi faisant, il en sera bien et valablement quitte et déchargé, et à l'égard de ces Planches, condamnons les nommés Esnauts et Rapilly à leur en faire pareillement la remise.

« Faisons défense auxdits Esnauts et Rapilly de faire contrefaire, graver et imprimer l'Estampe dont il s'agit, ni d'en vendre et débiter des exemplaires contrefaits et de faire apposer à aucunes autres estampes les noms des sieurs Née et Masquelier, à leur insçu et sans leur participation...

« Condamnons les nommés Esnauts et Rapilly conjointement et solidairement en cinquante livres de dommages et intérêts envers lesdits sieurs Née et Masquelier et aux dépens...

« Ordonnons que notre dit présent jugement sera imprimé et affiché aux frais desdits Esnauts et Rapilly au nombre de cinquante exemplaires.

« Fait à Paris en notre Hôtel le 29 octobre 1776 » (1).

Ce jugement est extrêmement intéressant parce qu'il reconnaît un droit d'auteur indépendant de tout privilège : en effet, alors que Gaucher en avait un, Née et Masquelier n'en avaient pas.

C'était de la part du Lieutenant de Police la première décision d'une jurisprudence prériorienne. S'il s'était agi d'un livre contrefait, et non d'une gravure, la décision eut-elle été la même ? Un littérateur, ne pouvant se prévaloir d'un privilège, aurait-il obtenu une ordonnance de saisie d'abord, une condamnation ensuite ? Il est permis d'en douter. Nous pensons que c'est parce qu'il s'agissait d'une gravure, c'est-à-dire d'une œuvre de l'art du dessin, protégée d'une manière générale par les règlements de l'Académie de Peinture et

(1) B. N. Manuscrits. F. F., n° 22.181, pièce 36.

Sculpture, que Le Noir a cru pouvoir prononcer une condamnation en l'absence de tout privilège.

\* \*

L'arrêt capital du 30 août 1777 sur les Privilèges avait été accompagné, le même jour d'un arrêt sur les Contrefaçons qui instituit les sanctions et la procédure d'une façon définitive jusqu'à la Révolution.

En voici le texte complet :

*Article 1.* — Défend Sa Majesté à tous imprimeurs-libraires du Royaume de contrefaire les livres pour lesquels il aura été accordé des privilèges pendant la durée desdits privilèges, ou même de les imprimer sans permission après leur expiration et le décès de l'auteur, à peine de six mille livres d'amende pour la première fois, de pareille amende et de déchéance d'état en cas de récidive.

*Article 2.* — Les éditions faites en contravention à l'article 1, seront saisissables sur le libraire qui les vendra, comme sur l'imprimeur qui les aura imprimées ; et le libraire qui en aura été trouvé saisi sera soumis aux mêmes peines.

*Article 3.* — Les peines portées en l'article 1 n'empêcheront pas les possesseurs du privilège, au préjudice duquel une édition aura été faite, de former, tant contre l'imprimeur qui aura contrefait l'ouvrage, que contre le libraire qui aura été trouvé saisi d'exemplaires de ladite contrefaçon, la demande en dommages et intérêts et d'en obtenir de proportionnés au tort que ladite contrefaçon lui aura fait éprouver dans son commerce.

*Article 4.* — Autorise Sa Majesté tout possesseur ou cessionnaire de privilèges, ou de portion d'iceux, à se faire assister, sans autre permission que le présent arrêt, d'un inspecteur de librairie, ou à son défaut d'un juge ou commissaire de police, pour visiter à ses risques, périls et fortune, les imprimeries, boutiques ou magasins des imprimeurs, libraires ou colporteurs où il croirait trouver des exemplaires contrefaits des ouvrages dont il a le privilège ou partie, à la charge cependant qu'avant de procéder à aucune visite, il exhibera à l'inspecteur ou au juge ou commissaire de police, l'original du privilège ou son duplicata collationné.

Autorise aussi Sa Majesté ceux chez qui on fera de semblables

visites à se pourvoir en dommages-intérêts contre ceux qui les feront, s'ils ne trouvent pas de contrefaçons des ouvrages dont ils auront exhibé le privilège, encore qu'ils en eussent trouvé d'autres.

*Article 5.* — Les exemplaires saisis, tant des éditions faites au préjudice d'un privilège que de celles faites sans permission, seront transportés à la Chambre Syndicale dans l'arrondissement de laquelle la saisie aura été faite, pour y être mis au pilon en présence de l'inspecteur.

*Article 6.* — Quant aux contrefaçons antérieures au présent arrêt, Sa Majesté, voulant user d'indulgence, relève ceux qui s'en trouveront saisis des peines portées par les règlements, en remplissant par eux les formalités prescrites par l'article suivant.

*Article 7.* — Les possesseurs des contrefaçons antérieures au présent arrêt seront tenus de les représenter dans le délai de deux mois, à l'inspecteur, et à l'un des adjoints de la Chambre Syndicale, dans l'arrondissement de laquelle ils sont domiciliés, pour être, la première page de chaque exemplaire, estampillée par l'ad-joint et signée par l'inspecteur.

*Article 8.* — Le délai de ces deux mois de grâce commencera à courir contre les imprimeries ou libraires domiciliés dans l'arrondissement des différentes Chambres Syndicales du Royaume à compter du jour de l'enregistrement du présent arrêt dans chacune d'icelles.

*Article 9.* — Ledit délai de deux mois expiré, l'inspecteur renverra à M. le Garde des Sceaux l'estampille qu'il en aura reçue, avec le procès-verbal de ses opérations ; et dès ce moment, tous les livres contrefaits, qui se trouveront dénués de la signature de l'inspecteur et de la marque de l'estampille, seront regardés comme nouvelles contrefaçons, et ceux sur lesquels ils seront saisis soumis aux peines portées par l'article 1 (1).

L'article 4 de cet arrêt contenait une innovation d'une extrême importance puisqu'il conférait au possesseur d'un privilège le droit de visiter les lieux où il croirait trouver des ouvrages contrefaits : c'était un véritable droit de perquisition.

L'expérience avait montré en effet que la rapidité et le

(1) Cité par RENOUARD, *O. c. l.*, t. I, p. 171.

secret étaient les conditions nécessaires pour réussir à réprimer la contrefaçon : l'obligation de recourir à un magistrat, pour obtenir une permission de saisir, comportait des délais et souvent des indiscrétions qui faisaient échouer l'opération.

Le pouvoir ainsi conféré au titulaire d'un privilège était limité par sa responsabilité : il s'exposait à des dommages-intérêts en cas de poursuite téméraire.

Ces nouvelles dispositions ont évidemment inspiré l'article 3 du Décret-Loi de 1793.

\* \*

De tout ce qui précède, il résulte que la contrefaçon n'était pas, comme le vol, un délit du droit des gens, réprimé de tout temps par les lois pénales de tous les pays civilisés. Elle n'était qu'un délit « national » dont la notion, à base économique, datait de l'institution des privilèges : aujourd'hui même, lorsqu'elle s'exerce aux dépens d'auteurs étrangers, elle n'est un délit que dans les Etats signataires de conventions internationales, qui étendent aux étrangers la protection accordée aux nationaux.

Ce caractère exceptionnel de la contrefaçon résulte de ce que, en principe, la publication de l'ouvrage constitue une donation à la collectivité et qu'il est nécessaire que les lois nationales apportent des restrictions à cette donation en faveur de l'auteur, restrictions constituant les conditions apportées par ces lois à cette donation.

Alors qu'au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, Diderot estimait encore tout naturel que les libraires français s'emparassent des œuvres étrangères, quelques années plus tard, on se posait la question de « l'internationalisation » de la contrefaçon en tentant de faire étendre par la voie diplomatique aux pays étrangers, la protection accordée par les lois nationales.

C'est le directeur du *Mercur* de France, La Combe, qui l'avait soulevée en réclamant la protection du Roi contre les

contrefaçons de cette publication faites dans plusieurs pays d'Europe. Mais la question n'était pas encore mûre : un Secrétaire au Conseil d'Etat avait soumis la requête au duc d'Aiguillon, alors premier ministre ; par lettre datée de Versailles le 15 février 1772 il répondait à La Combe :

« Après avoir lu, Monsieur, avec beaucoup d'attention, la lettre que vous m'avez écrite au sujet de la contrefaçon qui se fait du *Mercur de France* en Hollande, Allemagne et l'Italie, j'ai pensé qu'il n'était guère possible d'empêcher une puissance étrangère d'imprimer chez elle les livres qui lui conviennent, et, avec d'autant plus de raison que la France use du même privilège et que la *Gazette de Hollande*, qui se distribue dans le Royaume, s'imprime à Paris.

« J'ai cependant écrit à M. le duc d'Aiguillon pour savoir s'il n'y aurait pas moyen d'empêcher la réimpression du *Mercur* dans les pays étrangers, mais il vient de me répondre qu'il pense ainsi que moi, que toute Puissance a le droit d'imprimer chez elle ou d'i (*sic*) et permettre la réimpression de tout ouvrage public, avoué et approuvé, sans en être comptable à ses voisins, et que toutes les représentations que l'on pourrait faire à cet égard ne serviraient qu'à compromettre infructueusement l'autorité du Roy.

« Ainsi tout ce qu'il est possible de faire, en faveur de cet ouvrage, est d'empêcher que l'impression étrangère n'entre en France pour y être distribué ; il faut donc que par le moyen de vos correspondances vous vous assurés des lieux où se fait la contrefaçon et des moyens que l'on peut employer pour en introduire en France. Lorsque vous me l'aurez marqué, je donnerai les ordres nécessaires pour remédier à cet abus, le seul dont on puisse être en droit de se plaindre » (1).

Il faudra arriver au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle pour rencontrer des instruments diplomatiques — et notamment la Convention de Berne —, pour que la contrefaçon d'une œuvre publiée dans un des pays signataires soit réprimée dans les autres pays.

(1) A. N. O. 414, année 1772, p. 83.

## CHAPITRE IV

### LE DROIT DE REPRÉSENTATION

#### A. — DE L'ORIGINE A LA COMÉDIE FRANÇAISE

Il n'entre pas dans le cadre de cette étude de tracer une histoire du théâtre si abrégée soit-elle ; nous n'avons à considérer que les rapports de l'auteur avec les entreprises théâtrales au point de vue des droits que celles-ci furent amenées à lui reconnaître.

En Grèce et à Rome, les auteurs vendaient leurs pièces aux Archontes, aux Ediles et aux patriciens, qui donnaient des fêtes au cours desquelles elles étaient représentées, et qui agissaient en véritables entrepreneurs de spectacles. La vente du manuscrit entraînait la vente de la propriété de l'ouvrage sur lequel l'auteur ne conservait plus aucun droit.

Cette vente était d'ailleurs, souvent fort avantageuse pour l'auteur : Suétone rapporte que l'*Enniquie* de Térence lui fut payé huit mille sesterces, c'est-à-dire plus cher que ne l'avait été aucune comédie, parce que la pièce avait été jouée deux fois le même jour (1).

Il arrivait aussi que les pièces étaient vendues aux comédiens : les auteurs étaient souvent obligés d'en passer par là. Un passage de Juvénal en témoigne : Stace avait eu le plus éclatant succès dans les lectures publiques qu'il avait faites à Rome de son poème *La Thébaïde*, mais, alors que ses vers brisaient d'émotion les auditeurs sur leurs fauteuils, le poète

(1) *Vita Terentii*, c. 2. Eunuchus quidem his die acta est, meretricque premium quantum nulla antequam ejusmodi comœdia, id est octo milia nummorum.

devait mourir de faim s'il ne vendait à l'acteur Paris sa tragédie inédite *Agaré* (1).

\*\*\*

Après la chute de l'Empire romain d'Occident, le théâtre devint muet pendant de longs siècles. Peut-être, à partir du règne de Charlemagne, jouait-on dans les écoles, certaines pièces de Tércence, qui était resté un modèle classique, et qui avait vraisemblablement inspiré au x<sup>e</sup> siècle les drames de Roswitha, mais il faut arriver aux Mystères du xiii<sup>e</sup> siècle pour constater des représentations publiques.

Comme dans la Grèce antique, le théâtre est né du sentiment religieux dans l'Occident chrétien au Moyen Age, et le culte de Jésus-Christ le ressuscita dans les cathédrales, comme celui de Dionysos l'avait créé dans les temples païens.

Les Mystères puis les Sottes, joués par des amateurs et devant des foules qui ne payaient rien, ne pouvaient donner naissance à un droit quelconque au profit de leurs auteurs. Ce n'est qu'au xvi<sup>e</sup> siècle que, pour la première fois en Europe, le théâtre renait en Angleterre avec Shakespeare : mais Shakespeare était le « manager » de ses propres pièces : le directeur n'avait rien à donner à l'auteur.

En France, au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle, « quelques farceurs allaient, comme en Italie, de ville en ville : ils jouaient les pièces de Hardy, de Montchrétien, et de Balzar Baro. Ces auteurs leur vendaient leurs ouvrages dix écus pièces », dit Voltaire dans sa *Vie de Molière*.

Voltaire exagérât en donnant le chiffre de dix écus : en effet, quelques années après les débuts de Corneille, une actrice du Marais, Mlle Beaupré écrivait :

(1) Satire VII.

... Sed cum fregit subscellia versu  
Esurit, intactam Paridi nisi vendat Agaven.

Cette tragédie ne nous est pas parvenue.

« M. Corneille nous a fait grand tort : nous avions ci-devant des pièces de théâtre pour trois écus que l'on nous faisait en une nuit : on y était accoutumé, et nous y gagnions beaucoup ; présentement les pièces de M. Corneille nous coûtent bien de l'argent et nous y gagnons peu de chose » (1).

Mais ces quelques écus étaient le prix d'une copie, *manuscrite* et plusieurs troupes pouvaient, en l'achetant, jouer la même pièce dans le même temps : la modicité des prix prouve évidemment que la troupe ne prétendait pas à un droit exclusif de représentation.

\*\*\*

Longtemps, le théâtre proprement dit ne fut considéré que comme un passe-temps, aussi bien pour ceux qui jouaient que pour leurs spectateurs et n'était pas sujet à une exploitation commerciale : toutes les représentations continuaient à être gratuites. Cette exploitation commença lorsqu'une troupe de comédiens italiens en 1577 ouvrirent un théâtre au Petit Bourbon. Plus tard, des comédiens français, ayant loué l'Hôtel de Bourgogne, firent payer le prix des places : le taux en était modeste : une ordonnance de police du 12 novembre 1609 le fixa à cinq sols au parterre et dix sols aux loges et galeries.

Bientôt, devant l'engouement du public, cette troupe se divisa en deux parties : l'une resta à l'Hôtel de Bourgogne, l'autre alla jouer à l'Hôtel d'Argent au Marais.

En 1658, une troupe formée par Molière sous le nom de *Illustre Théâtre*, s'installa au Petit Bourbon, puis au Palais-Royal, sous le nom de « troupe de Monsieur ».

1) *Bonnasmba. Les auteurs et la Comédie Française, Paris, 1874.*



## B. — LA COMÉDIE FRANÇAISE

Après la mort de Molière ; une déclaration du Roi réunit la troupe du Marais à celle du Palais-Royal, et enfin, le 22 octobre 1680, une nouvelle fusion avec celle de l'Hotel de Bourgogne fut ordonné par Louis XIV par la lettre de cachet suivante :

« Sa Majesté ayant estimé à propos de réunir les deux Troupes de Comédiens établis à l'Hotel de Bourgogne et dans la rue Guénégaud à Paris, pour n'en faire à l'avenir qu'une seule, afin de rendre les représentations des Comédiens plus parfaites par le moyen des Acteurs et des Actrices, auxquels Elle a donné place dans ladite Troupe, Sa Majesté a ordonné et ordonne qu'à l'avenir lesdites deux Troupes de Comédiens François seront admises pour ne faire qu'une seule et même Troupe, et sera composée des acteurs et actrices dont la Liste sera arrêtée par ladite Majesté.

« Pour leur donner le moyen de se perfectionner de plus en plus, Sa dite Majesté veut que ladite seule Troupe puisse représenter les Comédies dans Paris, faisant défense à tous autres Comédiens François de s'établir dans la Ville et Faubourgs de Paris sans ordre exprès de S. M.

« Enjoint S. M. au sieur de la Reynie, Lieutenant Général de Police, de tenir la main à l'exécution de la présente ordonnance.

« Fait à Versailles le 22 octobre 1680.

« Signé : Louis.

Et plus bas : COCHERET (1).

La Comédie Française était fondée.

Le 24 août 1682, le Roy accorda à sa Troupe de Comédiens une pension de 12.000 livres par an. Sa Majesté en fit expédier le brevet ledit jour.

(1) Archives de l'Opéra, *Recueil*, n° 2.174.

## C. — LA REPRÉSENTATION ET L'ÉDITION

Ainsi, comme dans l'ancienne Rome, les auteurs venaient aux comédiens le manuscrit de leurs pièces : ceux-ci acquéraient le droit *exclusif* de les représenter à Paris, mais ne prétendraient pas, tout au moins jusqu'à la Révolution, en avoir acquis la propriété totale comme les libraires avec l'achat des manuscrits : ils n'acquerraient donc pas le droit d'édition, mais seulement le droit de représentation.

Cependant, les auteurs ne devaient pas faire imprimer leurs pièces avant qu'elles aient été représentées.

A partir du moment où l'édition en était effectuée, chacun pouvait s'en emparer et la représenter en public, sans aucune autorisation de l'auteur ou de l'éditeur : la pièce avait été *donnée* au public.

Nous en trouvons la preuve dans une ordonnance rendue par Louis XIV le 7 janvier 1674 :

« Sa Majesté ayant été informée que quelques comédiens de campagne ont surpris après le décès du sieur Molière une copie de sa Comédie du *Malade Imaginaire*, qu'ils se préparent de donner au Public, contre l'usage de tout temps observé entre tous les Comédiens du Royaume, de n'entreprendre de jouer au préjudice les uns des autres, les pièces qu'ils ont fait accommoder au Théâtre à leurs frais particuliers, pour se récompenser de leurs avances et en tirer les premiers avantages, Sa dite Majesté fait très expresse inhibitions et défenses à tous les Comédiens autres que ceux de la Troupe établie à Paris rue Mazarin au Paux bourg Saint-Germain, de jouer et représenter ladite Comédie du *Malade Imaginaire* en quelque manière que ce soit, *qu'après qu'elle aura été rendue publique par l'Impression qui en sera faite*, à peine de 3.000 livres d'amende, et de tous dépens, dommages et intérêts. Enjoint Sa Majesté à tous ses

officiers et sujets de tenir la main à l'exécution de la présente ordonnance.

« Fait à Saint-Germain-en-Laye le 7 janvier 1674.

« Signé : Louis

« et plus bas : Colbert.

« Et cacheté du cachet de Sa Majesté » (1).

D. — LES « DROITS D'AUTEUR »

En 1653, un jeune auteur, Quinault présentait aux comédiens *Les Rivaux*, sa première comédie. L'auteur était un inconnu : dans la crainte d'un insuccès, les comédiens répugnaient à lui verser une somme fixe relativement importante : ils lui offrirent de le rémunérer par un tantième sur la recette, après déduction des frais journaliers. Quinault accepta. Cette convention était juste puisqu'elle limitait le risque des comédiens et qu'elle associait l'auteur à la fortune de son ouvrage. Elle devint bientôt la règle générale.

Cette règle eut des conséquences que les parties contractantes furent loin de soupçonner, car c'est elle qui donna naissance à ce qu'on a appelé « les droits d'auteur », c'est-à-dire la redevance due pour chaque représentation.

Plus tard, la redevance fut due, même après l'impression de la pièce : le *droit de représentation* était fixé, indépendamment du droit d'édition, et par le fait que la redevance était due pour chaque représentation, l'auteur avait un droit de suite sur son œuvre, et en principe, ce droit était attaché à sa personne.

Ce droit de représentation n'était pas, il est vrai, reconnu comme tel : il n'était pas nommé : les redevances qu'il produirait n'étaient qu'une reconnaissance, en quelque sorte empirique de son existence. Enfin, il ne devait s'exercer qu'à Paris jusqu'à la Révolution.

(1) Archives de la Comédie Française.

Toujours empiriquement le droit moral qu'il comportait était reconnu à l'auteur, dans le choix de ses interprètes qui lui était laissé, avec des sanctions contre ceux qui le méconnaissaient.

\*\*

Les contemporains de Quinault n'aperçurent pas immédiatement l'importance de la réforme que comportait son contrat : les auteurs célèbres de l'époque ne voulurent pas adopter ce mode de rémunération, ainsi que le montrent les mentions suivantes extraites des registres de la Comédie Française et reproduites par Renouard :

1661. — Donné à Molière, pour *Don Garcie* 968 livres ; pour les *Facheux*, 1 100 livres.

1662. — La troupe a donné à M. Boyer, pour la tragédie de *Bonazare*, cent demi Louis dans une bourse brodée d'or et d'argent.

1663. — A M. de la Calprenède, pour une pièce qu'il devait faire, 800 livres (1).

1665. — *Attila* de Pierre Corneille, pour lequel on lui a donné 2.000 livres. Prix fait.

En 1677, la Comédie projeta de faire mettre en vers par Thomas Corneille *Don Juan ou le Festin de Pierre* : les registres portent : « La Troupe a délibéré de payer à M. Corneille et à Madame Guérin, ci-devant veuve de Molière, la somme de 200 Louis d'or pour ce *Festin de Pierre* et Armande Béjart signe le reçu suivant :

« Je soussignée confirme avoir reçu de la Troupe en deux payemens la somme de deux mil deux cens Livres, tant pour moy que pour M. de Corneille, à laquelle somme je suis convenue avec lad. Troupe et dont elle est demeurée d'accord pour l'achat de la pièce du *Festin de Pierre* qui m'appartenoit que j'ay fait mettre en vers par led. Sr de Corneille. Sçavoir le premier payement de neuf cens

(1) Comme La Calprenède est mort la même année, il est probable qu'il n'a pas pu fournir cette pièce.

douze livres douze sols sur la chambre de lad. pièce du *Festin de Pierre*. Et douze cens quatre vingt sept livres huit sols sur les deniers de la bourse commune de la Troupe qui est entre les mains de M. Lagrange. Lesquelles deux sommes font ensemble celle de deux mil deux cent livres dont je quitte lad. troupe de tous autres.

« Fait à Paris ce troisieme juillet mil six cens soixante dix sept.

« ARMANDE GRÉSINDE CLAIRÉ ESUSABER BÉJART » (1).

Cet achat de *Don Juan* par la troupe n'avait eu lieu que parce qu'Armande Béjart était restée propriétaire du manuscrit après la mort de Molière : la pièce n'avait pas été imprimée de son vivant : elle ne le fut, pour la première fois, qu'en 1682 dans un recueil des *Œuvres posthumes* paru chez Thierry, en vertu d'un privilège de six ans, obtenu le 20 août de la même année (2).

\* \*

Cependant, le principe de la redevance due à l'auteur calculée sur le chiffre de la recette parut si juste qu'il fut définitivement adopté.

Les comédiens, étant en Société, divisaient les bénéfices en parts dont chaque associé recevait une ou plusieurs unités. Le nombre des parts variait naturellement avec celui des comédiens de la troupe. Les auteurs furent alors assimilés aux comédiens au point de vue de la répartition des bénéfices, après défalcation des frais ordinaires, réglés d'avance dès le commencement de l'année, et des frais extraordinaires qu'avaient entraînés leurs pièces. Suivant leur talent ou leur notoriété, ils reçurent une ou deux parts. C'est ainsi que, en 1664, Racine eut, au Théâtre du Palais Royal, deux parts pour sa première pièce les *Frères ennemis*, sur quatorze

parts. A partir de 1662, Molière eut tantôt une part, tantôt deux, lorsqu'on jouait ses pièces : deux pour *l'Ecole des Femmes* et *Tartuffe*, une pour *Monsieur de Pourceaugnac* (On a calculé que Molière avait touché environ 60.000 livres de droits d'auteur) (1).

L'auteur devient ainsi en quelque sorte un associé temporaire de ses interprètes : cette situation entraîna quelques mesures arrêtées par l'Assemblée des Comédiens tenue le 22 mars 1663 : 1663

« En hiver (de la Toussaint à Pâques), on soutiendra les pièces nouvelles à l'extraordinaire, tant que la recette dépassera 650 livres ; au-dessous de cette somme, les places reviendront au prix ordinaire.

« Quand la recette sera deux fois de suite de 550 livres ou au-dessous, on quittera la pièce sans retour pour l'auteur.

« A l'égard des petites comédies, on en jouera avec les pièces nouvelles, lorsque ces dernières seront au simple (au prix ordinaire) et si les auteurs y consentent, pourvu que ces comédies soient en un acte.

« On alternera les pièces nouvelles avec les anciennes.

« Si une représentation de pièce nouvelle fixée, selon le répertoire, pour un dimanche, vient à manquer par indisposition d'un acteur, voyage à la Cour, fête solennelle, ou par tout autre motif, elle sera remise au dimanche suivant, à moins d'une fête pendant la semaine qui tienne lieu de ce jour. »

Le 5 avril, l'Assemblée prend encore les décisions suivantes :

« En hiver, lorsqu'une pièce nouvelle est au prix extraordinaire et que la recette ne monte qu'à 750 livres, l'auteur pourra faire mettre la parterie à quinze sols.

« En été (de Pâques à la Toussaint), les mêmes règles seront observées, à la réserve des prix réglés ainsi : l'on soutiendra les pièces à l'extraordinaire tant que la recette dépassera 400 livres ;

(1) Cité par BONNASSIÉS, *O. c.*, p. 9.

(2) *Œuvres de Molière*. Edition des Grands Ecrivains, t. XI, pp. 19 et 69.

(1) BONNASSIÉS, *O. c.*, pp. 41 et 42, pp. 17 et 18.

au-dessous de cette somme, les places reviendront au prix ordinaire.

« Quand les pièces feront deux recettes consécutives de 350 livres ou au-dessous, on les quittera sans retour pour l'auteur.

« Lorsque les pièces étant au prix extraordinaire ne dépasseront point 500 livres, l'auteur pourra faire mettre le parterre à quinze sols.

« Pour les petites comédies et l'alternative des pièces anciennes et nouvelles, la règle sera la même qu'en hiver.

« La pièce dont les représentations, commencées en été se continueront en hiver, sera réputée pièce d'hiver et sujette aux mêmes règles.

« Hiver et été, on commencera le spectacle à cinq heures un quart. »

La première de ces résolutions est à retenir car elle confère aux auteurs le droit de faire élever le prix des places : ceux-ci n'en jouiront que jusqu'en 1697, époque à laquelle il fut décidé que, quels que soient le talent ou la notoriété des auteurs, leurs redevances seraient les mêmes.

\* \*

Le 29 octobre 1685, Duché, Intendant et Contrôleur général de l'Argenterie et des Menus Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi, délivra aux Comédiens français un règlement fait à Versailles le 23 avril de la même année par Monseigneur le Duc de Saint Aignan, Pair de France et Premier Gentilhomme de la Chambre de Sa Majesté, « conformément aux ordres à luy donnez par feué Madame la Dauphine. »

Trois articles de ce document, relatifs seulement à la distribution des rôles, réglaient les rapports des auteurs et des Comédiens : Sa Majesté entendait :

*Article 5.* — Que les rôles de toutes les Pièces de Théâtre qui ont été disposées par les Auteurs, suivant l'ordre du Roi, aux Acteurs et Actrices de ladite troupe, demeureront comme ils sont, et que, pour

le bien du service, et de la commodité de la Troupe, tous les dits rôles seront doublés par ceux qui seront jugés les plus capables par le corps de la Troupe.

*Article 6.* — Que les rôles de toutes les pièces nouvelles qui se feront dorénavant, seront disposés par les Auteurs, comme ils le jugeront à propos, à la manière accoutumée, et doublés comme dessus.

*Article 7.* — Que pour éviter toutes contestations qui pourraient arriver dans ladite troupe, à l'égard des Pièces de Théâtre, tant vieilles que nouvelles, il ne s'en jouera aucune que de concert de toute la Compagnie assemblée (1).

En 1697, ce règlement fut complété par de minutieuses dispositions établissant les Règles de Messieurs les Auteurs avec les Comédiens du Roi, qui ont été édictées ci-devant, et qui doivent être indispensablement à l'avenir pour leur bien commun, à moins qu'il ne soit fait entre eux, par écrit, quelques conditions particulières qui y dérogent.

Ces règles ont été résolues pour les pièces nouvelles tant Sérieuses que Comiques que Messieurs les Auteurs proposeront à l'avenir, afin d'éviter les contestations et les sujets de plaintes que les Comédiens et les Poètes ont eû avoir jusqu'à présent.

I. — Premièrement, pour accepter une Pièce Nouvelle, on en fera la lecture, la Compagnie y étant appelée ; après quoi l'Auteur se retirera, et l'Assemblée délibérera si la Pièce se doit représenter ou non, à la pluralité des voix, ou par Billets Blancs et Noirs, pour la liberté des Suffrages et pour éviter les préventions et les cabales.

II. — Lorsqu'une Pièce aura été acceptée, personne ne sera reçu à proposer aucune difficulté pour la Représentation. Monsieur l'Auteur disposera les Rôles de sa Pièce à son gré, suivant les Caractères d'un chacun, comme il s'est toujours

(1) Cité par les frères PARFAIT. *Histoire du Théâtre Français*, Paris, 1747, t. XII, p. 465.

pratique ; Et les Acteurs se conformeront à son intention, sans qu'aucun puisse refuser un Rôle, ou faire aucune autre difficulté.

III. — Si on fait une Lecture de Pièce en l'absence de l'Auteur, et qu'elle soit trouvée bonne, on nommera l'auteur avant que de l'accepter.

IV. — A l'égard des Auteurs-Comédiens, on ne jouera leurs Pièces que l'Été, lorsqu'ils en proposeront de nouvelles ; et l'on préférera les Auteurs Esternes pour l'Hiver, c'est-à-dire depuis la Toussaint jusqu'à Pâques.

V. — Les Pièces Nouvelles seront représentées alternativement de jour en jour avec d'autres, soit Vieilles ou Nouvelles : Et lorsque la Pièce Nouvelle échoira un Dimanche par son rang d'alternative ; et que cette alternative sera interrompue par un voyage à la Cour, Fête Solennelle, maladie d'Acteur ou autre cas imprévu, on la remettra le Dimanche suivant, à moins qu'il n'y ait quelque Fête pendant la Semaine qui lui tienne lieu de Dimanche.

VI. — Depuis la Toussaint jusqu'à Pâques, c'est-à-dire l'hiver, les Pièces seront jouées jusqu'à ce que l'on fasse deux recettes de suite de 350 livres, et au-dessous on quittera la Pièce sans retour pour l'Auteur.

VII. — A l'égard des petites Comédies qu'on représente après les Pièces Sérieuses, l'Auteur pourra demander celles qu'il lui plaira à sa discrétion, pourvu que ce soit des Pièces en un Acte, et la Compagnie y satisfera.

VIII. — Depuis Pâques jusqu'à la Toussaint, c'est-à-dire pendant l'Été, lorsqu'on fera deux recettes de suite de 350 livres et au-dessous, on quittera la Pièce sans retour pour l'Auteur.

IX. — Lorsqu'on commencera une Pièce Nouvelle en la fin de l'Été, et qu'elle continuera par sa nouveauté jusques et par delà la Toussaint, alors elle sera censée Pièce d'hiver, et sera sujette aux Règles de l'hiver : Comme respectivement les Pièces qu'on commencera en Carême et qui seront continuées jusques et après Pâques, seront censées

pour lors Pièces d'Été et ne seront plus sujettes qu'ausdites Règles de l'Été.

X. — Pour les Pièces Nouvelles de spectacles et d'ornemens, où il y aura des frais journaliers et extraordinaires, soit Machines, Musique, louage d'Habits, Ouvriers, etc. on observera, outre les Règles ci-dessus, que la recette du Bureau excède les prix fixez par lesdites Règles, de la somme à laquelle se monteront lesdits Frais Journaliers : c'est-à-dire que si lesdits Frais Journaliers sont, par exemple, de 100 livres, il faudra que la Recette du Bureau excède les prix fixez par les Règles ci-dessus de ladite somme de cent livres, plus ou moins.

XI. — Messieurs les Auteurs auront deux parts sur dix-huit dans les Pièces Nouvelles de cinq Actes, tant Sérieuses que Comiques ; c'est-à-dire que la Recette étant faite et le compte-rendu, on payera les Frais journaliers et ordinaires de la Comédie, et le surplus se partagera en dix-huit parts dont M. l'Auteur en prendra deux et les seize Parts restantes se subdiviseront entre tous les Acteurs de la Compagnie, suivant les intérêts qu'ils ont à la Société ci-devant expliquée.

XII. — Pour les petites Comédies nouvelles tant de trois Actes que d'un Acte, Messieurs les Auteurs auront une dix-huitième part qui est la moitié de ce qu'ils ont pour une grande Pièce de cinq actes : Et pour faire valoir la petite Comédie nouvelle, on lui donnera le choix de deux Pièces nouvelles à leur discrétion, les jours qu'il leur plaira, pendant le cours de la Représentation de ladite petite Comédie : Et comme ils ont le même avantage à proportion que les Auteurs des grandes Pièces, on observera les mêmes Règles que les prix de la Recette du Bureau.

XIII. — On ne recevra point de petites Comédies pendant l'Hiver.

XIV. — On communiquera les Règles ci-dessus à Messieurs les Auteurs, qui donneront des Pièces Nouvelles avant la Lecture de leurs Comédies, afin d'éviter les Contestations

qu'ils pourraient avoir avec la Compagnie, ou la Compagnie avec eux.

Ce règlement précédait une délibération de l'assemblée générale du lundi 8 mai 1726 « après avoir lu et relu l'Ancien Règlement de 1697 ».

Cette délibération portait :

« Messieurs les Auteurs des Pièces Nouvelles auront pareillement droit de donner des billets les jours de Représentation de leurs Pièces, tant qu'ils en retireront les parts : Sçavoir pour quatre Personnes aux Pièces en cinq actes, et pour deux Personnes seulement aux autres Pièces : Et s'il arrive qu'ils en fassent entrer un plus grand nombre par billets ou autrement, le paiement en sera pris sur les parts du même jour ; et du jour suivant, si elles ne suffisent » (1).

L'essentiel de toutes ces dispositions fut maintenu par les règlements postérieurs.

Celui du 15 novembre 1719, rédigé par les quatre Gentilhommes de la Chambre, les ducs de Tresnes, d'Aumont, de Mortemart et de la Trémoille, prévoyait une amende de 100 livres et une « plus grande peine si le cas y échoit », dont ils se réserveraient la connaissance, pour les comédiens et comédiennes qui refuseraient d'accepter et de jouer un rôle lorsque l'auteur le leur avait attribué.

Un nouveau règlement élaboré le 23 décembre 1757 par les gentilshommes de la Chambre, en exécution d'un arrêté du Conseil du Roi du 18 juin de la même année, modifiait les conditions de réception des pièces par les comédiens dans les articles 48 et 49 : le premier semainier devait remettre à chaque acteur ou actrice trois fèves, l'une blanche pour l'acceptation simple, l'autre marbrée pour l'acceptation à corrections, la troisième noire pour le refus absolu. Si l'auteur acceptait d'apporter des corrections, il pouvait

(1) A. O. *Recueil*, n° 2, 174.

demandar une seconde lecture sur laquelle les comédiens devaient statuer en déposant une fève blanche ou noire.

D'autre part, en un siècle, le prix des places s'était élevé et les frais journaliers également : les chiffres de 350 à 550 livres au-dessous desquels la pièce était dite « tombée dans les règles » ne correspondaient plus au minimum de recettes que la Comédie devait réaliser pour couvrir ses frais.

L'auteur conservait ses droits sur sa pièce « jusqu'à ce que la recette soit, deux fois de suite ou trois fois en divers temps, au-dessous de 1.200 livres l'hiver et 800 livres l'été ». Lorsque les recettes avaient été inférieures à ces chiffres, la pièce, tombée dans les règles, « appartenait aux comédiens », c'est-à-dire que les comédiens ne versaient plus rien à l'auteur, s'ils la représentaient par la suite.

Enfin l'auteur avait droit à ses entrées sa vie durant lorsqu'il avait donné deux pièces en 5 actes, trois pièces en 3 actes ou quatre pièces en 1 acte.

L'auteur d'une pièce en 5 actes avait droit à ses entrées pendant trois ans, celui d'une pièce en 3 actes pendant deux ans, celui d'une pièce en un acte pendant un an ».

Un nouveau règlement, élaboré le 1<sup>er</sup> juillet 1766, abolissait le précédent, et élevait légèrement le chiffre des recettes, au-dessous desquelles une pièce était « tombée dans les règles ». La plupart des autres dispositions de celui de 1757 y étaient reproduites : il y en avait une nouvelle concernant la distribution des rôles, contenu dans l'article 4 :

\* Pour obvier aux cabales des acteurs et actrices pour la distribution des rôles, l'auteur, avant de faire la lecture, remettra au Comité la distribution de la pièce. Si la pièce est reçue, on fera lecture de la distribution tout de suite ; si elle n'est reçue qu'à corrections, la distribution sera renfermée dans l'armoire du semainier, qui en répondra et qui la représentera lors de la seconde lecture, et elle sera rendue à l'auteur si l'ouvrage est refusé ».

Cependant les Comédiens s'étaient aperçus qu'il était avantageux de racheter, moyennant une somme fixe et à forfait, les redevances qu'ils payaient aux auteurs. Il leur était sans doute arrivé de profiter de la situation précaire de certains auteurs pour opérer ce rachat. Cette opération était aussi aisée avec les héritiers des auteurs, souvent peu au courant des usages du théâtre.

C'est ainsi que Madame Denis, nièce et légataire universelle de Voltaire, céda tous les droits à lui revenir par l'acte sous seings privés suivant, en date du 28 juin 1778 ;

« Je soussigné, légataire et héritière de tous les biens et manuscrits de M. de Voltaire, mon oncle, je cède et abandonne en toute propriété à MM. les Comédiens français les *honoraires* que je suis en droit de prétendre soit pour le présent, soit pour l'avenir, des *représentations* de feu « mon oncle » (1).

Il y a lieu de remarquer que le prix de la cession n'est pas mentionné.

Un autre abus provoquait les protestations très vives des auteurs. Les comédiens prétendaient ne leur payer leurs redevances que sur le chiffre des recettes *encaissées à la porte* pour chaque représentation. Or, les loges étaient presque toujours louées à l'année, par des contrats d'abonnement, souvent passés par devant notaire. Les Comédiens prétendaient soustraire le montant de ces abonnements au calcul des redevances dues aux auteurs.

Enfin, ils ne leur donnaient jamais la moindre justification des recettes réalisées : ceux-ci devaient s'en rapporter à leurs déclarations.

(1) Archives de la Comédie Française.

(2) Cité par Resvovand. O. c., t. I, p. 161.

### L'affaire du « Barbier de Seville »

Pour la plupart, les auteurs sont gens désintéressés : ils ont horreur des discussions d'intérêts : les Comédiens abusèrent trop de cet état d'esprit.

En 1776, avait paru un mémoire imprimé de Louvay de La Saussaye, auteur de la *Journée Lacédémonienne*, dans lequel celui-ci citait le compte à lui fourni par les Comédiens pour les cinq représentations qu'avait eues sa pièce, et qui se terminait ainsi :

« Parlant, pour son droit acquis du *douzième* de la recette des cinq représentations de sa pièce, l'auteur *redoit* la somme de 401 livres 8 sols 8 deniers à la Comédie. »

De leur propre autorité, les Comédiens avaient ramené au douzième le *neuvième* de la recette dû à l'auteur : la pièce avait rapporté 12.000 livres : il était inconcevable que l'auteur fut débiteur de la somme que lui réclamait la Comédie. Ce mémoire mit le feu aux poudres. La Harpe, Le Blanc, de Sauvigny, de La Place, Caillava, Sedaine, Renou, tous joués au Théâtre Français, se plaignaient hautement des procédés des Comédiens — surtout auprès des deux gentils-hommes de la Chambre plus spécialement chargés du contrôle de la Comédie-Française, les marchands ducs de Richelieu et de Duras.

Beaumarchais était l'auteur le plus en vue : le *Barbier de Seville* venait de remporter un succès éclatant : le maréchal de Richelieu le pria d'étudier la question et écrivit aux Comédiens de communiquer à Beaumarchais leurs livres de recettes et de dépenses des dernières années. Les Comédiens refusèrent avec indignation.

Profitant de ce qu'ils avaient joué souvent le *Barbier de Seville*, Beaumarchais leur demanda son compte au mois de juillet 1776. Au bout de six mois, le 3 janvier 1777, il vint arriver chez lui un des semainiers, Desessarts, qui lui appor-

fait 4.506 livres, montant de ses droits d'auteur pour 32 représentations : aucun compte ne lui était fourni. Beaumarchais refusa l'argent et demanda son compte. Dessessarts lui déclara qu'il ne pouvait lui offrir qu'une *cote mal taillée*. Beaumarchais répliqua qu'il tenait beaucoup moins à son argent qu'à une *cote bien taillée*, c'est-à-dire un compte exact. Dessessarts remporta l'argent.

Le 6 janvier, n'ayant pas reçu son compte, Beaumarchais le réclama par une lettre se terminant ainsi :

« Envoyez-moi donc :

1° Le nombre de représentations qu'a eu le *Barbier de Séville* ;

2° La recette casuelle de chaque représentation ;

3° Le prix de l'affermage annuel des petites loges ;

4° Le prix des abonnements annuels et personnels ;

5° Le prix de l'arrangement annuel et fixe de l'impôt en faveur des pauvres ;

6° La fixation des frais journaliers par le dernier arrêt du Conseil ;

7° L'état exact des augmentations journalières que vous croyez juste de faire entrer dans les frais supportés par la Société. »

Le 20 janvier, Dessessarts envoyait le bordereau de compte du *Barbier de Séville* établi « suivant l'usage observé par la Comédie ». Ce bordereau n'était pas certifié véritable. Beaumarchais le renvoya en demandant cette certification.

Le 27 janvier, une lettre signée par dix sociétaires lui apprenait que, si le compte des recettes faites à la porte pouvait être certifié, on ne pouvait lui donner qu'un aperçu du produit des loges.

Beaumarchais répondit qu'il n'était pas plus difficile de relever le produit des loges à l'année que celui des places prises à la porte et que celui des frais journaliers.

L'insistance de Beaumarchais inquiéta les Comédiens : ils assemblerent leurs quatre avocats et quatre sociétaires pour examiner les différents chefs de réclamations contenus dans

la lettre du 6 janvier, — mais ne répondirent pas, interrompirent les représentations du *Barbier de Séville*, et allèrent invoquer la protection du maréchal de Duras.

Celui-ci convoqua Beaumarchais et, au cours de la conversation, lui suggéra l'idée de réunir quelques-uns de ses confrères, qui se plaignaient des Comédiens, pour élaborer un projet de réforme de la Comédie. De cette suggestion naquit la *Société des Auteurs Dramatiques*.

Le 27 juin, Beaumarchais envoyait une circulaire à ses confrères pour les prier « d'agréer sa soupe » le jeudi suivant, 3 juillet.

Les auteurs se réunirent ce jour-là et prirent une délibération nommant commissaires perpétuels Beaumarchais, Saurin, Marmontel et Sedaine, pour discuter leurs intérêts, tant avec les Gentilshommes de la Chambre, qu'avec les Comédiens. Cette délibération était signée par Rochon de Chabannes, Le Mierre, La Place, Champfort, Bret, de Sauvigny, Blin de Saint-More, Gudin de la Brenellerie, Du Doyer, Lefèvre, Ducis, Favart, Dorat, Lemonnier, Caillhava, Leblanc, Barthe, Rousseau, — et pour acceptation, Saurin, Marmontel, Sedaine, Caron de Beaumarchais. La base de la Société des Auteurs était établie.

Il serait fastidieux de reprendre par le menu le récit des intrigues et des manœuvres de toutes sortes, auxquelles se livrèrent les Comédiens pour résister aux demandes si légères de Beaumarchais et de ses confrères. Elles durèrent quatre ans. Enfin, le 11 mars 1780, Beaumarchais obtenait un compte en règle signé par tous les Comédiens et leurs quatre avocats.

D'après ce compte, le nombre des représentations du *Barbier de Séville* était, non de 32, accusé d'abord par la Comédie, mais de 46, et que la somme due à Beaumarchais était non de 4.506 livres, mais de 10.474 livres, 6 sols, 5 deniers.



*L'arrêt du Conseil de 1780.*

La nouvelle Société des Auteurs avait rédigé un projet de règlement qui souleva les plus vives discussions de la part des Comédiens et des manœuvres sans nombre, tant de leur part que de leurs conseils juridiques.

Enfin, un dernier texte, présenté par les Gentilshommes de la Chambre devint l'arrêt du Conseil du Roi, rendu le 9 décembre 1780, et qui donnait toute satisfaction aux auteurs.

Depuis le règlement de 1766, le prix des places avait encore été augmenté : les frais généraux de la Comédie de même : il fallut donc relever les chiffres au-dessous desquels les pièces étaient tombées dans les règles.

D'autre part, il était pratiquement impossible aux auteurs d'apprécier les frais journaliers de la Comédie — et par conséquent de savoir jusqu'à quel point il était légitime de déduire ces frais de ces chiffres.

Enfin, il était juste de comprendre dans ces chiffres le produit des loges louées à l'année.

L'article XI de l'arrêt statue sur tous ces points avec la plus grande précision :

« Sa Majesté a fixé et arrêté à 2.300 livres, pour les représentations d'hiver et à 1.800 livres, pour les représentations d'été, les sommes au-dessous desquelles les pièces sont tombées dans les règles et appartiendront à la Comédie.

« Veut et entend Sa Majesté que la totalité de la recette, sans aucune déduction de frais entre dans ce calcul desdites sommes de 2.300 livres et de 1.800 livres, de manière que l'on y comprenne, non seulement la recette de la porte et le produit des loges louées pour la représentation, mais encore ce produit des loges louées à l'année, suivant le prix des baux ramené au produit journalier en le divisant par le nombre de représentations de chaque année, le produit des abonnements à vie évalué sur le pied de l'intérêt à 10 pour 100, et généralement toutes les parties quelconques de la

recette entière du spectacle dans quelque forme et sous quelque dénomination qu'elle se fasse ou se puisse faire dans l'avenir. »

L'article XII fixe les redevances dues aux auteurs :

« Sa Majesté a également fixé et réglé les parts d'auteurs à raison de 142 livres 16 sous sur 1000 livres pour les pièces en cinq ou quatre actes ; de 107 livres 2 sous pour les pièces en trois actes, et de 71 livres 8 sous pour les pièces en un ou deux actes.

« Entend Sa Majesté que lesdites parts soient prises sur la totalité de la recette du spectacle... sous la déduction du quart des pauvres et de la somme de 600 livres pour les frais ordinaires et journaliers. »

Enfin, pour empêcher les comédiens d'abuser de leur situation pour acheter les droits des auteurs, ce qui leur était en général extrêmement préjudiciable, le même article interdit cette pratique à peine de nullité de ces cessions :

« Fait au surplus Sa Majesté très expresses inhibitions et défenses tant aux auteurs qu'aux comédiens de traiter des pièces à forfait.

« Sa Majesté déclarant dès à présent tous pareils traités qui pourront être faits à l'avenir nuls et de nul effet, et voulant qu'il soit loisible, soit aux auteurs, soit aux comédiens, de révoquer les consentements qu'ils pourraient y avoir donnés et s'en tenir aux parts fixées par le présent article. »

L'article IX concerne les billets d'auteur :

« Auront ces auteurs le droit de donner des billets chaque jour de représentation de leurs pièces, tant qu'ils y prendront part, savoir : à six personnes à l'amphithéâtre pour les pièces en cinq et quatre actes, à quatre personnes pour les pièces en trois actes, à deux personnes pour celles en un et deux actes, sur lesquelles places l'auteur pourra en désigner une au parqu岸 ; l'excédent, si l'auteur en demande, sera par lui payé ainsi que tous les billets au parterre s'il en demande aussi, mais il ne pourra lui en être délivré plus de vingt et seulement aux trois premières représentations. »

Enfin, les auteurs étaient souvent victimes, soit de la négligence, soit des convenances des comédiens qui, après avoir reçu une pièce, la laissaient dormir dans les cartons, — et l'auteur ne pouvait pas la faire édifier. L'article XIV remédie à cet abus :

« Tout auteur pourra faire imprimer sa pièce sans perdre son rang de représentation, si les comédiens ont passé sans la jouer deux ans à compter de la date de la réception. Dans tout autre cas, les comédiens auront le droit de ne pas jouer la pièce imprimée prématurément » (1).

Cet arrêt a constitué la charte des auteurs dramatiques jusqu'à la Révolution.

\*\*\*

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la mode avait été instituée par ce qu'on appelle aujourd'hui le Grand Monde, de fréquenter la Comédie Française certains jours de la semaine à l'exclusion des autres : c'étaient les Grands Jours : le Lundi, le Mercredi et le Samedi, où la salle était pleine et d'une suprême élégance : ces jours-là, la Comédie « faisait le maximum ».

Les autres jours de la semaine étaient « les petits jours » : le Dimanche n'entraît pas dans ce classement.

Et comme, d'après les règlements, la pièce tombait dans les règles lorsqu'elle n'avait pas réalisé deux fois de suite une recette minima, lorsque les Comédiens voulaient faire tomber dans les règles une pièce dont ils croyaient pouvoir ensuite tirer parti, sans rien verser à l'auteur, ils la donnaient deux fois de suite un « petit jour ».

Pour donner satisfaction aux auteurs, victimes de ce procédé, l'arrêt de 1780 contenait l'article XV ci-après :

« Toute distinction entre ce qu'on appelle les grands jours et les petits jours cessera provisoirement d'avoir lieu. Veut Sa Majesté qu'à l'avenir les bons ouvrages tragiques ou comiques, anciens et modernes, d'auteurs qui partagent, ou de ceux qui ne partagent plus, soient joués tour à tour sans distinction de jours, de façon que la tragédie jouée le mercredi le soit le surlendemain et ainsi de suite.

« Entend Sa Majesté que cet arrangement provisoire commencera de s'établir au moins pendant trois mois consécutifs par une suite de bonnes pièces, tant comiques que tragiques, avant que l'on puisse y soumettre les nouveautés... »

Avec ce roulement, une pièce ne risquait pas d'être représentée deux fois de suite un petit jour : ainsi l'intérêt de l'auteur était sauvegardé.

Il semble que les Comédiens se soient prêts d'assez bonne grâce à ce roulement pendant plusieurs années, cependant, au mois de septembre 1788, ils essayèrent de faire tomber dans les règles une pièce d'André de Murville intitulée *Lanval et Viviane*, en la jouant successivement un Mardi et un Vendredi c'est-à-dire deux « petits jours » de suite. L'auteur leur fit alors signifier l'acte extra-judiciaire suivant :

« L'an 1788, le Lundi 25 septembre... en notre hôtel et par devant nous Louis Alexandre Charles Leroux Commissaire au Châtelet, est comparu sieur Pierre Nicolas André de Murville, bachelier en droit... lequel nous a déclaré qu'il est l'auteur de la pièce ayant pour titre *Lanval et Viviane* que l'on représente actuellement au théâtre français...

« ... Que d'après cet article (XV de l'arrêt du Conseil du 9 décembre 1780), les Comédiens français, qui ont joué *Lanval et Viviane* pour la première fois le Samedi 13 de ce mois, auraient dû la jouer le Lundi 15, le Mercredi 17, le Vendredi 19, le Dimanche 21, le Mardi 23... »

« Qu'au lieu de se conformer à ce règlement, ils l'ont jouée pour la seconde fois, malgré le comparant, le Mardi 16, pour la troisième fois le Vendredi 19, pour la quatrième fois le Dimanche 21, pour la cinquième fois le Mardi 23, et qu'ils se proposent de la jouer demain Vendredi, malgré les justes représentations de l'auteur... de sorte

(1) Archives de l'Opéra. Recueil n° 2.174.

que l'auteur de cet ouvrage, par cette mauvaise et illégale disposition de jours, s'est trouvé privé des représentations du Lundi et du Mercredi qui lui étaient dues...

« Qu'il a déjà subi la chance du Mardi et du Vendredi de la semaine dernière, qui sont les *petits jours* de la Comédie :

« Qu'il a succombé à celle de la représentation du Mardi de cette semaine puisque la pièce est *tombe dans les règles*, et qu'il a lieu de croire qu'elle y tomberait encore demain Vendredi si les Comédiens, malgré la juste réclamation de l'auteur s'obstinaient à la jouer.

« En conséquence, le comparant, pour conserver la propriété de son ouvrage, dont les Comédiens le dépouilleraient injustement s'ils le jouaient demain Vendredi, ou tout autre petit jour... déclare que, non seulement il proteste d'avance contre la représentation de la pièce annoncée et affichée aujourd'hui pour demain, en cas que les Comédiens persistent à vouloir la jouer malgré lui, mais encore contre toute autre représentation de la pièce qui pourrait avoir lieu un petit jour, c'est-à-dire un Mardi, Jeudi ou Vendredi, avant que les Comédiens l'aient dédommagé des deux grands jours qu'ils lui ont fait perdre Lundi et Mercredi de la semaine dernière par d'autres grands jours équivalents.

« Déclarant par ces présentes qu'il n'entend pas retirer sa pièce, mais la laisser suivre le cours des représentations qu'elle doit avoir naturellement, et non celui que les Comédiens lui donnent arbitrairement.

« Signé : ANDRÉ DE MURVILLE, LEROUX » (1).

Il semble qu'André de Murville obtint satisfaction car l'affaire n'eut pas de suites judiciaires.

E. — L'OPÉRA

L'origine de l'opéra en France remonte à Mazarin qui fit venir d'Italie à Paris en 1643, une troupe qui représenta sur le théâtre du Petit Bourbon une pièce « toute en musique » intitulée la *Finta Pazzo* de Giulio Strozzi.

(1) A. N. Y., n° 14.483.

« Le 14 décembre 1643, la Reine avec une partie de la Cour se trouva à la Comédie, que la Compagnie des Italiens représentait. Toute l'assistance n'était pas moins ravie des récits, de la poésie, de la musique, qu'elle était de la décoration du théâtre, de l'artifice de ses machines et de ses admirables changements de scène, jusqu'à présent inconnus en France, et qui ne transportèrent pas moins les yeux de l'esprit que ceux du corps » (1).

Ce nouveau genre de spectacle réalisait l'ensemble de tous les arts et de quelques sciences ; la poésie et la musique constituaient l'œuvre, qui était mise en valeur par la peinture des décors, l'architecture, par leur assemblage, la sculpture, par leurs ornements, la mécanique, par leur transformation, l'optique par les jeux de lumière de leurs éclairages. Son succès permettait la réalisation d'une entreprise durable.

L'Abbé Perrin, poète assez médiocre, mais esprit ingénieux, s'assura la collaboration de Cambert, surintendant de la musique de la Reine-Mère et organiste de Saint-Honoré, et du marquis de Sourdeac « qui joignait à une naissance illustre, beaucoup de biens, un goût supérieur pour les sciences mécaniques et un esprit capable d'inventer les plus surprenantes machines ». Tous trois s'associèrent pour créer l'opéra français, et le 28 juin 1669, Perrin obtint en son nom des Lettres Patentes « pour établir par tout le Royaume des académies d'opéras ou représentations en musique en langue française » :

« Notre bien aimé et feul Pierre Perrin, Conseiller en nos Conseils, et Introduceur des Ambassadeurs près la personne de notre très cher et bien aimé Oncle le Duc d'Orléans, nous ayant très humblement fait remontrer, que depuis quelques années, les Italiens ont établi diverses Académies, dans lesquelles il se fait des représentations en musique, qu'on nomme *opéra* ; que ces Académies étant composées des plus excellents Musiciens du Pape et autres Princes, même de personnes d'honnête famille, Nobles et Gentilshommes de

(1) *La Gazette de France*, 16 décembre 1643.

naissance, très sçavants et expérimentés en l'art de musique, qui y vont chanter, sont à présent les plus beaux spectacles et les plus agréables Divertissements, non seulement des Villes de Rome, Venise et autres Cours d'Italie, mais encore ceux des Villes et Cours d'Allemagne et d'Angleterre, où lesdites Académies ont été pareillement établies à l'imitation des Italiens ; que ceux qui font les frais nécessaires pour lesdites représentations se remboursent de leurs avances, sur ce qui se reprend du Public, à la porte des lieux où elles se font ; et enfin que s'il nous plaisait de lui accorder la permission d'établir en notre Royaume de pareilles Académies, pour y faire chanter en public des pareilles Opéra ou Représentations en Musique et en Langue François, il espère que non seulement ces choses contribueroient à Notre divertissement et à celui du Public, mais encore que nos sujets s'accoutumans au goût de la Musique, se porteroient insensiblement à se perfectionner en cet art, l'un des plus nobles Libéraux.

« A ces causes, désirant contribuer à l'avancement des Arts dans notre Royaume, et traiter favorablement le dit Exposant, tant en considération des services qu'il a rendus à feu notre très cher et bien aimé Oncle le Duc d'Orléans, que ceux qu'il nous rend depuis plusieurs années en la composition des paroles de Musique, qui se chantent, tant en notre Chapelle qu'en notre Chambre, Nous avons audit Perrin accordé et octroyé, accordons et octroyons par ces Présentes signées de notre main la permission d'établir en notre bonne Ville de Paris et autres de notre Royaume, une Académie composée de telle (sic) nombre et qualité de personnes qu'il avisera, pour y représenter et chanter en public des Opéra et Représentations en Musique et en Vers François pareilles et semblables à celles d'Italie.

« Et pour dédommager l'Exposant des grands frais qu'il conviendra faire pour lesdites Représentations, tant pour les Théâtres, Machines, Décorations, Habits, qu'autres choses nécessaires, Nous lui permettons de prendre du Public telles sommes qu'il croiera, et à cette fin, d'établir des Gardes et autres gens nécessaires à la porte des lieux où se feront lesdites Représentations ; Faisant très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, même aux officiers de notre Maison, d'y entrer sans payer, et de faire chanter de pareilles Opéra ou Représentations en Musique et en Vers François, dans

toute l'étendue de notre Royaume, pendant douze années, sans le consentement et permission dudit Exposant, à peine de dix mille livres d'amende, confiscation des Théâtres, Machines et Habits, applicable un tiers à nous, un tiers à l'Hôpital Général, et l'autre tiers audit Exposant.

« Et attendu que lesdits Opéra et Représentations sont des ouvrages de Musique tous différents des Comédies récitées, et que Nous les érigeons, par cesdites Présentes, sur le pied de celles des Académies d'Italie, où les Gentilshommes, chantent sans déroger, Nous et nous plait que tous Gentilshommes, Damoiselles, et autres personnes, puissent chanter audit Opéra, sans que pour ce ils dérogent au (sic) Titres de Noblesse, ni à leurs Privilèges, Charges, Droits et Immunités ; Révoquant par ces Présentes toutes permissions et privilèges, que nous pourrions ci-devant avoir donnés et accordés, tant pour raison dudit opéra, que pour réciter des Comédies en Musique, sous quelque nom, qualité, condition et prétexte que ce puissent être...

« Donné à Saint-Germain en Laye le vingt huitième jour de Juin l'an de grâce mil six cent soixante neuf.

« Signé : Louis.

« Et sur le replis, Par le Roi : COUBERT. »

Le marquis de Sourdéac fit construire une salle dans la rue Guénégaud, et la Société donna en Mars 1671 une pastorale intitulée *Pomone* dont Perrin avait écrit le poème, Cambert la musique, et pour laquelle « on donna pour la première fois un demi-louis d'or pour l'entrée au parterre, lequel, malgré le prix, fut fort bien rempli. » La pièce tint l'affiche pendant huit mois (2).

Saint Evremont qui avait assisté à sa représentation en fit une brève critique : « *Pomone* est le premier opéra français qui ait paru sur notre théâtre : la poésie en était fort méchante, la musique belle. M. de Sourdéac en avait fait

(1) Archives de l'Opéra. Législation. Imprimés, carton I.

(2) PARRAT. *Histoire de l'Académie Royale de Musique*. Manuscrit inédit. Archives de l'Opéra.

les machines, c'est assez dire pour nous donner une grande idée de leur beauté. »

\* \*

Mais Perrin eut le malheur de se brouiller avec le seigneur qui finançait l'Opéra, dont les recettes ne couvriraient pas les dépenses. Ne pouvant plus assurer le fonctionnement du théâtre, Perrin céda son privilège à Lully; cette cession fut sanctionnée par Lettres Patentes délivrées en mars 1672, qui annulaient le privilège de Perrin et en accordait un nouveau à Lully dans les termes suivants :

« Les sciences et les arts étant les ornements les plus considérables des Etats, nous n'avons point eu de plus agréables divertissements, depuis que nous avons donné la paix à nos peuples, que de les faire revivre, en appelant auprès de nous tous ceux qui se sont acquis la réputation d'y exceller, non seulement dans l'étendue de notre royaume, mais aussi dans les pays étrangers. Et pour les obliger davantage à s'y perfectionner, nous les avons honorés des marques de notre estime et de notre bienveillance, et comme entre les arts libéraux, la musique y tient l'un des premiers rangs, nous avons, dans le dessein de la faire réussir, avec tous ses avantages, par nos lettres patentes du 28 juin 1669, accordé au sieur Perrin une permission d'établir en notre bonne ville de Paris et autres de notre royaume, des Académies de musique, pour chanter en public des pièces de théâtre, comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre, pendant l'espace de douze années.

« Mais ayant depuis été informé que les peines et les soins que ledit sieur Perrin a pris pour cet établissement n'ont pu secondier pleinement notre intention, et élever la musique au point que Nous nous eshions promis, Nous avons cru, pour y mieux réussir, qu'il était à propos d'en donner la conduite à une personne dont l'expérience et la capacité nous fussent connues, et qui eut assez de suffisance pour former des élèves, tant pour bien chanter et actionner sur le théâtre, qu'à dresser des bandes de violons, flûtes et autres instruments.

« A ces causes, bien informé de l'intelligence et grande connais-

sance que s'est acquis notre cher et bien aimé Jean-Baptiste Lully, au fait de la musique, dont il Nous a donné et donne journellement de très agréables preuves, depuis plusieurs années qu'il s'est attaché à notre service, qui nous ont convié de l'honorer de la charge de Surintendant et Compositeur de la musique de notre chambre, Nous avons audit sieur Lully permis et accordé, permettons et accordons par ces présentes, signées de notre main, d'établir une Académie royale de Musique dans notre bonne ville de Paris, qui sera composée de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera bon être, que nous choisirons et arrêterons, sur le rapport qu'il nous en fera, pour faire des représentations devant Nous quand il nous plaira, des pièces de musique qui seront composées tant de vers français qu'autres langues étrangères, pareilles et semblables aux Académies d'Italie, pour en jouir sa vie durant, et, après lui, celui de ses enfants qui sera pourvu en survivance de ladite charge de Surintendant de la musique de notre Chambre, avec pouvoir d'associer avec lui qui bon lui semblera pour l'établissement de ladite Académie.

« Et pour le dédommagement des grands frais qu'il conviendra de faire pour lesdites représentations, tant à cause des théâtres, machines, décorations, habits, qu'autres choses nécessaires, Nous lui permettons de donner au public toutes les pièces qu'il aura composées, même celles qui auront été représentées devant Nous, sans néanmoins qu'il puisse se servir, pour l'exécution desdites pièces, des musiciens qui sont à nos gages, comme aussi de prendre telles sommes qu'il jugera à propos, et d'établir des gardes et autres gens nécessaires, aux portes du lieu où se feront lesdites représentations; faisant très expresse inhibition et défense à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, même aux officiers de notre Maison, d'y entrer sans payer, comme aussi de faire chanter aucune pièce entière en musique, soit en vers français ou autres langues, sans la permission par écrit dudit sieur Lully, à peine de 10.000 livres d'amende et de confiscation de théâtre, machines, décorations, habits et autres choses, applicable un tiers à nous, un tiers à l'Hôpital Général, et l'autre tiers audit sieur Lully...

« Lévoquons, cassons et annulons par ces présentes tous provisions et privilèges que nous pourrions avoir ci-devant donnés et accordés, même celui dudit sieur Perrin, pour raison desdites pièces

de théâtre en musique, sous quelque nom, qualité, conditions et prétexte que ce puisse être...

« Donné à Versailles au mois de mars de l'an de grâce 1672 et de notre règne le vingt neuvième. »

Signé : Louis,

et plus bas : COLBERT (1).

En vertu de son privilège, Lully fit fermer le théâtre de la rue Guénégaud par le lieutenant de police La Reynie, le 1<sup>er</sup> avril 1672, car il avait fait construire rue de Vaugirard un théâtre qui ouvrit au mois de mai suivant avec une pastorale, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, dont il avait écrit la musique sur les vers de différents poètes.

Lully, qui, deux ans plus tard, avait transporté l'Opéra au Palais Royal, le dirigea jusqu'à sa mort survenue le 22 mars 1687 à l'âge de 54 ans. Pendant ces quinze années, il n'avait joué que ses ouvrages.

Son second fils Jean-Louis lui succéda dans sa charge de surintendant de la musique du Roi et dans son privilège qu'il garda jusqu'à sa mort au mois de décembre 1688.

Un nouveau privilège de dix ans fut accordé le 1<sup>er</sup> mars 1689 à son beau-frère Nicolas Francini dit de Francine, qui avait épousé la fille de Lully.

Avec de Francine, commencerent les difficultés d'exploitation de l'Opéra, provenant de ce que les frais, nécessités par une mise en scène somptueuse et dispendieuse, dépassaient toujours les recettes, si brillantes qu'elles fussent : l'histoire de ces difficultés financières serait fastidieuse à retracer et n'entrent pas dans notre sujet. Disons seulement qu'un successeur de Francine, Guyenet, fut mis en faillite, et qu'une régie fut instituée sous la direction d'un syndic et le contrôle d'un inspecteur nommé par le Roi.

Jusqu'au privilège de Francine, le répertoire de l'Opéra

(1) Archives de l'Opéra. Académie Royale de Musique. Manuscrits. Recueil d'arrêts sur parchemin établi pour Amelot.

ne s'était composé que des ouvrages de Lully qui achetait les poèmes à leurs auteurs : il ne payait donc pas de « droits d'auteur ».

Mais la question se posa lorsque des ouvrages d'autres auteurs furent mis à la scène.

Un règlement établi à Marly le 19 novembre 1714 fixe les conditions de réception et de représentation des pièces et la rémunération des auteurs par les articles suivants :

*Article 5.* — L'arrangement des pièces qui devront être mises au théâtre sera fait six mois avant la première représentation de celle par laquelle on devra commencer... ce qui sera fait par un arrêté du Syndic chargé de la Régie du Théâtre, visé par l'Inspecteur.

*Article 6.* — Les représentations d'hiver commenceront toujours par une nouvelle tragédie qui sera tenue prête ainsi que les habits et décorations pour le dix ou quinze Octobre afin de pouvoir être donnée au public le vingt-quatre du même mois au plus tard.

*Article 7.* — Dès que cette nouvelle pièce cessera de produire suffisamment deux semaines de suite, on lui substituera un ancien opéra du sieur Lully dont on sera convenu, observant toujours de le tenir prêt s'il est possible presque en même temps que la première pièce dont il aura été précédé.

Mais s'il arrive que cette première pièce puisse être poussée jusqu'au Carême, pour lors, au lieu de l'opéra du sieur Lully, qu'on ne jouera point pour ne pas l'user inutilement, on donnera la troisième pièce dont il sera parlé dans l'article 9.

*Article 8.* — A l'égard des représentations d'été, supposé que la dernière pièce du plan d'hiver ne puisse être conduite au delà de Pâques, elles commenceront toujours le lendemain de Quasimodo par une tragédie nouvelle ou du sieur Lully qui sera suivie d'un ballet.

*Article 9.* — Outre les quatre opéras cy-dessus dont deux pour l'hiver et deux pour l'été, on conviendra encore d'une

avaient eu 19 représentations du 26 septembre au 31 novembre 1775. Le poète et le musicien auraient donc dû recevoir (en appliquant l'article XIII du règlement) pour trois actes 1.170 livres chacun.

Voici comment, par lettre du 29 novembre 1775 adressée à Berton, Directeur de l'Opéra, l'Intendant des Menus Plaisirs règle les honoraires de ces auteurs :

« Sur le compte qui n'a été rendu, Monsieur, à la demande formée par le sieur Favart, comme auteur du *Siege de Citlere* et par le sieur Gossec, auteur de deux actes que l'Opéra vient de donner, je pense que ces ouvrages n'ayant eu que peu de représentations, on ne doit pas accorder à leurs auteurs les honoraires fixés par l'usage pour les opéras, dont le succès indemnise l'Académie Royale de Musique des dépenses qu'ils occasionnent.

« Je fixe donc les honoraires du sieur Favart à 2.000 livres et ceux du poète et du musicien pour les deux actes d'*Alexis et Daphné* et de *Phlémon et Baucis* à 1.500 livres chacun.

« Cette proposition a pour exemple le traitement accordé aux sieurs Marmontel et Grétry.

« Vous voudrez bien register cette lettre qui vous autorise à faire les paiements qu'elle prescrit » (1).

\*\*

L'arrêt du Conseil du Roi du 30 mars 1776 élevait sensiblement les honoraires des auteurs et leur accordait des pensions :

« Article 19. — Chacun des Auteurs, soit du Poème, soit de la Musique, d'un ouvrage qui remplira la durée du spectacle, recevra pour chacune des vingt premières représentations deux cents livres; pour chacune des dix suivantes cent cinquante livres et cent livres pour chacune des autres, jusques et y compris la quarantième.

« Vaut en outre Sa Majesté que, dans le cas où le nombre des représentations excéderait sans interruption celui de quarante, il

(1) A. O. Secrétariat de la Maison du Roi. Manuscrit inédit.

serait payé à chacun des auteurs une somme de cinq cents livres.

« A l'égard des ouvrages en un acte, les honoraires seront fixés à quatre vingt livres pour chacune des vingt premières représentations, à soixante livres pour chacune des dix suivantes, et à cinquante livres pour chacune des autres qui se feront sans interruption.

« Entend néanmoins Sa Majesté que l'Administration ait la faculté de faire discontinuer les représentations de chaque ouvrage quand elle le jugera à propos.

« Article 20. — Sa Majesté voulant donner aux gens de lettres et aux compositeurs de musique des marques de sa protection, son intention est qu'à l'avenir, les auteurs des poèmes et de la musique, qui auront fourni trois grands ouvrages dont le succès aura été assez décidé pour les faire rester au théâtre, jouissent leur vie durant d'une pension de 1.000 livres, qui augmentera de 500 livres pour chacun des deux ouvrages suivants, et de 1.000 livres pour le sixième, n'entendant néanmoins que cet article puisse avoir lieu pour les auteurs, soit des poèmes, soit de la musique, qui n'auront donné que neuf actes séparés, Sa Majesté réservant cette grâce pour ceux qui auront donné des ouvrages entiers et remplissant la durée d'un spectacle » (1).

L'équilibre financier de l'Opéra était toujours précaire : on songea naturellement à diminuer les frais — et comme toujours en pareille circonstance, on pensa à regner les redevances des auteurs ; c'est ainsi que l'article 36 de l'arrêt du 27 février 1778, pour les ouvrages tenant tout le spectacle, réduit à 150 livres au lieu de 200 les redevances versées pour les vingt premières représentations, à 100 livres au lieu de 150 pour les dix suivantes, et à 60 livres au lieu de 100 pour les représentations suivantes (1).

Pour les ouvrages en un acte, les honoraires n'étaient plus que de 60 livres au lieu de 80 pour chacune des vingt premières représentations, de 40 livres au lieu de 60 pour les dix suivantes et de 24 livres au lieu de 50 pour les der-

(1) Archives de l'Opéra. Législation. Carton I.

Bien entendu les auteurs réclameraient et l'arrêt du 10 avril 1778 — qui leur avait rendu le droit d'édition sur leurs poèmes — rétablit les chiffres d'honoraires fixés par celui de 1776 (1).

Mis en gott par cette victoire, les auteurs prétendirent recevoir des « primes » en dehors des honoraires fixés : un arrêt du 16 octobre 1779 « fait défense à l'avenir, sous tel prétexte que ce soit, de faire avec les Auteurs pour le prix de leurs ouvrages, aucune convention particulière qui excède-rait le montant des rétributions fixées ».

En outre, comme les auteurs exigeaient des « avances » sur leurs honoraires, le même arrêt ajoute :

« Veut Sa Majesté que lesdits honoraires attribués aux Auteurs soit du Poème, soit de la Musique, ne puissent leur être payés qu'au fur et à mesure des représentations, jusques et y compris la quarantième, et sur le pied où ils sont fixés par le Règlement.

« A l'égard des anciens Poèmes dont les paroles appartiennent à ladite Académie, et qu'on remettra au théâtre avec des changements, n'entend Sa Majesté, que les Auteurs desdits changements puissent se prévaloir de la fixation portée par l'arrêt du dix avril mil sept cent soixante-dix-huit, sauf à eux de traiter pour leurs honoraires de gré à gré avec le Régisseur, qui sera tenu d'en rendre compte tant au sieur Prévôt des Marchands qu'au Secrétaire d'Etat ayant le Département de Paris pour faire approuver et autoriser, s'il y a lieu, les conditions qui auront été convenues (1). »

Enfin, un arrêt du Conseil du Roi du 13 mars 1784, réglait définitivement les droits des auteurs :

Son article 1<sup>er</sup> contient l'énumération de tous les arrêts, lettres patentes et règlements précédents concernant l'Opéra et dispose :

« Maintient Sa Majesté ladite Académie de Musique dans le droit et privilège de l'Opéra proprement dit, dans toute l'étendue du Royaume, ainsi que dans le droit et privilège exclusif des concerts

(1) Archives de l'Opéra. Législation. Carton I.

de musique vocale et instrumentale, soit français, soit italiens, ou en d'autres langues, de même que des concerts spirituels, et dans les droits et privilèges également exclusifs de l'Opéra, Comique et des bals payants. »

L'article 14 est tout entier consacré aux droits des auteurs et à leurs rapports avec l'Administration : il reproduit les principales dispositions de l'arrêt de 1776, mais en ajoute de fort intéressantes que nous citons ci-après :

« L'encouragement des auteurs étant un des moyens qui peut le plus contribuer à la perfection et à variété du spectacle, Sa Majesté... dans la vue d'engager les écrivains distingués à se livrer à la composition des poèmes lyriques, a jugé à propos d'établir trois prix :

« Le premier d'une médaille de la valeur de 1.500 livres pour la tragédie lyrique qui sera reconnue la meilleure au jugement des gens de lettres invités, au nom de Sa Majesté, à en faire l'examen ;

« Le deuxième d'une médaille de la valeur de 500 livres pour la tragédie lyrique qui obtiendra le second rang ;

« Le troisième d'une médaille de la valeur de 600 livres pour le meilleur opéra-ballet, pastorale, ou comédie-lyrique.

« Lorsqu'un poème aura été reçu, le poète jouira de ses entrées, ainsi qu'il sera réglé ci-après. Le musicien en jouira également lorsque son ouvrage reçu aura été répété en entier... »

« Les auteurs seront tenus de fournir les partitions de musique en entier, ainsi que les rôles copiés, les parties des chœurs et d'orchestre, et ils seront maîtres de distribuer leurs rôles à leur volonté, sans que les sujets, auxquels ils les auront destinés, puissent refuser ceux de leur genre, sous quelque prétexte que ce puisse être... »

« Si l'ouvrage répété est reçu par l'Administration pour être exécuté, on remboursera aux auteurs les frais de copie suivant le prix fixé par l'Académie.

« Chacun des auteurs, soit du poème, soit de la musique, d'un ouvrage qui remplira la durée du spectacle, continuera de recevoir, conformément à l'article 19 de l'arrêt du 30 mars 1776, pour chacune des vingt premières représentations, 200 livres ; pour chacune des dix suivantes 150 livres, et 100 livres pour chacune des autres, jusques et y compris la quarantième. Veut en outre Sa Majesté que, dans le cas où le nombre des représentations d'un grand ouvrage



excéderait, sans interruption et non autrement, celui de quarante, il soit payé à chacun des auteurs une gratification de 500 livres. A l'égard des ouvrages en un acte, les honoraires seront fixés à 80 livres pour chacune des vingt premières représentations, à 60 livres pour chacune des dix suivantes, et à 50 livres pour chacune des autres qui se feront aussi sans interruption...

« Sa Majesté... confirme l'article 20 de l'arrêt du 30 mars 1776 et l'article 38 de celui du 27 février 1778, par lesquels elle a accordé aux auteurs des poèmes et de la musique, qui auront donné trois grands ouvrages, dont le succès aura été assez décidé pour les faire rester au théâtre, l'avantage de jour, leur vie durant, d'une pension de mille livres, qui augmentera de cinq cents livres pour chacun des deux ouvrages suivants et de mille livres pour le sixième...

« Les auteurs des pièces données jouiront de leurs entrées ainsi qu'il en a été usé par le passé. A l'égard des auteurs des pièces à donner, ils jouiront de leurs entrées au parterre et à l'amphithéâtre de l'Opéra (1); savoir, pour un spectacle entier pendant trois ans, pour quatre actes pendant cinq ans, et pour un spectacle entier et deux actes pendant leur vie.

« Veut Sa Majesté qu'un auteur convaincu d'avoir fait passer son ouvrage sous le nom d'un autre, pour lui procurer une entrée, soit sur le champ, privé de la sienne, pour toujours... comme aussi que les auteurs, qui auront donné trois ouvrages entiers avec assez de succès pour qu'ils demeurent au théâtre, jouiront de leurs entrées, non seulement au parterre et à l'amphithéâtre, mais encore aux loges, balcons, et autres endroits de la salle, où on paie en entrant.

« Les auteurs dont on jouera actuellement les pièces, et non les autres, pourront entrer aux foyers des acteurs et sur le théâtre pour veiller à l'exécution de leur ouvrage. »

\* \*

(1) A propos d'une ordonnance du 11 janvier 1725, un mémoire administratif anonyme s'exprime ainsi :

« Les poètes et les compositeurs avaient du temps du feu Roi leurs entrées au Parterre seulement, mais étant aperçu qu'ils cabalaient les uns contre les autres pour faire tomber les opéras nouveaux, on leur permit l'entrée à l'amphithéâtre où l'on examine mieux leur conduite ».

A. O. Manuscrit Amélot.

Un règlement du 13 janvier 1787 ajoutait les dispositions suivantes aux conditions de réception des ouvrages :

*Article 1<sup>er</sup>.* — Il est expressément enjoint au Directeur et au Comité de l'Académie Royale de Musique, de ne recevoir à l'avenir et de n'établir sur le théâtre de ladite Académie, aucun opéra en trois actes et plus, à moins qu'il n'ait l'éten- due convenable pour remplir seul la durée ordinaire d'un spectacle.

*Article 2.* — Il est pareillement défendu au Directeur et au Comité de ladite Académie d'agréer et d'accepter à l'avenir comme opéra nouveau, aucun poème lyrique qui puisse être réclamé en tout ou en partie par un autre théâtre, soit pour le fond de l'intrigue, soit pour des scènes entières ou pour des imitations serviles de pièces déjà connues et jouées.

*Article 3.* — Veut Sa Majesté qu'aucun ouvrage lyrique ne soit admis à être répété que lorsqu'il sera entièrement fini dans toutes les parties de chant, d'orchestre et de ballets; faisant Sa Majesté défenses au Directeur et au Comité de la dite Académie de se prêter en aucune manière à ce que les Auteurs et Compositeurs qui ont des ouvrages à présenter, n'en présentent que des plans, et à ce qu'ils en fassent faire les essais aux dépens de l'Administration de la dite Académie.

Enjoint Sa Majesté au Directeur et au Comité de la dite Académie Royale de Musique de se conformer aux dispositions du présent Règlement (1).

Le dernier arrêt du Conseil du Roi est du 28 mars 1789: les articles suivants concernent les auteurs :

XIII. — Aucun ouvrage ne sera à l'avenir admis par l'Académie Royale de Musique, quoique la musique ne soit faite, qu'au préalable le Poème n'en ait été lu et reçu au Comité de l'Opéra, cette condition étant essentielle pour ne point engager légèrement les Compositeurs à sacrifier leur temps et leurs travaux, pour les ouvrages dont le genre ne se trou-

(1) A. O. Législation, Carton II.

veroit point propre au Théâtre de l'Opéra. Lorsqu'un poëme lyrique sera reçu, il en sera donné un certificat à l'Auteur, signé du Directeur et du Comité, afin que le Musicien qu'il choisira puisse travailler avec confiance.

XIV. — Lorsqu'un ouvrage sera admis, le Comité choisira seul et indépendamment de l'Auteur, le temps qu'il jugera le plus favorable aux intérêts de l'Académie Royale de Musique, pour le mettre au Théâtre, en diversifiant les genres le plus possible, de manière qu'un trop grand nombre de Tragedies ne se succèdent pas.

XV. — Tous les ouvrages nouveaux, à présenter par la suite, ne pourront être reçus qu'autant qu'ils rempliront la durée entière et d'usage du temps du spectacle, à moins que ce ne soient des actes détachés. Ils doivent en outre être composés de manière à amener des festes et ballets, surtout pour terminer le spectacle, puisque c'est un des principaux buts de l'Opéra.

XVI. — Pour contribuer à rétablir le fonds du répertoire de l'Académie, Sa Majesté autorise le Comité de l'Académie Royale de Musique à encourager par des récompenses les habiles compositeurs à remettre en musique les meilleurs Poëmes de l'Opéra, qui leur seront indiqués par ledit Comité (1).

\* \* \*

La discipline imposée au personnel était fort stricte en ce qui concernait le respect dû aux œuvres des auteurs, si l'on en juge par ce billet adressé le 17 février 1771 par l'Intendant des Menus Plaisirs aux directeurs de l'Opéra Berton et Trial :

« Vous avez très bien fait, Messieurs, de renvoyer ces sieurs Bâton, Candeille et Royer, musiciens des Chœurs qui se sont répandus en mauvais propos sur les talents des auteurs qui travaillent pour l'Académie Royale de Musique. »

(1) A. O. Législation. Carton II.

Il s'agissait en effet de protéger les recettes : les critiques du dehors ne devaient trouver ni leur source, ni leur confirmation dans l'opinion des artistes chargés d'interpréter les ouvrages offerts au public.

#### F. — LA COMÉDIE ITALIENNE

Les premiers comédiens italiens, qui aient paru en France, y avaient été appelés par Henri III. Lorsqu'il eut quitté son royaume de Pologne pour s'asseoir sur le trône de France, il s'était arrêté à Venise où la Seigneurie avait donné des fêtes splendides en son honneur. Il y avait remarqué la troupe des *Gelosî*, les Rieurs (1).

Pour se distraire, et aussi pour distraire les Députés des Trois Ordres réunis aux Etats de Blois, en 1577, il y avait appelé cette troupe, qui ouvrit son théâtre dans la salle même des Etats. De là, les *Gelosî* vinrent à Paris où ils s'installèrent au Petit Bourbon, et ouvrirent leur théâtre le 19 mai de la même année : « Ils prenaient quatre sols de salaire par teste, et il y avait un tel concours que quatre des meilleurs prédicateurs de Paris n'y avaient pas tous ensemble autant quand il preschaient » dit l'Estoile. Ils n'y restèrent pas longtemps, car les troubles de la Ligue et de la Guerre civile les firent partir (2).

Sept ans après, une seconde troupe, puis d'autres passèrent à Lyon et à Paris.

(La troupe, que Mazarin fit venir et jouer au Petit Bourbon en 1645, n'était pas, — nous l'avons vu — une troupe de comédie, mais une troupe d'opéra).

Enfin, une dernière troupe débuta à Paris le 10 août 1653 et y resta. En 1660, elle quitta le Petit Bourbon pour passer avec la troupe de Molière au Palais-Royal, et en 1680, à la

(1) *Yezav* signifie rire.

(2) D'Orléans. *Annales du Théâtre Italien*, Paris, 1788.

suite de la réunion des deux troupes des Comédiens français qui jouèrent rue Guénégaud, des Comédiens Italiens prirent possession de l'Hôtel de Bourgogne devenu vacant.

En 1684, un Règlement, analogue à celui qui fut élaboré l'année suivante, pour les Comédiens français, était « ordonné être fait sous le bon plaisir du Roi » par Madame la Dauphine (1). Ce règlement ne contenait aucune disposition concernant les auteurs. En effet, les comédiens ne représentaient encore que des farces italiennes traditionnelles, populaires, qu'à l'origine ils composaient eux-mêmes.

Cependant, pour toucher le public parisien dans son ensemble, ils s'étaient mis à jouer les traductions françaises des pièces italiennes, puis des pièces françaises.

Au mois de mai 1697, ils avaient affiché une pièce française la *Fausse Prude* qui devait causer leur perte. Un auteur de l'époque Guenlette, auteur d'une *Histoire du Théâtre Italien depuis l'année 1577 jusq'en l'année 1750* (2) écrit :

« Les Comédiens Italiens s'estoient fait beaucoup d'ennemis par leur satire trop vive et trop outrée. Mezetin qui estoit extrêmement insolent, mit le comble à son audace en enlevant Spinette et en trompant les premiers gentilshommes.

« Les Comédiens français les haysoient extrêmement. Ils proférèrent du grand crédit qu'avait alors Mlle Raisin pour les perdre. Avant qu'elle eût quitté le théâtre, elle avait des liaisons très étroites avec ce qu'il y avait de plus grand à la Cour.

« On fit entendre au feu Roy (Louis XIV) que les Italiens se dispoisoient à jouer une pièce de la façon de Le Noble intitulée la *Fausse Prude* et que c'estoit une satire sanglante contre Madame de Maintenon.

« Ce dernier trait estoit absolument faux. Cependant M. d'Argenson, alors Lieutenant-Général de Police, eut ordre d'aller faire fermer pour toujours leur théâtre, et d'apposer les scellés sur toutes leurs loges, ce qui fut exécuté le 14 May 1697. »

(1) A. N. O 847.

(2) Archives de l'Opéra. Manuscrit inédit, t. I, p. 53.

La plupart retournèrent en Italie ; quelques-uns entrèrent dans les troupes des spectacles de la Foire, notamment Dominique.

Mais la Cour les regrettait : après la mort de Louis XIV, le Régent voulut les faire revenir ; il s'adressa au duc de Parme Antoine Farnèse, qui lui envoya en 1716 la troupe de Riccoboni dit Lelio. Un certain nombre d'articles qui devaient « être observés par la troupe des Comédiens Italiens de Sa Majesté Très Chrétienne, envoyez par Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Antoine de Parme, par lui ordonnez et unanimement approuvez par les Comédiens, » (1) réglaient les conditions de fonctionnement de la troupe.

Deux de ces articles concernaient les œuvres qui devaient être représentées.

L'article 2 disposait « que ledit sieur Lelio soit obligé de donner toute l'assistance aux auteurs pour faire des pièces nouvelles, et d'en faire lui-même soit en italien, ou pour faire transcrire en français, alors que le besoin, la commodité et l'occasion pourront demander. »

« Se donnant donc ledit sieur Lelio à ce seul employ, qui est de beaucoup de peine et de travail, il distribuera à son plaisir les rôles aux acteurs selon leur habitude, sans qu'il y ait personne qui puisse lui contredire, seule et nécessaire autorité qui est réservée au chef de la troupe, et qui est insérée et confirmée dans les articles d'Italie par toute la troupe, unanimement accordez et tout cela pour le bien de la Comédie et du Public. »

On voit que cet article, — contrairement à ce qui se passait à la Comédie Française et à l'Opéra, — enlevait aux auteurs le choix de leurs interprètes.

L'article 8 disposait que les pièces nouvelles devaient être reçues à la pluralité des voix des comédiens.

Cependant Riccoboni voulut quelques garanties pour s'as-

(1) CAMERON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, Paris.

surer une exploitation fructueuse : dans une pétition adressée au duc de Parme, tant en son nom qu'au nom de ses camarades, il demandait qu'aucune troupe italienne ne soit reçue en France, sous quelque prétexte que ce soit, même si tous les acteurs parlaient français, et qu'il soit défendu à tous autres de faire usage des habits des acteurs masqués de la troupe italienne, c'est-à-dire de l'Arlequin, du Scaramouche, du Pantalou, du Docteur et du Scapin, et même de Pierrot qui, « quoique Français, est né du théâtre italien ».

Connaissant les privilèges accordés à l'Opéra, et craignant des difficultés, s'il représentait des ouvrages comportant des danses et de la musique, Riccoboni demandait encore qu'il put en donner dans ses divertissements (1). Il obtint satisfaction et le Régent fit allouer à la troupe une pension annuelle de 15.000 livres.

Elle débuta au Palais-Royal le 18 mai 1716 par une Comédie italienne intitulée *l'Inganno fortunato* (*L'Heureuse Entrepris*), traduite de l'espagnol par une comédienne, Brigida Bianchi sous le pseudonyme d'Aurelia, et qui avait paru chez Clan de Craunoisy, à Paris en 1659.

Gueulette avait donné aux comédiens italiens, qu'il voyait tous les jours au café, l'idée de distribuer gratis aux spectateurs les arguments en français de leurs pièces nouvelles : il s'offrit à en faire les traductions, et la réalisation de ce projet leur amena beaucoup de spectateurs (2).

Leur ami Gueulette travailla encore pour eux, en leur donnant le *Tresor supposé*, représenté le 7 février 1720, *l'Amour Précepteur* « pièce toute françoise en trois actes » représentée le 25 juillet 1726, et enfin *l'Horoscope accompli*, un acte représenté le 6 juillet 1727.

Nous savons par lui que, dès cette époque, les auteurs avaient « une part » dans les recettes comme à la Comédie Française, car il déclare :

(1) RENOUDAN. O. C., t. I, p. 203.

(2) GUEULETTE. O. C., t. I, p. 65.

« Je n'avais jamais rien voulu recevoir des Comédiens pour ces pièces-là, et leur avais remis « la part d'auteur » ... et comme je ne travaillais que pour mon plaisir, cela avait encore augmenté l'estime de ces acteurs pour moy. »

Il est probable cependant qu'à l'origine la rémunération des auteurs consista dans le prix du manuscrit et que « la part d'auteur » ne devint l'usage qu'après son adoption par la Comédie Française, c'est-à-dire d'un neuvième pour les pièces en trois actes et plus, d'un douzième pour les pièces en deux actes, et d'un dix-huitième pour les pièces en un acte. Ce sont ces pourcentages qui ont été adoptés par le Règlement de 1774 dont le Préambule constate que les rapports entre les auteurs et les Comédiens n'avaient fait l'objet d'aucune disposition jusqu'à cette époque (1).

#### G. — LES SPECTACLES FORAINS

De temps immémorial, deux foires se tenaient à Paris, l'une en hiver, la Foire Saint-Germain, sur un terrain appartenant à l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés ; l'autre, en été, la Foire Saint-Laurent, sur un terrain situé près de l'église de ce nom.

Une foule de bateleurs de toutes sortes, acrobates, danseurs de corde, montreurs de singes et d'ours, prestidigitateurs, montreurs de marionnettes y faisaient leurs exercices dans des baraques appelées « loges ».

La plupart de ces spectacles étaient précédés d'une « parade », par laquelle un forain invitait le public à y entrer ; ce forain était devenu un personnage classique : c'était « Gilles ». Parfois Gilles était doublé de Pierrot : le monologue de Gilles s'étendait au dialogue par les réparties de Pierrot.

(1) Voir ci-après, p. 218.

Ces parades, toujours débitées avec beaucoup de verve, étaient souvent fort spirituelles.

La parade finie, Gilles et Pierrot rentraient à l'intérieur de la loge et, comme le font aujourd'hui les clowns au cirque, interpellaient les acrobates, qui leur répondaient. Ces répliques finissaient par constituer quelquefois ce qu'on appelle aujourd'hui des « sketches ».

Du sketch à la saynète, de la saynète à la comédie en un acte, la pente est insensible.

Les forains, quelquefois seuls, plus souvent avec le concours des auteurs, en étaient arrivés à composer de véritables pièces.

L'expulsion des Comédiens Italiens en 1697 donna aux entrepreneurs des spectacles de la Foire l'occasion de s'emparer de leur répertoire, devenu en quelque sorte *res nullius*.

Le texte de l'affiche d'une de ces troupes témoigne de ces empiétements :

« LA TROUPE DE ROUS LES PLAISIRS

« Après tant de remises, est enfin en état de vous donner présentement pendant le cours de la Foire Saint-Germain l'*Asne de Lucien* ou le *Voyageur ridicule*, comédie nouvelle, ornée de quantité de changements de théâtre et machines surprenantes, et pour luy donner ses derniers charmes, le Sr Langvicher, seul danseur de corde des Roys de France et d'Angleterre, se promet d'y mêler des sauts aussi périlleux que des postures extraordinaires, avec une Gigue, digne d'attirer l'admiration de tout Paris, sans oublier l'incomparable petit Gilles, qui tient le premier rôle dans la pièce.

« L'on commencera à trois heures et demie précises et l'on ne prendra que sept sols au parterre, quinze sols à l'amphithéâtre et dans les galeries et treute sols aux loges » (1).

Il s'agissait, en somme, d'une pièce à grand spectacle.

(1) BONASSIER. O. c.

L'histoire des spectacles de la Foire est celle d'une lutte incessante contre les Comédiens français et les Comédiens italiens, qui défendaient leurs privilèges contre les forains.

Le Conseil du Roi, le Parlement, le Lieutenant de Police, tout le long du XVIII<sup>e</sup> siècle, essaient de maintenir ceux-ci « dans les bornes de leur état », mais « tout encourageait leurs empiétements, le courant des idées, la nécessité de doter de spectacles la population qui s'accroissait, le goût du populaire..., enfin, l'animosité, contre les comédiens, des auteurs qui commençaient à réclamer bruyamment la concurrence d'un second théâtre français, et plaidaient, en attendant, la cause d'établissements qui cherchaient à y suppléer » (1).

Dans le système des privilèges des trois théâtres d'Etat, Comédie Française, Comédie Italienne, Académie Royale de Musique, il y avait une fissure, résultant du droit qu'avait le bénéficiaire du privilège de cette dernière d'autoriser toutes manifestations musicales, vocales ou instrumentales.

En traitant avec l'Opéra, — à la condition d'intercaler de la musique dans leurs pièces, — les forains créèrent un genre nouveau, inconnu jusque-là : l'Opéra-Comique.

Deux entrepreneurs, Alard et la veuve Maurice, eurent en 1708, l'idée de solliciter de l'Opéra l'autorisation de donner des spectacles avec de la musique, pour échapper aux persécutions des Comédiens : leur exemple fut suivi par leurs confrères : c'est ainsi que l'Opéra-Comique fut le seul genre qui put être représenté concurremment par plusieurs théâtres à la fois jusqu'en 1762.

Les premières pièces, composées suivant ce type, furent des parodies d'opéras, d'où le nom « d'Opéra-Comique » donné à ce genre nouveau.

En 1710, Dominique, le fils de l'acteur italien de ce nom, ouvrit un théâtre à la Foire Saint-Germain, avec une pièce de sa composition, *Arlequin Atys*, parodie de la tragédie lyrique *Atys*. Deux bourgeois parisiens, qui se firent les analystes des

(1) BONASSIER. O. c.

spectacles de la Foire, les frères Parfait, écrivent à propos de cette parodie : « Tout contribua à la réussite, la force du jeu des acteurs, et la liberté qu'avait Dominique de parler et de chanter, tolérance qu'il s'était acquise par son nom et par ses talents, et qu'il conserva dans les tems où les acteurs jouaient à la muette ou avec des écriteaux ».

A la Foire Saint-Laurent de la même année, Dominique donna encore la *Foire galante*, parodie en trois actes du ballet l'*Europe galante*.

Dans le compte rendu de la Foire Saint-Laurent en 1714, les frères Parfait écrivent : « La dame de Baume se trouvant en état de soutenir le nouvel Opéra-Comique... le rendit des plus brillants : ajoutez à cela que M. Le Sage, flatté par le succès des pièces, qu'il avait données à ce théâtre, voulut quitter tout autre ouvrage pour se consacrer entièrement à ce spectacle, qu'on conviendra aisément que c'est lui qui, pour ainsi dire, a créé cette nouvelle espèce de poème dramatique, connue sous le nom d'opéra-comique ».

L'expression « opéra-comique », après avoir signifié le nouveau genre de pièces, va bientôt désigner les salles où on le représente.

A la Foire Saint-Laurent de 1715, il y a l'opéra-comique de Baxter et Saurin, qui joue *Colombine Arlequin et Arlequin Colombine*, de Le Sage, et l'opéra-comique de Dominique qui joue *Arlequin défenseur d'Homère*, de Fuselier. « Tout le monde sçait, écrivent les frères Parfait, que cet opéra-comique fut composé à l'occasion de la fameuse querelle agitée pour lors entre Mme Dacier et M. de la Motte au sujet d'Homère ; aussi ne manqua-t-il pas de réussir ».

La réussite du nouveau genre exaspérait les comédiens, tant français qu'italiens. Ne pouvant empêcher l'Opéra de donner ces autorisations, résultant de son privilège, ils obtinrent de la Cour, en 1718, qu'à la fin de la Foire Saint-Laurent, tous ces spectacles forains seraient supprimés. La dernière pièce, jouée le 6 octobre, fut *Les Funérailles de la Foire*, de Le Sage et d'Orneval, avec musique de Gillier :

elle eut un grand succès et le Régent, qui assistait à la représentation, dit en sortant : « L'opéra-comique ressemble au cygne qui ne chante jamais plus mélodieusement que quand il va mourir ».

Cette suppression dura trois ans.

En 1721, quelques entrepreneurs associés obtinrent l'autorisation d'ouvrir, à la Foire Saint-Laurent, un théâtre qui représenta *La Fontaine de Jouvence* et *la Guitare enchantée* le 15 juillet.

Une autre troupe, celle de Francisque, ouvrit une autre scène qui représenta, le 31 juillet, trois pièces en un acte, *La Fausse Foire*, *La Botte de Pandore* et *La Tête Noire*.

Le succès de ces deux théâtres alarma si fort les comédiens qu'ils obtinrent encore la suppression des spectacles forains, et les comédiens italiens en profitèrent pendant trois ans pour quitter l'Hôtel de Bourgogne lors des foires, et y donner leurs représentations.

Mais de Francine, directeur de l'opéra, n'y trouvait pas son compte, puisqu'il était privé des redevances que lui payaient les forains : il appuya donc leurs revendications, — et avec succès, car il recevait le 25 mars 1724 la lettre suivante émanant de la Maison du Roi :

« Le Roy trouve bon, Monsieur, que vous rétablissiez l'Opéra-Comique suivant votre privilège et la soumission des sieurs Pérard et Maurice, que vous obligerez de remettre exactement le prix qu'ils doivent donner à la caisse de l'Académie. »

A partir de cette époque, l'autorisation d'exploiter l'opéra-comique ne fit plus l'objet que d'une seule concession.

A ces concessionnaires, succéda bientôt un ancien marchand de chandelles de Paris, nommé Honoré, qui, après avoir fourni « pendant plusieurs années des lumières aux théâtres, s'avisa d'en vouloir entreprendre un, et, de ce fait, obtint en son nom le privilège de l'Opéra-Comique ».

Les Comédiens obtinrent encore sa suppression en 1745. Enfin, à la suite d'un arrêt du Conseil du Roi en date du

25 août 1749, qui attribuait le privilège de l'Opéra à la Ville de Paris, le Prévôt des Marchands et les Echevins concédèrent à un sieur Monnet, le 31 décembre 1751, le droit exclusif d'établir le spectacle de l'Opéra-Comique durant le temps des Foires.

Par la suite, Monnet transféra sa concession à un nommé Corbi et celui-ci, par acte passé par devant M<sup>e</sup> Baron, notaire à Paris, le céda le 21 février 1762 aux Comédiens Italiens ; l'Opéra consentait à cette cession, moyennant un loyer de 20.000 livres par an, s'engageant par contre à garantir les Comédiens contre tous troubles dans leur exploitation.

H. — L'OPÉRA-COMIQUE

*rapport de  
Chantre*

A partir de l'acquisition de l'Opéra-Comique par les Comédiens Italiens, ce genre fut officiellement distrait des spectacles de la Foire : il donnera bientôt son nom à la salle où jouent les Comédiens Italiens, absorbera en partie son répertoire de comédies, jouées en français, et éliminera complètement en 1779 le répertoire italien.

En 1781, il recevra du duc et de la duchesse de Choiseul, pour bâtir une salle, le terrain sur lequel il est encore actuellement.

L'acquisition du nouveau genre en 1762 nécessita l'augmentation de la troupe : il y fallut adjoindre des chanteurs : le personnel devint fort nombreux, et la question se posa de savoir, quelques années plus tard, s'il n'y avait pas lieu de supprimer, par mesure d'économie, les pièces jouées en français, pour ne laisser subsister que les pièces italiennes et l'opéra-comique. Il est probable que les Comédiens français, qui avaient intérêt à la suppression du répertoire français, ne furent pas étrangers à cette suggestion.

Les interprètes des pièces françaises, fort émus, adressèrent alors aux Premiers Gentilshommes de la Chambre, en décembre 1768, un mémoire exposant les raisons pour les-

quelles ce répertoire devait être maintenu : nous en extrayons les passages suivants :

« Les Acteurs de la Comédie Italienne destinés principalement aux rôles des pièces françaises, justement alarmés par la crainte de leur ruine prochaine, osent exposer avec un profond respect quelques réflexions, soit pour le bien général, soit pour implorer vos bontés... »

« ... Lorsqu'en l'année 1762, l'Opéra-Comique a été joint à leur spectacle, cette réunion a été considérée comme une troisième branche pour servir d'appui à leur théâtre : les pièces italiennes faisaient la première, les pièces françaises, mêlées pour la plupart de ballets et d'autres agréments, différentes en ce point et hors de la classe des pièces du Théâtre de la Nation, formoient la deuxième chambre ; enfin, l'Opéra-Comique et les parodies en étoient la troisième... »

« On a déjà éprouvé plusieurs fois le plaisir que le public a trouvé dans ce mélange, et l'on a reconnu que plusieurs représentations de trois opéras comiques, en un même jour, n'ont pas produit des recettes plus abondantes que celles de quelques pièces françaises, telles que *l'Ecole des Femmes*, auxquelles on a joint un seul opéra-comique.

« Ou'il survienne le moindre échec aux pièces de chant, le Théâtre Italien, privé de ses pièces françaises, serait sans ressources, au lieu que, dans cette circonstance, le public reverroit avec plaisir *Timon*, *l'Embaras des Richesses*, *les Talents à la Mode*, *la Vie est un Songe*, et toutes les autres pièces qui, soutenues par le mérite réel de leurs auteurs, tels que les Marivaux, de Boissy, de Saint-Foy et autres de cette réputation, ne craignent pas les événements de la frivolité... »

« ... Quelle affreuse position serait celle des supplians s'ils étaient privés de ce même état. Quel terrible avenir ! Quelles ressources pour eux » (1) ?

Ces raisons furent évidemment trouvées pertinentes, car après une éclipse d'un an, le répertoire français, fut rétabli : l'expérience avait montré que les recettes s'étaient res-

(1) A. N. 0840, pièce 2.

senties de sa suppression. Le personnel fut donc remis au complet.

« En 1768, et dans les années précédentes, la Comédie était composée, tant pour le genre italien que pour la Comédie française et l'Opéra-Comique de dix-neuf acteurs, tant reçus qu'à l'essai, dont quatre acteurs, reçus pour l'Opéra-Comique, et trois à l'essai. Il y avait quatorze actrices, tant reçues qu'à l'essai, avec quatre reçues, jouant l'Opéra-comique et deux à l'essai.

« Les trois services se faisaient exactement alors, à la satisfaction du public et à l'avantage des comédiens... » (1).

Ce furent bientôt les comédies jouées en italien qui n'attirèrent plus le public; leurs recettes ne couvraient même pas de quoi acquitter les frais journaliers. Aussi, un arrêt du Conseil du Roi du 25 décembre 1779 décida qu'à partir de l'année 1780, les Comédiens italiens seraient mis à la retraite, et que seuls subsisteraient la troupe française et celle de l'Opéra-comique.

\* \* \*

En ce qui concerne la rémunération des auteurs, rien n'avait été officiellement réglé, comme à la Comédie française et à l'Opéra: les uns ne demandaient rien; d'autres vendaient leurs manuscrits; d'autres enfin recevaient une ou plusieurs « parts d'auteur ».

Le règlement suivant intervint en 1774, « par exprès commandement de Sa Majesté », mettait fin à ce désordre.

« Nous, Louis Marie d'Aumont, duc d'Aumont, Pair de France, André, Hercule de Rosset, Duc de Fleury, Pair de France, Louis François, Arnaud, Duc de Richelieu, Pair et Maréchal de France, Emmanuel Félicité de Durfort, Duc de Duras, Pair de France, tous quatre Premiers Gentils-Hommes de la Chambre du Roi.

« Sur ce qui nous a été représenté par les Comédiens Ita-

liens ordinaires du Roi, que les Anciens Règlements pour l'Administration, la Police et Discipline du Spectacle de la Comédie Italienne, demandoient quelques modifications relatives à l'état actuel de ce spectacle, et aux changements survenus, depuis que Nous y avons réuni l'Opéra-Comique en 1762, et qu'il serait nécessaire de pourvoir par un Règlement nouveau, aux différents objets sur lesquels il n'y a rien de réglé dans les précédents, principalement en ce qui concerne la réception et la représentation des Pièces, et les droits respectifs des Auteurs et des Comédiens;

Nous, ayant égard à la demande des Comédiens, et voulant en même temps remédier aux abus qui s'y sont introduits, avons, sous le bon plaisir de Sa Majesté, réglé et statué ce qui suit :

#### Article Septième :

##### *Pièces Nouvelles. Droits des Auteurs.*

« 1<sup>o</sup> On ne lira aucune Pièce à l'Assemblée (des Comédiens) qu'elle n'ait été communiquée au Comité (1), et approuvée pour être lue, sur le rapport de l'Examinateur choisi entre les membres du Comité, lequel en tiendra Register... »

Suivant la date, et sans faire aucun passio-droit, on conviendra d'un jour, autre que celui du Répertoire, pour en entendre la lecture. L'Examinateur de la Pièce aura soin de prévenir l'Auteur, ou celui qui a présenté la Pièce, du jour choisi par l'Assemblée. L'Auteur seul, ou celui qui aura présenté la Pièce, aura droit de venir à cette Assemblée.

2<sup>o</sup> Pour obvier aux cabales des Acteurs ou Actrices, aux

(1) A. N. 07846, Mémoire de la Ferté, Intendant des Menus Plaisirs aux Gentilshommes de la Chambre, 1780.

(1) Le Règlement instituant ainsi dans son Article Douzième, un Comité de cinq Comédiens entre lesquels se répartissait la direction du Théâtre. Le sieur Trial avait dans ses attributions « les Auteurs, le rang des Pièces à lire, à remettre, les projets de Répertoire et les changements à y faire en cas de maladie ou autrement et les contestations de Province ».



Protections pour la distribution des rôles, l'Auteur, avant de faire la lecture, remettra au Comité la distribution cachetée. Si la pièce est reçue, on fera la lecture de sa distribution tout de suite ; si elle n'est reçue qu'à correction, la distribution sera renfermée dans le Cabinet des Archives, pour être vue lors de la seconde lecture ; et elle sera rendue à l'auteur sans l'ouvrir, si l'ouvrage est refusé.

3° Les Acteurs ou Actrices présents à la lecture, l'écouteront avec la plus grande attention, pour être en état d'en juger, et ne se permettront aucune expression, ni aucun signe, qui dénote d'avance leur sentiment particulier.

4° Après la lecture, la Pièce sera discutée, s'il y a lieu, entre l'Auteur et les Comédiens, après quoi l'Auteur sera prié de se retirer, ne devant point être présent à la délibération. Ensuite, chacun par ordre d'ancienneté, ayant proposé ses réflexions, et les avis ayant été discutés, chacun remettra, par écrit, aux Semainiers son avis motivé, ou pour l'acceptation, ou les corrections, ou le refus. Lesquels avis seront lus tout haut par le premier semainier et transcrits par le second, pour pouvoir recueillir la pluralité des voix. Et il est défendu, à qui que ce soit, sous peine de cinq cent livres d'amende et d'exclusion des Assemblées de lecture pendant un an, de redire l'avis particulier d'aucun Acteur ou Actrice, et de plus grande peine en cas de récidive.

5° S'il s'agit de faire des changements, l'Auteur pourra rentrer dans l'Assemblée, pour se concilier avec les Comédiens sur les corrections qui lui seront demandées.

6° Si l'Auteur consent à faire des changements, il pourra demander une seconde lecture, qui se fera dans la même forme que la première, et après laquelle on décidera définitivement sur le sort de la Pièce pour l'acceptation ou le refus.

7° La Pièce reçue, quant aux paroles, ne sera censée pleinement reçue, et n'aura de droit, pour être jouée à son tour, que quand la musique en sera faite et que les Comédiens l'aient entendue et approuvée.

8° Pour entendre une musique soumise à l'examen, et en porter leur jugement, les Comédiens s'assembleront comme pour la lecture d'une Pièce ; et à l'heure indiquée, se rendront de la Salle d'Assemblée au Théâtre, où l'on aura mandé toutes les parties obligées de l'orchestre ; et les Acteurs, chacun dans leur genre, chanteront les rôles que l'on aura soin de leur envoyer d'avance, afin qu'ils aient le tems de s'y préparer.

9° On choisira, pour faire ces sortes de répétitions, un jour où le Théâtre soit absolument libre de toute autre répétition, soit de Pièce ou de Danse, afin qu'il ne s'y trouve que les Acteurs qui ont droit aux lectures, avec le Compositeur de Musique et l'Auteur des Paroles.

10° Après cette répétition, les Comédiens rentreront dans la Salle d'Assemblée, pour prononcer sur la Musique qu'ils auront entendue, à quoi ils procéderont comme aux lectures des Pièces, et si la Musique est approuvée, on en fera mention sur un Registre particulier, destiné à inscrire seulement les Pièces reçues, quant aux Paroles et à la Musique conjointement, et c'est ce Registre particulier que l'on consultera, pour jouer, à tour de rôle, et suivant la date de leur réception, les Pièces qui y seront inscrites.

11° Quand une Pièce aura été reçue, ainsi qu'il vient d'être dit, et qu'elle sera venue à son tour pour être jouée, les Acteurs enverront les Rôles aux Acteurs, suivant la distribution déposée aux Archives avant la lecture, à moins que, dans l'intervalle, il ne fut survenu des changements dans la Troupe ; auquel cas il sera libre aux Auteurs de faire des changements dans leur distribution ; Nous réservant la connaissance des arrangements qu'il faudra prendre à ce sujet, et des difficultés qui pourraient naître.

12° Personne ne pourra, sans des raisons valables, et dont il nous sera rendu compte, refuser un Rôle du Genre de sa voix ou de son emploi, que les Auteurs lui auroient destiné, à peine de trois cent livres d'amende, et même

d'une plus forte, si son refus avoit des suites nuisibles à l'avantage des Auteurs et de la Comédie.

13° Quant aux Pièces anonymes, envoyées à la Société, les Auteurs en seront tenus d'adresser au Comité leur distribution cachetée, et de la même écriture que la Pièce, pour éviter toute discussion; et mettront à exécution tout ce qui est dit ci-dessus.

14° Les Comédiens ne pourront, sous aucun prétexte que ce soit, sinon pour des causes graves, dont Nous Nous réservons la connaissance, refuser de jouer une Pièce reçue, ni en retarder les Représentations à son tour, sans le consentement des Auteurs. Et si la représentation étoit retardée par la faute de quelqu'un, le Comité Nous en rendra compte pour y faire droit.

15° La part d'Auteur sera d'un neuvième pour les Pièces en trois actes et plus; d'un douzième pour les Pièces en deux actes; et d'un dix-huitième pour les Pièces en un acte.

Cette part d'auteur sera partagée en deux moitiés, l'une pour l'auteur des Paroles, et l'autre pour l'auteur de la Musique.

Elle sera prise sur la recette journalière de la Porte, et non point sur le produit des Loges à l'année.

Les crédits des Loges louées journellement, autres que les Loges louées à l'année, entreront dans la recette journalière; et les Comédiens en compteront avec les Auteurs.

16° Avant de tirer la part d'Auteur, on prélèvera sur la Recette, le quart franc pour le quart des Pauvres, et une somme de trois cent cinquante livres pour les frais journaliers.

17° Les Auteurs ne tireront point d'honoraires dans les Représentations où la Recette sera en dessous de six cent livres l'été et de mille livres l'hiver.

L'été se comptera depuis le 15 mai jusqu'au 25 novembre, et l'hiver depuis le 25 novembre jusqu'au 15 mai.

Les Auteurs auront le droit d'honoraires pour chaque

représentation de leurs Pièces, quand la recette excédera le taux marqué ci-dessus pour chaque saison.

Les Représentations où les Auteurs auront droit d'honoraires s'appelleront *Représentations utiles*. Celles où les Auteurs n'auront point droit d'honoraires s'appelleront *Représentations nulles*.

18° Lorsqu'une pièce aura été représentée trois fois, il ne sera plus libre à l'Auteur de la retirer.

Les Comédiens en auront, dès cette époque, la propriété usuelle pour l'employer sur le Répertoire, de la manière la plus convenable à leurs intérêts.

Ne pourront cependant lesdits Comédiens interrompre, dans sa nouveauté, le cours d'une Pièce dont les Représentations seroient suivies, sans le consentement des Auteurs; mais ils pourront la retirer, même dans sa nouveauté, quand elle ne produira pas les Recettes qu'ils peuvent raisonnablement espérer, eu égard à la saison.

Ne pourront de même les Comédiens doubler les Rôles d'une Pièce dans sa nouveauté, sans le consentement des Auteurs; et dans les Reprises, si quelqu'un a des raisons pour quitter son Rôle, ce dont le Comité jugera, le Comité veillera en même temps à ce que l'on ne discrédite point les Pièces, en mettant plusieurs Doubles à la fois; et que les principaux Rôles ne soient pas doublés sans une extrême nécessité, surtout les grands jours de spectacle.

19° Les Auteurs conserveront pendant toute leur vie les droits et honoraires dus à leurs pièces dans les *Représentations utiles*, sans que les interruptions, que les Pièces auroient éprouvées, pussent leur porter préjudice; mais ils n'auront rien à prétendre dans toutes les *Représentations nulles*, même pendant la nouveauté de la Pièce.

20° Le droit des Auteurs s'éteindra à leur décès, quand même les Pièces n'auroient point éprouvé de *Représentations nulles*. On en exceptera les Pièces qui n'auront pas encore eu cinquante *Représentations utiles* pendant la vie de l'Auteur, auquel cas, ses héritiers seront substitués à ses droits pour

lesdites Pièces, jusques et y compris la *cinquantième Représentation utile*, après laquelle ils n'auront plus aucuns droits.

21° Ce Règlement aura lieu pour toutes les Pièces à venir, à l'égard des Pièces passées, on conservera le droit des Auteurs, établi par le présent Règlement, à toutes celles qui, depuis qu'elles sont au Théâtre, n'ont point essayé de *Représentation nulle*, au taux qui a été suivi jusqu'à présent; et toutes les autres seront censées tombées dans les Règles et appartiendront à la Comédie.

22° Les Auteurs auront droit de donner des billets le jour de la Représentation de leurs Pièces; savoir chacun pour deux Personnes à l'Amphithéâtre, et deux Personnes aux troisièmes Loges, sans distinction de grande ou de petite Pièce; l'excédent du nombre fixé sera payé sur la part d'Auteur, ainsi que les billets de Parterre que les Auteurs demanderoient pour les trois premières Représentations d'une Pièce nouvelle, au-dessus du nombre de vingt, fixé pour les deux auteurs, pour chacune des trois premières représentations.

23° Les Auteurs de deux Pièces en trois actes, ceux de trois Pièces en deux actes ou de quatre Pièces en un acte, auront leur entrée leur vie durant.

Les Auteurs d'une Pièce en trois actes auront leur entrée pendant trois ans; ceux d'une Pièce en un acte ou de deux, auront leur entrée pendant un an seulement.

24° Le droit d'entrée ne sera acquis aux Auteurs que du jour où la Musique aura été reçue conjointement avec les Paroles, et suivant la date de la réception inscrite sur le Registre des Pièces reçues.

25° Les Auteurs qui ont leur entrée, en joueront dans toute la Salle, excepté aux premières Loges, qui ne sont pas sur l'Amphithéâtre, aux secondes Loges, aux troisièmes et au Parterre; mais ils ne pourront envoyer personne pour garder leur place.

Ordonnons aux Comédiens de ne porter aucun obstacle au droit accordé aux Auteurs par le présent Article, auquel il ne sera dérogé que dans le cas où un Auteur seroit convaincu

d'avoir troublé le spectacle par des cabales ou des critiques injurieuses, auquel cas, Voulons qu'il soit privé de ses entrées après la preuve des faits produits pardevant Nous » (1).

Ce règlement apportait quelques innovations fort importantes dans l'attribution des redevances aux auteurs.

Il n'était plus question de « faire tomber une pièce dans les règles », lorsque ses recettes tombaient au-dessous d'un chiffre déterminé. Le chiffre des recettes des « représentations utiles » donnait droit à la perception des honoraires qu'elles qu'aient été précédemment les recettes des « représentations nulles », et les honoraires étaient dus aux auteurs pendant toute leur vie.

Pour la première fois, leurs héritiers se voyaient conférer des droits sur les « représentations utiles ».

Enfin, si la pièce « n'appartenait plus aux Comédiens », l'auteur, n'avait plus le droit de la retirer du répertoire lorsqu'elle avait été jouée trois fois.

Ce règlement n'avait pas fait disparaître tous les abus, car un mémoire anonyme adressé aux Gentilshommes de la Chambre en relève quelques-uns :

« Les lectures se font aux Français avec le plus grand soin... On lit à l'auteur, qui reste toujours présent, les réflexions de chaque acteur, où il trouve quelques bons avis qui l'éclairaient sur des corrections essentielles. Aux Italiens les lectures se font indécemment, on y rit, on y cause, on y travaille, on y déjeune. On n'y lit point les billets de refus ou d'acceptation, parce que, dit-on, la plupart des acteurs ou actrices sont hors d'état de motiver leur opinion. L'auteur se retire dans le foyer supérieur, et cela se fait avec si peu d'égards que les machinistes et les garçons de théâtre sont instruits s'il est reçu ou refusé... »

« ... Il est de toute justice de statuer 1° que les auteurs partageront dans le produit énorme des petites loges, puisqu'il monte à 462.000 livres... 2° que les auteurs paieront le quart des pauvres sur le prix de l'abonnement de 60.000 livres, et qu'on ne prendra

(1) Archives de l'Opéra, n° 4.673.

plus le quart effectif de la recette, ce qui fait au moins 150.000 livres par an que les auteurs ont payé jusqu'à présent » (1).

L'auteur de ce mémoire, qui avait vraisemblablement eu à se plaindre de ces abus, n'obtint pas satisfaction, car aucune modification ne fut apportée au règlement.

..

L'avant-dernier arrêt du Conseil du Roi, rendu avant la Révolution le 16 octobre 1779 sur l'Opéra-Comique, approuve la nouvelle concession faite à la Comédie Italienne par la Ville de Paris, stipulant par le Prévôt des Marchands et les Echevins pour trente ans commençant à courir le 1<sup>er</sup> janvier 1780 pour prendre fin à pareil jour de l'année 1810 :

« Article 1. — L'Académie Royale de Musique promet de faire jour pendant ledit temps à ladite troupe des Comédiens ordinaires du Roi dits Italiens... dudit Privilège de l'Opéra-Comique... »

« Article 3. — L'Académie Royale de Musique promet et s'engage non seulement à n'accorder à qui que ce soit aucun autre privilège concernant le spectacle de l'Opéra Comique à Paris, mais même d'empêcher que ce genre de spectacle puisse être représenté à Paris par quelques autres personnes que ce soit, non plus qu'aucun autre spectacle composé de chant et de danse, soit en français, soit en d'autres langues, à peine de tous dépens, dommages et intérêts, promettant en outre d'employer sa médiation pour obtenir des autorités supérieures qu'il ne s'établisse aucun des spectacles susdits dans l'étendue de quatre lieues à la ronde.

« Ladite concession faite à la charge par lesdits Comédiens Italiens...

« 1<sup>o</sup> De ne pouvoir, pendant toute la durée de ladite Concession, faire, dans aucune pièce nouvelle, aucuns chœurs simples ou composés, de manière que ledit spectacle de l'Opéra-Comique ne puisse avoir, en façon quelconque, la forme de l'Opéra, soit français, soit italien...

« 2<sup>o</sup> De ne faire pendant tout le cours de ladite concession, et pour

(1) A. N. 07849.

quelque cause que ce puisse être, aucun usage, soit dans le cours des Pièces Nouvelles, sous quelque nom qu'elles puissent être données, soit dans les symphonies d'orchestre, dans les divertissements ou autrement, d'aucuns morceaux de chants, d'aucunes symphonies, d'aucuns avertis, d'aucune sorte de musique des ouvrages représentés à l'Opéra, ou qui pourroient dans la suite y être représentés...

« 3<sup>o</sup> ... De ne recevoir pour ledit spectacle de l'Opéra-Comique, ni même pour celui de la Comédie Italienne... aucuns des sujets attachés, ou qui l'auroient été, à ladite Académie, sans le consentement exprès et par écrit dudit sieur Prévôt des Marchands...

« 4<sup>o</sup> Que lesdits Comédiens ne pourront non plus faire venir aucuns Bouffons d'Italie... se réservant ladite Académie de Musique le droit de se servir desdits Bouffons quand bon lui semblera...

« 5<sup>o</sup> De se conformer... aux règles prescrites pour le choix des pièces, c'est-à-dire qu'ils ne pourront faire représenter de pièces, en un ou plusieurs actes qui forment des ouvrages de musique suivis, telles que les *Troqueurs* (1) et autres de pareille nature.

« Article 6. — Ladite concession, est faite moyennant trente mille livres de redevance ou loyer pour et par chacune des cinq premières années de ladite concession... et de quarante mille livres par chacune des vingt-cinq autres années de ladite concession...

« ... Le Roi étant en son Conseil à approuvé et agréé, approuve et agréé ladite concession... pour le temps, aux charges, clauses et conditions sus-épliquées ... » (2).

Enfin un dernier règlement des Gentilshommes de la Chambre élaboré le 30 mars 1780, en exécution d'un arrêt du Roi du 23 décembre 1779, reproduisait les dispositions de celui de 1774 en ce qui concernait les droits des auteurs. Son article VII contenait cependant cette innovation au point de vue des parts d'auteur :

« Les parodies, de tel nombre d'actes qu'elles soient composées, seront toujours regardées comme pièces d'un acte » (3).

(1) Les *Troqueurs* étaient un opéra comique en un acte dont Dauvergne, chef d'orchestre de l'Opéra, avait écrit la musique et Vadé les paroles et qui avait été joué à la Foire Saint-Laurent en 1753.

(2) A. O. Législation. Imprimés. Carton I.

(3) Archives de la Comédie Française.

## I. — LES THEATRES DES BOULEVARDS

La nécessité de donner des spectacles populaires, en dehors du temps des Foires, s'était si vivement imposée dans la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle, que quelques entrepreneurs de la Foire obtinrent l'autorisation de rendre leurs spectacles permanents dans des salles du Boulevard du Temple.

Le plus célèbre fut Jean-Baptiste Nicolet, fils de Guillaume Nicolet, montreurs de marionnettes. Il y ouvrit, sous son nom, le premier théâtre du Boulevard.

Ses pantomimes obtinrent le plus vif succès : il eut même l'honneur d'être appelé à en donner le spectacle devant Louis XV à Choisy le 23 avril 1772, et, à la suite de cette représentation, fut autorisé à changer le titre de son théâtre en celui de Théâtre des *Grands Danseurs du Roi*, titre qu'il changea en *Théâtre de la Gaîté* en 1792.

Ayant sagement organisé sa réclame, il fit passer dans la langue courante ce brocart parvenu jusqu'à nous :

« De plus en plus fort, comme chez Nicolet ».

\*\*

Audinoit, ancien acteur de l'Opéra Comique, y avait donné une pièce le *Tomefier*, en 1761. Sous le nom d'*Ambigu Comique*, il ouvrit un spectacle à la Foire Saint-Germain en 1769 avec des marionnettes, qui débutèrent par des parodies des pièces jouées par ses anciens camarades.

Il obtint tant de succès, qu'il rendit son spectacle permanent, en s'installant dans une salle du Boulevard du Temple au mois de juillet de la même année, et y substitua des enfants à ses marionnettes.

Comme Nicolet, il eut l'honneur de jouer en 1772 à Choisy devant le Roi et Madame Du Barry, et comme Nicolet, il

profita de son succès pour donner des spectacles avec de véritables acteurs.

Il dirigea l'*Ambigu Comique* seul jusqu'en 1785, puis associé avec un de ses pensionnaires Arnould Mussot, jusqu'en 1795, époque à laquelle il se retira.

Il a composé plusieurs scènes pour son théâtre : une pantomime, *La Partie de Chasse* (1769), une Comédie, *la Musicomanie* (1774) (en collaboration avec Mussot), *Le Prince Noir et Blanc* (1780), féerie en deux actes et *Dorothée* pantomime en trois actes (1782).

\*\*

Un autre acteur de l'Opéra-Comique Lécruze, avait dirigé un théâtre à la Foire Saint-Laurent de 1737 à 1745, époque à laquelle il fut fermé.

Abandonnant cette carrière, il se fit dentiste, obtint le titre de chirurgien dentiste du Roi de Pologne et fut appelé à Ferney pour donner ses soins à la nièce de Voltaire, Mme Denis.

Puis, repris par le goût du théâtre, il fonda en 1778 *Les Variétés Amusantes* : mais il avait fait les choses avec trop de magnificence : il tomba en faillite l'année suivante et son théâtre fut racheté par deux danseurs de l'Opéra, Malter et Harmois, qui payèrent ses dettes et lui firent une pension de 4.000 livres.

Les nouveaux directeurs n'exploitèrent *Les Variétés Amusantes* que jusqu'en 1784, époque à laquelle Gaillard et Dorfeuille traitèrent avec l'Opéra pour en obtenir le privilège.

\*\*

Dans aucun de ces théâtres, les droits des auteurs n'avaient fait l'objet de la moindre réglementation : ils donnaient leurs manuscrits aux directeurs soit contre paiement d'une somme fixe, soit contre paiement de « parts d'au-

teur », soit enfin pour la seule satisfaction de voir leurs ouvrages représentés.

#### J. — LES LUTTES POUR LES RÉPERTOIRES

##### *La Comédie Française contre la Comédie Italienne.*

Dès l'instant que la Comédie Française, la Comédie Italienne et l'Opéra obtinrent des privilèges, il devenait nécessaire de limiter étroitement le « genre » des ouvrages que chacun devait représenter et dans lequel chacun devait se cantonner.

Le premier conflit se présenta entre comédiens français et italiens. Lorsque ceux-ci commencèrent à représenter les traductions françaises des pièces italiennes de leur répertoire, les Comédiens français prétendirent le leur interdire, et ils obtinrent du duc de Gesvres, Premier Gentilhomme de la Chambre, une lettre en date du 4 juin 1691 leur donnant satisfaction (1).

Les Italiens en appelèrent à Louis XIV. Suivant une anecdote célèbre, celui-ci invita les deux parties à s'expliquer devant lui. Baron se présenta pour les Français, Dominique pour les Italiens. Baron parla le premier. Quand il eut fini, le Roi fit signe à Dominique de parler à son tour.

— « Dans quelle langue, Sire ? » dit Dominique.

— « Parle comme tu voudras », reprit le Roi.

— « Je n'en veux pas davantage », répliqua Dominique.

« Ma cause est gagnée. »

Le Roi se mit à rire et dit : « La parole est lâchée, et n'en reviendrai pas ».

Et, de fait, à partir de cette époque les Comédiens italiens représentèrent librement en français les pièces de leur répertoire.

(1) BONASSIRE. *Les Spectacles forains de la Comédie Française*. Paris, 1875.

##### *La Comédie Française contre les Forains.*

Une concurrence plus dangereuse allait résulter bientôt des spectacles de la Foire. Alors que les Comédiens italiens étaient, à l'origine, étroitement cantonnés dans le domaine des Arlequin, des Colombine, des Scaramouche, et de tous ces personnages irrésistibles, intermédiaires entre les hommes et les marionnettes, les spectacles de la Foire étaient libres, dans toute la mesure où ils n'empiétaient pas sur le domaine des trois théâtres officiels.

Cela ne faisait pas l'affaire des Comédiens français, dont les recettes diminuaient : Invoquant leur privilège, ils se plaignirent au Lieutenant de Police d'Argenson qui, les 20 et 27 Février 1699 rendit deux sentences condamnant quatre entrepreneurs de spectacles, Alard, Maurice Vonderbeck dit Maurice, Selle et Bertrand à 1.500 livres de dommages-intérêts au profit des Comédiens.

Ces deux instances devaient ouvrir une ère de procédures qui durèrent douze ans et qui se déroulèrent devant presque toutes les juridictions.

Les Forains en interjetèrent appel au Parlement et continuèrent leurs spectacles.

En 1702, les Comédiens intentèrent une nouvelle action contre les Forains et d'Argenson les condamna derechef, par sentences des 9 et 16 juin.

Ils interjetèrent encore appel, et le 28 juin 1703, le Parlement confirma toutes les décisions du Lieutenant de Police, leur défendant de représenter des comédies.

La Foire Saint-Laurent ouvrait cette année le 11 août : puisqu'ils ne pouvaient représenter des comédies, les Forains ne jouèrent que des scènes détachées, mais « ces fragments « que des personnes d'esprit prirent soin d'arranger, firent « tout l'effet qu'on s'en était promis ».

(1) Voir BONASSIRE. *O. c*

Les Comédiens firent un nouveau procès : le 15 janvier 1704, d'Argenson rend encore une sentence interdisant de jouer des scènes détachées à la prochaine Foire Saint-Germain. Mais les auteurs soutiennent les Forains : Bertrand ouvre la Foire Saint-Germain de 1705 avec une pièce en trois actes de Fuzelier intitulée *le Ravissement d'Hélène, le Siège et l'Embrassement de Troie*. La veuve de Maurice, qui a repris ses affaires, donne l'année suivante à la Foire Saint-Germain une pièce en trois actes, *Sancho Pança* de M. de Bellavaine, qui n'avait pas voulu « prendre de rétribution. »

Ces deux pièces ne comportaient que des dialogues, et les Forains soutenaient qu'elles ne constituaient pas des « scènes » de Comédie. Les Comédiens les assignèrent encore devant le Lieutenant de Police qui, par deux sentences des 19 février et 5 mars 1706, leur fit défenses de représenter aucuns spectacles où il y ait des *dialogues*, et pour l'avoïr fait les condamne chacun à 300 livres de dommages et intérêts envers les Comédiens, et 20 livres d'amende envers le Roi, et, en cas de nouvelle contravention, permet aux Comédiens de faire abattre les théâtres.

Alors, sous prétexte que ces défenses causent un préjudice considérable au Cardinal d'Estrées, Abbé de Saint-Germain-des-Prés, auquel appartient le terrain sur lequel ces théâtres sont construits, le Receveur des revenus de l'Abbaye, du Fresnoy, interjette appel de ces deux sentences devant le Parlement, et le Cardinal intervient lui-même dans l'instance.

Le 22 février 1707, le Parlement rend un arrêt déboutant du Fresnoy de son appel et le Cardinal d'Estrées de son intervention, confirmant les sentences du Lieutenant de Police, et faisant défenses aux Dansseurs de corde et à tous autres de représenter soit dans l'enclos des Foires, soit dans tout autre endroit de Paris, aucunes Comédies, Farces, Dialogues, ou autres divertissements ayant rapport à la Comédie. Les Forains ne se tinrent pas pour battus : puisque les dialogues leur sont interdits, ils réciteront des monologues,

et soutiendront avoir observé exactement l'arrêt du Parlement du 22 février. A la Foire Saint-Laurent de 1707, ils représentent donc *Arlequin Ecoïler Ignorant et Scaramouche Pédant Scrupuleux*.

Les Comédiens requièrent Cailly, commissaire au Châtelet qui, le 30 août 1707, dresse le constat suivant :

« Ayant pris place dans une loge, nous avons observé qu'après que les Marionnettes ont été jouées sur le théâtre, il a paru un Scaramouche et plusieurs acteurs au nombre de sept... »

« Que presque à toutes les scènes, l'acteur qui avait parlé se retirait dans la coulisse et revenait dans l'instant sur le théâtre, où l'acteur qui était resté parlait à son tour et formait ainsi une espèce de dialogue ; »

« Que les mêmes acteurs se parlaient et répondaient dans les coulisses et que d'autres fois l'acteur répétait tout haut ce que son camarade lui avait dit tout bas ; »

« Que la pièce a fini par trois danses différentes et une chanson chantée par un acteur ; »

« Après quoi, l'un des mêmes acteurs a annoncé pour le lendemain la pièce intitulée *la Fille Savante ou Isabelle Fille Capitaine*. »

Les Comédiens assignent encore les Forains devant le Lieutenant de Police, et à l'appui de leur demande, produisent cet argument :

« Si le monologue leur était permis, et qu'ils eussent des gens d'esprit pour en composer, de bons acteurs pour l'exécution, ils ne laisseraient pas de faire des scènes très agréables, telles que sont celles de *l'Amphitryon*, que Molière a tirée de Plaute, où Sosie est introduit, parlant avec sa lanterne, pour laquelle il se répond à lui-même sous le nom d'Alcémène ; celle de Scapin où le même Molière fait jouer à Scapin huit ou dix personnages différents... des scènes parties muettes, parties parlantes, en constitueraient des Comédies... »

Ce fut l'avis de d'Argenson qui le 9 septembre condamna encore les Forains, directeurs et acteurs solidairement, en 500 livres de dommages et intérêts.

Bertrand et Selle firent appel.

Alard et la veuve Maurice, n'insistèrent pas, et pour se mettre à couvert, traitèrent avec le directeur de l'Opéra Guyenet; celui-ci leur permit de faire usage de chanteurs et de danseurs, qui, joints à leurs mimes, constituèrent de fort agréables divertissements.

Le 21 mars 1708, le Parlement rendit un arrêt confirmant la décision du 9 septembre 1707, et faisant défense aux appellants d'y contrevenir à peine de 1.000 livres d'amende, 100 livres de dommages-intérêts envers les Comédiens et de démolition de leurs théâtres.

Bertrand et Selle ne s'inclinèrent pas devant cet arrêt.

Le 3 août 1708, M<sup>me</sup> Roseau et Girault huissiers du Parlement constatent qu'on joue encore *Scaramouche Pédant Scrupuleux*.

Le 2 janvier 1709, le Parlement déclare encourue l'amende de 1.000 livres et les 300 livres de dommages et intérêts, et autorise la démolition des théâtres : les Forains en étaient réduits aux seules marionnettes.

Mais ils sont têtus : ils ont le public et les auteurs pour eux ; ils vont encore essayer de tourner l'arrêt, et voici ce qu'ils imaginent :

Les Suisses, d'après les traités passés entre les Rois de France et les Cantons, ont le privilège de faire valoir leur industrie dans certaines professions, et lorsqu'ils sont engagés au Service de la Maison de France, ils ont le privilège de *committimus*, c'est-à-dire de la juridiction de l'Hôtel (du Roi).

Alors Bertrand fait une vente simulée de deux salles, qu'il avait à la Foire Saint-Germain, à deux Suisses de la Garde du duc d'Orléans, Holtz et Godard : Holtz prend, à titre de gagistes, la troupe de deux autres forains, Dolet et la Place; Godard en fait autant avec Selle et sa troupe.

Les deux Suisses obtiennent — un peu par surprise — de la Police, l'autorisation d'ouvrir leurs spectacles à la Foire Saint-Germain ; mais d'Argenson veille ; il retire la permis-

sion. Les Suisses se pourvoient à la Prévôté de l'Hôtel : M. de Noyon, son président, les déboute par décision du 5 février 1709. Les Suisses en appellent au Grand Conseil, appelé aussi Conseil des Parties, et y font assigner les Comédiens français qui déclinent sa compétence : en même temps, ils demandent au Parlement l'exécution de son arrêt du 2 janvier ; ils obtiennent satisfaction.

Le 20 février, après le spectacle, la salle de Holtz est entourée de plusieurs escouades du Guet à pied et à cheval, de 40 archers commandés par deux exempts qu'accompagnent les deux huissiers du Parlement, M<sup>es</sup> Rozeau et Girault, porteurs de l'arrêt, Pelletier, menuisier de la Comédie Française, et plusieurs garçons portant haches, scies et marteaux.

M<sup>e</sup> Girault donne à Holtz lecture de l'arrêt ordonnant la démolition du théâtre ; quand il a fini, M<sup>e</sup> Hesselin, huissier du Grand Conseil, lit à son tour un arrêt rendu le même jour par celui-ci, cassant l'arrêt du Parlement et défendant aux Comédiens et aux Forains de procéder devant une autre juridiction que la sienne.

Les huissiers du Parlement n'osent pas passer outre : laissant sur place le Guet, les Archers, le menuisier de la Comédie et les garçons ; ils s'en vont chez M<sup>e</sup> Burette, procureur de la Comédie, où se trouvent deux sociétaires, Dancourt et Dufay, et un Commissaire au Châtelet, Chevalier : ceux-ci lui enjoignent de faire exécuter l'arrêt du Parlement.

Les huissiers retournent à la Foire, et malgré les protestations de M<sup>e</sup> Hesselin, font abattre une partie du théâtre, les loges et le parquet, et s'en vont suivis de leur escorte.

Dans la nuit, Holtz fait tout remettre en état et donne sa représentation le lendemain devant une salle comble.

M<sup>e</sup> Girault revient le surlendemain et cette fois fait tout abattre, laissant douze archers, chargés d'empêcher Holtz de réparer les dégâts. M<sup>e</sup> Girault va ensuite au théâtre de Godard où jouait Selle, et fait briser quelques meubles pour la forme.



Holtz et Godard font dresser procès-verbal de tous ces dégâts par M<sup>e</sup> Hesselin et assignent les Comédiens devant le Grand Conseil qui, le 14 mars 1709, les condamne à 6.000 livres de dommages et intérêts envers Holtz et Godard et condamne Dancourt et Dufray à 300 livres d'amende applicables « moitié à la Chapelle du Grand Conseil et moitié au pain des prisonniers détenus de l'autorité dudit Grand Conseil. »

Munis de cet arrêt, Holtz et Godard font travailler jour et nuit aux réparations de leurs salles, et font signifier l'arrêt du Conseil aux Comédiens le 21 mars : M<sup>e</sup> Hesselin les saisit : ils consignent les 6.000 livres aux mains de M<sup>e</sup> Durand, notaire, et paient les 300 livres d'amende à Hesselin, avec défense de s'en dessaisir.

Les Comédiens appellent au Conseil d'Etat du Roi de l'arrêt du Grand Conseil, qui rend le 15 avril 1709 un arrêt éroquant toute l'affaire.

Enfin, le 17 mars 1710, le Conseil d'Etat rend un arrêt cassant l'arrêt du Grand Conseil ; déchargeant les Comédiens des condamnations prononcées contre eux ; ordonnant que les 6.000 livres de dommages et intérêts et les 300 livres d'amende leur soient restituées ; et renvoyant les parties devant le Parlement pour y procéder sur l'appel interjeté par Holtz et Godard de la sentence du Prévôt de l'Hôtel du 5 février 1709.

Holtz et Godard, sentant la partie définitivement perdue, résilièrent leurs baux avec Bertrand et les engagements des acteurs : Selle s'en alla jouer en province, et la troupe de Dollet, de la Place et de Bertrand, qui s'étaient associés, ne jouèrent plus qu'à « la muette » avec des écrivains sur lesquels on lisait, imprimé en gros caractères, ce que les acteurs ne pouvaient mimer (1).

Enfin, pour éviter le retour de pareilles contestations, le Conseil du Roi rendait le 23 décembre 1715 l'arrêt suivant :

« Sa Majesté étant en son Conseil, de l'avis de Monsieur le Duc d'Orléans, Régent, a fait et fait très expresses inhibitions et défenses aux Troupes de Danseurs de Corde et Sauteurs des Foires de Saint-Germain et Saint-Laurent de la Ville de Paris de sortir des bornes de leur Etat de Danseurs de Corde et Sauteurs, ny de substituer ou joindre à ces sortes de divertissemens aucune représentation de scènes comiques ou autres, sous quelque prétexte et en quelque manière que ce puisse estre, à peine de mille livres d'amende pour chaque contravention applicable au profit de l'Hopital général de ladite Ville de Paris, laquelle peine demeurera encourrue tant par les Chefs desdites Troupes que par ceux de leurs Gagistes qui auront participé à ladite contravention...

« Donné à Vincennes le vingt-troisième jour du mois de Décembre l'an de grâce mil sept cens quinze, et de notre Règne le premier.

« Signé : Louis.

« Et plus bas par le Roy, le Duc d'Orléans Régent présent.

« Signé : BERTHELEUX » (1).

#### *L'Opéra contre la Comédie Française.*

Lully ayant obtenu le privilège de l'Opéra en mars 1672 estima que ce privilège ne pouvait être exploité, avec quelque chance de succès, que s'il obtenait l'exclusivité du répertoire musical, c'est-à-dire l'interdiction aux comédiens français et italiens de donner des représentations comportant de la musique, soit vocale, soit instrumentale.

La défense contenue dans son privilège « de faire chanter aucune pièce entière en musique, soit en vers français ou autre langue, sans la permission par écrit dudit sieur Lully » ne lui semblait pas suffisante pour être préservé de toute concurrence de la part des Comédiens du Roi.

Aussi, il sollicita et obtint de Louis XIV le 14 avril 1672 l'ordonnance suivante :

(1) PANFANT, *Spectacles de la Foire*, Paris, 1743.

(1) A. O. Législation. Carton I.

« Sa Majesté ayant accordé au sieur Jean-Baptiste de Lully, Surintendant de la Musique de la Chambre de Sa Majesté, le Privilège d'établir dans sa bonne ville de Paris une Académie Royale de Musique, et voulant que les ouvrages de Musique dudit Lully aient toute leur perfection, et lever tous les obstacles qui en pourroient empêcher l'exécution ; Sa Majesté fait très expresses défenses aux Troupes de ses Comédiens François et Etrangers qui représentent dans Paris, de louer la salle qui a servi jusqu'ici aux représentations de l'Opéra, et d'y représenter aucune Comédie, et de se servir dans leurs représentations de Musiciens au delà du nombre de six, et de Violons ou Joueurs d'Instruments au delà du nombre de douze, et recevoir dans ce nombre aucun des Musiciens et Violons qui auront été arrêtés par ledit Lully, ou qui auront joué deux fois sur son Théâtre, sans le congé exprès et par écrit dudit Lully ; comme aussi de se servir d'aucuns des Danseurs qui reçoivent pension de Sa Majesté ; le tout à peine de désobéissance.

« Vent Sa Majesté que la présente ordonnance soit signifiée aux Chefs desdites Troupes à la diligence dudit Lully, à ce qu'ils n'en ignorent.

« Fait à Saint-Germain en Laye le 14 avril 1672.

« Signé : Louis.

« et plus bas : CORBENT. (1) ».

Cette ordonnance ne visait que les musiciens d'orchestre, et ne limitait pas le nombre des chanteurs que pouvaient avoir les théâtres de comédie. Lulli obtint encore une nouvelle ordonnance le 30 avril 1673, pour leur interdire d'engager des chanteurs. Et comme les comédiens prétendaient que les chanteurs qu'ils produisaient n'étaient point « externes », c'est-à-dire qu'ils faisaient partie de leurs troupes, Louis XIV rendit le 21 mars 1673 l'ordonnance suivante :

« Sa Majesté ayant été informée qu'au préjudice de son ordonnance du 30 avril 1673, qui fait défense à tous Comédiens de se servir de Musiciens Externes, quelques-uns ne laissent pas de faire chanter sur leur Théâtre des Musiciens qu'ils prétendent n'être pas

externes, sous prétexte qu'ils sont à leurs gages, et empêchent par ce moyen que les ouvrages de Musique pour le Théâtre du sieur de Lully, Surintendant de la Musique de la Chambre de Sa Majesté, ne puissent avoir tout le succès qu'on en devait attendre ;

« A quoi voulant pourvoir, Sa Majesté a ordonné et ordonne, vent, et entend que ladite Ordonnance du 30 avril 1673 soit exécutée selon sa forme et teneur :

« Ce faisant permet aux dits Comédiens de se servir seulement de deux comédiens de leur Troupe pour chanter sur leur Théâtre ; et leur fait très expresses défenses de se servir d'aucuns Musiciens externes, ou qui soient à leurs gages, à peine de désobéissance.

« Enjoint Sa Majesté au Lieutenant de Police de tenir la main à l'exécution de la présente Ordonnance.

« Fait à Saint-Germain en Laye le 21 mars 1673.

« Signé : Louis.

« Et plus bas : CORBENT » (1).

Jusqu'à ce que Lulli eut obtenu de Louis XIV le privilège de l'Opéra, il avait mis en musique tous les divertissements, et ballets, que Molière avait intercalés dans quelques-unes de ses pièces. Celui-ci fut ulcéré par l'octroi de ce privilège qui allait priver la Comédie de l'éclat que la musique et la danse ajoutaient à ses représentations. Aussi, lorsqu'il fit représenter la *Comtesse d'Escarbagnas* au Palais Royal au mois de juillet suivant, il remplaça la musique de Lulli par celle de Charpentier. Pour se venger, Lulli fit valoir son privilège afin d'obliger Charpentier à restreindre son orchestration dans les limites du privilège de l'Opéra, dont ce dernier n'avait pas suffisamment tenu compte.

Il ne semble pas que des conflits aigus se soient élevés entre les titulaires du privilège de l'Opéra et les Comédiens français jusqu'à la mort de Louis XIV, mais quelques mois plus tard le 20 juin 1716, les syndics des créanciers de Guyenet obtiennent du Conseil du Roi une condamnation à 1000 livres d'amende pour avoir contrevenu à ce privilège en

(1) A. O. Législation. Carton 1.

(1) A. O. Législation. Carton 1.

représentant les divertissements du *Malade Imaginaire* et de la *Comtesse d'Escarbagnas* avec de la musique et de la danse ; l'arrêt n'accordait d'ailleurs pas de dommages et intérêts.

Pendant quelques mois, les comédiens se le tinrent pour dit, mais, en septembre 1717, ils montèrent la *Foie de Bezons* et, au mois de décembre, les *Dieux Comédiens*, ou *Metempsyclose des Amours*, en trois actes et un prologue, pièces mêlées de « quelques ballets et de quelque musique ». Les syndics font constater cette dernière contravention le 17 décembre 1717 par Louis Jérôme Daminois, Commissaire au Châtelet, qui mentionne dans son acte que « le prologue commence par une descente de Mercure et une autre de la Déesse de la Paix ». Daminois a entendu des airs « en musique à une voix, duos, trios » avec accompagnement de neuf instruments, quatre violons, deux basses, deux hautbois et un basson, « plus un particulier battant la mesure ». Au second acte, il a vu des « danses de deux Baechants et de deux « Baechantes, d'une jeune fille et de trois petits Amours », et au troisième acte, Vénus descendre dans un char au milieu de danses (1).

Armés de ce constat, les syndics de l'Opéra présentent une requête au Conseil, dans laquelle, rappelant l'arrêt du 20 juin 1716, ils font judiciairement observer que « si les comédiens ne sont condamnés qu'à 500 livres d'amende pour chaque contravention, cela ne les empêchera pas de continuer, parce qu'ils regarderont cette somme comme peu de chose en comparaison du profit qu'ils tirent de chaque représentation ».

Aussi la requête conclut-elle à une condamnation en 100.000 de dommages et intérêts.

Le 21 mars 1718, le Conseil du Roi rendit l'arrêt suivant :

« Sa Majesté estant en son Conseil, de l'avis de Monsieur le Duc d'Orléans, Régent, a deschargé et deschargé, par grâce, et sans

(1) A. N. Y. 11.648.

tirer à conséquence, les Comédiens français des amendes par eux encourues, du passé jusqu'à présent, par leurs contraventions aux ordonnances et lettres patentes, concernant les privilèges accordés à l'Académie Royale de Musique, et de tous dommages-intérêts prétendus contre eux pour raison de ce par les Syndics de ladite Académie ».

« Veut néanmoins Sa Majesté que lesdites ordonnances et lettres patentes soient à l'avenir ponctuellement exécutées selon leur forme, teneur, défendant très expressément auxdits Comédiens français et tous autres d'y contrevenir, sur les peines y portées et de tous despens, dommages et intérêt » (1).

La pénitence était douce, puisque, en fait, les Comédiens étaient acquittés ; il semble d'ailleurs qu'en raison même de l'indulgence dont ils venaient de bénéficier, ils renoncèrent pendant huit ans à ne pas tenir compte des ordonnances.

En novembre 1725, ils jouèrent l'*Impromptu de la Foie*, comédie en trois actes et un prologue : Francine, qui avait repris la direction de l'Opéra, fait constater, le 10 novembre, que le prologue comprend des danses et plusieurs couplets chantés, que le premier et le second actes se terminent par un bal, et le troisième par des chansons (2). Le constat ne parait pas avoir été suivi d'un procès.

Le 26 mars 1740, de Thuret, devenu directeur de l'Opéra, fait dresser un constat par Cadot, commissaire au Châtelet, à propos des *Dieux Trompeurs*. « Nous avons constaté, écrit-il, qu'il a paru sur le théâtre trois figures en forme de statues, sous lesquelles formes se sont trouvés trois personnages, dont un, qui est celui du milieu, s'est trouvé être une danseuse, que nous avons appris être étrangère, venant de la Cour de Lorraine, et se nomme Gamache, qui a effectivement dansé une grande danse au son de la flûte allemande, qui

(1) A. N. E 1087.

(2) A. N. Y 11212.

était jouée par un des deux autres personnages, et d'un violon qui était joué par le troisième » (1).

Cette fois, l'affaire suivit son cours, le Conseil du Roi condamna les Comédiens français à 10.000 livres d'amende le 11 novembre 1741.

En 1746, les Comédiens récidivèrent : ils jouent le *Nouveau Monde et l'Inconnu*, avec ballets et musique. Le nouveau directeur de l'Opéra, Berger les fait condamner à 30.000 livres de dommages-intérêts par le Conseil du Roi.

Toutes ces décisions n'empêchent pas la Comédie Française d'augmenter son orchestre et son ballet : en 1753, ils comptent huit violons, une flûte, sept danseurs, dont un Italien, et huit danseuses, dont une Italienne.

Cette lutte de deux théâtres de l'Etat était quelque peu ridicule, et le privilège de l'Opéra évidemment abusif et vexatoire, car le fait d'ajouter un peu de musique et quelques danses, aux pièces de la Comédie Française, ne pouvait évidemment pas constituer une véritable concurrence pour l'Opéra.

Aussi, en 1759, le duc d'Anmont, premier Gentilhomme de la Chambre, autorisa la Comédie à avoir un orchestre composé de six violons, deux hautbois, trois violoncelles et une basse. Enfin le 1<sup>er</sup> avril 1764, avec la permission des premiers gentilhommes de la Chambre, elle eut un orchestre comprenant quatre premiers violons, quatre seconds violons, un hautbois, une flûte, un cor, une timbale, trois violoncelles, un basson, une contrebasse et un alto. Le personnel du ballet se composa d'un maître de ballet, d'un danseur, de neuf figurants, d'une première danseuse, de huit figurantes, de sept surannéraires et de trois enfants.

En fait, la Comédie avait enfin acquis la liberté d'avoir tels nombres de musiciens et de danseurs qui lui convenait.

### *L'Opéra contre la Comédie Italienne.*

Jusqu'à leur expulsion en 1697, les Comédiens Italiens avaient respecté les ordonnances rendues en faveur de l'Opéra.

Après leur retour, grâce aux permissions obtenues par Riccoboni, ils avaient pu agréablement leurs comédies de musique et de danse. Mais lorsqu'en 1730, le privilège de l'Opéra fut concédé à Gruet, celui-ci exigea, pour compenser les sacrifices considérables, que comportait la gestion de l'Opéra, que les ordonnances obtenues par Lulli fussent applicables aux comédiens italiens.

Les articles VIII et IX de l'ordonnance du 30 juin 1730 lui donnèrent satisfaction :

*Article VIII.* — Sa Majesté fait encore très expressément inhibitions de faire chanter et exécuter avec théâtres, décorations, aucunes pièces de musique en vers français ou italiens, de donner aucun spectacle de musique de danse, ny de faire aucun concert de musique vocale ou instrumentale dans aucun lieu public, et de faire aucun fonds à cet effet, sans la permission expresse et par écrit dudit sieur Gruet ou ses cessionnaires, à peine de mille livres d'amende applicable un tiers à l'hôpital et les deux tiers à son profit. »

*Article IX.* — Sa Majesté défend à tous comédiens, même aux siens, de se servir d'aucunes voix externes, de faire chanter plus de deux voix d'entre eux, dans leurs représentations de comédies, d'y avoir aucun danseur et plus de six instruments dans leur orchestre (*sic*) et leur en enjoint de se conformer aux règlements, arrêtés et ordonnances rendus à ce sujet, sur les mêmes peines portées dans l'article précédent. »

Gruet avait été remplacé par Lecomte, et Lecomte par de Thuret : au mois d'août 1733, la Comédie Italienne avait cru pouvoir s'affranchir de ces défenses et monter plusieurs pièces accompagnées de musique et de danse.

(1) A. N. Y 12142.

De Thuret requiert Louis Jérôme Daminois, Commissaire au Châtelet de dresser un certain nombre de constats : Daminois était devenu un spécialiste de ces sortes d'opérations.

Le 8 août, il constate que « *le Temple du Goli* a été précédé d'une symphonie composée d'une timbale, d'une trompette et de neuf violons, dont trois basses ; qu'une chanteuse, appelée Contarine, a d'abord chanté et répété un air italien accompagné de ladite trompette, de dessus de violons et de deux flûtes, l'une allemande et l'autre traversière », enfin que le reste de la pièce a été accompagné de ballets mêlés de chants.

Le lendemain, Daminois constate que les *Amants Ignots* comportaient des danses et des chants.

Le mercredi 12 du même mois, il constate encore que *Arlequin Hulla*, pièce en un acte, est mêlée de danses et de chant, et que *le Temple du Goli* a été représenté dans les mêmes conditions que la première fois ; enfin que le *Bouquet*, pièce en un acte, a été suivie d'un ballet accompagné de chants.

Le 5 avril 1739, toujours à la requête de de Thuret, Cadot, Commissaire au Châtelet, qui a succédé à Daminois, constate que « *l'Amant Proté*, se termine par un divertissement détaché de la pièce ; qu'à la fin du dernier acte, il a été représenté un ballet composé de dix danseuses en habits de théâtre, dont cinq en hommes et cinq en femmes ; et que ledit ballet a été accompagné sur le théâtre d'une vielle et d'une musette en habit de théâtre ». Dans l'orchestre, il y avait six violons, et deux basses de violon ; enfin, le commissaire a « entendu sur le théâtre deux voix seules qui ont chanté alternativement et exécuté deux duos terminés par un grand chœur ».

Le 2 mai 1739, Cadot fait les mêmes constatations.

Le 18 août 1742, il voit deux pièces, l'une en cinq actes, *Les Amants Embarrassés*, l'autre en un acte, les *Deux Travestis*, et constate que l'orchestre était « composé de douze

instruments, tant violons que basses, bassons, flûtes et flageolets ».

Il ne semble pas que ces divers constats aient abouti à des poursuites : il est donc à supposer que les Comédiens se sont accommodés avec de Thuret.

En 1744, François Berger a succédé à ce dernier dans la direction de l'Opéra. Le 2 juillet, à sa requête, Cadot dresse à propos de *Coraline Magicienne* un constat dont nous détaillons les passages suivants :

« Lors de laquelle représentation nous avons observé qu'il y avait dans l'orchestre de ladite Comédie plusieurs basses, bassons, flûtes et flageolets, qui ont été joués, outre six violons qui ont été pareillement joués pendant ladite pièce... ;

« Que le sieur Rochard, l'un desdits Comédiens Italiens, y a représenté le rôle de Pluton, en chantant dans un acte, et celui de Jupiter, dans un autre acte, en descendant du haut du spectacle dans un char... »

« Qu'il y a nombre de machines et décorations dans le genre de celles de l'Académie Royale de Musique, qui ont été fort applaudies par les spectateurs... »

« Qu'on n'avait pas encore vu aucun théâtre de comédie s'arroger le droit, comme on fait en cette circonstance, de mêler dans le corps d'une pièce, des morceaux français en récit d'opéra, qui font partie du dialogue et nouent l'intrigue, tels que ceux qu'a chantés dans cette pièce le sieur Rochard... et qui, joints aux ballets, aux machines et aux décorations, forme précisément le genre d'opéra-comique, que l'Académie Royale vient de s'inventer, malgré la possession où elle étoit depuis longtemps, de faire exploiter ainsi le privilège de ce spectacle... »

Le 23 août 1745, toujours Cadot constate que la pièce intitulée, *La Fille, la Veuve et la Femme*, est chantée en entier par tous les personnages, « sans aucune parole de prose ni de vers récitée », et que « dans l'exécution il a été chanté plusieurs morceaux de musique avec accompagnement de symphonie exécutée par l'orchestre. »

Lesdits divertissements lui ont paru « être exécutés à

l'instar des ballets d'Opéra... Le tout précédé d'une ouverture et entrée par l'orchestre dans le genre aussi de celle de l'Opéra ».

Enfin, Cadot a observé, par la diversité des chants et par le genre du dialogue, « que ladite pièce ressemble et est conforme aux opéras-comiques qui ont été représentés aux dernières Foires Saint-Laurent et Saint-Germain ».

Cette fois, l'Opéra poursuivit, et le 1<sup>er</sup> septembre 1745,

« Le Roi étant en son Conseil... fait défense aux Comédiens Italiens de continuer les représentations de la pièce *La Fille, la Femme et la Veuve*, et d'en donner de pareilles à l'avenir, et pour les contraventions par eux commises condamne ledits Comédiens Italiens à l'amende de 40.000 livres applicable un tiers à l'Hôpital Général de Paris, et les deux autres tiers au sieur Berger... »

Il semble que cette condamnation ait produit son effet, car nous n'avons plus trouvé trace de poursuites analogues.

#### *Les Comédiens Italiens contre les Forains.*

Dès qu'ils eurent été nantis du privilège de l'Opéra Comique, les Comédiens Italiens prétendirent le faire respecter rigoureusement et adressèrent à cet effet à M. de Sartine, Lieutenant de Police, en juin 1762 une lettre où on lit :

« Les Comédiens italiens ordinaires de Sa Majesté ont déjà eu l'honneur de s'adresser à vous, au sujet des entreprises que font journellement sur les spectacles, les nommés Gaudon, Nicolet et autres, qui s'arrogent le droit de jouer sur leurs théâtres des pièces appartenant, non seulement à la Comédie Italienne, mais encore des pièces dans le genre de l'Opéra-Comique... »

« ... Vu le droit qui leur appartient de jouer seuls des opéras-comiques et des pièces nouvelles mêlées de chants, vous voudrez bien interposer votre autorité pour défendre auxdits sieurs Gaudon, Nicolet et autres, de faire déclamer ni chanter à leurs spec-

tacles aucunes pièces et les obliger à se réduire à la pantomime qui est la seule chose qui leur soit permise de faire » (1).

Gaudon et Nicolet faisaient en effet accompagner leurs marionnettes de chants dans la coulisse.

Pendant quatre ans, on ne trouve pas trace de réclamations de la part des comédiens italiens, probablement parce qu'à la suite d'observations du Lieutenant de Police, Gaudon et Nicolet avaient cessé leur empiètement.

Cependant, ils recommencèrent en 1766, car à la date du 17 août, on trouve cette lettre du Secrétaire de la Maison du Roi adressée à M. de Sartine :

« Les Comédiens Italiens ont moins lieu que tous autres, de se plaindre des spectacles populaires sur les remparts.

« Si on les renfermait eux-mêmes dans ce qui est de leur établissement, leurs gains seraient bien moins considérables que ceux qui (sic) font aujourd'hui.

« Cependant, vous ferez très bien d'avertir Nicolet de ne donner aucune pièce que celles qui peuvent être jouées sur un théâtre absolument populaire, et qui ne pourroient l'estre que sur le théâtre italien... »

Deux ans plus tard, Nicolet ne s'était pas contenté de faire accompagner, en coulisse, de paroles et de chants, les gestes de ses marionnettes : ses pantomimes étaient devenus de véritables opéras-comiques, interprétés par des acteurs : les Comédiens Italiens, qui, payant fort cher à l'Opéra la concession de l'Opéra-Comique, entendirent se faire garantir par lui l'exercice de leur privilège : ils l'assurèrent donc en dommages-intérêts.

Les Directeurs de l'Opéra saisirent de l'Affaire le Conseil du Roi, et le Secrétaire de la Maison du Roi adressa à de Sartine la lettre suivante datée du 24 décembre 1768 :

« Les Directeurs de l'Académie Royale de Musique, Monsieur, m'ont envoyé l'assignation qu'ils ont reçu de la part des Comédiens

(1) A. N., 0382.

Italiens tendante à ce qu'ils aient, conformément à l'acte de concession, qui leur a été faite par l'Académie de Musique, du Genre de l'Opéra-Comique, d'empêcher Nicolet de donner aucune pièce faisant partie du théâtre de l'Opéra-Comique.

« J'ai différend de faire le rapport au Conseil du mémoire du Directeur, mais je vous prie de faire des défenses expresses, et de tenir la main à ce que Nicolet se renferme dans les bornes du privilège ou permission, qu'il a obtenue, de donner des spectacles populaires, tels que parades, marionnettes, etc., — mais il ne doit point donner de pièces en forme, ni en faire chanter sur son théâtre, sans quoi on le lui fera fermer entièrement.

« Vous lui ferez, s'il vous plaît, entendre que s'il n'est pas exact à se conformer à ce que vous lui prescrirez, sa permission lui sera retirée, sur la première plainte qui lui sera portée, et que toutes représentations de sa part seront inutiles à cet égard. »

Pour donner plus de force à leurs revendications, les Comédiens Italiens les firent appuyer par leurs camarades de la Comédie française, dans un mémoire qu'ils adressèrent à la Maison du Roi, et qui visaient, non seulement Nicolet, mais aussi les autres entrepreneurs de la Foire.

Ce mémoire fut transmis au Lieutenant de Police, en date du 22 janvier 1769, avec la lettre suivante :

« Je vous envoie, Monsieur, le mémoire des Comédiens français et italiens, appuyé sur les différents arrêts du Parlement et sentences de police rendues en leur faveur.

« L'intention de Sa Majesté étant que leurs privilèges soient conservés en entier, je vous prie, Monsieur, de faire veiller à leur exécution, pour qu'aucun des jeux, dont on a toléré l'établissement pour l'amusement du peuple, ne puisse s'écarter à l'avenir des bornes qui leur ont été prescrites dans leur origine, et, en conséquence, de faire défenses aux sieurs Nicolet, Gaudon, Sourey, Ricci, et à tous autres, de donner, dans leurs loges, autres choses que les exercices de corde, les pantomimes, marionnettes et parades : c'est-à-dire des scènes détachées, telles qu'elles se jouent en dehors de ces jeux ; de ne représenter aucune pièce, soit appartenant à la Comédie française ou italienne, soit au théâtre des boulevards, ou aucune autre faite ci-devant pour eux, ou qui pourrait se faire

soit en dialogue, vaudeville ou dialogue mêlé d'ariette, quand bien même ces sortes de pièces seraient exécutées par des marionnettes ; d'avoir plus de 4 ou 6 violons et 2 basses dans leur orchestre et plus de 8 ou 10 danseurs et danseuses dans leurs ballets... »

Le théâtre du Boulevard dont il était question dans cette lettre est vraisemblablement celui qu'Audriot avait eu l'autorisation d'ouvrir boulevard du Temple et qui devait commencer ses représentations au mois de juillet suivant.

#### LA CENSURE DES COMÉDIENS

A partir de l'ouverture des *Variétés Amusantes*, de *L'Ambigu Comique* et du théâtre de Nicolet, les *Grands Danseurs du Roi*, les Comédiens avaient renoncé à faire respecter complètement les droits qu'ils tenaient de leurs anciens privilèges, et ils avaient pris leur parti de laisser parler et chanter sur ces scènes, à la condition que leurs répertoires prennent dits fussent sauvegardés.

Un arrêt, rendu par le Conseil du Roi le 11 juillet 1784, avait accordé à l'Opéra le privilège de tous les spectacles des foires et remparts de Paris, avec permission de le céder : c'était un moyen d'accroître les ressources de l'Opéra, dont les charges étaient devenues énormes ; mais c'était aussi aggraver singulièrement la concurrence en accordant, en fait, une liberté à peu près complète, à toutes les entreprises théâtrales.

Les Comédiens français jetèrent les hauts cris.

Dans un mémoire adressé le 13 septembre, au baron de Breteuil, qui avait succédé à Amelot comme Ministre d'État ayant le Département de Paris, ils se plaignent de cet arrêt et demandent notamment qu'on les mette à même d'exercer une censure efficace sur les répertoires des forains ; de leur interdire d'intituler leurs pièces « comédies » sur leurs affi-

ches ; qu'on défende les ouvrages en vers, et qu'on les oblige à laisser entrer librement des censeurs des deux Comédies (1).

C'était ajouter une censure privée et professionnelle à la Censure d'Etat.

Les Comédiens obtinrent satisfaction, et on trouve les directives de cette nouvelle censure dans une lettre adressée par M. de Crosne, Lieutenant de Police à M. Suard, chargé de la censure officielle :

« La justice et les égards, que l'on doit aux Théâtres français et italien, exigeant surtout que les auteurs, qui composent pour les autres théâtres, ne puissent, ni copier les pièces qui appartiennent aux premiers, ni même en prendre des scènes entières ou des traits saillans, vous voudrez bien donner votre attention à ce que les plagiat n'aient point lieu, et à prévoir par là, les réclamations que les Comédiens du Roi seraient autorisés à faire contre celle des Pièces nouvelles, où cette règle aurait été violée, réclamations qui donneraient lieu à des discussions fastidieuses et embarrassantes, lorsque ces pièces auraient été permises et représentées. »

« Mais comme vous ne pouvez pas avoir le Répertoire entier des deux Comédies assez présent à la mémoire pour être en état de reconnaître, à la lecture des pièces nouvelles, tous les plagiat que les auteurs pourraient s'y permettre, j'ai cru qu'il serait également utile aux vues de l'Administration, et commode pour vous-même, de vous autoriser à consulter, pour cet objet, un Comédien de chacun des Théâtres royaux.

« Cet arrangement ayant paru convenir à Messieurs les Premiers Gentilshommes de la Chambre du Roi, et désirant de concourir avec eux à maintenir les droits légitimes des Théâtres français et italien, sans nuire à ceux qu'il a plu à sa Majesté d'accorder aux autres Théâtres, je suis bien persuadé que les Comédiens, nommés pour traiter avec vous, porteront, dans leur travail et leurs observations, un esprit de conciliation propre à prévenir toute contestation minutieuse et inutile... »

Un registre tenu à la Comédie Française de 1784 à 1789 qui contient le texte de cette lettre, mentionne toutes les décisions rendues, entre ces deux dates, en vertu de cette nouvelle institution, établie d'ailleurs avant 1784 (2).

La première de ces décisions émane de Saint Fal, semainier à la date du 3 septembre 1784 : elle concerne une pièce en un acte et en vers libres destinée aux *Variétés Amusantes*, intitulée *les Audiences de Mercure ou la Recette difficile*. Saint-Fal écrit :

« Je n'appuierai pas les réclamations de la Société sur ce qu'elle est calquée sur les pièces que nous avons de ce genre, et qu'il n'y a presque pas un trait qui ne soit puisé dans quatre ou cinq ouvrages différents. Je me renferme dans ce que nous avons représenté dernièrement à Monsieur le Lieutenant Général de Police, que les Pièces en vers n'étaient point du genre des spectacles forains, représentations qu'il a bien voulu accueillir.

« La Comédie Française supplie donc Monsieur le Lieutenant Général de Police de ne pas permettre qu'elle soit représentée *attendu qu'elle est en vers.* »

Il semble que le plagiat ait été assez commun, si l'on en juge par la mention suivante relative à une pièce destinée aux Variétés :

« ... J'ai l'honneur de représenter que cette pièce composée de scènes copiées littéralement dans la *Marionne d'Epouse* et dans *Arlequin Prové*, appartient au Théâtre Italien, et que, d'ailleurs, je n'y ai rien trouvé qui puisse exciter la réclamation des Comédiens ordinaires du Roi. »

« Signé : DAZINCOURT. »

« Envoyé le 27 septembre 1785. »

Il semble que l'auteur de *Don Louis et Isabelle*, las d'attendre son tour pour passer au Théâtre Français, ait porté sa

(1) *DONNAIRES, o. c.*

(2) Archives de la Comédie Française.



pièce aux Variétés. Aussitôt, la Comédie envoie cette note :

« La Comédie Française supplie Monsieur le Lieutenant Général de Police d'interposer son autorité pour empêcher les représentations de *D. Louis et Isabelle*, qui a été jouée hier aux Variétés sans avoir été communiquée à la Comédie Française, et qui n'est autre chose que le *Paysan Magistral*, comédie en cinq actes, enregistrée au Théâtre Français pour être jouée à son tour. »

La Comédie Française ne tolérât pas que des pièces du genre noble fussent jouées ailleurs que chez elle, ainsi qu'en témoigne cette décision de Courville, rendue le 9 septembre 1784, à propos des *Deux Frères ou les Vertus de l'Enfance* destinée à l'Ambigu Comique :

« Cette pièce est dans le genre de *Fanfan et Colas* et d'un genre trop noble et trop élevé pour être jouée sur le Théâtre de l'Ambigu Comique. »

La liberté des auteurs de porter leurs pièces où il leur plaisait était d'ailleurs complètement supprimée.

A propos du *Marriage par Comédie*, on trouve cette simple mention :

« Pièce réclamée pour être jouée au Théâtre Français. »

Une autre pièce, le *Financier Bienfaisant*, portée aux Variétés, provoque un véritable émoi : l'Assemblée Générale se réunit pour en entendre la lecture le Dimanche 27 novembre 1785 et décide d'écrire au Lieutenant de Police :

« La Comédie Française supplie Monsieur le Lieutenant Général de Police de vouloir bien interposer son autorité pour empêcher que cette pièce soit jouée ailleurs que sur son théâtre... Les droits du Théâtre de la Nation sont tellement reconnus, pour le genre des pièces de celle réclamée, qu'il existe même entre le Théâtre Français et le Théâtre Italien un traité du 10 décembre 1783, réglant la ligne de

démarcation à observer pour les pièces que les Italiens peuvent jouer.

« Si un théâtre royal n'a pu se soustraire à cette distinction, comment les théâtres des Boulevards, dont les Variétés sont tous jours censé faire partie, pourraient-ils prétendre l'éviter ? »

En 1787, Dorfeuille, directeur des Variétés Amusantes obtint du Roi la suppression de la Censure des Comédiens pour son théâtre, mais elle subsista jusqu'au mois de juillet 1789 pour les autres théâtres.

## INDEX DES NOMS PROPRES (1)

### A

- Aigullon (duc d'), 154.  
 Aïart, 213.  
 Albane (l'), 127.  
 Albert de Savoie, 145.  
 Alchabade, 15.  
 Aïde Manuce, 44, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147.  
 Alexandre VI, 144, 145.  
 Alïonse (frère), 79.  
 Amelot, 118, 204, 249.  
 Amyot, 154.  
 Andrieux, 66.  
 Anne d'Angleterre, 34, 45.  
 Arnaud de Perchères (d'), 83, 84.  
 Argenson (d'), 87, 208, 231, 232, 233, 234.  
 Aristophane, 18.  
 Aristote, 143, 144.  
 Arnauld de Riants, 23.  
 Audinot, 228.  
 Augé, 66.  
 Auguste, 14, 15, 16, 21, 26.  
 Auyron, 96.  
 Aumont (duc d'), 180, 248, 242.
- B**
- Babuty, 96.  
 Bacilly (de), 116.  
 Ballard, 114, 115, 117, 118, 219.  
 Balhazar Baro, 168.  
 Barbin, 23.  
 Barbon, 96, 98.  
 Barri, 40, 132.  
 Baron (comédien), 230.  
 Barrois, 96.  
 Barthe, 185.  
 Barholde de Rumbold, 80, 148.
- Bâton, 206.  
 Baudelaire, 81.  
 Baudry-Lacantinorie, 25.  
 Baune (dame de), 214.  
 Beaumarçais, 69, 183, 184, 185.  
 Beaupré (Melle), 168.  
 Beethoven, 11, 55.  
 Béjart (Armende), 173.  
 Bellart, 66, 67.  
 Bérard (Léon), 34, 36, 66.  
 Bellavaine (de), 232.  
 Bergame (Pierre de), 141.  
 Berloz, 9, 20, 55, 56.  
 Bernin, 58.  
 Berger (Francois), 245.  
 Berton, 200, 206.  
 Bertrand, 231, 232, 234.  
 Beauvel, 88.  
 Bianchi (Brigida), 210.  
 Blanc, 42.  
 Bin de Sainl-More, 185.  
 Boigne (M<sup>me</sup> de), 47.  
 Boileau (Etienne), 133.  
 Boileau (Nicolas), 6, 10.  
 Boniface, 86, 89.  
 Bonaventure des Periers, 149.  
 Bonassies, 169, 174, 175, 212, 213, 230, 231.  
 Bosse (Abraham), 128, 129.  
 Boucher, 56.  
 Boyer, 173.  
 Boyer (Vincent de), 83.  
 Brenet, 111, 116.  
 Brescia (Jean de), 124.  
 Bret, 185.  
 Breteuil (Baron de), 249.  
 Brocas, 96.  
 Brunner, 15.  
 Bruyset, 94.  
 Buon (Gabriel), 82, 155, 156.

(1) Les chiffres renvoient aux pages.

## C

Cadol, 244, 244, 245, 246.  
 Cahavay, 183, 185.  
 Caillay, 233.  
 Calderon, 103.  
 Gallot, 124, 128.  
 Cambert, 191.  
 Campardon, 209.  
 Cardelle, 206.  
 Capella (Marianus), 142.  
 Castil-Blaze, 21, 25, 55.  
 Cebber, 55.  
 Celaya, 80.  
 Chabanon, 199.  
 Chamfort, 185.  
 Champain, 67.  
 Chapelier, 13, 34.  
 Chappelain, 84.  
 Charles IX, 81.  
 Charles-Quint, 147.  
 Charpentier (compositeur), 239.  
 Charpentier (éditeur), 154.  
 Chartier (Joseph), 39, 52.  
 Châtillon (Cardinal de), 151, 153.  
 Choiseul (duc de), 216.  
 Chopin, 5.  
 Ciceron, 144.  
 Clan de Cranioley, 210.  
 Claudin, 77.  
 Coignet, 112.  
 Colbert, 134, 170, 172.  
 Coligny, 152.  
 Constantin (empereur), 38.  
 Contarine, 244.  
 Corneille (Pierre), 55, 168, 169, 173.  
 Corneille (Thomas), 173.  
 Courville, 252.  
 Coyecque, 114.  
 Coypel (Noël), 127, 128.  
 Crose (de), 250.  
 Cujas, 61.  
 Cuvier, 67.

## D

Dacier, 66.  
 Dacler (Mme), 214.  
 Damiolots, 240, 244.  
 Dameronville, 96.  
 Dancourt, 238, 236.  
 Danté, 13.  
 Dauvergne, 227.  
 David, 96.

## D

David (veuve), 96.  
 Davids, 96.  
 Dazincourt, 241.  
 Delacroix (Eugène), 5.  
 Delaune, 104.  
 Dehannay, 151.  
 Delaville de Mirmont, 66.  
 Denis (Mme), 182, 229.  
 Desaint (veuve), 108.  
 Desessarts, 183, 184.  
 Despilly, 96.  
 Desouches, 117.  
 Diane de Poitiers, 152.  
 Diderot, 97, 98, 103, 107, 165.  
 Didot (Framin), 67.  
 Diodore de Sicile, 154.  
 Dolel, 234.  
 Dolel (Blienne), 149.  
 Dominique, 213, 214, 230.  
 Dommange, 72.  
 Donatus, 15.  
 Dorat, 185.  
 Dorfeuille, 229, 233.  
 Dormoy, 127.  
 Drouet, 98.  
 Du Barry (Mme), 228.  
 Duché, 176.  
 Duclis, 185.  
 Duchesno, 96, 99, 100.  
 Du Doyer, 185.  
 Dulay, 238, 236.  
 Dupont, 65.  
 Durand, 96.  
 Durant de Maille, 94.  
 Duras (duc de), 183, 185, 218.  
 Durer, 123, 124.  
 Du Thier, 153.  
 Duval (Alexandre), 66.

## E

Ephrussi, 124.  
 Erasme, 147.  
 Eschyle, 14, 56.  
 Ernauts, 161.  
 Estienne, 104.  
 Estrees (le cardinal d'), 232.  
 Ellonne, 67.  
 Eustace, 79, 148.

## F

Faizendal, 113, 114, 154.  
 Farnèse (duc de Parme), 209.  
 Favart, 186, 199, 200.

## INDEX DES NOMS PROPRES

## H

Habeneck, 55.  
 Hachette, 84.  
 Hardy, 168.  
 Harmois, 229.  
 Hemery (d'), 97.  
 Henri II, 81, 111, 114, 152, 154.  
 Henri III, 115, 155, 207.  
 Henri IV, 82, 115.  
 Hesiodé, 140.  
 Hesselin, 235, 236.  
 Hetzel, 13, 67, 68, 69, 70.  
 Holtz, 234, 235, 236.  
 Homère, 7, 18, 26.  
 Honoré, 215.  
 Horace, 11, 37.  
 Hourlier, 23.  
 Houzé, 116.  
 Huard, 24.  
 Hugo (Victor), 13, 16, 21, 53, 59, 60, 69, 70.  
 Humblot, 96.  
 Huquier, 128.

## G

Fanelon (marquis de), 104.  
 Ferrère (de), 61.  
 Kerté (de la), 218.  
 Fessard, 98.  
 Fétis, 55.  
 Fidentinus, 17.  
 Flaubert, 51.  
 Fleury (duc de), 218.  
 Fournier (baron), 67.  
 Fournier, 96.  
 Francine (de), 193, 215, 241.  
 Française, 215.  
 Frank (César), 5.  
 Fragoza, 103.  
 François I<sup>er</sup>, 80, 81, 149, 150.  
 Fréron, 161.  
 Fresnoy (du), 232.  
 Froben, 147.  
 Fuzelier, 214, 232.

## J

Gatus, 17, 25, 35, 63.  
 Gaillard, 229.  
 Galandus, 82.  
 Ganache, 241.  
 Gastambide, 89.  
 Gaudon, 246, 247, 248.  
 Gautier (Theophile), 66.  
 Gaze (Theodore), 140.  
 Georges II, 34.  
 Gesvres (duc de), 230.  
 Gilbert, 96.  
 Gillier, 214.  
 Girault, 234, 235.  
 Godard, 234, 235, 236.  
 Goethe, 56.  
 Gossec, 199.  
 Glöck, 55, 199.  
 Grandmaison, 66.  
 Grety, 55, 200.  
 Grimm, 107.  
 Gravel, 243.  
 Grunebaum-Ballin, 52.  
 Gudin de la Brennelierie, 185.  
 Guélette, 208, 210.  
 Guénégaud (de), 121.  
 Guillin, 96.  
 Guyenet, 196, 239.  
 Gayon (abbé), 92, 93, 94.

## K

Kant, 36, 37, 40, 132.  
 Kennedy, 85.  
 Knepen, 96.  
 Krenutzer, 55.

## L

Lachnith, 20, 55.  
 La Calprenède, 173.  
 La Combe, 165.  
 La Fontaine, 6, 95, 96, 97, 98, 99.  
 La Harpe, 183.  
 Laliné, 66.  
 Lally-Tollendal (de), 66.  
 Lamartine, 65, 214.  
 La Motte (de), 214.  
 Landes (des), 79.  
 Langlois, 110.  
 La Place, 189, 188.

- La Rochefoucauld (vicomte de), 66.  
 La Tremolle (duc de), 180.  
 La Reynie, 196  
 Laubespine (de), 115.  
 Le Blanc, 183, 185.  
 Le Brun, 127, 128.  
 Le Clerc, 96.  
 Lecluse, 229.  
 Lecomte, 243.  
 Lecomte, 87, 123.  
 Lefèvre (Edme), 80.  
 Lefèvre, 185.  
 Lemonnier, 185.  
 Lemercier, 67.  
 Lemierre, 185.  
 Léon X, 44, 146.  
 Lepault, 52.  
 Lepelletier, 30.  
 Le Roy, 114.  
 Leroux, 189.  
 Le Sage, 214.  
 Leucho (Jacques de), 140.  
 Lichtenstein (Hermann), 139.  
 Linguet, 99, 91, 101, 102, 103, 104.  
 Loménie (de), 82.  
 Lope de Vega, 103.  
 Lotin, 94.  
 Lotin (André), 122.  
 Lorraine (Louis de), 115.  
 Loredan (Dogel), 144.  
 Louis II (de Bavière), 43.  
 Louis XII, 78, 79, 80, 148.  
 Louis XIII, 82, 115, 136.  
 Louis XIV, 26, 88, 85, 145, 146, 120,  
 125, 159, 170, 171, 208, 209, 230.  
 Louis XV, 115, 118, 159.  
 Louis XVIII, 66.  
 Louvet, 56, 37.  
 Lucrèce, 26.  
 Luneau de Boisjermain, 101, 102,  
 103.  
 Luynes (Guillaume de), 85.
- M**
- Mack, 24.  
 Maintenon (Mme de), 208.  
 Malassis, 88, 89.  
 Malherbe, 82, 83, 84, 156.  
 Malherbes (de), 87, 97.  
 Maller, 229.  
 Marie Antoine (Graveur), 123.  
 Marie Antoinette, 138.  
 Marion, 79.
- Marmontel, 185, 200.  
 Martial, 17.  
 Marivaux, 217.  
 Marol, 149.  
 Masse (Pierre), 33.  
 Masquelier, 161, 162.  
 Matos (don Juan de), 103.  
 Maurice (veuve), 213, 232.  
 Maximilien (empereur), 145.  
 Mezerin, 190, 207.  
 Mentakm, 124.  
 Maurice (Paul), 59.  
 Mezetun, 208.  
 Michaud, 66.  
 Molière, 7, 13, 23, 24, 55, 85, 188,  
 169, 170, 171, 174, 175, 207, 233,  
 239.  
 Monnet (Claude), 60.  
 Monnet, 216.  
 Montbron (de), 66.  
 Montchélien, 168.  
 Montlucy, 98.  
 Moreau, 67.  
 Morlaye (Guillaume), 111, 113, 114.  
 Mortemart (duc de), 160.  
 Mozart, 20, 21, 55, 56.  
 Murville (de), 189.  
 Mursot, 229.
- N**
- Nantouil, 125, 126.  
 Napoléon I<sup>er</sup>, 62.  
 Née, 161, 162.  
 Nicollet, 226, 246, 247, 248, 249.  
 Nion, 96.  
 Noyon (de), 235.
- O**
- Origny (d'), 207.  
 Orléans (duc d') Régent, 209, 210  
 215, 240.  
 Orneval (d'), 214.
- P**
- Pardessus, 66.  
 Parfait (les frères), 118, 177, 193,  
 199, 214.  
 Paris, 168.  
 Paréval, 66.  
 Pauton, 108.  
 Paul (jurisconsulte), 17, 38.  
 Paul III, 149.

- Percels, 15, 26.  
 Perol, 142, 146.  
 Perras, 29, 30.  
 Perrault (Claude), 58.  
 Perrin (abbé), 191, 183, 194.  
 Pétrucci (Ottaviano), 111.  
 Phélypeaux, 50, 237.  
 Philippin, 134.  
 Picard (Edmond), 11, 36.  
 Picard, 66.  
 Pierres (Mme), 94.  
 Plaisant (Marcel), 51, 66.  
 Platon, 36.  
 Platte, 233.  
 Plutarque, 13.  
 Pottier (Angel), 142.  
 Portalis, 66, 67.  
 Pothier, 86, 37.  
 Poullie, 28, 31.  
 Poussin, 127, 128.  
 Prault, 49, 50, 96.  
 Prod'homme, 117.  
 Prothée Philadelphie, 18.
- Q**
- Quatremer de Quincey, 67.  
 Quinault, 172, 173.  
 Quinet, 23.  
 Quinilien, 14.
- R**
- Rabelais, 6, 81, 103, 140, 150, 151,  
 182.  
 Racine, 6, 174.  
 Raisin (Mlle), 208.  
 Rameau, 56.  
 Ramel, 104.  
 Rapiilly, 161.  
 Raynouard, 66.  
 Rembrandt, 53.  
 Renou, 183.  
 Renouard (A. A.), 144.  
 Renouard (A. C.), 14, 28, 29, 30, 32,  
 82, 87, 109, 110, 156, 157, 158, 164,  
 173, 182, 210.  
 Ricci, 248.  
 Riccoboni, 209, 210, 243.  
 Richelieu (duc de), 183, 218.  
 Richopin (Jean), 51.  
 Rimsky Korsakoff, 57.  
 Rippe (Albert de), 111, 113.  
 Robert, 148.
- Rochard, 245.  
 Rochambeau (comte de), 99.  
 Rochon de Chabannes, 185.  
 Ronsard, 81, 82, 155.  
 Roseau, 234, 235.  
 Rossini, 55.  
 Rossignol, 50.  
 Rousseau, 185.  
 Rousseau (Jean-Jacques), 99, 100,  
 101.  
 Roswitha, 168.  
 Royer, 206.  
 Royer-Collard, 66.
- S**
- Saint-Aignan (duc de), 176.  
 Saint-Bruno, 80.  
 Saint-Evremond, 193.  
 Saint-Fal, 251.  
 Saint-François de Sales, 89.  
 Saint-Paul, 80, 148.  
 Saint-Thomas d'Aquin, 141.  
 Sainte-Foy, 217.  
 Sainval, 79.  
 Samain (Alber), 4.  
 Sardine (de), 101, 161, 246, 247.  
 Saugrain, 138.  
 Saurin, 185.  
 Sauvigny (de), 183, 185.  
 Savoye, 96.  
 Sedune, 183, 185.  
 Ségurier (chancelier), 116.  
 Ségurier (avocat général), 95, 109.  
 Sella, 231, 234, 235, 236.  
 Sercy (de), 116.  
 Servius, 15.  
 Shakespeare, 9, 13, 55, 56, 168.  
 Simon (Jules), 65.  
 Simonneau, 127, 128.  
 Soardis (Lazare de), 140.  
 Sophocle, 56.  
 Spinette (Mlle), 208.  
 Sourdiac (marquis de), 191, 193.  
 Stace, 167.  
 Strauss (Joseph), 39.  
 Strozzi (Gulio), 197.  
 Stuart (les), 85.  
 Suard, 250.  
 Suétone, 167.
- T**
- Talma, 67.  
 Taylor (baron), 67.

Theogonis, 140.	Valmesnil (de), 66.
Théocrite, 140.	Vannots (Albert), 41, 124, 129, 133.
Terence, 167.	Vecchel, 151.
Teubner, 45.	Vécard (Antoine), 80.
Thaller, 40.	Vigée-Lebrun (Mme), 138.
Thomas (veuve), 49, 50.	Vigny (Alfred de), 65.
Thuret (de), 241, 243, 244, 245.	Vilbois, 65, 74.
Tissot, 37.	Villemain, 66.
Tremsas (duc de), 180.	Villeneuve (Mme de), 50.
Trial, 206.	Vincent de Beauvais, 139.
Tucca, 14.	Virgile, 9, 14, 15, 16, 53.
Turgot, 137.	Vitruve, 48, 19.
	Vogel, 55.
<b>U</b>	Voltaire, 7, 102, 168, 182, 220.
Ulpien, 24.	
	<b>W</b>
<b>V</b>	Wagner (Richard), 43.
Vadé, 227.	Weber, 21, 26, 35.
Valerius Probus, 15.	
Varrus, 14.	
Vasari, 123, 124.	<b>Z</b>
Vasconan (de), 154.	Zolle, 18.

**TABLE DES MATIÈRES**

CONTENUES DANS CE VOLUME

**PREMIÈRE PARTIE  
LES PRINCIPES**

**CHAPITRE PREMIER  
Le créateur et son œuvre.**

Conception, naissance et fixation de l'œuvre intellectuelle . . . . .	Pages
La donation de l'œuvre . . . . .	3
La réception de l'œuvre . . . . .	6
La gratuité de l'œuvre . . . . .	7
L'œuvre dans l'Espace et le Temps . . . . .	10
Conclusion . . . . .	11
Les confirmations historiques . . . . .	12
	14

**CHAPITRE II  
La donation et la propriété.**

La notion de propriété, le droit naturel et le droit des gens . . . . .	22
La notion de propriété et les œuvres orales . . . . .	27
La naissance de la notion du droit d'auteur . . . . .	28
Conclusion . . . . .	32

**CHAPITRE III  
La nature du droit d'auteur.**

L'inaliénabilité du droit d'auteur . . . . .	37
La publication de l'œuvre intellectuelle . . . . .	43

**CHAPITRE IV  
Le droit pécuniaire et le droit moral.**

Le droit pécuniaire . . . . .	47
Le droit moral . . . . .	51

Les violations du droit moral . . . . .	Pages
Les résidus de l'œuvre et l'œuvre posthume . . . . .	55
Le domaine public . . . . .	59
Le domaine public payant . . . . .	62
La licence légale et la licence obligatoire . . . . .	66
	71

## DEUXIÈME PARTIE

## LE DROIT ANCIEN

## CHAPITRE PREMIER

## Les privilèges.

A. — La littérature . . . . .	77
De l'origine au Règlement de 1723 . . . . .	77
Le Règlement de 1723 . . . . .	90
L'affaire des héritiers de La Fontaine . . . . .	95
La cessation de l'« Emile » . . . . .	99
L'affaire de Lunéau de Boisjermain . . . . .	104
L'affaire des héritiers de Fénelon . . . . .	104
Les arrêts du 30 août 1777 . . . . .	105
B. — Les œuvres musicales et dramatico-musicales . . . . .	111
C. — La Danse . . . . .	120
D. — La Gravure . . . . .	123

## CHAPITRE II

## Le droit de reproduction.

132

## CHAPITRE III

## La contrefaçon et ses sanctions.

Le notion de contrefaçon et les premiers privilèges . . . . .	139
La contrefaçon et les privilèges français . . . . .	148
La poursuite de la contrefaçon . . . . .	157

## CHAPITRE IV

## Le droit de représentation.

A. — De l'origine à la Comédie Française . . . . .	167
B. — La Comédie Française . . . . .	170

C. — La représentation et l'édition . . . . .	Pages
D. — Les « droits d'auteur », . . . . .	171
L'affaire du <i>Barbier de Séville</i> . . . . .	172
L'arrêt du Conseil de 1780 . . . . .	183
E. — L'Opéra . . . . .	186
F. — La Comédie Italienne . . . . .	190
G. — Les spectacles forains . . . . .	207
H. — L'Opéra-Comique . . . . .	211
I. — Les Théâtres des Boulevards . . . . .	216
J. — Les luttes pour les répertoires . . . . .	228
La Comédie Française contre la Comédie Italienne . . . . .	230
La Comédie Française contre les Forains . . . . .	231
L'Opéra contre la Comédie Française . . . . .	237
L'Opéra contre la Comédie Italienne . . . . .	243
Les Comédiens Italiens contre les Forains . . . . .	246
La Censure des Comédiens . . . . .	249