Vol. 13, nº 2

La propriété littéraire en France au XVIIe siècle

Hubert Carrier*

Les questions posées par la propriété d'un texte sont d'autant plus complexes au XVIIe siècle que la notion même de propriété littéraire n'a alors aucune existence juridique et qu'elle relève seulement d'un code tacite de bonne conduite entre écrivains d'une part, entre l'écrivain et son éditeur d'autre part.

Car il importe de distinguer d'emblée deux aspects bien distincts du problème de la propriété littéraire. Il y a d'abord ce qu'on peut appeler une question de droit moral, qui s'exerce essentiellement – mais pas uniquement – à l'égard des autres écrivains: quels sont les droits reconnus à un auteur sur ses propres œuvres, et de quelles protections dispose-t-il pour les faire respecter? Et il y a ensuite un droit matériel, découlant du droit moral de paternité littéraire, qui détermine les rapports financiers existant entre l'auteur et son éditeur, c'est-à-dire ce qu'on appelle aujourd'hui les «droits d'auteur».

Comment définir le droit moral de propriété littéraire?

Il se présente au premier chef comme un droit à la reconnaissance de paternité. Reconnaître qu'un texte est l'œuvre de tel écrivain, cela implique pour tous les autres l'interdiction de se l'approprier, même partiellement. Au XVIIe siècle, une telle appropria-

© Hubert Carrier, 2001.

* Professeur de littérature française classique au Département de français de l'Université François Rabelais à Tours.

tion est ressentie comme moralement condamnable, comme un vol, et cette forme de vol porte un nom – le plagiat – qui entraîne dans le monde des gens de lettres une réprobation très forte et unanime.

Mais où commence le plagiat? On peut le définir comme l'appropriation de la forme d'un texte produit par autrui[1]: de la forme seulement, car l'emprunt d'idées est non seulement regardé comme licite, mais encore comme utile, fécond, favorable à la création littéraire: la rhétorique classique prône l'*imitatio*, elle en fait l'un des auxiliaires de l'*inventio*, c'est un exercice auquel on entraîne régulièrement les élèves au cours de leurs études à partir des modèles antiques. Il est non seulement tenu pour légitime, mais encore prescrit comme stimulant et profitable d'emprunter aux Anciens thèmes, idées et images; et depuis la Renaissance circulent des recueils de lieux communs et d'exemples pour les illustrer, recueils que continuent d'utiliser sans vergogne jusqu'en pleine époque classique moralistes, prédicateurs et poètes[2]. Pour les écrivains du XVIIe siècle, le plagiat n'a naturellement rien à voir avec ce recours admis et même recommandé à l'imitation: alors que celle-ci est conçue comme un tremplin pour la pensée, un point de départ vers une création, une invitation à l'effort, le plagiat est au contraire synonyme de sécheresse d'esprit et d'indélicatesse morale: il rabaisse celui qui s'en rend coupable au rang de ces misérables réduits à vivre de larcins.

Et pourtant le plagiat n'est pas rare: Somaize plagie ouvertement *Les Précieuses ridicules* dans ses *Véritables Précieuses* et récidive quelques années plus tard en pillant le *Recueil des portraits offerts à Mademoiselle*; Salomon de Virelade, au témoignage de Tallemant des Réaux, adresse à Grotius un discours qu'il emprunte à Balzac[3]; Donneau de Visé transpose purement et simplement dans *La Cocue imaginaire* une farce de Molière, *Sganarelle ou Le Cocu imaginaire*[4]; les prédicateurs célèbres, comme le P. Senault, orato-

1. Cf. André MONTEUUIS, *Le Plagiat littéraire* (thèse de droit), Paris, Jouve, 1911.
2. Ces recueils d'adages, d'apophtegmes et d'exemples mémorables tirés de l'Antiquité (surtout des *Œuvres morales* de Plutarque) ont été nombreux au XVIe siècle: citons, parmi les plus utilisés, les *Adages* d'Erasme (1540) et le *Theatrum humanae vitæ* de Zwinger (1565).
3. Historiette de Virelade, éd. Adam des *Historiettes* (Pléiade, 1961), t. II, p. 315. Alain VIALA cite ces exemples et quelques autres dans les pages qu'il a consacrées à la pratique du plagiat au XVIIe (*Naissance de l'écrivain*, Éditions de Minuit, 1985, p. 90-93).
4. Georges MONGRÉDIEN, «Le Cocu imaginaire» et «La Cocue imaginaire», *Revue d'histoire littéraire de la France*, sept.-déc. 1972 , p. 1024-1034, et Huguette GILBERT, «L'auteur de *La Cocue imaginaire*», *XVIIe siècle*, n° 131 (avril-juin 1981), p. 203-205.

rien, voient leurs sermons recueillis au pied de la chaire par des scribes qui vont ensuite en vendre le texte à d'autres ecclésiastiques paresseux ou moins inspirés: il n'y a peut-être pas eu de terrain plus favorable au plagiat que l'éloquence sacrée.

C'est ce qui explique la fréquence des dénonciations du plagiat comme d'un attentat insupportable au droit de paternité littéraire; il faut voir avec quel mordant Cyrano s'en prend, dans la 8e et la 9e de ses *Lettres satiriques*, à «un filou», «un pilleur de pensée»: «Pour moi, ce qui m'offense en mon particulier (car vous savez que j'ai un esprit vengeur de torts, et fort enclin à la justice distributive), c'est de voir qu'il attribue à son ingrate imagination les bons services que lui rend sa mémoire, et qu'il se dise le père de mille hautes conceptions dont il n'a été au plus que la sage-femme»[5]. Le pédant Hortensius, dans le onzième livre de l'*Histoire comique de Francion*, témoigne de cette générale condamnation du plagiat par les écrivains lorsqu'il accable de son mépris un certain Guillaume, pseudonyme désignant un plagiaire que tous les contemporains au courant de la vie littéraire pouvaient aisément reconnaître: «Il a pris des anciens livres où il a fait changer trois ou quatre lignes au commencement, et les a fait imprimer sous de nouveaux titres, afin d'abuser ainsi le peuple, mais je vous jure que si j'étais que des juges, je punirais aussi grièvement de tels falsifieurs de livres que ceux qui font de la fausse monnaie ou qui falsifient les contrats»[6]. Piller l'œuvre d'un contemporain, estime de son côté La Mothe le Vayer, «c'est tirer la laine au coin des rues[7], c'est ôter les manteaux sur le Pont-Neuf»[8]. Alain Viala a raison de rappeler à ce sujet[9] les définitions du plagiat données par les dictionnaires du XVIIe siècle, parce qu'elles reflètent bien la réprobation unanime qu'il encourt parmi ces gens de lettres auxquels appartiennent les lexicographes; si Richelet se borne à signaler que le terme est injurieux et le *Dictionnaire de l'Académie* à relever que «les plagiaires s'attirent le mépris de tout le monde», Furetière se montre plus véhément contre ces pirates des lettres, ces «auteurs qui prennent effrontément les ouvrages d'autrui pour se les appliquer et s'en attribuer la gloire». Cette définition contient donc explicitement l'accusation de vol, et, conclut Furetière, la justice ne saurait tolérer «la licence de s'emparer des biens d'autrui en matière d'esprit». Car il y a double-

5. *Œuvres* de Cyrano, Éd. Prévot, Paris, Belin, 1977, p. 85.
6. Éd. Antoine Adam, *Romanciers du XVIIe siècle*, Pléiade, 1958, p. 431.
7. On appelait «tire-laine» les filous qui, la nuit venue, attaquaient les passants pour leur voler leurs vêtements.
8. Cité par Georges MAUREVERT, *Le Livre des plagiats*, Paris, Fayard, sans date, p. 15.
9. *Op. cit.*, p. 93.

ment vol, comme le fait remarquer Alain Viala: «vol de l'objet que constitue le texte, qui émane d'un travail et qui fonde une propriété et des revenus possibles, et vol de la renommée du créateur»[10].

Pour montrer l'importance que prennent les accusations de plagiat dans les querelles littéraires du XVIIe siècle, qu'il nous suffise de rappeler l'exemple de la fameuse «Querelle du *Cid*». Parmi les griefs que font à la pièce de Corneille, plébiscitée par le public, les auteurs dramatiques jaloux de son succès figure en bonne place le reproche d'avoir démarqué de trop près son modèle espagnol; or, il est exact qu'une bonne centaine de vers – et certains parmi les plus célèbres du *Cid* – sont une traduction pure et simple de Guillén de Castro. À l'*Excuse à Ariste* (1637), dans laquelle Corneille revendique hautement son originalité, Mairet répond par *L'Auteur du vrai Cid espagnol à son traducteur français* et par une *Épître familière* où il met dans la bouche de Castro une accusation explicite de plagiat:

> Ingrat! Rends-moi mon Cid jusques au dernier mot.
> Après tu connaîtras, Corneille déplumée,
> Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot,
> Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.[11]

Et dans ses *Observations sur Le Cid* publiées quelques semaines plus tard, qui sont une attaque systématique de la pièce, Georges de Scudéry, autre confrère jaloux, se fait fort de prouver que presque toutes les beautés du *Cid* ont été «dérobées» par Corneille à son prédécesseur. Peu importe ici que Chapelain, dans les *Sentiments de l'Académie* publiés l'année suivante, ait entièrement blanchi Corneille de cette accusation de plagiat (les académiciens ayant jugé qu'il n'avait nullement outrepassé les droits attachés à l'usage de l'*imitatio*): ce qui importe à notre propos, c'est la place primordiale faite à l'accusation de plagiat dans les griefs des envieux.

Après la reconnaissance de la paternité, un second aspect du droit moral de propriété littéraire est le respect de l'intégrité de l'œuvre, aussi bien de la part des autres écrivains que des «libraires», c'est-à-dire des éditeurs et des imprimeurs selon l'acception très générale du terme au XVIIe siècle. Respecter l'intégrité d'une œuvre dont on n'est pas l'auteur, c'est s'interdire d'y ajouter, d'en retrancher, de la modifier en quelque manière que ce soit, de l'expurger; c'est s'interdire aussi de déformer un texte en le citant ou en le résumant.

10. *Ibid.*
11. Cf. notre édition du *Cid* dans les «Classiques Hachette», 1991, p. 161.

Or, contrairement à la condamnation du plagiat, qui est aussi vieille que la littérature, le respect de l'intégrité d'une œuvre est, au XVIIe siècle, une notion récente, et qui reste toute relative. Car de tout temps, les écrivains s'étaient arrogé le droit de modifier une œuvre antérieure, de la retoucher, rarement de l'amputer, mais souvent de l'augmenter ou de la poursuivre. C'était au Moyen Âge, où la création littéraire est rarement individuelle, une pratique des plus courantes: pour nous borner à l'exemple du *Roman de Renart*, rappelons que l'œuvre primitive de Pierre de Saint-Cloud[12], qui date de la seconde moitié du XIIe siècle, n'a cessé de se gonfler d'ajouts au fil du temps, notamment dans les «suites» données au roman à la fin du XIIIe et au début du XIVe siècles, jusqu'à constituer un ensemble disparate de plus de cent mille vers. À la Renaissance, une œuvre qui avait du succès suscitait volontiers le zèle de continuateurs; témoin celle de Rabelais, populaire entre toutes: l'attribution du *Cinquième Livre* (publié partiellement en 1562, puis dans sa forme complète en 1564, alors que Rabelais était mort depuis dix ans) reste incertaine et continue de partager la critique.

Au XVIIe siècle, la notion de propriété littéraire demeure suffisamment floue pour que le respect de l'intégrité de l'œuvre ne s'impose pas à tous: *La Berne mazarine, suite de La Mazarinade*, parue en 1651 lors du départ en exil de Mazarin, n'est ni de Scarron ni de Saint-Amant, bien qu'elle se présente (pour faciliter la vente) comme la suite de la fameuse satire de Scarron contre le cardinal, et que l'auteur y «emprunte» plus de soixante-dix vers à *La Berne* publiée par Saint-Amant en 1629[13]; d'ailleurs, parmi les Mazarinades, nombre de prétendues «suites» ne viennent pas de la même main que le pamphlet dont elles se déclarent le prolongement: par exemple, selon Gabriel Naudé, le bibliothécaire de Mazarin, bien placé pour en juger, «*la seconde* [lettre] *du Chevalier Georges, le second Dialogue du roi de bronze avec la Samaritaine* et *le second Théologien d'État*, vu que ces pièces ne ressemblent en rien à celles qui les avaient précédées»[14]; on peut citer encore la seconde partie du *Gazetier désintéressé*, qui n'est pas de Cyrano, et celle des *Véritables Maximes du gouvernement de la France*, qui n'est certainement pas de Louis Machon[15]; et parmi les huit *Agréables Conférences de*

12. Branches II et Va.
13. Cf. notre ouvrage *La Presse de la Fronde: les Mazarinades,* t. II, p. 95-96, Genève, Droz, 1991.
14. «Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le cardinal Mazarin», etc., communément désigné sous le nom de *Mascurat*, 2e éd. augmentée, Paris, 1650, p. 16.
15. Cf. Hubert CARRIER, *op. cit.*, p. 95.

deux paysans de Saint-Ouen et de Montmorency sur les affaires du temps, seules les six premières sont regardées par la critique comme l'œuvre de Richer[16]. Le cas des diverses suites du *Roman comique* de Scarron est à cet égard exemplaire: Scarron étant mort (en 1660) avant d'avoir mis le point final aux aventures de ses comédiens ambulants, malgré la publication d'une seconde partie du roman en 1657, un continuateur anonyme ne se fait aucun scrupule d'en publier une troisième partie posthume en 1663, l'inachèvement de l'œuvre par son auteur lui paraissant légitimer pleinement son entreprise comme en témoigne son avertissement au lecteur: «Lecteur, qui que tu sois, qui verras cette troisième partie du *Roman comique* paraître au jour après la mort de l'incomparable Monsieur Scarron, auteur des deux premières, ne t'étonne pas si un génie beaucoup au-dessous du sien a entrepris ce qu'il n'a pu achever. Il avait promis de te le faire voir revu, corrigé et augmenté, mais la mort le prévint[17] dans ce dessein. [...] J'avoue franchement que ce que tu y verras n'est pas de sa force et qu'il ne répond pas ni au sujet ni à l'expression de son discours, mais sache du moins que tu y pourras satisfaire ta curiosité, si tu en as assez pour désirer une conclusion au dernier ouvrage d'un esprit si agréable et si ingénieux»[18]. Certes, pendant tout le reste du siècle, les éditions parisiennes du *Roman comique* ne font pas figurer cette troisième partie à la suite du texte de Scarron; mais certains éditeurs de Lyon ou de Hollande ne s'embarrassent pas de tels scrupules; et l'entreprise paraissait si légitime, du moment que le continuateur ne présentait pas son ajout comme l'œuvre de Scarron, qu'il se trouva d'autres écrivains pour imaginer à leur tour une fin différente du roman, par exemple Préchac en 1679[19].

On voit assez par cet exemple le peu d'égard des auteurs – non pas ceux du premier rang, mais les écrivains en quête de succès facile – envers l'intégrité d'une œuvre littéraire; mais l'attitude des libraires est encore bien plus désinvolte: dès que les circonstances le leur permettent – par exemple quand la nature même des textes publiés oblige les auteurs à l'anonymat, comme c'est le cas pour les pamphlets –, ils ne se font aucun scrupule de pratiquer toutes sortes d'amalgames et de coiffer d'un titre de leur invention des œuvres de

16. Éd. Frédéric Deloffre, Paris, Les Belles-Lettres, 1961, p. 139-140. Autre exemple: la veuve du libraire Michallet laissera attribuer à La Bruyère, mort en 1696, la *Suite des Caractères* qu'elle publie en 1700.
17. Au sens ordinaire du mot dans la langue classique: le devança.
18. Éd. A. Adam, *Romanciers du XVIIe siècle*, Pléiade, 1958, p. 800.
19. Autre exemple: l'abbé Ellies du Pin terminera les *Dialogues sur le Quiétisme* laissés inachevés par La Bruyère.

provenances très diverses: l'imprimeur des *Diverses Pièces sur les colonnes et piliers des maltôtiers* a rassemblé, pendant le blocus de Paris en 1649, des épigrammes, un rondeau, un sonnet, une chanson bachique, des vers latins et autres couplets frondeurs venus visiblement de mains différentes[20], il s'est contenté de mettre bout à bout tout ce qu'il a pu glaner de piquant contre le ministre dans la galerie du Palais ou les tavernes de la montagne Sainte-Geneviève, où étaient composées et imprimées la plupart des Mazarinades. Cette désinvolture des imprimeurs atteint un comble dans les triolets, la communauté de forme poétique ayant autorisé les amalgames les plus hétéroclites: témoin les *Triolets de Saint-Germain*, sorte de pot-pourri où se côtoient des couplets de Bautru et de Marigny, de Bachaumont et du prince de Condé sans que le lecteur en soit averti; même Les Triolets de la Cour de Scarron et *Les Triolets du temps* de Jean Duval ne sont pas exempts d'interpolations: on trouve deux triolets célèbres de Marigny dans *Les Triolets du temps*; en réalité, les imprimeurs n'avaient en pareil cas nul souci d'une quelconque intégrité des œuvres: ils imprimaient telles quelles les pièces de vers qui circulaient manuscrites[21].

Respecter une œuvre, c'est encore s'interdire toute forme d'altération. Alain Viala rapporte à ce sujet une affaire exemplaire, au tout début du XVIIe siècle, parce qu'elle donna lieu à un procès retentissant: l'affaire Leschassier[22]. Un conflit de grande conséquence, car il mettait en jeu la tradition gallicane, opposait les chanoines du chapitre cathédral de Senlis à leur évêque. Ceux-ci confièrent leur défense à un ténor du barreau de Paris, l'avocat Jacques Leschassier; il rédigea contre l'évêque une *Requête* qu'il soumit par précaution, vu la matière, au Conseil du Roi; examinée par le chancelier de Sillery et le garde des sceaux de Bellièvre, elle fut approuvée par le Conseil le 18 mars 1606. Mais l'évêque riposta en présentant à l'Assemblée du Clergé une «censure de l'écrit de Leschassier» et obtint que les députés du Clergé en fissent état devant le Conseil. Leschassier adressa aussitôt au Conseil une seconde *Requête* dénonçant les altérations que l'évêque avait fait subir à la première dans sa censure en «changeant les paroles du suppliant». C'est donc d'un faux qu'il se plaint par un appel comme d'abus, en faisant valoir que ce faux, «publié par plaidoiries» et donc rendu public, porte préjudice à sa réputation. Cette protestation solennelle contre la falsification d'un texte reçut sa sanction juridique par un arrêt du Conseil

20. Cf. Célestin MOREAU, *Choix de mazarinades* publié pour la Société de l'Histoire de France, Paris, Renouard, 1853, t. I, p. 139-142.
21. Cf. Hubert CARRIER, *op. cit.*, t. II, p. 114.
22. *Op. cit.*, p. 87-89.

condamnant l'évêque et créant un précédent de grande conséquence: Leschassier fut le premier à gagner un procès portant sur le respect d'un texte, et il rendit ce succès public en faisant imprimer ses deux *Requêtes*.

Cet arrêt faisant jurisprudence pouvait-il suffire à garantir désormais l'authenticité des textes publiés? Il serait naïf de le croire. Mais on observe que le souci, pour un auteur, de préserver l'intégrité de son œuvre est désormais pris en compte par les autorités et considéré comme pleinement légitime, même si aucun édit, aucune ordonnance ne précisent ce droit des auteurs. On le voit bien par les renouvellements de privilèges qu'obtiennent sous Louis XIII – contre la réglementation alors en vigueur qui interdisait ces renouvellements – les écrivains soucieux de mettre leur œuvre à l'abri des risques d'altération que leur feraient courir des rééditions non contrôlées par eux. Ainsi encore Leschassier, décidément à la pointe du combat pour le respect des textes: il demanda en 1617 un renouvellement de privilège pour une réédition du *Discours* qu'il avait adressé en 1602 à Henri IV sur les complots à l'occasion de celui de Biron, et qui était tombé dans le domaine public. Pour obtenir une dérogation à la règle générale, il argua de sa crainte que «quelqu'un le fît imprimer, y inférant des choses qui ne seraient point de l'auteur, et que l'auteur lui-même n'aurait pas agréables. Et partant, l'auteur lui-même, qui doit avoir soin de son honneur, le devait faire réimprimer sur l'ancienne impression pour en accommoder le public: [...] il a raison de prévenir la dépravation qui pourrait être faite, tant de son vivant qu'après sa mort, contre son honneur et sa mémoire»[23]. Ce souci d'aller au-devant d'une éventuelle falsification parut légitime, et de cette façon Leschassier fit encore progresser la reconnaissance d'un droit des auteurs à faire respecter l'intégrité de leurs textes. Et ce qui montre bien, parallèlement à cette reconnaissance juridique, le progrès de cette notion de respect des œuvres parmi les gens de lettres et dans l'opinion publique en général, c'est le soin que prennent désormais les écrivains de devancer toute falsification de leurs textes: ainsi, dans l'avertissement au lecteur qu'il place en tête de la première édition de ses *Œuvres* en 1629, Saint-Amant explique-t-il que c'est la «crainte que quelque mauvais libraire de province» ne les publie en les dénaturant qui l'a poussé à en donner au public une édition supervisée par lui-même[24].

23. Jacques LESCHASSIER, *Œuvres*, Paris, 1652, p. 223.
24. Édition des *Œuvres* de Saint-Amant publiée pour la Société des Textes français modernes par Jean Lagny et Jacques Bailbé, Paris, Didier, t. I (1971), p. 19.

Il n'y avait d'ailleurs pas qu'en matière littéraire que le respect des textes avait son importance: on le vit bien dans l'affaire des cinq propositions, qui fut l'un des épisodes les plus marquants de la fameuse querelle opposant jansénistes et jésuites sur la question de la grâce. Rappelons-en l'essentiel: en 1649, à l'initiative des jésuites, Nicolas Cornet, syndic de la Faculté de théologie de Paris (la Sorbonne), avait dressé une liste de cinq propositions tirées de l'*Augustinus* dans lesquelles il prétendait résumer la doctrine de Jansénius et qu'il voulait faire condamner par la Sorbonne; elle ne le fit pas, mais les transmit à Rome, qui les condamna en 1653. Était-ce pour autant une condamnation en forme des positions de Jansénius? Non, soutinrent Arnauld et ses amis – et notamment Pascal dans les *Provinciales* –, car d'après eux les propositions incriminées ne se trouvaient pas dans Jansénius; et de fait, selon l'usage du temps, Nicolas Cornet n'avait pas transcrit littéralement les passages correspondants de l'*Augustinus*, il les avait réécrits et résumés, et l'on pouvait toujours prétendre, de plus ou moins bonne foi, que les propositions condamnées résultaient d'une déformation de l'original.

Le droit moral de propriété littéraire s'exerce enfin dans le domaine de la publication: c'est à l'auteur, et à lui seul, qu'appartient la décision de diffuser ou non son œuvre, et dans l'affirmative, de le faire dans telle ou telle condition, ou encore à tel ou tel moment. Or aucun texte juridique ne protège l'écrivain dans ce domaine au XVIIe siècle s'il souhaite conserver à son œuvre une certaine confidentialité, puisque la seule forme de protection qui existe, mais qui regarde plus son éditeur que lui-même, est le privilège qu'il sollicite de la chancellerie en cas justement de publication. C'est toute la question des éditions subreptices qui se trouve ici posée: or ces éditions-pirates réalisées à l'insu de l'auteur, sans sa participation ou contre sa volonté, sont précisément l'un des maux endémiques de la librairie française au XVIIe siècle. Qu'on se rappelle seulement l'exemple bien connu de l'*Histoire amoureuse des Gaules*: Bussy-Rabutin n'avait rédigé ces récits galants (en 1660) que pour distraire sa maîtresse, Mme de Montglas, pendant une maladie. Mais cette *Histoire amoureuse* au parfum de scandale mettant en cause des femmes de la plus haute société suscite aussitôt une vive curiosité dans le petit cercle de leurs intimes: on se prête le manuscrit, on le recopie; en 1662, il tombe entre les mains de l'indiscrète et indélicate Mme de La Baume, et dès l'année suivante Bussy apprend qu'il en circule des versions falsifiées, augmentées et fortement pimentées: «Non contente, écrit-il au duc de Saint-Aignan le 12 novembre 1665, d'avoir empoisonné cette histoire en beaucoup d'endroits, elle en composa ensuite d'autres tout entières sur mille particularités

qu'elle avait sues de moi dans le temps que nous étions amis, lesquelles particularités elle assaisonna de tout le venin dont elle se put aviser»[25]. Et naturellement l'inévitable se produisit: une première édition de l'*Histoire amoureuse* fut imprimée à Liège en 1665. Le scandale étant devenu public, Louis XIV fit incarcérer Bussy à la Bastille; il y restera treize mois et sera ensuite relégué jusqu'en 1682 en son château de Bourgogne: c'est toute une vie de courtisan irrémédiablement brisée[26].

L'exemple des *Mémoires* de La Rochefoucauld n'est pas moins instructif. Comme il l'indique lui-même dès les premières lignes, il en entreprit la rédaction, pour la période de la régence d'Anne d'Autriche, lors de sa retraite à Verteuil après l'échec de la Fronde, entre 1654 et 1659. Il déclare l'avoir fait pour «quelqu'un de [ses] amis»: ce n'était donc pas à dessein de les rendre publics; et il n'y a pas lieu de chercher à son entreprise d'autres mobiles que ceux qu'évoque Louis Martin-Chauffier: «L'oisiveté, le besoin, commun à tous les hommes, de raconter les événements curieux auxquels ils ont pris part et de sauver, non pas l'histoire, mais leurs propres souvenirs de l'oubli, [...] l'habitude du temps enfin, lancèrent La Rochefoucauld dans un ouvrage auquel, comme c'est l'habitude, il prit un plaisir toujours plus vif»[27]. C'est donc à un cercle étroit d'amis intimes qu'il destinait son récit; mais comme il n'était pas entièrement sûr de son style, il en avait communiqué une copie à Arnauld d'Andilly, nous apprend Segrais, pour qu'il «y fît des corrections, particulièrement sur la pureté de la langue»[28]. Malheureusement pour La Rochefoucauld, beaucoup de curieux hantaient la maison d'Arnauld d'Andilly, qui ne sut résister à la prière que lui fit Brienne de lire le manuscrit. Ce dernier commit une double indélicatesse: il en prit une copie à son insu et la porta à Rouen au libraire Berthelin. La Rochefoucauld l'apprit, et plutôt que de s'exposer aux longueurs d'un procès, il préféra racheter en bloc vingt-cinq pistoles cette édition subreptice, dont les exemplaires furent relégués dans un grenier de l'hôtel de Liancourt à Paris. Segrais précise encore que dans cette édition rouennaise le texte de La Rochefoucauld était défiguré, puisqu'on avait mis au commencement ce qui devait être à la fin, sans parler des retouches et corrections qu'il continuait d'apporter à sa

25. Édition du Club du Livre sélectionné, Paris, 1968, p. XIII.
26. Cf. Jean ORIEUX, *Bussy-Rabutin, le libertin galant homme*, Paris, Flammarion, 1958, p. 275-323.
27. Édition des *Œuvres complètes* de La Rochefoucauld par Louis MARTIN-CHAUFFIER et Jean MARCHAND, introduction de Robert KANTERS, Pléiade, 1957, p. 22.
28. *Segraisiana,* éd. La Monnoye, Paris, 1721, p. 157.

rédaction. Après cette chaude alerte, Ménage lui conseillait sagement de faire imprimer lui-même le texte authentique de ses *Mémoires*: «Si vous ne mariez pas votre fille vous-même, on la mariera». Mais Gourville, son homme de confiance, était d'un avis contraire et déconseillait à son maître cette édition des *Mémoires*, soutenant que Louis XIV n'apprécierait certainement pas que leur contenu fût rendu public, et que plusieurs particuliers vivant encore seraient mécontents de s'y voir nommés. La Rochefoucauld s'abstint donc. Mais la prédiction de Ménage ne tarda guère à se réaliser; s'il avait pu rattraper *in extremis* une édition subreptice de Rouen, il ne put rien faire contre ces terribles presses de Hollande qui firent le désespoir de tant d'auteurs et de libraires au XVIIe siècle: en 1662 paraissait à Amsterdam chez Elzévir (sous la fausse adresse de Van Dyck à Cologne) une édition tronquée des *Mémoires*, avec une partie interpolée empruntée aux *Mémoires* de Vineuil, et un pamphlet de Saint-Évremond, *La Retraite de M. de Longueville en son gouvernement de Normandie*. Cette édition, très fautive, eut beau être publiquement désavouée par La Rochefoucauld, c'est pourtant ce texte sans autorité, résultant d'un amalgame et défiguré, qui fut reproduit pendant tout le XVIIIe siècle et au-delà: il faudra attendre l'édition de Jules Gourdault en 1868 dans la prestigieuse collection des «Grands Écrivains de la France», établie sur une copie manuscrite du château de La Rocheguyon, pour disposer enfin du texte authentique et complet des *Mémoires*.

Ces deux exemples, célèbres dans notre histoire littéraire, mais nullement isolés, donnent toute la mesure de l'incroyable désinvolture des libraires de l'époque à l'égard des textes qu'ils mettent sous la presse, souvent tronqués, mutilés, défigurés, sans la participation des auteurs ou contre leur gré: d'où l'importance des éditions sérieuses, faites au XIXe et au XXe siècles, revues sur les manuscrits originaux ou les meilleures copies; nombre d'œuvres célèbres des XVIIe et XVIIIe siècles (citons encore les *Lettres* de Mme de Sévigné ou *Le Neveu de Rameau*) n'ont retrouvé leur vrai visage qu'à une époque récente; et beaucoup d'auteurs pourraient dire avec Molière dans sa Préface des *Précieuses ridicules*: «C'est une chose étrange qu'on imprime les gens malgré eux. Je ne vois rien de si injuste, et je pardonnerais toute autre violence plutôt que celle-là». Au moins le coupable de cette première édition subreptice des *Précieuses*, Jean Ribou, n'en avait-il pas altéré le texte.

Si, comme on le voit, l'écrivain de l'époque classique, fût-il très grand seigneur comme La Rochefoucauld, apparaît relativement désarmé pour faire prévaloir ses droits moraux en matière de recon-

naissance de paternité, de respect de l'intégrité de son œuvre, de contrôle de la diffusion de ses écrits, qu'en est-il de ses droits matériels, c'est-à-dire des avantages financiers qu'il est en droit d'attendre de son travail? Disons-le d'emblée: sur ce point aussi les progrès de la notion juridique de propriété littéraire ont été très lents, et depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, ils sont restés étroitement liés à l'évolution du régime des privilèges d'édition.

Depuis le règlement pour la librairie du 10 septembre 1563, confirmé par l'ordonnance de Moulins de février 1566, un livre ne peut paraître en France qu'après avoir obtenu une autorisation royale scellée du grand sceau délivrée par le chancelier[29]; mais cette contrainte est assortie d'une importante contrepartie, puisqu'elle s'accompagne d'un avantage économique, le privilège, qui assure au libraire – du moins théoriquement, c'est-à-dire sauf contrefaçon par un confrère – l'exclusivité de la vente pour une période donnée, généralement dix ans, sous peine de forte amende et de confiscation des exemplaires pour le contrevenant. Le pouvoir royal s'est donc donné dès cette époque un droit de regard exclusif et absolu sur tout ce qui s'imprime: il est le seul dispensateur de la permission et du privilège, et rien ne peut se publier légalement sans son aval à l'intérieur du royaume. La déclaration faite par Charles IX le 10 septembre 1572, l'édit de pacification d'Henri III en 1577, les lettres patentes de Louis XIII en juin 1618 et son édit du 12 janvier 1626 ne feront que rappeler périodiquement ces dispositions. Enfin le règlement pour la librairie du 15 janvier 1629, communément appelé «Code Michau»[30], acheva de mettre en place le dispositif de surveillance du livre en prévoyant des censeurs en nombre suffisant, nommé par le Chancelier, pour examiner avec soin toutes les demandes de privilège, ce qui n'était pas le cas jusque-là. Voilà donc définitivement en place, dès le début du XVIIe siècle, le carcan destiné à empêcher toute impression tenue pour hétérodoxe ou regardée comme néfaste par le pouvoir; mais l'objectivité oblige à reconnaître que les responsables de la police du livre eurent presque toujours l'esprit large: le chancelier Séguier au XVIIe siècle, grand bibliophile, le directeur de la librairie Malesherbes au siècle suivant, protecteur de l'*Encyclopédie*, étaient des esprits éclairés et libéraux, amis du livre et des lettres.

Le privilège peut être demandé soit par l'auteur, soit par le libraire. Il l'est généralement par l'auteur quand celui-ci est un écri-

29. Cette obligation ne concerne que les livres d'au moins huit feuilles, soit 32 p. dans le format in-folio, 64 p. dans l'in-4°, 128 p. dans l'in-8°; pour les opuscules d'une dimension inférieure, une permission du juge local (à Paris, le lieutenant civil) suffisait.
30. Du prénom de son rédacteur, le garde des sceaux Michel de Marillac.

vain de profession, ou du moins un homme de lettres auquel sa situation matérielle ne permet pas de faire fi des revenus qu'il peut attendre de sa plume[31]; en revanche, quand l'auteur ne veut pas paraître, par préjugé aristocratique ou pour toute autre raison, c'est le libraire qui prend un privilège: ainsi Claude Barbin pour *La Princesse de Clèves*. C'est encore le cas, bien entendu, pour tout ouvrage qui n'est plus sous la protection d'un privilège et tombe par conséquent dans le domaine public. Si, jusqu'au XVIIe siècle, les privilèges ne mentionnent même pas les auteurs, c'est que, neuf fois sur dix, il s'agit d'œuvres de l'Antiquité ou du Moyen Age appartenant depuis longtemps au patrimoine commun, ou encore de textes émanant non d'un particulier, mais d'une collectivité ou d'un corps: l'Église avec les bibles, les missels, les livres d'heures, les bréviaires, etc.; la Justice avec les coutumes, les codes, les recueils d'arrêts. À partir du XVIIe siècle, on publie davantage de nouveautés (romans, théâtre, ouvrages d'histoire ou de spiritualité): désormais la reconnaissance de propriété ne s'applique plus seulement au livre en tant qu'objet relevant d'une activité de fabrication et de commerce, mais à une œuvre résultant du travail créateur d'un écrivain. À cet égard, une décision de justice rendue en 1586 revêt une grande importance. Le célèbre latiniste Marc-Antoine Muret, mort l'année précédente, avait laissé à ses amis J. Du Puy et G. Beys une édition de Sénèque pour qu'ils la publient. Tandis qu'ils engageaient ce travail d'édition, le librairie Nivelle se procura frauduleusement une copie du texte et prit un privilège pour le publier. Du Puy et Beys intentèrent aussitôt une action en justice pour faire annuler ce privilège. Cette affaire de propriété littéraire opposant un libraire aux ayants droit d'un auteur vint devant le Parlement; l'avocat de ces derniers fit valoir que l'auteur d'un livre, même le traducteur ou l'éditeur d'un texte ancien, devait demeurer le maître de son propre travail et en disposer librement: en donnant gain de cause aux amis et «héritiers» de Muret, le Parlement consacrait le droit de propriété de l'auteur sur son œuvre par un arrêt appelé à faire jurisprudence[32]. Désormais, comme le répéteront les règlements pour la librairie de 1618, puis de 1629, c'est un texte en tant que tel, et non plus seulement un objet produit par un éditeur-imprimeur et diffusé par un marchand-libraire, qui est reconnu comme la propriété d'un auteur nommément désigné.

31. Il y a naturellement des exceptions: ainsi Scarron, qui donne régulièrement ses œuvres à l'éditeur Toussaint Quinet, ne prend pas lui-même de privilège: tous ses privilèges sont accordés directement à Quinet.
32. A. VIALA, *op. cit.*, note 3, p. 97-98.

Quand l'auteur s'est fait délivrer par un privilège cette autorisation préalable valant attestation de propriété, il est naturellement libre d'en disposer comme il l'entend, et notamment – c'est le cas général – de rétrocéder ses droits par contrat à l'éditeur de son choix aux conditions financières convenues entre eux. La mention de cette rétrocession suit habituellement le texte du privilège; ainsi dans celui que Saint-Amant obtint en 1629 pour la première édition de ses *Œuvres*: «Ledit sieur de Saint-Amant a cédé et transporté le privilège ci-dessus à François Pomeray et Toussaint Quinet, marchands-libraires à Paris, suivant les clauses contenues au contrat qui pour cet effet a été passé entre eux par devant les notaires du Châtelet de Paris pour jouir par eux dudit privilège»[33].

C'est donc un contrat ordinaire qui régit les rapports financiers entre l'auteur et son éditeur, c'est-à-dire ce que nous appelons aujourd'hui les droits d'auteur. Mais au XVIIe siècle ceux-ci ne s'établissent pas comme à l'époque moderne: ils ne sont pas directement proportionnels au montant des ventes. Quand un auteur cède à un éditeur le privilège qu'il a obtenu, comme on vient de le voir avec Saint-Amant, il le fait généralement en échange d'une somme globale et forfaitaire en rapport avec l'importance de son ouvrage et sa réputation d'écrivain. L'éditeur court donc seul les risques financiers de l'entreprise; mais en revanche, si l'ouvrage se révèle un beau succès de librairie, il en recueille seul le bénéfice, pour cette fois au moins: car il est évident que les prétentions de l'auteur seront revues à la hausse pour ses productions suivantes. En somme, la rémunération de l'écrivain n'est pas proportionnelle au succès du livre dont il négocie la rétrocession de privilège, puisque ce succès est encore inconnu, mais au succès de ses publications antérieures, c'est-à-dire à sa notoriété: car il est évident qu'un éditeur qui a dans le passé réalisé de substantiels profits à la vente d'œuvres d'un écrivain sera tout disposé à acheter un bon prix le droit d'éditer ses productions suivantes. Scarron, qui toute sa vie a donné ses œuvres à Toussaint Quinet, l'un des principaux éditeurs du Palais, parle de son «marquisat de Quinet» comme d'une solide rente foncière: aussi bien Quinet s'était-il engagé, par contrat du 5 avril 1648, à lui verser mille livres, somme considérable, à la remise du manuscrit de chaque chant du *Virgile travesti*[34]. Il reste que, dans ce système de rémunération, l'auteur n'est pas directement associé au succès de son œuvre; d'ailleurs, d'une façon générale, les historiens du livre ont depuis longtemps établi que les éditeurs ont assez largement exploité les

33. Éd. Lagny-Bailbé déjà citée, t. I, p. 26.
34. Cf. Émile MAGNE, *Scarron et son milieu*, nouvelle édition augmentée, Paris, Émile-Paul, 1924, p. 143, n. 1.

auteurs à cette époque: c'est, pour Henri-Jean Martin, une constante de leurs rapports tout au long du siècle[35].

La reconnaissance progressive de la propriété littéraire a-t-elle du moins entraîné une amélioration de la situation financière des écrivains à l'époque classique? Et, plus précisément, les affranchit-elle de toute situation de dépendance à l'égard de protecteurs ou de mécènes? En d'autres termes, un auteur peut-il espérer vivre de sa plume? La réponse à ces questions ne peut être que très nuancée, parce qu'il n'y a pas sur ce point de règle générale: il n'y a que des cas particuliers.

Le plus favorable est celui des auteurs dramatiques[36]. À l'exception du librettiste d'opéra, qui constitue un cas à part, l'écrivain de théâtre tire de son œuvre un triple revenu: il reçoit d'abord de l'argent des comédiens auxquels il vend son texte, puis du mécène auquel il en dédie l'édition imprimée, enfin du libraire qui l'imprime et la vend; en quoi il est privilégié par rapport à ses confrères, qui peuvent à peine compter sur ces deux dernières sources de subsides: encore sont-elles beaucoup moins productives que le revenu tiré des comédiens.

L'usage le plus fréquent au XVIIe siècle (à partir des années 1630, car auparavant l'auteur dramatique était le poète à gages d'une troupe envers laquelle il était engagé par contrat, par exemple Alexandre Hardy lié à celle de Valleran-le-Conte) est une rétribution globale et forfaitaire de l'auteur par la troupe qui lui achète son texte pour une durée indéterminée, qui est celle de la première série de représentations, jusqu'à ce que le montant de la recette quotidienne tombe au-dessous d'un certain seuil et oblige la troupe à monter un autre spectacle; l'auteur retrouve alors toute liberté de la faire imprimer et elle tombe *ipso facto* dans le domaine public, c'est-à-dire que n'importe quelle autre troupe peut désormais la monter à son tour sans verser à l'auteur la moindre redevance. C'est donc une exclusivité qu'achètent ainsi les comédiens; et l'on mesure ici l'indélicatesse de Racine allant porter aux Grands-Comédiens de l'Hôtel de Bourgogne le texte de son *Alexandre* alors que la troupe de Molière, qui avait accepté de le monter, le jouait toujours, indélicatesse que Molière, ulcéré, ne lui pardonna jamais. Exclusivité de courte durée: c'est ce qui explique que la rémunération des dramaturges ne soit

35. *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1969, t. I, p. 429.
36. Voir sur ce point l'ouvrage de Paul MÉLÈSE, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, Genève, Droz, 1934.

pas, sauf exception, considérable; malgré le très grand succès de sa *Marianne* en 1636, Tristan L'Hermite écrit trois ans plus tard dans la préface de sa tragédie *Panthée*: «N'était que Monseigneur le Cardinal[37] se délasse parfois en l'honnête divertissement de la comédie et que son Éminence me fait l'honneur de me gratifier de ses bienfaits, j'appliquerais peu mon loisir sur les ouvrages du théâtre». Mais pour les dramaturges de grande notoriété comme Corneille, les revenus tirés des comédiens sont tout à fait substantiels: il vend 2400 livres son *Andromède*, jouée en 1650; c'est pourtant une pièce à machines et en musique, dont le texte ne constitue qu'une partie réduite du spectacle; en 1667 encore, Molière, qui était un chef de troupe plutôt généreux envers les auteurs, lui achète 2000 livres sa tragédie d'*Attila* (qui fut un four retentissant); un auteur célèbre ne se contente donc plus, en pleine époque classique, d'un forfait modique en échange de la renonciation à tout droit ultérieur sur l'œuvre, et Corneille avait la réputation de mettre la barre très haut depuis le triomphe du *Cid*. «M. Corneille, disait la comédienne Beaupré, nous a fait grand tort. Nous avions ci-devant des pièces de théâtre pour trois écus[38], que l'on nous faisait en une nuit[39], on y était accoutumé, et nous gagnions beaucoup d'argent; présentement, les pièces de M. Corneille nous coûtent bien de l'argent, et nous gagnons peu de chose»[40].

Cette montée très sensible des prix payés aux auteurs par les comédiens explique l'instauration progressive d'un usage rapporté par Chappuzeau dans son *Théâtre français* en 1674, usage beaucoup plus juste, puisque – innovation d'importance – il est proportionnel au succès: «La plus ordinaire condition et la plus juste de côté et d'autre est de faire entrer l'auteur pour deux parts dans toutes les représentations de sa pièce jusques à un certain temps[41]. Par exemple, si l'on reçoit dans une chambrée (c'est ce que les comédiens appellent ce qui leur revient d'une représentation ou la recette du jour), si l'on reçoit, dis-je, dans une chambrée 1600 livres et que la troupe soit composée de 14 parts, l'auteur ce soir-là aura pour ses deux parts 200 livres». Chappuzeau calcule qu'à ce compte il suffit de vingt bonnes représentations pour enrichir un auteur. C'est en application de ce système proportionnel, beaucoup plus favorable aux auteurs, que Boursault gagnera 3200 livres en 1690 avec son *Ésope à*

37. Richelieu, grand amateur de théâtre.
38. L'écu d'argent valait sous Louis XIII 3 livres, l'écu d'or près du double: donc au mieux moins de vingt livres, somme dérisoire.
39. C'étaient donc des canevas de pièces, non des textes achevés; Hardy en aurait écrit plusieurs centaines.
40. Témoignage rapporté dans le *Segraisiana*.
41. «Certain», c'est-à-dire fixé à l'avance dans le contrat.

la Cour, qui connaît un vif succès; la *Rhadamiste* de Crébillon et le *Timocrate* de Thomas Corneille, avec respectivement 74 et 80 représentations consécutives, obtiennent des succès du même ordre, presque comparables au triomphe qu'avait connu *Le Cid*; mais ce sont là des réussites tout à fait exceptionnelles: Racine, pour sa première tragédie, *La Thébaïde* (1664), ne recueillera que 348 livres. Pourtant, lorsqu'il dresse le bilan de ses gains pendant la période de ses grands succès, d'*Andromaque* à *Phèdre* (1667-1677), Raymond Picard parvient à une fourchette oscillant de 1500 à 2500 livres par an, ce qui le place parmi les dramaturges de son temps qui ont retiré le plus d'argent de leurs pièces[42].

On voit donc, au cours du XVIIe siècle, s'esquisser un net progrès, qui de plus en plus fait sa part au mérite propre de l'œuvre plutôt qu'à la réputation passée du dramaturge, et qui tend à affranchir ce dernier du pouvoir discrétionnaire des comédiens. Et pourtant, la portée de ces progrès est doublement limitée dans le temps et dans l'espace: dans le temps parce qu'il reste admis qu'après un temps objectivement très court (quelques semaines, quelques mois tout au plus dans l'hypothèse la plus favorable), la pièce tombe dans le domaine public; et dans l'espace, parce que les représentations données en province n'ouvrent droit à aucune rétribution. Beaucoup plus que les écrivains, les grands gagnants de la vogue extraordinaire du théâtre classique sont finalement les comédiens; d'où le sort enviable des auteurs qui sont en même temps acteurs: en moins de quinze ans, Molière (qui ajoute, il est vrai, à sa part d'auteur et à celle de l'acteur, celle du directeur de troupe) gagne plus de cinquante mille livres; et en dix-sept ans, de 1683 à la fin du siècle, Dancourt en gagne vingt mille avec une trentaine de pièces, dont beaucoup en un acte seulement.

Quant au revenu tiré du mécénat, il ne constitue pas, bien entendu, un privilège exclusif des auteurs écrivant pour le théâtre; mais quand on obtient un succès à la scène, il est plus facile d'attirer sur soi la générosité d'un protecteur. Celle-ci peut prendre deux formes: la gratification ponctuelle récompensant une dédicace et, beaucoup plus enviable, parce qu'appelée à se renouveler chaque année, la pension. La dédicace se fait au moment de l'impression, donc après la première série de représentations: Richelieu, et après lui Séguier, tous deux protecteurs officiels de l'Académie, acceptèrent nombre de dédicaces et les rétribuèrent avec générosité, ce que ne fit guère Mazarin sous la régence d'Anne d'Autriche: aussi vit-il presque tou-

42. *La Carrière de Jean Racine*, Paris, Gallimard, 1956, p. 198-199.

tes les plumes mobilisées contre lui pendant la Fronde[43]. La plus célèbre de ces dédicaces de pièces imprimées, à la fois par sa flagornerie outrancière et par le prix exorbitant dont elle fut payée (200 écus), est celle que composa Corneille pour le financier Montauron et qu'il fit imprimer en tête de *Cinna* en 1642. Ce sont ces excès dans la flatterie, inhérents au genre de l'épître dédicatoire, qui finirent par la discréditer dans la seconde moitié du siècle; à l'inverse, par un jeu de bascule facile à comprendre, l'usage de la pension paraît s'étendre à proportion, mais contrairement à ce qu'on pouvait observer avant la Fronde, la pension tend à devenir à partir du règne personnel de Louis XIV une prérogative royale avec le mécénat officiel institué par Colbert.

Reste enfin le revenu forfaitaire tiré du libraire auquel a été confiée l'impression. C'est un revenu modique, et qui paraît être resté relativement stable tout au long du siècle: en 1636, Benserade reçoit 150 livres pour sa *Cléopâtre*, bien qu'il ne soit pas encore connu, puisque c'est sa première tragédie; mais Rotrou n'est guère mieux rémunéré avec les 750 livres qu'on lui donne à la même date pour un ensemble de quatre pièces; l'année suivante, son libraire lui verse 1500 livres pour dix pièces: c'est à peu près le même rapport[44]; et on ne s'en éloigne guère avec les 200 livres que rapporte à Racine l'impression d'*Andromaque* en 1668 ou les 1500 livres que procurera à la veuve de Molière l'impression de sept pièces inédites après la mort de son mari. Il est donc raisonnable de situer dans une fourchette de 150 à 200 livres le revenu complémentaire qu'un dramaturge peut espérer retirer de l'impression de sa pièce[45].

L'exemple de nos plus grands dramaturges classiques, qui ont connu de leur vivant les plus éclatants succès et joui de la plus flatteuse réputation, ne doit pourtant pas faire illusion: ce sont des cas tout à fait privilégiés, et la plupart de leurs confrères ne pouvaient guère espérer vivre de leur plume. Que dire alors des autres écrivains, des poètes, des romanciers, des historiens, qui n'avaient d'autre ressource, en dehors de la protection d'un grand, que la cession de leurs privilèges aux libraires?

---

43. Cf. notre article «Mécénat et politique: l'action de Mazarin jugée par les pamphlétaires de la Fronde», dans *L'Age d'or du mécénat (1598-1661)*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1985, p. 247-261.
44. Henri-Jean MARTIN, *op. cit.*, t. I, p. 426.
45. Il y a naturellement des exceptions, qui s'expliquent aisément: ainsi les deux mille livres que procura à Molière l'impression du *Tartuffe*; mais c'est là un succès de scandale.

Certes, les chiffres dont nous disposons – essentiellement pour la seconde moitié du siècle – permettent d'affirmer que la rétribution des auteurs devint parfois considérable: mille livres par chant du*Virgile travesti* en 1648, autant pour la première partie du *Roman comique* en 1651, ce sont des «droits» importants, que justifient la vogue du burlesque et la notoriété de Scarron. Le goût du romanesque explique encore les trois mille livres versées par Antoine de Sommaville à La Calprenède pour la seconde et la troisième parties de sa *Cléopâtre*[46]. Mais on vit mieux: Varillas reçut de Claude Barbin trente mille livres pour son poème de *L'Hérésie*, et les héritiers de Le Maistre de Sacy en obtinrent trente-trois mille de Guillaume Desprez pour l'ensemble de ses textes inédits[47]. Pourtant, ce sont, là encore, des situations exceptionnelles, et bien rares sont les auteurs qui réussirent à obtenir de grosses sommes de leurs éditeurs. De plus, l'usage qui se répandit vers le milieu du siècle des «continuations de privilèges» au bénéfice des grands éditeurs parisiens[48] lésait gravement les auteurs, puisque ceux-ci ne recevaient aucune rétribution en cas de réédition et que les libraires jouissaient ainsi quasi indéfiniment du monopole de l'édition des œuvres dont ils avaient acheté le manuscrit.

Aussi voit-on des auteurs adopter une autre politique et courir le risque d'être leur propre éditeur. C'est le parti que prit Corneille à partir de *Cinna*: au lieu de rétrocéder son privilège à un libraire, il en usait lui-même et faisait travailler son compatriote l'imprimeur rouennais Laurent Maurry, qu'il rétribuait, et traitait ensuite avec Toussaint Quinet de la vente des exemplaires à Paris: comme le remarque à juste titre Jean-Dominique Mellot, «le savoir-faire de Maurry fait merveille, l'auteur travaille sur place aux corrections et 1643 marque le point de départ d'une collaboration particulièrement féconde entre l'auteur et son imprimeur»[49]; féconde et, ajoutons-le, très profitable à Corneille, attentif, comme on sait, à ses intérêts. Richesource et quelques autres firent encore mieux en devenant à la fois leurs éditeurs et leurs libraires détaillants; aussi bien leurs livres portent-ils comme adresse typographique: «chez l'auteur». Mais cette solution qui permettait à la fois à un écrivain de garder pour lui les bénéfices de son travail et de surveiller de près la diffusion de ses œuvres était, on s'en doute, très mal vue des libraires, qui

46. Henri-Jean MARTIN, *op. cit.*, t. I , p. 429.
47. A. VIALA, *op. cit.*, note 3, p. 107.
48. Sur ces «continuations de privilèges», voir H.-J. MARTIN, *op. cit.*, t. I, p. 447-453, et t. II, p. 571 et s.
49. *L'Édition rouennaise et ses marchés (vers 1600 – vers 1730)*, Paris, École des Chartes, 1998, p. 113.

firent tout ce qu'ils purent pour entraver le débit des livres publiés à compte d'auteur: car il était théoriquement interdit à un auteur, en vertu des privilèges corporatifs, de commercialiser lui-même ses ouvrages, si bien qu'après avoir assumé les frais d'impression, il lui fallait encore passer par l'intermédiaire d'un libraire revendeur. Il apparaît que si Corneille gagna à cette pratique, Saint-Amant y perdit pour son *Moïse sauvé*[50].

On voit même apparaître au milieu du siècle l'usage moderne d'une rémunération déterminée par un pourcentage sur le montant global des ventes, et comme on pouvait s'y attendre, c'est dans le milieu du théâtre, où le système des parts était traditionnel, qu'est née cette pratique. C'est en effet Tristan L'Hermite qui réussit à imposer aux Grands-Comédiens ce mode de rétribution en faveur de son protégé Quinault, qui passait contrat avec eux pour sa pièce *Les Rivales*. C'est le premier cas cité par les historiens du théâtre d'une rémunération proportionnelle au succès d'une œuvre. Ce mode de calcul des «droits d'auteur» restera pourtant exceptionnel au XVIIe siècle, et même encore au siècle suivant: on n'en trouve que des exemples isolés à l'époque des Lumières (la *Dissertation sur la musique moderne* de Rousseau en 1742, ou encore les *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie* de d'Alembert en 1753), où la rémunération forfaitaire d'un ouvrage reste la règle. Ce qu'on observe alors est moins un changement dans le système de rétribution des auteurs qu'une hausse sensible des montants: Voltaire reçoit mille livres pour *L'Enfant prodigue*, Rousseau cinq cents pour son *Discours sur l'origine de l'inégalité*, alors qu'il n'est pas encore célèbre, mais six mille pour l'*Émile*, et Buffon plus de quinze mille pour chaque volume de son *Histoire naturelle*, somme considérable, mais dont il convient de déduire les frais importants que lui imposait la gravure des planches.

Le problème essentiel de l'association de l'auteur aux bénéfices réalisés par la vente des exemplaires n'est donc pas réglé. Mais l'Angleterre commence à montrer l'exemple. Dès la seconde moitié du XVIIe siècle, des libraires s'y engagent, à l'égard d'un auteur qui leur cède un manuscrit, à ne pas en faire de réimpression sans son aval, c'est-à-dire en pratique sans le versement d'une nouvelle rétribution. Témoin Milton et son *Paradis perdu*: dans le contrat qu'il passe le 27 avril 1667 avec le libraire Samuel Simmons, auquel il cède son manuscrit pour cinq livres, il est spécifié que lorsque le tirage initial de 1300 exemplaires (chiffre ordinaire pour le XVIIe

50. H.-J. MARTIN, *op. cit.*, t. I, p. 429.

siècle) sera épuisé, le poète recevra de nouveau cinq livres pour une nouvelle édition, autant pour une troisième, et ainsi de suite.

Rien de tel encore en France à cette époque: un écrivain comme La Fontaine, qui connaîtra avec ses *Fables* l'un des plus grands succès de librairie du siècle (plus de quarante éditions de son vivant, soit une moyenne de trois en deux ans), se débattra toute sa vie dans les embarras d'argent, et sans ses protecteurs successifs, serait tombé dans la misère, bien qu'issu d'une famille de bourgeoisie aisée. Ainsi, le bilan de l'évolution du droit de propriété littéraire au XVIIe siècle apparaît assez fortement contrasté: il reste, selon l'expression d'Alain Viala, un «droit inaccompli».

D'un côté, on constate des progrès assez nets dans le domaine du droit moral, qui est essentiel puisqu'il commande et conditionne les droits au sens financier du terme. La reconnaissance de la paternité littéraire s'affirme peu à peu au cours du siècle: en dépit d'une certaine persistance du plagiat chez les plumitifs de bas étage tels que Somaize, l'importance nouvelle que revêtent les accusations de cette nature dans les querelles littéraires (réelles comme celle du *Cid*, ou simplement mises en scène comme la célèbre dispute opposant Vadius et Trissotin dans le salon de Philaminte) atteste que le siècle classique se montre plus sensible sur ce point. Le respect de l'intégrité d'une œuvre fait aussi quelques progrès chez les écrivains et dans le public, à défaut d'en faire chez les libraires, moins regardants dans ce domaine quand leur profit est en jeu; en tout cas, fait capital, le souci pour un auteur de faire respecter l'intégrité de son œuvre paraît de plus en plus légitime, et ce souci est désormais cautionné par des décisions de justice. En revanche, les mauvaises habitudes persistent dans le domaine de la publication: malheur à l'écrivain qui voulait garder à son œuvre une sorte de confidentialité et pensait en limiter la diffusion à ses seuls amis s'il se trouve parmi eux un indélicat; de copie en copie, l'œuvre connaîtra l'inévitable multiplication qui la conduira un jour entre les mains d'un libraire peu scrupuleux: le fléau des éditions subreptices ne connaît au XVIIe siècle aucune rémission.

D'un autre côté, la question des droits d'auteur, c'est-à-dire de la rétribution de l'écrivain, n'évolue que très lentement. L'idée même qu'on puisse vendre le travail de son esprit heurte encore les mentalités, et pas seulement dans l'aristocratie encore imprégnée du préjugé nobiliaire. Qu'un La Rochefoucauld ou une Mme de La Fayette considèrent comme indigne de leur rang de recevoir la moindre rémunération pour l'impression des *Maximes* ou de *La Princesse de*

Clèves, c'est dans l'ordre naturel des mentalités sociales de l'époque; mais que des bourgeois comme La Bruyère ou Boileau se montrent réticents à recevoir de l'argent des libraires, voilà qui en dit long sur les obstacles psychologiques que doit surmonter l'idée de «droits d'auteur» chez les écrivains eux-mêmes; La Bruyère abandonne à Michallet, pour doter sa fille, sa rétribution d'auteur pour les neuf éditions successives des *Caractères* publiées de 1688 à 1696, et l'on connaît la sévère condamnation de Boileau au chant IV de son *Art poétique*:

> Je sais qu'un noble esprit peut sans honte et sans crime
> Tirer de son travail un tribut 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.

Et pourtant, sur ce point aussi, les choses vont plutôt en s'améliorant, même en dehors des œuvres dramatiques, qui restent les mieux rémunérées: les sommes forfaitaires retirées de la vente d'un manuscrit, ce qui demeure tout au long du siècle le cas général, ont globalement tendance à croître. Il n'en reste pas moins que l'auteur n'est toujours pas associé à l'éventuel succès de son œuvre: c'est le libraire, et lui seul, qui court les risques de l'édition et en retire les bénéfices potentiels. On voit bien néanmoins dans quel sens s'infléchissent les mentalités: sur cette question de la propriété littéraire comme sur d'autres, c'est la lente évolution des mœurs, au cours du XVIIIe siècle, qui finira par entraîner celle de la loi, avec toute une série d'arrêts de 1777-1778 reconnaissant aux auteurs un droit de propriété indéfini et aux libraires des privilèges temporaires qui ne pouvaient être renouvelés que par un nouvel accord entre les parties. C'est cette évolution que viendra sanctionner la loi votée en 1796 par la Convention, qui reconnaît enfin aux auteurs des «droits» proportionnels à la vente et jette les bases de la législation encore en vigueur.