

*De la revendication de liberté
à la proclamation de patriotisme :
le statut d'auteur dramatique et la législation
sur la propriété littéraire
à l'époque révolutionnaire¹*

Gregory Brown

Ni les auteurs dramatiques ni les acteurs des théâtres professionnels ne considèrent la loi de janvier 1791 sur la propriété littéraire comme un tournant décisif vers les libertés individuelles ou un rejet du système des monopoles et privilèges de l'Ancien Régime. Pour les auteurs, la loi votée par l'Assemblée nationale représentait plutôt un premier pas et nullement une résolution définitive du problème. De plus, la troupe royale et les directeurs des théâtres professionnels virent dans l'imprécision du texte concernant le statut des œuvres déjà représentées et des œuvres d'auteurs morts une invitation à s'approprier ces pièces en les incluant à leur répertoire. Si bien que c'est en aval et non en amont de la loi Le Chapelier de janvier 1791 que se déroulèrent les débats les plus intenses et les plus importants de l'histoire française à propos de la propriété littéraire. En effet, entre janvier 1791 et juillet 1793, quatre lois supplémentaires allaient être votées, qui devaient transformer profondément, en France, les cadres de la propriété et de la sociabilité littéraires.

Pour la troupe de la Comédie-Française et ceux qui s'étaient rangés de

¹ Cet article est l'esquisse du dernier chapitre de mon ouvrage inédit en Français, *Literary Property and Literary Sociability in France, 1775 – 1793*. Beaumarchais, the Comédie-Française and the Société des auteurs dramatiques, London, Ashgate, 2006. Texte traduit par Sophie Marchand.

son côté, la loi de janvier 1791 fut vécue comme une atteinte au théâtre officiel, dépositaire du patrimoine littéraire national. Elle semblait également marquer un recul par rapport à la reconnaissance des droits civils des acteurs, récemment garantie par la législation. Peu après la promulgation de cette loi, le 4 février, la troupe se réunit pour examiner les options qui s'offraient à elle. Les comédiens conclurent que rien dans leur association ne contrevenait aux « principes de la liberté », à la Déclaration des Droits de l'Homme ou à la loi du 13 janvier. Par conséquent, ils ne voyaient aucune raison de dissoudre leur troupe ou de remettre en question les « contrats » qui les liaient aux auteurs vivants pour les pièces déjà inscrites au répertoire courant. En revanche, la troupe décida de renoncer à son « privilège » et d'autoriser le passage des pièces appartenant à son fonds au domaine public. Mais elle s'engagea, au nom des droits civils récemment accordés aux comédiens, à défendre la liberté de chaque acteur de conclure à titre individuel des contrats avec les auteurs d'œuvres nouvelles.

La troupe exposa sa position dans une pétition adressée à l'Assemblée nationale², qui protestait essentiellement contre l'article qui faisait sortir du répertoire (donc entrer dans le domaine public) les œuvres d'auteurs morts depuis plus de dix ans – ce qui incluait l'essentiel du répertoire de la Comédie-Française, en particulier les pièces classiques de l'époque de Racine, véritable manne financière. La pétition dénonçait une disposition qui déposait la troupe de la propriété « inviolable » qu'elle avait acquise en achetant ces œuvres. Selon la pétition, la loi assimilait abusivement les droits des auteurs en activité avec le domaine public. Et la troupe de proclamer qu'en conservant son répertoire classique, elle protégerait l'« honneur », « le génie », l'« art » et l'« utilité » du théâtre français, qui risquaient de se perdre si les pièces tombaient entre les mains de directeurs de théâtres, de contrefacteurs ou de plagiaires. Les pétitionnaires critiquaient encore la proposition, défendue par les auteurs, de verser les pièces au domaine « public », estimant que celui-ci ne serait d'aucun bénéfice pour la nation, et accusant les dramaturges de défendre les intérêts particuliers d'un « corps » ; *a contrario*, ils faisaient l'éloge de la « propriété privée fondée sur un contrat légitime », comme étant la plus apte à servir l'intérêt général³.

² *Extrait des Registres des Délibérations de la Comédie-Française*, Paris, Prault, 1791.

³ Pétition de la Comédie-Française, à l'Assemblée Nationale, Paris, Prault, 1791, p. 4-6.

Pour les auteurs, la nouvelle loi ne représentait qu'une première étape ; il restait à établir de nouveaux types de contrats avec les théâtres professionnels. Le jour de la promulgation officielle du texte, le 4 février, le théoricien de la musique Étienne Framery annonça la création d'un « Bureau central de perception des *droits d'auteur* », voué à contrôler les pratiques des théâtres professionnels ainsi qu'à calculer et à collecter les droits devant revenir aux auteurs. Dans le *Moniteur du Dimanche* du 20 février, Framery fit publier un encart annonçant que l'adhésion était ouverte à tous les auteurs dramatiques. Le dramaturge le plus célèbre du moment, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, en fut le premier membre⁴. Avec l'adoption d'une législation nationale et l'institution du Bureau, Beaumarchais renouait avec le rôle de meneur qu'il avait occupé depuis les années 1770 dans la lutte pour la reconnaissance de la propriété littéraire. Le Bureau des auteurs lui offrait l'occasion de poursuivre un type de confrontation franche et directe qui lui avait plutôt réussi sous l'Ancien Régime, puisqu'il était parvenu à faire jouer son opéra *Tarare* sur la scène de l'Académie royale de musique⁵. Rejoint par Michel Sedaine, Beaumarchais réunit en assemblée, début mars, un contingent d'auteurs dramatiques parmi ceux qui avaient adhéré à l'organisation de Framery. Ce comité parvint rapidement à un accord avec la Comédie-Italienne, qui garantissait aux auteurs un septième des revenus nets sur la totalité des représentations de leurs pièces⁶. Les termes de cet arrangement servirent de base pour les accords conclus peu de temps après avec quatre théâtres professionnels parisiens.

Mais la cible première des auteurs restait la Comédie-Française, et, le

⁴ *Le Moniteur du Dimanche*, 20 février 1791, « Adhésion de Beaumarchais à l'Agence de Framery. 15 février 1791 ». Je voudrais remercier Jacques Boncompain qui m'a communiqué une copie de ces sources, auxquelles je n'avais pas accès. Framery était surtout connu comme l'auteur d'un traité sur l'administration des théâtres, *De l'Organisation des spectacles*, Paris, Buisson, 1790. Voir Mark Darlow, *Nicolas-Étienne Framery and lyric theater in eighteenth-century France*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2003, p. 279-287.

⁵ Il conclut l'accord concernant sa rémunération forfaitaire pour ce spectacle le 13 janvier 1791, le jour même où l'Assemblée Nationale vota la loi sur la propriété littéraire (Beaumarchais Archives familiales - désormais abrégé en BAF- XIbis, XVIII, p. 23-28, « Accord avec l'Académie Royale de Musique »).

⁶ BAF, XI, XII, p. 24. Les calculs sur lesquels se fondent ces dispositions se trouvent dans BAF XI bis, XVIII, 8. Ce document estime le montant annuel des recettes à 700 000 livres, l'ensemble des coûts de production à 210 000 livres et le total annuel du versement des parts d'auteurs à 94 000 livres, ce qui laissait 396 000 livres à la compagnie, soit, après partage, un revenu de 17 222,5 livres pour chacun des 23 comédiens.

6 mars 1791, Beaumarchais proposa d'ouvrir des négociations au nom de tous les auteurs liés à cette institution⁷. La troupe répondit froidement, mais, cinq jours plus tard, envoya un représentant, Harni, rencontrer les dix auteurs qui, menés par Sedaine, Beaumarchais et Framery, s'étaient constitués en « comité ». Outre ces trois personnages, le comité comprenait trois auteurs (seulement) qui avaient pris part à la première incarnation de la Société des auteurs dramatiques (SAD), Barthe, Lemierre et Le Blanc, un compositeur d'opéras-comiques de premier plan, Grétry, et trois écrivains qui s'étaient fait connaître depuis 1789 – Falbaire, Fabre d'Églantine et André de Murville. Lors de cette réunion, et dans un communiqué postérieur du comédien De la Porte, la troupe formula contre la proposition de Beaumarchais des objections qui se situaient moins sur le plan de la propriété littéraire que sur celui de la forme de sociabilité choisie par les auteurs. De la Porte, faisant remarquer que « les législateurs de la Nation [avaient] interdit toute corporation », proposait de poursuivre les négociations avec le seul Beaumarchais, en sa qualité d'ami de la troupe⁸.

Sedaine et Beaumarchais persistèrent dans leur position, comme ils l'avaient déjà fait dans les années 1770. Sedaine répondit par une lettre, signée des dix membres du comité « au nom de tous » les auteurs⁹, en insistant sur le fait que chaque auteur n'agirait, dans cette affaire, « que de concert avec tous ses confrères qui sont convenus de rester toujours unis ». De plus, Sedaine rejetait la proposition de la troupe de payer aux auteurs un dixième des recettes nettes de l'ensemble des représentations données à la Comédie-Française, la jugeant arbitraire et réclamant, suivant le modèle de Beaumarchais, un contrat plus détaillé. Enfin, Sedaine affirmait que selon les termes de la nouvelle loi, il ne pouvait plus être question de « chute », c'est-à-dire de seuil à partir duquel la pièce passerait automatiquement de la propriété de l'auteur à celle du théâtre et à son répertoire.

Pour engager des négociations plus précises avec la Comédie-

⁷ Bibliothèque de la Comédie-Française (désormais BCF), « Beaumarchais. Correspondance », lettre du 6 mars 1791.

⁸ Le comportement de Harni et ses objections lors de cette réunion du 11 mars sont décrits dans la lettre envoyée le jour même par Sedaine à la troupe (BCF, « Sedaine ») et évoqués de nouveau dans la lettre de De la Porte à Beaumarchais du 6 juin 1791, reproduite dans la *Revue Rétrospective*, 2^{ème} série., t. VIII (1837), p. 20.

⁹ BCF, « Sedaine. Correspondance », #2, 11 mars 1791.

Française, Beaumarchais s'inspira en partie de l'accord qu'il avait conclu en 1784 avec André Beaussier à propos du théâtre de Marseille, et fit imprimer et diffuser sous forme de pamphlet une version remaniée de ce texte¹⁰, dans lequel il proposait douze articles régissant les procédures de lecture et d'acceptation des œuvres nouvelles, qui reprenaient les principes qu'il avait énoncés pour la première fois en 1778. L'article 3 de ce projet de contrat allouait un septième des recettes nettes à l'auteur de toute pièce représentée et prévoyait un calcul des droits d'auteur en fonction des recettes et des coûts spécifiques de chaque œuvre. Dans une lettre liminaire, Beaumarchais appuyait ses propositions concernant la rémunération auctoriale sur une estimation des revenus des principaux théâtres professionnels parisiens, parmi lesquels la Comédie-Italienne¹¹. Fin mars, il demanda à l'Assemblée Nationale de confirmer cette estimation en contraignant les principaux théâtres, et en particulier la Comédie-Française, à rendre publics leurs registres de comptes¹². Pour bien souligner que sa proposition portait les revendications de l'ensemble des auteurs dramatiques, Beaumarchais réclama que les représentants de la troupe rencontrent chacun des dix auteurs ayant rejoint l'« agence » de Framery¹³.

Nullement intimidés par la requête de Beaumarchais auprès de l'Assemblée (ou ignorant peut-être son existence), les Comédiens réunis en délibération fin avril refusèrent d'un commun accord d'ouvrir l'accès à leurs comptes et d'engager une négociation collective avec le « Comité des auteurs »¹⁴. Le 17 mai, aucun représentant du théâtre ne se présenta au rendez-vous fixé avec Sedaine et le groupe qu'il avait réuni. Sedaine écrivit en son nom propre, pour le compte du « Comité dramatique »,

¹⁰ « Épreuves du Premier Traité Général entre Auteurs et Directeurs du Théâtre », daté du 6 avril 1791. Je n'ai pas pu trouver de copie de la version imprimée, et je remercie Jacques Boncompain de m'avoir fourni une copie de l'original de ces « Épreuves » (BAF).

¹¹ BCF, « Beaumarchais. Correspondance », lettre du 26 mars 1791.

¹² « Motion faite par un Auteur, dans le Comité dramatique, sur la dernière pétition des Comédiens Français à l'Assemblée Nationale [...] 25 mars 1791 ». Une fois encore, je remercie Jacques Boncompain de m'avoir communiqué une copie de ce document, dont l'original se trouve à la BAF.

¹³ BCF, « Beaumarchais », « Lettre aux Comédiens Français, pour convocation à une réunion commune ».

¹⁴ BCF, « Beaumarchais », « Vote de l'Assemblée des Comédiens Français à propos de la remise à Beaumarchais du registre des comptes. Nomination de 2 commissaires auprès de Beaumarchais viz. Auteurs », 30 avril 1791.

une lettre où il demandait à la Comédie-Française de bien vouloir considérer la proposition de Beaumarchais et lui répondre directement. L'acteur Malle accusa immédiatement réception, promettant à Sedaine une réponse prochaine¹⁵. Sedaine s'obstina et, dans une lettre datée du 1^{er} juin signée par treize auteurs (y compris Chénier, dont l'entrée dans le débat était significative) ainsi que par « tous les absents », exigea de nouveau une réponse « prompte et catégorique » à la proposition de Beaumarchais¹⁶. La réponse de De la Porte porta concerna, une fois encore, sur la forme de représentation collective choisie par les auteurs, notant que, s'il n'était pas envisageable de négocier avec une « corporation », l'institution s'engageait à rendre « justice » à chaque auteur pris individuellement¹⁷.

Début juin, la troupe campait encore sur ses positions et la situation se trouvait une fois de plus dans l'impasse¹⁸. En dépit des changements majeurs qui s'étaient produits depuis 1778, Sedaine et Beaumarchais se trouvaient là en terrain familier. Sedaine écrivit une très longue lettre à la troupe, où il invoquait son « bon caractère », de notoriété publique dans les milieux littéraires depuis près de 30 ans, qui avait amené ses camarades auteurs à le choisir pour représentant. Et il faisait remarquer que, dans la mesure où la troupe ne marquait aucune velléité de reconnaître le nouveau « Comité », ses membres se verraient contraints de se tourner de nouveau vers l'Assemblée Nationale afin d'obtenir de nouvelles lois « sur la propriété des auteurs et sur la cassation de tout privilège exclusif »¹⁹.

À cette fin, Sedaine et Beaumarchais entamèrent dès la fin mai une campagne pour convaincre l'opinion publique et l'Assemblée Nationale que si la loi de janvier 1791 représentait une victoire importante, c'était pour les directeurs des théâtres commerciaux et non pas pour les auteurs – et par conséquent, pour les inviter à corriger le texte en prenant davan-

¹⁵ BCF, « Correspondance. Sedaine », #4, M. de la Malle à M. de Beaumarchais, 18 mai 1791.

¹⁶ BCF, « Correspondance. Sedaine », #5, lettre du 1^{er} juin 1791. Les deux autres noms nouveaux étaient ceux de deux secrétaires de Beaumarchais et membres de l'ancienne SAD, Gudin de la Brenellerie et l'auteur forain Claude-François Fillette, dit « Loraux ».

¹⁷ Lettre de De la Porte à Beaumarchais du 6 juin 1791, reproduite dans la *Revue Rétrospective*, 2^{ème} série, t. VIII (1837), p. 20.

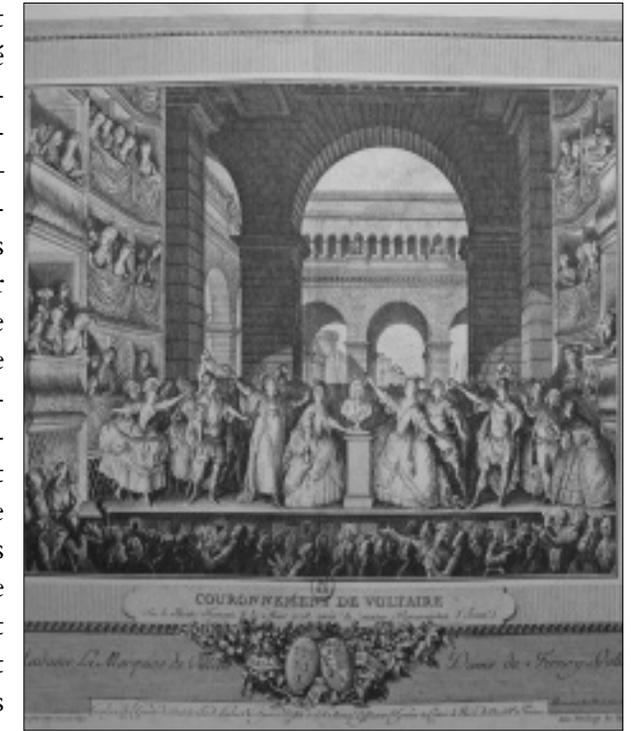
¹⁸ BCF, « Beaumarchais », « De la Comédie-Française aux [...] auteurs, le 11 juin 1791 ».

¹⁹ BCF, « Sedaine », #7, « Sedaine aux Comédiens, le 11 juin 1791 ».

tage en compte l'intérêt public. Outre la nécessité d'une nouvelle réglementation encadrant le répertoire du théâtre officiel – point sur lequel ils passaient plus rapidement – les auteurs faisaient remarquer que la distinction opérée par la loi déjà votée entre les œuvres qui appartenaient encore à leurs créateurs et celles qui étaient tombées dans le domaine public était floue. Les œuvres d'auteurs encore vivants déjà représentées et imprimées, et qui étaient donc, de fait, entrées dans le domaine public sous l'Ancien Régime, avaient ainsi été rendues à la propriété littéraire personnelle de l'auteur sous l'effet de la loi de janvier 1791. Le 5

juin, Beaumarchais présenta, devant un groupe qui comprenait désormais 21 auteurs dramatiques au moins, une pétition adressée à l'Assemblée Nationale réclamant une loi qui sanctionnerait la vente d'éditions contrefaites ou la représentation non autorisée de pièces d'auteurs vivants²⁰.

Dans les faits, les auteurs se virent une fois de plus opposer les grands maîtres de la tradition classique française. La tactique qui consistait à dénoncer l'institution existante et le répertoire classique comme « décadents » tout en appelant à la création d'un nouveau théâtre « national » s'étaient révélées très efficaces dans les années 1789-90 pour les auteurs



Couronnement de Voltaire sur le Théâtre-Français, le 30 mars 1778 après la première représentation d'*Irène*. Dessin de Moreau, gravure de Gaucher. Institut Voltaire, Genève.

²⁰ BAF, 5 juin 1791. Merci à Donald Spinelli qui m'a communiqué une transcription de ce document.

qui, tel Chénier, pouvaient prétendre avoir fait leur entrée dans la vie littéraire avec la Révolution, ou pour ceux qui, comme Cailhava, avaient depuis longtemps déjà adopté une posture de rupture. Mais cette stratégie ne pouvait fonctionner pour des individus comme La Harpe et Sedaine, qui étaient depuis des décennies membres de l'Académie française, ou pour Beaumarchais, dont les connexions courtisanes avec l'Ancien Régime dans les années 1780 avaient été publiquement affichées. Ces derniers cherchèrent donc plutôt à souligner les liens qui les unissaient à un passé littéraire proche, celui des Lumières envisagées comme annonciatrices de la Révolution, et à entrer ainsi en résonance avec la tendance commémorative de l'Assemblée Nationale qui, au printemps 1791, avait inauguré le Panthéon et y avait fait transporter la dépouille de Voltaire²¹.

Beaumarchais, qui décidément n'avait rien perdu de son instinct dès lors qu'il s'agissait de mettre en scène son personnage public, adressa au « Comité » une proposition qu'il s'empressa de faire publier, dans laquelle il suggérait qu'une délégation d'auteurs dramatiques marche en tête du cortège qui devait accompagner les restes de Voltaire au Panthéon. Beaumarchais y présentait Voltaire comme un « défenseur des droits de l'humanité, un des plus nobles inspirateurs de l'amour de la liberté », et surtout comme une source d'inspiration pour sa propre pratique littéraire et pour le combat de tous les dramaturges²². L'Assemblée Nationale eut beau n'accorder aucune attention à cette proposition, Beaumarchais n'en avait pas moins instillé dans le débat public l'idée que les plus éminents auteurs dramatiques de l'Ancien Régime représentaient non pas les vestiges d'une sociabilité élitiste antérieure à la Révolution, mais bien la plus visible incarnation de l'apport social et culturel des Belles-Lettres à la Nation.

En juin, Beaumarchais élargit son appel, en demandant à un autre vieil allié des années 1770, Marmontel, de s'assurer que les Acadé-

²¹ Sur la tendance à commémorer les « grands hommes », y compris les gens de lettres représentés comme des héros nationaux au XVIII^e siècle, avant et pendant la Révolution, voir David Anrom Bell, *Cult of the Nation in France: Inventing Nationalism, 1680-1800*, Cambridge, Harvard University Press, 2001 et Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon: Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998. Sur le transfert du corps de Voltaire et le Panthéon comme symbole du triomphe des Lumières, voir René Pomeau *et al*, *On a voulu l'enterrer, 1770 - 1791, Voltaire et son temps*, Paris, Universitas, 1994, t. V, p. 354-60.

²² Motion Faite par Pierre-Augustin Caron Beaumarchais, Au Comité des Auteurs Dramatiques/ Pour Aller au-devant du Convoi de Voltaire, Paris, 1791.



Translation du corps de Voltaire au Panthéon le 11 juillet 1791. Dessiné et gravé par Couche fils, terminé par Le Jeune. Institut Voltaire, Genève.

miciens soutiendraient sa pétition réclamant des sanctions contre la contrefaçon. Si cet appel de Beaumarchais aux immortels put apparaître, en 1791, comme une stratégie d'un autre âge, la réponse de Marmontel – refusant d'accorder son propre soutien comme de solliciter celui de l'auguste corps, au prétexte que prétendre faire reconnaître la contrefaçon comme un crime lui paraissait « trop radical » – trahissait le souci persistant de l'auteur de se montrer fidèle, dans son comportement, aux valeurs de l'*honnêteté*, sans percevoir qu'il n'existait plus de public sensible à de telles marques de distinction²³. La réponse de Marmontel trahissait aussi un certain aveuglement devant l'importance des enjeux liés à la contrefaçon et aux traductions, qui allaient devenir des préoccupations majeures pour tous ceux que la propriété littéraire concernait.

²³ « Beaumarchais à Marmontel », lettre du 12 juin 1791 ; « Marmontel à Beaumarchais », lettre du 15 juin 1791, reprises dans Jean-François Marmontel, *Correspondance*, éd. John Renwick éd., Presses de l'Université de Clermont-Ferrand, 1970, #360 – 361, t. II, p. 108-10.

Cependant, la Comédie-Française et les directeurs des autres théâtres professionnels continuaient à retarder la mise en œuvre de la nouvelle loi. Ils refusaient de l'appliquer aux œuvres imprimées ou représentées avant 1791, considérant que celles-ci étaient tombées dans le domaine public, et prétendaient qu'appliquer la loi aux œuvres plus anciennes équivalait à spolier à la fois le public et leurs théâtres – et ne profiterait qu'aux auteurs. Ce point de vue fut développé dans un pamphlet intitulé *Observations sommaires par les comédiens contre les Auteurs Dramatiques*. L'auteur y demandait si le fait d'imprimer une œuvre ne revenait pas à rendre publique sa possession par l'éditeur et si les manuscrits vendus à des théâtres ne devenaient pas, de ce fait même, la propriété desdits théâtres. Le pamphlet comparait ensuite les droits de l'auteur sur son œuvre aux brevets déposés pour les découvertes techniques, arguant – dans une logique parfaitement cohérente avec le libéralisme ambiant de 1791 – que, dans le cas des œuvres brevetées comme dans celui des productions soumises aux droits d'auteurs, le fait pour un inventeur de tirer de l'argent de son invention équivalait à céder ses droits sur elle. Dans le cas des pièces de théâtre, cette transaction avait lieu lorsque l'auteur vendait son manuscrit à un théâtre ou à un imprimeur, moment où la propriété de l'ouvrage changeait nécessairement, et de manière irrévocable, de mains. Si bien que, de même qu'un inventeur ne pouvait vendre son invention brevetée qu'à un seul entrepreneur en vue de la commercialiser, un auteur dramatique ne saurait, sans contrevenir aux lois de l'honnêteté, vendre plusieurs fois le même ouvrage à plusieurs théâtres ou à plusieurs imprimeurs. Et l'auteur du pamphlet s'irritait plus particulièrement de ce que les auteurs osassent invoquer, pour revendiquer ce droit, les mots de « patriotisme » et d'« intérêt public »²⁴. Dans le cadre d'une politique culturelle cherchant à abolir les privilèges de tous ordres et à établir l'existence d'une propriété individuelle et inaliénable, ces discussions soulevaient le problème, crucial dans le domaine de la législation sur la propriété littéraire, de la distinction entre propriété et droit d'usage, cette dernière notion paraissant renvoyer à une acception féodale de la propriété. En réponse à ces demandes, Le Chapelier proposa une seconde loi, le 19 juillet 1791, précisant que le précédent texte du 13 janvier devrait s'appliquer à tous les textes dramatiques originaux, qu'ils aient ou non été représentés ou imprimés par le passé²⁵, ce que l'Assemblée Constituante approuva.

²⁴ *Observations sommaires pour les Comédiens contre les Auteurs Dramatiques*, [Paris], Perlet, 1791, p. 14.

²⁵ *Archives Parlementaires de 1787 à 1799*, Paris, Dupont, 1887, XXVIII, p. 443.

Peu de temps après, le 7 août, la troupe de la Comédie-Française dépêcha une délégation de quatre acteurs auprès de Beaumarchais, pour proposer un accord prévoyant le paiement aux auteurs d'un septième des recettes nettes sur toutes les représentations²⁶. Quatre jours plus tard, Beaumarchais fit devant 39 dramaturges réunis par Sedaine, un long rapport, qui, comme les précédents, fut presque aussitôt imprimé²⁷. Étaient rassemblés au Louvre onze auteurs affiliés de longue date à la Comédie-Française, qui avaient fait partie de l'ancienne SAD (dont La Harpe, Beaumarchais lui-même, Sedaine, Marmontel et Cailhava), quatre auteurs également dotés d'une longue carrière, mais qui n'avaient pas été invités à prendre part à la SAD originelle (Mercier, Palissot, Cubières et – de manière assez surprenante – du Buisson), trois nouveaux venus, auteurs de pièces « nationales » (Chénier, Falbaire et André de Murville), quelques auteurs d'opéra-comique et de spectacles de foire de premier plan (au nombre desquels les compositeurs à succès Grétry et Dalayrac), et même quelques écrivains dont les pièces n'avaient jamais été représentées publiquement (comme Sade)²⁸.

Beaumarchais proposa que tous ces auteurs s'accordassent avant tout pour chercher à obtenir un accord unique avec la Comédie française et avec les autres théâtres, fondé sur un « intérêt égal », dont les conditions, quelles qu'elles soient, seraient définies par une négociation collective. Mettant en avant le fait que l'Assemblée Constituante avait moins eu en vue la garantie des droits de chaque individu pris isolément que la défense de l'égalité des droits de tous les auteurs, afin de les soutenir dans leur effort pour faire progresser « l'utile et honorable [...] cause » de la littérature, il les appelait à se montrer à la fois « fier[s] » et « modeste[s] », en acceptant de fédérer leurs intérêts singuliers en intérêt collectif. Dans l'appel lancé par Beaumarchais, les enjeux personnels ou la libéralisation du

²⁶ BCF, « Beaumarchais », « Délibération pour donne[r] pouvoir à 4 des Comédiens-Français de traiter avec les auteurs », 25 juillet 1791 ; « Extrait des registres des délibérations pour fixer les droits d'auteurs », 25 juillet 1791.

²⁷ BAF, III – 36. Une version de ce texte fut imprimée (Beaumarchais, Rapport fait aux Auteurs Dramatiques sur le traitement proposé par la Comédie-Française en 1791, et Délibération prise à ce sujet, Paris, Du Pont, 1791).

²⁸ Sade, pourtant, lorsque Sedaine lui demanda quelle était sa position sur l'épineux sujet de la somme à déduire de la rémunération auctoriale au titre des coûts de productions pris en charge par les théâtres (BCF, « Sedaine », le 20 septembre 1791), préféra rester à l'écart de toute discussion financière, conformément à la position qu'il avait exprimée dans une lettre publiée dans le *Moniteur Universel* du 24 septembre 1789, p. 3490, #8.

marché des œuvres dramatiques s'effaçaient derrière l'idéal affiché d'une littérature érigée en bien public. Beaumarchais proposait donc à ses collègues d'insister pour faire reconnaître par les institutions théâtrales le droit des auteurs à former une « société » plutôt que d'entreprendre des négociations individuelles, de peur que les relations entre auteurs et théâtres ne deviennent, dans cette nouvelle ère, « une guerre d'intrigues perpétuelles » entre concurrents n'ayant en vue que le « profit personnel ». L'association des auteurs deviendrait ainsi la garante d'une conception de la littérature vouée à l'intérêt public, et non à l'intérêt individuel²⁹.

Beaumarchais ajoutait que des intérêts communs liaient les auteurs non seulement entre eux mais avec le public, et que tous avaient à gagner à favoriser la représentation des œuvres nouvelles. À cette fin, il proposa d'instituer soit une rémunération forfaitaire de 312 livres par représentation, indépendamment des coûts et des recettes générés par la pièce, soit un pourcentage de la recette nette, tenant compte d'une dépense forfaitaire pour chaque représentation fixée à 700 livres. De cette manière, la troupe ne serait pas tentée d'éviter les créations, plus coûteuses que les reprises en termes de décorations et de costumes et plus risquées en termes d'affluence. Parlant ainsi, Beaumarchais, comme bien d'autres auteurs, parvenu à ce point des débats, partait du principe que le répertoire déjà existant de la troupe était passé dans le domaine public, entendu dans son acception la plus large et la moins régulée, et que cette évolution profiterait aux théâtres professionnels, mais ne servirait guère le bien général. L'argument avancé par Beaumarchais s'appuyait sur des expériences et des présupposés qui étaient ceux de l'Ancien Régime : l'idée que, dans l'avenir, les classiques du répertoire continueraient à attirer le plus grand nombre de spectateurs et que gérer un théâtre revenait avant tout à chercher les moyens de réduire les dépenses. Son calcul excluait diverses autres hypothèses, notamment que le gouvernement pourrait accorder des subventions, que des pièces nouvelles pourraient parvenir à attirer des foules, ou, changement plus important encore, que la Comédie-Française pourrait perdre son statut de première scène du paysage théâtral français. Une fois adoptée par l'assemblée des auteurs dramatiques, la proposition de Beaumarchais fut envoyée à l'imprimerie.

²⁹ Beaumarchais, *Rapport, op. cit.*, p. 4-7.

Une note concluait le texte, informant « le public » que le collectif entendait bien conclure avec tous les autres théâtres professionnels de semblables « accords généraux », fondés sur un principe d'« égalité des droits » de tous les auteurs ayant choisi de s'associer³⁰.

La troupe reporta sa réponse après les élections à l'Assemblée Législative de septembre 1791. Elle écrivit alors à Sedaine que « les circonstances actuelles [la] forçait à répondre à la fois à différents auteurs ». La compagnie céda à l'insistance de Beaumarchais pour conclure un accord collectif, mais elle laissait entendre qu'elle continuerait à privilégier les relations personnelles « d'amitié et de respect » avec les auteurs, comme Sedaine, dont elle venait de recevoir la pièce patriotique *Paris sauvé*³¹. Ce n'est pas Sedaine, mais Beaumarchais qui répondit aux acteurs par une lettre, fin septembre. Et, le 18 novembre, auteurs et acteurs semblaient être parvenus à un accord dont les termes furent inclus dans le nouveau règlement de la Comédie-Française³². La plupart des articles de ce dernier différaient très peu ou pas du tout de celui qui avait été édicté dans les années 1780. Les changements les plus notables concernaient le mode de calcul de la rémunération auctoriale (700 livres seulement seraient déduites de la recette totale au titre des frais engagés, tandis que les auteurs recevraient un septième de la somme restante), l'application de ce mode de calcul à toutes les représentations de pièces d'auteurs vivants (ou morts depuis moins de cinq ans) et la mention du fait qu'une pièce nouvellement reçue au répertoire devait voir immédiatement sa date de première représentation programmée – pour éviter le risque que l'auteur ne décide entre-temps de porter sa pièce à un des concurrents du Français. À cela près, l'absence de changement demeurait la principale caractéristique de ce nouveau règlement. Ce qu'illustre cette continuité, c'est d'abord le peu d'impact qu'eut la loi de 1791 – la première à régir la propriété littéraire – sur le fonctionnement du théâtre officiel, mais

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹ BCF, « Beaumarchais », « Beaumarchais aux Comédiens Français », le 5 septembre 1791. Cette lettre et la réponse de la troupe sont reproduites dans la *Revue Rétrospective*, 2^{ème} série, t. VIII (1837), 20-21. La lettre de Beaumarchais du 26 septembre 1791 se trouve dans BCF, « Sedaine », #6. Effectivement, Sedaine et la Comédie-Française avaient engagé en septembre 1791 une ample négociation concernant la reprise de plusieurs de ses pièces.

³² BCF, « Beaumarchais », septembre 1791, « Règlement des Comédiens Français ordinaires du Roi ». Voir aussi aux Archives Nationales (désormais abrégé AN), K1020-1021, # 125 ou la version imprimée de la BNF.

aussi à quel point Beaumarchais, Sedaine comme la troupe des Comédiens-Français minoraient l'importance des changements qui s'étaient déjà produits dans la vie et la sociabilité littéraires³³.

Au nombre de ces changements se trouvait le nombre croissant de traductions et de versions pirates représentées en marge de la Comédie-Française. En juin, Beaumarchais avait jeté les premiers traits d'une pétition en faveur d'un complément de loi sur cette question, et le 17 septembre, lui et Sedaine adressèrent à l'Assemblée Nationale une autre pétition « Sur la représentation en France des pièces françaises traduites dans des langues étrangères », signée par 43 dramaturges, parmi lesquels plusieurs auteurs reconnus issus de l'ancienne SAD, quelques auteurs plus récemment entrés dans la carrière qui avaient signé la pétition de La Harpe en 1790 et une majorité d'auteurs mineurs qui avaient apporté leur soutien à la seconde pétition de Parisau³⁴. Le texte de Beaumarchais en appelait à l'Assemblée pour « défendre les auteurs dramatiques contre la plus dangereuse menace contre la loi protégeant leur propriété », à savoir la représentation sur les scènes françaises de traductions de pièces françaises sans que l'auteur original reçoive la moindre compensation. Ce que mettait en péril cette menace, c'étaient moins les intérêts financiers des auteurs que les enjeux culturels, à l'échelle de la Nation, de la propriété littéraire, « [...] rien de moins que [le risque de] la destruction de [...] [notre] littérature nationale ». Alors que les traductions françaises d'œuvres étrangères étaient considérées comme un enrichissement pour la nation française – et méritaient pour cela d'être protégées par la loi sur la propriété littéraire – les traductions d'œuvres françaises dans d'autres langues ne semblaient d'« aucune utilité pour la France et ses habitants ». En conséquence, les auteurs proposaient une nouvelle loi interdisant à

³³ Fin 1791, Beaumarchais écrit à la troupe pour proposer que le mode de calcul établi pour estimer la rémunération de ses propres œuvres soit utilisé comme modèle pour tous les calculs effectués à l'avenir par l'Agence des auteurs (BAF), « Projet d'Arrangement établi par les Comédiens Français dans leurs rapports personnels avec Beaumarchais », décembre 1791 (merci encore à D. Spinelli).

³⁴ Pétition adressée à l'Assemblée nationale par les auteurs dramatiques. Sur la représentation en France des pièces françaises traduites en langue étrangère, Paris, Du Pont, 1791. Parmi les signataires, on note la présence de 5 auteurs associés de très près à la première pétition de La Harpe, en 1790 (Beaumarchais, Sedaine, La Harpe et Marmontel), de deux des principaux auteurs « nationaux » de 1789-1790 (Cailhava et Falbaire) et d'un grand nombre d'auteurs des théâtres de boulevard (Favart et Parisau notamment) ainsi que de compositeurs de premier plans, en particulier Grétry et Dalayrac.

tous les théâtres de jouer des pièces françaises en langue étrangère sans le consentement formel écrit de l'auteur original, ou, dans le cas des œuvres musicales, du compositeur et de l'auteur du livret.

Le Comité d'Instruction publique de l'Assemblée entendit la lecture de la lettre de Beaumarchais le 6 décembre 1791 et désigna Quatremère de Quincy (auteur d'un pamphlet réclamant la « liberté des théâtres » en février 1790) président d'un sous-comité qui, au cours de la quinzaine suivante, rencontra à deux reprises des délégués des auteurs et des théâtres professionnels. Plaidant au nom des dramaturges, Sedaine fit remarquer que les lois de janvier et de juillet avaient autorisé ces derniers non seulement à négocier des arrangements avec des théâtres concurrents, mais aussi à conserver, une fois un accord conclu avec l'un d'entre eux, la possibilité de négocier d'éventuelles reprises de la même pièce auprès d'autres institutions. Les théâtres professionnels, en particulier la Comédie-Française, envisageaient plutôt une perpétuation des pratiques de l'Ancien Régime, où une pièce, une fois soumise à un théâtre, appartenait à son répertoire exclusif³⁵.

À la fin décembre, Beaumarchais fournit une version imprimée et développée de sa pétition au Comité, dénonçant « l'usurpation de la propriété des auteurs par les directeurs de théâtre »³⁶. Il y adoptait un ton violemment polémique à propos de ce qui demeurait le point central de la controverse, la légitimité de l'association des auteurs, et prétendait que les propriétaires de théâtres avaient formé une « coalition » qui, au moyen de « délégations, sollicitations, mémoires [imprimés] et même d'attaques personnelles » cherchait à opposer le « brigandage » aux aspirations de « trente auteurs isolés » qui s'étaient réunis pour protéger « le premier des droits de l'homme », la propriété. Se défendant lui-même, ainsi que ses associés, contre l'accusation d'avoir mis en place une « corporation illégale », il soulignait le désir qui les animait tous d'inscrire leur activité dans un échange commercial libre, en négociant en tant qu'individus la cession de leurs œuvres aux théâtres et aux imprimeurs. Détaillant minutieusement les différentes épreuves que devait affronter

³⁵ Discours renfermant l'avis de M. Sedaine, lu au comité de l'instruction publique, le 23 décembre 1791, Paris, Boulard, 1791 (Réédité dans F. Karro, « Le Musicien et le librettiste dans la Nation » *Études sur le XVIII^e siècle XVII* (1990), p. 49-50).

³⁶ Beaumarchais, Pétition à l'Assemblée Nationale contre l'usurpation des propriétés des Auteurs, par des Directeurs de Spectacles, [Paris], 1791 [AN: AD VIII 16 A #8; BNF: LN27 1326].

un auteur dramatique – des impressions défectueuses aux contrefaçons, en passant par les représentations non autorisées et le sabotage que pouvait représenter le jeu de certains acteurs – il concluait qu'il était parfaitement naturel que les gens de lettres cherchent à s'associer pour se porter mutuelle assistance.

Il remarquait en outre que les directeurs de théâtres professionnels de Rouen, d'Orléans, de Marseille et d'ailleurs ne s'étaient pas fait prier, depuis la loi de janvier 1791, pour conclure des accords collectifs avec l'ensemble des auteurs et qu'ils avaient fait représenter avec succès des pièces nouvelles. Invoquant cet exemple, il en appelait à l'Assemblée nationale pour protéger les droits d'un auteur sur son œuvre même après l'impression de celle-ci ou sa représentation sur une scène de province. Beaumarchais entendait permettre aux auteurs de conserver toute leur vie le droit de disposer commercialement de leurs pièces auprès de plusieurs théâtres ou de plusieurs imprimeurs, et ce quel que soit le nombre des représentations que ces pièces avaient déjà connues. Il critiquait aussi la disposition qui permettait de faire tomber toute œuvre dans le domaine public cinq ans après la mort de l'auteur. Son discours développait une comparaison entre l'auteur dramatique et le vigneron, qui, tout en vendant chaque année les fruits de sa vendange, conserve la propriété de sa terre. C'est ainsi que Beaumarchais entendait définir la propriété littéraire, non seulement comme absolue, mais comme une qualité inaliénable de l'auteur : seule l'exploitation de l'œuvre était susceptible d'être vendue, et seulement pour une durée et un lieu limités. Il ne pouvait être question pour un créateur de s'aliéner par contrat l'œuvre elle-même, comme s'il s'agissait d'un bien ou d'un travail comme les autres.

En conclusion, Beaumarchais revenait aux figures qu'il avait adoptées dès 1789, présentant les gens de lettres comme des victimes de l'Ancien Régime comptant désormais sur la pitié d'une Nation qu'ils n'aspiraient qu'à servir. Il n'avait, en revanche, pas de mots assez durs à l'encontre de ceux qui s'efforçaient de contrer leurs efforts, à coups, disait-il, de « dif-famations » et de captations frauduleuses. Aussi terminait-il en prévenant qu'à moins que le Comité et l'Assemblée n'agissent pour sauvegarder la propriété littéraire des auteurs, y compris après la première d'une pièce ou sa publication, les écrivains n'auraient d'autre choix que de revenir à la pratique ancienne des copies manuscrites réservées à un public choisi.

Le lundi suivant, 26 décembre, plusieurs comédiens et directeurs de

théâtres de province répliquèrent à Beaumarchais, par le biais d'une pétition présentée par Flachat, un acteur bien introduit dans les milieux politiques et lui-même aspirant auteur³⁷. Accusant nommément Beaumarchais et ses associés, de vouloir « vendre [notre] patrimoine », Flachat implorait l'Assemblée de dissoudre cette « *corporation* contrariante et anticonstitutionnelle ». Il proposait, dans un court pamphlet intitulé *Dénonciation de la Corporation des Auteurs Dramatiques*, plusieurs variations, plus incisives les unes que les autres, sur cette accusation³⁸. Dans ce pamphlet, comme dans deux autres publiés début 1792, Flachat s'en prenait à la « corporation » des auteurs et réclamait une nouvelle loi qui autorisât les théâtres de province à se mettre de nouveau au service du public, en représentant des œuvres imprimées qu'ils avaient depuis longtemps considérées comme appartenant *de facto* au domaine public. Ces pamphlets se focalisaient sur deux points cruciaux de la loi récente : son application aux théâtres de province dans le cas des pièces imprimées avant 1789, et l'influence évidente de l'association des auteurs ressuscitée dans l'élaboration du nouveau texte³⁹.

De manière significative, ce n'est pas en héraut de la Comédie-Française ou du théâtre parisien que Flachat s'exprimait, dans sa pétition comme dans ses pamphlets, mais en défenseur des entrepreneurs dramatiques de province, en particulier ceux de Lyon, sa ville, mais aussi celle de Jean-Marie Collot d'Herbois. Avant 1789, Collot avait été acteur itinérant, aspirant auteur puis directeur de théâtre à Lyon, et, fin 1791, il s'inspira de cette expérience pour rédiger, sous la forme d'un mémoire juridique, une attaque « contre les auteurs dramatiques », au nom des théâtres de Lyon⁴⁰. Il y reprenait une antienne de la dénonciation des dramaturges professionnels depuis le XVII^e siècle, qui avait été imputée à Beaumarchais par les partisans de la Comédie à l'époque de la première

³⁷ Flachat, Pétition à l'Assemblée Nationale présentée par les Comédiens des Spectacles de Lyon, Marseille, Rouen, Nantes, Brest, Toulouse, Montpellier, Strasbourg, Lille, Metz, Dunkerque, Genève, Orléans et Grenoble, Paris, 1791. Un membre de sa famille, Jean-Baptiste Flachat, avait été maire de Lyon au début des années 1760.

³⁸ Flachat, Dénonciation de la Corporation des Auteurs Dramatiques, Lyon, 1791.

³⁹ Observations du Sr. Flachat, Fondé de pouvoir de différens Spectacles de Province, sur l'Observation du Sr. Gudin, imprimée au nom de la corporation des Auteurs dramatiques, Paris, 1791 ; [Flachat], Réplique des Comédiens, Paris, 1792.

⁴⁰ Jean-Marie Collot d'Herbois, *Mémoire pour les Comédiens du Spectacle de Lyon, contre les Auteurs dramatiques*, Lyon, 1791. Sur ce texte et son attribution, voir F. Karro, « Le Musicien », art. cit., p. 23-28.

mouture de la SAD : l'accusation de vénalité à l'encontre d'auteurs avides de tirer un profit financier de leurs activités littéraires. Collot s'efforçait de démasquer, sous les efforts de Beaumarchais, une simple motivation financière, et pour ce faire, retournait à l'encontre des auteurs la figure qu'un certain nombre de ces derniers avaient brandie dans leur critique de la Comédie-Française, celle de la « décadence ». Cherchant clairement à souligner la proximité entre Beaumarchais et ses auteurs dramatiques et les pratiques courtisanes d'une monarchie qui vivait ses dernières heures, Collot dénonçait le fait que, depuis la loi sur la propriété littéraire de janvier, les « gens de lettres les plus célèbres ne s'étaient distingués que par l'intrigue, l'avidité, la spéculation dans le commerce de la librairie, la publication de compilations lucratives [...] »⁴¹. Il soulignait ensuite le contraste entre les auteurs d'« avant la Révolution », qui hésitaient à lancer leurs œuvres sur le marché, et ceux qui exigeaient désormais non seulement le paiement des représentations parisiennes, mais une « nouvelle rétribution » lorsque la même pièce venait à être représentée en province. Et il en appelait à l'Assemblée Nationale pour faire voter une « nouvelle loi », cette fois, « motivée par l'intérêt de la société ». Il accusait encore les auteurs d'exiger d'être payés deux fois pour les ouvrages imprimés – y compris ceux qui avaient déjà été représentés et publiés, sur lesquels, selon Collot, ils prétendaient continuer à faire valoir leur droit de propriété. Pour finir, il s'en prenait à l'attitude « inquisitoriale » des auteurs, qui réclamaient l'ouverture des livres de comptes des théâtres aux membres de l'Agence générale fondée par Framery. Une loi aussi injuste n'avait été rendue possible que parce qu'une minorité d'écrivains s'était réunie pour former une « coalition » puis un « corps ». Et Collot de comparer ces auteurs aux Fermiers généraux de l'Ancien Régime, dans la mesure où ils soutiraient, comme ces derniers, leur « impôt littéraire » sous la menace de poursuites légales. Il demandait donc à l'Assemblée de modifier la loi de janvier 1791 et d'exiger, d'une part, que les auteurs négocient individuellement avec les théâtres professionnels, d'autre part qu'il ne leur soit pas permis de « se dérober aux conventions » établies par le passé.

La réplique des auteurs se manifesta sous la forme de cinq courts discours, émanant de dramaturges qui représentaient chacun l'un des cinq

⁴¹ Collot, *Mémoire*, *op. cit.*, p. 3.

groupes distincts qui composaient la nouvelle SAD : Sedaine, pour la génération des écrivains reconnus sous l'Ancien Régime, Cailhava, pour les écrivains ayant représenté une faction minoritaire, sur le plan esthétique comme sur le plan politique, à cette même époque, Du Buisson, pour les auteurs malheureux sous l'Ancien Régime mais ayant trouvé dans la Révolution de nouvelles opportunités, Chénier, héraut des auteurs « nationaux » révélés depuis 1789 et Dalayrac, représentant des compositeurs et, par ailleurs, de l'« Agence générale » qu'il co-dirigeait avec Framery⁴². Début 1792, Gudin proposa une synthèse de ces cinq textes dans un pamphlet dont l'idée principale était que, dans la mesure où les auteurs dramatiques ne travaillaient pas de manière collective, ils ne pouvaient en aucune manière être considérés comme une « corporation ». Toujours selon Gudin, le fait qu'ils aient choisi de s'associer pour garantir leurs droits et un juste dédommagement de leur travail ne signifiait rien d'autre que leur engagement en faveur de la liberté et de l'égalité de tous devant la loi. De plus, cette action collective s'enracinait dans « douze ans » d'association, et Gudin soulignait le lien entre les efforts actuels et la première mouture de la SAD dans les années 1777-1780⁴³. Cette stratégie rhétorique développée par Gudin afin de contrer Flachet devait fonder l'idée, bien ancrée à la fois chez les contemporains du débat et chez les historiens, que la SAD de 1777-1780 aurait été la première association luttant pour les droits d'auteurs et le prodrome des nombreuses sociétés d'auteurs qui fleurirent sous la Révolution⁴⁴.

C'est Framery qui, au début de 1792, prit la défense des auteurs, en répondant aux deux pamphlets de Flachet qui les attaquait. Il adressa à ses correspondants de province à la fois des lettres personnalisées et un pamphlet imprimé, dans lesquels il expliquait que, dans tous les litiges en cours, il fallait forcer les théâtres à respecter la loi⁴⁵. Une fois encore, le débat dévia vers la question de la sociabilité, Framery tenant à souli-

⁴² AN : AF 1* 17 : Registre des délibérations du Comité d'Instruction Publique, ff. 15-22.

⁴³ Paul-Philippe Gudin [de la Brenellerie], *Observations sur la dénonciation de la corporation des Auteurs Dramatiques*, Paris, 1792, p. 5.

⁴⁴ Jacques Boncompain, par exemple, dans sa *Révolution des auteurs, 1773-1815* (Paris, Fayard, 2002, p. 881-1010 et 1016-1022), relie directement la SAD de 1777 aux nombreuses associations de l'époque révolutionnaire.

⁴⁵ Réponse de l'Agent Général des Auteurs Dramatiques à son Correspondant de la Ville de S., Paris, Courret, 1792.

gner que Flachet avait exagéré en désignant les auteurs comme une « corporation » et à préciser qu'en réalité, le caractère collectif de leur action était explicitement motivé par la poursuite d'objectifs individuels. Dans une lettre manuscrite (dont une partie seulement est parvenue jusqu'à nous) Framery expliquait à un correspondant anonyme qu'il n'avait d'autre but que de faciliter le paiement des sommes dues aux auteurs par les théâtres, et que, si toute transaction entre un auteur singulier et un théâtre relevait des lois du marché, il fallait impérativement que ces échanges fussent « uniformisés » et non pas fonction de « conventions » *ad hoc*. Son ton devenait emphatique lorsqu'il contestait la présentation des auteurs comme formant une « corporation », et il faisait remarquer à ce propos que ces derniers, en se présentant comme une « association », avaient toujours agi en conformité avec les deux lois votées par l'Assemblée⁴⁶.

Fin janvier, au terme de plusieurs semaines de débat, Quatremère proposa, au Comité d'Instruction publique et par pamphlets interposés, ce qui lui semblait un compromis raisonnable. Les théâtres de province accepteraient de rémunérer les auteurs pour chaque représentation de leurs pièces nouvelles durant une période de cinq ans ; passé ce délai, aucun droit d'auteur ne pourrait plus être exigé⁴⁷. Malgré cette avancée, les auteurs rejetèrent cette proposition, arguant qu'une œuvre demeurait la propriété de son auteur tant que celui-ci était vivant, indépendamment des éventuelles éditions ou représentations professionnelles dont elle pouvait faire l'objet. Tout au long du printemps, les discussions entre les auteurs et les théâtres professionnels se poursuivirent sans faiblir⁴⁸. En mai, Beaumarchais fit parvenir à l'Assemblée un bref plaidoyer en faveur de la rédaction de deux nouvelles lois, l'une concernant les pièces d'auteurs encore vivants représentées par le passé, l'autre relative aux pièces imprimées. Beaumarchais notifiât dans sa conclusion qu'il avait donné l'ordre à Framery de faire don au trésor national d'une partie des paiements ver-

⁴⁶ AN: D XXXVIII 3; XLVIII, f. 174.

⁴⁷ AN: AF 1* 17, ff. 24-31.

⁴⁸ Beaumarchais, par exemple, envoya les 26 et 27 avril 1792 des lettres revendicatrices au Théâtre du Marais (Paris), à propos des représentations du troisième volet de sa trilogie de Figaro, *La Mère coupable* (merci à D. Spinelli de m'en avoir procuré une transcription).

sés aux auteurs par les théâtres, afin de soutenir les soldats français qui étaient récemment entrés dans Bruxelles⁴⁹.

Lors de l'une de ses dernières sessions, l'Assemblée Législative adopta le « décret Romme », qui abrogeait les dispositions de la loi de juillet 1791. Selon les termes du décret, toutes les « conventions » passées entre les auteurs et les théâtres avant janvier 1791 redevenaient en vigueur et toutes les pièces représentées avant cette date seraient désormais considérées comme appartenant au domaine public et ne donnant droit à aucune rémunération supplémentaire pour l'auteur. En outre, toutes les pièces imprimées étaient désormais versées dans une sorte de « réserve » d'œuvres mise à la disposition des théâtres, qui pourraient les faire représenter sans le consentement de leurs auteurs⁵⁰. Pour les propriétaires de théâtres, c'était la promesse de pouvoir jouir d'un marché délivré de toute contrainte ; pour les auteurs, une privation totale des droits de propriété jusqu'alors en vigueur. Framery rapporta aux autres auteurs que « chaque entrepreneur de spectacles [avait interprété le décret] [...] à son avantage ; certains prétendaient qu'ils n'avaient pas à payer pour les pièces imprimées, d'autres allaient jusqu'à considérer, et même jusqu'à convaincre les magistrats qu'ils ne devraient plus avoir à payer pour aucune œuvre, imprimée ou non »⁵¹.

Pendant qu'à l'automne 1792 les théâtres professionnels s'abritaient derrière cette nouvelle loi pour refuser quasiment tout paiement aux auteurs, ces derniers en appelèrent à la Convention pour lui demander d'annuler ce qu'ils présentaient comme « un avis [obtenu] [...] à force d'intrigues [et] *secrètement*, signé de quelques Membres du comité de constitution, qui resta inconnu à l'Assemblée, & qui semblait » consentir à la demande des directeurs de théâtres de provinces qui « avaient formé une coalition pour s'opposer vigoureusement [...] à la loi » de

⁴⁹ Beaumarchais, *À l'Assemblée Nationale*, Paris, Du Pont, 1792; BAF: XXVII.XIII.5 « Affaires des Auteurs Dramatiques » (12 mai 1792). Je remercie encore D. Spinelli. Pour soutenir l'effort de guerre, l'Assemblée préférerait recourir aux « contributions patriotiques » plutôt qu'à un impôt direct.

⁵⁰ *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, Paris, Plon, 1847, t. XIII, p. 574; *Projet de Décret sur les Spectacles par G. Romme, député du Puy-de-Dôme*, Paris, 1792.

⁵¹ *Framery aux Auteurs Dramatiques. Adresse et compte-rendu des années de 1791 à 1792 et de 1792 à 1793*, Paris, Boiste, 1793, p. 2-3. Merci à J. Jacques Boncompain qui m'a transmis une copie de ce document conservé à la SACD.

1791⁵². Les auteurs plaidèrent leur cause à la mi-septembre dans un pamphlet, des lettres ouvertes publiées dans deux quotidiens politiques majeurs et dans une pétition manuscrite envoyée au Comité d'Instruction publique de la nouvelle Convention. Chacun de ces textes demandait le rétablissement et le renforcement des lois de janvier et juillet 1791. La pétition, signée par 13 auteurs dramatiques seulement, traduit la frustration que Beaumarchais et ses camarades durent alors ressentir, notamment lorsqu'elle accuse le « décret-surprise » d'août 1792 d'avoir réduit les gens de lettres à un état d'insatisfaction encore pire que celui dans lequel ils se trouvaient avant la Révolution⁵³.

L'aptitude des dramaturges à se réclamer non seulement de l'héritage du génie littéraire français mais à se prévaloir encore de l'oppression qu'ils auraient subie de la part d'un corps protégé par le pouvoir d'Ancien Régime est flagrante dans l'appel adressé par Sedaine à la Convention à l'automne 1792⁵⁴. Dans ce pamphlet, envoyé « par un simple citoyen », Sedaine évitait soigneusement le sujet de la sociabilité, tant à propos des gens de lettres que des directeurs de théâtre, préférant adopter la stratégie qui avait été celle de la SAD en 1778 : faire entendre les plaintes des descendants de Racine lésés par la situation actuelle. Appelant à défendre « la gloire de la nation française », Sedaine introduisait cependant quelques modifications par rapport aux arguments invoqués par lui-même, Marmontel et Beaumarchais en 1778, ajoutant notamment l'idée que Racine – et, de fait, l'ensemble de la production littéraire française – avait contribué au renversement de la monarchie et à l'instauration de la République, et que cette contribution apportée par les gens de lettres avait été en grande partie désintéressée, dénuée de

⁵² *Les Auteurs Dramatiques Soussignés Aux Représentants de la République Française, Pétition*, Paris, 1792, p. 1-2 [AN : AD VIII 45 c (#8)]. La version imprimée du pamphlet ne mentionne aucun des noms du « grand nombre d'auteurs dramatiques » qui, si l'on en croit l'auteur, l'ont signé.

⁵³ Outre le pamphlet cité ci-dessus, des lettres furent publiées dans le *Moniteur* et la *Chronique de Paris* du 18 septembre, et une pétition, datée du 19 septembre et intitulée « Réclamations des gens de Lettres que l'on prive de leur propriété. Renvoyé [*sic*] au Comité d'Instruction Publique, ce 19 septembre » [AN : F/17/1001 : (#39)] fut envoyée. Parmi ses signataires, on comptait à la fois des auteurs de la première SAD (Beaumarchais, La Harpe, Cailhava, Desfontaines), des auteurs nationaux révélés après 1789 (Marie Joseph Chénier, Fenouillot Falbaire, Fabre d'Églantine), des compositeurs (Grétry, Framery, Dalayrac), et l'acteur Monvel.

⁵⁴ Sedaine, Citoyen de la Section du Louvre, À *La Convention Nationale*, Paris, Cagnion, 1792.

toute considération de leur intérêt personnel et de celui de leurs familles. C'est pourquoi Sedaine proposait une loi empêchant qu'on représentât ou imprimât les œuvres de Racine sans le consentement de ses descendants et le versement d'une rétribution – ce qui, évidemment, allait bien au-delà du délai de cinq ans après la mort de l'auteur prévu par la loi de janvier 1791 que les auteurs souhaitaient voir rétablir.

Le décret Romme et l'urgence qu'il y avait pour les auteurs à obtenir de la Convention son abrogation contribuèrent à cimenter l'étonnante cohésion des auteurs au sein de la République, malgré les clivages tant politiques qu'esthétiques ou personnels qui pouvaient exister entre eux. Ce furent en effet ces différentes pétitions émanant de ceux que Hesse a désignés comme des « auteurs pauvres », et non les appels lancés au nom des imprimeurs, encore trop entachés du corporatisme d'Ancien Régime, qui servirent de cadre aux réflexions de la Convention sur l'élaboration d'une loi générale régissant la propriété intellectuelle⁵⁵. Tout au long du printemps 1793, les écrivains essayèrent de faire révoquer la loi Romme, s'arrangeant pour faire passer, début mars, un rapport au Comité d'Instruction publique⁵⁶. Toutefois, le Comité, qui avait à faire face à des directeurs de théâtres hostiles à toute intervention de l'État dans l'organisation des entreprises de spectacles professionnels, résolut en définitive de fondre ce débat dans une réflexion plus générale visant à légiférer sur la propriété intellectuelle.

Et ce qui, finalement, assura la victoire aux dramaturges, fut moins le fait d'être parvenus à prendre le dessus sur les théâtres sur le plan politique, que d'avoir su renoncer à leur repli autarcique au sein de la vie littéraire. En juillet 1793, en dépit de la purge des Girondins (qui toucha certains des partisans les plus actifs de la loi sur la propriété intellectuelle), le Comité d'Instruction publique, puis la Convention réunie en séance plénière promulguèrent une loi qui garantissait à chaque auteur la propriété sur ses œuvres pour toute la durée de sa vie et dix ans après sa mort, et qui instaurait dans un même mouvement le concept de domaine

⁵⁵ Carla Hesse, « Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777-1793 », *Law and the Order of Culture*, dir. Robert Post (éd.), Berkeley, University of California Press, 1991, p. 123.

⁵⁶ Rapport et projet de décret sur la propriété des auteurs dramatiques présentés au nom du Comité d'Instruction Publique par P. C. L. Baudin, Paris, 1793 ; J. Guillaume (éd.), Procès-Verbaux du Comité d'Instruction Publique, I, p. 347-49.

public et la pratique concrète du dépôt légal à la Bibliothèque Nationale, applicable à toutes les œuvres imprimées. Cependant, en marge de ce dépôt, la loi interdisait explicitement toute forme de cession commerciale de la propriété intellectuelle, sans distinguer entre la représentation des pièces de théâtre et l'impression des ouvrages littéraires⁵⁷. Cette « Déclaration des Droits du Génie », comme elle se nomma elle-même, mettait ainsi fin à un débat sur le statut légal des pièces de théâtre et des auteurs dramatiques qui avait été en France à l'origine d'une guerre de plus d'un siècle et avait constitué la raison d'être aussi bien de la SAD originelle que de sa reviviscence à l'époque révolutionnaire.

Du reste, au milieu de l'année 1793, la Montagne, qui gagnait en puissance à mesure qu'elle prenait le contrôle d'abord du Comité d'Instruction publique puis du Comité de Salut public, renonça au libéralisme en matière de politique culturelle et abandonna l'idée d'un marché littéraire capable de concilier les intérêts des écrivains avec les besoins du public. Sous la République, la Montagne poursuivit une nouvelle politique culturelle, fondée sur les subventions directes, sur l'encouragement à produire des pièces patriotiques au moyen de commandes officielles et, à rebours, sur la censure de celles jugées non patriotiques⁵⁸. Au même moment, les écrivains qui avaient jusque-là présidé à la naissance et aux activités de la SAD disparurent progressivement des écrans du succès commercial, de la reconnaissance publique et de l'implication politique, tandis que ceux qui s'étaient, en tant que dramaturges « nationaux », ralliés à la Montagne, Chénier notamment, se mirent à occuper

⁵⁷ La loi de juillet 1793 se trouve dans J. Guillaume (éd.), *Procès-Verbaux du Comité d'Instruction Publique*, t. II, p. 80; *Archives parlementaires de 1787 à 1799*, 1^{ère} série, LXIX, p. 186-87. Un décret autonome, voté le 1^{er} septembre, spécifiait que cette loi devait s'appliquer aux théâtres aussi bien qu'aux imprimeurs, et remplacer les lois de janvier et juillet 1791 (*Archives parlementaires*, XLIII, p. 293-94). Hesse signale une partie des soubassements théoriques et politiques de cette loi dans son article « Enlightenment Epistemologies » (art. cit., p. 126).

⁵⁸ Seulement quelques semaines plus tard, le 2 août, le Comité d'Instruction publique de la Convention décréta la mise en place de représentations publiques des pièces présentant des thèmes républicains et retraçant « les glorieux événements de la Révolution et les vertus des défenseurs de la liberté » (*Décret de la Convention nationale*, BCF IV A CF DL #15). Sur le programme culturel jacobin en général, avec des développements particuliers concernant le théâtre, voir G. Charles Walton, *Policing Public Opinion in the French Revolution* (Oxford, Oxford University Press, 2009) et Paul Friedland, *Political Actors: Representative Bodies & Theatricality in the Age of the French Revolution* (Ithaca, Cornell University Press, 2002).

le devant de la scène, non seulement à l'échelle de la vie littéraire, mais au sein même de la SAD.

Alors que Chénier devenait le principal représentant des hommes de lettres au sein de la classe politique, les compositeurs Framery et Dalayrac, qui avaient pris la tête du mouvement en instituant un « Bureau » pour contrôler le paiement des droits d'auteurs, se voyaient *de facto* promu au rang de chefs de file de l'instance appelée à prendre le relais de la SAD. Un Mémoire récapitulatif adressé aux membres par Framery à l'automne 1793 pour dresser le bilan des deux premières années d'activité du Bureau central rapporta que plus de 25 000 livres de rémunération avaient été collectées auprès des théâtres. Framery y exposait aussi divers moyens susceptibles d'accroître le nombre des spectateurs et les revenus. Mais il ne faisait aucune allusion aux débats sur la propriété intellectuelle ou sur le statut de la Comédie-Française – pas plus qu'aux efforts consentis par Sedaine, Beaumarchais et consorts pour façonner un nouvel *ethos* des gens de lettres, donnant d'eux non plus l'image de courtisans, mais celle de porte-paroles de la patrie. C'est aux membres de sa société, et non à des individus citoyens (parties prenantes d'une nouvelle forme de société civile) que s'adressait en priorité Framery⁵⁹.

À partir de là, la SAD cessa d'exister, dans la mesure où son nom comme sa fonction avaient évolué au point de donner naissance à une entité radicalement différente. Le « Bureau de perception dramatique » ne devait plus fonctionner comme un salon littéraire permettant à ses membres de définir et de faire valoir leur identité, tant personnelle que collective, de dramaturges en quête de statut, pas plus que l'association des auteurs comme un groupe de pression politique, lié au Club des Cordeliers, œuvrant en faveur d'une loi sur la propriété littéraire. Au lieu de cela, le « Bureau » devint une instance juridique de défense des intérêts financiers et légaux des écrivains. Et c'est à ce moment précis, en 1794, que le reproche adressé à la SAD, dès 1777 et 1791, d'être le premier « syndicat des auteurs » moderne devint justifié. Parce que c'est aussi à ce moment précis que la conception « moderne » de l'auteur vit le jour, et que celui-ci se trouva doté d'une propriété personnelle sur son œuvre et donc d'intérêts à défendre.

⁵⁹ *Framery aux Auteurs Dramatiques*, op. cit., p. 3-4. Les conflits entre auteurs et les débats concernant la politique de sanction à l'égard des théâtres sous la République peuvent être étudiés à travers les archives du Comité d'Instruction publique (AN F17 1293 - F 17 1294).