

Entre Histoire et Révolution :
la première version du Caius Gracchus
de Marie-Joseph Chénier

Présentée et éditée par Gauthier Ambrus

Créé le 9 février 1792 au Théâtre-Français de la rue de Richelieu (futur Théâtre de la République), le *Caius Gracchus* de Marie-Joseph Chénier est sans doute l'une des pièces majeures du théâtre de la Révolution¹. De par l'entrecroisement efficace de ses enjeux dramatiques, esthétiques et politiques, mais aussi à cause des manifestations parfois contradictoires auxquelles elle donna lieu, elle fait souvent figure pour l'historiographie de tragédie exemplaire au sein du répertoire dramatique d'une époque troublée. Véritable laboratoire politique, la tragédie de Chénier mit à la portée d'un large public des thèmes aussi brûlants d'actualité que la loi agraire et la liberté populaire, dans des décors et des costumes conçus par David. Elle apparut à beaucoup comme le signal d'une véritable rupture culturelle, qui commençait par la régénération des spectacles. La Révolution y semblait s'élever à la hauteur des Républiques antiques et signer ainsi son propre avenir². La première de la pièce fut de fait un événement aussi bien politique que littéraire. On put y reconnaître Danton, Collot d'Herbois,

¹Cinquième tragédie de Chénier à la scène, elle connut une vingtaine de représentations entre février et avril 1792, puis fut reprise de manière sporadique jusqu'en 1797 au moins. Les rôles principaux étaient tenus par Monvel, M^{me} Vestris, M^{lle} Simon, Talma et Valois.

²*Révolutions de Paris*, n° 136, 11-18 février 1792.

Couthon, Manuel entouré de ses officiers municipaux, et bien d'autres³. Les représentations occasionnèrent de vifs affrontements entre spectateurs jacobins et claque hostile, peut-être au service de la Cour⁴, initiant une politisation sans précédent du monde des spectacles⁵. *Caius Gracchus* jouit également du redoutable privilège d'être la seule pièce issue de la Révolution parmi celles que la Convention montagnarde érigea en modèle de théâtre « de par et pour le peuple » dans son décret du 2 août 1793. Elle s'attira finalement les foudres du pouvoir jacobin pour son supposé « modérantisme », qu'elle était justement destinée à combattre dans l'esprit de Chénier⁶. Mais c'est vraisemblablement d'après elle qu'au début de l'an III, un certain Babeuf choisira « Gracchus » comme prénom de combat⁷ (Chénier avait été affublé du même surnom en 1792). Et sous le Directoire, le *Chant des Égaux* (1795-1796) en portera visiblement l'empreinte⁸. L'œuvre marque aussi une date charnière dans la carrière littéraire et la vie politique de son auteur : tournant « républicain » et « néo-classique », elle valut à Chénier le statut définitif de poète des temps nouveaux, deux ans

³ *Gazette universelle*, n° 43, 12 février 1792; *Les Sabbats jacobites*, n° 65, 1792; *La Lanterne magique*, Paris, 1793, p. 172. À la séance des Jacobins du jour suivant, Robespierre fit un important discours sur « les moyens de sauver l'État et la liberté », où il souhaite « qu'à certains jours, les chefs-d'œuvre dramatiques qui peignent les charmes de la vertu et les prodiges de la liberté, tels que *Brutus*, *Guillaume Tell*, *Gracchus*, [soient] joués de temps en temps au profit des victimes du despotisme » (*Œuvres de Maximilien Robespierre*, dir. Marc Bouloiseau, Georges Lefebvre et Albert Soboul, t. VIII, Paris, Société des études robespierristes, 1954, p. 179). C'est, en germe, le programme prévu par le décret sur les théâtres du 2 août 1793.

⁴ *Thermomètre du jour*, n° 42, 11 février 1792.

⁵ Troubles qui se conclurent, deux semaines plus tard, par le saccage du Théâtre du Vaudeville, où se donnait une pièce satirique contre Chénier (*Thermomètre du jour*, n° 56 et 58, 25 et 27 février 1792). Il s'agit de la première censure officielle de l'histoire des spectacles sous la Révolution. Elle fut suivie en mars de l'interdiction cette fois légale par la Commune de Paris d'un opéra de Méhul et Hoffman, *Adrien*, au bout d'une campagne d'opinion qui n'est pas sans rappeler celle que *Caius Gracchus* entraîna (Elisabeth C. Bartlet, « On the Freedom of the Theatre and Censorship: the *Adrien* Controversy (1792) », dans *1789-1989. Musique, histoire, démocratie*, dir. Antoine Hennion, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992, vol. I, p. 15-30).

⁶ Marie-Joseph Chénier, « Discours préliminaire » de *Fénelon*, Paris, Moutard, 1793, p. XII-XIII.

⁷ Éric Walter, « Babeuf écrivain », dans *Présence de Babeuf. Lumières, Révolution, communisme*, dir. Alain Maillard, Claude Mazauric et Éric Walter, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 213-214.

⁸ Notamment à la fin de son refrain (« Le soleil brille pour tout le monde »). Voir *Caius Gracchus*, Paris, Moutard, 1793, p. 43-44.

après le triomphe éclatant de *Charles IX*. Elle préluda aussi à un engagement décidé aux côtés des Jacobins, qui conduisit Chénier au conseil général de la Commune puis sur les bancs de la Convention, élections auxquelles le succès de *Caïus Gracchus* auprès du public patriote ne fut certainement pas étranger.

En dépit de cela, une énigme continue à peser sur la pièce, qui n'est pas sans hypothéquer sa signification politique. L'action concentrée en trois actes trouve une fin brutale, qui est exceptionnelle dans le théâtre de Chénier : après le suicide de Gracchus, le consul Opimius, son adversaire, est égorgé par les Romains, malgré son repentir. C'est du moins ce qu'on peut lire dans l'édition originale du texte, parue chez Moutard au printemps 1793⁹. L'épisode ne semble-t-il pas contredire ouvertement l'intention politique qui sous-tend la tragédie, où Chénier tente de concilier élan révolutionnaire, revendication égalitaire et refus de la violence¹⁰ ? La situation est d'autant plus paradoxale que le poète rappelle au même moment son attachement à la légalité : la page de titre porte en exergue un distique devenu célèbre qui condense à lui seul le sens de l'œuvre : « Des lois, et non du sang » (II, 2). Faut-il donc s'étonner que l'assassinat du consul disparaisse de la pièce lorsque Chénier republie son théâtre révolutionnaire après la Terreur (à l'exception de *Timoléon*, composé en l'an II)¹¹ ? La modification ne passa sans doute pas inaperçue, comme le suggère une note écrite à la plume dans un exemplaire de l'édition Moutard conservé à la Bibliothèque nationale¹², à l'endroit même où finit la version abrégée de l'an V : « [La] Trag. se termine/[ici] dans la der. edit. ». Comme la critique n'a pas manqué de l'observer, l'épisode est curieusement passé

⁹ Les *Affiches, annonces et avis divers* signalent sa mise en vente dans leur numéro du 5 mai.

¹⁰ Voir à ce propos Paul-Édouard Levayer, « Le *Caïus Gracchus* de Marie-Joseph Chénier », dans *La Révolution française et l'Antiquité*, dir. Raymond Chevallier, Tours, Centre de Recherches A. Piganiol, 1991, p. 163-175 ; Pierre Frantz, « Marie-Joseph Chénier : la tragédie en quête de politique », dans *Le Travail des Lumières. Pour Georges Benrekassa*, dir. Caroline Jacot-Grapa, Nicole Jacques-Lefèvre, Yannick Séité et Carine Trévisan, Paris, Champion, 2002, p. 593-608 ; Gauthier Ambrus, « Voix politiques dans les tragédies révolutionnaires de Marie-Joseph Chénier », *Littératures*, n° 62, 2010, p. 141-157. Pour le contexte historique, on se reportera aux ouvrages d'Adolphe Liéby, *Étude sur le théâtre de Marie-Joseph Chénier*, Paris, 1901 (rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1971) et Alfred Bingham, *Marie-Joseph Chénier's early life and political ideas (1789-1794)*, New York, 1939. La pièce a été rééditée par les soins de Pierre Frantz et François Jacob (*Marie-Joseph Chénier, Caïus Gracchus. Tibère. Deux tragédies politiques*, Saint-Malo, Cristel, 1998).

¹¹ *Théâtre de Marie-Joseph Chénier*, Paris, impr. de Didot, an V (1796), 2 vol. L'édition Moutard connut un second tirage à l'identique au début de l'an III (1794).

¹² 8-YTh-22621.

sous silence dans les comptes rendus de l'hiver 1792, malgré son caractère spectaculaire et choquant à une époque où un meurtre perpétré sur la scène est encore mal accepté. Est-ce à dire qu'il ne figurait pas dans le texte original et que Chénier l'aurait en réalité inséré dans la version imprimée, en le substituant à celle qui fut jouée en 1792, peut-être pour complaire aux sans-culottes du printemps 1793? Mais n'aurait-ce pas été agir en totale contradiction, non seulement avec le contenu explicite de la pièce, mais aussi avec le message d'apaisement que Chénier venait de faire entendre sur la scène avec *Fénelon* et auquel il allait donner un sens politique précis dans la préface de la pièce, rédigée entre février et mars 1793? Le texte s'élève en effet contre les agitateurs qui se sont rendus coupables des massacres de septembre et des pillages perpétrés récemment dans la capitale. Le poète porte simultanément ses accusations à la Convention, en prenant brièvement la tête de la campagne girondine contre Marat (pourtant étranger aux émeutes de février), qu'il tente de faire condamner dans la séance du 29 mars. Peut-on vraiment supposer qu'à la même époque¹³ Chénier ait doté *Caïus Gracchus* d'une nouvelle conclusion aussi contraire aux convictions qu'il affichait publiquement?

Ce qui n'a cependant pas été remarqué, c'est que la presse de février 1792¹⁴ donne de toute l'action des dernières scènes un aperçu qui ne correspond pas au texte de 1793. Voici le résumé qu'en propose la *Chronique de Paris* (le passage correspond aux scènes 4 à 8 de l'édition Moutard, après qu'Opimius a tenté en vain de corrompre Caïus) :

Opimius sort, et fait place à Cornélie et Licinia, dont l'une, fidèle à son caractère, exhorte son fils à persévérer, et l'autre, plus faible par tendresse, cherche à fléchir son inflexible époux. Fulvius sort. La tête de Caïus est proscrite. Le peuple indigné ne le défendra pas. Il faut fuir, et Fulvius a tout préparé pour le départ. Caïus ne se résout qu'avec peine à cet exil; enfin il fuit, et laisse sa mère et son épouse, qui ralentiraient sa fuite, livrées à leur désespoir. Bientôt le retour de Fulvius, et son air triste et abattu, leur annoncent un nouveau malheur. Caïus, dans sa fuite, a été joint par les barbares émissaires du Sénat, et s'est percé du poignard que Cornélie lui avait remis pour venger la mort de Tibérius. On le rapporte; il meurt dans les bras de sa mère, de son épouse et de son ami, et ce qui console un peu ses derniers moments, c'est que le Sénat lui a renvoyé son fils¹⁵.

¹³ Le contrat d'édition, reproduit avec la pièce, porte la date du 3 mars.

¹⁴ Jusqu'à Étienne et Martainville dans leur *Histoire du Théâtre-Français* (Paris, Barba, an X, t. II, p. 192), souvent fondée il est vrai sur les journaux de la période.

¹⁵ *Chronique de Paris*, 11 février 1792.

Non seulement le consul n'est pas exécuté, mais fait tout aussi notable, les derniers instants de Caius ne sont pas identiques : celui-ci ne se suicide pas sous les yeux des spectateurs, mais hors de la scène, où il est ensuite transporté avant de mourir aux milieux des siens. Autre différence de taille : l'ancien tribun décide de quitter Rome, ce à quoi il se refuse obstinément dans la version de 1793. La suite de l'article montre du reste que le texte joué à la création connut des corrections immédiates pour répondre aux réactions du public, usage fréquent dans le théâtre de cette époque : « On donne aujourd'hui la seconde représentation de cette pièce. L'auteur a arrangé la scène où l'on enlève l'enfant, et supprimé les longues moralités de Cornélie. Ces changements contribueront probablement beaucoup à augmenter le succès de la pièce¹⁶. » Mais il n'est fait aucune allusion à une refonte des dernières scènes, pas plus que dans les autres périodiques.

Or, le Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale possède dans le fonds de Soleinne¹⁷ une copie non autographe de *Caius Gracchus* qui contient précisément une conclusion conforme aux comptes rendus de 1792. Il s'agit, de toute évidence, de la version originale de la tragédie (à l'exception des deux passages signalés par la *Chronique de Paris* comme ayant été modifiés). La quasi-totalité des manuscrits dramatiques de Chénier ayant disparu, c'est un témoignage précieux, qui était resté inconnu jusqu'ici. Il s'agit vraisemblablement d'une copie de souffleur¹⁸, qui est ensuite entrée comme tant d'autres dans la riche bibliothèque d'Alexandre Martineau de Soleinne. Si l'action diffère à partir de la scène 4 de l'acte III, le reste de la pièce est en tout point identique au texte de 1793, mis à part quelques corrections mineures¹⁹. Voici le contenu du demi-acte dans sa première version. Convaincu par ses proches qu'il doit quitter Rome, Caius fait ses adieux à son épouse et à sa mère, puis s'enfuit avec Fulvius. Mais ce dernier reparaît bientôt et raconte comment, poursuivi par les hommes du Sénat, Caius a dû mettre fin à ses jours. Les Romains le ramènent agonisant

¹⁶ *Ibid.* Plus précises, les *Révolutions de Paris* (*op. cit.*) rapportent que le fils de Caius était d'abord arraché des bras de sa mère par le consul (II, 3). La scène avait dû heurter.

¹⁷ Ms fr 9263, f° 170r°-186v° (Collection de Soleinne, vol. 22, huitième portefeuille).

¹⁸ Elle contient différentes indications au crayon qui peuvent le faire penser (décomptes de vers, soulignements, suppressions, annonces de changement).

¹⁹ Acte I, sc. 2, p. 8, l. 18 et 20 (interversions d'articles) ; acte I, sc. 4, p. 16, l. 20 et p. 17, l. 7 (interversions de ponctuation) ; acte II, sc. 1-2 (absence de la plupart des didascalies internes) ; acte II, sc. 3, p. 31, l. 3 et p. 32, l. 18-19 (différence dans la désignation des personnages). Quelques vers ont été biffés au crayon : acte II, sc. 2, p. 29, l. 18-21 (les références renvoient à l'édition de 1793).

et il meurt aux côtés de ses proches. De 1792 à 1793, l'ultime partie de la tragédie a donc été soumise à une réécriture dramatique qui entraînait une recomposition de nature à modifier le sens du texte, voire de l'œuvre²⁰. Un examen de la presse permet de reconstituer à la fois l'intention qui l'a dirigée et les circonstances auxquelles elle répond, faisant entrer ainsi dans l'atelier d'une pièce révolutionnaire.

Par-delà les divergences de jugement sur *Caius Gracchus* (qui recourent en général l'opinion politique des journalistes), le 3^e acte fait l'objet de critiques insistantes. On y voit la partie la plus faible de l'ensemble : « Qu'il nous soit permis de dire [à M. Chénier] que le troisième acte de sa pièce, excepté la scène entre le consul Opimius et Gracchus, ne répond pas à l'attente que font concevoir les deux autres²¹. » Deux raisons sont invoquées. D'abord son immobilisme dramatique : la pièce s'arrête trop longuement sur les derniers instants de Caius, sans qu'aucun intérêt spécifique ne soutienne plus l'action, en dépit du pathétique qui s'en dégage (ou à cause de lui ?)²² :

[...] L'auteur n'a fait que des coupures au troisième acte, et peut-être fallait-il en changer toute l'ordonnance. Pourquoi surtout s'écarter de l'histoire sans nécessité ? pourquoi faire périr Gracchus de ses propres mains ? L'attentat commis sur sa personne eût intéressé bien davantage, surtout s'il eût été mis en action et non pas en récit. On aurait dû peut-être nous ménager cette scène, afin d'exposer à l'indignation des spectateurs ces scélérats subalternes lâchés parmi le peuple pour l'avilir, et apostés par la faction patricienne pour se défaire d'un tribun qu'elle n'avait pu corrompre²³ ; cela eût mieux valu encore que les adieux de Gracchus, et la leçon eût été plus forte. Les derniers moments de ce grand homme qu'on apporte au bord du théâtre sur une civière sont touchants, mais

²⁰ Ce qui n'est pas le cas pour les autres pièces de Chénier qui ont été modifiées d'une édition à l'autre (*Charles IX, Henri VIII et Fénelon*).

²¹ *Révolutions de Paris*, op. cit. Voir également le *Journal de Paris* du 12 février 1792 et le *Moniteur* du 17.

²² C'est là un trait délibéré de la poétique dramatique de Chénier selon Daunou : « Il a toujours pensé que l'intérêt devait naître, [...] non de l'incertitude du dénouement, mais du caractère pathétique ou terrible des situations [...] » (« Notice sur M.-J. Chénier », dans *Œuvres posthumes de M.-J. Chénier*, Paris, Guillaume, 1824, t. I, p. VII).

²³ La phrase fait curieusement songer à l'alexandrin qui figure sur deux copies de *La Mort de Marat* de David : « N'ayant pu me corrompre, ils m'ont assassiné. » (voir Laura Malvano, « L'événement politique en peinture. À propos du *Marat* de David », *Mélanges de l'École française de Rome*, 1994, vol. 16, p. 33-54). On peut se demander si l'inscription ne proviendrait pas d'un des passages supprimés par Chénier après les premières représentations.

pénibles et un peu longs. On doit être fort sobre du temps qu'on donne à ces situations un peu forcées [...] ²⁴.

Comme on le voit, le sentiment de contrariété éprouvé dans le camp patriote ²⁵ n'est pas seulement dû à des défauts formels. Le geste par lequel Caïus met fin à ses jours semble peu justifié et ne satisfait pas (même si, en l'occurrence, la mémoire du journaliste le trompe, puisque le suicide est la version la plus avérée chez les historiens antiques). On perçoit aussi le désir d'une action dont la violence soit explicitée sur la scène, comme si elle seule pouvait agir sur le public de 1792, en dévoilant les noirceurs propres aux ennemis de la liberté. Quelque chose empêche donc l'œuvre de prendre toute sa portée. Certes le refus politique de la violence, affirmé avec tant de force dans la pièce, n'est jamais critiqué ouvertement (les *Révolutions de Paris* saluent au contraire l'« hommage rendu à la loi par un ami du peuple », alors parfaitement en phase avec la position officielle des Jacobins). Les reproches adressés aux dernières scènes laissent néanmoins transparaître une gêne à cet égard : si Caïus ne veut pas devenir bourreau, qu'il sache au moins se faire victime.

Un texte singulier exprime mieux que les autres, derrière l'exaltation que la pièce a pu susciter parmi les révolutionnaires, la déception qu'ils ressentirent devant sa conclusion trop tragique. Il s'agit d'une *Épître à M. Chénier sur sa tragédie de Caïus Gracchus, représentée avec le plus grand succès au Théâtre de la rue de Richelieu, le jeudi 9 février 1792, l'an 4^e de la liberté*, qui parut dans le *Journal de la langue française* du 25 février 1792, avant d'être reprise sous forme de brochure. Les vers sont signés « M. Ducroisi, secrétaire-commis au bureau des procès-verbaux de l'Assemblée Nationale ». L'auteur n'est pas indifférent. Olivier Sauvageot (1752-1808), amateur de théâtre et publiciste occasionnel sous le pseudonyme de Du Croisi (hommage à l'acteur qui avait créé le rôle de Tartuffe?), paraît avoir été un familier de Chénier, auquel il avait servi de

²⁴ *Révolutions de Paris*, op. cit. Il est fort probable que l'auteur de l'article soit Fabre d'Églantine. Ce dernier aurait assisté à une lecture de *Caïus Gracchus* que Chénier avait donnée chez lui quelques semaines plus tôt (*Mémoires d'un prêtre régicide*, Paris, Ch. Mary, 1829, t. I, p. 250-256). Mais il pourrait s'agir également de Sylvain Maréchal (qui sera membre de la Conjuración des Égoux dirigée par Babeuf).

²⁵ Billaud-Varenne serait allé jusqu'à déclarer sous la Terreur que la tragédie « ne pouvait avoir été faite que par un mauvais citoyen » (*Galerie historique des contemporains*, Bruxelles, Auguste Wahlen, 1818, t. III, p. 362).

prête-nom au début de la Révolution²⁶. « Que tout me charme dans ta pièce,/Hormis ce dénouement, par malheur obligé,/Et dont le Spectateur serait trop affligé,/S'il ne se rappelait que, sur cette Noblesse,/Le sang des Gracchus fut vengé! ». Le châtement auquel pense Du Croisi est la soumission imposée au Sénat par des hommes forts que la paix sociale désirée par les Gracques aurait tenus à l'écart. Le court paragraphe qui sert de conclusion à l'épître montre toutefois que Du Croisi eût souhaité une vengeance qui se fût exécutée directement sur la scène. Le propos est quelque peu elliptique, au point qu'on est tenté d'y deviner l'écho de discussions menées avec Chénier : « Un dénouement obligé au lieu d'un dénouement forcé me paraît impropre. Se soustraire à un vœu n'est ni français, ni poétique. » En d'autres termes, le dénouement tragique imposé par l'Histoire d'un Gracchus mourant parce que peuple l'a abandonné est jugé insupportable devant l'enjeu politique de ce début d'année 1792 : l'émancipation de tous les Français. Ne vaut-il pas mieux s'affranchir des événements pour respecter le « vœu » de liberté que Caius lui-même lance dans ses dernières paroles, au profit d'une vérité plus forte ? C'est que les temps de révolution dictent leurs propres règles de vraisemblance.

Mais c'est à un périodique de tendance royaliste, le *Journal des théâtres* rédigé par Levacher de Charnois, qu'il revient de traduire plus précisément le malaise des spectateurs patriotes :

En expirant, [Caius] a la douleur de se voir abandonné par la faction même qu'il a voulu servir. Ce dénouement est plus terrible qu'il n'est intéressant. Nous disons qu'il est terrible, parce qu'il doit effrayer beaucoup et justement ceux qui, voulant faire servir le peuple à leurs projets, et le regardant comme un des ressorts les plus propres à satisfaire leur ambition, ont occasion de s'y convaincre de sa versatilité, et de l'inanité des affections populaires²⁷.

L'article voit juste : à l'heure où le club des Jacobins songe à s'appuyer sur les sans-culottes en effervescence, l'abandon de Caius par le peuple auquel il s'est dévoué jusqu'au sacrifice apparaît comme un tableau malvenu, voire

²⁶ Le catalogue de la collection de Soleinne mentionne des exemplaires dédiacés par Chénier à « Sauvageot Ducroisi » de la plupart de ses pièces révolutionnaires (*Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*, catalogue rédigé par P.-L. Jacob, Paris, Administration de l'Alliance des arts, 1844, t. II, p. 206-207). Le détail a son intérêt : si une partie de la bibliothèque de Du Croisi fut donc acquise par Soleinne, il n'est pas exclu que le manuscrit de *Caius Gracchus* en provienne lui aussi.

²⁷ *Journal des théâtres*, n° XVII, 17 février 1792.

« élitaire²⁸ » (ce que de Charnois ne dit pas). Bref, c'est plus là vision de poète que de politique.

Tout indique que Chénier a ces objections en tête quand il reprend sa pièce, peut-être dès les semaines suivantes. Ou plus encore, que ce sont elles qui l'ont poussé à la remanier. En examinant les modifications apportées au texte, on se convainc vite en effet qu'elles répondent directement aux critiques de l'opinion révolutionnaire, parfois moins dans le détail²⁹ que dans leur tonalité générale. Parmi les changements opérés d'une version à l'autre, le principal est sans conteste le revirement du personnage-titre, qui contredit explicitement les historiens : loin d'accepter de fuir comme Fulvius l'y presse, Caius décide de rester à Rome pour faire face au Sénat (rendant du même coup nécessaire une fin en action³⁰, et non en récit, comme le lui conseillaient les *Révolutions de Paris*). La première version se montre donc plus fidèle au récit de Plutarque – principale source de la pièce – pour le cadre général des événements. Mais les libertés que Chénier s'y permet déjà n'en sont que plus frappantes : loin de maudire ses concitoyens, Caius implore les dieux de leur rendre la liberté (v. 156). Le détournement de l'histoire est trop flagrant pour ne pas avoir été délibérément mis en scène, afin de souligner la portée politique de la pièce. S'il est certes loisible au poète tragique de refaçonner les événements, la tragédie se confronte toujours plus directement à l'histoire depuis le milieu du siècle³¹. Or Chénier ne se borne pas à inventer des épisodes ou à déformer des faits connus. Contrevenant à l'usage dominant de son temps, il renverse le contenu des *ultima verba* d'une figure célèbre. Et avec eux le sens de ses

²⁸ Est-ce un hasard si Vergniaud s'identifiera à cette lecture désespérante de l'histoire des Gracques – ou de la pièce de Chénier? – dans un discours contre la Montagne de décembre 1792 (« Sur l'appel au peuple », dans *Œuvres de Vergniaud, Gensonné et Guadet*, éd. Auguste Vermorel, Paris, Achille Faure, 1867, p. 176)?

²⁹ Dans l'édition de 1793, la dernière tirade de Caius s'arrête exactement là où le suggérait l'article des *Révolutions de Paris* (v. 186 de la première version). L'insertion d'un semblant de coup de théâtre au début de la scène 7 de l'acte III semble répondre également aux critiques de périodique, qui trouvait trop peu motivée la restitution du fils de Caius.

³⁰ C'est la première tragédie révolutionnaire de Chénier à adopter ce modèle, encore suivi dans *Timoléon*.

³¹ « [...] J'aime à voir dans un ouvrage dramatique les mœurs de l'Antiquité, et à comparer les héros qu'on met sur le théâtre avec la conduite et le caractère que les historiens leur attribuent. Je ne demande pas qu'ils fassent sur la scène ce qu'ils ont réellement fait dans leur vie, mais je me crois en droit d'exiger qu'ils ne fassent rien qui ne soit dans leurs mœurs : c'est là ce qu'on appelle la vérité théâtrale. » (Voltaire, « Préface » du *Triumvirat*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Kehl, Société littéraire-typographique, 1784-1789, t. V, p. 88).

actes, voire son caractère, dans une tragédie qui en fait précisément sa matière. Certes le Caius de 1792 ne pouvait pas mourir en se reniant. Le changement introduit par Chénier respecte la vraisemblance dramatique, dans la mesure où il rend le personnage conforme à l'attitude qui est la sienne au cours des deux premiers actes, plus proches du récit de Plutarque : le théâtre lèverait donc une contradiction qui se trouve en réalité chez l'historien³². Mais la seconde version n'hésite pas à aller plus loin, comme y poussait une partie de la critique. C'est désormais l'action elle-même qui est touchée par la réécriture des sources antiques et rendue plus en phase avec les attentes du public de la Révolution³³ : Caius se tue au milieu du forum, puis Rome tout entière³⁴ se retourne contre le consul.

La seconde modification majeure porte sur le rôle donné au peuple. Là encore, l'histoire est prise à contre-pied : dans le texte de 1793, la plèbe (ou une portion d'entre elle) n'abandonne pas Caius mais s'apprête à le défendre jusqu'à la mort, après être sortie vainqueur d'un bref combat contre les troupes du Sénat ; et c'est leur ancien tribun, au contraire, qui les arrête en se donnant la mort pour éviter un bain de sang. Chénier est donc amené à conférer une importance nouvelle au peuple, alors qu'il avait privilégié le « grand homme » en 1792. Les corrections en font foi. La première version décrit Caius comme « le dernier des Romains », avec qui meurt la liberté de Rome (III, 7). Par opposition, la dernière tirade de Gracchus dans la seconde version dit que « la liberté de Rome/Ne dépendra jamais de la perte d'un homme » (III, 8). Option « jacobine » : la Révolution efface l'héroïsme individuel, fût-ce celui d'un grand homme. Chénier tente du reste de concilier l'un et l'autre dans sa réécriture de la dernière scène, qui semble hésiter entre deux conclusions, l'une centrée sur le geste

³² En ce sens, la tragédie peut prétendre corriger les accidents de l'histoire grâce aux lumières de la philosophie, comme Chénier l'avait soutenu à l'époque de *Charles IX* en s'appuyant sur Aristote.

³³ Petitot se souvient, à propos d'*Épicharis et Néron* (1794) de Legouvé, qu'« il n'y avait pas de succès à espérer » et « beaucoup de danger à craindre » si les auteurs dramatiques adoptaient les dénouements défavorables à la liberté qui sont imposés par l'histoire (*Répertoire du théâtre français*, Paris, Foucault, 1817-1818, t. VI, p. 335). Un article paru dans la *Décade* du 30 floréal an II s'élève contre les pièces patriotiques qui trahissent des faits bien connus de tous. Mais le rejet des déceptions de l'histoire n'est pas l'apanage des sans-culottes. Ainsi Étienne et Martainville – guère suspects en la matière – affirment-ils en 1802 : « Nous croyons que le poète a le droit de s'écarter de sacrifier l'histoire à la morale, ou qu'au moins il ne doit pas la mettre en scène quand elle ne peut que retracer le triomphe du crime. » (*op. cit.*, t. III, p. 195).

³⁴ C'est du moins ce que suggère le texte.

de Caius, l'autre sur la vengeance populaire (il ne tranchera qu'en 1796, en supprimant celle-ci). L'évolution du rôle du peuple est en réalité si intimement liée à celle de Caius que le nouvel héroïsme du premier pousse à surenchérir sur celui du second qui, plus grand encore, doit se sacrifier pour arrêter ses partisans (mais du même coup Chénier ne met-il pas leur action en tension³⁵ ? il en paiera le prix en octobre 1793, lorsque sa pièce sera attaquée par la Montagne). Enfin, la « vengeance » du peuple contre ses ennemis, mise en scène à travers l'assassinat du consul, est offerte aux spectateurs pour compenser le sacrifice du tribun, comme un écot payé par Chénier au public sans-culotte qui était venu l'applaudir en 1792³⁶, retournant contre le camp des aristocrates la « terreur » et la « pitié » ressentis par les patriotes devant le destin cruel de Caius. La révision ne touche donc pas littéralement au sens politique de la pièce (contenu pour l'essentiel dans l'acte II et la scène 2 de l'acte III), mais à son impact sur le public. Ne se trouve-t-il pourtant pas infléchi, voire contredit, par l'ajout d'une scène qui entretient un rapport de spécularité ambigu avec des incidents récents (l'assassinat du comte de Dampierre après la fuite de Varennes, celui de Simonneau début mars 1792) ? Les sans-culottes préféreront sans doute retenir le châtement d'Opimius plutôt que les exhortations à la paix civile lancées par Caius. À noter toutefois que l'exécution du consul n'est pas le seul fait du peuple : c'est l'ensemble des Romains qui se rassemblent pour venger Caius, sur un Opimius qui apparaît comme une figure expiatoire de la violence publique – contre le vœu du héros à qui ils croient rendre justice. Ultime pirouette de Chénier à l'égard des « pressions » jacobines ? Quoi qu'il en soit, l'épisode est plus complexe qu'il peut le sembler à première vue.

Chénier donne donc à son troisième acte la cohérence qui lui faisait défaut aux dires de la critique : exposé sur la scène et repoussé en fin de pièce, le suicide de Caius devient le véritable climax de l'action. En plus de recevoir une importance dramatique majeure, il se voit pourvu d'une signification qu'il n'avait pas à l'origine. Geste de désespoir ou de résignation dans la première version, le suicide prend un sens précis, politique et moral, dans la seconde (même s'il est partiellement éclipsé par l'exécution

³⁵ C'est d'ailleurs cette « concurrence » du peuple et du héros qui fournira, au printemps 1794, le grief officiel du gouvernement montagnard contre *Timoléon*.

³⁶ Selon le compte rendu partisan du *Journal général de la cour et de la ville*, les spectateurs étaient si en colère contre l'acteur interprétant Opimius qu'on eût cru qu'ils allaient le « saisir par le cou » (n° 44, 13 février 1792).

d'Opimius) : Caius évite la guerre civile, en s'effaçant volontairement devant l'intérêt public. La révision signe aussi un changement de point de vue sur la tragédie : on est passé d'un tragique pur, celui de la catharsis³⁷, sur le modèle pessimiste hérité de l'Ancien Régime³⁸ (et que souligne le *Journal des théâtres*, à tort puisque l'intention de Chénier est vraisemblablement d'un autre ordre), à un tragique d'exemplarité qui s'incarne dans le sacrifice du personnage principal. Donnant d'autant plus de poids à son message libérateur, il délivre une leçon politique adressée aussi bien aux conservateurs qu'aux révolutionnaires. Mais c'est une exemplarité bien ambiguë pour ces derniers, puisqu'elle semble se refuser au moment même où elle s'exprime : le martyr du tribun pour la cause publique ne se résout-il pas en un semblant de renoncement à l'action, au profit d'une liberté toute idéale ? En même temps qu'il paraît céder aux *desiderata* des sans-culottes, Chénier en profite donc pour prolonger et amplifier le légalisme non-violent qu'il affirme au cours des deux premiers actes.

La découverte de la première version de *Caius Gracchus* permet d'assister, à rebours, au processus de composition d'une tragédie révolutionnaire, pris dans un double mouvement d'interaction et de résistance entre le point de vue de l'auteur et les attentes de l'opinion. On songe à la réécriture du dénouement de *La Mort de César* de Voltaire au début de la Terreur par Louis-Jérôme Gohier. Mais les changements ne sont pas imposés ici par un décalage idéologique ou sous le coup d'une obligation légale³⁹ : ils sont l'œuvre d'un poète acquis à la Révolution qui, poussé à se « radicaliser », semble prendre occasion des critiques qu'on lui objecte pour aller au bout de la voie tracée par sa pièce. En réponse à la résistance au tragique du public patriote, Chénier achève dans la seconde version ce qu'il avait entrepris dès la première : l'élaboration d'un tragique purement politique⁴⁰ (à défaut de révolutionnaire ?). Mais il se trouva au moins une voix – autorisée s'il en fut – pour regretter la suppression du premier dénouement : celle de

³⁷ Voir le poids que Chénier donne à la terreur et, plus discrètement, à la pitié dans l'extrait que nous présentons (v. 150 et surtout 163-164).

³⁸ Plus que Voltaire, la première version rappelle certaines tragédies de Crébillon : le projet de fuite voué à l'échec évoque la fin du *Triumvirat*, les derniers moments de Caius ceux de Rhadamiste dans *Rhadamiste et Zénobie*.

³⁹ Voir à ce sujet Muriel Usandivaras-Mili, « Voltaire revu et corrigé par la Révolution : le cas de *La Mort de César* », *Man and Nature/L'Homme et la nature*, X, 1991, p. 209-225.

⁴⁰ Déjà entrevu dans une tragédie de jeunesse non représentée, *Brutus et Cassius* (1784-1786).

Palissot, mentor et ami de Chénier⁴¹. Est-ce l'indice que la substitution n'est pas allée de soi dans l'entourage de l'auteur, voire à ses propres yeux ?

Chénier aurait-il alors voulu répondre à la captation toujours plus forte de sa pièce par les milieux patriotes⁴² en accompagnant le mouvement à sa manière, pour mieux le contrôler et se réapproprié ainsi le sens de son œuvre ? Il réalise cela par la réécriture des dernières scènes, mais aussi en choisissant d'associer *Caïus Gracchus* à la « fête de la liberté » célébrée le 15 avril 1792 en l'honneur du régiment des Suisse de Châteaueux, dont il est l'un des principaux initiateurs (avec David, Théroigne de Méricourt et Collot d'Herbois). L'événement est une première tentative pour fédérer militants jacobins et foules parisiennes. La tragédie s'y trouve d'abord impliquée sans que Chénier semble en être responsable : le 18 mars, un spectateur du Théâtre-Français réclame qu'elle soit jouée au profit des soldats récemment libérés, ce que les directeurs de l'établissement s'empressent d'accepter⁴³. La célébration donne lieu à un mélange de culture haute et populaire, dont le dessin de David du *Triomphe du peuple français* garde le souvenir. Plusieurs actions symboliques témoignent du désir de faire déborder le théâtre hors de la scène. Des vers tirés du *Brutus* de Voltaire et du *Guillaume Tell* de Lemierre figurent sur le char qui transporte les soldats du régiment de Châteaueux⁴⁴. Et en début de cortège, probablement porté sur une banderole, on peut lire l'hémistiche de *Caïus Gracchus* qui deviendra en 1793 l'épigraphe de la pièce (« Des lois et non du sang⁴⁵ »), comme pour réaffirmer son dessein initial,

⁴¹ *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature*, Paris, Gérard, an XI (1803), t. I, p. 172. Palissot n'en accueillit pas moins avec ferveur l'édition de 1793, comme en témoigne la pièce de vers qu'il écrivit sur son exemplaire personnel (Joseph Lingay, *Éloge de M.-J. de Chénier*, Paris, Rosa, 1814, p. 80).

⁴² « À la dernière représentation de *Caïus Gracchus*, un citoyen a proposé de faire arborer le drapeau national dans tous les spectacles, et que le théâtre de la rue de Richelieu en donnât l'exemple, ce qui a été exécuté sur le champ. Un autre a fait la motion que ce drapeau fût inauguré solennellement à la première représentation de *Gracchus*, et des applaudissements unanimes ont sanctionné la proposition. » (*Chronique de Paris*, 3 mars 1792). Voir également le procès-verbal de la séance des Jacobins du 20 février 1792 (*La Société des Jacobins. Recueil de documents pour l'histoire du club des Jacobins de Paris*, éd. Alphonse Aulard, Paris, Jouaust, Noblet et Quentin, 1889-1897, t. III, p. 405).

⁴³ *Mercur universel*, 21 mars 1792.

⁴⁴ Il s'agit précisément des deux pièces qui sont citées avec *Caïus Gracchus* dans le décret du 2 août 1793.

⁴⁵ *Chronique de Paris*, 17 avril 1792. Selon le périodique, une autre citation l'accompagnait (« Nous ne transigeons pas avec la tyrannie. ») mais elle ne se trouve dans aucune des deux versions connues de la pièce.

loin de tout appel à la violence. La volonté en était peut-être d'autant plus forte que Chénier avait sans doute déjà écrit la nouvelle conclusion, en accord avec l'opinion sans-culotte. Ce n'est pas un mince paradoxe.

Les liens étroits qui rattachent la réécriture de *Caius Gracchus* au contexte de l'hiver 1792 font donc penser qu'elle fut entreprise à cette date, en écho direct aux critiques qui suivirent la création de la pièce. Ce qu'elle a d'incongru en face des positions défendues par Chénier un an plus tard ne peut que renforcer ce sentiment. Mais quand la nouvelle fin se trouva-t-elle transportée à la scène? La réponse est plus difficile à donner. Adolphe Liéby affirme, après avoir dépouillé une bonne partie de la presse des années 1792-1793, qu'aucune annonce de reprise ne mentionne des changements apportés au texte, comme c'est l'usage⁴⁶. La pièce fut vraisemblablement jouée sous sa forme originale au moins jusqu'à la fin du mois de février 1792. Et par la suite? Le calendrier des représentations contient deux interruptions importantes, quoique d'ampleur inégale⁴⁷, qui auraient pu être l'occasion d'une révision du texte (par exemple pour accompagner la fête des Suisses de Châteauvieux). Mais un changement d'une telle ampleur serait-il passé inaperçu? Chénier l'aurait-il même risqué à quelques semaines de distance? Il est donc fort possible que la seconde version ne fut pas représentée avant la parution de l'édition Moutard en mai 1793⁴⁸. Comme la tragédie ne connut plus ensuite qu'un petit nombre de reprises ponctuelles, avant d'être retirée du Théâtre de la République au printemps 1794, on devrait en conclure que le public du Paris révolutionnaire vit pour l'essentiel la première version (mais peut-être pas Babeuf, qui vivait encore à Roye au cours de cette période).

C'est à travers elle qu'il faut aussi apprécier l'impact non négligeable que *Caius Gracchus* exerça sur l'art et, plus généralement, les représentations visuelles de son époque. Certaines scènes de la pièce semblent ainsi préfigurer de manière frappante le rituel des cérémonies en l'honneur des martyrs de la Révolution⁴⁹, à commencer par l'hommage qui fut rendu au

⁴⁶ Adolphe Liéby, *op. cit.*, p. 121-122.

⁴⁷ Du 1^{er} au 12 avril et du 17 avril au 19 juillet (selon le *Moniteur*).

⁴⁸ Comme le fit Ducis pour le nouveau dénouement d'*Othello* (Paris, Maradan, an II, p. VIII).

⁴⁹ Voir Albert Soboul, « Sentiment religieux et cultes populaires pendant la Révolution. Saints patriotes et martyrs de la liberté », *Archives des sciences sociales des religions*, n° 2, 1956, p. 73-87 et Antoine de Baecque, « Le corps meurtri de la Révolution: le discours politique et les blessures des martyrs (1792-1794) », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 267, 1987, p. 17-41.

plus ancien d'entre eux, Le Peletier, organisée par David et Chénier en janvier 1793. Songeons au serment de Caius et ses partisans sur l'urne où sont déposées les cendres de Tibérius⁵⁰ (I, 4) et à l'héroïsme maternel de Cornélie, qui annonce celui des mères de l'an II. Mais tout cela était connu par la version imprimée. Le texte de 1792 révèle par contre un tableau final qui dut retenir l'attention des spectateurs : l'impressionnant cortège funèbre autour de Caius à l'agonie, formé par les Romains, sa mère, son épouse et son fils⁵¹ (III, 8). Quant aux peintres, on sait que David songea vers cette époque à réaliser un *Caius Gracchus à la tribune*, projet dont il n'a pas laissé d'esquisse⁵². L'écho de la tragédie se retrouve peut-être dans des tableaux comme *La Mort de Brutus* de Guérin, issu du Grand Prix de peinture de 1793, et surtout *La Mort de Caius Gracchus* de Topino-Lebrun, exposé au Salon de 1798. L'œuvre de cet élève de David est un hommage implicite à Babeuf, dont le peintre avait épousé la cause, mais elle avait été commencée à Rome dès 1792⁵³. Selon l'opinion couramment admise, la pièce de Chénier n'aurait eu qu'une incidence secondaire sur le choix du sujet. La prise en compte du texte de 1792 suggère cependant une relation plus précise entre les deux œuvres, puisque le traitement du sujet y est beaucoup plus voisin que dans l'édition. Rapprochement qui va apparemment de soi pour l'auteur d'une critique parue dans la *Décade* en 1798 : évoquant l'attitude que Topino-Lebrun donne à Caius mourant, il retrouve implicitement le souvenir du personnage de Chénier tel qu'il figure dans la première version (v. 155). Le peintre ne s'est-il pas livré, dans son intention, au même détournement de l'histoire que son prédécesseur six ans plus tôt ?

Plutarque assure que Gracchus mourant « tendant ses deux mains jointes à la statue de la Déesse, la pria pour vengeance de cette ingratitude et de

⁵⁰ C'est une des scènes qui recueillirent le plus de succès selon la presse.

⁵¹ S'agit-il d'un élément de « mise en scène » suggéré par David ? Ses carnets de dessins d'après l'antique contiennent la copie d'une frise romaine qui est très proche. Le peintre fournissait ce type de pièces à la Comédie-Française dès 1783 (David Alston, « David et le théâtre », dans *David contre David*, dir. Régis Michel, Paris, La Documentation française, 1993, t. I, p. 165-198).

⁵² Louis Hautecoeur, *Louis David*, Paris, La Table Ronde, 1954, p. 132.

⁵³ James Henry Rubin, « Painting and Politics, II: J.-L. David's Patriotism, or the Conspiracy of Gracchus Babeuf and the Legacy of Topino-Lebrun », *The Art Bulletin*, 1976, LVIII, n° 4, p. 547-568 ; Philippe Bordes, « Intentions politiques et peinture : le cas de "La mort de Caius Gracchus" », dans *Peinture et Guillotine. Topino-Lebrun et ses amis*, Paris, Chêne, 1977, p. 25-45 et « Les Arts après la Terreur. Topino-Lebrun, Hennequin et la peinture politique sous le Directoire », *Revue du Louvre*, 1979, n° 7, p. 203-212.

cette trahison du peuple, que jamais il ne sortit de servitude. » J'aime mieux la pensée du Peintre, il entre dans celle de presque tous les héros de l'antiquité. En effet, on a remarqué que tous les grands hommes qui expirèrent d'une mort violente, conservèrent cette sérénité qui annonce une âme supérieure. Gracchus semble pardonner et dire : « Ils ne savent pas ce qu'ils font⁵⁴. »

Curieux écho des Évangiles sous la plume d'un Idéologue. Mais il n'est pas sans toucher quelque chose de bel et bien présent dans la pièce⁵⁵ et que la « conversion » subite des bourreaux de Caius ne fait qu'amplifier (tout comme celle d'Opimius dans le texte corrigé, à l'image du Félix de *Polyeucte*) : l'état d'esprit singulier dans lequel poète et peintre s'efforcent d'édifier un sublime aussi puissant sur les esprits que le fut celui de l'ancienne religion, quitte à emprunter parfois le langage de ce qu'ils rejettent dans le passé.

⁵⁴ *La Décade philosophique, littéraire et politique*, n° 32, 20 thermidor an VI (1798, t. XVIII, p. 281). L'article est de Pierre Chaussard.

⁵⁵ Voir ici-même, v. 156, repris et souligné dans l'édition de 1793 : « Vous, nés tous plébéiens, [...] / Puisqu'on vous a trompés, je dois vous pardonner. » (*op. cit.*, p. 55).

CAÏUS GRACCHUS

ACTE TROISIÈME⁵⁶

Scène 4^e

GRACCHUS, FULVIUS, ROMAINS *armés qui entrent quand Opimius est sorti*

GRACCHUS

1 Va, si tu peux encore opprimer la patrie...,
Si tu dois triompher, je ne crains que la vie.

FULVIUS

Fuyons loin de ces murs puisque la liberté
Ne peut marcher dans Rome avec impunité.
5 Courrons attendre ailleurs l'instant de la vengeance.
*Ces amis que tu vois armés pour ta défense,
De forêts en forêts jusqu'aux monts apennins
Sont prêts à te guider par de secrets chemins⁵⁷.*

GRACCHUS

Faut-il nous imposer un exil volontaire?
10 Un exil! Fulvius.

FULVIUS

Il est trop nécessaire.
Quelques patriciens dont le cœur m'est lié

⁵⁶ L'orthographe a été modernisée, mais nous avons conservé la ponctuation originale. Nous indiquons par l'italique les vers qui ont été repris dans la version parue en 1793.

⁵⁷ Dans l'édition de 1793 (p. 49), les vers 6-8 ont été déplacés sous une forme modifiée à la scène 5, acte III, à l'intérieur d'une réplique de Licinia.

*Par les nœuds toujours chers d'une longue⁵⁸ amitié,
Trompant de leur Sénat la rage criminelle,
M'ont appris ses desseins par un récit fidèle.*
15 *Si la séduction avait pu t'avilir,
Par le peuple en fureur on t'aurait fait périr.*

GRACCHUS

Que dis-tu ?

FULVIUS

*Si ton cœur, fidèle à⁵⁹ la patrie,
Osait d'Opimius rejeter l'offre impie,
On devait publier un décret du Sénat*
20 *Qui tous deux nous déclare ennemis de l'État.*

GRACCHUS

Le Sénat...

FULVIUS

*Il n'est plus de frein qui le retienne,
Ce décret met à prix et ta tête et la mienne.*

GRACCHUS

Quel mystère d'horreur !

FULVIUS

*C'est peu d'être proscrits.
Le Sénat veut encor que nous mourrions flétris.*
25 *Les juges préparant leurs arrêts redoutables...*

GRACCHUS

Ils sont patriciens, nous seront tous coupables.

FULVIUS

Les prêtres colorant ces desseins odieux...

⁵⁸ « Tendre » (éd. de 1793, p. 47).

⁵⁹ « Zélé pour », (*ibid.*).

GRACCHUS

Ils sont patriciens; je sais l'avis des dieux.

Mais le peuple...

FULVIUS

Est trompé. Les bienfaits, les promesses,

- 30 Les éloges flatteurs, les perfides caresses,
L'or, premier des tyrans premier des séducteurs,
Drusus prodigue tout au nom des sénateurs.
De quelques vains Romains que peut le vain courage?
*L'éclair nous avertit. Laissons passer l'orage*⁶⁰,
- 35 La honte des Romains ne peut durer longtemps;
Ces murs nous reverront. Profitons de l'instant.
Déjà la sombre nuit couvre les sept Collines,
Et descend par degrés dans les plaines voisines.
Ta mère et ton épouse approchent de ces lieux;
- 40 Sois romain, sois Gracchus et fais-leur tes adieux.

Scène 5^e

GRACCHUS, FULVIUS, CORNÉLIE, LICINIA, ROMAINS

LICINIA

Tu pleures!

GRACCHUS

Je vous quitte et je fuis ma patrie.

LICINIA

Comment!

CORNÉLIE

Tu quittes Rome!

GRACCHUS

À l'instant Cornélie.

Mon cœur est innocent, Gracchus est vertueux;

⁶⁰ Dans l'édition de 1793 (p. 49), les vers 33-34 ont été déplacés à la scène 5, acte III, là encore dans une réplique de Licinia.

J'ai servi mon pays, la liberté, les dieux ;
 45 Et mes jours sont proscrits! et je cherche un azile!
*Et de Rome avec moi la liberté s'exile*⁶¹!
 Je fuis durant la nuit par des chemins secrets,
 Comme un brigand chargé du poids de ses forfaits!
 Tout repose! Aucun bruit ne frappe mon oreille!
 50 Gracchus fuit loin de Rome, et le peuple sommeille!

CORNÉLIE

Eh! qui nous retiendrait au sein de ces remparts?
 Faut-il de nos tyrans supportant les regards,
 Gémir au nom d'un fils, d'un époux, d'un grand homme,
 Et veux-tu loin de toi nous exiler dans Rome?
 55 *Nous te suivrons Caius au bout de l'univers,*
De cités en cités dans le fond des déserts:
*Les lieux où tu vivras seront notre patrie*⁶².

LICINIA

Mon cœur a prévenu les vœux de Cornélie.

GRACCHUS

Quoi! vous partageriez tant de calamités!

LICINIA

60 Oui: nous pourrons du moins mourir à tes côtés.

FULVIUS

Non, restez, gardez-vous de ralentir sa fuite;
 D'un fils et d'un époux laissez-moi la conduite.

LICINIA

Nous, rester! Nous, cruel! Quand on veut son trépas.

⁶¹ Dans l'édition de 1793 (*ibid.*), le constat désolé de Gracchus laisse la place à un refus indigné.

⁶² Dans l'édition de 1793 (*ibid.*), les vers 55-57 sont attribués à Licinia, sous une forme modifiée. Leur présence dans la bouche de Cornélie tranchait sans doute trop avec l'attitude héroïque que Chénier lui donne à la scène suivante, où, loin d'encourager le départ de Gracchus, elle oppose son orgueil maternel aux craintes de sa belle-fille.

FULVIUS

Voulez-vous le sauver ? Ne suivez pas nos pas.

GRACCHUS

65 Tu dis vrai, cher ami, je le sens, mais pardonne ;
Vois tout ce qui m'est cher, tout ce que j'abandonne.
Approchez-vous, je puis du moins vous embrasser.
Et mon fils !

FULVIUS

Tu sais trop...

GRACCHUS

Qu'il n'y faut plus penser.

FULVIUS

Le temps vole.

GRACCHUS

Partons. Épouse généreuse,
70 Mère, mère trop tendre, hélas ! trop malheureuse,
Remparts que des héros ont jadis illustrés,
Et que les deux Gracchus n'ont point déshonorés,
Cité d'un peuple roi qui devait être libre,
Tribune, Capitole, et rivages du Tibre,
75 Voyez couler mes pleurs, entendez mes adieux ;
Je fuis, je pars : Gracchus est sous la main des dieux.

Scène 6^e

CORNÉLIE, LICINIA

LICINIA

*Tibérius n'est plus ; il vous restait son frère :
Un héros tel que lui peut consoler sa mère.
Si vous aviez voulu vous l'auriez vu toujours
80 Le charme, le soutien et l'honneur de vos jours.
De vos leçons peut-être il sera la victime,
Et son trop de vertu l'a plongé dans l'abîme.
Vous savez le pouvoir de ses fiers ennemis ;
Je crains pour mon époux, je tremble pour mon fils ;*

- 85 *Je ne puis immoler mon cœur à la patrie,
 Au plus grand des romains j'ai consacré ma vie,
 Je l'aime, je le dois; songez que mon époux
 Est un don précieux que j'ai reçu de vous.
 Je formai ces liens dans une autre espérance.*
- 90 Touchante humanité, fierté, grâce, éloquence,
 Ces présents dont le ciel fut prodigue envers lui,
 Semblent contre Caius conspirer aujourd'hui.
 La gloire sur ses pas aurait volé sans peine;
 Il pouvait l'obtenir sans exciter la haine,
- 95 Servir la liberté sans irriter les grands:
 Leur orgueil outragé les a rendus tyrans.
*N'aimeriez-vous pas mieux, vous mère, vous sensible,
 Briller ainsi que moi de son éclat paisible,
 Que de voir votre fils contraint de s'exiler,*
- 100 *Pour échapper aux mains qui voudraient l'immoler*⁶³?

CORNÉLIE

- Vous me connaissez mal. Si l'on venait me dire;
 Caius avec les grands va partager l'empire;
 Fatigué de la gloire, infidèle à l'État,
 Il a vendu le peuple à l'orgueil du Sénat:*
- 105 *Honteuse d'être mère, et pleurant sa naissance,
 Je le désavouerais, je fuirais sa présence;
 J'irais dans un désert traînant mes jours flétris,
 Survivre loin de Rome à l'honneur de mon fils.
 Mais si l'on m'annonçait qu'il est mort en grand homme*
- 110 *En se sacrifiant aux intérêts de Rome;
 Le coup serait affreux pour mon cœur gémissant;
 Je mourrais de douleur, mais en l'applaudissant:
 Je dirais; sa vertu ne s'est point démentie;
 Il a fini trop tôt pour moi, pour la patrie*⁶⁴;
- 115 *Mais ce qui doit au moins calmer mon désespoir,
 Jusqu'à sa dernière heure il a fait son devoir.*

⁶³ Vers 99-100: « Que de voir votre fils proscrit, persécuté,/Succombant sous les coups d'un Sénat irrité? » (*ibid.*, p. 51).

⁶⁴ « Il a vécu trop peu pour moi, pour la Patrie; » (*ibid.*).

LICINIA

Rentrons. Mais dans ces lieux des pas se font entendre.

CORNÉLIE

Oui, je vois Fulvius. Que vient-il nous apprendre?

LICINIA

Il cherche nos regards. Dans quel état, grand dieux!
120 Blessé, pâle, sanglant, et les larmes aux yeux.
Ô mon époux!

CORNÉLIE

Mon fils! as-tu suivi ton frère.

Scène 7^e

CORNÉLIE, LICINIA, FULVIUS

FULVIUS

Vous n'êtes plus épouse, et vous n'êtes plus mère.

CORNÉLIE ET LICINIA

Caïus...

FULVIUS

Respire à peine. On le porte en ces lieux,
Pour qu'il ait la douceur de mourir à vos yeux.
125 Son fils qu'en ce moment le Sénat lui renvoie
À son trépas encor vient mêler quelque joie.

CORNÉLIE

Et quel bras de Caïus a pu trancher les jours?

FULVIUS

Le seul digne en effet d'en terminer le cours.
Le sien.

LICINIA

Quoi! mon époux...

FULVIUS

S'est immolé lui-même.

CORNÉLIE

130 Qui peut avoir causé ce désespoir extrême ?

FULVIUS

L'infortuné Caius en quittant ces remparts,
 Leur adressait encor ses vœux et ses regards.
 Diane au haut des cieux ou propice ou contraire,
 Éclairait tous nos pas de sa faible lumière,
 135 Et nos regards de loin voyaient confusément
 S'approcher, se grossir de moment en moment
 Un épais bataillon de brigands, de sicaires,
 Des cruels sénateurs trop dignes émissaires.
 Ils accouraient vers nous par différents chemins,
 140 Les uns portant le glaive en leurs barbares mains,
 Et les autres armés de ces traits sanguinaires
 Qu'aux peuples de la Crète ont emprunté nos pères ;
 Tous, avec des clameurs, nous joignant à grands pas,
 De Gracchus et des siens demandaient le trépas.
 145 Il veut se dérober à leurs bras homicides
 Dans les sombres détours du bois des Euménides :
 Ses amis lui prêtant un inutile appui,
 Percés de traits mortels tombaient auprès de lui :
 Tout le reste perdant l'espoir et le courage,
 150 Fuyait avec terreur ces scènes de carnage.
 Abandonné du peuple et ne voyant que moi
 Qui lui reste fidèle en ce commun effroi,
 Il s'arrête, il m'appelle, il verse quelques larmes ;
 Contre lui tout à coup tournant ses propres armes,
 155 Le dernier des Romains⁶⁵ s'est frappé sous mes yeux,
 Et pour le peuple encor il invoquait les dieux⁶⁶.
 Parmi les meurtriers un cri se fait entendre :

⁶⁵ Une des premières tragédies de Chénier, *Brutus et Cassius*, porte comme sous-titre *Les derniers Romains*.

⁶⁶ Voir Plutarque, *Vie de Tibérius et Caius Gracchus*, XXXVIII. Mais l'écrivain grec donne une tout autre version des dernières paroles du tribun : « [...] Il se mit à genoux et, tendant les mains vers la déesse, il la pria que le peuple romain, en punition de son ingratitude et de sa trahison, ne sortît jamais de servitude. » (*Vie des hommes illustres*, trad. Alexis Pierron, Paris, Charpentier, 1853, t. IV, p. 216).

À l'aspect de ce sang qu'ils brûlaient de répandre,
 Vous auriez vu soudain ces brigands étonnés,
 160 Aux genoux du héros humblement prosternés,
 S'efforcer, mais en vain, de ranimer sa vie ;
 Tant la mort d'un grand homme en impose à l'envie !
 Tant sa perte prochaine impose de terreur !
 Tant ses derniers moments sont puissants sur les cœurs⁶⁷.

Scène 8^e

LES MÊMES, GRACCHUS *porté par des Romains tenant son fils, quelques citoyens tiennent des flambeaux*

CORNÉLIE

165 Grands dieux ! c'est là mon fils.

LICINIA

Quelle accablante image !

GRACCHUS

Votre aspect me console ; ayez plus de courage.
 Vos mains pressent la mienne au moment où je meurs,
 Et du peuple romain je vois couler les pleurs.

LICINIA

S'il faut perdre Caïus je renonce à la vie :
 170 Qu'une épouse qui t'aime, une épouse chérie
 En ce moment terrible expire auprès de toi.

GRACCHUS

Tu vivras pour mon fils et c'est vivre pour moi.
 Toi, qu'un père expirant embrasse avec tendresse,
 Toi que j'ai tant aimé que maintenant je laisse,
 175 Mon cher fils, crains les dieux, chérit l'humanité,
 Sois le soutien du peuple et de la liberté.

⁶⁷ La scène annonce le repentir d'Opimius à la fin de la seconde version, mais elle contredit à nouveau le récit de Plutarque, qui rapporte seulement que le peuple honora la mémoire des deux Gracques après les avoir laissé mourir.

LICINIA

Caïus!

GRACCHUS

Licina, vous, hélas! vous ma mère,
Daignez joindre ma cendre aux cendres de mon frère.
Je vais le retrouver.

CORNÉLIE

Et moi je te survis!

180 Ô Rome! ô liberté! je n'aurai plus de fils!
Je serai seule au monde.

GRACCHUS

Approchez, Cornélie.

*Épouse, mère, enfant, pour qui j'aimais la vie,
Ami tendre et fidèle, et vous peuple romain,
Serrez-vous près de moi; j'expire en votre sein.*

185 Ô dieux, dieux plébéiens, dieux protecteurs du Tibre,
Voici mon dernier vœu, que le peuple soit libre.
Que tout ce que j'aimai soit heureux après moi:
J'ai vécu sans reproche et je meurs sans effroi.

Fin du 3^e et dernier acte

56 CAIUS GRACCHUS, TRAGÉDIE.

Tous les personnages tombent aux pieds de Gracchus, à l'exception d'Opimius.

G R A C C H U S.

J'épargne du sang. Dieux protecteurs du Tibre,
Voici mon dernier vœu ; que le Peuple soit libre.

Il expire.

O P I M I U S.

Il meurt, mais il triomphe, & je sens le remord.
Qu'un homme libre est grand au moment de sa mort !

C O R N É L I E, *se levant.*

Citoyens, levez-vous, expiez votre crime,
Et ne vous trompez plus au choix de la victime :
Ecoutez une mère & le Ciel outragé.
Frappez. Vengez mon fils.

*Tout le monde se lève. Fulvius, le Peuple & le
parti du Sénat se réunissent pour égorger Opimius.*

O P I M I U S, *mourant.*

J'expire. Il est vengé.

F U L V I U S, *montrant le corps de Gracchus.*

Rendons à ce Héros de funèbres hommages ;
Des Gracchus, de leur mère élevons les images,
Et que de nos soutiens le courage indompté,
Même au sein du tombeau, serve la liberté.

Fin du troisième & dernier Acte.

