

## Chant, cri et aphasie dans la rhétorique sentimentale de Jean-Claude Gorjy (1753-1795)

Huguette Krief  
CIELAM, Aix-Marseille Université

L'article « Ranz-des-vaches » dans le *Dictionnaire de Musique* de Jean-Jacques Rousseau expliquait la force émotive qu'avait ce chant populaire sur les âmes des Suisses : « il faisait fondre en larmes, désertir ou mourir ceux qui l'entendaient, tant il excitait en eux l'ardent désir de revoir leur pays<sup>1</sup> ». Entendons que le chant est considéré comme constitutif de l'émotion. Le pouvoir sensible que l'on accorde au chant au XVIII<sup>e</sup> siècle lui donne donc un statut particulier dans la création romanesque. Comme l'a démontré Martin Wählberg à partir d'un vaste corpus, cet usage n'est pas nouveau : issu de la tradition pastorale, le chant connaît un regain de faveur dans les romans à partir de 1760<sup>2</sup>. Par sa présence, il est sensé charmer le lecteur ou relayer le récit, mais il a surtout pour vocation d'exprimer les sentiments d'un personnage et de susciter les émotions de l'auditoire, ce que nous explique le héros de *Monsieur Nicolas* (1797) par Rétif de la Bretonne : « Lorsque je suis douloureusement affecté [...] j'aime à chanter des airs touchants ; ils adoucissent et les larmes qu'ils font couler et ma douleur avec elles. » Dans cette même veine sensible, Jean-Claude Gorjy met en scène des personnages qui chantent et jouent de divers instruments. Musique et chant contribuent à inscrire une harmonie dans le texte romanesque : le chant intervient quand les mots s'avèrent inaptes à eux seuls à traduire la vibration des sentiments.

Or, après la prise de la Bastille et les émeutes populaires, Gorjy pourtant favorable à la Régénération est tenté, comme Florian et d'autres littérateurs<sup>3</sup>, de donner un sens politique aux douceurs pastorales dans ses romans. Une controverse sur la nécessité ou non de recourir à la violence dans le processus révolutionnaire s'amorce et enflé jusqu'en 1793, au moment où Saint-Just décide d'y mettre un terme définitif : « Autres temps, autres discours. Quand il faut se modeler sur l'ennemi des Tarquin, on ne lit plus les *Idylles* de Gessner<sup>4</sup>. » Dans son ultime

---

<sup>1</sup> J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique, Œuvres Complètes*, t. V, 1995, p. 924.

<sup>2</sup> Martin Wählberg, *La Scène de musique dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2015, p. 17.

<sup>3</sup> Sur le thème de l'humanisme pastoral révolutionnaire, voir Huguette Krief, *Entre terreur et vertu. Et la fiction se fit politique (1789-1800)*, 2010, p. 325-337.

<sup>4</sup> Voir Édouard Fleury, *Saint-Just et la Terreur*, 1858, t. 2, p. 53.

roman, Gorjy est tenté de faire de la dissonance des chants révolutionnaires et des bacchanales sans-culottes l'expression de l'échec du système politique en cours.

### *Le chant dans les « jolies fadaises<sup>5</sup> » de Gorjy*

Parmi les héritiers de Sterne (1713-1768) en Europe, Gorjy se flatte d'imiter et de prolonger les modèles du romancier anglais. S'il affecte le scepticisme du maître, son ironie ou son détachement, il fait surtout de la sensibilité la clé de voûte de sa propre philosophie. Son roman, le *Nouveau Voyage sentimental*<sup>6</sup>, est réédité avec succès jusqu'en 1795. *Blançay par l'auteur du Nouveau voyage sentimental*<sup>7</sup> comme *Victorine, par l'auteur de Blançay, dédiée à Madame la Comtesse d'Artois*<sup>8</sup> sont célébrés par la critique du temps. Dans ces romans sentimentaux, Gorjy décrit des individus rencontrés au hasard des rues, des champs et des villages ; il observe leurs émotions, leurs espoirs. Il en donne le ton juste et le vrai langage : un talent que lui reconnaît volontiers *L'Esprit des journaux français et étrangers* en février 1789 dans son compte-rendu de *Blançay* :

Les aventures qu'il raconte sont présentées avec une simplicité si naturelle qu'on n'y soupçonne point l'art. Admirable dans les détails, il s'intéresse jusques dans le récit des faits les plus minutieux. Il est tantôt enjoué, tantôt sensible, il prend tous les tons suivant le caractère et la situation de ses personnages, mérite d'autant plus d'être d'éloges, que la multitude des personnes qui paraissent sur sa scène est très considérable, vu la brièveté l'ouvrage. Les personnages de ce roman ne sont ni des comtes ni des marquis. [...] Ceux qu'a peints M. Gorjy sont pris dans la vie commune<sup>9</sup>.

Gorjy enracine donc ses romans dans le quotidien du peuple : on y voit agir et parler des paysans, des artisans, des commères des Halles, des boutiquiers, des soldats, des gardiens d'ânes ou d'oies, des magistrats. Chambre d'écho du monde réel, le roman intègre les voix des personnages et leurs chansons. Or, ce principe posé, Gorjy ne se détache pourtant pas des modèles de la pastorale champêtre et des romans à chansons pour bâtir son roman. Ainsi, au chapitre V de *Blançay* et à l'occasion d'un accident de voiture en pleine campagne, le héros voyageur fait quelques pas dans les environs, en attendant que soit achevée la réparation ; la

<sup>5</sup> Rétif de la Bretonne, *Monsieur Nicolas ou le Cœur humain dévoilé, imprimé à la maison* [1797], éd. Pierre Testud, 1989, t. 2, p. 255. Voir Jean-Jacques Tatin-Gourier, « Critique, lecture, écriture du roman dans *Monsieur Nicolas* », dans *L'Épreuve du lecteur...*, 1995.

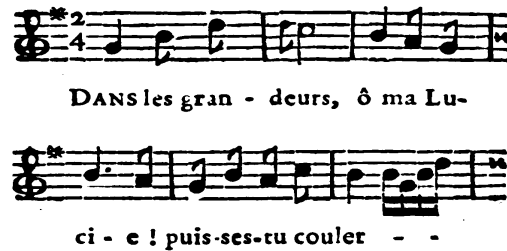
<sup>6</sup> Jean-Claude Gorjy, *Nouveau Voyage sentimental*, 1784.

<sup>7</sup> Gorjy, *Blançay par l'auteur du Nouveau voyage sentimental*, 1788.

<sup>8</sup> Gorjy, *Victorine, par l'auteur de Blançay, dédiée à Madame la Comtesse d'Artois*<sup>8</sup> (Paris, Guillot, 1<sup>er</sup> mai 1789, 2 part. in-18)

<sup>9</sup> *L'Esprit des journaux français et étrangers*, 1789, t. 2, février 1789, p. 111.

scène est un lieu commun de la littérature pastorale : Blançay y surprend un jeune homme « vêtu dans le genre paysan, mais avec goût<sup>10</sup> », qui rêve au pied d'un arbre ; après « quelques soupirs », l'inconnu se met à chanter en s'accompagnant d'une guitare et interprète une romance<sup>11</sup> qui parle de sa tristesse. Cette scène donne à voir et à entendre, puisque la partition est imprimée dans le corps du récit.



Lucie, un jour tu gémiras,  
Cette cabane méprisée  
Un jour tu la regretteras, trop tard hélas !

Le refrain et les couplets évoquent *L'Astrée* d'Urfé et ses bergeries infidèles. Souvenons-nous qu'au pays du Forez, les bergers se consumaient d'amour, entre plaisirs délicieux et souffrances morales : comme Corilas, abandonné par sa bien-aimée Stelle, qui restait inconsolable malgré les conseils du druide Adamas l'exhortant à fuir « les jeunesses de l'amour<sup>13</sup> ». Pour Gorjy, la mélodie douce et le mouvement lent du chant composé ont pour objet de mettre en valeur la voix, donnant ainsi la priorité à l'émotion sensible et à l'expression des sentiments.

Face à la mélancolie solitaire de l'amant éconduit, Gorjy rappelle la force salvatrice de la sociabilité paysanne et des chansons populaires. L'arrière-plan sonore parvient parfois à envahir le devant de la scène, lorsque des chansons à boire, enchâssées dans la trame du récit, sont

<sup>10</sup> J.-C. Gorjy, *Blançay par l'auteur du Nouveau voyage sentimental*, 1788, 2<sup>e</sup> Partie, chap. 5, p. 22.

<sup>11</sup> L'abbé Sabatier de Castres définit les romances comme des « chanson[s] qui contien[en]t une historiette d'amour, dont la naïveté & la simplicité forment principalement le caractère » (Sabatier de Castres, *Dictionnaire de littérature*, 1770, t. 3, p. 419).

<sup>12</sup> Un leitmotiv pastoral que l'on retrouve jusqu'à la fin du siècle, comme dans *L'Homme des champs, ou les Géorgiques françaises* de Jacques Delille : « Malheureux qui bientôt reviendront, moins superbes, / Et vendanger leur vigne et recueillir leurs gerbes, / Et sauront qu'il vaut mieux, sous leurs humbles lambris, / Vivre heureux au hameau qu'intrigant à Paris », (1804-an XII, p. 44).

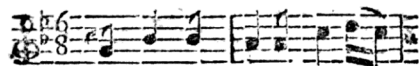
<sup>13</sup> Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, 1<sup>ère</sup> Partie, L. 4, 1966, t. 1, p. 82 verso.

entonnées à tue-tête sur la route par des soldats marchant d'un bon pas, le havresac sur le dos et le sabre sous le bras ou reprises en chœur par des personnages lors des joyeuses libations dans les tavernes. Au chapitre XXXI de *Blançay*, Monsieur Sans-Regret, un militaire haut en couleurs, propose ainsi à ses amis de chanter une ronde bachique, intitulée *Le trin-trin*. La chanson repose sur une série d'onomatopées qui imitent les sons des instruments de musique et les bruits du quotidien, comme celui de la claquette annonçant la levée du courrier.

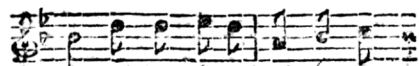
( 161 )

» pourvu que vous ne me fassiez pas  
 » plus boire que je ne voudrai , car  
 » n'faut pas se griser. Vous entendez  
 » bien, Monsieur Sans-Regret. -- Oh !  
 » que oui , la maman. Je vois bien  
 » que vous me coulez-là une leçon  
 » sans que ça paraisse ; mais c'est égal,  
 » Vous avez raison , et je serai sobre ,  
 » je vous le promets. Chantons tou-  
 » jours ».

### R O N D E.

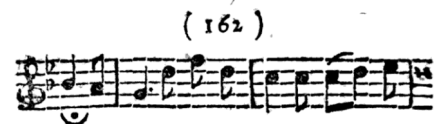


DANS ce monde on ai-me le



bruit, mais dans l'espe-ce l'on dif-

O 3



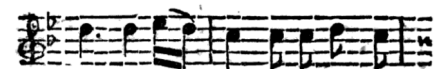
fe - re, et chacun préfe - re ce-



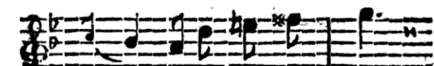
lui qui convient à son ca-rac-



tère; pour moi qui n'aime que le



vin, un seul bruit flatte mon o-



reil - le, c'est le trin - trin,

Dans ce monde on aime le bruit,  
 Mais, dans l'espèce l'on diffère,  
 Et chacun préfère celui  
 Qui convient à son caractère ;

L'Orchestre seul a des attraits  
 Pour l'amateur de musique,  
*Les frons, frons, frons de vingt archets*<sup>14</sup>  
 Pour lui sont un plaisir unique :

L'attente d'un billet galant  
 Occupe-t-elle une fillette ?  
 Le cœur lui bat quand elle entend  
*Le pan, pan, pan de la claquette [...]*

Refrain : Pour moi qui n'aime que le vin,  
 Un seul bruit flatte mon oreille.

<sup>14</sup> Sur cette onomatopée, voir la *Revue et gazette musicale de Paris*, 1849, p. 414.

*C'est le trin-trin, c'est le trin-trin*  
De mon verre et de ma bouteille.

Gorjy insère tous les couplets et le refrain, puisque le timbre en est connu de tous : cette ronde se chante sur l'air<sup>15</sup>, *J'ai vu partout dans mes voyages*<sup>16</sup>, du claveciniste et compositeur Charles-Henri Plantade (1764-1839), comme le précise l'*Almanach de Bacchus ou, Élite de chansons et rondes bachiques, composées depuis l'origine de la poésie française*<sup>17</sup>.

Le romancier place l'expression des sentiments naturels du peuple et la vertu des paroles simples au-dessus des artifices de l'art. Dans les fêtes villageoises qu'il met en scène, les voix à l'unisson des vieux comme des jeunes incarnent la bonne humeur d'un peuple rustique, prompt à fêter et à se réjouir.

Au lieu de la prétention de briller, qui préside aux bals de la ville, on n'avait là que le désir de s'amuser. On y dansait de tout son cœur, le ménétrier jouait de toute sa force, et *la vraie gaieté*<sup>18</sup> animait tout le monde. Au lieu de ces tables de jeu, auxquelles vont combattre, pendant toute une nuit, ceux qui ne dansent pas, les mères et les vieillards, assis sur des banquettes, encadraient le tableau et ajoutaient à son effet<sup>19</sup>.

Inspirée de la vie des Montagnons que rencontre Saint-Preux et du temps des vendanges au domaine de Warens, la rêverie primitive de Gorjy s'oppose à la représentation des loisirs mondains : « c'est ainsi qu'au milieu des jouissances vraies du sentiment, nous trouvons le bonheur que nous aurions en vain cherché dans les erreurs du luxe et de la vanité<sup>20</sup> ». À l'occasion du mariage du fils de M. d'Arville (2<sup>e</sup> partie, chap. XXX), Blançay, qui campe le rôle d'un anti-mondain, réitère cette vibrante profession de foi et dénonce du même coup la fâcheuse disposition des « seigneurs » des Lettres au bel esprit : « Au lieu d'une fête bien chère, bien ennuyeuse, on en donna une bien simple, à laquelle tout le village assista, et dont *la véritable*

---

<sup>15</sup> Gorjy n'innove pas en la matière. Sade en use de même avec l'air de *Nina* de Dalayrac pour la romance d'Aline retranscrite à la fin d'*Aline et Valcour*, comme le signale Catriona Seth, « Les Miroirs du roman », dans *Le Second Triomphe du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2009, p. 152.

<sup>16</sup> Cette partition est rangée sous le n° 243 dans la troisième édition de *La Clé du Caveau, à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs du vaudeville & de tous les amis* par Pierre Capelle (Capelle et Renard, 1811, p. 107). Notons que l'air primitif de cette chanson a été composé par Louis-Emmanuel Jadin (1768-1853) : il est placé au numéro 244 de *La Clé du Caveau*. Il sera utilisé de la même façon par Pierre-Jean de Béranger pour ses chansons *Les Romans* et *La Couronne de bluets*, dont on trouve la partition dans *Musique des chansons de Béranger*, 1851, n° 74 et 193.

<sup>17</sup> *Almanach de Bacchus...*, 1810, p. 173.

<sup>18</sup> Nous soulignons.

<sup>19</sup> Gorjy, *Blançay, op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie, chap. 2, p. 6.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 205.

*gaieté* fit les frais. Le magister composa des couplets qu'un Académicien aurait trouvés détestables, et que nous trouvâmes jolis. Il n'y aurait cherché que de l'esprit ; il n'y avait que du sentiment<sup>21</sup>. »

### *L'expression chantée*

L'auteur de *Blançay* partage les vues de Rousseau selon qui « les premières langues furent chantantes ». Gorjy considère le chant, comme le propre de l'homme au même titre que le regard ou la parole. Il est l'expression de l'émotion dans ce qu'elle a de plus libre. Ceci posé, Gorjy entend bien retrouver la voix de la nature « *sans affectation et sans art*<sup>22</sup> » que Rousseau définissait dans l'article *Expression* du *Dictionnaire de Musique*. Décidé à rompre avec le goût musical et les préjugés<sup>23</sup> des milieux mondains, le romancier s'efforce de retrouver une veine populaire authentique. Il passe de la chanson d'atmosphère chère au Caveau à des expressions individualisées qu'il considère comme plus expressives. L'improvisation vocale<sup>24</sup> est présentée comme une pratique rustique naturelle, à la fois individuelle et collective, festive et culturelle, puisque les paysans ont pour coutume de rythmer leurs activités par des chants. Gorjy consacre ainsi un chapitre (II<sup>e</sup> partie, chap. VIII) à l'improvisation de la mère Simplet, dans le moment de sa journée où elle se consacre à son rouet.

Comme j'allais ouvrir sa porte, je l'entendis chanter ; et distinguant, dès les premiers mots, qu'elle improvisait air et paroles, je m'arrêtai pour écouter ; voici ce que j'entendis : La basse n'est pas, comme on pourrait le croire, une addition subséquente ; elle était formée par le ronflement sourd et chevroté du rouet qui s'alliait assez bien avec la voix tremblante et cassée de la chanteuse<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>22</sup> Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, *op. cit.*, p. 819. La voix de la nature qui serait, selon Rousseau, à imiter s'oppose à la déclamation pratiquée. Selon lui, le musicien doit subordonner « l'expression des mots à celle de la pensée, et celle-ci même à la situation même de l'âme de l'interlocuteur : car quand on est fortement affecté, tous les discours que l'on tient prennent, pour ainsi dire la teinte du sentiment général qui domine en nous ». Catherine Kintzler montre que Rousseau se réfère à une *voix intérieure*, qui est la manifestation d'une langue archétype nécessairement passionnée et vocalique (*Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*, 1991, p. 457-466).

<sup>23</sup> Selon Béatrice Didier, la réflexion des Lumières, audacieuse sur le plan esthétique, aurait manifesté un vif mépris pour les chansons populaires. Elle cite à cet effet *Le Petit prophète de Boehmischbroda* (1753), opuscule dirigé contre le chant français : « Je m'ennuyai comme cela pendant deux heures et demie » notait Grimm « à écouter un recueil de menuets et d'airs qu'ils appellent gavottes, et d'autres qu'ils appellent rigaudons [...] le tout entremêlé de quelques scènes de plain-chant, telles que nous les chantons dans nos vêpres jusqu'à ce jour, et de quelques chansons que j'ai entendu jouer dans les faubourgs de Prague » (*La Musique des Lumières...*, 1985, p. 88).

<sup>24</sup> Comme l'expose André Suarez, « l'homme qui improvise est le chant qui invente son harmonie ; et c'est de lui que je veux dire : enfin le chanteur est musique » (« L'Homme qui improvise », *Musiciens*, p. 219).

<sup>25</sup> J.-C. Gorjy, *Blançay*, 2<sup>e</sup> partie, chap. 8, p. 39.

*Allegretto.*

MON Dieu que j'veis être heu-  
reuse! je vais re-voir mon Ber-  
nard.

Le romancier entend bien donner la première place à la voix humaine avant toute technique instrumentale. Cette volonté esthétique est étroitement liée à l'expression d'un retour à la campagne et à un renoncement aux plaisirs de la ville. L'expression chantée improvisée dévoile directement les émotions de la mère Simplet, avant que n'interviennent les artifices instrumentaux propres à la société du paraître<sup>26</sup>.

Or, avec l'avènement de la Révolution, Gorjy s'éloigne du modèle pastoral de Gessner ou de Florian. Une évolution thématique et un changement de ton s'amorcent avec *Lidorie, ancienne chronique allusive*<sup>27</sup> (1790), une parodie joyeuse de la noblesse au temps de la féodalité<sup>28</sup>. Quant aux *Tablettes sentimentales du bon Pamphile pendant les mois d'août, septembre, octobre et novembre en 1789*<sup>29</sup> (Paris, Guillot, 1791), où le chant alterne avec la parole, le roman est mis au service d'une argumentation politique édifiante, liée aux circonstances de sa composition. L'exemple des chaumières sert à inculquer la vertu et la fraternité paysanne, à un

<sup>26</sup> Compte tenu du caractère spontané du chant, dont le romancier voudrait nous convaincre, le paradoxe est que Gorjy enchâsse la partition minutieusement réglée de la chanson dans son récit, pour que son lecteur puisse se l'appropriier. Dans une note infra-paginale, il donne même des consignes sur l'instrumentation souhaitée pour imiter le son du rouet. Il préconise ainsi d'utiliser une basse constante jouée au clavecin ou au violoncelle : « Cette basse étant faite pour un clavecin, si l'on veut la jouer sur un instrument qui ait de la tenue comme le violoncelle, il faut ne prendre que les notes de la basse fondamentale. On les a marquées ici, les noires par des points, les blanches par un signe qui leur ressemble, *Ibid.* p. 44. Voir Martin Wählberg, *La Scène de musique*, p. 209.

<sup>27</sup> *Lidorie, ancienne chronique allusive* est rééditée en 1792 à Bruxelles chez Le Francq et à Paris, chez Lorrin, puis en l'an 2, chez Louis, à Paris.

<sup>28</sup> Ce roman est apprécié du public révolutionnaire. Selon la *Correspondance littéraire* d'août 1790, « cette nouvelle production de M. Gorgy est écrite dans le style de nos anciens romans ; on y trouvera des tableaux intéressants, quelques caractères d'une touche fine et cependant assez originale ; la beauté vertueuse et timide d'un côté, le cynisme le plus révoltant de l'autre », (1831, t. 15, p. 156).

<sup>29</sup> Gorgy, *Tablettes sentimentales du bon Pamphile...*, 1789.

moment où les insurrections parisiennes montent en puissance et que l'esprit de parti déchire la société. Comme le constate le héros Pamphile : « Il n'y a pas moyen d'y tenir. C'est partout un esprit de parti ! une exaltation d'idées ! un despotisme dans les opinions<sup>30</sup> ! ». Le personnage finit par quitter Paris en révolution pour retrouver l'harmonie et la concorde à la campagne. Le point intéressant pour notre étude se trouve être l'ensemble des chants qu'y fredonne sans cesse un brave vannier du nom de Mathieu. Ce personnage est le modèle parfait du patriarche rustique aux cheveux blancs, joyeux, direct et affable envers l'étranger. Pamphile le rencontre au cours de sa marche vagabonde et se laisse gagner par un brin d'émotion, lorsqu'il l'entend chanter de loin. L'entrée en matière de ce personnage à la voix cassée se place sous le signe de l'allégresse (« Ces couplets [...] furent chantés avec toute la gaieté possible [...]. *La gaieté*, celle de la vieillesse, surtout, est toujours l'indication de la bonté<sup>31</sup> »). Quand Mathieu arpente les marchés et les routes pour vendre sa vannerie, il s'annonce à la cantonade par une chanson de compagnonnage de son cru. Quelle que soit la dureté de son labeur, Mathieu sait embellir sa journée en chantant. Le chant fait partie de son être profond. Pour communiquer ce qu'il ressent, perçoit ou imagine, il le fait sous une forme tantôt chantée, tantôt parlée, un procédé inspiré de l'alternance chants/paroles du théâtre chanté et de l'opéra-comique : « L'éloge de Louise nous occupa jusqu'à la chaumière, sauf quelques refrains de chansons qui venaient assez fréquemment couper la narration<sup>32</sup>. » Les airs auxquels il a recours appuient l'expression de ses émotions et de ses idées. Ils l'aident à s'exprimer dans toute situation, créant une sorte de polyphonie joyeuse qui lui est propre. Pour Pamphile le narrateur, il n'est nul doute que les airs chantés par Mathieu est le meilleur moyen d'exprimer son expérience de vie, sa propre philosophie : « C'était le style de sa morale, comme celle de Sancho était en proverbes. Je trouvai qu'une manière valait bien l'autre. Celle de M. Sancho avait parfois un ton dogmatique : il n'y avait que gaieté dans celle de Mathieu<sup>33</sup>. » Gorjy rêve de pouvoir ramener à la vertu les hommes par le chant, comme Bernardin de Saint-Pierre l'avait envisagé dans un programme éducatif destiné aux enfants<sup>34</sup> dans les *Études de la nature* (1784) : « qui pourrait oublier les saintes lois de la morale, si elles étaient mises en musique et en vers aussi agréables que ceux du *Devin du village*<sup>35</sup> ».

<sup>30</sup> Gorjy, *Tablettes sentimentales du bon Pamphile*, p. 1.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Voir Martin Wålberg, *La Scène de musique*, p. 293.

<sup>35</sup> Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, dans *Œuvres*, 1836, t. 1, p. 470.



### *Le chaos révolutionnaire*

Durant les premières années de la Révolution, Gorjy est convaincu que le bonheur existe dans les campagnes, et qu'il est étroitement lié à la sociabilité d'une société patriarcale aux mœurs simples et préservées, en harmonie avec la nature. Dans les *Tablettes sentimentales du bon Pamphile pendant les mois d'août, septembre, octobre et novembre en 1789*, le voyage du héros confirme l'existence d'une gaieté et d'une solidarité parmi les gens du peuple, comme le prouve les rencontres et les dialogues de Pamphile avec des gens du peuple, des paysannes vertueuses et charmantes, des curés du village et des militaires. C'est en proposant des partitions à ses lecteurs et en les faisant chanter que Gorjy leur fait prendre conscience de leur « vraie nature ». Un point de vue largement partagé par le chevalier Jaucourt dans l'article « Caractère des nations » de l'*Encyclopédie*, pour qui le caractère des Français est la légèreté, la gaieté, la sociabilité, l'amour de leurs rois et de la monarchie même.

Cependant, la Révolution gagne peu à peu les hameaux et des châteaux brûlent en province. C'est ainsi qu'au détour d'un bosquet, Pamphile découvre les restes calcinés de la demeure des Tiercemont. Rien n'a échappé à la fureur populaire. « Une année aurait-elle donc apporté tant de changement<sup>36</sup> ? », s'interroge avec angoisse le brave Pamphile. Que reste-t-il désormais de la gaieté paysanne, des joyeuses veillées dans les chaumières de Mathieu, Toinette et Louise ? L'histoire révolutionnaire suit son cours inéluctablement et le monde pastoral se corrode sous l'effet des violences et des fureurs. La dénaturation du caractère national<sup>37</sup> est en cours (« l'expression du sentiment n'est plus accompagnée de cet air de gaieté<sup>38</sup> »), la musique et les chants ont déserté les campagnes : « En approchant, j'entends un bruit de rouets ; en approchant davantage, je distingue celui du froissement des brins d'osier, quand on les travaille. Mais point de chansons, point de caquet, pas un mot, un silence absolu.<sup>39</sup>... » Le silence qui règne dans la chaumière au point de devenir audible, donne l'impression de détruire les personnages au lieu de les épanouir. Le chant disparu, la parole devient insuffisante, presque impuissante à communiquer les émotions. Le malaise est si fort qu'il entraîne un changement des physionomies (« une espèce d'inflexibilité dans leurs muscles contractés par un sérieux habituel<sup>40</sup> ») ; les corps sont éloquents, comme les visages où se lit la dramaturgie du moment :

<sup>36</sup> Gorjy, *Tablettes sentimentales du bon Pamphile*, p. 65.

<sup>37</sup> Selon Jocelyn Huchette, la Révolution française a radicalisé les oppositions entre « la tradition aristocratique du rire » et « la morale républicaine du sentiment », (« La "Gaieté française" ou la question du caractère national dans la définition du rire », 2000, p. 108).

<sup>38</sup> Gorjy, *Tablettes sentimentales du bon Pamphile*, p. 64.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 66.

« J'étais muet d'étonnement et de peine, en regardant ce vieillard, dont, autrefois, la mine joyale aurait déridé un Quaker, et qui, aujourd'hui, sillonné, flétri.... Et cette larme que j'avais vue<sup>41</sup> ! ».

En tableau final des *Tablettes sentimentales*, Gorjy donne à voir un banquet patriotique qui réunit nobles et paysans dans un même élan de sensibilité et d'esprit de concession. Le couplet chanté par Mathieu qui a retrouvé sa joie de vivre célèbre cette réconciliation politique. Il rappelle les dangers encourus à cause du déchaînement des haines.

Une fois au rivage,  
Il ne faut de l'orage  
Se souvenir  
Que pour se réjouir  
D'être échappé du naufrage<sup>42</sup>.

Or, il en est tout autrement dans *Ann'Quin Bredouille ou le petit cousin de Tristram Shandy* (1791-92), à l'époque où se joue le destin du Roi après la fuite de Varennes (20 juin 1791) et que des sans-culottes, piques à la main, exigent la mort de Louis Capet à la section de l'Observatoire (1<sup>er</sup> janvier 1792). Dans le monde allégorique et dérégulé de la Néomanie (pays où l'on voue un culte à la nouveauté politique), imaginé par Gorjy, on assiste à l'affrontement des Altidors, de riches privilégiés juchés sur leurs échasses aux Surtalons révoltés par la pauvreté et le manque d'eau de leurs terres. Aucun équilibre n'est possible dans la folie politique du moment. Les tensions sont mises en relief par les digressions et les ruptures dans le récit qui montrent l'impossibilité de fixer le sens de l'histoire. Le chant contribue au désordre formel : lorsque Gorjy enchâsse une partition du chant révolutionnaire *Ça ira*, il remplace les paroles par des onomatopées sans grande signification pour la première fois dans un de ses romans. Il en résulte que le chant n'a plus de sens et qu'il illustre désormais la faillite de la sensibilité et de la cohérence dans un monde où la Liberté est devenue illusoire.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 212.

*Allegro ma non troppo.*

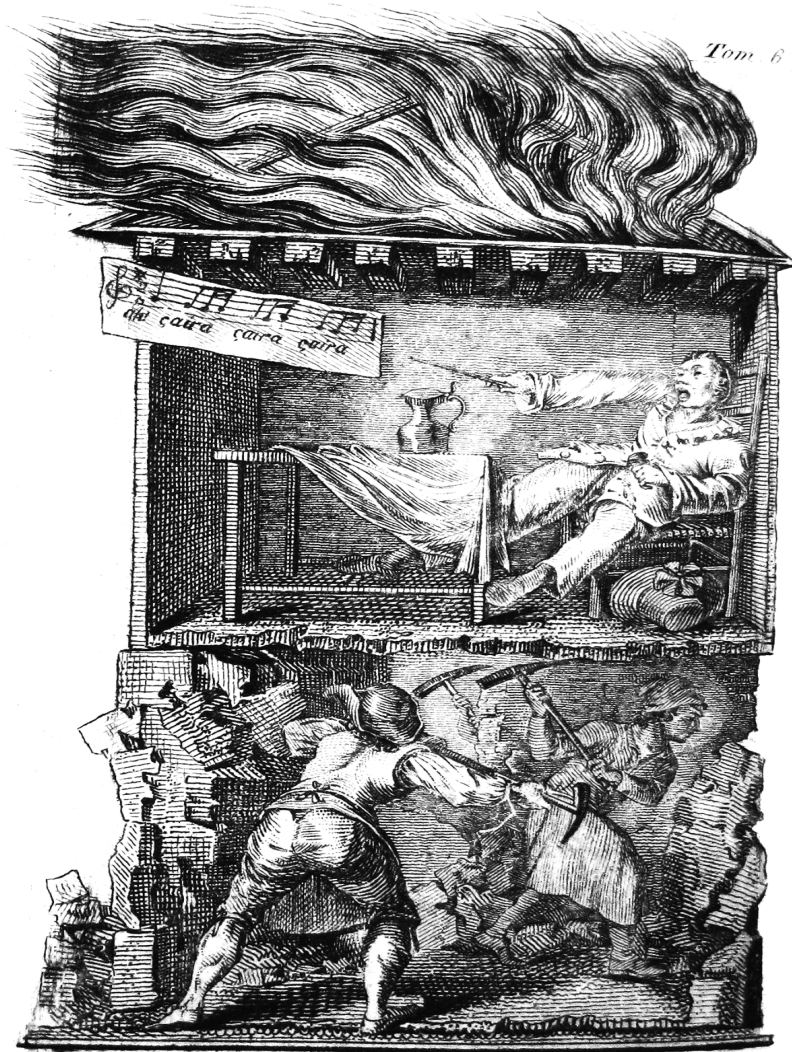
Pa ta pan pan pan  
Din din din din din

pan pan pa ta pan pan  
din din din din din din

pa ta pan pan pa ta pa ta  
din din din din

Dans les rues, la foule vocifère ainsi le refrain du *Ça ira* en dansant de folles farandoles :

Ce spectacle est aux antipodes de l'idée civique, selon laquelle les chants servent à former l'esprit du peuple grâce à une intériorisation des paroles patriotiques. Le *Ça ira* volontairement réduit à dix notes lancinantes forme désormais l'arrière-fond sonore du roman. Loin d'être un vecteur édifiant, il incarne les dérives et les excès populaires. S'adressant à la vue, à l'ouïe et à l'esprit de ses lecteurs, Gorjy leur propose une gravure où l'on découvre une allégorie de la nation, ivre de vin et des paroles du *Ça ira*, dans une maison en feu dont les fondations sont minées par un travail de sape.



*Quand j'ai bien bu, je croi ?  
Que toute la terre est à moi .*

L'espace sonore des pages est envahi par les voix et les cris des personnages (« Le cri le plus général et le plus répété, c'était : « AUX POMPES, AUX POMPES. C'est le seul moyen d'éviter le naufrage<sup>43</sup> »). Pour railler la « Grande parlerie » qui se tient au pays de Néomanie, La taille des lettres, de la minuscule à la capitale, se met au diapason des voix et des échanges de plus en plus violents entre les adversaires politiques.

<sup>43</sup> Gorjy, *Ann' Quin Bredouille ou le petit cousin de Tristram Shandy*, 2012, p.112.

128

'A N N ' Q U I N

L'ALTIDOR. -- [REDACTED]  
[REDACTED] atqui [REDACTED]  
[REDACTED] ergo vous avez tort, et j'ai raison.

LE SURTALON. --- [REDACTED]  
[REDACTED] atqui [REDACTED]  
ergo vous avez tort, et j'ai raison.

L'ALTIDOR. --- [REDACTED]  
[REDACTED] atqui [REDACTED]  
ergo vous avez tort, et j'ai raison.

LE SURTALON. --- [REDACTED]  
[REDACTED] atqui [REDACTED]  
ergo vous avez tort, et j'ai  
raison.

L'ALTIDOR. -- [REDACTED]  
[REDACTED] atqui [REDACTED]  
ergo vous avez tort, et j'ai  
raison.

LE SURTALON. -- [REDACTED]  
[REDACTED] ATQUI [REDACTED]  
ERGO VOUS AVEZ TORT, ET  
J'AI RAISON.

La présence des mots latins *atqui* (or) et *ergo* (donc) prouve bien que l'enchaînement et l'énumération d'arguments se fait sous la forme de syllogismes à trois termes. Mais les répliques sont volontairement vides de paroles et de sens en conséquence. Tout n'est que bruit et non-sens dans ces affrontements. Gorjy réunit tous les moyens d'expressions pour faire voir (l'illustration), entendre (la partition et la taille des lettres) et réfléchir (le texte). Il est urgent que son lecteur prenne ainsi conscience du chaos général et des dissonances qu'entraînent la terreur généralisée, la présence des piques dans la ville et la folle dynamique révolutionnaire.

Avec le matériau romanesque et musical dont il dispose en cette fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Jean-Claude Gorjy s'efforce d'entraîner la participation émotionnelle de son lecteur. Ce principe est le fondement d'une esthétique étroitement liée à la nature. Dans cette recherche, Gorjy privilégie le chant qu'il considère comme l'expression initiale de l'émotion aux dépens de la

technique et de l'artifice : dans cette perspective, l'improvisation vocale touche particulièrement, parce qu'elle est l'énonciation directe des émotions.

Puisque le chant saisit les vibrations de l'âme d'un personnage, Gorjy joue sur ses effets pour montrer qu'il charme ou bouleverse l'auditoire. Or, la scène est destinée à se répéter à l'infini, puisque les lecteurs sont invités à y participer grâce aux partitions que Gorjy met à leur disposition. Contrairement à Rousseau<sup>44</sup>, Gorjy accorde à l'attendrissement sensible une valeur morale, voire politique : selon lui, ce sentiment fonde la confiance et l'harmonie entre les hommes. La lecture démultipliée mise ainsi en place par Gorjy, empruntant tour à tour les voies du narratif et du chant, fonde son projet réformateur. Mais le rêve du romancier se brise avec la montée des violences populaires dès 1790. Le chant originel suit le tracé des haines. Il devient cri et langage désarticulé. À la fin de son dernier roman, *Ann'Quin Bredouille ou le petit cousin de Tristram Shandy*, l'étau se resserre définitivement sur le héros, laissant les ténèbres envahir l'espace.

On m'y suit, on épie mes moindres mouvements, et parce que je laisse apercevoir l'effet que produisent sur moi quelques objets qu'il est impossible de voir de sang-froid, j'entends que de toutes parts on crie haro sur le pauvre Bredouille<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Rousseau se méfiait de la sensibilité qui l'avait saisi lors de la représentation d'une tragédie de Voltaire, *Alzire* : « Je ne laissai pas d'y être ému jusqu'à en perdre la respiration », consignait-il dans une lettre datée du 13 septembre 1737, (*Correspondance*, dans *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Lettre du 13 septembre 1737 « à la baronne de Warens », 1828, t. 1, p. 71). De même Rousseau évoque, dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, l'exemple de Messaline qui pouvait s'émouvoir à la vue ou au discours d'une victime, tout en pensant à l'exécuter aussitôt. Le Citoyen de Genève affirmait en effet qu'« une émotion vaine et passagère ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite » (Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, OC, t. V, p. 23).

<sup>45</sup> Gorjy, *Ann'Quin Bredouille ou le petit cousin de Tristram Shandy*, p. 519.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources primaires

*Almanach de Bacchus ou, Élite de chansons et rondes bachiques, composées depuis l'origine de la poésie française*, Paris, Béchét et Mongin, 1810.

BERANGER, Pierre-Jean de, *Musique des chansons de Béranger*, Paris, Perrotin, 1851.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri, *Études de la nature*, dans *Œuvres*, Paris, Lefèvre, 1836 [L.-A. Martin (éd.)].

CAPELLE, Pierre, *La Clé du Caveau, à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs du vaudeville & de tous les amis*, Capelle et Renard, 1811.

*Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*, Paris, Furne, 1831.

DELILLE Jacques, *L'Homme des champs, ou les Géorgiques françaises*, Paris, Levrault, Schoell et Cie, 1804-an XII.

GORJY, Jean-Claude, *Ann' Quin Bredouille ou le petit cousin de Tristram Shandy*, Paris, Honoré Champion (Âge des Lumières), 2012 [H. Krief (éd.)].

—, *Nouveau voyage sentimental*, Londres & Paris, Bastien, 1784.

—, *Blançay par l'auteur du Nouveau voyage sentimental*, Londres et Paris, Guillot, 1788, 2 vol. in-8.

—, *Victorine, par l'auteur de Blançay, dédiée à Madame la Comtesse d'Artois*, Paris, Guillot, 1<sup>er</sup> mai 1789, 2 part. in-18.

—, *Lidorie, ancienne chronique allusive*, Bruxelles, Le Francq, 1792.

—, *Tablettes sentimentales du bon Pamphile pendant les mois d'août, septembre, octobre et novembre en 1789*, Paris, Guillot, 1791.

*L'Esprit des journaux français et étrangers*, Paris, V<sup>ve</sup> Valade et Liège, J.J. Tutot, 1789.

RETIF DE LA BRETONNE, Nicolas, *Monsieur Nicolas ou le Cœur humain dévoilé, imprimé à la maison* [1797], Paris, Gallimard, (Bibliothèque de La Pléiade), 1989 [P. Testud (éd.)].

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique, Œuvres Complètes*, t. V, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1995 [B. Gagnebin et M. Raymond (dir.)].

—, *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Bruxelles, Lejeune, 1828.

SABATIER DE CASTRES, Antoine, *Dictionnaire de littérature*, Paris, Vincent, 1770.

URFE, Honoré d', *L'Astrée*, Genève, Slatkine reprints, 1966 [H. Vaganay (éd.)].

### Sources secondaires

DIDIER, Béatrice, *La Musique des Lumières, Diderot-L'Encyclopédie-Rousseau*, Paris, Presses Universitaires de France (Écriture), 1985.

FLEURY, Édouard, *Saint-Just et la Terreur*, Paris, Didier, 1858.

HUCHETTE, Jocelyn, « La "Gaieté française" ou la question du caractère national dans la définition du rire », *Dix-huitième siècle*, 32, 2000, p. 97-109.

KASTNER, Georges, « Du refrain », *Revue et gazette musicale de Paris*, seizième année, Au bureau d'abonnement de la revue, rue Richelieu, 1849, p. 412-415.

KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, p. 457-466.

KRIEF, Huguette, *Entre terreur et vertu. Et la fiction se fit politique (1789-1800)*, Paris, Honoré Champion (Les Dix-Huitièmes Siècles), 2010.

TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, « Critique, lecture, écriture du roman dans *Monsieur Nicolas* », dans Jan HERMAN et Paul PELCKMANS (dir.), *L'Épreuve du lecteur : livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain, Paris, Peeters, 1995, p. 429-435.



SETH, Catriona, « Les Miroirs du roman », dans Philip STEWART et Michel DELON (dir.), *Le Second Triomphe du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, p. 160-169.

SUARES, André, « L'Homme qui improvise », *Société Internationale de Musicologie*, 8<sup>e</sup> année, 1912, p. 1-12.

WAHLBERG, Martin, *La Scène de musique dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier (L'Europe des Lumières), 2015.