

ÉDITORIAL

Rassembler littéraires, musicologues, compositeurs, poètes et interprètes au sein d'une même manifestation scientifique avait quelque chose d'une gageure. Pourtant, quel littéraire n'a jamais eu recours à des métaphores musicales pour analyser l'œuvre d'un écrivain ? Quel musicologue n'a jamais été effleuré par l'idée séduisante d'une « grammaire » musicale fournissant de puissants outils d'analyse ? Quel poète n'a imaginé son œuvre mise en musique par un compositeur friand d'intertextualité ? Quel interprète, enfin, n'a justifié ses choix d'interprétation à l'aide d'images de la plus pure littérature ? C'est donc pour tenter de démêler l'écheveau complexe de cette intertextualité « transartistique » qu'a été organisé en mars 2001 un Colloque International – le premier sur ce thème à l'Université de Toulouse – Le Mirail. Des chercheurs européens et américains ont convergé vers Toulouse pour apporter leur contribution et engager des échanges, créant ainsi une nouvelle dynamique de recherche. Le but n'était pas de constater des relations superficielles entre les deux arts (comme par exemple la simple utilisation de la musique comme thème de la littérature) mais d'analyser les liens organiques profonds et leurs spécificités fonctionnelles, soit que la musique et la littérature fusionnent pour ne constituer qu'un seul « texte, » soit que la musique collabore avec le texte comme véhicule du non-dit ou de l'indicible.

Les deux premiers articles sont généralistes : **Thomas MacGeary** nous offre un panorama musico-littéraire du XVIII^e siècle à travers les œuvres de Jean-Jacques Rousseau, Oliver Goldsmith, Lawrence Sterne et Johann Wolfgang Goethe. Quant à **Lance Hewson**, il s'interroge sur le concept de signifié musical avant d'examiner les rôles contrastés de la musique chez deux écrivains anglais (Jane Austen et E. M. Forster). C'est ensuite selon trois grands axes que se répartit la double problématique des relations intertextuelles de la musique avec la littérature. Le premier concerne les mises en musique de textes poétiques de la Renaissance à nos jours. **Francis Guinle** se penche ainsi sur l'interaction des systèmes musical et rhétorique dans les *lute songs* du XVI^e siècle ; **Jean-Christophe Maillard** adopte une optique stylistico-musicale pour présenter une œuvre rarement évoquée de John Blow ; **Marvin Holdt** met tout son savoir-faire au service de l'éminent spécialiste de Joseph Haydn, **Robbins Landon**, dans l'évocation de mélodies que le compositeur autrichien a écrites à partir de chansons populaires anglaises et écossaises ; ce sont les rapports intrinsèques entre prosodie et musique que souligne **Michel Barrucand**, en prenant ses exemples dans la poésie américaine ; **Eric Northey** nous dévoile comment une poésie médiocre mise en musique par un compositeur de talent (en l'occurrence George Butterworth) peut donner lieu à un chef-d'œuvre ; les analyses minutieuses d'**Andy Arleo** nous font découvrir les subtilités de la collaboration des frères Gerschwin dans l'élaboration de chansons américaines où musique et poésie ne font plus qu'un seul et même matériau expressif. **Barbara Dobretsberger** et **Jacques Michon**, quant à eux, mettent leurs talents de fine musicologue (pour la première), de compositeur et universitaire rompu aux techniques de l'analyse (pour le second) au service d'œuvres contemporaines d'Aribert Reimann et de George Benjamin où la symbiose texte / musique est d'autant plus étroite que les codes musicaux, libérés de la tonalité stricte, ont acquis une souplesse totale.

C'est la mise en musique du texte dramatique qu'aborde **Charlotte Gendron-Audiard** (à propos de la relation qu'entretient la musique de Purcell avec le texte de Spenser dans son opéra *The Fairy Queen*). Les contributions de **Donald Burrows**, **Xavier Cervantes**, **Pierre Degott**, **Jean-Philippe Groperrin** et **Joël Richard** offrent cinq éclairages différents sur les manifestations intertextuelles dans les oratorios de Haendel : **Donald Burrows** confronte l'approche métrique des livrets aux rythmes musicaux ; **Xavier Cervantes** aborde le problème, crucial dans la première moitié du XVIII^e siècle, de l'équilibre entre imitation et

turn our attention away from music treatises to eighteenth-century sentimental novels. For many of the most important sentimental novels of the 1760s and 1770s contain characters endowed with heightened sensibility who encounter and listen to music and sounds. From these novels, we can learn (a) the type of music that produces the most powerful effect on the Man of Sentiment, (b) the nature of the response, (c) and the cultural significance of that music.

Before turning to the sentimental novels themselves, to understand the ideology of the music of the Man of Sentiment, we must first look at several fundamental features of the sentimental movement.² The eighteenth-century sentimental movement (here I have special reference to Great Britain) is the result of several cultural trends, preconditions, discursive formations, or traditions.

Nerve Theory

Scientific support for many of the principal concepts (such as sensibility and the doctrine of sympathy) is provided by the revolution in the science of man that occurred in the last quarter of the seventeenth century: especially, a new theory of nerves and knowledge. The old paradigm was represented by the dualist René Descartes, for whom the soul and body were separate; the immaterial soul had no fixed location, but was extended over the whole mechanical body: the soul and body operated independently but communicated at the seat of the brain.

For Thomas Willis, representative of the new paradigm, however, the seat of the soul is strictly limited to the brain. Sensations are vibrations and motions that are carried by the nerves, fibres, and animal spirits to the brain. Hence, all feelings and knowledge are acquired through the nervous system. The voluntary and involuntary intentions of the brain are carried out by the nervous system. One consequence was the belief that the more delicate one's nerves, the greater one's degree of sensibility, sympathy, and imagination. Greater sensibility was a sign of greater cultural and social refinement. G.S. Rousseau asserted that « no novel of sensibility could appear until [this] revolution in knowledge concerning the brain, and [...] the nerves, had occurred » (153).

This theory of nerves and sensation was perfectly suited for explaining music, for Englishmen had it on the authority of no less than Isaac Newton that « sound in a Bell or musical String, [...] is nothing but a trembling Motion [...] propagated from the Object » (90). Thus, when Thomas Gilbert writes in 1747, « But hark!—the solemn organ's swelling note / Strikes on the sense, and sooths [sic] each troubled thought » (117), his description is more a literal account of perception than poetic fancy.

However, in 1771 Johann Sulzer wrote in his *Allgemeine Theorie der schönen Künste*: « There is no justification, though, for the idea that music can influence the conceptual imagination (*Vorstellungskraft*) in matters that are altogether unrelated to emotion. [...] It is not rational man, a thinking and imaginative creature, that music influences, therefore, but man as a sentient being » (135). However, the British empiricist tradition, based on the new nerve theory and the ideas of John Locke, that all ideas and knowledge arise from sensation and the mind reflecting on its own ideas, offers a possibility that music could indeed affect the mind and the imagination.

² The principal monographs on sensibility and the sentimental movement include Barker-Benfield, Bredvold, Brissenden, Conger, Erimetsä, Fairchild, Jäger, Mullan, Novak and Mellor, Todd, Van Sandt, Vincent-Buffault, and Wright. See also Allen, Crane, De Bruyn, Friedman, Frye, G.S. Rousseau, Sprague, Stephanson, Tuveson, and Wilson.