

Sebastian ZACHAROW

Université de Łódź

Musique et Rhétorique en France au XVIIIe siècle, ou de la séduction de l'esprit à la séduction du coeur

Le XVIIIe siècle en France est avant tout appelé Siècle des Lumières. Pourtant, la Querelle des Bouffons, l'importance des débats sur la musique et l'opéra ainsi que le développement même de cet art-ci font qu'on peut aussi le nommer « siècle de la musique », profondément ancré dans l'esthétique du plaisir qui fut pour plusieurs critiques celle du temps. Néanmoins, le plaisir procuré par les œuvres d'art n'est que le premier pas dans la réalisation d'un but d'ordre supérieur – la séduction de l'âme du destinataire par les productions artistiques. Ce processus exige, à côté du *placere*, encore une autre fonction rhétorique importante. De quelle fonction s'agit-il? De quoi dépend la séduction de l'âme et du cœur dans le cas de la musique de ce temps-là? Quels principes et figures reconnus depuis l'Antiquité les écrivains cherchent-ils à respecter dans leurs discours théoriques? Une tentative de réponse à ces questions nous permettra de voir comment la séduction par la musique devient un jeu d'acteur habile qui par les fonctions rhétoriques vise à réaliser son objectif fondamental – la *persuasio*. Cela nous conduira à réfléchir, en interrogeant quelques textes critiques de l'époque, sur la force d'expression de la musique et sa faculté de séduire le cœur des spectateurs.

Les motifs qui avaient poussé maints auteurs à s'engager dans la discussion sur la musique ne viennent pas du désir de révolutionner, mais de celui de prendre part à un débat public extrêmement vif en la matière. Quelle que soit leur formation professionnelle, leur dessein est souvent de considérer la musique sur un plan général, ou philosophique, si l'on peut faire confiance à ce que

dit Michel-Paul Guy de Chabanon dans son ouvrage *De la musique considérée en elle-même* :

Ce n'est ici ni un Ouvrage technique, ni un Traité élémentaire. Notre Livre ne doit ni apprendre la Musique à ceux qui ne la savent pas, ni perfectionner les talens de Musique dans ceux qui les ont acquis : il doit faire penser & réfléchir ceux qui connoissent l'Art, & ceux qui l'ignorent, ceux qui l'aiment, & ceux qui n'ont pour lui que du dégoût : c'est à proprement parler, un ouvrage de Philosophie fait à l'occasion de la Musique¹.

Cette caractéristique peut s'appliquer à la plupart des écrits sur la musique. La profusion de textes polémiques et l'intensité du débat ont certes fait tomber dans l'oubli les noms de plusieurs auteurs. Mais en réalité, la floraison de ces ouvrages a entraîné une diversité d'opinions esthétiques portant avant tout sur l'opéra qui est devenu un centre d'intérêt aussi bien pour le public que pour les artistes et les théoriciens.

Or c'est un genre nouveau dont l'établissement en France

a engendré d'énormes répercussions sur les mentalités, [...] suscité des controverses et [...] influencé les sensibilités².

Le public qui fréquente les spectacles d'opéra est fort diversifié; ce genre passionne toutes les couches sociales : nobles, lettrés, bourgeois, artisans, laquais, poètes, voire même femmes de toutes conditions, tous affluent dans les théâtres. Pour répondre à cette vague d'intérêt, les partisans de ce genre essayent de lui trouver des raisons d'être. D'autre part, les adversaires de l'opéra sont essentiellement incommodés par ses artifices; la présence continue de la musique s'oppose à leur bon sens, et l'origine italienne de ce genre remet en question la légitimité de son acclimatation en France³. La querelle entre les amateurs de l'opéra italien et ceux de l'opéra français va ainsi jouer un rôle déterminant dans l'explication de la force séductrice du drame lyrique.

Malgré les critiques parfois acharnées de ce spectacle musical, les gens de l'époque manifestent une véritable passion pour l'opéra en le tenant, selon le mot de Lacombe dans *Le Spectacle des Beaux-Arts*, pour « le grand œuvre de la musique »⁴.

Quant à la rhétorique, elle constitue un système de principes du discours littéraire qui offre aux auteurs d'arts poétiques, mais aussi, nous allons le voir, aux théoriciens de la musique, un ensemble d'instruments précis permettant en général de penser les lois fondamentales de l'art et, en particulier, d'établir des règles considérées comme idéales et nécessaires pour composer une œuvre.

¹ M.-P. de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même*, BnF/Gallica, Paris 1785, Pissot, p. 7.

² M. Barthélemy, *Métamorphoses de l'opéra français au Siècle des Lumières*, Arles 1990, Actes Sud, p. 26.

³ M. Barthélemy, op. cit., p. 28-29, 116-117.

⁴ Je cite d'après B. Cannone, *Musique et littérature au XVIIe siècle*, Paris 1998, PUF, p. 74.

Quoiqu'elle se déclare réactive, l'esthétique du XVIIIe siècle ne se libère pas de ce substrat théorique traditionnel. Au contraire, elle emprunte à la rhétorique deux concepts de base, le *placere* et le *mouere*, qui vont devenir les leitmotivs de sa réflexion.

Or, il convient de rappeler d'abord que l'art de l'éloquence ne possède pas d'objet distinct, mais, comme théorie interdisciplinaire, se définit par un critère téléologique, c'est-à-dire la *persuasio*. Cet objectif n'appartient pas uniquement au monde juridique ou politique. On le retrouve bien sûr chez ceux qui parlent de littérature, de théâtre ou de musique. Persuader, cependant, n'est pas pour eux le postulat d'une argumentation rigoureuse mais signifie plutôt le dessein de charmer l'esprit, d'envoûter l'imagination, voire d'ébranler les sens.

Afin de réaliser ce but majeur et général, le rhéteur se doit, dans son discours, d'en parcourir trois mouvements linéaires, correspondant *grosso modo* aux parties de l'*oratio* censées chacune remplir une fonction particulière. En effet, bien qu'elles puissent acquérir une importance relative dans chaque lieu du discours, les fonctions rhétoriques se spécialisent pour ainsi dire et deviennent dominantes de ses parties. Ainsi le *placere* correspond à l'introduction (*exordium*), le *docere* se rapporte à l'argumentation (*narratio*) et le *mouere* renvoie à la conclusion (*peroratio*). Quintilien souligne que c'est surtout dans cette dernière partie du discours qu'il faut se concentrer sur l'ébranlement des émotions⁵. Cette distribution n'est pas fortuite. Elle s'appuie sur une certaine logique du processus de la réception. Il faut, dans un premier temps, éveiller les bonnes dispositions de l'auditeur, se rendre digne de sa faveur. Pour cela, on essaiera de développer des images agréables et de susciter quelques sentiments modérés en introduisant le destinataire dans une ambiance de la douceur. Ensuite, il faut l'informer; on soumettra donc à son jugement les preuves selon une progression persuasive, de la plus faible à la plus forte, sans oublier de réfuter des objections éventuelles. Enfin, quand on l'aura mis à l'état de bienveillance, quand on aura présenté à son esprit critique des arguments plausibles, il faut porter un dernier coup à ses doutes s'il en reste, c'est-à-dire enflammer son cœur par des émotions violentes, susceptibles d'assurer au rhéteur la victoire finale⁶.

Parmi ces fonctions, deux vont nous intéresser ici tout particulièrement : le *placere* et le *mouere*. La première représente la phase initiale de la *persuasio* artistique, sorte de jeu préalable censé chatouiller le destinataire, piquer sa curiosité, le rendre sensible aux beautés discrètes savamment dosées par l'auteur. La deuxième fonction, le *mouere*, donne la possibilité de parvenir au but désiré,

⁵ Cf. Quintilien, *The Institutio oratoria with an english translation*, vol. 2, 6, 1, 51, London, Cambridge, Massachusetts 1961, W. Heinemann, Harvard University Press, p. 412, 414.

⁶ Cf. Quintilien, *The Institutio oratoria with an english translation*, vol. 4, 12, 10, 58-59, op. cit., p. 482, 484; Cicéron, *Brutus*, Paris 2002, Les Belles Lettres, p. XLIX-185.

c'est-à-dire d'arracher un cri d'admiration à un destinataire déjà partiellement désarmé ou de lui faire verser une larme involontaire. Au processus intellectuel, pendant lequel l'esprit saisit avec toute lucidité les valeurs esthétiques, succède ainsi un processus affectif lors duquel le cœur réagit selon ses propres mécanismes et l'âme succombe émerveillée, envoûtée, réduite à l'état d'un être passionné. L'opéra est selon Algarotti ce genre qui procure du plaisir mieux qu'aucun autre art :

De tous les moyens que les hommes ont imaginé pour se procurer du plaisir, il n'en est guère sans doute de plus ingénieux & de mieux entendu que l'Opéra. Dans le temps de sa création on n'a rien négligé de ce qui peut conduire à ce but. La Poésie, la Musique, la Danse, la Peinture, la Déclamation Théâtrale; tous les Arts agréables s'y sont trouvés heureusement réunis pour frapper les sens, pour charmer le cœur, & pour satisfaire l'esprit⁷.

Le poète-orateur doit aller aussi loin, il doit gagner ses spectateurs tout entiers, corps et âme. La musique possède une telle force. L'abbé Dubos, dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, reconnaît cette fonction de la musique. Elle est selon lui un des moyens de donner une nouvelle force à la poésie et de produire sur le public une grande impression. Puisqu'elle exprime les passions humaines selon des principes mimétiques plus naturels que ceux que respecte la parole du poète, la musique est capable de plaire et d'émouvoir :

Ainsi que le peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le musicien imite les tons, les accens, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentimens et ses passions. Tous ces sons [...] ont une force merveilleuse pour nous émouvoir. [...] La musique, afin de rendre l'imitation qu'elle fait des sons naturels plus capable de plaire et de toucher, l'a réduite dans ce chant continu qu'on appelle le sujet. Cet art a trouvé encore deux moïens de rendre ce chant plus capable de nous plaire et de nous émouvoir. L'un est l'harmonie, et l'autre est le rithme⁸.

Cependant, le chemin qui conduit de l'ouvrage musical à la séduction des cœurs est parfois pénible et les résultats de la réalisation des exigences postulées s'avèrent maintes fois médiocres. Car les apparences indiquent le contraire de ce qu'on obtiendra. Ainsi, dans la lettre XXIII de la IIe partie de *La Nouvelle Héloïse* on apprend sur l'opéra de Paris qu'il passe pour « le spectacle le plus pompeux, le plus voluptueux, le plus admirable qu'inventa jamais l'art humain »⁹, bref, un véritable festin pour un être friand de nourriture esthétique.

⁷ F. Algarotti, *Essai sur l'opéra*, trad. de l'italien par M*** [le marquis Fr.-Jean de Chastellux], Pise et Paris 1773, Ruault, p. 3.

⁸ J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Partie I, Sec. 45, Paris 1733, P.-J. Mariette, BnF/Gallica, p. 444-445.

⁹ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, IIe partie, Lettre XXIII, in : *Œuvres complètes*, Éd. B. Gagnebin et M. Raymond, t. 2, Paris 1961, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 281. Les citations de cette édition signées dans le texte (NH, numéro de la page).

En réalité, rien de plus trompeur que cette opinion sur un lieu de divertissement favori des parisiens. Une autre lettre de Rousseau précise :

Je ne vous parlerai point de cette Musique; vous la connoissez. Mais ce dont vous ne sauriez avoir d'idée, ce sont les cris affreux, les longs mugissemens dont retentit le théâtre durant la représentation. On voit les Actrices, presque en convulsion, arracher avec violence ces glapissements de leurs poumons, les poings fermés contre la poitrine, la tête en arrière, le visage enflammé, les vaisseaux gonflés, l'estomac pantelant. [...] Leurs efforts font autant souffrir ceux qui les regardent, que leurs chants ceux qui les écoutent. [...] À ces beaux sons, aussi justes qu'ils sont doux, se marient très dignement ceux de l'Orchestre. Figurez-vous un charivari sans fin d'instrumens sans mélodie, un ronron traînant et perpétuel de Basses; chose la plus lugubre, la plus assommante que j'aye entendue de ma vie, et que je n'ai jamais pu supporter une demie-heure sans gagner un violent mal de tête. (NH, p. 285-286)

La séduction par la musique serait-elle donc impossible à réaliser? En aucun cas! Il y a des pièces de musique dont la force d'expression est à même de toucher le plus farouche des critiques, comme Rousseau. C'est que, en marge de la trame sentimentale, *La Nouvelle Héloïse* contient des éléments de polémique en participant au débat sur la musique française et la musique italienne, signalé plus haut. Voici comment Saint-Preux décrit l'influence qu'exerce sur lui la musique interprétée par un musicien italien :

Ensuite m'ayant récité sans chant quelques scènes italiennes, il [musicien italien] me fit sentir les rapports de la musique à la parole dans le récitatif, de la musique au sentiment dans les airs, et par tout l'énergie que la mesure exacte et le choix des accords ajoute à l'expression. [...] Je me mis à écouter cette musique enchanteresse, et je sentis bientôt aux émotions qu'elle me causoit que cet art avoit un pouvoir supérieur à celui que j'avois imaginé. Je ne sais quelle sensation voluptueuse me gaignoit insensiblement. Ce n'étoit plus une vaine suite de sons, comme dans nos récits. À chaque phrase quelque image entroit dans mon cerveau ou quelque sentiment dans mon cœur; le plaisir ne s'arrêtoit point à l'oreille, il pénétoit jusqu'à l'ame. (NH, l. XLVIII, p. 133)

L'effet produit sur Saint-Preux par ce passage de musique n'est ni artificiel ni fortuit. La musique prend possession de l'esprit et de l'âme du héros. Après s'être mis à l'écouter, Saint-Preux s'aperçoit qu'elle devient un médium grâce auquel l'auteur du fragment entendu réalise une intention profondément réfléchie. Le plaisir d'écouter la musique n'est pas un but en soi, mais il se soumet à un plan beaucoup plus raffiné. Il vise à atteindre un niveau émotif auquel la perception de l'ouvrage par le destinataire permet de créer ou, pour mieux dire, de recréer la pensée et le sentiment de l'artiste. Saint-Preux en arrive ainsi à se figurer un objet, un être, un paysage ou autre chose, comme s'ils étaient présents devant ses yeux, c'est-à-dire comme s'ils offraient à son regard les couleurs saisissantes et suggestives de la réalité. Or, la description qu'il esquisse des mouvements de son âme réunit tous les caractères d'une figure rhétorique connue sous le nom de l'hypotypose :

Mais quand après une suite d'airs agréables, on vint à ces grands morceaux d'expression, qui savent exciter et peindre le désordre des passions violentes, je perdois à chaque instant l'idée de musique, de chant, d'imitation; je croyois entendre la voix de la douleur, de l'emportement, du désespoir; je croyois voir des mères éplorées, des amans trahis, des Tirans furieux, et dans les agitations que j'étois forcé d'éprouver j'avois peine à rester en place. Je connus alors pourquoi cette même musique qui m'avoit autrefois ennuyé, m'échauffoit maintenant jusqu'au transport : c'est que j'avois commencé de la concevoir, et que sitôt qu'elle pouvoit agir elle agissoit avec toute sa force. Non Julie, on ne supporte point à demi de pareilles impressions; elles sont excessives ou nulles, jamais foibles ou médiocres; il faut rester insensible ou se laisser émouvoir outre mesure; ou c'est le vain bruit d'une langue qu'on n'entend point, ou c'est une impétuosité de sentiment qui vous entraîne, et à laquelle il est impossible à l'ame de résister. (NH, I. XLVIII, p. 133-134)

L'hypotypose noue un lien spirituel et affectif entre l'imagination créatrice de l'artiste et l'imagination représentative du destinataire qui lui fait mettre sous les yeux les images, voire toutes les scènes préparées par l'auteur. Elle permet au spectateur, illuminé par le poète, le musicien ou le peintre, de toucher du doigt la réalité créée par ceux-ci. Parfois identifiée dans l'ancienne rhétorique française avec l'énergie¹⁰, l'hypotypose agit avec une force assure la séduction définitive du spectateur. Selon l'abbé Dubos, la poésie ne sert pas à instruire. Elle peut bien sûr réaliser la fonction *docere*, mais c'est là son but supplémentaire. Ce qui compte, c'est l'émotion sans laquelle le spectacle échoue. En tant qu'un art d'imitation naturelle, la musique nous fait éprouver des sentiments grâce auxquels elle peut séduire nos cœurs¹¹.

La naissance de l'opéra correspond à l'évolution des paroles déclamées dans une pièce dramatique en paroles chantées qui possèdent plus d'énergie. On pourrait dire qu'en se développant cet art a spontanément suivi sa propre voie. Pourtant, c'est la rhétorique ancienne qui fournit aux théoriciens, nous venons de le remarquer, les instruments d'analyse. C'est ce que l'on voit encore dans la réexploitation du *mouere* par Diderot. La conversation suivante entre le neveu de Rameau et le philosophe dans son célèbre ouvrage explique le rôle de l'air d'opéra, opposé au récitatif et confondu avec la *peroratio*. Soulignons que cette confusion n'est pas simplement ornementale; la péroration n'y apparaît pas non plus comme une métaphore chargée de mieux rendre l'idée de l'auteur; l'explication que nous en donne Diderot montre bien, par l'insistance sur les passions, la liberté et la démesure, que la substance convient parfaitement bien au mot :

MOI : Quoi donc? Est-ce que Quinault, La Motte, Fontenelle n'y ont rien entendu?

LUI : Non, pour le nouveau style. Il n'y pas six vers de suite dans tous leurs charmants poèmes qu'on puisse musiquer. Ce sont des sentences ingénieuses, des madrigaux légers, tendres et délicats. Mais pour savoir combien cela est vide de ressource pour notre art, le plus violent de tous, sans en excepter celui de Démosthène, faites-vous réciter ces morceaux : com-

¹⁰ Cf. H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris 1975, PUF, p. 497-509.

¹¹ Cf. J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Partie I, Sec. 45, p. 446-447.

bien ils vous paraissent froids, languissants, monotones! C'est qu'il n'y a rien là qui puisse servir de modèle au chant. [...] C'est au cri animal de la passion à dicter la ligne qui nous convient. Il faut que ces expressions soient pressées les unes sur les autres; il faut que la phrase soit courte, que le sens en soit coupé, suspendu; que le musicien puisse disposer du tout et de chacune de ses parties, en omettre un mot ou le répéter, y en ajouter un qui lui manque, la tourner et retourner comme un polype, sans la détruire; ce qui rend la poésie lyrique française beaucoup plus difficile que dans les langues à inversions, qui présentent d'elles-mêmes tous ces avantages. [...] Il faut que les passions soient fortes; la tendresse du musicien et du poète lyrique doit être extrême. L'air est presque toujours la péroraison de la scène¹².

Il semblerait cependant que, pour certains théoriciens, la raison soit une barrière dans la séduction complète de l'âme. En acceptant des allusions à l'actualité sociale, des tentatives pour corriger les mœurs et des histoires monotones, l'opéra risquerait d'échouer à son projet de séduction. Algarotti s'oppose de cette manière à la formule sénéquienne de la tragédie qui avait une fonction politique importante à réaliser. Selon lui, l'opéra ne devrait contenir aucun élément purement rationnel; au contraire, le message en est clairement antirationnel. Il définit l'opéra comme

une Tragédie en musique, avec la seule différence que les délibérations politiques, les maximes sententieuses, les longs récits, les expositions, en un mot, tous ce qui ne parle qu'à la raison devroit en être banni rigoureusement¹³.

Dans le discours, après avoir inculqué aux auditeurs les arguments pertinents, vient le moment de les soûler avec des émotions. C'est dans la péroraison que l'orateur cherche à ébranler leurs esprits le plus fort possible. L'opéra est construit de la même manière. La substance dont il se sert pour séduire lui facilite la tâche. Elle ne se contente pas d'imiter « le langage inarticulé de l'homme », son ambition est d'imiter tous les sons et les bruits qui, entendus dans la nature, font l'impression sur l'homme. Dubos souligne l'universalité de ce langage. La musique a le pouvoir d'éveiller les sentiments dans chaque cœur¹⁴. Si elle s'en tient à l'expression, elle peut tout au plus plaire. Pourtant l'enjeu est plus significatif – séduire le spectateur et puis aussi l'émouvoir. Selon Dubos, c'est là, la fonction de l'art.

Le spectateur, pour éprouver des émotions, doit s'identifier avec le personnage représenté dans le spectacle. Ainsi les passions ne seront-elles pas uniquement l'objet de la mimésis, elles agiront aussi sur le cœur, elles auront une réalité psychologique concrète. Sans aucun doute, cette identification sera aussi une source de plaisir. Ce plaisir ne dépend pas de la nature du sentiment exprimé.

¹² D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in : *Ceuvres*, Éd. A. Billy, Paris 1951, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 457.

¹³ F. Algarotti, op. cit., p. 16.

¹⁴ J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Partie I, Sec. 47, p. 479, 447-448, 460.

Au théâtre, même une situation tragique peut fournir un agrément. Car, grâce à son statut fictionnel, elle donne au spectateur la conscience de ne pas y être directement impliqué et par conséquent lui permet de garder ses distances. Les passions du personnage scénique, bien qu'elles soient communes à chacun de nous, nous fournissent du plaisir car, en les observant, nous sommes loin de les vivre, c'est le plaisir de se sentir libre, le plaisir venant du « désagrément surmonté ». Or, le chagrin ne vient que des événements qu'on n'est pas capable de contrôler. La fiction scénique crée ce contrôle¹⁵.

Il existe des critiques qui observent à ce propos l'émergence d'une nouvelle esthétique par rapport à l'époque précédente; ils remarquent en particulier une mutation qui s'opère par rapport à la théorie classique :

L'ensemble du dispositif théâtral est orienté vers une dramaturgie des passions : au lieu que le classicisme maintient l'exigence d'une catharsis, le drame joue des ressorts émotionnels, afin de conduire le spectateur à cette passion exemplairement morale qu'est la pitié. Le *DPD* [*Discours de poésie dramatique*] et les *Salons* esquissent un « théâtre de violences sublimes », qui emporte tout autant l'objet du spectacle, que son spectateur. Contre le modèle classique qui fixe l'expression [...] comme but de la représentation, Diderot convoque un tout autre schème : l'impression¹⁶.

Selon J.-J. Rousseau, exprimer les passions n'exclut pas les éveiller. Bien que l'effet créé par la musique sur l'auditeur soit le plus important, il est incontestable que la musique a aussi le pouvoir d'imiter les sentiments. Pour bien éveiller les passions, la musique doit les bien exprimer. Le but majeur est ailleurs : émouvoir l'auditeur¹⁷. Rousseau dans la *Lettre sur la musique française*, décrit l'influence de deux airs, français et italien, sur un Arménien rencontré à Venise. La séduction par la musique s'observe seulement dans le cas de la musique italienne :

Je remarquai dans l'Arménien durant tout le chant François, plus de surprise que de plaisir; mais tout le monde observa dès les premières mesures de l'air Italien, que son visage et ses yeux s'adoucissoient; il était enchanté, il prêtoit son âme aux impressions de la Musique, et quoiqu'il entendît peu la langue, les simples sons lui causoient un ravissement sensible¹⁸.

La force séductrice est dans ce cas si intense que notre héros reste fidèle à la musique italienne. Saint-Preux, lui aussi, séduit sans restriction par les airs ita-

¹⁵ C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris 2006, Minerve, p. 91-95.

¹⁶ A. Ménénil, *Diderot et le drame. Théâtre et politique*, Paris 1995, PUF, p. 65-66.

¹⁷ D. Trottier, « L'Arménien de Venise : validation sémiologique ou ethnomusicologique? », in : *Musique et langage chez Rousseau*, Études présentées par C. Dauphin, Oxford 2004, Voltaire Foundation, p. 95.

¹⁸ J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, in : *Œuvres complètes*, Éd. B. Gagnebin et M. Raymond, t. 5, Paris 1995, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 302.

liens, ordonne à Julie de se débarrasser de toute la collection de la musique française :

Ne perds pas un moment; rassemble avec soin tes opéra, tes cantates, ta musique françoise, fais un grand feu bien ardent, jettes-y tous ce fatras, et l'attise avec soin, afin que tant de glace puisse y brûler et donner de la chaleur au moins une fois. (NH, l. XLVIII, p. 131)

Le triomphe sur la volonté de l'auditeur, attesté par le changement de son opinion ou de la hiérarchie de ses valeurs, est la plus grande réussite du rhéteur. Pousser à l'action est l'idéal de la rhétorique et sa raison d'être. Dans le cas du héros de *La Nouvelle Héloïse*, la *persuasio* rhétorique est atteinte dans toute sa dimension.

La musique possède la force incontestable de séduire les cœurs. C'est au compositeur et au poète de savoir bien appliquer les principes de l'art oratoire afin d'atteindre la *persuasio*. La musique remplit surtout les fonctions *placere* et *mouere*, chacune responsable à sa manière de la séduction. L'intérêt porté par les théoriciens du XVIIIe siècle à ces fonctions dans le contexte du débat sur la musique fait preuve de la persistance de la rhétorique à cette époque. De la discussion dont elle est l'objet au Siècle des Lumières émergent deux images de la musique : la française qui ne sait pas toujours tirer profit de son potentiel, et l'italienne, semblant être la création d'un rhéteur adroit, qui gagne les cœurs du public et, l'ayant complètement fléchi, lui fait prononcer des éloges dans le débat. Les mots prononcés dans un discours peuvent plaire, émouvoir, mais c'est la musique qui en éveillant les passions les plus profondes séduit les cœurs et les âmes.