

SCENE VI - Solistes et chœur

Dans le scène VI, les deux conquérants ont disparu. Restent Zima et Adario, au milieu des « guerriers français et sauvages, sauvagesses, bergers de la colonie ». Comment Rameau utilise-t-il le texte de Fuzelier ?

Il y a 5 vers en rimes croisées et plates : 2 octosyllabes et 3 alexandrins. Ces 5 vers sont d'abord chantés par le soliste, puis repris une première fois par le chœur.

Les incises écrites avec la même couleur sont mélodiquement très proches ou identiques.

Le surlignage indique que le rythme est identique à l'incise de la même couleur, **vert clair : mouvement contraire de vert foncé.**

Bannissons les tristes alarmes !

Nos vainqueurs nous rendent la paix.

Partageons leurs plaisirs, ne craignons plus leurs armes !

Sur nos tranquilles bords qu'Amour seul à jamais

Fasse briller ses feux, vienne lancer ses traits, vienne lancer ses traits !

Bannissons les tristes alarmes ! Nos vainqueurs nous rendent la paix. Partageons leurs plaisirs, ne craignons plus leurs armes !
Bannissons les tristes alarmes ! Nos vainqueurs nous rendent la paix. Partageons leurs plaisirs, ne craignons plus leurs armes !
Bannissons les tristes alarmes ! Nos vainqueurs nous rendent la paix. Partageons leurs plaisirs, ne craignons plus leurs armes !
Bannissons les tristes alarmes ! Nos vainqueurs nous rendent la paix. Partageons leurs plaisirs, ne craignons plus leurs armes !

Sur nos tranquilles bords qu'Amour seul à jamais **vienne lancer ses traits,** **vienne lancer ses traits !** **Qu'amour seul à ja mais** **viennelancersestraits!**
Sur nos tran- quil- les bords **qu'Amour seul à jamais** **qu'Amour seul à ja- mais vienne lancer ses traits !**
qu'Amour seul à jamais **Vienne lancer ses traits** **qu'Amour seul à ja- mais vienne lancer ses traits !**
qu'Amour seul à jamais **fasse briller ses feux** **vienne lancer ses traits !**

Les quatre premiers vers sont syllabiques, c'est-à-dire qu'à chaque note correspond une syllabe, et le chœur les reprend en homorythmie. Le dernier vers, et toute la seconde partie du chœur (à partir de « sur nos tranquilles ») est beaucoup plus mélismatique, et la polyphonie vient encore compliquer tout cela. Mais notez combien Rameau continue à respecter les accents (soulignés), qui tombent presque toujours simultanément. On voit clairement ici le rapport que Rameau établit entre texte et musique : les mêmes mots ont, sinon toujours les mêmes cellules mélodiques, au moins les mêmes cellules rythmiques. « Viennent lancer » emprunte à la fin la cellule ou le rythme de « sur nos tranquilles bords » ; le verbe « lancer » qui introduit, d'ailleurs un nouveau figuralisme : des gammes qui fusent vers le haut et vers le bas, comme un objet qu'on lance et qui retombe.

SCENE VI – La danse du calumet

Ce morceau, c'est le tube de Rameau. Il s'agit d'un rondo. Rameau a vraiment donné ici dans le « populaire ». Un refrain en sol mineur où alternent les degrés principaux : I, IV (ou II presque équivalent) et V.

Une première reprise dans le ton relatif de sib majeur. Une seconde reprise très chromatique, mais qui adopte le ton voisin de ré mineur à la troisième mesure et n'en bouge pas.

Le tout sur une cellule rythmique obstinée : une blanche-quatre croches.

Refrain	1 ^{re} reprise	Refrain	2 ^e reprise	Refrain
<i>sol mineur</i>	<i>sib Majeur</i>		<i>sol mineur → ré mineur</i>	

Attention : on emploie le terme de « reprise » pour les couplets alors que c'est le refrain qui est repris.

	Refrain	Couplet 1	Refrain	Couplet 2	Refrain	Refrain	Refrain	Couplet 1	Refrain	Couplet 2	Refrain
Orchestre											
Solistes											
Chœur											

La version vocale accompagnée par l'orchestre est évidemment plus riche, même si la forme rondo reste respectée : refrain et couplets sont d'abord confiés aux violons soutenus par les autres instruments (dans notre version le refrain n'est pas repris au début).

Le duo Zima-Adario intervient ensuite : sur le refrain – toujours confié aux violons – ils adjoignent un contrechant double plus simple (petit clin d'œil à la *Marseillaise* au début ?).

Les amants sont en totale homorythmie. Les deux voix extrêmes du chœur reprennent alors exactement ce que le couple a chanté, les voix médianes assurant un complément harmonique.

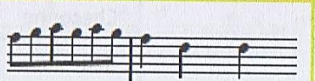
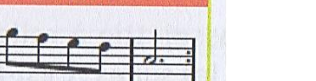
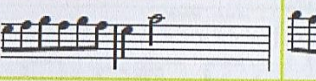
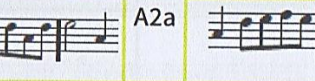
Le couple aborde alors le premier couplet, toujours en complément du thème donné par les violons. Comme le thème, leur couplet est une sorte de transposition à la tierce supérieure (en plus simple) du refrain, qui vient ensuite et amène le chœur ; le second couplet voit la partie vocale s'aplanir encore : mouvements conjoints et figures de notes égales (blanches). Le refrain vient clore cette structure très symétrique.

SCENE VI – Menuets I et II

Menuet I

Forme bipartite, typique des danses baroques. Deux parties, reprises toutes les deux. I-V puis V-I.

2 phrases, A et B, de 8 mesures chacune. Chaque phrase est composée de 2 membres de phrases de 4 mesures (A1A2 ; B1B2).

Phrase	A			
Membre de phrase	A1		A2	
Incise	A1a	A1b	A2a	A2b
Voix du haut				
Phrase	B			
Membre de phrase	B1		B2	
Incise	B1a = A1a'	B1b	B2a	B2b
Voix du haut				

Les incises sont très proches par le rythme. L'incise B2a est carrément identique à A2a, et la B1a n'est presque qu'une transposition de A1a.

Menuet II

Le second menuet (qu'on nomme trio à l'époque classique parce qu'il ne sera interprété que par 3 instruments) est un peu plus compliqué, développant trois phrases au lieu de deux. Là encore les similitudes vont jusqu'à l'identité ou la transposition.

Phrase	C			
Membre de phrase	C1		C2	
Incise	C1a	C1b	C2a	C2a'

Phrase	D			
Membre de phrase	D1		D1	
Incise	C1a'	C1b'	D1a	D1a'

Phrase	E			
Membre de phrase	E1		C2'	
Incise	E1a	E1b = C1b''	C2a''	C2a'''
				

Après le second menuet, on reprend le premier. L'enchaînement donne donc, avec les reprises, le tableau suivant :

[illegible]

SCENE VI – Air de Zima

Aria (air) de Zima

L'aria de Zima qui suit, dernière intervention vocale de l'entrée, est plus longuement introduite par l'orchestre. Rameau retrouve ici les accents guerriers des *Te Deum* de ses illustres prédécesseurs :

Lully :



Charpentier :

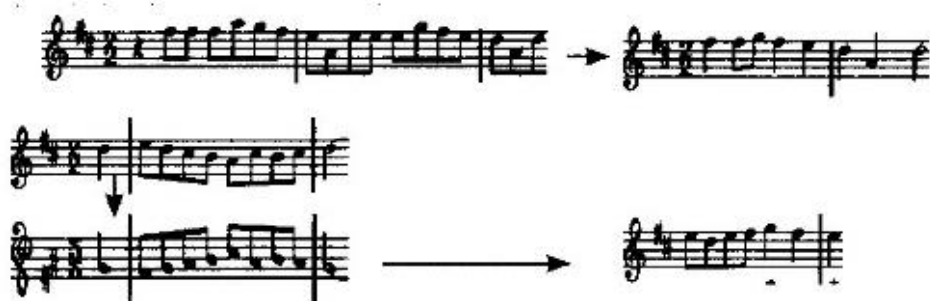


On songe également au Vivaldi de *Judith triomphante* :



Le retour des « hauts instruments » y est évidemment pour beaucoup, associant « *singulièrement les trompettes, les timbales et les flûtes, a priori antinomiques, mais réunis ici pour symboliser l'union des conquérants et la douceur idyllique du monde sauvage pastoral.* » (Sylvie Bouisson).

Même sans oublier les limites des trompettes naturelles de l'époque (sans piston), il est facile de voir que les différentes interventions des trompettes, au cours des pages précédentes, trouvent leur origine dans cette pièce :



Rameau joue brillamment de l'opposition entre cordes et vents. La partie vocale saura reprendre certaines de leurs cellules thématiques et rythmiques en les variant. La forme est encore celle d'une aria da capo, mais dans laquelle la partie centrale, très courte, en si mineur, n'est plus accompagnée que par la basse continue. Fidèle à la façon dont on traite généralement le retour de la première partie, en l'ornant de toute la virtuosité dont est capable le chanteur, Sabine Devieille nous offre un feu d'artifice.

SCENE VI – Chaconne

La chaconne

C'est sans doute à cause des origines « indiennes » d'Amérique (avancées par Cervantès et Lope de Vega), que Rameau choisit cette danse pour clore cette quatrième entrée.

Mais si, dans cette première moitié du XVIII^e siècle, elle avait adopté une forme qui n'avait plus rien à voir avec ses origines, série de variations instrumentales sur une basse obstinée, enfantant les grands chefs-d'œuvre de Bach et de Haendel :

Bach :



Haendel :



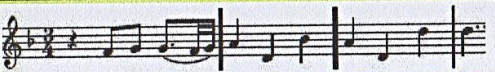
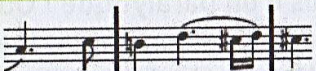
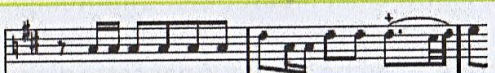
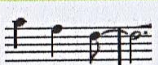
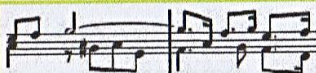
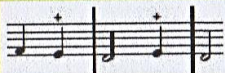
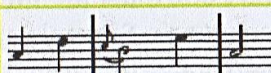
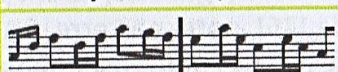
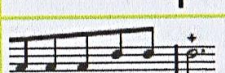
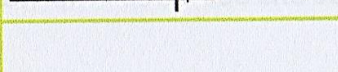
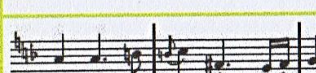
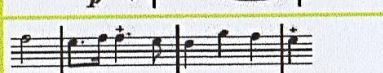
...pour Rameau, elle reste une danse sans contrainte harmonique, mais adoptant ici des proportions gigantesques (plus de 200 mesures), à la hauteur du rôle final grandiose que Rameau lui confie. Comme le souligne La Dixmerie, elle poussa les danseurs de l'époque à sortir de leur gestique conventionnelle :

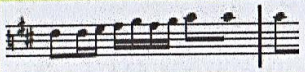
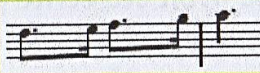
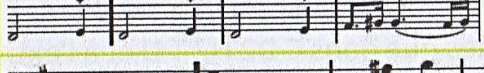
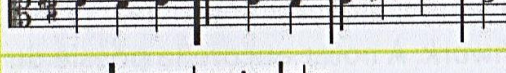
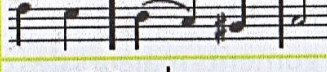
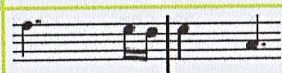
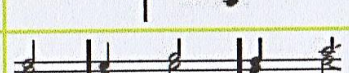
« La danse du dernier siècle était la statue de Pygmalion ; il lui manquait d'être animée. C'est à l'illustre Rameau que cet état doit une partie de ses progrès. Il a causé dans la danse la même révolution que dans notre musique. En fortifiant l'une, il a fortifié l'autre. Ce fut pour les danseurs, même les plus habiles, une nouvelle carrière à parcourir. On affirme que la belle chaconne des Sauvages embarrassa beaucoup le célèbre Dupré ; il fallut que Rameau lui-même lui traçât l'esquisse de son exécution. »

On dirait que Rameau y cherche à prouver combien son intervention mélodique est intarissable. Et elle l'est ! La forme semble ressurgir du Moyen Âge : une série de membres de phrase presque tous joués deux fois de suite comme le furent les *puncta* d'estampie au XIII^e siècle, sauf celle en jaune. En vert, les passages mineurs.

Une logique a sûrement été à l'origine de cette découpe particulière (le passage central D-E repris et l'incise R également), mais elle nous échappe. Il faut dire que, si l'on en croit un correspondant du Journal de Paris du 5 janvier 1777, cette chaconne avait été écrite pour l'oratorio Samson, où elle était destinée, au premier acte, à amener tout le peuple aux pieds du vrai Dieu ». La structure décousue doit être le fait de modifications et d'une réorganisation !

Les trompettes n'interviennent que dans 11 incises sur 21 : A, E, F, I, J, K, N, O, P, Q, R, et les timbales que dans C, D2, H2, T, U et à l'extrême fin, exploitant sans cesse une cellule rythmique (une croche deux doubles) qui unifie ce patchwork. A noter encore la poésie du duo hautbois-basson de l'incise E.

	Début	Nbre mes.	Reprise	En tout
A1		4	non	8
A2		4	non	
B		4	une	8
C		4	une	8
D1		2	Non	12
D1'	Un ton au dessus	2	Non	
D2		2	deux	
D3		2	non	
E		4	une	8
F		4	une	8
G		4	une	8
H1		4	Une après H1'	16
H1'		4	Une après celle de H1	
I		4	une	8
J1		4	Une après J'1	16
J'1		4	Une après celle de J1	

	Début	Nbre mes.	Reprise	En tout
K		4	une	8
L		4	une	8
M		4	une	8
N		4	non	4
O		4	une	8
P		4	non	4
Q		4	une	8
D1		2	non	12
D1'		2	non	
D2		2	deux	
D3		2	non	
E		4	une	8
R		4	une	8
S		4	une	8
T		4	une	8
U		4	une	8
R		4	une	8

Quelques témoignages de l'époque au sujet des *Indes Galantes* de Rameau :

Voici, par exemple ce que dit Desfontaines des *Indes Galantes* dans *l'Almanach du diable*, 1737 :

« La musique est une magie perpétuelle ; la nature n'y a aucune part. Rien de si sublime et de si raboteux : c'est un chemin où l'on cahote sans cesse... L'excellent Trémoussor que cet opéra, dont les airs seraient très propres à ébranler les nerfs engourdis d'un paralytique ! Que les secousses violentes sont différentes du doux ébranlement que savent opérer Campra, Destouches, Montéclair, Mouret etc. L'inintelligibilité, le galimatias, le néologisme veulent donc passer les discours dans la musique ; c'est trop. Je suis tiraillé, écorché, disloqué par cette diabolique sonate des Indes galantes : j'en ai la tête tout ébranlée. »

Et Prévost, dans *Le pour et le contre*, en 1736 :

« Je trouve la musique véritablement indienne, en passant néanmoins à cette nation qu'elle en peut faire de bonne ; car cette musique extraordinaire n'est pas sans beauté. »

Témoin de l'évolution du goût du public, **Cahusac** écrira dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert à l'article « expression » :

« En 1735, *Les Indes galantes* paraissaient d'une difficulté insurmontable ; le gros des spectateurs sortait en déclamant contre une musique surchargée de doubles croches, dont on ne pouvait rien retenir. Six mois après, tous les airs, depuis l'ouverture jusqu'à la dernière gavotte, furent parodiés et sus de tout le monde. À la reprise de 1751, notre parterre chantait "Brillant soleil" etc., avec autant de facilité que nos pères psalmodiaient "Armide est encore plus aimable", etc. »