

**« Les Indiens à l’opéra : nouvelles perspectives sur les “Sauvages” de Fuzelier et Rameau »**

A paraître dans Raphaëlle Legrand, Julien Dubruque (dir.), *Le Huron de Grétry*, éditions CMBV.

Version d’auteur

En 1736, Louis Fuzelier et Jean-Philippe Rameau donnent une nouvelle entrée au ballet des *Indes galantes*, créé l’année précédente, intitulée *Les Sauvages*. Elle met en scène colons espagnols et français face à une tribu amérindienne (les « Sauvages »), dont les héros sont la jeune Zima et le chef Adario. L’historiographie, de manière générale, a déjà mis en relation cette entrée avec « un imaginaire collectif du Sauvage des Lumières<sup>1</sup> », qui perdure encore dans *Le Huron* de Grétry, créé en 1768. Le musicologue Roger Savage de son côté a souligné dans son étude, “Rameau’s American Dancers<sup>2</sup>”, l’intérêt de certains Européens, dont Rameau fait sûrement partie, pour les cérémonies et les musiques des Indiens d’Amérique du Nord, diffusées par les récits des voyageurs ou des missionnaires. Cet intérêt se révèle d’ailleurs dans la composition d’une pièce de clavecin de Rameau, *Les Sauvages*, publiée dans son troisième livre de clavecin (ca 1729). Le compositeur lui-même rapporte qu’il s’est inspiré d’une démonstration dansée et chantée d’Indiens de Louisiane qui s’étaient produits sur la scène de la Comédie-Italienne en 1725<sup>3</sup> et qu’il a tenté d’en « caractériser le chant et la danse<sup>4</sup> ». Cette même pièce est reprise pour la danse du grand calumet de la Paix de l’entrée des *Sauvages*.

Mais l’ensemble des études a évité de s’interroger plus avant et n’a pas donné d’analyse contextualisée du poème et de la musique de cette entrée de Fuzelier et Rameau. De même, sa popularité depuis les années 2000, grâce à des mises en scène à succès, a donné une image déformée de la portée symbolique et religieuse de la danse du calumet de la Paix – appelée désormais danse des « Sauvages »<sup>5</sup>.

Or cette dernière, pour être mieux comprise, doit être envisagée sous des angles d’approche diversifiés, mais complémentaires. C’est pourquoi nous tentons ici de questionner le type d’influence qu’ont pu exercer les récits des voyageurs en Amérique sur la conception de cette entrée des *Indes galantes*. De même, on pourra se demander quel a été le rôle de la danse et des musiques des Indiens sur la musique Rameau : emprunt, caractérisation ou stylisation ? De récents travaux ethnomusicologiques sur la musique des Amérindiens amènent, en effet, à proposer un nouveau regard sur cette pièce si célèbre dès le XVIII<sup>e</sup> siècle.

Il s’agira également de l’examiner à l’aune d’une tradition française, celle de la danse exotique dramatique qui s’était élaborée dès le ballet de cour du XVII<sup>e</sup> siècle et qui se maintient le siècle suivant. Cette tradition emploie des éléments significatifs et codés capables d’exprimer le caractère de peuples étrangers : elle perdure encore dans une œuvre plus tardive comme *Le Huron* de Grétry.

---

<sup>1</sup> Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Fayard, 2014, p. 378. L’auteure toutefois ne fait pas mention d’un des textes les plus influents pour l’entrée des Sauvages, celui du baron de Lahontan (voir *infra*). Voir aussi Catherine Gallouët, « Transformation de l’autre exotique dans Les Indes galantes de Rameau et Fuzelier (1736) », *Le Monde français du Dix-Huitième Siècle*, vol. 5, n°1, 2020, disponible sur <https://hws.academia.edu/CatherineGallouet>.

<sup>2</sup> Roger Savage, “Rameau’s American Dancers”, *Early Music*, 11, 1983, p. 442.

<sup>3</sup> Rameau, « Lettre à Houdard de La Motte » du 25 octobre 1727, publiée dans *Le Mercure*, mars 1765, p. 39. Le spectacle est rapporté par *Le Mercure*, septembre 1725, vol. 2, p. 2274, et par Thomas-Simon Gueulette, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris J. E. Gueulette, s. d., fac-sim, Genève, Slatkine, 1976, p. 107.

<sup>4</sup> Rameau, « Lettre à Houdard de La Motte », *op. cit.*

<sup>5</sup> Signalons en particulier la mise en scène de Clément Cogitore et la chorégraphie de Bintou Dembele, Igor Caruge et Brahim Rachiki, à l’Opéra de Paris en 2019, qui repose sur une méconnaissance des objectifs de Fuzelier et Rameau pour cette entrée des Sauvages.

### **Les Sauvages avant Rameau**

L'apparition de Sauvages dans les spectacles lyriques n'est pas nouvelle, et l'on pourrait en retracer une longue généalogie depuis le XVII<sup>e</sup> siècle où les personnages d'« Américains » peuplent le ballet de cour. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, l'Opéra en présente également des exemples, plutôt destinés aux divertissements et dont les apparitions, en général, interviennent dans un contexte propice à la couleur exotique ou à la diversification des costumes et des chorégraphies. C'est le cas dans *Le Temple de la Paix* de Lully<sup>6</sup> (1685) ou *Issé* de Destouches en 1697<sup>7</sup>. Les Américains apparaissent également dans un spectacle de collège, *Sigalion* de Collasse en 1689<sup>8</sup>, tandis que James R. Anthony signale un divertissement « Les Sauvages » de Campra ; il a été donné à Paris à la cour le 14 septembre 1729, mais la musique en est perdue<sup>9</sup>.

D'autres apparitions de Sauvages s'insèrent dans un contexte mythologique, ne faisant plus référence au continent amérindien. Dans *Le Triomphe des arts* de La Barre (1700), les Sauvages sont appelés par le poète musicien Amphion et sont plus directement mêlés à l'action<sup>10</sup>. C'est le cas aussi dans *Ulysse* de Rebel (1703) où le prologue voit Orphée charmer les animaux et les Sauvages<sup>11</sup>. Si ces derniers sont des êtres paisibles, ce n'est pas le cas dans *Hippodamie* de Campra (1708) où ils se montrent de féroces chasseurs, bientôt calmés par Vénus<sup>12</sup>. Deux danses tentent de les caractériser : une « entrée », sorte de marche processionnelle, et une « loure », aux contours mélodiques écartelés et à la rythmique fantaisiste ; ces deux danses annoncent à l'évidence la composition de Rameau<sup>13</sup>.

Les Amérindiens sont aussi évoqués dans les spectacles des scènes parisiennes comme la Comédie-Italienne ou l'Opéra-Comique. Sur ces dernières, l'aspect philosophique et moral est plus prégnant et se différencie en cela de l'exotisme conventionnel de l'Opéra. À la consultation des pièces données par le site cesar<sup>14</sup>, la thématique des Sauvages caractérise plutôt la deuxième moitié du siècle, ce qui est le cas du *Huron*. Quelques œuvres témoignent pourtant de sa popularité avant cette période, comme *La Sauvagesse* de Alain-René Le Sage et Jacques-Philippe d'Orneval créée à la Foire Saint-Laurent en 1732. Elle fait référence une jeune fille trouvée dans un bois près de La Rochelle mais qui, dans la pièce, vient du pays des Sauvages<sup>15</sup>. Comme dans l'entrée des *Indes galantes* et dans *Le Huron*, elle évoque la pureté des mœurs de son pays, notamment sur le plan de l'amour et de la sexualité<sup>16</sup>. La pièce se termine par un « ballet sauvage » et des vaudevilles d'usage, vantant les mœurs indiennes, dont le fameux rite de « l'allumette », présenté plus loin<sup>17</sup>. Notons que Fuzelier fut un collaborateur proche de Le Sage et n'a pas dû manquer de connaître cette Sauvagesse, peut-être à l'origine du personnage de Zima dans l'entrée des Sauvages des *Indes galantes*.

À la Comédie-Italienne, Romagnesi, Riccoboni père et fils donnent une parodie *Les Sauvages* créée en 1736. Elle moque la tragédie *Alzire* de Voltaire : le pays choisi

<sup>6</sup> Jean-Baptiste Lully, *Temple de la Paix* de Lully (1685), « deuxième air des Sauvages de l'Amérique », Paris, Ballard, 1685, p. 149.

<sup>7</sup> André-Cardinal Destouches, « Air des Américains », *Issé*, pastorale, Paris, Ballard, 1697, p. 209.

<sup>8</sup> Collasse, *Sigalion*, « Les Américains », 1689, ms Philidor, p. 169.

<sup>9</sup> Cité dans <https://cesar.huma-num.fr>, consulté le 16 décembre 2020. Il est possible que ce spectacle soit constitué d'un extrait d'*Hippodamie* où figure une séquence avec des Sauvages (Prologue, v) : voir ci-dessous.

<sup>10</sup> Michel de La Barre, *Le Triomphe des Arts*, Paris, Ballard, 1701, III, 1, p. 106 et sq.

<sup>11</sup> Jean-Féry Rebel, *Ulysse*, Paris, Ballard, 1703, Prologue, p. xxiv et sq.

<sup>12</sup> André Campra, *Hippodamie*, Paris, Ballard, Prologue, p. v et sq.

<sup>13</sup> *Id.*, p. v et p. xiii.

<sup>14</sup> <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/titles/titles.php?fct=list&letter=&search=sauvage>, consulté le 16 décembre 2020.

<sup>15</sup> Alain-René Le Sage et Jacques-Philippe d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire*, t. IX, Paris, Gandouin, 1737, p. 221 et sq.

<sup>16</sup> *Id.* p. 272, vaudeville final de Gillier.

<sup>17</sup> *Ibid.*

(« L'Amérique ») l'est pour des motifs parodiques, pointant l'absence de lieu dans l'œuvre cible<sup>18</sup>. Mais c'est une pièce de Louis-François Delisle de la Devretière qui remporte le plus de succès à cette période, devançant un auteur comme Marivaux : il s'agit d'*Arlequin sauvage*, créée le 17 juin 1721. Lors de la création du *Huron* en 1768, Louis Petit de Bachaumont y fait encore référence avec admiration<sup>19</sup>. La pièce met en scène Arlequin en Sauvage dont le regard ignorant dévoile la fausseté et l'impureté des mœurs françaises car « il juge sans erreur les choses qu'on lui fait connaître<sup>20</sup> ». La pièce se conclut par un divertissement chanté et dansé (compositeur anonyme) mais dont le contenu reste traditionnel.

### Des « Sauvages » à Paris

La cérémonie indienne, donnée à la Comédie-Italienne à l'automne 1725, prend donc place dans cet intérêt croissant pour les Amérindiens au théâtre et en a renforcé la vogue. Comme nous l'avons déjà souligné, Rameau lui-même, s'en est inspiré pour une pièce de clavecin publiée en 1729 qu'il a reprise dans l'entrée du grand calumet de la Paix des *Indes galantes* en 1736. Des confusions, entretenues par certains musicologues comme François Castil-Blaze, Paul-Marie Masson, James R. Anthony ou Cuthbert Girdlestone, ont donné naissance à des erreurs que l'on trouve encore transmises ici ou là<sup>21</sup>. *Les Sauvages* de Rameau pour clavecin ne sont pas une pièce écrite pour la Comédie-Italienne, destinée à accompagner la danse des Indiens : il s'agit d'une légende colportée par Castil-Blaze en 1856. En effet, Rameau n'a jamais travaillé à la Comédie-Italienne : ses engagements sur les scènes parisiennes, en dehors de l'Opéra, concernent l'Opéra-comique des Foires (de 1723 à 1726 et en 1743) et un seul à la Comédie-Française en 1730<sup>22</sup>.

*Les Sauvages* sont encore moins une pièce destinée aux théâtres de la Foire où aurait eu lieu le spectacle des Indiens en 1725, selon une affirmation de Girdlestone<sup>23</sup>. Une erreur qui est reprise par Anthony dans son ouvrage *French Baroque music*<sup>24</sup>. Aucun témoignage, en effet, de chants et des danses liés à des Indiens n'apparaît dans les deux saisons foraines de cette année, telles qu'elles sont données par les historiens Claude et François Parfaict<sup>25</sup>. Comme l'indique *Le Mercure*, il s'agit bien d'un « numéro » de deux Indiens de Louisiane qui se produisirent à la Comédie-Italienne, seuls et sans le soutien quelconque d'un adjuvant occidental, en quelque sorte une démonstration ethnologique.

*Le Mercure* suggère que le numéro a dû faire sensation, car il le qualifie d'« une nouveauté des plus singulières<sup>26</sup> ». Ce jugement n'est pas tout à fait exact, car ce type de manifestation n'est pas isolé sous l'Ancien Régime. Elle correspond à une attirance des

<sup>18</sup> Claude et François Parfaict, Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, t. V, p. 71.

<sup>19</sup> Louis Petit de Bachaumont [attr.], *Mémoires secrets*, Londres, Adamson, 1784, vol. 4, p. 86-87.

<sup>20</sup> *Le Mercure*, Juin-Juillet 1721, p. 25.

<sup>21</sup> Voir Howard Brofsky, "Rameau and the Indians: The Popularity of *Les Sauvages*", *Music in Classic Period*, A. W. Atlas (éd.), New York, Pendragon, 1985, p. 45.

<sup>22</sup> Voir les ouvrages récents de Sylvie Bouissou, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, et Graham Sadler, *The Rameau Compendium*, Boydell Press, 2014.

<sup>23</sup> Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau, His Life and Work*, Londres, Cassell and Co Ltd, 1957, p. 8. Erreur reprise dans l'édition Dover de 1969, p. 8. Dans la traduction française de 1983, l'erreur est corrigée, mais avec une certaine ambiguïté, car il est indiqué que *Les Sauvages* de Rameau « est la seule de ses œuvres qui se rattachent à ses travaux pour les petits théâtres » (*Jean-Philippe Rameau, sa vie, son œuvre*, deuxième édition, Desclée de Brouwer, 1983, p. 18).

<sup>24</sup> James R. Anthony, *French Baroque Music*, Londres, B. T. Batsford Ltd, 1974, p. 400: "Les Sauvages" [...] was adapted from a dance composed by Rameau for one of the Fair Theater productions of 1725". Erreur qui existe toujours dans la deuxième édition augmentée et traduite en français : *La Musique en France à l'époque baroque*, traduction Béatrice Vierende, Paris, Desclée de Brouwer, 1981, p. 206-207.

<sup>25</sup> Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, Paris, Briasson, 1743, vol. 2, p. 27 et sq.

<sup>26</sup> *Le Mercure*, septembre 1725, vol. 2, p. 2274.

Français et plus généralement des Européens pour les démonstrations exotiques, soit colportées par des écrits, soit encore exécutées par les étrangers eux-mêmes. Des Indiens de la côte nord du Brésil sont ainsi arrivés en France en 1613 pour être présentés au roi et convertis à la religion catholique<sup>27</sup>. Eux aussi exécutent un numéro dansé qu'ils accompagnent de maracas<sup>28</sup>. À Londres, le 25 avril 1710, ce sont trois chefs iroquois qui sont invités à suivre une représentation de *Macbeth* sur la scène du Queen's Theatre à Haymarket, leur présence créant un spectacle à lui seul<sup>29</sup>.

Enfin, quinze ans plus tard, le 10 septembre 1725, il s'agit du numéro que nous avons déjà indiqué, celui des Indiens de Louisiane, acteurs eux-mêmes de leur performance :

Deux sauvages arrivés de la Louisiane dansèrent à la façon de leur pays, et chantèrent le chant de victoire et de mort, dans le langage iroquois. Ils exécutèrent ce divertissement plusieurs fois, ce qui rapporta beaucoup aux comédiens<sup>30</sup>.

Le même mois, *Le Mercure* relate deux visites : celle des danseurs du numéro exécuté à la Comédie-Italienne et celle, diplomatique, d'une délégation de trois chefs de tribus de la haute vallée du Mississippi, du 20 septembre à la fin novembre 1725. Il s'agissait des chefs Missouri, Osage et Optotata, accompagnés de la fille d'un chef Missouri et d'un esclave Atanana. Cette délégation avait été invitée sur ordre du roi de France afin de venir contempler « la magnificence du roi et la puissance des Français<sup>31</sup> » dont ils étaient à la fois les alliés et les colonisés. Cette visite s'inscrit sûrement dans une stratégie politique, celle d'un nouvel intérêt pour la Louisiane, colonie jusque-là quelque peu délaissée. Après la mort de Louis XIV, la Compagnie des Indes exploite cette colonie comme un nouvel eldorado qui ne manque pas d'attirer l'attention des décideurs mais aussi des spéculateurs<sup>32</sup>.

En septembre 1725, à Paris, le grand chef Missouri est reçu par le duc puis par la duchesse d'Orléans. À la cour, le roi reçoit la délégation entière, en présence de tous les seigneurs. Le monarque semble fasciné et aurait prolongé l'entrevue s'il n'avait eu son conseil à présider ! La tenue de ces Indiens fait sensation autant par leur quasi nudité que par leur coiffure de plumes. L'un d'entre eux « portait une longue pipe qu'ils appellent le Calumet<sup>33</sup> ».

Les deux comptes rendus du *Mercure* – le spectacle et la visite des chefs indiens – font sûrement état de la même délégation, même s'il y a une différence de dates entre les deux. Les historiens du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup> avancent la date du 10 septembre pour le spectacle de danseurs, tandis que *Le Mercure* indique seulement qu'il a eu lieu avant le départ des Comédiens pour Fontainebleau, c'est-à-dire début septembre<sup>35</sup>. *Le Mercure* donne ensuite le 20 septembre pour l'arrivée des chefs indiens à Paris : il est possible qu'il y ait eu deux voyages différents des représentants des tribus citées, dont l'un aurait été retardé en raison d'un incident à l'île

<sup>27</sup> Joachim Duviert, *Sauvages amenez en France pour estre instruits dans la religion catholique, qui furent baptisez à Paris en l'église Saint-Paul le XVII juillet 1613*, gravé par Pierre Firens, BnF, Estampes, QB-1 (1613-07-17), disponible sur gallica.fr

<sup>28</sup> Voir François de Malherbe, Lettre à Peiresc du 15 avril 1613, citée dans Nathalie Lecomte, *Entre cours et jardins d'illusion, le ballet en Europe*, Pantin, Centre national de la danse, 2014, p. 122.

<sup>29</sup> Voir Roger Savage, « Rameau's American Dancers », *op. cit.*, p. 442.

<sup>30</sup> Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris J. E. Gueullette, s. d., fac-sim, Genève, Slatkine, 1976, p. 107.

<sup>31</sup> *Le Mercure*, décembre 1725, vol. 1, p. 2830.

<sup>32</sup> Voir Christian Huetz de Lemps, « Louisiane », in Lucien Bély (dir.), *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, Paris, PUF, 1996, p. 763.

<sup>33</sup> *Le Mercure*, décembre 1725, *op. cit.*, p. 2829.

<sup>34</sup> Claude et François Parfaict, Quentin Godin d'Abguerbe, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Rozet, 1767, t. V, p. 69, Antoine Jean-Baptiste d'Origny, *Annales du théâtre italien*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, t. I, p. 87-88, Gueullette, *Notes et souvenirs*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>35</sup> *Le Mercure*, septembre 1725, *op. cit.*, p. 2274.

Dauphine, ce que rapporte *Le Mercure* de décembre 1725<sup>36</sup>. Il est difficile, en effet, d'imaginer que deux délégations différentes eussent été envoyées à Paris, étant donné l'éloignement et la complexité de tels périples : les danseurs indiens à la Comédie-Italienne devaient faire partie de la même visite diplomatique venue de Louisiane<sup>37</sup>. Dans ce cas, les danseurs à la Comédie-Italienne appartenaient à l'une des trois tribus citées : les Missouri, Osage ou Optotata. Elles vivent dans le haut Mississippi, dans le centre de la Louisiane.

### **Le spectacle indien à la Comédie-Italienne**

Cette colonie, au XVIII<sup>e</sup> siècle, est une vaste région, correspondant au sud de l'« Amérique française », le nord étant occupé par le Canada ou « Nouvelle France ». Elle représente à l'heure actuelle vingt états américains : elle se déploie surtout dans la vallée du Mississippi, entre son embouchure au sud et les Grands Lacs au nord. Elle comprend des peuplades comme les Illinois et Hurons au Nord, les Osage et Missouris au Centre et les Natchez au Sud.

Savage émet l'hypothèse que les danses décrites seraient très proches de celles pratiquées par les Natchez, une tribu voisine de La Nouvelle-Orléans<sup>38</sup>. Nous avons toutefois émis l'hypothèse que les exécutants faisaient partie d'une ou des trois tribus du haut Mississippi et non d'une tribu du Sud. De plus, à la lecture des récits de missionnaires et de voyageurs, les cérémonies pratiquées par les Louisianais possèdent de nombreux points communs : la description du *Mercure* pourrait donc tout aussi bien s'appliquer aux peuplades plus proches des Grands Lacs, que les Jésuites Jacques Marquette et Pierre-François Charlevoix ont fréquentées. Elles aussi pratiquent des danses liées au rite du calumet, fidèlement rapportées par les pères en question.

La description des danseurs par *Le Mercure* est proche de bien des récits viatiques décrivant les Indiens : des hommes « grands et bien faits<sup>39</sup> », qui adoptent la quasi-nudité et ont la tête couverte d'une coiffure de plumes. Selon le *Mercure*, le danseur qui représentait un chef « avait sur la tête une espèce de couronne, pas riche, mais fort ample, ornée de plumes de différentes couleurs<sup>40</sup> ». L'auteur de l'article semble d'ailleurs assez averti des cérémonies et coutumes de Louisiane pour en proposer une explication aux lecteurs : ce que les danseurs indiens « prétendent figurer est sans doute fort aisé à entendre dans leur pays, mais ici rien n'est plus difficile à pénétrer : voici ce que nous avons pu apprendre<sup>41</sup> ». On peut se demander si le texte du *Mercure* n'est pas de la main de Fuzelier — le librettiste des *Indes galantes* — ou du moins d'une personnalité de son entourage. En effet, Fuzelier est codirecteur du *Mercure* de 1721 à 1724, et lui-même organisateur de la rubrique « Spectacles » où apparaît la description de la danse des Indiens<sup>42</sup>. S'il n'est pas l'auteur du compte-rendu, il fait sûrement partie des spectateurs qui ont pu apprécier la danse indigène en toute connaissance de cause. En effet, parmi les nombreux récits viatiques sur l'Amérique du Nord publiés en France, on note en 1724, l'année précédant le numéro indien à Paris, la parution d'un ouvrage significatif : *Les Mœurs*

<sup>36</sup> *Le Mercure*, décembre 1725, *op. cit.*, p. 2828.

<sup>37</sup> Olivia A. Bloechl suppose toutefois pour deux visites différentes, en se fondant sur les frères Parfaict et *Le Mercure : Native American Song at the Frontiers of Early Modern Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 188 et note 33 p. 247.

<sup>38</sup> Robert Savage, « Rameau's American Dancers », *op. cit.*, p. 446.

<sup>39</sup> *Mercure*, septembre 1725, *op. cit.*, p. 2274.

<sup>40</sup> *Mercure*, septembre 1725, *op. cit.*, p. 2275.

<sup>41</sup> *Le Mercure*, septembre 1725, *op. cit.*, p. 2274-2275.

<sup>42</sup> De 1721 à 1724, Fuzelier possède le privilège du *Mercure* avec Charles Dufresny et Antoine de La Roque. Voir : Michel Gilot et François Moureau, « Fuzelier, Louis » dans Jean Sgard (dir.), *Dictionnaire des journalistes 1600-1789*, Oxford, Voltaire foundation, 1999, p. 420-423.

*des sauvages américains* du jésuite Joseph-François Lafitau<sup>43</sup>. Il n'est donc pas exagéré de penser que Fuzelier puisse s'être renseigné auprès de cet auteur sur les différentes mœurs sauvages. C'est d'ailleurs ce qu'il avait fait pour les Incas du Pérou qui apparaissent dans l'entrée des Incas des *Indes galantes*<sup>44</sup>. De même, puisque Rameau est spectateur à la Comédie-Italienne, il est possible qu'il soit lui aussi dans le circuit des Parisiens informés et qu'il ait montré son intérêt pour un spectacle amérindien, annonçant celui pour la musique chinoise bien des années après<sup>45</sup>.

Quoi qu'il en soit, l'auteur du *Mercur*, ethnologue avant l'heure, décrit une danse en « trois parties » qui est en réalité la danse du calumet en raison de sa présence dans le spectacle. Elle constitue une des cérémonies rituelles qui a le plus impressionné les voyageurs et missionnaires en Louisiane, comme le père Marquette en 1673 et le père Lafitau en 1724<sup>46</sup>. L'interprétation des danses a séduit le premier, car, selon lui, elle « se passe si bien par mesure et à pas comptés et au son réglé des voix et des tambours, que cela pourrait passer pour une assez belle entrée de ballet en France<sup>47</sup> ». Il en précise la fonction :

La danse du Calumet, qui est fort célèbre parmi ces peuples, ne se fait que pour des sujets considérables ; quelquefois c'est pour affermir la paix, ou se réunir pour quelque grande guerre. C'est d'autres fois pour une réjouissance publique ; tantôt on en fait honneur à une Nation, tantôt ils s'en servent à la réception de quelque personne considérable, comme s'ils voulaient lui donner le divertissement du bal ou de la comédie<sup>48</sup>.

Le calumet, autour duquel s'organisent ces rites dansés, est une pipe sacrée dont tous les chroniqueurs rapportent le rôle et l'importance, comme le jésuite Charlevoix :

Le calumet n'est pas moins sacré parmi ces peuples [...] : il a même, si on les en croit, une origine céleste, car ils tiennent que c'est un présent que le soleil leur a fait<sup>49</sup>.

Le père Marquette en donne une des premières descriptions chez les Illinois du nord de la Louisiane :

Il est composé d'une pierre rouge polie comme du marbre, et percé de telle façon qu'un bout sert à recevoir le tabac [...], il est embelli de la tête et du col de divers oiseaux dont le plumage est très beau ; ils y ajoutent aussi de grandes plumes rouges, vertes et d'autres couleurs dont il est tout empanaché<sup>50</sup>.

---

<sup>43</sup> Joseph-François Lafitau, *Les Mœurs des sauvages américains comparés aux mœurs des premiers temps*, Paris, Saugrain, C.-E. Hocheau, 1724.

<sup>44</sup> Voir Louis Fuzelier, « Avertissement », *Les Indes galantes, ballet héroïque*, Paris, J.-B.-C. Ballard, 1736, p. iii-vi.

<sup>45</sup> Jean-Philippe Rameau, *Nouvelles réflexions sur le principe sonore, Code de musique pratique*, Paris, Imprimerie royale, 1760, p. 189-192. Voir sur ce sujet Graham Sadler, « Orgue de barbarie », *The Rameau Compendium, op. cit.*, p. 148.

<sup>46</sup> Jacques Marquette, *Récit des voyages et découvertes [...] en l'année 1673 et aux suivantes*, imprimé d'après le manuscrit original restant au collège Sainte-Marie à Montréal, Weed, Parsons, 1855, p. 59-60 ; Joseph-François Lafitau, *Les Mœurs des sauvages américains, op. cit.*, p. 324-325. Remarquons que ce dernier reprend les descriptions du père Marquette, comme étant encore d'actualité à son époque.

<sup>47</sup> Jacques Marquette, *Récit des voyages, op. cit.*, p. 60.

<sup>48</sup> *Id.*, p. 56.

<sup>49</sup> Pierre-François Charlevoix, Lettre de 1721 dans *Histoire générale de la Nouvelle France*, Paris, Didot, 1744, p. 211.

<sup>50</sup> Jacques Marquette, *Récit des voyages et découvertes, op. cit.*, p. 55.

On peut rapprocher ces descriptions de celle du *Mercur* qui prend le calumet pour un « étendard<sup>51</sup> ». En effet, le chroniqueur a été plus sensible à son aspect qu'à son rôle de pipe sacrée : il décrit un objet assez imposant dont le décor de plumes pouvait faire croire à un drapeau ou une « banderole de trompette<sup>52</sup> » (voir illustration 1).

Illustration 1 : Calumets et danse du calumet du Mississippi supérieur, Joseph-François Lafitau, *Mœurs des sauvages américains*, Paris, Saugrain l'aîné, Hochereau, 1724, p. 314.



Le calumet est au centre de la danse qui débute le spectacle de la Comédie-Italienne : le premier Indien « fit entendre [...] par sa façon de danser, et par ses attitudes cadencées, qu'il venait proposer la paix et présenta le calumet ou étendard à son ennemi. Ensuite ils dansèrent ensemble la danse de la paix<sup>53</sup> ».

Voici, en comparaison, ce que nous rapporte le père Marquette de la première partie d'une cérémonie du calumet chez les Illinois :

Celui qui doit commencer la danse paraît au milieu de l'assemblée et va d'abord ; et tantôt il présente [le calumet] au soleil, comme s'il le voulait faire fumer, tantôt il l'incline vers la terre, d'autres fois il lui étend les ailes comme pour voler, d'autres fois il l'approche de la bouche des assistants afin qu'ils fument, le tout en cadence ; et c'est comme la première scène du ballet<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> *Le Mercure*, septembre 1725, *op. cit.*, p. 2275.

<sup>52</sup> *Le Mercure*, décembre 1725, *op. cit.*, p. 2829. Voir *supra*.

<sup>53</sup> *Le Mercure*, septembre 1725, *op. cit.*, p. 2275.

<sup>54</sup> Jacques Marquette, *Récit des voyages et découvertes*, *op. cit.*, p. 59.

Le caractère d'une danse de paix est également noté par le baron de Lahontan, un voyageur au nord de la Louisiane :

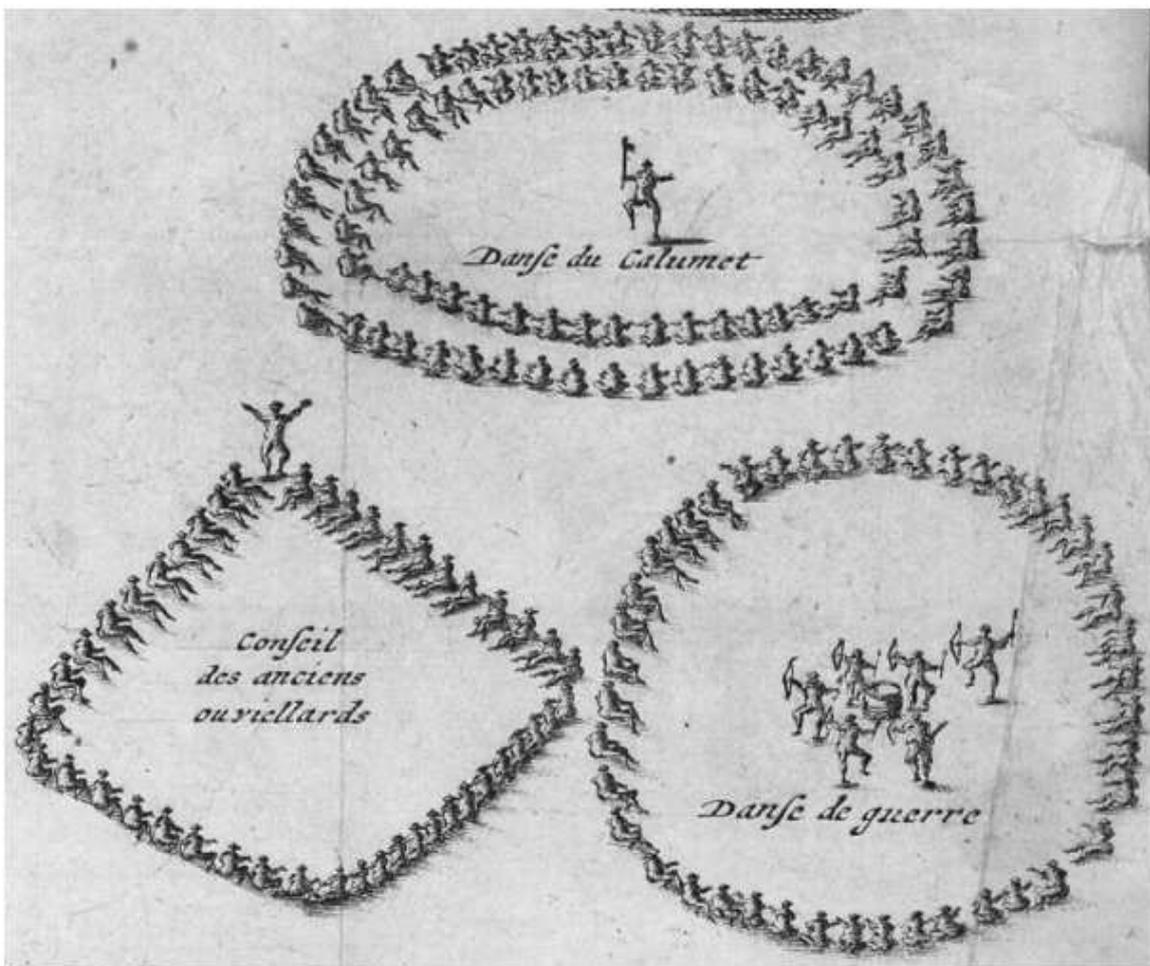
Ils ont plusieurs sortes de danses, la principale est celle du calumet. [...] Toutes ces danses peuvent être comparées à la Pyrrhique, car les Sauvages observent en dansant une gravité singulière. [...] Celle du calumet est la plus belle et la plus grave<sup>55</sup>.

Ce n'est donc pas une danse violente ni agitée : elle contraste dès lors avec la deuxième danse du ballet parisien, une danse guerrière :

La seconde danse appelée de la guerre exprime une assemblée de Sauvages où l'on prend le pari de faire la guerre à tel ou tel peuple et on en fait voir toutes les horreurs. Ceux qui sont de ce sentiment opinent en venant se mêler à la danse<sup>56</sup>.

Ici, la chronique du *Mercur*e laisse entendre clairement que son auteur a dû puiser à des sources bien informées : tous les témoignages sur les cérémonies des Louisianais rapportent, en effet, que leurs danses sont le plus souvent collectives (illustration 2).

Illustration 2 : Danse du calumet, Grands Lacs, Louis de Lahontan, *Mémoires de l'Amérique septentrionale*, vol. 2, La Haye, frères Honoré, 1703, s. p.



<sup>55</sup> Louis-Armand baron de Lahontan, *Mémoires de l'Amérique septentrionale*, La Haye, Frères Honoré, 1703, t. II, p. 100-101.

<sup>56</sup> *Mercur*e, septembre 1725, *op. cit.*, p. 2275.

Voici le témoignage du père Marquette chez les Illinois :

La seconde [danse] constitue en un combat qui se fait au son d'une espèce de tambour, qui succède aux chansons, ou même qui s'y joignant, s'accordent [sic] fort bien ensemble ; le danseur fait signe à quelque guerrier de venir prendre les armes qui sont sur la natte, et l'invite à se battre au son des tambours ; celui-ci s'approche, prend l'arc et la flèche, avec la hache d'armes, et commence le duel contre l'autre qui n'a d'autre défense que le calumet<sup>57</sup>.

Lafitau a laissé un témoignage iconographique du début de cette danse de combat assez fidèle au récit du père Marquette (voir illustration 1). Si *Le Mercure* ne mentionne pas le tambour pour cette deuxième danse, ils sont attestés par bien des voyageurs comme Marquette, mais aussi Lafitau ou Charlevoix<sup>58</sup>. Presque tous les voyageurs rapportent d'ailleurs l'importance de deux types d'instruments : le premier est le tambour à la base de l'accompagnement, le second le chichikoué, espèce de bâton ou de calebasse décorée et remplie de cailloux. Le père Lafitau nous donne ainsi une description de tambours américains assez proche de celle du *Mercure* : « leur tambour est comme une manière de timbale, faite d'une peau bien tendue sur une marmite, ou sur une chaudière<sup>59</sup> » (voir illustration 1).

En ce qui concerne la danse, la plupart des récits viatiques insistent sur la violence qui y est représentée, comme le fait le Jésuite Paul Ragueneau au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle :

Les hommes sauvages [...] se courbent dans leurs danses, ils poussent et remuent leurs bras avec violence, comme s'ils voulaient pétrir du pain ; ils frappent la terre des pieds si fortement qu'on dirait qu'ils la veulent ébranler, ou s'enfoncer dedans jusqu'au col<sup>60</sup>.

De même, le père Charlevoix, indique qu'à certains moments « tout se réduisait dans les danses à des contorsions<sup>61</sup> ». Certes les expressions guerrières de la plupart des tribus de Louisiane ne devaient pas correspondre aux chorégraphies codifiées des danses de bal ou de théâtre de la France d'Ancien Régime... (voir aussi illustration 2).

La troisième partie de la danse, selon *Le Mercure*, reprend aussi le thème du combat, mais après une période de « découverte de l'ennemi » :

Dans la troisième, le guerrier va d'abord à la découverte de l'ennemi, armé d'un arc et d'un carquois garni de flèches, pendant que l'autre assis par terre bat du tambour ou espèce de timbale pas plus gros que la forme d'un chapeau. Après avoir découvert l'ennemi, le Sauvage revient en donner l'avis à son chef. Il imite ensuite le combat dans lequel il suppose avoir défait l'ennemi. Après quoi ils dansent ensemble la danse de la victoire<sup>62</sup>.

C'est sur cette traque de l'ennemi que se termine le spectacle des Indiens à la Comédie-Italienne. Cette fois, les récits des voyageurs ne sont pas tous unanimes pour cette troisième

<sup>57</sup> Jacques Marquette, *Récit des voyages et découvertes*, *op. cit.*, p. 59-60.

<sup>58</sup> Pierre-François Charlevoix, *Histoire générale de la Nouvelle France*, *op. cit.*, p. 296 : « Tous ceux que je vis danser, chanter et jouer du tambour et chichikoué [hochet], étaient de jeunes gens équipés comme quand ils se préparent à marcher en guerre ».

<sup>59</sup> Joseph-François Lafitau, *Les Mœurs des sauvages américains*, *op. cit.*, p. 201-211.

<sup>60</sup> Paul Ragueneau, *Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable aux missions des P. P. de la Compagnie de Jésus en la Nouvelle France es années 1657 et 1658*, Paris, Cramoisy, 1659, p. 125-126. Roger Savage attribue ce texte par erreur au jésuite Paul le Jeune vers 1650 (« Rameau's American Dancers », *op. cit.*, p. 446).

<sup>61</sup> Pierre-François Charlevoix, Lettre de 1721, *op. cit.*, p. 296.

<sup>62</sup> *Mercure*, septembre 1725, *op. cit.*, p. 2275.

séquence. Si le père Marquette la décrit comme constituée de discours<sup>63</sup>, celle du père jésuite Charlevoix est plus proche du spectacle parisien : dans sa lettre de 1721, il décrit une « danse de la découverte » chez les Sakis et Otagras, des tribus du lac Michigan (Louisiane Nord) :

Un homme y danse toujours seul et d'abord il s'avance lentement au milieu de la place où il demeure quelque temps immobile, après quoi il représente tout de suite le départ des guerriers, la marche, les campements ; il va à la découverte, il fait les approches ; il s'arrête, comme on dirait qu'il veut tuer tout le monde ; revenu de cet accès, il va prendre quelqu'un de l'assemblée, comme s'il le faisait prisonnier de guerre ; il fait semblant de casser la tête à un autre ; il couche un troisième en joue ; enfin il se met à courir de toute sa force. Il s'arrête ensuite, et reprend ses sens : c'est la retraite, d'abord précipitée, puis plus tranquille. Alors il exprime par divers cris les différentes situations où s'est trouvé son esprit pendant sa dernière campagne et finit par le récit de toutes les belles actions qu'il a faites à la guerre<sup>64</sup>.

Ce type de rituel d'approche, chanté et dansé, est également rapporté à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par l'ethnomusicologue Alice Fletcher. Elle l'a noté et retranscrit d'après une véritable cérémonie, la « Wa-Wan » ou danse du calumet dans la tribu Omaha. Elle a pu le faire grâce à son collègue Francis La Flesche, un ethnomusicologue descendant de la tribu Omaha<sup>65</sup>, qui y avait assisté :

Les deux porteurs de calumet marchent de front en présentant les calumets, et débent le chant d'approche en suivant la pulsation musicale par des pas lents et glissés, un mouvement rythmé du corps, le balancement des calumets et le trémolo des maracas. Le chant exécuté à ce moment appartient au rituel musical et n'est jamais omis. Il est réputé comme très ancien<sup>66</sup>. Les deux porteurs de calumets interprètent le chant lentement. À sa conclusion, ils s'arrêtent et toute l'assemblée s'immobilise. Après une courte pause, les porteurs de calumets reprennent le chant, se déplacent comme au début et, à la fin du chant, l'arrêt et la pause se répètent. Le chant est répété quatre fois, et le dernier arrêt se fait à la porte d'une hutte désignée. La cérémonie de l'approche dure presque une demi-heure, et demande une bonne organisation afin de parcourir l'espace, respecter les arrêts, le rythme de la musique et arriver à la hutte lors du quatrième arrêt<sup>67</sup>.

Il est intéressant, voire émouvant, de relever des éléments chorégraphiques communs entre les récits du XVIII<sup>e</sup> siècle et ceux de la fin du siècle suivant, notamment dans les

---

<sup>63</sup> Jacques Marquette, *Récit des voyages et découvertes*, *op. cit.*, p. 6061 : cette séquence « consiste en un grand discours que fait celui qui tient le calumet ». Ces discours sont constitués de récits de batailles et de victoires ; la cérémonie se conclut par l'offre du calumet aux membres de l'assemblée « pour marque de la paix éternelle qui sera entre les peuples » (*id.*, p. 61).

<sup>64</sup> Pierre-François Charlevoix, *Histoire générale de la Nouvelle France*, *op. cit.*, p. 297.

<sup>65</sup> Victoria L. Levine, *Writing American Indian Music, historic transcriptions, notations and arrangements*, Middleton, American Musicological Society, A-R Editions, Inc, 2002, p. xxviii.

<sup>66</sup> Ici est inséré le chant noté « Chant d'approche rituel », Victoria L. Levine, *Writing American Indian Music*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>67</sup> Alice Fletcher «The 'Wa-Wan' or Pipe Dance of the Omahas», 1884, cité dans Victoria L. Levine, *Writing American Indian Music*, *op. cit.*, p. 46: «On reaching the camp circle or open space, the ceremonial of approach begun. The two piper bearers walk abreast, presenting the pipes, and begin the song of approach, keeping time to the music by a slow sliding step, a rhythmic movement of the body, the swaying of the pipes and the tremulo of the gourds. The song sung at this time belongs to the musical ritual and it is never omitted. It is considered to be old. [Ex. 30, 'Ritual Song of Approach' appears here] The two pipes bearers sing the song slowly. At its close, they halt, and the entire party come to a standstill. After a short pause, the pipe bearers begin to song again, moving on as before, and at the close of the song the halt and pause repeated. The song is sung four times, and the last halt is made at the door of the designated lodge. This ceremonial approach occupies nearly half an hour, and requires good management in order to get over the ground, observe the pauses, the time of the music and arrive at the lodge when the fourth halt is due».

déplacements lents et les arrêts, même si bien des dispositifs diffèrent comme les exécutions en solo ou en duo avec l'assemblée.

Si nous avons regroupé ces témoignages de danses, c'est en raison de leur ressemblance avec celles données à Paris en 1725, ce qui montre que Rameau et ses contemporains ont pu assister à de véritables chorégraphies rituelles indiennes. Il est toutefois délicat d'identifier à tout prix une tribu particulière et il faut rester prudent dans des attributions difficiles à établir. C'est ce que suggère d'ailleurs un des auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, le père Charlevoix, qui relativise sa propre relation : il n'a pas vu exactement les mêmes rites dans la région des Grands Lacs que ceux qui ont été rapportés avant lui. Il suppose que c'est en raison des différences de coutumes entre les peuples, mais aussi du rôle du commandant de la colonie qui a pu modifier quelque peu le déroulement de la cérémonie<sup>68</sup>.

C'est pourquoi il faut prendre le compte-rendu du *Mercury* avec précaution : il fait peut-être état de variantes pratiquées par certaines tribus, mais dont les rites possèdent des points communs typiques de la Louisiane. De même, il est possible, comme le suppose Savage, que le spectacle parisien ait été adapté, en une sorte de version pour « touristes » avant l'heure<sup>69</sup>. Enfin, les témoignages peuvent être déformés eux aussi par un œil ethnocentrique européen dont font parfois preuve certains auteurs.

Signalons toutefois que les récits que nous avons cités, principalement ceux des pères Marquette, Lafitau et Charlevoix, montrent un certain souci d'objectivité, ce qui est le cas aussi de la critique du *Mercury*. Ainsi la description de la cérémonie du calumet de la paix montre que Rameau et Fuzelier ont pu assister à un spectacle d'Amérindiens, peut-être réarrangé, mais qui comportait des éléments ethnologiques véritables.

Rameau et Fuzelier ont donc dû être assez fascinés pour consacrer une entrée entière aux Sauvages dans *Les Indes galantes* ; ils y placent une des cérémonies amériennes les plus nobles, celle du calumet de la Paix, capable aussi d'envoûter le public. Mais leur objectif n'était pas de mettre en scène une cérémonie exotique à la mode. Ils l'insèrent en réalité dans une réflexion plus vaste où se remarque l'influence d'un écrit célèbre publié en 1704, les *Dialogues de M. le baron de Lahontan et d'un Sauvage dans l'Amérique*<sup>70</sup>.

### « Les Sauvages » à l'opéra : genre et sexualité

L'auteur, Louis de Lahontan, avait rencontré pendant un voyage de découverte à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, un chef huron, Kondariok, très respecté des Amérindiens mais aussi des colons français<sup>71</sup>. Il apparaît, sous le nom d'Adorio, dans des dialogues fictifs que Lahontan aurait menés avec lui. Adorio se fait en réalité le porte-parole des idées personnelles de l'auteur, influencées par le courant libertin du XVII<sup>e</sup> siècle et annonciatrices de celles des Lumières. Le chef huron dénonce principalement les incohérences et les dépravations des sociétés dites civilisées, que ce soit sur le plan de la religion, des mœurs amoureuses et sexuelles ou des régimes politiques. Il s'agit là d'un des ouvrages importants qui a participé à l'élaboration du mythe du « bon sauvage » au XVIII<sup>e</sup> siècle et qui a impulsé une réflexion sur l'état de nature, y compris dans la musique<sup>72</sup>.

Dans l'entrée des Sauvages, l'introduction du personnage d'Adario, avec le même nom que chez Lahontan, montre la dette que Fuzelier et Rameau avaient envers les écrits du baron philosophe. Certes Fuzelier ne pouvait se permettre d'exposer telles quelles les théories

<sup>68</sup> Pierre-François Charlevoix, *Histoire générale de la Nouvelle France*, op. cit., p. 297.

<sup>69</sup> Robert Savage, "Rameau's American Dancers", op. cit., p. 446.

<sup>70</sup> Louis baron de Lahontan, *Dialogues de M. le baron de Lahontan et d'un Sauvage dans l'Amérique*, Amsterdam, Veuve de Boeteman, 1704.

<sup>71</sup> Voir Roger Savage, « Rameau's American Dancers », op. cit., p. 451.

<sup>72</sup> Sur cet aspect, voir plus particulièrement Olivia A. Bloechl, *Native American Song at the Frontiers of Early Modern Music*, op. cit., p. 177-215.

progressistes qui avaient valu à Lahontan de vivre en exil après ses séjours en Amérique. Des allusions permettent toutefois de déceler une certaine influence de sa pensée. Ainsi dès la première scène de l'entrée des Sauvages, le chef Adario se plaint de la cour que deux colons étrangers font à la femme qu'il aime – les relations entre Indiens et colons étaient d'ailleurs courantes dans les colonies américaines. Dans l'air qui suit, il s'émeut de leur présence quelque peu arbitraire dans une vision teintée d'anti colonialisme : « Ne paraissez-vous dans nos bois, / Que pour triompher à la fois / De ma tendresse et de ma gloire ?<sup>73</sup> ». Des vers qui évoquent le chef Adario chez Lahontan, plus radical encore il est vrai : « Qui vous a donné les pays que vous habitez ? De quel droit les possédez-vous ?<sup>74</sup> ».

Même si l'entrée des Sauvages évoque la colonisation, elle se centre surtout autour d'un débat sur la sexualité et le mariage. Elle fait, en effet, référence aux coutumes rapportées par Lahontan pour les Hurons et par Charlevoix pour les Natchez. Damon, un officier français, qui prône l'amour volage déclare ainsi : « ... dans vos sages climats / L'inconstance n'est point un crime<sup>75</sup> », une évocation sans détours des mœurs sauvages. En effet, les jeunes gens – filles comme garçons – y sont libres de leur vie sexuelle avant le mariage, car les Indiens considèrent la continence comme un « crime » selon le mot même de l'Adario de Lahontan<sup>76</sup>, repris par Fuzelier. Les Indiens, en effet, règlent leur comportement sur la nature et permettent « que les garçons une ou deux fois le mois recherchent la compagnie des filles et que ces filles souffrent celle des garçons<sup>77</sup> ».

Dans une autre publication, les *Mémoires de l'Amérique septentrionale* parues en 1703<sup>78</sup>, Lahontan expose plus précisément les conduites sexuelles indiennes où l'on voit que les rapports de genre qu'elles impliquent sont bien peu comparables à ceux des pays européens. Les Indiens pratiquent, en effet, l'amour libre, et ce sont les jeunes filles qui choisissent leur partenaire grâce au rite de l'« allumette »<sup>79</sup>. Une belle pouvait, en effet, laisser sa porte ouverte et accueillir des amants : elle marquait son consentement en soufflant l'allumette présentée par le garçon. Sinon elle s'enfonçait dans sa couverture pour lui signifier son refus (illustration 3).

---

<sup>73</sup> Louis Fuzelier, *Les Sauvages, Les Indes galantes* [livret], Paris, J.-B.-C. Ballard, 1736, p. 4.

<sup>74</sup> Louis de Lahontan, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>75</sup> Louis Fuzelier, *Les Sauvages*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>76</sup> Louis de Lahontan, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>77</sup> *Id.*, p. 24.

<sup>78</sup> Louis de Lahontan, *Mémoires*, tome II, *op. cit.*

<sup>79</sup> *Id.*, p. 133.

Illustration 3 : Rite de l'allumette chez les Louisianais, Bernard Picart, *Illustrations de cérémonies et coutumes religieuses*, Amsterdam, J.-F. Bernard, 1723, s. p.



Ce rite est rapporté de façon non équivoque dans la pièce de La Devretière, *Arlequin sauvage*<sup>80</sup>. Dans *Le Huron* de Marmontel et Grétry, c'est à l'amour libre qu'il est fait allusion par la voix du Huron : « Si vous saviez comme votre sexe est docile / Et combien par l'amour le nôtre est adouci<sup>81</sup> ! ».

Dans les *Indes galantes*, c'est aussi dans ce sens qu'il faut entendre la réplique de la sauvagesse Zima, courtisée par l'officier français, sorte de plaidoyer pour la liberté amoureuse prônée par les Sauvages :

[...] vous oubliez, ou vous ne savez pas  
 Dans quel temps l'inconstance  
 Est pour nous légitime.  
 Le cœur change à son gré dans cet heureux séjour ;  
 Parmi nos amants, c'est l'usage  
 De ne pas contraindre l'amour<sup>82</sup>.

Toujours chez les Indiens, lorsque le mariage est décidé, il ne l'est que par l'accord des amants sans qu'aucun consentement des parents ni de la famille ne soit requis. Dans l'entrée

<sup>80</sup> Louis-François Delisle de La Devretière, *Arlequin sauvage*, I, 5, p. 25-26 : « Dans mon pays on présente une allumette aux filles : si elles la soufflent, c'est une marque qu'elles veulent vous accorder leurs faveurs. Si elles ne la soufflent pas, il faut se retirer ».

<sup>81</sup> Jean-François Marmontel, André-Ernest Grétry, *Le Huron*, Paris, Merlin, 1768, I, 3, p. 13.

<sup>82</sup> Louis Fuzelier, *Les Sauvages*, *op. cit.*, p. 7.

des Sauvages, c'est la position que tient Zima, affirmant fièrement à Adario : « C'est l'amant que mon cœur préfère », se laissant ainsi guider par sa « sincérité<sup>83</sup> » et par son penchant naturel. Certes la revendication, de la part de jeunes amants, d'un choix libre pour leur mariage n'est pas nouvelle au théâtre, mais elle prend ici toute sa force en revendiquant le régime social des Indiens qui n'obéissent qu'à leur libre arbitre. Toutefois leur liberté n'implique pas l'infidélité au sein d'une institution ritualisée comme celle du mariage. En effet, pendant toute sa durée, les Indiens « se gardent l'un à l'autre une fidélité inviolable<sup>84</sup> », ce que Zima résume bien : « Mais dès que l'hymen nous engage, / Le cœur ne change plus dans cet heureux séjour<sup>85</sup> ».

Mais l'union décidée à deux peut aussi se rompre par consentement mutuel, toujours au nom de la liberté pratiquée par la société indienne. Selon Lahontan, en effet, leur mariage n'est pas irrévocable : « ils regardent comme une chose monstrueuse de se lier l'un avec l'autre sans espérance de ne pouvoir jamais rompre ce nœud<sup>86</sup> ».

Comme le souligne Jean-Noël Laurenti, Fuzelier a toutefois quelque peu adouci ces positions morales très libérales<sup>87</sup>. En effet, le poète insiste sur le lien conjugal irrévocable, une valeur sociale imposée à la société occidentale, estompant par-là l'entière liberté des couples mariés chez les Indiens. Laurenti avance même que « l'amour à la sauvage [...] ressemble fort [...] à l'amour berger<sup>88</sup> ». Il faut toutefois nuancer cette analyse, car les allusions plus que transparentes aux écrits de Lahontan font du couple Zima-Adario un exemple représentatif d'idées plus libérales que celles qui règnent habituellement dans l'opéra : des mœurs sexuelles libres avant le mariage et la possibilité pour une jeune fille de choisir le mari qui doit partager sa vie.

Fuzelier, à la suite de Lahontan, défend donc une dimension philosophique libertine dans l'entrée des Sauvages : ceux-ci ne désignent plus des sous-populations, inférieures aux civilisations occidentales, mais des peuples vivant auprès d'une nature sacrée, dans une pureté de mœurs que n'a pas abîmé un système politique hypocrite et inégalitaire. La liberté sexuelle tout comme l'amour sincère et consenti font ainsi force de loi. Dès lors, la danse des *Sauvages* se situe non seulement au centre d'une cérémonie religieuse, mais aussi dans une entrée à la portée philosophique évidente.

La description déjà citée du baron de Lahontan pour la danse du calumet s'impose alors : elle est la « plus belle et la plus grave ». Une réaction du XVIII<sup>e</sup> siècle semble aller dans ce sens : il s'agit d'une critique envers les auteurs Charles-Simon Favart et Charles Collé qui avaient écrit une parodie érotique, « Rien / Père Cyprien / Ne vous contient !<sup>89</sup> », sur la mélodie instrumentale des *Sauvages*. On a critiqué Collé d'avoir pris comme timbres<sup>90</sup> à ses parodies des pièces « nobles » de Rameau, comme le rapporte Pierre Laujon :

Je ne dois pas oublier le défaut que nous avons unanimement reproché à Collé, celui de leur avoir choisi pour timbre deux marches, l'une majestueuse et noble [Marche des guerriers de *Castor et Pollux*], faite pour annoncer des héros et des guerriers, l'autre qui n'est guère moins imposante et servant d'annonce à des sauvages<sup>91</sup>.

<sup>83</sup> *Id.*, p. 9.

<sup>84</sup> Louis de Lahontan, *Mémoires*, tome II, *op.cit.*, p. 137.

<sup>85</sup> Louis Fuzelier, *Les Sauvages*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>86</sup> Louis de Lahontan, *Mémoires*, *op.cit.*, p. 135 et p. 137.

<sup>87</sup> Jean-Noël Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique (1669-1737)*, Genève, Droz, 2002, p. 204.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> Pierre Laujon, *Œuvres choisies*, t. IV, Paris, Collin et Patris, 1811, p. 109-110.

<sup>90</sup> Le timbre désigne ici la mélodie d'une pièce dont on se sert pour faire de nouvelles paroles.

<sup>91</sup> Pierre Laujon, *Œuvres choisies*, *op. cit.*, p. 110

Cette opinion nous livre un peu du caractère de la danse du calumet de la paix telle qu'elle était perçue à l'époque : une marche solennelle et noble, introduisant un peuple digne de respect, comme le rapportent d'ailleurs bien des récits de voyage. Il est certain que la musique de Rameau a contribué à ce caractère, mais l'on peut se demander aussi si elle ne révèle pas la même démarche que chez Fuzelier, un respect en même temps qu'un attrait pour l'Autre, ici l'Amérindien.

### ***La danse du calumet de la paix de Rameau***

Rameau semble le suggérer lorsqu'il indique, dans sa lettre à Houdard de La Motte en 1727, qu'il a voulu « caractériser le chant et la danse de ces sauvages<sup>92</sup> », dans sa pièce de clavecin « Les Sauvages ». Il s'agit donc d'une pièce composée d'après un modèle vivant qui fait fonction d'excitant sur son imagination. Pour Rameau, en effet, « caractériser » indique qu'il veut donner l'impression qu'a faite la danse sur lui (et sur les spectateurs et spectatrices) et non la reproduire. Toutefois, cette démarche comprend aussi le désir de procurer à la pièce son « caractère » particulier, différent de celui des autres danses : elle ne pourra sonner de la même manière qu'un menuet et il faut donc lui trouver des spécificités. Rameau poursuit pour cela deux démarches : il s'inscrit dans une tradition française de la « marche exotique », déjà présente dans le ballet de cour, en même temps qu'il puise à des éléments amérindiens entendus à Paris. Jusqu'à présent, bien des musicologues ont inscrit *Les Sauvages* uniquement dans un contexte sociologique<sup>93</sup> ou dans la tradition du clavecin, en négligeant un domaine d'importance : celui du théâtre lyrique. Il est d'autant plus légitime de convoquer cet héritage, que l'auteur lui-même s'en revendique auprès d'Houdard de La Motte.

### ***Une rythmique exotique***

La danse du calumet de la paix est de forme rondeau<sup>94</sup>, un refrain et deux couplets, une forme traditionnelle en France que ce soit pour la danse ou pour les compositions lyriques (voir exemple 1).

---

<sup>92</sup> Rameau, « Lettre à Houdard de La Motte », *op. cit.*, p. 39.

<sup>93</sup> C'est le cas de Roger Savage dans « Rameau American dancers », *op. cit.*

<sup>94</sup> Il ne s'agit pas du tout d'une chaconne, selon une erreur de Gallouët, d'autant que la danse est de mesure binaire, mais bien d'une marche (« Transformation de l'autre exotique dans Les Indes galantes de Rameau et Fuzelier (1736) », *art. cit.*, p. 9).

Exemple 1 : Jean-Philippe Rameau, « Les Sauvages », pièce pour clavecin, *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, Paris, l'auteur, Boivin, Leclerc, ca 1729, p. 25.

Les Sauvages.

Il faut toutefois souligner qu'on trouve, dans bien des chants indigènes de l'ancienne Louisiane, des structures strophiques avec des répétitions, évoquant la forme européenne du rondeau. L'ethnomusicologue Victoria Levine cite ainsi pour les Indiens du Nord-Est<sup>95</sup> des schémas de chansons tels que AABAB ou AABABA<sup>96</sup> : Rameau a-t-il voulu traduire ces formes répétitives par le rondeau, un équivalent européen qu'il jugeait assez proche ?

La rythmique des *Sauvages* est binaire, indiquée à 2 c'est-à-dire à la blanche, impliquant un tempo se situant entre le C barré et le 2/4 très vif : même si Saint-Lambert le qualifie de « gai ou léger<sup>97</sup> », il peut indiquer aussi au XVIII<sup>e</sup> siècle un tempo modéré, à condition que la pulsation soit à la blanche<sup>98</sup>. Rameau déploie une rythmique binaire insistante dont le premier temps est accentué. Elle met en valeur un motif de dactyle (blanche-deux noires à la basse) qui est la plupart du temps monnayé en croches à la basse et à la mélodie (blanche-quatre croches). Dans le premier couplet (exemple 1, mesures 25 à 30), ces effets sont encore plus marqués, ramenant le vocabulaire rythmique à l'ossature même de la pulsation en blanches (exemple 1, mesures 28 et 30).

<sup>95</sup> L'ethnomusicologie actuelle divise l'ancienne Louisiane en grandes zones tribales que sont les Sud-Est, Nord-Est et Grands Lacs. Voir : Ellen Koskoff (éd.), *The United States and Canada, The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 3, New York, London, Garland Publishing, 2001, p. 451 et sq.

<sup>96</sup> Victoria Levine, "Northeast" dans Ellen Koskoff (éd.), *The United States and Canada, op. cit.*, p. 463.

<sup>97</sup> M. de Saint-Lambert, *Les Principes du clavecin*, Paris, Ballard, 1702, p. 20.

<sup>98</sup> Voir Jean Saint-Arroman, *L'interprétation de la musique française 1661-1789*, Paris, Champion, 1983, p. 355.

On retrouve ce type de rythmique dans certaines transcriptions de chansons indiennes<sup>99</sup>. Un des exemples les plus significatifs est déjà connu en France dès le XVII<sup>e</sup> siècle par la publication de Gabriel Sagard en 1636, *Histoire du Canada*<sup>100</sup>. Ce missionnaire récollet a repris des chants notés par Marc Lescarbot plus de trente ans auparavant chez les Micmac de Nouvelle-Écosse. Sagard, dans sa publication de 1636, leur ajoute une harmonisation à quatre voix sans mentionner son auteur. Elle est en contrepoint note contre note, dans un style de musique religieuse sévère à l'harmonie pré-tonale<sup>101</sup>. Dans les trois chants publiés, se remarque une pulsation binaire à la blanche, exploitant plus ou moins des formules dactyliques. Le chant « *Egrina hau. Egrina hé hé.* » possède ainsi une rythmique proche de celle des *Sauvages* de Rameau (exemple 2).

Exemple 2 : "Egrina hau", chant amérindien harmonisé par Sagard  
*Histoire du Canada*, Paris, Sonnius, 1636

The musical score is presented in four staves, labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The time signature is common time (C). The melody is simple, with a clear binary pulse. The lyrics are written below the staves: "E - gri-na hau. E - gri-na hé hé hu hu ho ho ho. E - gri-na hau hau hau." The notation uses a mix of quarter and eighth notes, with some rests, and the harmony is a simple four-part setting.

Toutefois, en raison de leur volonté d'occidentalisation, les transcriptions rapportées par Sagard ne sont sans doute pas très fidèles, surtout si on les compare à celles qui figurent dans *Writing American Indian Music* de l'ethnomusicologue Levine, où les chants indiens se révèlent d'une bien plus grande complexité, notamment dans leurs échelles mélodiques<sup>102</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le père Marquette, dans son témoignage si scrupuleux sur les Illinois, avait d'ailleurs été plus prudent que son collègue, car il estimait que les Illinois exécutent des chants qu'« on ne peut assez exprimer par la note<sup>103</sup> ».

Certes l'objectif de Sagard n'était sans doute pas ethnomusicologique et ses chants devaient pouvoir s'interpréter chez des amateurs français, tout en démontrant la facture « primitive » des musiques indiennes, à l'instar de Marin Mersenne qui en publie lui aussi dans son *Harmonie universelle*<sup>104</sup>. Ainsi les transcriptions de Lescarbot et Sagard popularisent-elles un certain type de chant ou de danse exotique qui exploite des rythmes binaires simples dans le style d'une marche au caractère grave<sup>105</sup>. On peut donc penser que ces musiques étrangères, connues dès le XVII<sup>e</sup> siècle, ont aidé à façonner chez les musiciens, des compositions archétypales fondées sur des caractères communs, créant ainsi un *topos* de l'exotisme musical.

<sup>99</sup> Howard Brofsky se demandait lui aussi si ce motif blanche-deux noires n'était pas comme un indice de rythme indien : « Rameau and the Indians: The Popularity of *Les Sauvages* », *op. cit.*, p. 48.

<sup>100</sup> Gabriel Sagard, *Histoire du Canada*, Paris, C. Sonnius, 1636.

<sup>101</sup> L'harmonisation à quatre voix est reproduite en fac-similé dans Gabriel Sagard, *The Long journey to the country of the Hurons*, éd. George M. Wrong et H. H. Langton, Toronto, the Champlain Society, 1939.

<sup>102</sup> Victoria L. Levine, *Writing American Indian Music*, *op. cit.*

<sup>103</sup> Marquette, *Récits des voyages*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>104</sup> Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, 1636, reprint Paris, CNRS, 1986, vol. 2, p. 148. Voir aussi Levine, *Writing American Indian Music*, *op. cit.*, p. xxii et 6.

<sup>105</sup> On retrouve également ce type de marche avec formule anapestique dans des marches chinoises transcrites par le jésuite Joseph-Marie Amiot au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme en font foi les études de François Picard : « Les avatars de la feuille de Saule », *Entretien sur la musique ancienne en Sorbonne*, 28-29 mai 2015, université Paris-Sorbonne, non publié. Voir aussi : « Amiot, les divertissements chinois », 2012, halshs-00726594, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-726594>, p. 17-18, consulté le 29 décembre 2015.

En effet, c'est bien ce dernier que l'on reconnaît dans des marches ou des danses exotiques du ballet de cour ou de la comédie-ballet<sup>106</sup>. Chez Lully, elles sont aussi binaires avec des temps lourds et appuyés, sans levée ; des rythmes pointés plus ou moins ridicules y prédominent. Elles sont le plus souvent de caractère burlesque, épousant en cela la tradition du ballet de cour envers les personnages exotiques<sup>107</sup>. La plus célèbre est la « Marche des Turcs » pour le *Bourgeois gentilhomme*<sup>108</sup> ; mais l'on peut citer aussi, cinq ans auparavant, l'air pour les « Faunes, Indiens et Indiennes » dans le *Ballet de la Naissance de Vénus* en 1665<sup>109</sup>. Lully donne ainsi le modèle de marche exotique, exploitée à son tour par l'opéra français. Campra la reprend pour une « Entrée des Sauvages » dans *Hippodamie*, opéra créé en 1708 (livret de Pierre-Charles Roy) : on y retrouve la rythmique binaire accentuée ainsi que les rythmes pointés (exemple 3).

Exemple 3: André Campra, Entrée des Sauvages, *Hippodamie*, Prologue, 1  
Paris, Ballard, 1708, p. v

Dans cet exemple, Campra a insisté sur un rythme processionnel évoquant des tribus assez frustes, caractérisé notamment par deux seuls motifs rythmiques : des blanches et des noires pointées-croches. Ces dernières sous-tendent la plupart du temps des mélodies descendantes évoquant celles de Rameau.

Toutefois, une différence de taille existe entre ces pièces et la danse des *Sauvages* de Rameau : c'est le caractère non comique de cette dernière. Le compositeur, au contraire, s'affranchit de cette tradition en proposant une danse exotique animée et qui semble bien plus respectueuse des rythmes indiens entendus à la Comédie-Italienne, même si elle reprend en apparence le moule rythmique de l'exotisme musical français. Ce qu'ajoute Rameau, c'est l'allègement de la pulsation binaire par un monnayage en croches (exemple 1, mesures 1 et 3).

<sup>106</sup> Voir notre article : « Étranges étrangers dans les ballets et les comédies-ballets de Lully (1657-1671) », *Voyages, rencontres, échanges au XVII<sup>e</sup> siècle*, Biblio 17, Narr Francke Attempto Verlag GmbH, 2017.

<sup>107</sup> Voir Nathalie Lecomte, *Entre cours et jardins d'illusion, le ballet en Europe, op. cit.*, p. 120-126. Voir aussi notre article : « Étrangers et voyageurs », *op. cit.*

<sup>108</sup> Jean-Baptiste Lully, *Le Bourgeois gentilhomme*, manuscrit, Paris Bibliothèque nationale, département musique, Rés F-578. On peut consulter la partition sur :

<http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/a/a0/IMSLP30656-PMLP05360-LWV43LeBourgeoisGentilhomme.pdf>

<sup>109</sup> Jean-Baptiste Lully, *Ballet de la Naissance de Vénus*, manuscrit, Paris, Bibliothèque nationale département musique, Rés F-513, p. 54.

Ainsi la formule de base est-elle plus dynamique grâce au motif blanche-quatre croches, évoquant sûrement l'agilité de la danse des Indiens, même si elle s'inscrit dans une séquence au caractère fortement ritualisé.

De plus, un écho des gestes furieux évoqués par Ragueneau – les frappés de pieds – se retrouvent dans les accents marqués du premier couplet, mesures 25-28, encore renforcés par une formule répétitive (exemple 1). Ici, il est évident que Rameau imite non seulement un des éléments du vocabulaire rythmique des danses indiennes, mais aussi de leurs chants. En effet, un grand nombre de ces derniers comportent des accents rythmiques, dans des mesures binaires ou ternaires<sup>110</sup>. C'est le cas de la « Chanson d'approche<sup>111</sup> », exécutée par la tribu Omaha dont nous avons donné une description de leur rituel. Ce chant, « réputé comme très ancien<sup>112</sup> », comporte une mesure à quatre temps ainsi que des accents distribués la plupart du temps sur des temps forts, évoquant l'écriture rythmique de Rameau.

### *Motifs de notes répétées descendantes*

Mais il y a des ressemblances plus frappantes encore : les motifs descendants en notes répétées (exemple 1, mesures 6-7 et 14-15). Cet étagement évoque tout à fait la construction de maintes mélodies amérindiennes. Levine note, en effet, chez les Indiens de l'ancienne Louisiane, au Nord et au Sud : « la plupart des chants présentent un profil général descendant ou qui ondulent selon une courbe descendante<sup>113</sup> ». En effet, si l'on consulte les chants notés dans l'ouvrage de Levine, ils adoptent très souvent ce type de profil soit par notes conjointes soit par sauts mélodiques, qui partent souvent d'une hauteur aiguë et descendent en paliers.

C'est le cas de la « Chanson d'approche » des Ohama – qui décidément comporte bien des éléments évoquant la pièce de Rameau. Mais aussi dans une chanson de la tribu des Osages du centre de la Louisiane, une des tribus reçues en France en 1725. Il s'agit de *Deer song* recueillie par Alice C. Fletcher et Francis La Flesche (exemple 4).

---

<sup>110</sup> Voir Victoria L. Levine, *Writing American Indian Music*, *op. cit.*

<sup>111</sup> Id., p. 45

<sup>112</sup> Victoria L. Levine, *Writing American Indian Music*, *op. cit.*, « It is considered to be old », p. 46.

<sup>113</sup> Victoria Levine, « Southeast », dans *The United States and Canada*, *op. cit.*, p. 467: « The melodic contours of most Southeast Indian dance songs feature an overall descent or undulation with a descending inflection ». Voir aussi Gary S. Field, *American Indian Music, Traditions and Contributions*, Portland Public Schools, American Indian Baseline Essays, 1993, dans <http://www.pps.k12.or.us/depts-c/mc-me/be-ai-mu.pdf>, consulté le 2 mars 2016.

The Words of the Deer Songs  
Osage version

Transcribed by Alice C. Fletcher

$\text{♩} = 152$

Time beats

5

9

5

9

Wi-tsin-do nos she-tho to nos, Wi-tsin-do nos she-tho to nos, Dsi non-nos-ge he, dsi non-nos c,

Dsi non-nos-ge he, Wi-tsin - do nos she-tho to nos, Wi-tsin-do nos she-tho to nos, Dsi non-nos-ge he,

dsi non-nos c, Dsi non-nos ge he, Wi-tsin - do nos she-tho to nos.

La mélodie évoque fortement le motif descendant de Rameau dans le refrain des *Sauvages*, avec son décrochage de tierce au début et ses notes répétées descendantes. Le rythme pointé brève-longue pourrait même apparaître dans la pièce de Rameau si on l'exécute avec des croches inégales, une pratique très courante au XVIII<sup>e</sup> siècle dans les mouvements conjoints.

### L'accompagnement des voix

La danse du calumet, d'abord donnée seule, sert ensuite d'accompagnement au duo entre Zima et Adorio et au chœur des Sauvages, selon la technique de la parodie contrapuntique – la danse se superposant à une nouvelle séquence vocale. Certes Rameau n'a pas traité l'écriture vocale du duo des deux héros et du chœur des sauvages de la même manière que la danse instrumentale. Mais le compositeur, même s'il n'impose pas aux chanteurs des motifs mélodico-rythmiques contournés et frénétiques, insiste sur certaines particularités qui devaient représenter pour lui des éléments significatifs de la musique amérindienne. Ainsi, son insistance sur la pulsation en blanche, en particulier dans les couplets 2 et 3 (exemple 5), reprend l'ossature rythmique et les accents de la danse amérindienne telle qu'elle est transcrite.

Exemple 5 : Rameau, Duo et chœur « Forêts paisibles », *Les Indes galantes*, *Entrée des Sauvages*, Ballet réduit à quatre grands concerts, Paris, Boivin, Leclair, l'auteur, ca 1735, p. 212.

112. Ch<sup>r</sup>

= traits, Ciel, Ciel, tu les a faites Pour l'innocence, et pour la paix. Jouis =  
 = traits, Ciel, Ciel, tu les a faites Pour l'innocence, et pour la paix. Jouis =  
 = sons dans nos a ziles, Jouissons des biens tranquiles, Ah! peut on  
 = sons dans nos a ziles, Jouissons des biens tranquiles, Ah! peut on

B.C.

Plus troublant, encore, le compositeur souligne une des particularités mélodiques des chants indiens, rapportée par les ethnomusicologues : des mélodies descendantes et organisées en paliers. C'est tout à fait le cas dans deux phrases du refrain pour le duo et le chœur, « Forêts paisibles » et « Jamais un vain désir » (exemple 6).

Exemple 6 : Rameau, *Les Indes galantes*, *Entrée des Sauvages*, Ballet réduit à quatre grands concerts, Paris, Boivin, Leclair, l'auteur, ca 1735, p. 210.

Zima.

Duo  
 des Sauvages  
 en Rondeau  
 avec le  
 Choeur.

Forest paisibles, Forest paisibles, Jamais un vain desir ne trouble ici nos.

Adario.

Forest paisibles Jamais un vain desir ne trouble ici nos.

Tous.

Cet air se jouë  
 sur les Violons  
 avant qu'il serve  
 d'accompagne-  
 ment au  
 Duo.

B.C. et Coups p<sup>r</sup> le Ch<sup>r</sup>

Cette dernière phrase double un des motifs — les notes répétées descendantes — que nous avons identifié comme le plus proche des mélodies amérindiennes.

## Conclusion

La présence de ces motifs inviterait dès lors à infléchir la lecture du livret : en introduisant sa pièce de clavecin *Les Sauvages* comme soutien indéfectible de la cérémonie du calumet et en amplifiant par l'écriture vocale quelques particularités de son écriture, Rameau n'a-t-il pas songé à rendre hommage à cette civilisation dont l'organisation sociale et les mœurs sexuelles étaient si différentes de celles des Européens ? En quelque sorte, la prudence dont fait preuve Fuzelier dans le livret n'aurait pas été confirmée par la musique plus ouvertement « sauvage » de Rameau. Une musique qu'il a magnifiquement déployée en toute connaissance de cause dans cette scène sacrée et traversée en même temps de l'esprit progressiste des Lumières.

Plus tard dans le siècle, c'est *Le Huron* de Marmontel et Grétry, donné en 1768, qui poursuit le paradigme du « bon sauvage ». Si on ne décèle pas dans cet opéra-comique le même univers ritualisé que chez Rameau, la Marche du Huron (I, 12) reprend toutefois encore certains *topoi* des pièces exotiques<sup>114</sup>. Il est certain que Grétry a cherché à évoquer le « primitivisme » indien avec son rythme binaire accentué et son harmonie à base de pédales de tonique et de dominante. Ses motifs mélodiques reprennent les notes répétées de Rameau (mesures 14 et 16) alors que d'autres (mesures 4-7) évoquent encore, dans une harmonie tonale majeure, ceux publiés par Sagard en 1636, comme un lointain écho des musiques sauvages que les voyageurs avaient adaptées aux oreilles ethnocentriques de leurs contemporains. Des musiques « sauvages » que Rameau a, en revanche, exploitées de façon magistrale dans son ballet, avec une attention envers ses modèles bien plus fidèle que ce que la musicologie a jusqu'ici supposé.

---

<sup>114</sup> André Grétry, *Le Huron*, Paris, chez Mme Beraux, Haubaut, s. d., I, 12, p. 108.