

L A C H A N S O N
A T A H I T I

Raymond MESPLÉ

1987

P 780
MES

LA CHANSON A TAHITI

Pour qui visite Tahiti aujourd'hui, rien n'est plus aisé que de rentrer en contact avec la chanson polynésienne : chansons d'accueil à l'aéroport de Faaa, chansons de variété déversées à pleine puissance par les haut-parleurs des trucks*, chansons accompagnant les danses dans les hôtels, chansons des *mama** sur les lieux d'exposition et de vente des objets artisanaux, chansons de bringue*, chansons de fête, chansons du *tiurai**, chansons polyphoniques du temple ou de l'église... Le chant est pour le Tahitien une construction harmonieuse qui l'enchanté, qui parfois l'enivre, et l'un de ses moyens d'expression favori.

La chanson polynésienne revêt un triple aspect, culturel, religieux et social. Aspect culturel d'abord, car elle véhicule, perpétue, fait revivre la culture ancienne, les légendes, les traditions, le savoir du Tahitien : les *himene paripari fenua** font l'éloge d'un district ou de l'île; savez-vous cuisiner le *uru** ? Une mélodie pourra vous donner la recette!

Aspect religieux ensuite, car partout, dans les lieux de culte, dans les maisons de prière, au temple, à l'église, les cérémonies sont embellies par des chants polyphoniques entonnés à pleine voix par une partie des fidèles ou par la communauté entière.

Aspect social enfin : toute réunion est prétexte au chant à Tahiti. Le chant est un plaisir partagé, le moyen le plus facile de souder pour quelques minutes ou pour plusieurs heures, une petite communauté. Lors des bringues, les chansons s'enchaînent; les mélodies sont soutenues par quelques guitares, *uku-lélé**, et paires de petites cuillères! Tendez bien l'oreille : à côté de jolies mélodies d'inspiration euro-américaine, vous retrouverez des airs "fleur-bleue" de nos grands-parents, et même nos plus populaires chansons de fête comme "Il était un petit navire", ou "Chevaliers de la Table ronde". Parfois un soliste se lève et entonne une mélodie caractéristique : les yeux se mettent à pétiller, et les rires fusent; il improvise un *ute**, la chanson paillardes tahitienne par excellence. A d'autres moments, les chanteurs accompagnent les paroles de gestes de mains gracieux, ou de danses mobilisant les hanches chez les femmes, les cisaillements de jambes chez les hommes. Le chant prend alors une autre dimension : il devient spectacle et mouvement.

Oui le chant est partout, et à tout moment présent dans la vie du Tahitien, Mais si le chant est aujourd'hui un art populaire, c'est un art qui s'enracine dans une tradition séculaire, bien antérieure à l'arrivée des Européens à Tahiti.

I- L'ANCIENNE CIVILISATION.

1. Historique.

Le peuplement. Isolés dans quelques minuscules terres, îles hautes et atolls*, à des milliers de kilomètres de tout continent, les Polynésiens ont fondé de toutes pièces une civilisation parfaitement originale et remarquablement bien adaptée aux conditions climatiques et géographiques.

Bien que la grande expansion polynésienne vers les terres centrales du Pacifique date vraisemblablement d'un millénaire

et demi, et malgré la multitude des îles, les distances considérables qui les séparent, puis la diversité de leurs destins politiques depuis le XVIII^e siècle, la Polynésie conserve aujourd'hui encore son unité.

Les premiers découvreurs y ont retrouvé partout la croyance en un dieu suprême, Taaroa; sur des lieux de culte identiques, les marae*, étaient honorés des dieux nationaux, locaux et familiaux. La société polynésienne, elle aussi, s'organisait dans un cadre complexe mais strictement hiérarchisé; pouvoirs religieux et politique s'épaulaient et se soutenaient dans un milieu stable, où chacun, de sa naissance à sa mort, occupait une place déterminée.

Le Polynésien n'était nomade que par nécessité absolue. La communauté implantée en un lieu qui lui fournissait sans trop de peine le boire et le manger, s'organisait, se structurait et s'épanouissait. Mais l'exiguïté insulaire et l'accroissement démographique, parfois la disette, contraignaient alors à une migration. Ces déplacements s'effectuaient sur des pirogues doubles, dans des conditions extrêmement précaires. Arrivés à destination, ces "vikings des mers du sud" ne pouvaient compter que sur eux-mêmes pour subsister. Les distances, par trop considérables, l'imprécision des moyens de navigation, la fragilité des embarcations ne permettaient pas le retour; les échanges entre archipels étaient tout à fait fortuits. Chaque île vivait donc en autarcie, limitant ses échanges ou ses prétentions impérialistes aux îles les plus proches. C'est ainsi qu'en deux ou trois millénaires fut peuplé l'immense triangle polynésien, limité au nord par Hawaï, au sud-est par l'île de Pâques et au sud-ouest par la Nouvelle-Zélande.

Une civilisation de l'oral. Les colons transplantent d'un lieu à l'autre, leur langue, leurs croyances, leur culture, leur organisation sociale, leur mode de vie. Légendes, faits historiques, croyances religieuses, généalogies familiales et tribales revêtent, dans ce contexte, une importance primordiale ils constituent l'entité, le fond intangible de tout un peuple; ils conservent la trace des événements qui fondent son unité; ils justifient toute une organisation sociale et économique très élaborée; ils sont les témoins vivants de l'évolution, du développement, de la civilisation d'un peuple. Ils permettent à tous les Polynésiens, s'appuyant sur un passé commun, d'envisager l'avenir avec confiance.

Or, si l'on excepte les "bois-parlants"* de l'île de Pâques, jusqu'à ce jour indéchiffrés, et les tatouages, considérés par certains comme une véritable écriture, la civilisation polynésienne ignore tout du langage écrit. Toutes les connaissances et toutes les croyances se transmettent de génération en génération par l'oral, comme en témoigne Louis ROLLIN, médecin aux Marquises au début du XX^e siècle:

"Les légendes et chants marquisiens anciens sont unanimes à rappeler les migrations principales qui concoururent au peuplement de leur archipel. La légende la plus intéressante rapporte que Atea et sa femme Atanua vinrent de l'île Vavau peupler NukuHiva avec leurs quarante enfants. Ils abordèrent à Taiohae près du rocher qui coupe la route du bord de mer, il y a quatre vingt huit générations, la dernière étant représentée vers 1800 par Keatanui, grand chef de Teii" (1).

Quatre vingt huit générations plus de deux millénaires

:

et demi, et malgré la multitude des îles, les distances considérables qui les séparent, puis la diversité de leurs destins politiques depuis le XVIII^e siècle, la Polynésie conserve aujourd'hui encore son unité.

Les premiers découvreurs y ont retrouvé partout la croyance en un dieu suprême, Taaroa; sur des lieux de culte identiques, les *marae**, étaient honorés des dieux nationaux, locaux et familiaux. La société polynésienne, elle aussi, s'organisait dans un cadre complexe mais strictement hiérarchisé; pouvoirs religieux et politique s'épaulaient et se soutenaient dans un milieu stable, où chacun, de sa naissance à sa mort, occupait une place déterminée.

Le Polynésien n'était nomade que par nécessité absolue. La communauté implantée en un lieu qui lui fournissait sans trop de peine le boire et le manger, s'organisait, se structurait et s'épanouissait. Mais l'exiguïté insulaire et l'accroissement démographique, parfois la disette, contraignaient alors à une migration. Ces déplacements s'effectuaient sur des pirogues doubles, dans des conditions extrêmement précaires. Arrivés à destination, ces "vikings des mers du sud" ne pouvaient compter que sur eux-mêmes pour subsister. Les distances, par trop considérables, l'imprécision des moyens de navigation, la fragilité des embarcations ne permettaient pas le retour; les échanges entre archipels étaient tout à fait fortuits. Chaque île vivait donc en autarcie, limitant ses échanges ou ses prétentions impérialistes aux îles les plus proches. C'est ainsi qu'en deux ou trois millénaires fut peuplé l'immense triangle polynésien, limité au nord par Hawaï, au sud-est par l'île de Pâques et au sud-ouest par la Nouvelle-Zélande.

Une civilisation de l'oral. Les colons transplantent d'un lieu à l'autre leur langue, leurs croyances, leur culture, leur organisation sociale, leur mode de vie. Légendes, faits historiques, croyances religieuses, généalogies familiales et tribales revêtent, dans ce contexte, une importance primordiale : ils constituent l'entité, le fond intangible de tout un peuple; ils conservent la trace des événements qui fondent son unité; ils justifient toute une organisation sociale et économique très élaborée; ils sont les témoins vivants de l'évolution, du développement, de la civilisation d'un peuple. Ils permettent à tous les Polynésiens, s'appuyant sur un passé commun, d'envisager l'avenir avec confiance.

Or, si l'on excepte les "bois-parlants"* de l'île de Pâques, jusqu'à ce jour indéchiffrés, et les tatouages, considérés par certains comme une véritable écriture, la civilisation polynésienne ignore tout du langage écrit. Toutes les connaissances et toutes les croyances se transmettent de génération en génération par l'oral, comme en témoigne Louis ROLLIN, médecin aux Marquises au début du XX^e siècle:

"Les légendes et chants marquisiens anciens sont unanimes à rappeler les migrations principales qui concoururent au peuplement de leur archipel. La légende la plus intéressante rapporte que Atea et sa femme Atanua vinrent de l'île Vavau peupler NukuHiva avec leurs quarante enfants. Ils abordèrent à Taiohae près du rocher qui coupe la route du bord de mer, il y a quatre vingt huit générations, la dernière étant représentée vers 1800 par Keatanui, grand chef de Teii" (1).

Quatre vingt huit générations : plus de deux millénaires

Le texte. Le texte reflète la nature du chant; les chants sacrés, incantations, généalogies, prières d'invocation, etc. ont un texte intangible. Il est impossible d'en modifier le moindre iota, et les mots employés et expressions deviennent, à cause de l'évolution de la langue parlée, archaïques; parfois, seuls les spécialistes, les prêtres, les sorciers arrivent à les comprendre. Un autre élément intervient au niveau des modifications de la langue : si un *arii**, chef politique, décide de s'approprier certains termes, ceux-ci deviennent *tapu*, et, dans la vie quotidienne, disparaissent, remplacés par d'autres.

Les chants populaires n'ont pas le caractère sacré des chants précédents et souvent sont improvisés sur le moment, en fonction des lieux ou des circonstances.

L'abondance des voyelles dans la langue *maohi** se prête bien à la versification des textes.

Lieux et occasions du chant. En dehors du *marae* et des lieux cérémoniels, il y a dans chaque district, un endroit spécialement réservé aux représentations, chants et danses. Cet endroit comprend généralement un *fare** et une place.

Les occasions pour chanter sont nombreuses. On chante chez soi, le soir où chacun recherche la sécurité du foyer familial; le chant éloigne les *tupapau**, les esprits malfaisants. On chante lors des fêtes, qui sont fréquentes. Certaines revêtent un faste tout particulier; elles peuvent revenir à dates fixes (fêtes de décembre pour offrir les prémices de certains fruits, avril-mai pour la célébration du départ des dieux vers le séjour des morts, octobre pour le retour de Maui, (un héros du panthéon polynésien), ou bien avoir un caractère circonstanciel (à l'occasion d'une guerre, pour la mort d'un prêtre ou d'un chef, pour la récolte du fruit de l'arbre à pain, pour inaugurer une nouvelle pirogue, etc.). Ces fêtes, les *heiva**, sont accompagnées de danses, de chants, mais aussi de jeux, de luttes, de divertissements de toutes sortes.

Classification des chants. Les sujets abordés dans les chants sont variés presque à l'infini. Pour clarifier les choses, on peut retenir cinq types de chansons : chants religieux, chansons de louanges, chansons utilitaires, chants légendaires et historiques, chansons récréatives. Les recoupements sont toutefois nombreux : un chant guerrier, par exemple, bien qu'utilitaire, repose sur des données historiques, et fait l'éloge de combattants dont le courage et les exploits se perpétuent de génération en génération.

- Les chants religieux : La "liturgie" tient une grande place dans la vie du Polynésien, aussi bien au *marae* que dans la vie quotidienne. Les dieux sont honorés à travers les chants cosmogoniques, les légendes, les généalogies, la mythologie, les invocations destinées à revêtir de pouvoir surnaturel, de *mana**, les idoles et objets du culte. On essaie de s'assurer la protection divine avant d'entreprendre une action importante, voyage, guerre, semailles, pêche, etc. L'intervention céleste est aussi sollicitée, par le biais des incantations magiques, pour aller à l'encontre d'un sort ou pour guérir un malade.

- Les chants de louange s'adressent en premier lieu au chef du district, à l'*arii*; chaque événement de la vie de celui-ci, naissance, circoncision, tatouage, intronisation, mariage, mort, fait l'objet de chants circonstanciés. Et c'est encore le chef et ses ancêtres que l'on honore en rappelant la généalogie familiale. Les chants de louanges sont aussi les chants d'accueil et les chansons d'amour. Les louanges peuvent égale-

ment s'adresser à la nature, à un district, à une île; au delà de l'éloge, le chant devient un moyen de véhiculer et de transmettre des connaissances géographiques précises, comme nous le précise William ELLIS :

"Ils [les Tahitiens] connaissaient d'autres îles telles que Nuku Hiva ou les îles Marquises, Vaihi ou les îles Sandwich, Tongatabu ou les îles des Amis*. Les noms de celles-ci se retrouvaient dans leurs traditions ou leurs chants"(3).*

- Les chansons utilitaires accompagnent le travail afin de le rendre moins pénible, plus agréable, ou bien afin de synchroniser les gestes des travailleurs. Ces aspects se retrouvent tout particulièrement dans les chants de piroguiers et dans les chants accompagnant la fabrication du tissu végétal fabriqué en Polynésie, le *tapa**.

Les mélodies peuvent décrire les différentes phases d'un travail, faire l'inventaire des techniques, servir d'aide-mémoire; ainsi, il y a des chants pour les tatouages, des chants pour la construction des pirogues, pour leur mise à l'eau, des chants pour la construction des édifices, des chants pour faire du feu, des chants pour la pêche, etc.

Les chants guerriers sont aussi à classer dans la rubrique des chants utilitaires. Chaque district a des chants de défi, des chants pour stimuler l'ardeur des combattants, des chants destinés à les protéger contre l'adversité. En temps de paix, les combats de coqs sont très appréciés, et certains chants font revivre les plus mémorables.

Il y a aussi, bien sûr, des chants pacifiques : hymnes de paix, berceuses, etc.

- Les chants légendaires et historiques : Le panthéon polynésien est très varié, la mythologie très riche. Les légendes sont donc très nombreuses. Un des aspects intéressants des textes faisant vivre ces légendes est qu'ils s'inscrivent dans des données géographiques souvent très précises.

Les chants historiques ont une importance capitale pour la connaissance du passé et le règlement des litiges pouvant survenir au niveau des successions, des droits et des coutumes.

- Les chansons récréatives sont nombreuses et adaptées à tous les types de fêtes et de réjouissances. Il y a des chants pour la boisson, pour les festins, pour servir de support à la danse, pour accompagner des jeux déterminés, tels que les jeux de balles. Certains chants satiriques parodient les classes dirigeantes.

Dans une civilisation de tradition orale, le chant a un rôle primordial : outre ses aspects religieux et récréatif, il conserve les légendes, les coutumes, les traditions. Il est la mémoire du peuple polynésien, il constitue ses annales, ses archives.

Aspect technique : Les textes nous renseignent également sur certains aspects plus techniques des musiques entendues. Dans ce domaine hélas, les descriptions restent souvent vagues, imprécises, parfois contradictoires. On trouve les qualificatifs de chants "doux et agréables" sous la plume de James MORRISON, mutiné de la *Bounty*, auteur d'un journal nous léguant un témoignage vivant et précieux de la société tahitienne à l'époque de BLIGHT (4), les qualificatifs de musique "bruyante et sauvage" sous celle d'ELLIS. De plus, rares sont les observateurs de l'époque ayant des connaissances musicales solides et le désir d'approfondir un domaine en contradiction avec des normes européennes établies.

La musique traditionnelle polynésienne est vocale avant tout. Les premiers auditeurs relèvent le caractère plaintif, monotone, psalmodique des mélodées. Lorsque le texte a une importance primordiale, comme dans les généalogies, les légendes, les invocations, etc., le chant est très proche de la prosodie. Il se présente alors sous forme de récitatif; sa ligne mélodique et son dessin rythmique suivent les inflexions naturelles de la phrase parlée. Ces récitatifs peuvent être à la limite du parlé-crié, ou bien peuvent être chantés *recto-tono**, à une hauteur précise.

A côté des récitatifs, les chants proprement dits n'utilisent que des mélodies à *ambitus** réduit, construites sur quelques notes seulement. Il semble que ces mélodies aient été élaborées à partir d'une note pivot*, et qu'elles aient utilisé des degrés* non stabilisés et des glissements de voix. En effet, contrairement à la musique européenne où les degrés d'une échelle* se bâtissent à partir des consonances* naturelles, les Polynésiens ignorent la division de l'octave* en tons et demi-tons. Les intervalles utilisés sont des micro-intervalles, des intervalles intra-tonaux*. Il est intéressant de noter que l'accord empirique des instruments à vent et leurs possibilités réduites vont de pair avec les caractéristiques de la musique vocale énumérées ci-dessus.

Les rythmes élémentaires prennent leur source dans la prosodie polynésienne; la langue *maohi* n'est pas une langue à tons, mais une langue à durées : c'est la longueur des voyelles qui détermine le sens des mots. Dans les récitatifs, rythme poétique et rythme musical sont étroitement interdépendants. Dans les chants mobilisant de nombreux exécutants, l'organisation rythmique autour de pôles pulsatoires réguliers devient une nécessité. La pulsation* rythmique est renforcée par les accompagnements corporels, instrumentaux, et les pantomimes, balancements et gestes du corps.

Les mains étaient sûrement les percussions corporelles les plus utilisées. Outre les grelots et accessoires des danseurs, les instruments rythmiques servant de support au chant étaient les tambours à membrane et les tambours à fente. "Les grands tambours étaient appelés *pahu** et les plus petits *toere**" (5). Leurs dimensions et usages étaient très diversifiés. Le dessus était recouvert d'une peau de requin. Les tambours à fente étaient appelés *ihara**. ELLIS nous donne une description de cet instrument, l'ancêtre du *toere* tahitien actuel :

"L'ihara était un autre instrument très bruyant. Il était fait d'un morceau de bois taillé dans un grand bambou, comprenant deux noeuds. Au centre, une longue ouverture était pratiquée d'un noeud à l'autre. Lorsqu'on se servait de l'ihara, on le plaçait horizontalement sur le sol et on le battait avec des bâtons" (6).

Les chants étaient accompagnés également par quelques instruments mélodiques. Le *vivo** était à Tahiti, l'instrument mélodique favori. James MORRISON nous en laisse une description intéressante :

"Les flûtes sont faites d'un bambou à trois trous. (...) Ils soufflent dans l'instrument avec une narine, tenant l'autre fermée avec le pouce, et avec le médium de la même main ferment le deuxième trou; le troisième trou qui est le plus bas étant fermé et ouvert par l'index de l'autre main" (7).

Cette description concorde avec les instruments dessinés

sur planches ou conservés dans les musées. Les *vivo* avaient des possibilités de jeu limitées. Les *pu*, conques marines, lorsqu'ils étaient utilisés avec le chant, semblent avoir eu comme but premier, de renforcer l'intensité sonore.

L'aspect polyphonique des chants est le plus souvent esquivé, ou tout au moins abordé avec beaucoup de prudence. C'est MOERENHOUT, commerçant et homme politique du XIX^e siècle qui semble le plus affirmatif quant à l'existence de formes polyphoniques en Polynésie centrale avant l'arrivée des Européens :

"Ils avaient toujours eu du goût pour la musique et pour les vers, avaient quelque idée de l'harmonie et chantaient en accords avant nos visites" (8).

On peut penser que le nombre important de chanteurs, hommes et femmes, et l'emploi d'instruments tels que le *vivo*, le *pu*, et le *pahu*, ont favorisé le développement de procédés plurili-néaires et donc de la polyphonie.

Les Polynésiens aimaient les chants longs, et la longueur était obtenue de deux façons, par la répétition et par l'alternance entre deux solistes, entre un soliste et un chœur, ou entre deux chœurs.

Des renseignements intéressants nous sont fournis sur le timbre des voix. ELLIS parle de voix "*criardes*", RADIGUET de voix "*grêles, cassées, gémissantes*"; mais ce qui a surtout marqué les premiers découvreurs, ce sont les grognements, cris, sifflements, respirations, bruits barbares qui sont rajoutés aux mélodies.

L'intensité *fortissimo** semble avoir été coutumière; ceci devait être lié soit au lieu de production (plein air, *marae*), soit au timbre des voix, soit à la présence d'instruments renforçant l'intensité sonore, soit enfin au grand nombre d'exécutants.

Ainsi, les textes des premiers arrivants nous fournissent des renseignements précieux nous permettant de retrouver les caractéristiques générales et spécifiques de la chanson polynésienne. L'arrivée des Européens va-t-elle engendrer une disparition totale de ce fond traditionnel ?

II- L'INFLUENCE OCCIDENTALE.

1. Les apports européens.

Après la découverte de Tahiti par WALLIS, en 1767, le monde polynésien va basculer. Brutalement confrontés à une civilisation différente, les Tahitiens vont abandonner leurs coutumes et moeurs traditionnels : désormais l'avenir ne sera plus fondé sur le passé, mais reposera sur le présent.

Le bouleversement des mentalités. Ce sont les Européens qui apportent des habitudes de vie différentes, des façons de penser neuves, des techniques plus élaborées, une religion nouvelle. Les mentalités vont évoluer de façon très rapide : les observateurs notent très vite la construction d'un habitat moins adapté au pays que le *fare* traditionnel; chemises, robes, pantalons se substituent au *pareu**. La langue *popaa** commence à être apprise et parlée. Les techniques artisanales traditionnelles, comme la fabrication du *tapa* ou la construction de pirogues, disparaissent peu à peu. Les conversions sont massives à Tahiti à partir de 1820. Les *marae* se vident, alors que les temples se remplissent. Que de bouleversements en quelques décennies!

Une acculturation très rapide. Deux apports européens vont contribuer à l'acculturation du peuple : le premier, ce sont les maladies qui, bénignes en Occident, font des ravages en Polynésie. A certains endroits, la dépopulation est catastrophique. Le deuxième élément est l'apport de l'écriture. Les petits signes noirs qui intriguaient tant les indigènes vont petit à petit être assimilés.

Ces deux apports de l'Europe vont avoir pour conséquence un affaiblissement de l'oral : ceux qui détenaient le savoir et ceux qui auraient pu le recevoir et le transmettre disparaissent prématurément, les mémoires ne sont plus exercées puisque le papier prend le relais. Il en résulte une acculturation extrêmement rapide.

L'apport musical. Dans le domaine musical, les Européens apportent des échelles tonales bien établies, une conception harmonique de la polyphonie avec appui sur les bons degrés de la tonalité, des formes multiples qui permettent des constructions musicales de grandes dimensions, des instruments aux timbres variés et aux possibilités techniques étendues; conception musicale en beaucoup de points opposée aux vues polynésiennes, avec les mélodies à ambitus restreint, les degrés non stabilisés, les *glissandos**, les voix nasillardes, la recherche de timbres inhabituels, les procédés rudimentaires de polyphonie!

2. L'évolution du chant au XIX^e siècle.

Il est difficile, faute de documents, de reconstituer ce qu'a été l'évolution de la chanson au XIX^e siècle, comment se sont maintenus certains traits, comment et quand d'autres ont disparu. Nous en sommes réduits aux hypothèses. Nous pouvons cependant avancer le scénario suivant faisant se succéder trois moments : la phase de découverte, la phase d'installation, et la phase d'adaptation et de coexistence.

La phase de découverte. Dans les premières décennies suivant la date de découverte de Tahiti par WALLIS, il y a vraisemblablement peu d'évolution dans la chanson à Tahiti. Un simple parallélisme s'établit entre les chants tahitiens et les chants européens, sans que les deux s'interpénètrent. *Pehe* et *ute* coexistent sans se mêler avec les chansons de marins puis avec les chants religieux apportés par les missionnaires anglicans débarqués du Duff en 1797. Curieux de toute nouveauté, le Tahitien essaye peut-être déjà de jouer de ces curieux instruments à cordes comme le violon ou la guitare qui accompagnent les rengaines *popaa*.

La phase d'installation. Vient ensuite la deuxième phase, la phase d'installation. Les missionnaires protestants ont comme objectif premier de convertir un peuple païen au christianisme. Pour pouvoir prêcher de façon efficace, ils doivent maîtriser la langue *maohi*. Dans la première période, pendant près de vingt ans, ils ont patiemment consigné les mots et expressions, retrouvé la grammaire de la langue. La conversion et le baptême de POMARE II, en 1819, vont précipiter l'évangélisation des masses. L'un des moyens utilisés par les missionnaires pour leur prosélytisme est le chant. Ils perpétuent ainsi une méthode de tradition orale, mais ils en modifient le contenu; si les textes religieux sont traduits en langue vernaculaire, les mélodies et harmonisations sont par contre européennes.

La conversion massive s'accompagne d'un profond bouleversement des mentalités. Bien sûr, les coutumes païennes sont rejetées, et avec elles les mises en scènes dansées et chantées qui en étaient le support, les incantations magiques, les chants sacrés du *marae*, les récitatifs faisant revivre le panthéon polynésien. Ce stade d'installation correspond à une période d'acculturation, au rejet des formes traditionnelles, à l'adoption des coutumes étrangères. Le terme *himene*, déformation du mot "hymne" se substitue au mot *pehe* pour désigner le chant. C'est sans doute aussi pendant cette période que se perd la pratique des instruments traditionnels tels que le *vivo* et le *pu*.

La danse, pas plus que la musique, n'est épargnée par le rigorisme protestant dont témoigne le premier Code Civil promulgué à Tahiti en 1818, code approuvé par POMARE II. Vingt ans plus tard, en 1838, le capitaine Charles WILKES, de l'U.S. Navy, visitant Tahiti, pouvait écrire :

"Si ils ont jamais eu une musique à eux, elle a été oubliée depuis longtemps et aucun autre chant que des hymnes et des chansons de marins n'est entendu aujourd'hui" (9).

La phase d'adaptation et de coexistence. Le troisième stade correspond à un assouplissement du cadre austère protestant anglican. C'est, sur le plan politique, le temps de la main-mise de la France sur Tahiti et, sur le plan religieux, l'époque de l'introduction du catholicisme. Nous sommes dans les années 1840. Les codes et décrets deviennent moins astreignants et ne sanctionnent plus aussi durement les "écarts de conduite". Le Tahitien continue de chanter des *himene* au temple, à la maison de prière, ou à l'église; mais il y ajoute des créations musicales originales, à deux, trois ou quatre voix, plus souples que les hymnes des missionnaires. Il simplifie l'harmonie, mais garde ce qu'il apprécie par dessus tout : les rencontres harmoniques mettant en valeur la ligne mélodique supérieure. Il revient aussi, à travers des textes religieux, au folklore de ses ancêtres; les tournures mélodiques ne sont plus tout à fait les mêmes puisqu'il a assimilé pendant la deuxième phase degrés stabilisés et consonances; mais les attitudes corporelles, les procédés de construction polyphonique, les timbres de voix, les caractéristiques essentielles sont retrouvés.

Bientôt le *tīurai* va devenir une fête nationale, ce qui va favoriser la résurrection des formes artistiques profanes. Ici aussi, les lignes mélodiques ne sont plus tout à fait les mêmes, et les instruments européens tels que le concertina, petit accordéon des marins, et l'harmonica, accompagnent les *ute* redevenus les chants de la fête; les *himene* les plus traditionnels du temple reçoivent des paroles profanes et deviennent, dans les compétitions opposant plusieurs districts, des *himene paripari fenua*.

Imprégné par le folklore étranger, le Tahitien retient aussi, facilement, les jolies mélodies. Il aime les accompagner de la guitare devenu son instrument favori, et de l'*ukulele*, cette sorte de petite guitare à quatre cordes introduite en 1879 par les travailleurs portugais à Hawaï. Les paroles sont tout simplement traduites ou réinventées.

Ainsi, du choc entre deux cultures, résultent des disparitions, des résurgences et transformations, et des emprunts. Disparaissent les récitatifs monotones, les chants sacrés des *marae*, les généalogies, les incantations magiques, les chansons

utilitaires qui transmettaient des techniques maintenant désuètes, les chants légendaires et historiques. Resurgissent des mélodées traditionnelles qui, avec les *pahu* et les *ihara*, accompagnaient certaines danses. Se transforment les *pehe* et *ute*. Les *pehe* deviennent des *himene*, chants religieux puis aussi profanes, conservant plus ou moins de traits traditionnels, et empruntant à l'Europe degrés stabilisés et rencontres harmoniques consonantes. Le *ute* devient le chant de la boisson; il n'est plus accompagné par le *vivo*, mais par des instruments européens. Emprunts enfin à l'Europe et à l'Amérique avec ces mélodies de chansons de fête ou de danses gestuelles, et les créations d'auteurs modernes. Ce panorama est celui de la chanson polynésienne actuelle.

III- LA CHANSON AUJOURD'HUI.

En Tahitien, le terme générique désignant la chanson est le mot *himene*. Ce mot s'applique aussi bien à l'action de chanter qu'au chant lui-même. Très longtemps, *himene* a conservé de ses origines, la "tahitianisation" du mot "hymn" employé par les missionnaires anglicans, une connotation religieuse, et a désigné tout type de chant interprété au temple. Puis les *himene* sont redevenus profanes, et se sont diversifiés. Des qualificatifs, parfois substantivés dans la langue tahitienne actuelle, tels que *tarava*, *ruau*, *nota*, *ui api*, vont préciser le type de chant dont on parle.

Ute est un terme qui s'applique à un type de chant très particulier; ce chant profane conservant des traits traditionnels, et les chants de caractère acculturé créés par les auteurs modernes ne sont pas liés à la danse. Ils seront regroupés dans une deuxième catégorie.

Enfin une troisième famille regroupera les chants qui accompagnent les danses qu'il est possible d'admirer de nos jours à Tahiti.

1. Les himene.

Les tarava. L'on ne reste pas indifférent à l'audition d'un *himene tarava*. L'Européen découvre là un lyrisme d'un type inconnu : tout concourt à un défoulement musical vécu en même temps par un grand groupe d'hommes et de femmes. Toutes sortes d'éléments semblent exacerbés dans ce type de chant : les voix sont tendues à l'extrême, déformées, nasillardes ou gutturales, l'intensité est toujours à son maximum, les tenues semblent illimitées, les rythmes sont toujours très incisifs, l'harmonie est dissonante à l'excès; les voix s'imbriquent, les couplets s'enchaînent, et le temps s'arrête!

Chants polyphoniques complexes comportant de six à dix voix, les *himene tarava* sont interprétés, sans accompagnement instrumental par de nombreux choristes, hommes et femmes. Les chorales comportent couramment des effectifs de soixante, et même de cent personnes. Le chef, le *raatira himene*, synchronise les chanteurs et veille au plein épanouissement de chacune des voix. Ces chants sont chantés sans aucune nuance*, toujours *fortissimo*.

Les *himene tarava* ne sont jamais notés sur portée. Ils s'apprennent et se transmettent uniquement par tradition orale, sur des airs standards.

L'appellation *tarava* vient sans doute des caractéristiques musicales de ce genre de chant. *Tarava* signifie "s'étendre, être allongé". La plupart des voix ont un caractère linéaire

très marqué, un ambitus resserré, une note pivot omniprésente. Le mot *tarava* ne fait jamais référence à un type de chant dans les dictionnaires anciens.

Le texte est en *reo maohi**. Il peut être profane ou religieux sans que les caractéristiques musicales en soient modifiées. Les textes profanes, émaillés de références à des lieux précis et à des coutumes ancestrales, sont des légendes ou des chants d'éloge du pays, de l'île, du district, des *himene paripari fenua*. Le vocabulaire est d'aspect archaïque, les tournures très recherchées, les expressions très poétiques. Les paroles ont souvent une double signification : tel nom de vent fait allusion à une dévastation guerrière, tel autre à une période de prospérité. Les textes religieux sont des versets entiers de l'Ancien et du Nouveau Testament, des paragraphes de passages bibliques, des anecdotes à caractère théologique. On y parle des trompettes de Jéricho, de Bethléem, de l'arrivée des Evangiles à Tahiti, etc. Des textes sont créés pour les concours du *tiurai* et pour les manifestations religieuses importantes.

Appris et exécutés sans le recours à une partition écrite, les *tarava* exigent de la rigueur et de la simplicité, afin que chacun puisse s'y insérer avec un rôle bien défini. Le *tempo**, la carrure rythmique, les mélodies, la forme sont très standardisés à Tahiti. C'est la superposition de trois strates sonores ayant chacune ses caractéristiques propres qui aboutit à une polyphonie complexe. La première strate, dans le grave en est le fondement; les voix d'hommes font une espèce de bourdon, en bouche fermée, alternant parfois avec des effets gutturaux. La deuxième strate, la plus fournie au point de vue nombre d'exécutants, est constituée par l'ensemble des voix qui disent le texte. Ce groupe comprend une voix d'hommes et deux ou trois voix de femmes. La troisième strate enfin, dans l'aigu, est celle des solistes. Ils enrichissent le chant à la fois mélodiquement, rythmiquement et harmoniquement; ils renforcent le volume sonore, et étendent vers l'aigu la polyphonie; ils augmentent la palette des timbres et introduisent l'élément "improvisation". La beauté d'un *tarava* dépend souvent de cette strate vocale.

C'est la répétition qui engendre la longueur. La fin de chaque strophe est une tenue faite par toutes les voix, à l'unisson*, sur la tonique*. Cette tenue, en opposition avec l'extrême vivacité du dessin rythmique, donne au chant un caractère intemporel qui en accentue l'étrangeté. C'est sur cette tenue que l'une des voix entonne la strophe suivante. Sans fatigue apparente des choristes, les couplets peuvent s'enchaîner pendant dix minutes, ou plus!

Lors des exécutions, les chanteurs sont assis à même le sol, en demi-cercles concentriques. Les femmes ont souvent une jambe repliée devant elles, l'autre étendue. Sont debout le chef de chœur et les solistes s'ils le désirent. Tous les choristes balancent le torse en cadence, de droite à gauche pour les femmes, sans recherche de l'unisson, d'avant en arrière pour les hommes. Beaucoup de chanteurs placent une de leurs mains sur la joue. Le *raatira himene* est alternativement tourné vers les chanteurs et vers l'assistance. Il gesticule, plus qu'il ne bat la mesure, et fait souvent des mouvements de pédalage avec les jambes. La chorégraphie qu'il produit est loin d'être un élément secondaire pour juger de la beauté du *himene tarava*.

Ce type de chant, de par sa complexité polyphonique et les procédés employés totalement étrangers à l'apport des

missionnaires et des Européens, ne peut être le fruit que d'une évolution antérieure à l'arrivée de ceux-ci. Certes, quelques éléments étrangers ont modifié l'aspect du chant au XIX^e siècle, mais le *tarava* est fondamentalement ancré dans le passé, et demeure le joyau sonore le plus éblouissant de la Polynésie traditionnelle.

Les *himene ruau*. "*Ruau*" signifie "vieux", et ce sont ici aussi les caractéristiques musicales qui ont justifié l'emploi de ce qualificatif. Les *himene ruau* sont des chants exécutés dans un tempo lent. Ils ont un aspect peu volubile, pesant, obsolète, intemporel.

Moins complexes polyphoniquement que les *tarava* puisqu'ils ne comportent que de trois à cinq voix, les *himene ruau* font appel au même effectif : chorale mixte nombreuse. Le plus souvent, le même groupe exécute successivement ces deux types de chant.

S'ils sont chantés sans aucune nuance, *fortissimo*, comme les *tarava*, les *ruau* n'en possèdent pas moins des caractéristiques musicales très différentes. Le *tempo* est beaucoup plus lent; le dessin rythmique, beaucoup moins volubile, possède une souplesse quasiment prosodique. Bien qu'il puisse y avoir des solistes, la voix aigüe des femmes conserve la suprématie. Les autres voix se contentent de l'accompagner de façon homorythmique*. Dans ce contexte, les paroles demeurent parfaitement intelligibles. Les consonances recherchées sont les consonances harmoniques simples; il n'y a pas de modulations*. Manifestement les *himene ruau* se réfèrent aux constructions polyphoniques importées par les missionnaires, tout en conservant des caractéristiques spécifiques comme ces longs points d'orgue* de tonique tenus par le chœur à l'enchaînement des strophes.

Le texte est en *reo maohi*, sur les mêmes thèmes profanes ou religieux que les *tarava*.

La mélodie principale et son harmonisation sont conçues par le *raatira himene* sur des modèles mélodiques traditionnels, puis apprises par cœur par les choristes, lors des répétitions. Ici non plus il n'y a jamais de notation sur portée.

La disposition des chanteurs est identique à celle décrite pour les *himene tarava*. Les choristes sont assis en demi-cercles concentriques, les femmes devant, les hommes derrière. Le *raatira*, debout, veille au bon équilibre des différentes voix.

Les *himene ruau* se chantent lors du culte, dans les temples et maisons de prière, lors des enterrements, ou pendant les fêtes du *tiurai*.

Ce type de chant, proche par les aspects mélodique, homorythmique, polyphonique des hymnes enseignés par les missionnaires, reste une merveilleuse synthèse entre deux conceptions musicales, et prouve, s'il en était besoin, que le Polynésien sait retenir l'essentiel, adapter, intégrer un apport étranger, afin de créer, à partir de son propre folklore, un type nouveau parfaitement original.

Les *himene nota et ui api*. Pour convertir les masses, les Méthodistes se sont largement servis des chants de culte européens, cantiques et hymnes, traduisant le texte anglais en Tahitien, mais gardant la mélodie, ainsi qu'en témoigne William ELLIS :

"Nous traduisîmes en langue indigène les psaumes les mieux appropriés à leurs voix et nous y ajoutâmes des chants écrits en tahitien. Nous leur apprîmes les airs anglais les plus

populaires et les indigènes connaissent la plupart de ceux qui, en Angleterre, sont habituellement chantés au cours des services religieux" (10).

Ces chants qui, à l'opposé des chants de tradition orale, sont écrits avec des notes, sont appelés *himene nota*.

Les *himene ui api*, "chants de la génération nouvelle", sont des mélodies de création récente, colportées d'un pays à un autre; ils sont dus à l'uniformisation du culte recherchée par toutes les Eglises.

Ces deux types de *himene* sont des chants polyphoniques à deux, trois ou quatre voix, interprétés lors des célébrations par de nombreuses personnes. Les *himene nota* sont chantés généralement *a cappella**, alors que les *himene ui api* sont accompagnés par quelques instruments : orgue, guitare sèche ou électrique, batterie, etc. Les mélodies et harmonisations sont de caractère euro-américain; elles sont importées ou créées localement.

Le texte développe un thème religieux, traduit en langue vernaculaire une prière liturgique. Il y a parfois des mélanges de langue.

Apprentissage et transmission se font ici par l'intermédiaire de partitions notées sur portées. *Himene nota* et *ui api* sont des chants acculturés.

Ainsi, le terme *himene* recouvre des genres très différents les uns des autres. Les *himene* sont les chants polyphoniques de Tahiti mobilisant des effectifs choraux toujours très importants. Ils n'ont pas d'accompagnement instrumental, exception faite des *himene ui api*. Le texte est presque toujours en langue vernaculaire, sur des sujets profanes ou religieux.

Mais il y a un fossé très grand entre les *himene ui api* et les *tarava*. Si les premiers et les *himene nota* sont par essence des chants acculturés, les seconds et les *himene ruau* s'inscrivent dans le fond polynésien de tradition orale. Toutefois, les *himene ruau* sont proches par plusieurs aspects des hymnes enseignés par les missionnaires, et font la synthèse entre deux conceptions musicales par bien des points opposés. Les *tarava*, par contre, apparaissent comme des chants fondamentalement traditionnels, ayant évolué au contact d'une pratique musicale importée, dans la ligne tracée par les Anciens.

2. Les chants profanes non liés à la danse.

Les ute. Lors des fêtes, des réunions, des bringues, un chant d'un style très particulier accompagné par quelques instruments mélodiques jaillit de la bouche d'un soliste. Un chœur l'accompagne par avec *ostinato** mi-chanté, mi-guttural : il s'agit d'un *ute*, aux paroles improvisées, le chant de la boisson et de la fête, l'équivalent tahitien de notre "chanson pailarde".

Les paroles du *ute* sont joyeuses, comiques, souvent intraduisibles; les nombreux double-sens provoquent le rire des auditeurs. Le texte tahitien relate un événement précis, raconte un fait divers lié au district ou à l'île, se moque d'une personne, etc.

Le *ute* est interprété ou improvisé en solo par une voix d'homme ou de femme. Deux solistes peuvent dialoguer. Les courbes mélodiques sont traditionnelles. L'accompagnement choral est fait d'un chœur mixte chantant un *ostinato* où alternent mélodie et articulations gutturales. Les voix sont accompagnées par quelques instruments mélodiques : guitare, ukulélé, accordéon, harmonica, flûte...; peuvent aussi s'y joindre les percus-

sions, *pahu* (tambour à peau) et *toere* (tambour de bois).

Une courte introduction, faite par le soliste, précède le *ute* proprement dit; elle se termine par un *glissando* vers le grave, typique. De façon symétrique, une conclusion rapide clot le chant. Le *ute* est une chanson relativement courte.

Dans son *Etat de la société tahitienne à l'arrivée des Européens*, Edmond de BOVIS parle de chants satiriques improvisés "dont les couplets respiraient plus de liberté qu'on ne pourrait le croire au premier abord de la part d'un peuple qui avait tant de respect pour la caste supérieure" (11). Il précise : "Cette habitude n'est pas tout à fait perdue aujourd'hui". Nous sommes en 1855.

Ces chants sont sans doute les *ute* de notre époque; "*ute*" est d'ailleurs un terme traditionnel. La présence d'un *ostinato*, de sons gutturaux, de *glissandi*, l'improvisation du texte sont des caractéristiques qui ancrent le chant dans le passé polynésien. Mais le *ute* a subi des transformations dues à l'introduction d'un accompagnement instrumental, et à une conception harmonique de la musique.

La chanson de variété. Nombreux sont les auteurs-compositeurs qui à notre époque à Tahiti, créent des chansons, et souvent les interprètent eux-mêmes.

Il n'y a pas de différences fondamentales entre la chanson polynésienne actuelle, et la chanson de variété métropolitaine. On peut cependant signaler à Tahiti le goût généralisé pour des lignes mélodiques fluides, aisées à retenir, et faciles à contrepointer avec une deuxième voix, l'emploi de rythmes simples, parfois syncopés. Les modulations harmoniques sont classiques, sans surprise. L'accompagnement instrumental utilise synthétiseur, orgue, guitare, ukulélé et batterie principalement.

Le texte est en principe en langue vernaculaire; les mélanges de langue, tahitien, français, anglais, demeurent assez rares. Les sujets traités sont très divers, mais souvent rattachés à Tahiti.

Beaucoup de mélodies contemporaines sont si prisées qu'elles sont éditées en cassette ou en disque sous l'étiquette "traditionnel". D'autres sont des mélodies étrangères habillées d'un texte tahitien. Les dernières, enfin, sont des créations actuelles. Ces trois catégories ne regroupent que des types de chant fortement acculturés.

3. Les chansons qui accompagnent la danse.

Le Tahitien a toujours aimé la danse. Certaines des danses pratiquées aujourd'hui ne sont accompagnées que par les instruments rythmiques, *toere*, *pahu*, et *faatete** (petit tambour à peau frappé avec deux baguettes). A d'autres danses sont associés des paroles rythmées ou des chants. Ce sont ces dernières que nous allons passer en revue.

Le paoa. Dans le *paoa*, un groupe mixte est assis en cercle. Hommes et femmes chantent ou crient des phrases rythmiques, en alternance avec un meneur, et s'accompagnent en frappant la pulsation sur le sol ou sur leurs genoux avec leurs mains. Puis un couple s'élance au milieu du cercle pour danser.

Le soliste, un homme à la voix forte et bien timbrée, et le chœur ont des paroles très enlevées; le parlé-crié, avec de grandes inflexions de voix, est plus utilisé que le chanté par le meneur. Celui-ci introduit la danse en criant "*ei nia, ei*

raro!" (en haut, en bas!), puis déclame un vers ou deux du texte. Le chœur lui répond, répétant les mots, ou chantant une phrase invariable de deux vers. Cette réponse a la particularité de commencer par une tierce mineure* montante, de se stabiliser sur la note supérieure, et de se terminer par des cris, "hi" à la fin du premier vers, "ha" à la fin du second. Le tempo est toujours très vif. Le texte, bref, est répété plusieurs fois, mais la danse reste de courte durée.

L'accompagnement instrumental est le plus souvent réalisé par les seules percussions rythmiques, *toere*, *pahu*, et *faatete*.

Les paroles sont destinées à provoquer le rire, à amuser. Elles sont souvent satiriques ou mêmes érotiques, avec un symbolisme à double sens des mots employés. Les sujets sont pris dans la vie courante, parlent de la pêche ou de la chasse, ou, lorsque la danse est intégrée à un spectacle, peuvent faire revivre des légendes anciennes.

L'origine du *paoa* remonte peut-être à la fabrication du *tapa* où les femmes, assises par terre, battaient l'étoffe tout en chantant; pendant le travail, l'une des ouvrières abandonnait son battoir pour danser, puis reprenait l'ouvrage, "*changeant en plaisirs, par une sagesse bien digne d'être partout imitée, des travaux auxquels, sans cela, peut-être, en raison de leur indolence naturelle, ils ne se seraient livrés qu'avec répugnance et dégoût*" (12). Pour certains, le *paoa* était jadis avant tout la danse de la fertilité, la danse de l'accouplement; les gestes du couple de danseurs sont en effet, souvent d'un érotisme sans équivoque au niveau des "hi" et des "ha" lancés par le chœur.

Les caractéristiques musicales, battements de mains, parlé-crié, mélodie à ambitus limité, accompagnement par des instruments traditionnels restituent une ambiance ancienne et donnent au *paoa* "un caractère à la fois admirable et étrange" (13).

Le hivinai. Le *hivinai* est une danse dans laquelle hommes et femmes, debout, forment deux cercles concentriques se faisant face. Ils évoluent de façon comique au son des paroles déclamées par un soliste placé au centre des cercles. Le chœur des danseurs répond à ce soliste par de joyeux "*ahiri aha aha*". Ici toute la partie vocale est du parlé-crié très rythmé. Il n'y a pas de mélodie.

Bien que de consonance tahitienne, le terme "*hivinai*" ne figure dans aucun des dictionnaires anciens; l'origine du mot serait, d'après plusieurs sources, l'expression anglaise "*heave now*", prononcée par le commandant d'un navire ordonnant à ses hommes de virer le cabestan pour remonter l'ancre; la manoeuvre était accompagnée de danses improvisées par les autochtones. Ceci pourrait expliquer la disposition circulaire des danseurs, caractéristique rare dans les danses polynésiennes.

La danse commence aussi par l'expression "*ei nia, ei raro!*". L'alternance entre le soliste, un homme à la voix forte, et le chœur se fait de façon rapide et dynamique, car les fragments sont très courts. Le tempo est assez enlevé.

L'accompagnement est assuré par les instruments rythmiques, *toere*, *pahu* et *faatete*. Les instrumentistes sont placés à côté du chef, au centre du double cercle.

Le *hivinai* est une danse de courte durée, qui n'exède pas deux ou trois minutes.

Les thèmes sont pris le plus souvent dans les activités journalières, pêche, nage, plantation de cocotiers, ou dans les légendes de l'île. Il y a aussi, comme dans le *paoa*, des allusions symboliques aux questions sexuelles.

Les caractéristiques musicales du *hivinau* l'ancrent dans la tradition polynésienne. Cette danse pourrait provenir des Tuamotu.

Patautau et tamure. Les puristes ne classent pas les *patautau* et les *tamure* dans des types de danse. Dans son sens littéral, le mot *patautau* désigne une récitation rythmée. La danse, telle que la décrit R.P. O'REILLY est très proche du *paoa* :

"Le patautau est une danse sourdement rythmée par le martèlement cadencé du sol à l'aide de la paume de la main. Cette danse met en vedette un danseur désigné à l'avance et une danseuse désignée par lui. Elle ne comporte qu'un accompagnement en sourdine de l'orchestre. La scène est sauvage et érotique" (14).

Tamure est le terme populaire s'appliquant à la danse tahitienne. Il est dérivé d'une chanson créée après la deuxième guerre mondiale par Louis MARTIN; dans le refrain de cette chanson, le mot "*tamure*", nom d'un poisson des Tuamotu, revenait plusieurs fois. Actuellement, le *tamure* est la danse tahitienne improvisée par un couple, la femme se déhanchant, et l'homme, genoux pliés, marquant le rythme par un battement rapide des cuisses; il n'y a aucune règle, aucun pas codifié; seuls, les mouvements de base de la danse tahitienne traditionnelle sont imposés.

Les éléments musicaux de ces deux danses sont pratiquement identiques : la ligne mélodique principale s'appuie sur une note pivot et présente peu d'inflexions; l'ambitus est restreint. Il y a parfois des intrusions de "parlé", ou des expressions gutturales typiquement tahitiennes dans la mélodie. Le chœur peut chanter à plusieurs voix, en homophonie* avec la mélodie supérieure. Dans certains *patautau*, le texte est simplement déclamé, en parlé-crié. Le *tempo* est toujours très vif, et l'harmonisation repose sur un ou deux accords de base.

Le texte est court et repris plusieurs fois; ici aussi, la danse reste de courte durée.

Les instruments qui accompagnent sont la guitare, l'ukulélé, et les percussions traditionnelles.

Dans le *patautau* et dans le *tamure*, il y a synthèse entre des éléments typiquement polynésiens, note pivot, ambitus restreint, voix parlée, et des éléments empruntés à l'Europe, tels que l'harmonisation de la ligne mélodique principale et l'accompagnement avec des instruments à cordes. Ce sont donc des genres profanes hybrides.

L'aparima himene. La décomposition du mot *aparima* est très poétique : *apa* = baiser, *rima* = main; "baisers des mains"! Le mot désignant un type spécifique de danse est pourtant d'un emploi relativement récent. L'*aparima* est une danse de gestes. Un groupe de femmes, ou un groupe mixte, assis, à genoux ou debout, illustre par des gestes de bras et de mains, les paroles d'une chanson. Les mouvements miment le texte, en extraient le symbole ou, plus rarement, sont ornementaux.

La musique est d'influence euro-américaine : mélodie simple et chantante, carrure à trois ou quatre temps, harmonisation classique, modulations aux tons voisins. L'orchestre qui accompagne les chanteurs se compose des percussions et des cordes pincées.

Les textes abordent toutes sortes de sujets : ils font

revivre une légende, décrivent une fleur, un oiseau, un coquillage, vantent la beauté d'une île, etc.

Les *aparima himene*, bien que basés sur des mélodies de caractère acculturé, restent empreints de la sensibilité *maohi*.

S'il est un pays au monde où le plaisir de chanter s'est conservé intact malgré les "progrès" de la civilisation moderne, c'est bien Tahiti.

Le chant est dans "*l'heureuse île de Cythère*" (15) une forme d'expression traditionnelle; en sont témoins les textes des premiers découvreurs européens. Les instruments, dans la civilisation ancienne, sont en nombre limité et jouent un rôle secondaire, alors que le chant est la forme d'expression musicale essentielle. Bâti sur des sujets variés à l'infini, il n'est pas seulement réservé à une élite, mais présente un aspect communautaire accusé. Toutes les possibilités expressives de la voix y sont développées du parlé au chanté, en passant par le cri, le *glissando*, etc., et ceci avec des recherches de timbres inhabituels. Les mélodies ont un ambitus restreint et les échelles ne comportent pas de degrés stabilisés. Quelques procédés élémentaires de plurilinéarité sont à la base de l'aspect polyphonique.

Cette conception musicale est en beaucoup de points opposée à la conception musicale européenne, axée sur des règles strictes de construction harmonique, comportant des gammes aux degrés stabilisés, et utilisant des instruments sophistiqués.

Deux vues aussi éloignées l'une de l'autre auraient du avoir pour conséquence soit un refus de l'apport étranger, soit au contraire une disparition totale des traditions musicales polynésiennes. Or, du contact entre Polynésie et Europe, va jaillir un foisonnement de types, témoin d'une très grande capacité de réception et d'adaptation du Tahitien.

Bien sûr, se sont perdus les récitatifs sacrés du *marae*, les incantations magiques, les chants légendaires et historiques. Mais ont ressurgi, après une période où était prohibée toute manifestation traditionnelle considérée comme païenne, des musiques du passé : musique qui servait de support à la danse, et qui maintenant accompagne les *paoa* et *hivinau*, musique qui accompagnait les grands rassemblements, aujourd'hui retrouvés dans les *tarava*. Ces derniers sont les bijoux sonores les plus émouvants et les plus beaux de la Polynésie ancienne.

Des formes hybrides originales ont été inventées. Les plus remarquables sont, sans nul doute, les *ute*, les chansons pail-lardes tahitiennes, et les *himene ruau*, ces très belles créations parfaitement adaptées au cadre pour lequel elles ont été conçues tout d'abord, le temple.

Enfin, il y a eu adoption, au niveau des *himene nota, ui api*, des chansons qui accompagnent les *aparima*, des créations actuelles, de tournures mélodiques, rythmiques et harmoniques étrangères, adoption où transparait toujours cependant la sensibilité *maohi*. "*Avec leurs paroles tahitiennes ces chants forment la véritable musique populaire du Tahiti moderne*" (16).

La chanson tahitienne est aujourd'hui, comme dans le passé, le témoin d'une civilisation originale, et le véhicule privilégié de sa culture. Puisse-t-elle le rester toujours!

Raymond MESPLÉ

1. ROLLIN (Louis), *Moeurs et coutumes des Anciens Maoris des îles Marquises*, Papeete, Stepolde, 1974, p.53.
2. ELLIS (William), *A la recherche de la Polynésie d'autrefois*, Paris, Société des Océanistes, 1972, p.159(I).
3. ELLIS (W.), *ibid.* pp.567-568(II).
4. MORRISON (James), *Journal de James MORRISON, second maître à bord de la Bounty*, Papeete, Société des Etudes Océaniques, 1981, 201p.
5. ELLIS (W.), *op. cit.* p.137(I).
6. ELLIS (W.), *ibid.* p.138(I).
7. MORRISON (J.), *op. cit.* p.188.
8. MOERENHOUT (Jacques Antoine), *Voyage aux îles du Grand Océan*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1837, réed. A Maisonneuve, Arthus Bertrand, p.471(I).
9. Cité par BURROWS (E.G.), "*Polynesian Part-singing*", in *Zeitschrift f. vergleichende Musikwissenschaft*, Berlin, Jahrgang 2, n°1, 1934, p.71.
10. ELLIS (W.), *op. cit.* p.418(I).
11. BOVIS (Edmond Esprit de), *Etat de la Société Tahitienne à l'arrivée des Européens*, Papeete, Société des Etudes Océaniques, pub. n°4, 1978, p.12.
12. MOERENHOUT (J.A.), *op. cit.* p.172(II).
13. MOULIN (Jane), *La danse à Tahiti*, Papeete, Les Editions du Pacifique, 1979, p.84.
14. O'REILLY (P.), *La danse à Tahiti*, Paris, Nouvelles Editions Latines, dossier n°22, p.26.
15. BOUGAINVILLE (Louis Antoine de), *Voyage autour du monde par la frégate du Roi la Boudeuse et la flûte l'Etoile*, Paris, Saillant et Nyon, 1771, réed. Paris, Fr. Maspero, 1980.
16. MOULIN (J.), *op. cit.* p.56.

GLOSSAIRE

A cappella:	sans accompagnement instrumental.
Ambitus:	étendue d'une mélodie, du son le plus grave au son le plus aigu.
Arii:	chef, roi.
Arioi:	société de musiciens, danseurs, poètes ambulants à Tahiti et dans les îles.
Atoll:	île formée d'un anneau corallien entourant un lagon.
Bois parlant:	<i>kohau rongo rongo</i> , tablettes gravées de l'île de Pâques.
Consonance:	appréciation qualitative des intervalles et des accords, fondée sur les phénomènes acoustiques des sons.
Degré:	situation de chacune des sept notes de la gamme diatonique par rapport à la tonique qui lui sert de base. Le degré est stabilisé lorsqu'il est à

	distance de tons et de demi-tons entiers de la tonique.
Echelle:	ordre successif des sons dans un système mélodique donné.
Faatete:	petit tambour à peau joué avec deux baguettes.
Fare:	maison.
Fortissimo:	terme de nuance, d'intensité; très fort.
Glissando:	technique d'exécution qui consiste à réaliser un intervalle en glissant rapidement sur tous les sons intermédiaires.
Heiva:	divertissement.
Himene:	chant, chanter, type de chant.
Homophonie:	musique où toutes les voix obéissent au même rythme.
Homorythmie:	synonyme d'homophonie.
Ihara:	sorte de tambour à fente en bambou.
Iles des Amis:	Tonga et Samoa.
Iles Sandwich:	Hawaï.
Intratonal:	intervalle plus petit que le demi-ton ou compris entre le ton et le demi-ton.
Mama:	Femme mûre.
Mana:	pouvoir surnaturel.
Maohi:	autochtone de Polynésie.
Marae:	lieu de culte <i>maohi</i> composé d'une enceinte et d'un autel.
Modulation:	passage d'une tonalité à une autre.
Note pivot:	note principale autour de laquelle oscille une ligne mélodique.
Nuance:	modification d'intensité du volume sonore.
Octave:	huitième degré de la gamme diatonique. L'octave a le plus simple rapport de fréquences possible (2/1) avec le son de base.
Ostinato:	formule rythmique ou mélodique répétée obstinément.
Pahu:	tambour à peau.
Pareu:	paréo, carré de tissu servant de robe.
Paripari fenua:	éloge du pays.
Point d'orgue:	note tenue.
Popaa:	étranger blanc.
Pu:	conque marine.
Pulsation:	battements réguliers.
Recto tono:	manière de chanter monotone et horizontale.
Reo maohi:	langue vernaculaire de Tahiti.
Tapa:	écorce d'arbre assouplie servant de tissu.
Tapu:	tabou, interdit.
Tempo:	vitesse, allure d'un morceau musical.
Tierce mineure:	intervalle composé de un ton plus un demi-ton.
Tiurai:	juillet; période de fêtes à Tahiti.
Toere:	tambour de bois, à fente. Jadis, le terme s'appliquait à un petit tambour à peau utilisé lors des sacrifices humains.
Tonique:	degré fondamental d'une gamme.
Truck:	autobus local.
Tupapau:	fantôme, esprit malfaisant.
Ukulele:	sorte de petite guitare à quatre cordes.
Unisson:	état de deux ou plusieurs voix ou instruments qui réalisent en même temps la même mélodie.
Uru:	arbre à pain, fruit de l'arbre à pain.
Ute:	chant d'autrefois; désigne aujourd'hui la chanson paillarde tahitienne.
Vivo:	flûte nasale.

LES CHANTS A TAHITI

NON DANSÉS		TRADI- TIONNELS	HYBRIDES	ACCUL- TURÉS
RELIGIEUX	SANS ACCOMP.	himene tarava	himene ruau	himene nota créations actuelles
	AVEC ACCOMP.			himene ui api créations actuelles
PROFANES	SANS ACCOMP.	himene tarava	himene ruau	
	AVEC ACCOMP.		ute	créations actuelles

DANSÉS		TRADI- TIONNELS	HYBRIDES	ACCUL- TURÉS
PROFANES	SANS ACCOMP.			
	AVEC ACCOMP.	paoa hivinau	patautau tamure	aparima himene créations actuelles