

POLYNESIE FRANÇAISE

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION ET
DE L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE

Direction des Enseignements
Secondaires

B.P 20 673 - Papeete -

Tel. 42 48 18 - Fax 43 56 82

LA MUSIQUE POLYNÉSIEENNE AU COLLÈGE

VOLUME II : ASPECTS RYTHMIQUES



FORMATION CONTINUE
Juin 1993

Eric MICHON

Conseiller Pédagogique en
Education Musicale

Direction des Enseignements Secondaires

Nerva LUCAS

Conseillère pédagogique en
Education Musicale

Circonscription Maternelle

avec la collaboration des

*Professeurs d'art traditionnel du
Conservatoire Artistique Territorial*

LA MUSIQUE POLYNESIENNE

AU COLLEGE

VOLUME II : ASPECTS RYTHMIQUES

**LA MUSIQUE POLYNESIENNE
AU COLLEGE**

VOLUME II : ASPECTS RYTHMIQUES

SOMMAIRE

I n t r o d u c t i o n.....	p. 4
- I - LES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE POLYNESIEN.....	p. 8
1- Le Pahu.....	p. 9
2- Le toere.....	p. 12
3- Le Fa'atete.....	p. 17
- II - ORGANISATION RYTHMIQUE QUELQUES RYTHMES REPERTORIES.....	p. 18
1- Fonctionnement d'une séquence rythmique.....	p. 19
2- Toma.....	p. 22
3- Pahae.....	p. 27
4- Faahae.....	p. 33
5- Ueue.....	p. 37
6- Takoto.....	p. 41
7- Pa'ea.....	p. 45
8- Bora-Bora.....	p. 49
- III - APPLICATIONS PEDAGOGIQUES.....	p. 53
C o n c l u s i o n	p. 59

Un vidéogramme qui présente l'ensemble des rythmes étudiés dans ce document a été réalisé par le Centre Territorial de Recherche et de Documentation Pédagogique. Il a été réalisé par **Jean-Luc DI GIORGIO** , avec l'appui technique de l'équipe audiovisuelle du C.T.R.D.P. : **Georges COULOMBEL** et **Rahiti MAOPI** . Nous tenons à les remercier tout particulièrement .

Nerva LUCAS

Eric MICHON

AVANT-PROPOS

L'intérêt que j'éprouve pour les traditions polynésiennes vient principalement de la musique de percussion. Depuis mon arrivée sur le Territoire, je souhaitais comprendre les pratiques dans ce domaine et le fonctionnement des séquences rythmiques. Ce document donne un certain nombre d'éléments sur le sujet, mais ne vise en aucun cas à être exhaustif. Il comprend quelques rappels, notamment en matière d'organologie, issus de la brochure parue en Juin 1992.

Cette publication de l'Inspection Pédagogique n'aurait pu voir le jour sans la fructueuse participation de **Nerva Lucas**, Conseillère Pédagogique en Education Musicale pour la circonscription maternelle, et des musiciens d'Art Traditionnel du Conservatoire Artistique Territorial. Je tiens donc à remercier tout particulièrement, outre **Nerva Lucas**, **Julien Faatauira**, **Roger Paae**, **Arthur** et **Paparaï** qui ont accepté de me transmettre leur savoir et leur pratique de la musique traditionnelle de ce Territoire. De même, **Yvette Oopa**, membre du jury de *Heiva*, et **Coco Hotahota** ont accepté avec gentillesse de répondre à mes interrogations et apporté ainsi des connaissances supplémentaires. Je les en remercie vivement eux aussi.

INTRODUCTION

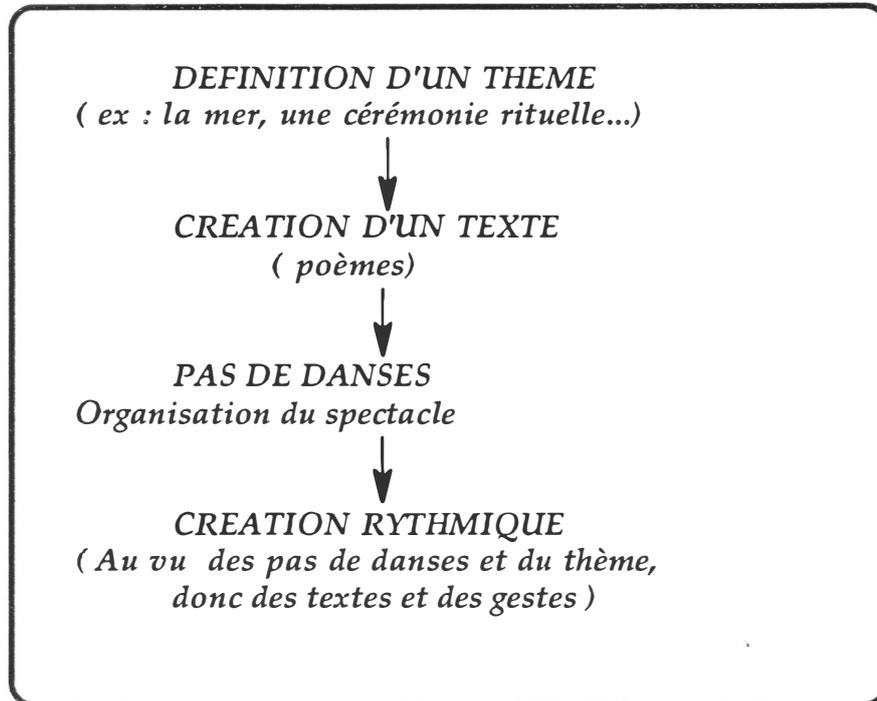
Introduction

La publication de Juin 1992 intitulée " *La musique polynésienne au Collège* " avait pour but , grâce à une meilleure connaissance des caractéristiques de la musique polynésienne et de ses rapports avec la danse , de faciliter l'adaptation de l'enseignement de l'Education Musicale aux spécificités locales. Ce document était tout particulièrement destiné aux professeurs de cette discipline nouvellement nommés sur le Territoire .

Cette deuxième partie s'attache de manière plus précise à étudier les aspects rythmiques de la musique de danse. Un des fondements de la musique polynésienne est en effet l' étroite corrélation entre la création rythmique et la danse, base de toute recherche musicale. La démarche créative de tout percussionniste " traditionnel " passe par un travail avec le chorégraphe, qui lui-même ne pense pas qu'après avoir défini un thème et écrit des textes, en langue vernaculaire bien entendu. Ces rythmes prennent leur source dans les récitations rythmées de textes traditionnels , les *pata'u ta'u* : le texte induit en effet son propre rythme, comme le montre Marie Terangi dans " *Utere utere te totoma* " : le rythme interne de la poésie est ensuite reproduit instrumentalement ; apparaît ainsi très nettement le rapport direct entre la langue et la création rythmique .

Comme cela a déjà été souligné dans la précédente brochure , un créateur tel que **Coco Hotahota** (et il n'est pas le seul) pense ses *ote'a* à partir d'un texte préexistant, créé pour la circonstance ou non, et ce bien que ce texte ne soit pas nécessairement dit ni chanté lors de l'exécution de la danse. Les thèmes les plus fréquents s'inspirent de l'environnement quotidien : la mer , l'oiseau , le cocotier , les fleurs ... le *Tipanier* , le *Tiare tahiti* , le *Otaha* (frégate) sont ainsi , outre des appellations de fleurs et d'oiseaux , des noms de rythmes anciens répertoriés ; leurs caractéristiques musicales sont malheureusement oubliées de nos jours . La musique de percussion a donc en Polynésie un rôle d'interprétation d'un texte préexistant et du thème illustré par les mouvements des danseurs.

On peut dès lors résumer la démarche créative d'un spectacle de danses traditionnelles :



C'est au créateur que revient le choix de la danse et l'organisation du spectacle en *ote'a*, *aparima*, *hivina'u* et autres *pa'o'a* ; le chef de l'orchestre de percussions, lui, invente des rythmes ou utilise des cellules répertoriées (voir plus loin) en fonction des danses qui lui sont présentées ; en d'autres termes, la création des pas et de la gestique, prime sur l'aspect purement musical qui n'intervient qu'en second lieu. Toute analyse musicale des rythmes de cette musique traditionnelle polynésienne ne saurait en aucun cas perdre de vue ce fait essentiel. Cependant, l'orchestre devient dès la mise en place de la musique, en harmonie avec les mouvements corporels, le point de ralliement, le point de repère obligé des danseurs ; c'est en effet l'orchestre qui indique au groupe le tempo , les changements de pas , de mouvements...ce qui n'exclue pas, comme précisé plus haut, le rapport au texte, au thème, toujours présent à l'esprit des danseurs. La création rythmique s'insère donc dans un ensemble complexe où création poétique, chorégraphique, gestuelle et musicale s'imbriquent de manière inextricable.

Il nous faut également souligner dès maintenant le lien ténu entre cette création permanente de musique traditionnelle et le concours de chants et danses du *Heiva*. Le règlement général de cette manifestation, fondamentale pour l'artiste polynésien, précise les conditions dans lesquelles le spectacle doit être créé : " *...chaque groupe de chants et danses est tenu de présenter un spectacle inspiré de l'ensemble des traditions concernant la Polynésie. Une analyse du comportement actuel du polynésien en rapport avec ses traditions est autorisée.* " Il devient dès lors plus aisé de comprendre la démarche de l'artiste traditionnel, qui doit créer, donc inventer, innover, en restant dans les limites représentées par les connaissances des traditions de ce Territoire. Il s'agit ainsi d'une recherche d'ordre littéraire, chorégraphique, et musicale qui tente de " coller " le plus possible à une réalité ancestrale : " *Des traditions polynésiennes concernant la chorégraphie et les compositions musicales ne sont plus vivantes chez nous, oubliées dans la nuit des temps. Elles ont pu être conservées sous d'autres cieux du triangle polynésien Aotearoa (Nouvelle-Zélande) - Hawaii - Rapa nui (Ile de Pâques).* Une recherche prudente est à encourager dans ce sens, pour enrichir notre patrimoine. " Mais, " *la création a aussi sa part au Heiva. Le respect de notre passé n'exclut pas une part de création nécessaire à la survie de nos traditions.* " La double motivation, contradictoire en apparence, qui anime l'artiste apparaît plus clairement désormais : Respect des traditions qui se manifeste par l'emploi des "canons" de la danse et la musique traditionnelle (danses et pas obligatoires au *Heiva*, rythmes répertoriés), et création, toujours présente.

Après une présentation des principaux instruments qui composent l'orchestre de percussions traditionnel, nous nous attacherons à faire apparaître, à travers une étude structurelle des rythmes spécifiques de cette musique, le fonctionnement d'une séquence rythmique, le rôle de chacun des instruments, et les caractéristiques des cellules identifiées en raison de telle ou telle connotation et qui portent des noms tels le *Pahae*, le *Takoto*... En guise de conclusion seront proposées des applications pédagogiques possibles, au niveau du collège, d'éléments de cette étude.

**LES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE DE
PERCUSSIONS MODERNE**

Alors que le *pu*, le *vivo* et le *pahu* sont les trois principaux instruments traditionnels (c'est-à-dire qu'ils faisaient partie de la vie quotidienne des polynésiens avant l'arrivée des Européens) , l'orchestre de percussions se compose aujourd'hui d'un *pahu* d'une conception très différente de l'instrument ancien, de plusieurs *toere* (au moins trois) et d'un *fa'atete*. Il s'agit là de la formation " de base " , qui peut bien sûr et est souvent enrichie de nombreux autres instruments, des *pahu* de différentes tailles et des *toere* supplémentaires notamment.

Le pahu

Ce terme , il est important de le souligner, est désormais un terme générique, et désigne d'une manière globale l'ensemble des tambours polynésiens à membrane. Cet instrument est universel ; on le rencontre un peu partout dans le monde. Creusé dans un tronc d'arbre (*poua*, *crateava religiosa* ou bien cocotier), il est fait d'une seule pièce de bois à laquelle on ajoute une peau de requin, de chien ou de mammifère marin, mise humide et tendue au moyen de cordes tressées ; celle-ci est attachée à la base de l'instrument. Sur beaucoup de tambours, on trouve une corde au milieu de la caisse, probablement pour régler la tension des cordes, donc de la peau. La partie inférieure constitue souvent un piédestal dont la hauteur est plus ou moins importante par rapport au reste du tambour. Il en existe différentes tailles. Le *pahu* est à l'origine frappé uniquement avec les mains . Ceux des *marae* sont, nous dit Moerenhout*, beaucoup plus grands .

On peut se demander si cet instrument ne prend pas son origine dans le " tambour-arbre " dont la base était plantée dans la terre. Bien des tambours à membrane ont en effet le bas de leur socle enterré, comme pour permettre à l'instrument de communiquer étroitement avec le sol.

La forme du pahu est très différente selon sa provenance : massif aux Marquises, très fin et élancé aux Australes notamment.

* J.A. MOERENHOUT , Voyages aux îles du grand océan , 1835 . Paris, Ed. A. Maisonneuve, 1959 , pp. 226 à 229 .

Les grands tambours utilisés pendant les cérémonies étaient décorés de bandelettes de *tapa* blanc alternant avec des ligatures ornementales en bourre de coco brute ou teinte en noir. Des motifs sont le plus souvent ciselés sur l'instrument, notamment sur ceux en provenance des Iles Australes (cf. iconographie page suivante). Il est un trait commun à la décoration de nombre de tambours polynésiens, qui est la présence sur la surface de la caisse de cannelures horizontales peut-être sculptées pour rappeler la texture du tronc de cocotier original.

Anne Lavondes* nous fait remarquer que tambour à membrane et tambour de bois (idiophone) s'excluaient mutuellement dans la Polynésie d'autrefois, et que l'on rencontrait le tambour à peau dans la Polynésie orientale exclusivement ; aux Iles Samoa, Fidji, Tonga...n' était utilisé que le tambour à lèvre. Aux Iles Cook, Société, Australes, Marquises, Tuamotu-Gambier par contre, le tambour à membrane était largement répandu. Des échanges ont par la suite introduit ces deux instruments dans l'ensemble de la Polynésie.

L'instrument moderne

L'instrument moderne est très différent du *pahu* ancien : il ressemble à une grosse caisse possédant deux membranes. Les peaux choisies pour la confection de ces membranes sont désormais des peaux de chèvre ; on le frappe avec une mailloche.

Rôle de l'instrument

Le rôle du *pahu* est d'assoir la pulsation de la séquence rythmique, de participer aux variations de celle-ci en dédoublant notamment les valeurs : passage d'une pulsation simple, jouée en noires, à un jeu en croches régulières pour accentuer l'accélération du tempo mise en oeuvre par les *toere*. Pour rompre la monotonie engendrée par le simple appui sur les temps forts, le joueur de *pahu* ne s'interdit pas quelques variations rythmiques et soutient parfois les *toere* sur la cellule de base.

* A. LAVONDES, Les tambours polynésiens, in Bulletin de la Société des études océaniques No 197, Tome XVI, 1976, pp. 629-651



Pahu traditionnel



Pahu moderne

Le toere

De la famille des idiophones (instruments qui vibrent et sonnent directement quand on les frappe), il s'agit en fait d'un tambour de bois, ou tambour à lèvres. Il est à l'origine très répandu dans tout le Pacifique occidental, depuis les Iles Fidji jusqu'à la Nouvelle-Guinée. Ces tambours fendus sont frappés en position horizontale avec une baguette en bois. Ils sont faits d'un morceau de bois cylindrique évidé qui sert de caisse de résonance pour les vibrations imprimées par la percussion avec une baguette. Les deux bords sont parfois taillés différemment de manière à produire deux sons distincts. Selon Peter Buck*, " *les tambours fendus étaient présents aux Iles Cook, de la Société et des Australes, (...) mais inconnus aux Marquises (...)* ". Comme signalé précédemment, il semblerait qu'ils se soient répandus depuis Fidji jusqu'à Samoa et Tonga et, de là, vers la Polynésie centrale puis vers l'Est. Il est probable que cet instrument ne soit pas très ancien aux Iles Cook, et plus récent encore dans les Iles de la Société d'où il aurait atteint les Marquises à l'époque moderne seulement.

Connu à Tahiti sous le nom de *toere* **, il a beaucoup diminué de taille par rapport aux grands tambours océaniques de l'Ouest. Il est fabriqué dans la section d'une branche de *tamanu* (*Callophyllum inophyllum*) ou de *miro* (*Thespesia populnea*). Il en existe qui sont pourvus de deux fentes parallèles séparées par une étroite lame de bois.

Si l'on recherche l'origine des instruments dans les activités quotidiennes des populations qui les utilisent, la forme du toere, comparable à celles d'une pirogue n'est pas innocente ; le rapprochement, induit par l'éthymologie **, avec la fabrication du tapa est également une indication importante.

*P. BUCK, Arts and Crafts of the Cook Islands, Bishop Museum Bulletin No 179, 1944, p. 459

** concernant l'éthymologie de ce mot, se reporter à la brochure précédente:
La musique polynésienne au Collège (D.E.S, Formation Continue, Juin 1992)

Le *toere* se joue à Tahiti et dans les Iles de la Polynésie Française avec une seule baguette, l'instrument tenu dans une position verticale, alors qu'aux Iles Cook, il est frappé avec deux ; cette pratique, connue sous l'appellation de *ta'iri piti* (frapper à deux) s'était répandue à Tahiti il y a quelques temps mais fut rejetée par les autorités en matière d'art traditionnel, car il s'agissait d'une infiltration étrangère qui ne faisait pas partie des us et coutumes de cette région du Pacifique.

Rôle du *toere*

On jouait du *toere* pour accompagner les danses, mais il pouvait aussi servir à émettre des signaux sonores permettant à des gens éloignés de communiquer ; cette fonction signalétique le rapproche ainsi du *pu*. Il est aussi à l'origine utilisé dans les cérémonies funéraires.

A l'époque moderne, le *toere* est l'instrument essentiel de toute musique de percussion ; il est devenu un instrument de fête, dans l'accompagnement des danses notamment où le rôle conducteur lui est dévolu. C'est notamment cet instrument qui débute la séquence rythmique et introduit la cellule de base sur laquelle les danseurs vont évoluer (voir plus loin). L'organisation des *toere* à l'intérieur du groupe de percussions polynésienne est stricte et hiérarchisée, et chaque instrumentiste à son rôle ; ils sont au minimum au nombre de trois ; On distingue alors :

- le *toere arata'i* (ce terme signifie guide, meneur)

Ce rôle est tenu par le *ra'atira*, le chef d'orchestre. Il est chargé de jouer le *toma*, formule introductive (en solo le plus souvent) et donc d'indiquer le tempo choisi. Il annonce ainsi la danse , son thème et ses figures. Il exécute ensuite, avec ou sans le soutien du *toere tamau*, la ou les cellules de la séquence. Il coordonne enfin l'ensemble des changements rythmiques, de tempo... en criant à ses musiciens et aux danseurs une formule convenue à l'avance ou en indiquant avec les doigts le nombre de périodes restant à frapper.

- le toere tamau (soutien)

Le batteur qui tient le rôle du *tamau* renforce le caractère mélodique de la cellule énoncée par le chef de l'orchestre de percussions en frappant avec lui la cellule de base. Il exécute avec lui également les variations qui suivent le premier énoncé. Parfois les rôles sont inversés entre *toere arata'i* et *toere tamau*. Dans le cas d'un orchestre de plus grande envergure, on compte plusieurs instruments pour tenir ces rôles distincts.

- le toere tahape (*toere* qui s'appuie sur l'erreur ; de *hape* , se tromper, erreur et *tahape* , sur " se tromper " , sur l'erreur.)

Cet instrument à un rôle d'embellissement de la musique, selon **Julien Faatauira** qui est professeur d'art traditionnel au Conservatoire Artistique Territorial de Papeete. Comme nous l'indique l'éthymologie (d'une manière imagée), le *toere tahape* exécute des figures rythmiques qui s'opposent à la cellule principale jouée par le *arata'i* et le *tamau*, en contretemps principalement. Voici la transcription d'un exemple de cellule principale enrichie par le *tahape* :

toere tahape

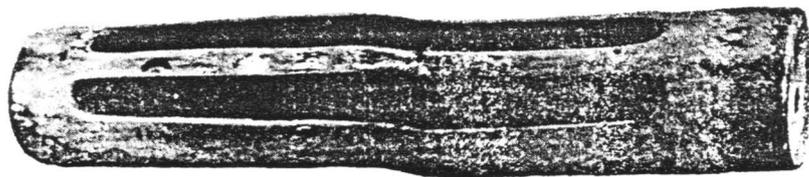
toere arata'i
(*pahae*)

Nous pouvons constater, à la lecture de cet exemple musical, que l'on ne peut parler véritablement de contretemps mais bien d'embellissement de la formule initiale, de variation ou de recherche de polyrythmie afin d'enrichir la musique. La formule de *tahape* ne commence pas en général lors du premier

énoncé du rythme de base, mais bien plutôt lors des variations qui suivent la première partie de la séquence. Il peut être indifféremment joué sur la totalité de la cellule ou sur sa seconde partie seulement (pour une formule sur huit pulsations comme celle du PAHAE, sur les quatre derniers temps seulement).

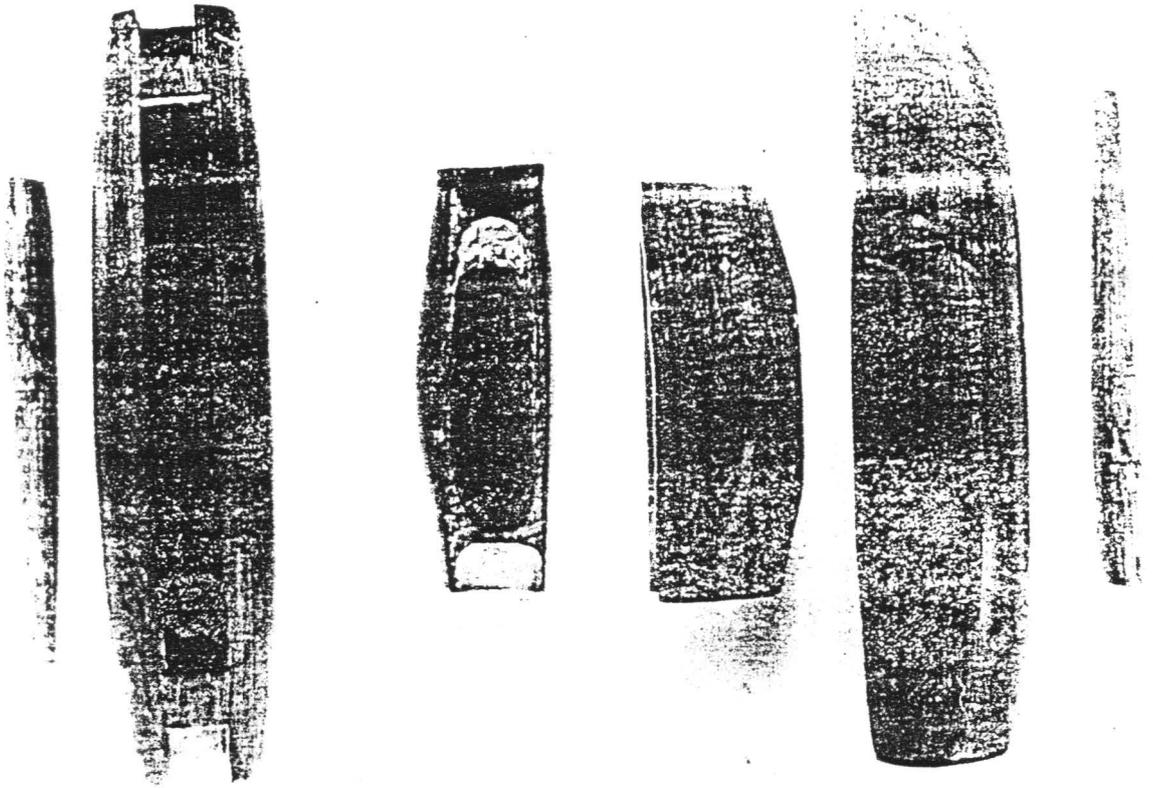
Cette technique, la plus difficile à acquérir selon les musiciens eux-mêmes, a beaucoup évolué depuis le début du siècle, et s'est orienté vers une virtuosité de plus en plus grande (voir à ce sujet le document audiovisuel qui complète cette brochure). Un élément important de cette pratique est le fréquent recours aux oppositions de timbre : le batteur alterne avec une incroyable rapidité : jeu au centre de l'instrument et jeu sur une partie excentrée de celui-ci, produisant ainsi un contraste de timbre du plus bel effet.

Il va sans dire que la coordination de ces trois parties rythmiques exige la plus grande rigueur, et il est étonnant de constater à quel point ces musiciens ont le sens de la carrure : jamais une figure rythmique n'est en décalage par rapport aux autres, et l'accent final est toujours de la plus grande précision.



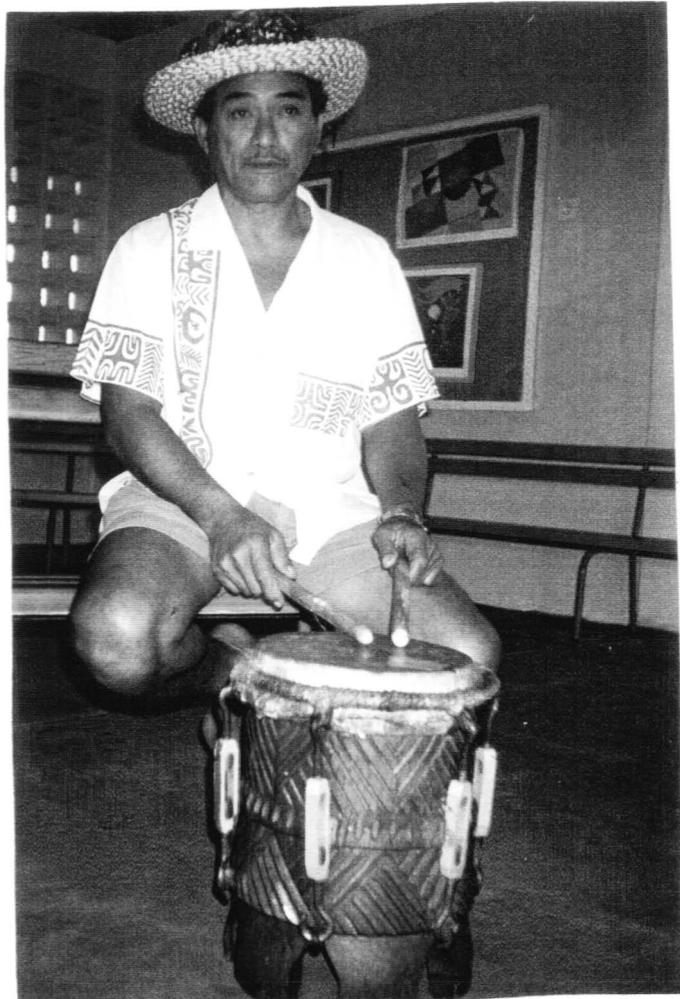
Tambour de bois à deux fentes (toere)
Musée de Tahiti et des Iles

Outre ces instruments en *tamanu* ou *miro*, on rencontre encore aujourd'hui en Polynésie des *toere ofe*, taillé dans un bambou d'un gros diamètre. Il est principalement utilisé avec deux baguettes (*ta'iri piti*) et posé sur deux socles en bois. Le *toere ofe* fait souvent partie des orchestres de percussions qui concourent au *Heiva* pour la meilleure création orchestrale.



Le fa'atete

C'est l'instrument le plus récemment introduit dans l'orchestre de percussions polynésien : il remplaça en effet la touque à pétrole en 1956, lors de la création du premier groupe de danse professionnel par **Madeleine Mou'a**. Sa membrane est en peau de veau, et est en miniature le plus petit des pahu de jadis. Cependant , cet instrument est aujourd'hui utilisé avec deux baguettes. Le terme, qui signifie ricochet, nous aide à mieux percevoir le rôle confié au *fa'atete* (que l'on entend le plus souvent prononcé " *fa'akete* ", mais écrit avec un " t " pour des raisons linguistiques , la lettre "k" n'existant pas en tahitien mais provenant du paumotu) : il exécute une formule rythmique secondaire qui " habille " l'ensemble, comme des batteries de double-croches ou de cellules croche-deux doubles. Le jeu est cependant varié en fonction de la cellule principale et , lors d'une accélération par exemple, la formule est exécutée en diminution.



ORGANISATION RYTHMIQUE
QUELQUES RYTHMES RÉPERTORIES

FONCTIONNEMENT D'UNE SEQUENCE RYTHMIQUE

Il nous semble tout d'abord utile de rappeler qu'une séquence rythmique a en Polynésie pour fonction d'être, plus qu'un accompagnement, le complément sémantique et musical d'une danse traditionnelle. Nous avons déjà largement insisté sur ce fait et n'y reviendrons plus. Son fonctionnement interne est structuré d'une manière quasi-rituelle :

Formule d'introduction : le **Toma** (joué deux fois)

Thème rythmique : exécuté le plus souvent par groupe de quatre formules

Variations sur ce thème rythmique

Formule conclusive : le **Toma** (joué deux fois)

Si, au cours d'une danse (donc d'une séquence rythmique), apparaît un changement thématique, on a recours au *toma* pour annoncer aux danseurs le changement de pas que cela implique ; une seule fois si le groupe est capable d'assimiler assez vite la rupture, deux fois dans le cas contraire.

Le thème rythmique principal peut être soit l'une des formules répertoriées qui sont étudiés dans cette publication, soit une création pure ; en effet, l'un des aspects fondamentaux de cette musique de tradition orale est la permanence de la recherche de nouveaux rythmes. Il est tout d'abord présenté sous sa forme la plus simple ou la plus usuelle, et ce pendant les quatre premières exécutions. Il nous faut tout de même nuancer ce propos car les musiciens

prennent un tel plaisir à varier les formules que les modifications commencent souvent très rapidement. Le *toere tahape* intervient quant à lui le plus souvent dès la troisième attaque du rythme principal.

Les variations qui suivent sont organisées en périodes de quatre formules ; elles sont innombrables, car le thème de base est sans arrêt ré-inventé, et peuvent aller jusqu'à une déformation quasi-totale de la formule originale. Les études qui vont suivre proposeront pour chacun des rythmes une ou deux variations des cellules de départ parmi les plus fréquemment utilisées.

Le retour du *toma* en guise de conclusion est systématique et montre bien ce besoin de symétrie architecturale si fortement ressenti par les musiciens polynésiens.

En quelques mots nous pouvons ainsi définir les caractéristiques essentielles d'une séquence rythmique de musique traditionnelle :

- La nuance fortissimo ; des oppositions d'intensité sont cependant produites par l'alternance " tutti " / solo, par exemple lorsque le *toere arata'i* exécute seul le toma (mais on retrouve ce principe à l'intérieur des séquences).

- Le caractère pulsatoire, produit notamment par le bourdon produit par le jeu du *pahu*.

- Le principe de complémentarité mutuelle entre les différents instruments, notamment *toere arata'i* et *toere tahape*.

- La polyrythmie

- La primauté de la carrure, le plus souvent de quatre ou huit pulsations.

- La structure thème et variations

- La reprise du toma en guise de conclusion.

Nous allons maintenant étudier un par un quelques uns des rythmes qui font partie du " patrimoine culturel " de cette région du Pacifique, puisque répertoriés et " vivants " car connus de tous les musiciens et utilisés dans des circonstances assez précise, en fonction d'une leur signification qui leur est propre. Ces rythmes sont les suivants :

- le TOMA
- le PAHAE
- le FAAHEE
- Le UEUE
- le TAKOTO
- le PA'EA
- le BORA-BORA

TOMA

LE TOMA

1- Présentation :

a) Fonction

Cette cellule rythmique possède dans la musique polynésienne une fonction très particulière. Elle sert d'introduction et de conclusion à toutes les séquences rythmiques d'une danse, et possède ainsi en premier lieu une *fonction signalétique* pour les danseurs. C'est en effet le *toma* qui leur indique le départ, leur permettant de s'imprégner du tempo et de la période régulière de huit temps qui est la caractéristique de cette cellule. Si, au cours d'une danse, un changement de tempo ou de rythme doit intervenir, celui-ci sera annoncé par le *toma*.

b) interprétation

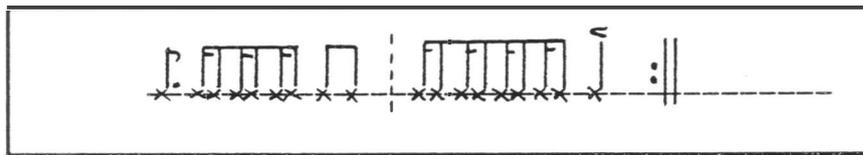
Le *toma* est présenté, en général, par le toere *arata'i* en soliste. Il peut également être accompagné du *fa'atete* qui colore la cellule de sa sonorité de membranophone en exécutant un rythme secondaire de caractère plus régulier, généralement en  ou en  (cas le plus simple). Le *toma* est systématiquement joué deux fois lors de l'introduction, de même qu'à chacune de ses interventions, lors de la phase conclusive notamment.

2- Analyse :

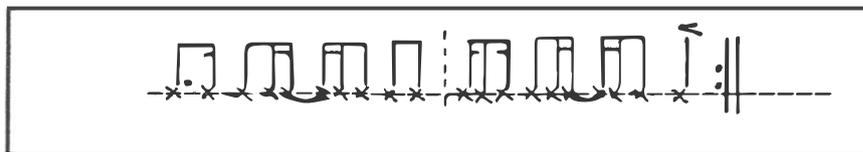
a) Description de la cellule

La caractéristique essentielle du *toma* est sa carrure de huit temps, répartie en deux périodes de quatre pulsations. Il est ainsi tentant pour le musicien occidental d'écrire la formule en l'inscrivant dans une mesure binaire à quatre temps ; cela ne

correspond cependant pas, en Polynésie, à une réalité métrique. Nous l'écrivons donc, comme d'ailleurs toutes les autres cellules présentées dans cette brochure, sans indication de mesure :



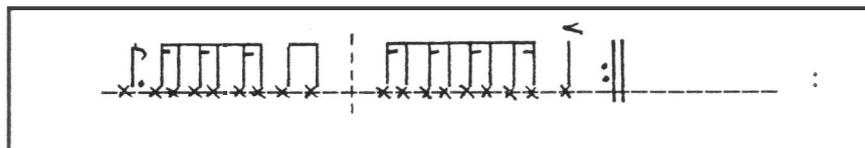
Pour une plus grande commodité de lecture (pour le musicien formé à l'occidentale) , elle peut être écrite par groupes de un temps de la manière suivante :



Le *toma* présente également la caractéristique d'être constituée de deux éléments constitutifs : d'une part des valeurs longues (\downarrow et \downarrow) fortement accentuées et valorisées par leur situation sur la partie forte du temps et leur présence au début et en conclusion de la cellule. ; d'autre part, la partie centrale, fortement syncopée qui introduit une sensation de balancement très forte. La formule rythmique $\downarrow \uparrow$, élément essentiel du *toma* , est en fait un élément commun à nombre de rythmes polynésiens, comme nous le verrons plus loin. C'est cette prédominance d'une formule qui ne constitue pas un temps complet qui introduit l'aspect fortement syncopé des rythmes polynésiens.

b) Variations

Comme nous l'avons déjà souligné dans la partie précédente, le musicien polynésien répète rarement deux fois la même cellule sous une forme identique ; le sens de la variation rythmique est, chez lui, inné. Cependant, le *toma* fait exception et est toujours très proche de la forme présentée initialement ; ce caractère quasi-immuable de ce rythme est imposé par la fonction qui lui est conférée. De légères modifications peuvent malgré tout être introduites, comme celle-ci :



3- Utilisation pédagogique :

Il paraît difficile de prendre appui sur le *toma* pour en utiliser les caractéristiques essentielles dans le domaine rythmique, étant donné la complexité de la cellule. Il en va cependant tout autrement du rôle que joue cette formule, de sa fonction, ainsi que de sa carrure.

a) fonction introductive

Ce caractère fortement structuré des rythmes polynésiens est loin d'être perçu de l'ensemble de notre public scolaire. Mais, une fois cette étude présentée sous une forme simple (voir plus loin), rien de plus facile que de relier tout travail d'analyse à l'art traditionnel de ce territoire ; en effet, même si la perception par les enfants des rythmes de la musique de danse, du *toma* par exemple, n'est qu'implicite, cette utilisation de leurs racines dans le domaine musical ne pourra qu'être bénéfique à notre enseignement. Il lui donnera, lorsqu'il y a concordance dans le domaine des structures, une cohérence accrue.

La fonction introductive du **toma** dans la musique de danse en Polynésie peut ainsi être mise en parallèle avec les introductions des morceaux étudiés et permettra aux enfants une meilleure perception de l'organisation sonore.

b) Carrure

Une analogie très forte entre la carrure des textes ou auditions étudiés en classe et celle du **toma** : deux fois quatre mesures pour la musique occidentale, deux fois quatre temps en ce qui concerne le *toma*. Le rapprochement va plus loin : la phrase occidentale (suspension-conclusion) est clairement organisée en deux parties très proche mélodiquement ; il en est de même pour le *toma*, dont la structure interne est presque en miroir. Bien qu'il ne s'agisse pas du même type de période, cette analogie doit être présente dans les esprits et, sans explication superflue mais par la pratique, peut permettre très rapidement une parfaite intégration par les élèves de cette notion, en liaison notamment avec le problème des introductions souligné plus haut.

PAHAE

LE PAHAE

1-Présentation :

a) fonction

Le terme "*pahae*" signifie déchirer. C'est l'un des rythmes les plus importants de la musique de percussion, et il semble avoir été à l'origine destiné à saluer l'arrivée de personnages importants devant lesquels on déroulait (" déchirait " ?) le tapis rouge. On peut faire remarquer que ce rythme est très présent dans le spectacle, conçu par **Coco Hotahota**, donné à Papeari lors de la venue du Président de la République en Mai 1990.

b) interprétation

Comme la plupart des cellules que nous étudions (car c'est une constante de la musique de percussion polynésienne), le *pahae* est en général présenté dans un premier temps sous sa forme usuelle par le *toere arata'i* et le ou les *toere tamau* en parfaite isochronie. Le *toere tahape* intervient souvent sur la seconde partie de la cellule, puis sur celle-ci toute entière. Il en est ainsi pendant les quatre premières exécutions, puis interviennent les variations. Il est bien sûr précédé et conclut par le *toma*, joué deux fois. Lorsque les musiciens d'art traditionnel du Conservatoire Artistique Territorial font travailler les enfants des écoles sur cette cellule, ils leur font frapper la séquence rythmique suivante :

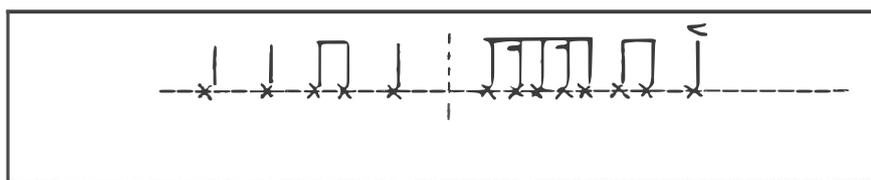
Deux toma , quatre pahae , deux toma

qui peut être considérée comme un morceau complet de musique de percussion, sous sa forme la plus simple.

2- Analyse :

a) description de la cellule

Il s'agit d'une cellule de huit pulsations martelée par les toere qui, comme le toma, possède une organisation interne en deux parties de durée égale :

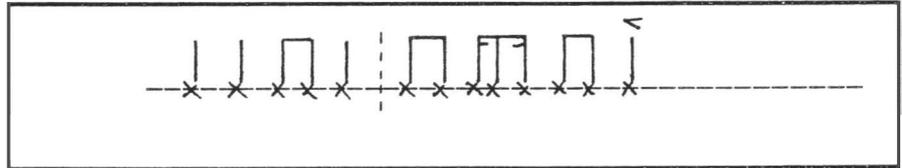


La première partie du *pahae* est d'une grande simplicité de par son caractère pulsatoire et son appui sur les temps forts qui en découle. Son utilisation de valeurs longues (la noire est dans cette musique la valeur maximale utilisée) l'oppose fortement à la seconde partie de la cellule, construite sur le rythme déhanché, fortement syncopé qui est celui, caractéristique, du toma et que l'on retrouve dans nombre de formules rythmiques, identifiées ou non, de la musique polynésienne. Le *pahae* apparaît donc comme un rythme possédant à la fois une grande symétrie (les deux derniers temps de chacune des deux partie sont identiques, sous leur forme usuelle du moins) et un contraste marqué dans sa structure interne. Ce sont les quatre premières pulsations qui sont la " marque " du *pahae*, celles qui le rendent facilement identifiable, tant les variations sont importantes dans sa seconde partie.

b) variations

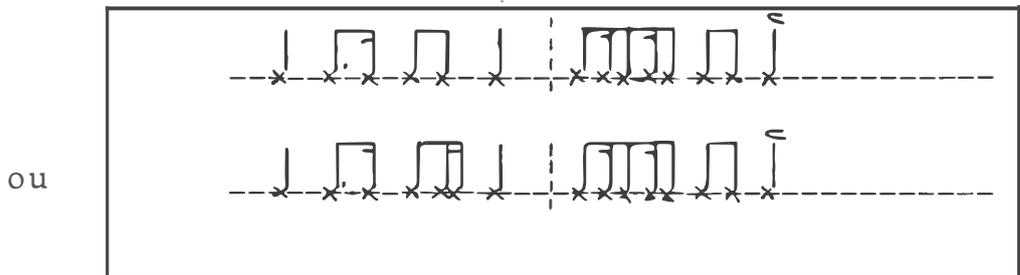
Elles sont bien sûr innombrables ; aussi nous contenterons-nous de signaler les plus courantes, ce qui fera clairement apparaître la prépondérance des quatre premières pulsations dans la reconnaissance de ce rythme.

Tout d'abord , il existe une formule simplifiée du *pahae* que les professeurs d'art traditionnel emploient dans les écoles pour mieux imprégner les enfants de cette cellule ; la première partie est identique à celle présentée plus haut, et c'est la partie syncopée qui subit des modifications :

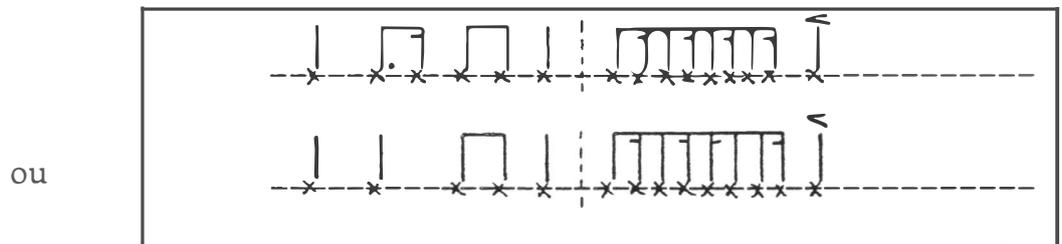


On remarquera que les caractéristiques structurelles décrites ci-dessus sont préservées dans cette simplification.

Voici maintenant deux exemples de variation possibles sur la cellule du pahae dans lesquels c'est sur les quatre premières pulsations que portent les changements :



Enfin, parmi d'infinies possibilités quelques exemples de travail thématique sur la seconde partie de la formule :



Il est bien entendu que les variations combinent la plupart du temps tous ces exemples, et pas seulement du fait des seuls toere : le pahu concourt souvent à l'enrichissement des variations en sortant de son rôle de martèlement de la pulsation.

3- Applications pédagogiques

Le *pahae* présente pour le professeur enseignant l'Education Musicale dans un Collège de Polynésie Française une grande richesse et de multiples applications pédagogiques possibles :

- Sa carrure tout d'abord : cette cellule permet de familiariser nos élèves avec une organisation rigoureuse et classique ; un parallèle peut être aisément établi avec une structure mélodique similaire. Des exercices variés peuvent être construits à partir de la séquence simple indiquée plus haut pour aider les élèves à assimiler une carrure simple.

- La première partie se prête tout particulièrement à des exercices pour le niveau sixième et peut permettre une assimilation plus rapide de la cellule pour l'enfant polynésien.

- Exercices sur la syncope (niveau quatrième par exemple) ; l'ensemble de la cellule simplifiée peut alors être utilisée voire écrite.

- Polyphonie rythmique : il est possible de faire exécuter le pahae à trois voix, avec ou sans instruments à percussion ; en voici un exemple déjà expérimenté en classe :

The diagram shows three horizontal lines representing musical staves, labeled on the left as 'fa'atete', 'toere', and 'pahu'. A vertical dashed line is drawn through the middle of the diagram. To the left of this line, the 'fa'atete' staff has four pairs of eighth notes beamed together. The 'toere' staff has four quarter notes. The 'pahu' staff has four quarter notes. To the right of the vertical line, there is a diagonal slash with a dot above it, indicating a caesura or a break in the sequence. The 'toere' staff continues with three eighth notes beamed together, followed by a quarter note. The 'pahu' staff continues with three quarter notes.

- activités de création : voir dernière partie de la brochure.

On peut également combiner toutes ces approches et construire toute une séquence d'apprentissage sur cette cellule rythmique. Des exemples sont donnés dans "*La musique polynésienne au Collège*" (Volume 1).

FAAHEE

LE FA' AHE'E

1- Présentation :

a) fonction :

Ce terme polynésien signifie glisser ; ce rythme est ainsi employé pour une type de danse dont les pas sont glissés latéralement : chaque période de quatre pulsations correspond ainsi à un déplacement latéral (de droite à gauche, et inversement). On peut ajouter que ce rythme se rattache de part son origine étymologique au thème de l'eau, de la mer ; le Lexique du tahitien contemporain * précise en effet : " faire glisser, glisser sur les vagues au moyen d'une planche (surfing) " .

b) interprétation :

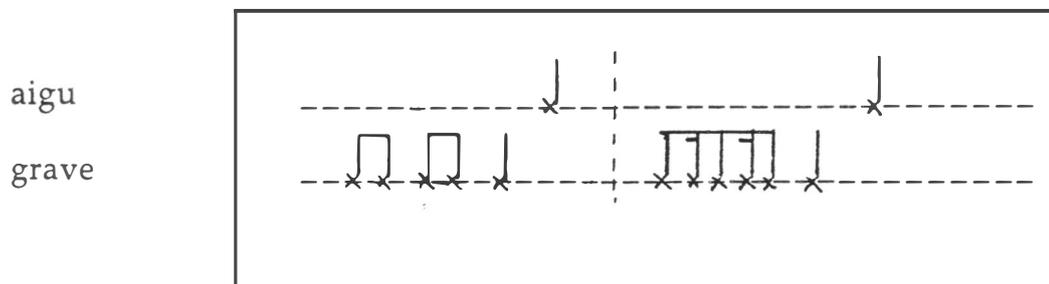
Le *fa' ahe'e* ne présente pas de caractéristique particulière dans le domaine de l'interprétation ; il est toujours énoncé par les *toere* de manière isochrone et soutenu par le *pahu* et le *fa' atete*.

2- Analyse :

a) description de la cellule

Il s'agit là d'une formule de huit pulsation dont la particularité est l'alternance de deux timbres différents ; sa forme usuelle est la suivante :

Y. LEMAITRE, Lexique du tahitien contemporain , ORSTOM, 1973, réédition 1986, p.48



Les deux noires interprétées dans l'aigu sont en fait frappées sur la partie excentrée du toere, alors que le reste de la cellule est martelé au centre de l'instrument, là où la résonance est la plus forte. Structuellement, elle ressemble au *pahae* dans son découpage symétrique en deux fois quatre pulsation, et dans l'opposition très nette en les deux parties de la formule, l'une simple et rivée sur les temps forts, la seconde au caractère syncopé plus marqué. Comme pour le *toma* et le *pahae*, l'accent est mis sur la huitième pulsation.

b) Variations

Le même principe s'appliquant à l'ensemble de ces rythmes, nous ne développerons pas ce domaine concernant le *fa'ah'e'e*. Chacun peut aisément imaginer quels types de variation peuvent enrichir la cellule, tant dans sa partie initiale que dans la syncope qui la prolonge : l'exemple du *pahae* nous l'indique.

3- Applications pédagogiques

De nombreux exercices peuvent également être construits sur cette formule rythmique. La première partie, composée des quatre pulsations initiales, se prête particulièrement au niveau sixième et peut venir compléter et enrichir les applications mises en exergue concernant le *pahae*. Quant aux quatre dernière

pulsations, elles se prêtent particulièrement à des exercices sur la syncope, en classes de quatrième et troisième par exemple. L'opposition de timbre peut bien sûr être exploitée de différentes manières : jeux rythmiques alternant frappe sur les genoux et dans les mains, ou bien sûr avec des instruments à percussion... Nous proposerons dans la dernière partie de l'ouvrage des exercices allant dans ce sens, mais chacun est capable de se construire des outils pédagogiques adaptés qui, centrés sur des rythmes faisant partie du patrimoine culturel de la Polynésie, peuvent amener nos élèves à progresser plus rapidement dans le domaine rythmique.

UEUE

LE UEUE

1- Présentation :

a) fonction

" Remuer, secouer " : telles est la définition donnée par le Lexique de Yves Lemaître *. Les musiciens traditionnels signalent en outre que le terme signifie " de haut en bas " ; ce rythme est ainsi employé lorsque la chorégraphie utilise des pas faisant intervenir les " pointes ". Le mouvement est alors de la pointe des pieds vers le bas.

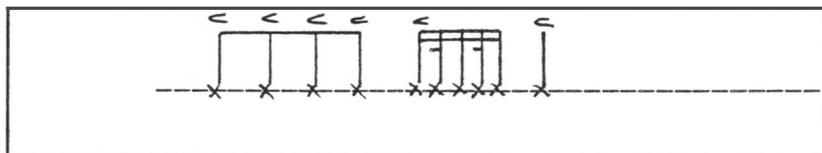
b) interprétation

C'est un rythme très rapide au caractère martelé très accentué. Il se prête volontiers aux roulements, tant des différents *toere* que du *fa'atete*.

2- Analyse :

a) description de la cellule

C'est une cellule très courte composé de quatre unique pulsations ; le *ueue* se présente généralement sous la forme suivante :



* op. cité, p. 132

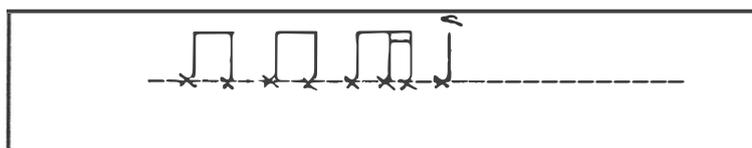
Deux caractéristiques peuvent être mises en évidence :

- une première partie très régulière, qui comprend quatre croches fortement accentuées.

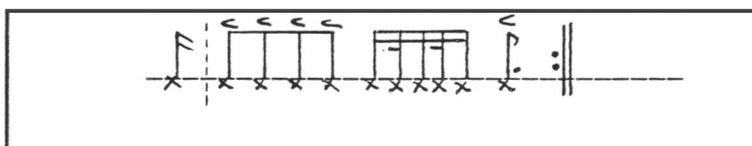
- une formule rythmique beaucoup plus irrégulière, proche du roulement qui est très présente dans la musique de percussion polynésienne ; c'est en effet l'une des composantes, et de la formule secondaire exécutée par le *toere tahape* (voir plus haut), et du *takoto* qui est étudié un peu plus loin. Cette formule s'oppose à la régularité des deux pulsations précédentes et produit un effet de surprise. Elle est conclue par le traditionnel temps fort conclusif.

b) variations

Tout comme pour le *pahae*, une version simplifiée est utilisée pour un apprentissage par les scolaires :



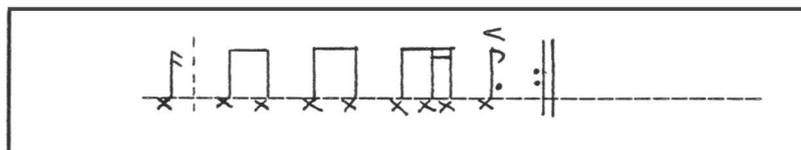
La variation la plus courante du *ueue* est celle qui ajoute à la cellule décrite en premier lieu une anacrouse, et qui peut s'écrire ainsi :



3- Applications pédagogique

Seule la forme simplifiée du *ueue* peut, nous semble-t-il, faire l'objet d'une utilisation dans le domaine pédagogique. La cellule  clairement identifiable dans ce rythme, peut être présentée à partir du *ueue* ou, à l'inverse, une présentation plus académique de ce rythme pourra déboucher sur un travail sur la formule in extenso. Nous proposerons en fin de volume des applications plus générales incluant cette cellule.

Un autre élément peut servir dans le cadre d'une séquence d'apprentissage rythmique : le phénomène anacrousique observé dans la formule traditionnelle ; il peut alors être envisagé de combiner les deux formules et de travailler sur la cellule suivante :



TAKOTO

LETAKOTO

1- Présentation

a) fonction

Le terme est d'origine paumotu et fait référence à un oiseau marin (*Te manu*). L'utilisation de ce rythme est donc clairement identifiable : le *takoto* est présent lorsque le thème de la chorégraphie se rapporte à l'oiseau. Julien Faatauira indique de plus que ce rythme décrit dans l'esprit des musiciens traditionnels l'envol de l'oiseau, des premiers battements d'ailes au décollage proprement dit : les quatre premières pulsations marquent en effet comme une hésitation, alors que la cinquième se caractérise par une accélération très marquée. La formule est répétée cinq fois, et à chaque reprise les danseurs tournent sur eux-même d'un quart de tour ; la dernière fois, ils se retrouvent ainsi dans la position initiale, face au public.

b) interprétation

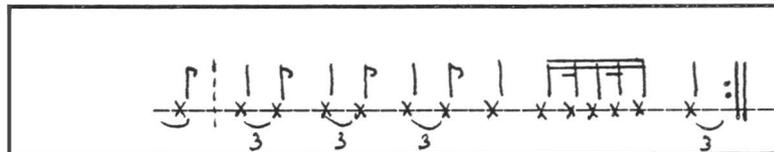
Ce rythme doit être exécuté avec une grande puissance ; il est le plus souvent interprété par plusieurs *toere* en parfaite isochronie. Le *takoto* doit d'autre part être joué sur un tempo très rapide et requiert une grande virtuosité de frappe. Dans un spectacle, il correspond souvent à une accélération musicale et chorégraphique.

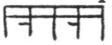
2- Analyse :

a) description de la cellule

Le *takoto* nous semble être un rythme atypique de la musique de

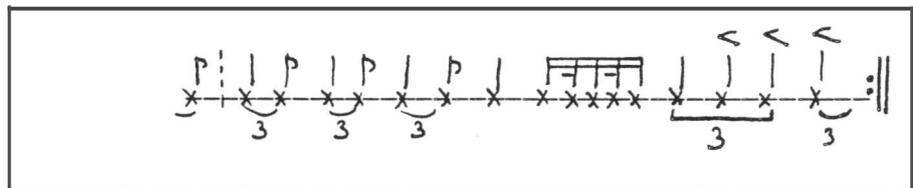
percussion polynésienne, de part ses caractéristiques musicales ; en effet, c'est l'une des rares cellule dont la carrure n'est pas sur quatre ou huit pulsations. D'autre part, il fait intervenir un triolet , fait peu courant dans cette musique. Le *takoto* est construit sur six temps ; il présente un départ en anacrouse, et peut être écrit ainsi :



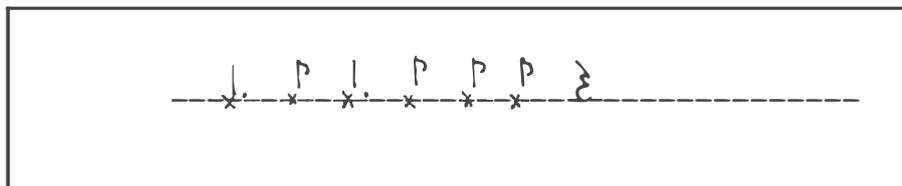
Pour revenir à son aspect descriptif, les quatre triolets irréguliers représentent les battements d'aile et la formule  l'envol de l'oiseau proprement dit, ou une tentative d'envol. Ce thème se retrouve d'ailleurs dans un célèbre *ote'a* , *Manu e, rere mai* . La seconde partie de la formule , proche du roulement, nous est presque familière désormais : sa présence (en même position, le fait est à noter) dans le *ueue* et dans l'une des exécution du style *tahape* a déjà été remarquée.

Deux éléments viennent compléter ce rythme ;

- un " ajout " (**triolet de noires**) toutes les deux cellules lorsque le groupe de danse n'est pas capable d'enchaîner les cinq formules à la suite, notamment pour les enfants ; la structure rythmique du *takoto* devient alors la suivante :



- une cellule complémentaire sur **six** pulsations qui annonce la fin de la séquence et le retour du *toma* :



3- Applications pédagogiques :

Ce rythme particulièrement complexe trouvera difficilement sa place dans le cours d' Education Musicale en Collège, du moins en tant que tel. Cependant, s'il s'agit de lier rythme et audition, ou si l'on cherche à montrer la force descriptive du rythme (en liaison avec d'autres exemples issus de musiques d'origines diverses) , il devient alors possible d'envisager une utilisation pédagogique du *takoto*.

PA'EA

LE PA'EA

1- Présentation :

Avec les deux derniers rythmes que nous étudierons ici, le *Pa'ea* tout d'abord et le *Bora-Bora* ensuite , nous entrons dans des formules beaucoup plus complexes. Ces deux exemples se composent en effet de plusieurs phrases rythmiques et forment par là même de véritables séquences.

Ces deux " ensembles rythmiques " ont en commun d'une part une carrure atypique, tout comme le *takoto* et une origine géographique supposée de par le nom qui leur a été attribué, bien que cela ne soit pas certain.

Pour ces deux dernières formules, et étant donné leur complexité, nous ne proposerons pas d'application pédagogique spécifique

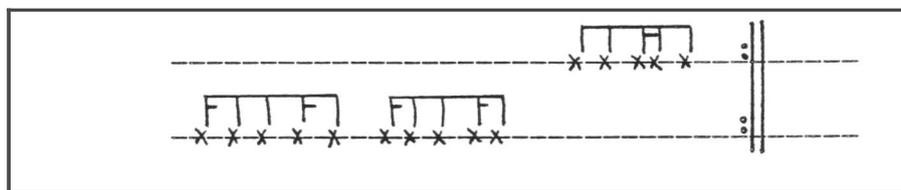
2- Analyse :

a) description de l'ensemble

Le *Pa'ea* se compose de deux formules rythmiques principales et d'une formule secondaire qui apparaît comme un développement de la première ; cependant, le rapport que cet élément secondaire présente avec le *toma*, noté par les percussionnistes eux-même, peut permettre de l'interpréter comme une formule conclusive de la première partie de la séquence.

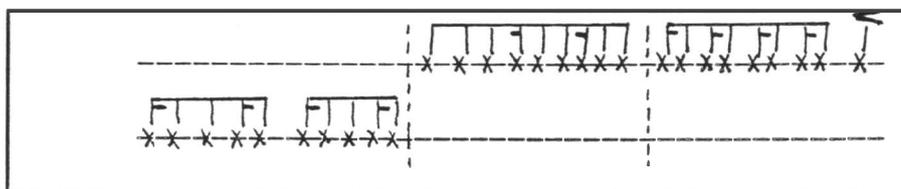
Nous vous proposons maintenant un descriptif de chacune des composantes de l'ensemble, puis un schéma de l'organisation structurelle de la séquence rythmique connue sous le nom de *Pa'ea* .

1- cellule de base : phrase A (deux fois six pulsations)



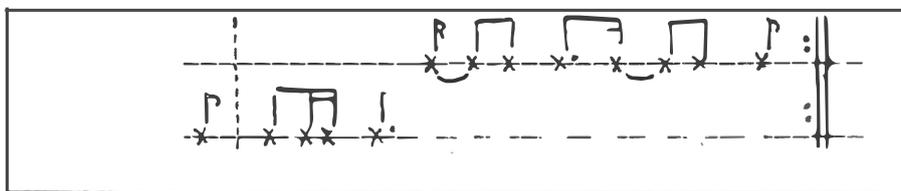
Le jeu sur les timbres, déjà rencontré lors de l'étude du *fa'ahē'e*, est à remarquer car cet un élément caractéristique du *Pa'ea*. Il fonctionne ici comme un jeu question-réponse. Cette formule initiale comprend deux éléments : la cellule jouée deux fois dans l'aigu, et la réponse sur le registre médium :

2- Développement de la cellule initiale : phrase A '
(quatre pulsations puis 8 pulsation : *toma*) .

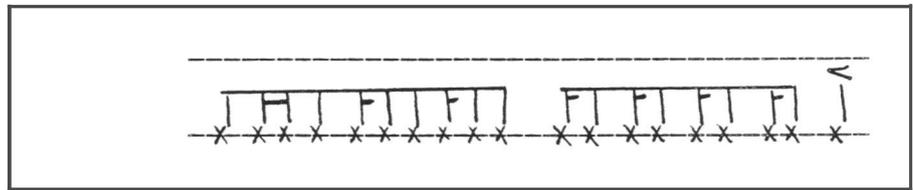


3- **Phrase B** (deux fois six pulsations)

Elle est caractérisée par son opposition stylistique avec la première : contretemps et économie de moyens.



4- Formule conclusive : Phrase A " (toma)

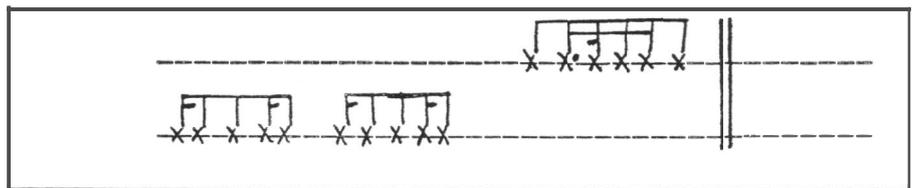


Enchaînement de l'ensemble :

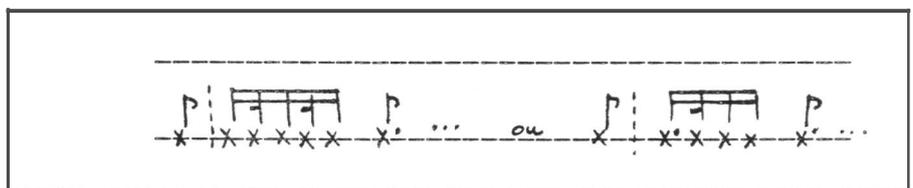
A	:	A'		B	:	A'		B	:	A'	
6 temps		12 temps		6 temps		8 temps		6 temps		8 temps	

b) variations

- de la cellule initiale :



b) de la phrase B :



BORA-BORA

Le BORA-BORA

1- Présentation :

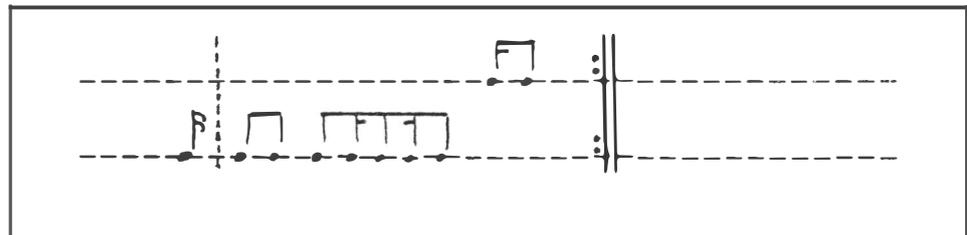
Comme nous l'avons signalé plus haut, le terme utilisé pour décrire le rythme laisse supposer une origine géographiquement précise.

2- Analyse :

Ce rythme se compose de de deux cellules principales qui sont là aussi en opposition l'une par rapport à l'autre : la première est construite sur un rythme syncopé terminé par une valeur longue, et ponctué par deux coups très brefs dont la fonction est conclusive. La seconde est très originale et caractérise au plus haut point le *Bora-Bora* ; elle est essentiellement basée sur le contretemps. Les effets de timbre jouent un rôle important dans les deux parties.

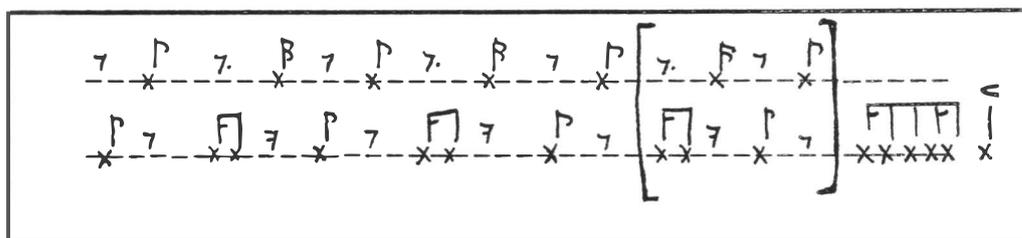
Les différentes composantes du *Bora-Bora* :

1- Cellule initiale : phrase A (quatre pulsations)



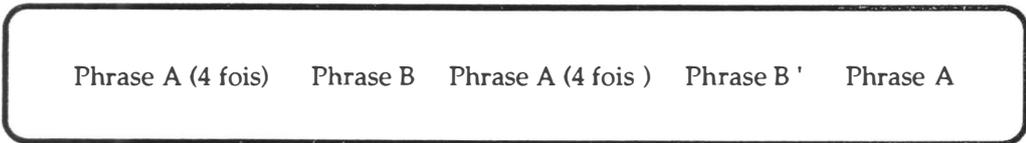
Cette cellule est répétée quatre fois.

2- Formule secondaire : phrase B (huit ou dix pulsations)



La partie mise entre parenthèse ne semble pas toujours présente lors de la reprise de la phrase B ; nous la nommerons donc phrase B ' dans le schéma structurel ci-après. Il nous faut faire remarquer au sujet de cette phrase B que sa formule conclusive est bien sûr issue de la cellule initiale.

3- organisation de l'ensemble



**APPLICATIONS
PEDAGOGIQUES**

Plusieurs types d'applications pédagogiques peuvent être envisagés à partir des rythmes issus de la musique de percussions polynésiennes. L'intérêt présenté par cette démarche est, à nos yeux, d'ancrer les apprentissages dans le vécu du public auquel nous enseignons. Un enfant ne peut en effet apprendre que dans la mesure où il se sent concerné par ce qui lui est proposé : " un apprentissage s'effectue quand un individu prend de l'information dans son environnement en fonction d'un projet personnel " *. Ayant la chance, en Polynésie, d'avoir en face de nous des enfants profondément sensibilisés à la musique, il serait dommage de ne pas tirer partie des possibilités offertes par les pratiques locales dans ce domaine.

Nous classerons nos propositions en quatre rubriques :

- Activités de sensibilisation (jeux rythmiques)
- Etude de cellules rythmiques simples
- Activités de création
- Les rythmes polynésiens à l'intérieur d'une séquence d'apprentissage (Lien avec le reste du cours)

Nous insistons pour conclure cette introduction sur le fait qu'il ne s'agit que de suggestions et que ces idées d'applications pédagogiques ne sont en aucun cas exhaustives ; chacun y prendra ce qui peut lui sembler intéressant, et surtout puisera dans son imagination de nombreuses autres possibilités d'intégration de cette matière rythmique dans l'ensemble de ses séquences d'apprentissage.

-1- Activités de sensibilisation (jeux rythmiques)

Quelques possibilités de jeux rythmiques ont été proposées lors de l'étude des rythmes répertoriés ; nous les reprendrons ici en les développant et les insérant dans un contexte plus général.

a) travail de séquences rythmiques

Il s'agit dans cette rubrique d'une sensibilisation d'ordre structurelle. Faire travailler à une classe l'enchaînement :

2 toma - rythme X (4 fois) - *2 toma*

permet l'acquisition du sens de la carrure tout en leur demandant un gros effort de précision rythmique. Cette activité met en outre en évidence le rôle structurel de telle phrase (le *toma* en l'occurrence), l'organisation musicale d'une séquence...On peut également enrichir le travail en opposant deux groupes d'élèves numériquement différents, pour aboutir au contraste solo - tutti - solo ; apparaissent ainsi les notions de dialogue, de nuance produite par une différence d'effectif instrumental : notions que l'on peut aisément retrouver dans des exemples musicaux d'une toute autre origine. Ce travail peut en outre déboucher sur des activités de création (voir plus loin).

b) travail sur la pulsation - polyrythmie

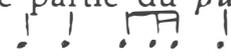
Ce type d'exercice peut être mené dès le début de l'apprentissage de l'Education Musicale au Collège (voire même dans l'enseignement primaire) et la difficulté peut être dosée en fonction du niveau auquel on s'adresse. Point de départ : la pulsation, frappée par un groupe d'élève. Peut venir ensuite se superposer des cellules en diminution, de la manière suivante :

De là, il est possible d'enchaîner avec la première partie de la cellule du *pahae* ou du *fa'ah'e'e* en sixième (voir page 35), voire avec d'autres cellules dans des classes d'un niveau plus élevé. Une phase d'analyse vient enfin, en fonction du but recherché : mise en évidence de la relation noire-croche, étude de la cellule  , ou  .

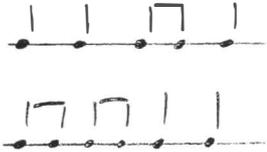
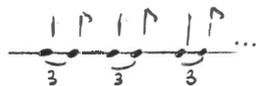
Pour une meilleure distinction des formules rythmiques, on peut faire travailler les enfants sur des timbres différents : *pahu* sur les genoux, *toere* avec un crayon sur la table, *fa'atete* en frappant dans les mains par exemple...

2- Etude de cellules simples

Nous présenterons ici un tableau récapitulatif des cellules rythmiques employées dans la musique de percussions polynésiennes. Une possibilité de mise en évidence de cellules simples peut être, pour une classe de troisième par exemple, celui-ci :

- faire frapper la formule  (première partie du *pahae*); une fois assimilée , proposer, par exemple, cette possibilité :  . Puis, au gré de la progression choisie, repartir de cette cellule et étudier les variations suivantes :

 ou 

Cellule	Rythme polynésien	Situation
	<p><i>Pahae</i></p> <p><i>Fa'ahē'e</i></p> <p><i>tous (polyrythmie)</i></p>	 <p><i>jeu du pahu</i></p>
	<p><i>Pahae</i></p> <p><i>Fa'ahē'e</i></p> <p><i>Ueue (formule simplifiée)</i></p>	<p>} voir ci-dessus</p> 
	<p><i>Polyrythmie</i></p>	<p><i>jeu du fa'atete</i></p>
	<p><i>Pahae</i></p>	<p><i>var.1ère partie</i></p> 
	<p><i>Ueue (formule simplifiée)</i></p> <p><i>Polyrythmie</i></p>	<p>voir ci-dessus</p> <p><i>jeu du fa'atete</i></p>
	<p><i>Pahae</i></p> <p><i>Fa'ahē'e</i></p>	<p><i>2e partie cellule</i></p> 
	<p><i>Takoto</i></p>	

3- Lien avec l'ensemble d'une séquence d'apprentissage

Quelques idées ont déjà été émises dans la première brochure sur la musique polynésienne au Collège. Avec cette deuxième publication, l'enseignant dispose maintenant d'outils pédagogiques plus variés dans le domaine rythmique ; on peut par exemple utiliser ces exemples dans le cadre d'une étude de la forme Thème et Variations, de la forme A B A ... Une leçon centrée sur une cellule rythmique intégrera tout naturellement tel ou tel rythme polynésien...

4- Activités de création autour de la musique polynésienne

- création d'un spectacle
- création mélodico-rythmique : proposer par exemple cinq notes (mode pentatonique ?) et une formule rythmique simple issue du matériau étudié ci-dessus et faire créer un thème musical aux élèves.
- utilisation du fonctionnement structurel de ces cellules, de ces séquences au service d'une activité de création.

Voici trois pistes possible mais il en existe beaucoup d'autres. Toute activité de création en cours d'Education Musicale doit nécessairement être dirigée, orientée par l'enseignant. Les musiques traditionnelles du Pacifique Sud, et notamment ses rythmes, peuvent à l'évidence fournir un matériau de départ d'une grande richesse.

CONCLUSION

CONCLUSION

Ce travail comporte deux aspects, l'un à caractère plutôt culturel et analytique (organologie et étude des rythmes polynésiens), et l'autre à vocation pédagogique. Les deux éléments peuvent cependant être combinés avec pour but de construire une séquence d'apprentissage cohérente ayant pour objet soit un aspect du langage musical, soit un contenu plus général sur l'art traditionnel polynésien. Un second outil complétera cette brochure, sous la forme d'un document audiovisuel qui permettra une approche plus concrète des différents instruments et rythmes traditionnels que nous avons présenté ici.

Peu d'ouvrages sur la musique polynésienne sont disponibles jusqu'à maintenant ; les quelques documents déjà publiés sont de plus, pour la plupart, en langue anglaise (voir à ce sujet la bibliographie à la fin du Volume 1 de La musique polynésienne au Collège). Un travail de recherche sur les Himene en Polynésie, publié par Raymond Mesplé, est également disponible à la bibliothèque de l'Ecole Normale ; mais aucun ouvrage à vocation pédagogique n'existait jusqu'alors.

L' Inspection Pédagogique, avec la collaboration de **Nerva Lucas** et des musiciens du Conservatoire Artistique Territorial, met ainsi à la disposition des professeurs d'Education Musicale de l'Enseignement Secondaire mais aussi des professeurs d'Ecole du Primaire un outil de travail qui complétera utilement (nous l'espérons) La musique polynésienne au Collège Volume 1, et qui devrait rendre plus aisé l'ancrage de la pédagogie sur l'environnement immédiat des enfants auxquels nous nous adressons (Il faut cependant souligner qu'une pratique régulière de l'art traditionnel polynésien est déjà en vigueur dans les écoles du Territoire). Cet outil pourra peut-être permettre une meilleure assimilation des notions imposées par les programmes nationaux dans un contexte radicalement différent ; c'est en tout cas notre voeux le plus cher.

Eric MICHON , 18 Mai 1993