

## Le 'Ori, pratique artistique, sociale et culturelle de Tahiti et des îles de la Société

|   |  |   |
|---|--|---|
|  |  |  |
| Danseur soliste devant orchestre<br>Crédits : Stéphane Maillon                    | Groupe de 'Ori en grand costume<br>Crédits : Stéphane Maillon                      | Danseuse soliste devant orchestre<br>Crédits : Stéphane Maillon                     |

### Description sommaire

La danse tahitienne est une pratique artistique, sociale et culturelle de Tahiti et des îles de la Société désignée sous le nom de *'ori tahiti*. C'est la forme de danse la plus pratiquée dans l'ensemble polynésien.

Le *'ori tahiti* incarne l'identité culturelle tahitienne. Qu'il soit question de danse traditionnelle, de musique et de percussions, d'art oratoire (*'ōrero*), de chants traditionnels (*hīmeme*) et de costumes, cette pratique artistique regroupe les modes d'expression culturels les plus forts et les plus vivaces.

Généralement dansé par des groupes constitués de 80 à parfois 200 danseurs, le *'ori tahiti* est un ferment de cohésion sociale : il permet à la jeunesse polynésienne l'apprentissage de la vie de groupe, le partage d'une vision culturelle et l'enracinement dans cette culture.

La participation à un tel groupe est un signe fort d'adhésion à la communauté : dans les groupes de danse, la jeunesse polynésienne approfondit la connaissance de son histoire et des mythes et légendes du panthéon polynésien.

Avec le *'ori tahiti*, les praticiens célèbrent leur union avec le *fenua*, la terre originelle et ses éléments. Avec la danse traditionnelle tahitienne, le praticien consacre son identité.

Le *'ori tahiti* est donc un vecteur de préservation de la culture ancestrale, mais également le parfait moyen d'expression des nouvelles générations soucieuses de préserver l'héritage du passé tout en faisant face à la modernité.

## **I. IDENTIFICATION DE L'ÉLÉMENT**

### **I.1. Nom**

*En français*

Le 'Ori, pratique artistique, sociale et culturelle de Tahiti et des îles de la Société

*En langue vernaculaire*

Te 'ori tahiti

### **I.2. Domaines de classification**

- Traditions et expressions orales
- Arts du spectacle
- Pratiques sociales, rituels ou événements festifs
- Connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers
- Savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel

### **I.3. Communautés, groupes associés**

- Écoles de danse : établissements voués à l'enseignement de la pratique exclusive du *'ori tahiti*.
- Groupes de danse amateurs : sont qualifiés d'amateurs les groupes de danse débutants et/ou n'ayant jamais remporté de premier prix de la catégorie *hura ava tau* au Heiva i Tahiti (concours annuel de chant, danse, artisanat, jeux et sports traditionnels : 135<sup>e</sup> édition en 2017).
- Groupes de danse professionnels : sont qualifiés de professionnels non seulement les groupes de danse qui ont une activité réelle tout au long de l'année civile, mais aussi les groupes de danse qui concourent dans la catégorie *hura tau* du Heiva i Tahiti, qualifiée de « professionnelle ». Seuls les groupes ayant été vainqueurs de la catégorie *hura ava tau*, sont habilités à concourir dans la catégorie *hura tau*.
- Danseurs professionnels : sont qualifiés de professionnels les danseurs ayant été lauréats du premier prix du concours de meilleur danseur du Heiva i Tahiti et/ou diplômés du conservatoire artistique de Polynésie française et/ou ayant une activité récurrente et continue dans le domaine de la danse tahitienne.
- Fédération tahitienne de 'Ori Tahiti : association qui rassemble plusieurs formations de danse.
- Associations artisanales et artisans indépendants fournisseurs de matières premières élaborées entrant dans la confection des costumes de danse, couturières, horticulteurs, etc.

*Le 'ori* représente aujourd'hui, dans le Pacifique, environ 5 000 danseurs assidus ; en Europe, 4 000 danseurs assidus ; aux États-Unis, 12 000 danseurs assidus, et en Amérique latine, 10 000 danseurs assidus. Plus de 150 écoles de danse existent aux États-Unis et plus de 150 écoles existent au Japon. Le Japon représente environ 25 000 danseurs assidus aujourd'hui et il est probable que le nombre de praticiens dépasse 500 000 personnes au Japon d'ici dix ans.

### **I.4. Localisation physique**

*Lieux de la pratique en France*

Archipel de la Société (Polynésie française) :

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

- îles du Vent : Tahiti, Moorea, Tetiaroa, Mehetia et Maïao
- îles sous le Vent : Bora-Bora, Huahine, Maupiti, Raiatea, Tahaa, Manuae, Maupihaa, Motu One et Tupai

### *Pratique similaire en France et/ou à l'étranger*

- France hexagonale : Paris ; villes de Aix-en-Provence, Belfort, Bordeaux, Brest, Caen, Grenoble, La Rochelle, Montpellier, Nice, Strasbourg, Toulon, Toulouse, Valence ; départements de la Drôme, de la Moselle, etc.
- Outre-mer français : Guadeloupe, Martinique, Nouvelle-Calédonie, Réunion.
- Pacifique : Australie, Guam, Hawaii (États-Unis), Île de Pâques, Îles Cook, Nouvelle-Zélande, Vanuatu, etc.
- Europe : Allemagne, Autriche, Espagne, Finlande, Hongrie, Italie, Norvège, Roumanie, Russie, Ukraine, etc.
- Amérique du Nord : Californie, Canada, Colorado, Floride, Nevada, New-York, Texas, Utah, Washington, etc.
- Amérique latine : Argentine, Chili, Mexique, Venezuela, etc.
- Moyen-Orient : Abu Dhabi, Dubaï, etc.
- Asie : Chine, Corée du Sud, Japon, Singapour, Taïwan, etc.

## I.5. Description détaillée

### LES SPÉCIFICITÉS DU 'ORI DE TAHITI ET DES ÎLES DE LA SOCIÉTÉ

#### **Définition**

Le terme *'ori tahiti* se traduit littéralement par « danse (*'ori*) tahitienne (*tahiti*) » (*Dictionnaire de l'Académie tahitienne*). En ce sens, il est indissociable de son origine, de son lien au sol et de la charge affective accordée à l'enracinement culturel dans l'espace insulaire des îles de la Société.

En substance, le *'ori* désigne une forme d'expression collective reposant sur une technique de danse traditionnelle. Il met en exergue une distinction des genres (hommes/femmes), d'une part, et une dissociation du corps, d'autre part, qui se traduit par un marquage du rythme par le bas du corps et par l'interprétation d'un thème culturel par le haut du corps selon une esthétique propre à Tahiti. L'usage d'instruments traditionnels et de la langue tahitienne soutiennent une gestuelle rapportant les coutumes, les légendes ou les mythes et confortent le lien étroit existant entre le Polynésien et son univers. Les danseurs portent des costumes spécifiques constitués d'éléments issus de l'environnement naturel, dont l'agencement valorise les mouvements caractéristiques du *'ori*. Les performances dansées s'articulent autour de chorégraphies concertées nécessitant nombre de répétitions. Les représentations sont organisées en des circonstances fixées à l'avance. Elles apparaissent comme « le complément naturel de la plupart des manifestations collectives » (*Dictionnaire illustré de la Polynésie*, Éditions de l'Alizé, 1988). Enfin, le terme générique de *'ori tahiti* se décline en cinq types de danses, dont chaque genre, que l'on peut considérer comme traditionnel, a son nom propre : *'ote'a*, *'aparima*, *hivināu*, *pā'ō'ā* & *pāta'uta'u* ; et une déclinaison moderne : le *tāmūrē*.

Les pas de la danse tahitienne ont fait l'objet d'un remarquable travail d'inventaire et de description par le Conservatoire artistique de la Polynésie française [*Ta'o nō te 'Ori Tahiti, Répertoire des pas de la danse tahitienne*, Papeete, 2017, 128 pages], accompagné d'un film *Nomenclature des pas du 'Ori Tahiti*, réalisé par Marc E. Louvat (Conservatoire artistique de la Polynésie française, 2017, post-production).

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

### **La conception tahitienne du corps : la cosmogonie**

À Tahiti, la conception du corps procède d'une division symbolique entre parties ayant du sens et parties non-signifiantes, entre le haut et le bas, entre sacré et non sacré. Ce dualisme corporel est ancien et fait lui-même partie du grand dualisme cosmologique trans-polynésien entre le Ciel et la Terre, entre la lumière et l'obscurité originelle. Le chant de la Création tahitien confirme cette division fondamentale. De cette représentation découle la conception tahitienne du corps dans laquelle la tête, élément le plus « haut », apparaît comme le plus sacré. Puis vient le torse. Le siège de la pensée et des sentiments se trouve dans ces régions (tête, ventre, foie, diaphragme). En substance, la division serait inhérente à la création du monde et en reproduirait certaines étapes, comme la séparation primordiale du ciel et de la terre, du haut et du bas.

### **La dualité corporelle (bas du corps/haut du corps)**

Le sens des mouvements ne relève donc pas du corps dans son ensemble, compris comme un tout, mais de certaines de ses parties, qu'il convient de distinguer pour le comprendre. Les pieds et les balancements des hanches produisent le rythme de base ; la danse acquiert sa signification par les gestes des bras qui racontent une histoire. Chaque geste correspond à l'expression d'un mot, d'une action ou d'un concept. Le thème de la chorégraphie ou les paroles du chant étant d'une importance capitale, les danses se concentrent sur les bras et le buste. Son expression donne lieu à l'élaboration d'un « langage » poétique se renouvelant au gré des textes rédigés, véritables supports des créations chorégraphiques. La gestuelle est tout aussi complexe que subtile. Loin de relever du mime, elle permet de dire l'indicible, de transcender les écrits.

### **La dichotomie entre les mouvements féminins et masculins (l'expression des genres)**

Au sein du 'ori de Tahiti et des îles de la Société, les mouvements des hommes diffèrent de ceux des femmes, laissant apparaître deux styles chorégraphiques bien distincts. Les figures réalisées n'ont pas la même esthétique ni la même fonction selon le genre. Généralement, les danseurs n'exécutent pas les mêmes mouvements de la partie supérieure du corps que les danseuses, ni les mêmes mouvements de la partie inférieure. En revanche, certains mouvements, différents dans la forme, peuvent avoir les mêmes significations.

À partir de l'étude du corps et des principales caractéristiques des mouvements, il est possible de déduire que le 'ori, dans la séparation spatiale hommes/femmes d'abord, puis dans la composition de mouvements distincts, s'inspire symboliquement des statuts sociaux différents de chaque genre. Autrement dit, cette dualité apparente du corps instrumentalisé est non seulement objet de réflexion esthétique mais pourrait correspondre aussi à la place de la femme et de l'homme dans la société.

### **Les mouvements des femmes**

La danse, dans sa version féminine, se caractérise par un maintien du dos et du buste qui libère la mobilité du bassin. Ce dernier est actionné par la force motrice des pieds, ce qui se traduit par un jeu de jambes souple, renforcé par la flexion alternée des genoux. En outre, le transfert du poids du corps, selon la jambe d'appui, permet à la danseuse de prendre assise dans le sol et d'exécuter ses pas. Enfin, le ventre fait l'objet d'un travail minutieux, qui oscille entre contraction et relâchement musculaire. L'action du bassin s'en trouve accentuée, avec des variations dans l'ampleur des rotations ou des balancements ainsi que dans la rapidité d'exécution. En soi, les mouvements du bas du corps n'ont pas de significations précises et relèvent de la performance ou de la synchronisation rythmique.

Le haut du corps se distingue par la dissociation des bras. Les membres supérieurs se meuvent avec fluidité. Chaque articulation est développée partant du frottement du pouce contre l'index, à l'ondulation générale des autres doigts et du poignet. Les coudes se plient et se déplient, ajoutant encore aux possibilités de la gestuelle. Ce registre peut encore être affiné grâce à l'accompagnement subtil de la tête, qui suit ou s'oppose aux gestes, et à l'expression du visage et des yeux.

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

### Les mouvements des hommes

Les chorégraphies des hommes exaltent la force physique et la combativité. Sauts, frappes, postures ouvertes et endurance dans les positions fléchies renforcent l'imagerie de la virilité. On retrouve la dissociation entre les membres inférieurs et supérieurs. L'esthétisme de la gestuelle diffère cependant des danseuses et reste fidèle à une expression de la masculinité et donc moins fluide, peu axée sur l'ondulation des bras. Parfois, quelques mouvements de bassin interviennent au cours d'une chorégraphie, mais ils accompagnent des prestations à vocation parodique ou suggestive.

### LES REPRÉSENTATIONS

#### Thèmes

Un spectacle se structure autour d'un thème à partir duquel se construit la chorégraphie scénique. Deux catégories peuvent être distinguées :

\* les thèmes qui relatent les événements historiques, font l'éloge d'un site naturel ou culturel ou racontent les mythes et les légendes, puisant aux sources de la tradition orale et contribuant ainsi à sa perpétuation. Le mouvement dansé replace artiste et spectateur dans un contexte « traditionnel ». L'espace scénique permet de réactiver et de retraduire en gestes une tradition orale figée dans les mémoires. La thématique est enracinée dans le patrimoine polynésien : c'est le retour aux sources, référence d'une reconstruction identitaire. Dans cette catégorie, l'élaboration d'une prestation exige la lecture d'ouvrages, la recherche de personnes-sources et la visite de lieux chargés symboliquement.

\* les thèmes abstraits, qui, par essence, ne puisent pas dans la tradition orale et recouvrent tous les sujets non compris dans la première catégorie. Ils traitent de faits de société, abordent une idée, un concept matière à une réflexion contemporaine (par exemple, la tradition, sa perte et sa nécessité) ou s'appuient sur une fiction.

### Les chorégraphies tahitiennes : d'hier à aujourd'hui

#### 'Ōte'a

Le 'ōte'a renvoie à l'idée que l'imaginaire collectif se fait du 'ori. Il tire son origine des chorégraphies guerrières exécutées exclusivement par les hommes. Avec le temps, il s'est remarquablement dissocié en trois sortes de chorégraphies : le 'ōte'a tāne, celui des hommes ; le 'ōte'a vahine, des femmes ; et le 'ōte'a āmui, dont l'effectif est mixte. Toutefois, il est probable que les changements aient été plus profonds et que son évolution soit toujours à l'ordre du jour. En substance, le 'ōte'a met en valeur les pas distincts de chaque genre, qui sont agencés et déclinés dans l'espace (en avant, en arrière, en tournant, etc.) selon les besoins chorégraphiques. Soutenu par l'ensemble des percussions de l'orchestre, le 'ōte'a se danse sur des rythmes complexes et rapides qui nécessitent de l'endurance et de la maîtrise technique. Ce style chorégraphique fait aussi appel au plus grand nombre de figures et de déplacements. La danse est organisée à partir d'alignements en colonnes alternant hommes et femmes (héritage des formes imposées au Tiurai), mais jouent également sur d'autres dessins plus élaborés, liés par des déplacements fluides. Enfin, le 'ōte'a est soumis aux influences extérieures tant sur le plan musical que chorégraphique. Les chorégraphes, même s'ils ont conservé de nombreuses caractéristiques inhérentes à la tradition tahitienne, se permettent de le réactualiser en fonction des besoins de leur thème ou de leur expression.

#### 'Aparima

'Aparima renvoie à l'une des plus belles fonctions de la danse : celle de communiquer par le geste. À cette fin, la gestuelle s'appuie sur un texte chanté ou sur une action du quotidien. Il en existe actuellement trois formes distinctes : 'aparima vāvā, 'aparima hīmene et mehura, dansées aussi

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

bien par les femmes que par les hommes.

### *'Aparima hīmene*

Cette forme contemporaine du *'aparima* s'est développée à une époque récente et a été particulièrement sensible aux influences extérieures. Le *'aparima hīmene* actuel aurait vu le jour dans les années 1930 et évolué au gré de l'utilisation d'instruments à cordes importés, comme la guitare ou le *ukulele*. Il est de fait très mélodieux et s'inspire des paroles d'un chant en langue tahitienne dont les termes sont sélectionnés à la fois pour leur valeur polysémique et pour leur rareté. Dans l'accompagnement musical, les cordes de l'orchestre donnent la pulsation et soutiennent les mélodies. Au-delà de la musique, le *'aparima hīmene* repose sur l'interprétation du texte dont le public doit pouvoir apprécier le sens par le prisme d'une gestuelle souple et gracieuse. Les chorégraphes s'appuient sur des mouvements subtils du bassin pour les danseuses et des pas marchés pour les danseurs.

### *'Aparima vāvā*

Pour beaucoup, elle renvoie à une forme ancienne et authentique du *'aparima* qualifiée par exemple au Heiva 2009 par H. Maamaatuaiahutapu de « *'aparima mau* », entendu comme « vrai *'aparima* » (vrai ayant ici le sens d'originel). Les caractéristiques chorégraphiques du *'aparima vāvā* permettent d'établir un parallèle avec les observations de Charles-Félix-Pierre Fesche qui mentionne, lors de l'escale de Louis-Antoine de Bougainville à Tahiti, le terme et évoque l'action de mimer à l'aide des mains. Les danseurs l'exécutent à même le sol : assis en tailleur la plupart du temps, ils peuvent aussi être en appui sur les genoux. Sans prononcer un mot, ils effectuent une gestuelle appropriée visant à mimer une action concrète qui sert de patron. La chorégraphie est accompagnée des percussions de l'orchestre.

### *Mehura*

Le *mehura* est un *'aparima* lent basé sur le rythme ou tempo dit *mehura* (équivalent au *hula* hawaïien). Le *mehura* est caractérisé par les paroles des chants, la gestuelle, l'orchestration et le costume.

### *Hivināu*

Le *hivināu* s'inspire de l'époque des premiers circumnavigateurs : lors des manœuvres des bateaux dans les baies polynésiennes, les marins anglais se plaçaient autour du treuil et viraient le cabestan en prononçant « heave now » pour accompagner leurs efforts. De cette action, une danse tahitienne est née, le *hivināu*, qui en témoigne avec art et humour. Elle se présente sous forme d'une chorégraphie joyeuse et enlevée dans laquelle, hommes et femmes, se placent en deux rondes concentriques. Les cercles ainsi formés tournent chacun dans des sens différents et se font face le temps de prononcer « *'a hiri'a ha'a ha'a* ». Cette expression répond à un meneur qui, placé au centre de l'ensemble, accompagne le chœur des danseurs, rythme la danse et anime la prestation. Les paroles se rapportent au thème développé au cours du spectacle. Le chant est accompagné par une orchestration réduite au *tō'ere*, *pahu* et *fa'atete* qui jouent des rythmes simples.

### *Pā'ō'ā*

Le *pā'ō'ā* est hérité des formes improvisées. En effet, à l'origine, il s'agit d'une danse réservée exclusivement à la haute société et effectuée sur les *marae*, sanctuaires en plein air. Son objectif était de montrer que le mariage royal était bien consommé. Cette version explique la forme actuelle de la chorégraphie : placement circulaire des danseurs, apparitions successives de couples, exécution de mouvements suggestifs et onomatopées évoquant la jouissance.

Une autre hypothèse rapporte que le *pā'ō'ā* était dansé par les groupes de travail en charge d'élaborer le *tapa* qui se lançaient régulièrement dans des intermèdes de chants et danses spontanés, rythmés par les instruments de travail. Les frappes dynamiques qui accompagnent en

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

continu les prestations, les chassés croisés entre couples formés au hasard et un effectif qui demeure assis, le dialogue instauré entre un meneur de chant et les danseurs, l'espace réduit illustrant l'aire de travail, renvoient à cette activité communautaire primordiale dans les temps anciens.

Les danseurs sont placés en demi-cercle ou en cercle dégagant les espaces d'improvisations caractéristiques de cette chorégraphie. Durant ces intermèdes, le reste de l'effectif martèle le sol ou ses cuisses de frappes sonores qui renforcent les percussions. L'orchestration est réduite au *tō'ere*, *pahu* et *fa'atete* et parfois accompagnée par des instruments à cordes. Outre la rythmique, un dialogue est instauré entre un soliste qui chante des paroles destinées à amuser le public auxquelles les danseurs assis répondent par les onomatopées « *hī* » et « *hā* ». Cette alternance de déclamation a comme base la répétition d'un texte bref. L'aspect comique contenu dans le chant est accentué par les mouvements exagérés et libres des danseurs reflétant le sens du thème.

### ***Pāta'uta'u***

Le *pāta'uta'u* est une récitation ou un chant scandé au rythme et au tempo enlevé, mené par un soliste, le *pāta'u*. La scansion a ici toute son importance tant dans la mise en valeur des paroles que pour la reconnaissance de sa forme. Ce genre était largement utilisé pour compter, pour illustrer, pour transmettre des comptines et parfois identifier une personne et avait un but mnémotechnique. Au niveau chorégraphique, les pas choisis sont multiples et marquent le caractère percussif de ce chant.

### ***Tāmūrē***

Le terme désigne « un poisson de lagon des Tuāmotu » (P. Montillier) et son origine viendrait d'une anecdote selon laquelle au cours de la seconde guerre mondiale, un jeune homme du Bataillon du Pacifique, Louis Martin, enthousiasmé par la danse, ne cessa de ponctuer ses chansons par le terme « *tāmūrē* ». En substance, il ne s'agit pas d'un type de danse distinct, mais d'un nom nouveau du *'ori tahiti* qui incarne un intermède, hybride des mouvements masculins et féminins de la danse tahitienne traditionnelle. La musique est une alliance du rythme dynamique tahitien, de la gamme polynésienne restreinte, avec l'instrumentation des guitares, des ukulélés et même de l'arsenal électronique actuel.

### **Asseoir le lien social**

Le *'ori* s'organise autour de structures collectives qui témoignent de la solidarité sociale, unissant les populations insulaires du Pacifique caractérisées par l'isolement et par l'éparpillement. Le groupe de danse en particulier permet de raviver le sentiment d'appartenance à une communauté et d'en conforter le lien ténu. Par le geste et le rythme, un ensemble d'individus trouve son unité.

### **La pratique du *'ori* de Tahiti et des îles de la Société**

La pratique collective du *'ori tahiti* s'affirme au sein des groupes de danse, que l'on peut catégoriser de deux façons : par le prisme du concours de danse et, plus largement, en considérant leur mode de fonctionnement.

Ainsi, il est possible de distinguer les groupes de districts des groupes urbains sur la base de critères prenant en compte la valeur et l'identité du groupe (territoire circonscrit que porte un ensemble de personnes / ensemble culturel que promeut un chef charismatique) ; l'origine de l'effectif (autochtone ou allogène) ; le thème des prestations (localisé ou autonome) ; la relation avec les institutions de la localité (réciprocité ou unilatéralité) ; le nom du groupe (localisé ou autonome) ; les prestations touristiques (exceptionnelles ou fréquentes). Ce faisant, les groupes de districts apparaissent comme apparentés à un point géographique précis. Ils réunissent une population qui représente un quartier, une commune, un district, une ancienne subdivision territoriale, voire une île. Chaque année, ces membres apportent sur le devant de la scène leurs couleurs, leurs légendes, leurs mythes fondateurs, etc. Les festivités de « Juillet » à Tahiti favorisent l'émergence de ces groupes. En revanche, les groupes urbains réunis autour de leaders

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

charismatiques ne sont pas tenus de présenter les traditions d'un lieu spécifique, mais chantent et dansent les thèmes qui les inspirent.

L'intégration dans le groupe se fait la plupart du temps au stade *taure'are'a*, qui correspond à l'adolescence. Le terme est d'ailleurs dérivé de *'ārearea*, qui signifie « s'amuser » et, de manière globale, renvoie aux divertissements. La pratique de la danse devient alors un loisir et le groupe, un nouveau cadre social, où le jeune va évoluer le plus souvent en dehors de la cellule familiale et se forger sa propre personnalité. Quels que soient son ampleur et l'âge des danseurs, le groupe incarne un nouveau contexte social, où les qualités artistiques de chacun sont valorisées. Il est aussi une formidable source de prestige auprès de la société toute entière, comparable à celle dont pouvaient jouir autrefois les spécialistes. Si l'individu intègre le groupe au stade de l'adolescence, la tendance actuelle veut qu'il ait la possibilité d'y évoluer pendant de nombreuses années. En général, passée la quarantaine, les femmes rejoignent les groupes de *māmā* (mamans). Entrer dans la danse relève d'un engagement plus que d'un simple rassemblement. En ce sens, la danse apparaît comme le lien qui relie les danseurs entre eux et à la tradition. Parmi les occasions où rayonnent les groupes de danse figurent les concours (Heiva, Heiva communaux, Hura Tapairu), les spectacles à destination des touristes (soirées spéciales, festivals dans les hôtels, paquebots, etc.), les spectacles indépendants, les manifestations sportives, les reconstitutions historiques, les événements sociaux (mariages, départs, arrivées, fêtes, etc.).

### I.6. Langues utilisées dans la pratique

- Tahitien
- Français

La pratique du *'ori* de Tahiti et des îles de la Société et l'apprentissage des chants et des déclamations qui l'accompagnent, dont les paroles sont en tahitien ou dans d'autres langues polynésiennes, contribuent à la revitalisation de ces langues et du patrimoine symbolique qui leur est associé. Cette dynamique est d'autant plus souhaitable que les langues autochtones sont par ailleurs menacées.

Dès leur plus jeune âge, les enfants inscrits dans les écoles de danse se familiarisent au vocabulaire vernaculaire propre à la pratique du *'ori*, même si les consignes générales sont souvent données en français. Ce vocabulaire élémentaire comprend, entre autres, les parties du corps, les directions afin de s'orienter dans l'espace, le nom des pas à exécuter, les postures à appliquer, les attitudes à avoir, etc.

Plus grands, les pratiquants disposent d'un capital linguistique de base qu'ils continuent d'enrichir pour la compréhension des chants écrits en langue tahitienne, car la danse doit mimer les paroles.

Tous les chants, en plus d'être dansés, doivent être chantés par les danseurs eux-mêmes. Grâce à ces textes mémorisés, les jeunes générations des groupes de danse s'imprègnent des thèmes légendaires et historiques qui valorisent le rapport des Polynésiens à leurs îles et à l'océan.

Aujourd'hui, les chefs de groupe de *'ori tahiti* encouragent la jeunesse polynésienne à apprendre la langue tahitienne pour compléter leur formation. Partout dans le monde, les chansons en langue vernaculaire sont dansées et chantées, ce qui valorise et promeut à la fois la langue tahitienne et les langues polynésiennes grâce au *'ori*.

### I.7. Éléments matériels liés à la pratique

#### *Patrimoine bâti*

- Aire de spectacle *Tahua To'atā*, Papeete, Tahiti, Polynésie française

Bâti en 2000, avec 3324 places assises, la place To'ata accueille chaque année le concours du Heiva à Tahiti. Le *tahua* est un terrain de réunion, une place publique (dictionnaire du Fare Vāna'a).

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

- Conservatoire artistique de la Polynésie française

Ouvert en 1979.

- Grand Théâtre, *Te Fare Tauhiti Nui*, Papeete, Tahiti, Polynésie française

Construit en 1971, il permet d'accueillir 822 spectateurs dans un espace entièrement couvert.

- *Marae Arahurahu*, Paea, Tahiti, Polynésie française

Site classé n° 10 par l'arrêté n° 865 du 23 juin 1952, le grand *marae* Arahurahu de Paea est l'un des plus beaux de Tahiti. Chaque année, il est le cadre de spectacles traditionnels. Le *marae* est une plate-forme construite en pierres sèches, où se déroulait le culte ancien, associé souvent à des cérémonies à caractère social ou politique (dictionnaire du Fare Vāna'a).

*Objets, outils, matériaux supports*

### Costume de 'ōte'a

- *More*, généralement long pour les femmes et à hauteur des genoux pour les hommes. Le *more* est une jupe en fibres végétales sèches, généralement faite avec l'écorce de *pūrau* (*Hibiscus Tiliaceus*).
- *Īī*, bouquets en fibres de *more* destinés à amplifier les mouvements des mains.
- Ceinture soulignant les hanches des femmes et la taille des hommes, agrémentée de pompons accentuant les mouvements.
- Bustier couvrant la poitrine des danseuses
- Plastron, collier ou écharpe décorant le buste
- Coiffe, couronne et diadème

### Costume de 'aparima

- *Pāreu* (paréo), cotonnade généralement à motif floral, adaptation moderne des étoffes d'écorce battue traditionnelles (*tapa*, caractérisé aux îles de la Société par des impressions de feuilles, de fleurs, etc. du monde végétal)
- Bustier pour les danseuses
- Ornements de cou et de tête

Selon les occasions, le costume de 'ōte'a ou de 'aparima peut être confectionné en végétal frais.

### Costume de mehura

- Autrefois ample robe en *tapa*, le costume du 'aparima lent est aujourd'hui inspiré par les amples et couvrantes robes missionnaires ; il comprend aussi une robe *purotu* ajustée pour les danseuses. Les danseurs revêtent un pantalon ou un *pāreu*, assorti ou non d'une chemise.

### Costume de musicien

- Souvent constitué d'un *pāreu* noué sur les hanches et d'un long *tīputa* (poncho) assorti.

### Instruments de musique

- *Tō'ere* : tambour en bois à fente, frappé à l'aide d'un bâton conique. Le *tō'ere* donne la composition musicale et donc la chorégraphie.
- *Tari parau* : tambour en bois à deux membranes, frappé à l'aide d'un maillet en bois terminé par une protubérance. Le son du *tari parau* est grave et sourd. Le *tari parau* donne le rythme.
- *Fa'atete* (*fākete*) : tambour en bois à une membrane, frappé à l'aide de deux baguettes. Le rythme est rapide et le son aigu. Le *fa'atete* remplit la composition musicale.

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

- *Pahu* : haut tambour en bois à une membrane, frappé avec les deux mains.
- *ʻĪhara (Tihara)* : tambour en bambou à fente ou à lamelles, frappé à l'aide de deux baguettes.
- *Vivo* : flûte nasale, généralement en bambou.
- *Pū* : conque marine percée d'une embouchure, utilisée comme une trompe.

### Décorations et accessoires

Les matériaux utilisés pour la confection et la décoration des costumes, à l'exclusion des cotonnades d'importation moderne, mais aussi pour la fabrication des instruments de musique sont tous issus de l'environnement naturel :

- Végétaux secs : *pae'ore*, feuille de pandanus (*Pandanus tectorius*) ; *nī'au* blanc, feuille de cocotier (*Cocos nucifera*) ; feuille de palmier (*Raphia regalis*), etc.
- Végétaux frais (fleurs et verdure) : *'autī* (*Cordyline*), fougère ; *tiare tahiti* (*Gardenia tahitensis*) ; *'ōpuhi* (*Alpinia purpurata*), oiseaux paradis ; *pua* (*Fagraea Berteriana*) ; *miri* (*Ocimum basilicum*), etc.
- Du monde marin : nacre, coquillages, algues, écailles et os de poisson, etc.
- Du monde animal : os sculptés, dents, plumes, peaux, etc.

La collecte, la préparation et l'utilisation de ces matériaux nécessitent à chaque étape la mise en œuvre de connaissances spécifiques de l'environnement naturel.

La connaissance des sites et des saisons de collecte, ainsi que les critères de sélection des matières premières exigent des savoirs qui se sont transmis de génération en génération.

Ces matériaux nécessitent, pour la plupart, une préparation complexe préalable à leur utilisation. Les compétences nécessaires sont acquises dans une forme de compagnonnage.

Enfin, la confection des costumes répond à des exigences d'esthétique mais également de robustesse, tout en servant le mouvement dansé.

## II. APPRENTISSAGE ET TRANSMISSION DE L'ÉLÉMENT

### II.1. Modes d'apprentissage et de transmission

Le *'ori* de Tahiti et des îles de la Société, de même que pour de nombreuses phases de la vie tahitienne, repose sur la notion de collectivité. Dès l'enfance, les habitants de l'archipel de la Société entrent en contact avec la notion de danse associée à celle de groupe lors des fêtes familiales et des réunions joyeuses qui jalonnent la vie sociale. Ils y entendent les mélodies et apprennent les chants du répertoire traditionnel, développant ainsi leur sensibilité artistique et le sens du rythme. Par mimétisme et encouragés par leurs aînés, ils esquissent les pas de danse de base et apprennent les rudiments de la gestuelle caractéristique de la danse tahitienne. Ils comprennent très jeunes et par « immersion » que la danse est un divertissement auquel tout le monde est spontanément convié, que certains airs appellent des mouvements de danse tahitienne et d'autres des mouvements de style européen.

À l'école, l'enfant a aussi l'occasion de pratiquer la danse. De nombreux établissements organisent des démonstrations récréatives à l'intention des parents et le programme comprend généralement des éléments de danse tahitienne présentés par les classes.

L'enfant peut aussi être incorporé à un groupe de danse paroissial. Dans le Tahiti contemporain, les églises encouragent maintenant les jeunes à la pratiquer dans le but de stimuler une prise de conscience culturelle.

La création du département des Arts traditionnels au Conservatoire artistique de la Polynésie française et l'émergence d'écoles de danses privées dont le nombre ne cesse de s'accroître favorisent le développement de techniques visant à travailler avec précision les pas de danse. Au mode d'apprentissage traditionnel par l'exemple et l'expérimentation se substitue celui de

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

l'enseignement. Cela n'affecte pour autant pas les rapports entre l'enfant et ses aînés, basés sur la confiance et l'autorité. Au contraire, le fond de la relation intergénérationnelle perdure : c'est en refaisant les gestes des adultes que l'enfant s'inscrit dans un contexte social et contribue à pérenniser la logique de la société dans laquelle il vit. Le principe est aussi valable indépendamment du contexte générationnel, car l'adulte désireux de devenir danseur s'appuie sur les mêmes motivations.

Créé en 1978, le Conservatoire artistique de la Polynésie française – *Te Fare Upa Rau* (CAPF) est un établissement public qui a reçu pour mission de préserver, d'enseigner et de valoriser le '*ori tahiti*'.

Servant de modèle à de nombreuses écoles et associations s'étant créées depuis, le CAPF a développé un système d'enseignement s'inspirant de celui des conservatoires nationaux hexagonaux, avec trois cycles d'étude de 3 à 5 ans par cycle et la délivrance d'un diplôme de fin d'études à l'issue de ce cursus.

Si les jeunes Polynésiens peuvent débiter l'enseignement de la danse traditionnelle à partir de 4 ans et jusqu'à 6 ans (phase d'initiation), les élèves - garçons et filles - âgés de 7 à 8 ans débutent le premier cycle, qu'ils termineront vers 11-12 ans. Ce cycle leur permet d'acquérir les bases essentielles du '*ori tahiti*'.

Dès alors, il n'est pas question que de technique. Les jeunes étudiants apprennent à danser ensemble, en groupe, et doivent suivre de manière obligatoire un premier enseignement traditionnel : l'art du *hīmeme*, chant traditionnel polyphonique polynésien, comprenant lui-même plusieurs variantes.

À l'issue du premier cycle, les élèves passent un examen d'entrée en second cycle, où l'enseignement délivré se modifie pour aller, progressivement, vers une virtuosité supérieure et où apparaissent les premiers éléments d'expressivité et de chorégraphie.

À la fin du second cycle, les élèves présentent leur premier diplôme, le brevet d'études traditionnel (BET).

S'ils l'obtiennent, les élèves entrent en 3<sup>e</sup> cycle, où deux diplômes leur seront proposés : le certificat de fin d'études traditionnel (2 ans d'études), puis le diplôme d'études traditionnel (DET), qui a remplacé l'ancienne médaille d'or des conservatoires nationaux.

À l'apprentissage du '*ori*' s'ajoute, à ce stade, pour les étudiants, de manière obligatoire, l'acquisition de toute une série d'unités de valeurs qui vont sensiblement enrichir les connaissances culturelles des étudiants dans les matières suivantes : '*ōrero*' (art oratoire ancestral), chorégraphie (les élèves assistent les professeurs durant les cours), culture générale polynésienne (3 années consacrées à l'histoire, aux mythes et légendes et à la culture de la danse) et pratique instrumentale (pratique du *ukulele*, pratique des percussions polynésiennes).

À l'issue du 3<sup>e</sup> cycle d'études du '*ori*', les élèves lauréats maîtrisent les tenants et aboutissants de la danse traditionnelle et de l'univers culturel polynésien.

À ce cursus d'enseignement s'ajoutent de nouvelles unités de valeur, telles que des rencontres avec les grands chorégraphes et les maîtres de la danse, ainsi que l'organisation de conférences proposées aux élèves de haut niveau avec les auteurs les plus célèbres du monde de la danse.

L'examen final d'obtention du diplôme de fin d'études traditionnelles nécessite l'exécution parfaite d'une chorégraphie imposée et d'une chorégraphie libre, que l'étudiant doit présenter au jury, assortie d'un mémoire de présentation de son thème.

De nombreux danseurs d'associations privées et de groupe (amateurs ou professionnels) viennent parfaire leur art de la danse au conservatoire, qui organise également, depuis près de dix ans, les stages internationaux destinés aux pratiquants étrangers.

Avec la renaissance de la danse traditionnelle dans les années 1960, de grands groupes ont émergé en apportant, chacun, leur créativité et une originalité ayant incontestablement enrichi la pratique des mouvements de base du '*ori tahiti*'.

Différents styles de danse sont ainsi apparus ; l'histoire actuelle garde en mémoire les victoires lors des concours de Juillet (*heiva*) de ces grands groupes et de leurs meilleurs danseurs, dont la réputation a depuis des années dépassé les frontières de la Polynésie française.

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

Le style d'un danseur est ainsi reconnaissable de l'enseignement qui lui a été prodigué, et chaque Polynésien peut ainsi choisir sa voie d'apprentissage en fonction de son ressenti.

Les nouveaux ambassadeurs de la danse polynésienne sont ainsi accueillis à l'étranger comme le sont les grands chorégraphes de la danse classique et contemporaine.

### II.2. Personnes/organisations impliquées

Les **groupes de danse « Hura Tau »** sont au nombre de 21 à l'échelle de la Polynésie française : AHUTORU NUI (Coco Tirao), HANATIKA (Hirohiti Tematahotoa), HEI TAHITI (Tiare Trompette), HEIKURA NUI (Iriti Hoto), HITIREVA (Kehaulani Chanquy), KEI TAWHITI (Carlos et Maire Tuia), MANAHAU (Jean-Marie Biret), NONAHERE (Matani Kainuku), O TAHITI E (Marguerite Lai), ORI I TAHITI (Teraurii Piritua), TAHITI IA RURU-TU NOA (Olivier Lenoir), TAHITI ORA (Tumata Robinson), TAMARII MATAIEA (Alfred Ariioehau), TAMARII TIPAERUI (Léonie Hauata), TAMARIKI OPARO (Pierrot Faraire), TAMARIKI POERANI (Makau Foster Decuvellerie), TEMAIEVA (Coco Hotahota), TEVA I TAI (Pierrot Metua), TOA REVA (Manouche Lehartel), TOAKURA (Mateata Le Gayic) et TAHINA NO UTUROA sur l'île de Raiatea (Marilyn Greig), sans compter, pour l'archipel des Australes, PUPU TUHAA PAE (Arsène Hatitio) et TAURA'ATUA (Voltina Dauphin).

Les **groupes de danse « Hura ava Tau »** sont au nombre de 20 à l'échelle de la Polynésie française : FARETOU NO HUAHINE (Carolina Teuira), HEI ORA (Matatini Hatitio), HEI RURUTU (Titaina Tunutu-Contios), HEIHERE dans l'île de Moorea (Herenui Tevahitua), HI'O-ATEA (Taiau Peretau), HURA TAHITI NUI (Tuana Tairio), NUNA'A E HAU (Victor Maamaatuaiahutapu), O TEVA (Rodrigue Ah-Min), PAPARA TO'U FENUA (Tau Appriou), PIRAE NUI E-A HERE TO NUNA'A (Georges Ina), PUPU ORI TAMARII VAIRAO (Joana Povaru), PUPU TAMARII PAPARA OIRE (Raina Tairi-Tehuiotoa), TAMARII ANAU dans l'île de Bora Bora (Fifi Hutia-Dany), TAMARII PAPEARI (Tonyo Toomaru), TAMARII PEREAITU (Narcisse Marurai), TAMARII TOAHOTU NUI (Pascal Tevaerarai), TAMARIKI TEAVAROA (Esmeralda Tino), TE AO URI NO TAUTIRA (Vaihei Paepaetaata), TEATA NUI (Maeva Bouteiller), TOAHIVA (Vaehakaiki Urima), sans compter ERAI TE TOA NO AVERA sur l'île de Rurutu, dans l'archipel des Australes (Tehani Mairau).

Les îles de la Société comptent enfin 36 **écoles de danse** : A ORI MAI (Teraurii Piritua), ARATAI (Valentin Temaiana), ARATOA (Kehaulani Chanquy), association NONAHERE (Matani Kainuku), centre de formation HEI TAHITI (Tiare Trompette), école de danse TAHITI ORA (Tumata Robinson), école de danse tahitienne HEIVA (Simone et Hirohiti Tematahotoa), école de danse Tauariki (Taina Tiniraurii), école de danse TEMANUTIAITAU (Poura Le Gayic), HANIHEI (Mateata Le Gayic), HEI ORI (Heimoana Metua), HEIHERE (Herenui Tevahitua), HEIRAGI (Véronique Clément), HIVA ITI (Liana Hutia), HULA VAHINE sur l'île de Raiatea (Annick Hart), KORIHAGA MANEA (Tukua Foster), KURAHEI (Poerava Viriamu), MANAHERE (Poehere Roomataroa), MANAHOTU (Raina Tairi-Tehuiotoa), MANOHIVA (Poerava Taea), MATEHAUNUI (Hinatea Colombani), MONOHERE (Augusta Alexandre), NIVAI (Mayanna Vernaudon), ORI ATEA (Vairani Drost), ORI HEI (Isabelle Garrigou), ORI TUAHITI (Tuahiti Vernaudon), ORIHAIKI (Tahiarrii Le Bronnec-Voisard), RAINEARII (Heirani Salmon), TAMARII POERAVA (Moeata Laughlin), TAMARIKI POERANI (Makau Foster), TEIKOHAI (Henriette Teihotaata), TETUAHURAITI (Vaimoe Teinaore), TO'A NO TIPAEO (Terii Tairaau), TUREREURA (Nathalie Anfosso Manaos), VAHEANA (Vaheana Le Bihan) et VAHINERII (Tuiana Brodien).

Parmi les **danseuses impliquées dans la transmission**, citons Tuiana BRODIEN, Taiana MAHINUI, Moena MAIOTUI, Lehia MAMA, Hinavai RAVEINO, Hauhani TAPUTU, Vaitea TAURAA et Patricia TOKORAGI ; et, pour les **danseurs** : Rangitea BENNETT, Toanui MAHINUI, Johan PAHEROO, Fred TEIVA, Francky TEHIVA, Tommy TIHONI et Tuarii TRACQUI.

### II.3. Évolution/adaptation/emprunts de la pratique

#### LA QUESTION DE LA TRADITION

##### Évolution d'une pratique

Dans le Pacifique, la navigation océanique a été utilisée pour des voyages d'explorations et de peuplement. L'ampleur des traversées, parfois sur des milliers de kilomètres, a étonné les premiers observateurs européens : ces distances et la très faible densité de terres dans le Pacifique semblaient rendre improbable la réussite de tels voyages. Il est aujourd'hui établi que, loin de l'idée d'espaces insulaires isolés, le Pacifique a toujours été un lieu d'échange et de partage.

L'instauration de concours organisés dans le cadre de la célébration de la Fête nationale du 14-Juillet a été l'opportunité d'opérer un retour vers un patrimoine malmené au cours des changements de société engendrés par le contact avec les Européens, notamment du fait des interdits.

La quête de l'authenticité perdue s'est nourrie d'éléments de la culture des archipels voisins des Établissements français d'Océanie en particulier, mais plus largement d'autres archipels du Pacifique en général.

Les chorégraphies, notamment le *'ōte'a* et le *'aparima*, ont été sensibles aux influences et de nouvelles chorégraphies ont vu le jour : le *hivināu* est même supposé avoir été inspiré des manœuvres des marins anglais à l'époque des circumnavigateurs ; le *mehura* a ingéré la rythmique stéréotypée de la *hula* hawaïenne pour aboutir à une forme originale de *'aparima*, gagnant ainsi ses lettres de noblesse au sein de la famille du *'ori tahiti*.

La palette des instruments utilisés s'est enrichie des apports extérieurs, avec l'intégration dans les orchestres traditionnels d'instruments à cordes comme la guitare et le *ukulele*.

Si les thèmes traditionnellement inspirés de l'histoire et de la mythologie sont remis au goût du jour, beaucoup reprennent des thématiques plus familières et plus modernes.

Aujourd'hui, les emprunts du *'ori tahiti* ont dépassé les limites de l'océan Pacifique ; l'influence d'une culture mondialisée se fait ressentir avec des apports en provenance de tous horizons.

##### L'impact des interdits ayant pesé sur les us et coutumes puis sur la danse

La danse constitue un élément culturel fort en Polynésie. Les témoignages des observateurs extérieurs à travers le temps évoquent l'omniprésence de la danse dans la société tahitienne. Cependant, l'histoire du *'ori* de Tahiti et des îles de la Société ne s'inscrit pas dans une forme linéaire. Dans leurs premières observations, les Occidentaux, par leur approche culturelle de la danse, ont donné du sens à l'expression dans sa généralité. Or, les balancements de hanches féminins, considérés comme lascifs, n'avaient pas le sens qu'ils leur prêtaient. L'appréhension générée par le *'ori* en général conduit à la volonté de domestiquer les corps en vue de prévenir tout dérèglement moral et d'encadrer sa pratique.

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la législation vise à interdire le *'ori tahiti* de manière progressive et indirecte. Ce capital culturel fut gravement menacé : les fonctions de la danse disparaissant avec le fonctionnement du système social ancestral, il n'avait plus de raison d'être. Sous le poids des contraintes - et non sous l'effet d'une évolution choisie -, le *'ori* fait l'objet d'un premier remodelage et sa pratique, confinée dans le fond des vallées, le fait entrer en clandestinité. Au fil de l'histoire, le *'ori* se trouve instrumentalisé, à la fois revendiqué contre l'oppression du pouvoir politique et religieux et pour un retour à l'ancienne société par les mouvements de révolte qui s'en réclament, et à la fois stigmatisé comme symbole du paganisme.

##### Le retour de la danse : la voie du concours

Par la voie du concours, organisé dans le cadre de la mise en place de la Fête nationale du 14 juillet

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

de 1895, le *'ori* de Tahiti et des îles de la Société reprend une forme de légalité. Ce symbole de la culture polynésienne doit néanmoins se soumettre aux règles de l'administration coloniale en place. Le concours est une censure élégante : ses participants doivent se conformer à ses exigences, s'adapter à de nouvelles règles de bienséance pour ne plus correspondre aux danses jugées « sauvages » et « indécentes » d'autrefois. Elles peuvent être ressenties par la population comme un retour aux traditions, mais, dans les faits, une nouvelle tradition est née. Le *'ori* passe ainsi d'une expression coutumière et sacrée à une forme laïque, en phase avec les célébrations du 14-Juillet.

La danse continue de se développer et est incontournable de la vie nocturne de Papeete, devenue capitale politico-économique de la Polynésie française, mais l'image qu'elle véhicule reste négative car associée aux populations rurales ou aux femmes légères. L'avènement du tourisme dans les années 1950-1960 sert de plateforme au retour des danses dans un contexte de moralité. Madeleine Mou'a marque cette période. Elle oriente ses initiatives vers une restructuration autour de nombreux éléments hérités du passé, donnant ainsi la possibilité à une forme, épurée et codifiée, du *'ori tahiti* de recevoir un titre d'officialité et de s'extraire du milieu populaire dans lequel il est cantonné. Sa démarche relève de la recherche en matière de patrimoine culturel et de l'incorporation d'éléments nouveaux de la danse tahitienne. Ce faisant, elle instaure une forme d'académisme, un référent, qui va progressivement s'imposer comme la norme de la tradition ; une tradition empruntant à l'ancienne, mais, dans le fond, novatrice. Consciente de l'évolution de la vision du monde qu'ont les Tahitiens, leurs besoins de s'exprimer, leurs relations sociales, leur situation économique et politique, Madeleine Mou'a modifie les symboles traditionnels et en instaure de nouveaux. Son influence participe à ériger le *'ori tahiti* en art du spectacle.

### **La danse traditionnelle : un fait social total**

Au fil des ans, le concours de danse devient l'occasion d'une revendication culturelle et vecteur d'une réappropriation populaire dans un contexte d'affirmation identitaire. L'appellation *Tiurai* qui signifie « juillet », rappelant son association à la France par les festivités en l'honneur du 14-Juillet, est abandonnée au bénéfice de *Heiva*. *Heiva* (ou « divertissement ») est le nom des manifestations de chants, danses, jeux et sports traditionnels des temps anciens. Le domaine du spectacle vivant est confié à des établissements publics comme *Te Fare Tauhiti Nui* - Maison de la Culture (TFTN) et *Te Fare 'Upa Rau* - Conservatoire artistique de la Polynésie française (CAPF), créés en 1980. On assiste donc à une structuration de la culture, qui s'oriente également vers la jeunesse. La danse est considérée comme une occupation saine, une discipline permettant à la fois de pallier le manque d'encadrement familial et d'intégrer les jeunes. Pour autant, cette vision est perçue comme réductrice à l'égard du *'ori tahiti*, conçu comme un art ou comme l'expression supérieure de la culture.

### **L'opposition entre tradition et modernité**

L'élaboration et la diffusion du règlement des concours de danses des Heiva permettent de renouer avec la tradition orale et de consigner un patrimoine malmené au cours des changements sociaux et culturels engendrés par les interdits. La crainte de perdre ce patrimoine correspond à un fait de société. L'opposition entre tradition et modernité, entre puristes et créateurs suscite des débats passionnés entre les tenants de la tradition et ceux qui composent avec leur temps dès la fin des années 1980. Tout cela témoigne d'un art en constante recherche et d'une société qui tente de retrouver son identité polynésienne. Le concept de tradition apparaît alors comme relatif pour ceux qui promeuvent la création dans l'expression artistique. Le cœur du dilemme est que la danse en tant qu'art et esthétique exige recherche et création, même au travers d'un spectacle porteur d'une thématique du passé. En tant que patrimoine culturel, elle réclame fidélité et sobriété. Les critiques sont à replacer dans le rapport au passé et à sa préservation. On retrouve tout le débat entre tradition et création, passé et présent.

### III. HISTORIQUE

#### **III.1. Repères historiques**

La danse est une composante essentielle de la culture tahitienne. Le mot tahitien *'ori* est issu du proto-polynésien *koli* qui a le sens reconstruit de « danser, se réjouir, être heureux ». Le proto-polynésien, langue-mère à l'origine des 37 langues polynésiennes contemporaines du Pacifique, est daté d'environ -3000 ans, ce qui témoigne de l'ancienneté du mot *'ori* du tahitien, et sans doute de la pratique associée.

Les plus anciens témoignages écrits sont ceux des navigateurs européens. Le journal de James Cook et les gravures de John Webber, notamment, permettent d'avoir un aperçu de son importance à Tahiti au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les danses sont alors « nombreuses et diversifiées », comme le rapporte le missionnaire William Ellis. En tout, les explorateurs européens en ont répertorié dix-sept. Certaines sont réservées aux femmes, d'autres aux hommes, d'autres enfin sont mixtes. Ces danses ont des caractéristiques communes : pratiquées au rythme des tambours et de la flûte nasale, elles font beaucoup intervenir les hanches, les gestes de la main et les pas sont codifiés. Les observateurs étrangers parlent souvent d'un rythme qui s'intensifie au fil de la représentation.

Si les danses sont source de plaisir, elles ne se réduisent pas à un divertissement, elles participent aux rituels, rythment les principales étapes de la vie (naissance, mariage, funérailles), et accompagnent les cérémonies marquant le début, l'apogée et la fin de la saison des récoltes. Ce sont parfois des saynètes satiriques. Elles ont aussi une fonction politique : c'est un moyen de sceller la paix, de célébrer une victoire, ou encore d'honorer la venue d'autres chefs. Selon l'importance de l'événement, les costumes peuvent être très élaborés : on évoque des couronnes de cheveux tressés, des étoffes végétales (*tapa*), et des pendentifs de plumes.

En plus de ces danses pratiquées par l'ensemble de la population, des spectacles sont donnés par les *'Ari'oi*, une confrérie de baladins, comprenant huit classes et dans laquelle on était admis après une sorte de noviciat. Leurs cérémonies prenaient leur origine dans des légendes concernant le dieu *'Oro*. Des tatouages étaient la marque distinctive de chaque classe. Les deux sexes étaient admis dans la confrérie, mais on n'acceptait que des gens sans enfants. Les *'Ari'oi* se déplaçaient d'îles en îles où ils donnaient des spectacles nocturnes. Ces fêtes étaient l'occasion de repas pantagruéliques qui laissaient souvent les îles démunies de ressources pendant plusieurs mois. Très peu de temps après la conversion au christianisme, cette confrérie fut abolie.

Complexe et diversifiée, la danse tahitienne est alors souvent réduite à son caractère sexuel par les observateurs étrangers. Les premiers missionnaires protestants arrivés à Tahiti en 1797 cherchent rapidement à faire disparaître toute manifestation païenne, notamment la danse tahitienne. Accusés de « troubler ce séjour » et de faire « croître le mal sur cette terre », « la danse et la musique ou chants inconvenants, tels que ceux qui accompagnent les danses », sont interdits en 1842 par la reine Pomare dans le code Tahitien pour cause « d'indécence et de débauches ». Il est précisé que les danseurs et ceux qui se rassemblent pour les regarder danser risquent une amende de 50 brasses de travail par individu et 10 brasses d'étoffe à confectionner pour les femmes.

Après la restauration du protectorat français (1845), le gouverneur Armand Joseph Bruat décide de revenir sur ces interdictions pour s'attirer les faveurs de la population. Celle-ci accueille avec bonheur cet arrêt, comme on peut le lire dans un article de *L'Océanie française* de 1845 : « Il y a trois semaines que la jeunesse indienne de Papeete et des districts environnants a commencé ses manifestations de joie à propos de la loi qui autorise enfin les danses du pays. » Mais cette réintroduction des danses est très encadrée : « À huit heures du soir, toutes les *'upa'upa* (divertissements) devront finir. » Rapidement, les autorités restreignent encore davantage la pratique de la danse : elle n'est permise que dans certains lieux, le mardi et le jeudi uniquement. En outre, dès 1848, certaines danses jugées indécentes, dont celle appelée *'upa'upa*, sont de nouveau interdites.

À ces lois et restrictions imposées par les missionnaires et par le pouvoir colonial s'ajoute une

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

troisième menace pour la danse tahitienne : la transformation de la société, qui induit la disparition du sens de certaines danses, liées au système social. Malgré tout, la danse tahitienne n'a jamais disparu. En 1883, dans un article de *L'Océanie française*, on peut lire que la danse « n'est pas morte, mais [qu']elle décroît et s'affaïsse ». « C'est dans les bois qu'on doit se transporter pour bien [la] juger », précise l'auteur. L'année suivante, en 1884, dans le même journal, un représentant des électeurs européens, M. Martiny, note que « personne n'ignore que dans plusieurs quartiers de la ville existent des écoles publiques de *'upa'upa* qui fonctionnent en plein jour ». La population a donc résisté et trouvé des moyens de contourner les interdictions. « On ne change pas en vingt-cinq ou trente ans l'ouvrage de plusieurs siècles », affirmera Eugène Caillot, auteur d'une *Histoire de la Polynésie orientale* (1910).

Plus aussi vibrante qu'à l'arrivée des explorateurs européens, mais toujours vivante, la danse reprend sa place dans le cadre des célébrations du 14-Juillet, le *tiurai*, instauré en 1881. Il faut toutefois attendre onze ans pour assister au premier concours de « danses indigènes ». D'après *Le Messager de Tahiti*, c'est « la Great Attraction du programme de 1892 ». La danse devient un rendez-vous incontournable du *tiurai* ; entre 1920 et 1939, elle figure chaque année au programme. Mais les interdits ont laissé des traces et c'est une version édulcorée des danses d'antan qui est proposée. Teuira Henry, auteur de *Tahiti aux temps anciens*, fait ainsi remarquer que la danse « *'ōte'a* a subi de telles transformations que les danseurs de l'ancien temps ne [la] reconnaîtraient certainement pas dans sa forme moderne ». On observe aussi sur les photographies prises au début du XX<sup>e</sup> siècle que les corps sont contraints : les femmes sont parées d'une longue robe missionnaire, qu'elles agrémentent de ceintures en coquillages ou en graines, et de couronnes de fleurs. Même chose pour les danseurs, qui portent un *more* (jupe en fibre végétale) sur leur pantalon de costume.

Ce n'est que dans les années 1950 que la danse tahitienne retrouve ses lettres de noblesse. Une institutrice, Madeleine Mou'a, opère un tournant en créant le premier groupe de danse professionnel, « Heiva ». Elle convainc les filles de bonne famille que danser n'a rien d'immoral et essaie de répertorier les pas de danse traditionnels. Une tâche délicate, puisqu'aucune des dix-sept danses observées par les explorateurs n'a été décrite avec précision. À sa suite, d'autres danseurs et chefs de groupe entreprennent ces recherches sur les mouvements et les pas de danse. Un nouveau cap est franchi avec le renouveau culturel des années 1980. Ce travail de réappropriation de la danse s'illustre chaque année lors du *Heiva*, qui succède au *Tiurai*. Un règlement général est élaboré. Les danses traditionnelles y sont définies, certains pas sont imposés, et le jury précise sa grille de lecture : des points sont attribués pour la musique, les costumes et le thème. Comme dans l'ancien temps, la danse n'existe pas sans ces attributs. Un spectacle doit « illustrer un thème historique, légendaire, abstrait ou littéraire contemporain, être inspiré du patrimoine culturel, de l'environnement naturel, de la vie en société de la Polynésie française ». Chaque groupe de danse doit proposer un costume végétal (à base de végétaux secs ou fraîchement cueillis), et seuls certains instruments de musique sont autorisés.

Le *Heiva* est le plus grand événement culturel de l'année. Cette revitalisation se traduit par une forte augmentation de la pratique de la danse. Le Conservatoire, créé en 1979, a depuis reçu pour mission de promouvoir les danses polynésiennes. À ses côtés, de nombreuses écoles de danses traditionnelles se sont ouvertes. Aujourd'hui, comme hier, la danse marque les principaux événements de la société polynésienne. Elle séduit aussi de plus en plus d'étrangers grâce aux tournées internationales effectuées par des danseurs professionnels. La danse tahitienne se pratique désormais sur les cinq continents et notamment au Japon, aux États-Unis et au Mexique.

### III.2. Récits liés à la pratique et à la tradition

La fascination pour la danse tahitienne est une constante, dont les premières traces ont été formalisées au contact avec les premiers navigateurs. Au-delà du regard, souvent incrédule, des nouveaux arrivants, qui ne voient qu'un divertissement, les écrits de la première heure permettent d'entrevoir la pratique originelle de la danse, perdue depuis.

John Turbull, *Voyage fait autour du monde en 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804* (Paris,

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

Xerouet/Déterville/Lenormant/Petit, 1807) livre une description des spectacles de danse, des instruments utilisés, et de la caste des 'Ari'oi. Il décrit notamment : « Un heva ou danse générale, succédoit le soir à ce spectacle. [...] Les femmes, au nombre de quatre-vingt-dix ou cent, se partageoient en deux cercles ; l'un composé des habitantes de l'île, et l'autre, des étrangères. [...] Chaque cercle avoit sa bande de musiciens. [...] Il me seroit impossible de décrire la variété des sons que les danseuses produisoient par une espèce de chant qui n'étoit accompagné de paroles qu'au commencement ».

En 1837, Jacques-Antoine Moerenhout entreprend une description des mœurs des Tahitiens avant l'arrivée des Européens, à partir d'une masse d'informations glanées dans ses lectures et au cours de ses nombreuses pérégrinations. Il note, d'une part, le caractère festif de ce qu'il appelle des « Fêtes générales », mais, d'autre part, il fait le lien avec le caractère sacré de ces danses et leur lien avec la nature : « Il y avait, par an, quatre fêtes trimestrielles, au renouvellement de chaque saison. [...] Les deux fêtes religieuses les plus brillantes étaient la fête des prémices et de la saison de fertilité. »

L'installation à Tahiti des missionnaires de la London Missionary Society, arrivés le 5 mars 1797, leur permet de réaliser une observation plus approfondie, mais sous le prisme d'une morale européenne qui tente de s'imposer. Le pasteur Ellis décrit chacun des « amusements » des Tahitiens au cours de « leurs grandes réunions ou festivals nationaux » : « Leurs danses étaient nombreuses et variées ; elles étaient exécutées par les hommes et les femmes qui, le plus souvent, ne dansaient pas ensemble. Leurs mouvements étaient généralement lents, mais réguliers et précis ; pendant les danses, ils se servaient autant de leurs bras que de leurs pieds. Ils dansaient au son du tambour et de la flûte ; et la danse était habituellement accompagnée de chants et de romances. »

Concentrés sur la géographie, la topographie, la faune et la flore, les scientifiques qui accompagnent les expéditions de circumnavigation ne manquent pas de représenter dans leurs croquis et dessins la danse. Les gravures nous renseignent, pour la première fois, sur les formations, les postures et les costumes.

Plus tard, l'image de la danse est également pleinement présente dans la photographie, notamment par le biais de la carte postale. Les photographes de la première heure, F. Homes, Mrs Hoare et Bopp Dupont, utilisent l'image de la danse dans leurs travaux. Cette thématique est une constante de l'image de la Polynésie française.

La danse s'impose aussi dans l'image animée : *Tabu: A Story of the South Seas*, de F.W. Murneau (1931) ; *In the Wake of the Bounty*, de Charles Chauvel, avec Errol Flynn (1933) ; *Mutiny on the bounty*, de Lewis Milestone, avec Carol Reed (1962). Au-delà de l'intérêt apporté par la présence du 'ori tahiti au scénario, ces images d'antan permettent, encore aujourd'hui, de constater l'évolution de la pratique, tant sur la technique de danse, que sur la chorégraphie et la confection des costumes.

Enfin, la pratique de la danse tient aussi une bonne place dans la peinture comme chez Huzé et Pierre Kienlen.

Que ce soit dans les photographies et dans les productions audiovisuelles, à l'instar de sa présence dans la vie polynésienne, le 'ori tahiti est devenu indissociable de l'image de la destination Polynésie.

## **IV. VIABILITÉ DE L'ÉLÉMENT ET MESURES DE SAUVEGARDE**

### **IV.1. Menaces sur la viabilité**

La notoriété grandissante du 'ori de Tahiti et des îles de la Société est constatée par un engouement mondial et un développement exponentiel du nombre de praticiens.

La surexposition du 'ori induit un risque d'assimilation de cet élément majeur de la culture Polynésienne à une pratique folklorique.

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

Le nombre croissant de praticiens d'ores et déjà plus nombreux hors des limites de la Polynésie française, par ailleurs isolée géographiquement, permet d'envisager que les Polynésiens de l'archipel de la Société ne soient plus considérés comme les référents et que l'île de Tahiti ne soit plus la source de référence du *'ori tahiti*.

Le risque de disparition d'antan, dû à l'interdiction, a été remplacé par la menace de voir d'autres populations s'approprier ce patrimoine et le dénaturer.

### IV.2. Mise en valeur et mesures de sauvegarde existantes

#### *Modes de sauvegarde et de valorisation*

Les autorités polynésiennes, conscientes de l'importance du *'ori* comme vecteur identitaire fondamental, ont souhaité créer le Conservatoire artistique de la Polynésie française – *Te Fare Upa Rau* -, en lui confiant notamment la mission de sauvegarde de la pratique.

Cet établissement est la figure de proue de l'univers de la danse traditionnelle en matière de formation, mais le monde du *'ori* de Tahiti et des îles de la Société est bien plus vaste et les groupes s'affrontent annuellement depuis 1881 lors des festivités de ce qu'on appelle aujourd'hui le *heiva* en suscitant une passion populaire qui ne s'est jamais démentie.

La participation d'un groupe à cette compétition met en valeur tout l'univers de la danse traditionnelle. Cet univers comprend une dizaine de corps de métier, allant de la confection de merveilleux costumes végétaux à la composition de rythmes et de mélodies originales, en passant par une visite des mythes et légendes polynésiens, des grands moments de l'histoire polynésienne et également de son futur. Le musée de Tahiti et des îles (Punaauia, Tahiti) conserve une collection de costumes de groupes s'étant présentés au *heiva*.

Le *heiva* est donc considéré comme une pièce essentielle du dispositif de mise en valeur du *'ori*. Son modèle est aujourd'hui mondialement exporté. Une autre compétition, le *hura tapairu*, a vu le jour il y a quelques années et permet à des formations plus modestes d'évoluer devant le public et de se faire connaître.

Le *'ori* constitue une source d'attraction majeure pour les touristes, qui découvrent, avec cette danse traditionnelle, toute la richesse et l'expressivité de la culture polynésienne. Chaque grand hôtel propose ainsi un spectacle à ses clients, tout comme plusieurs lieux historiques font l'objet de productions de spectacles qui connaissent un grand succès populaire.

Enfin, les tournées réalisées dans le monde par les grands groupes polynésiens assurent une promotion évidente de la discipline.

#### *Actions de valorisation à signaler*

- Heiva i Tahiti
- Hura Tapairu
- Heiva i Mataiea
- Heiva i Papara
- Heiva i Papenoo
- Heiva i Popora
- Heiva i Raiatea
- Heiva i Honolulu
- Heiva i Paris
- Heiva i Osaka
- Heiva i Fukuoka
- Heiva i Tokyo
- Heiva i San Diego

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

### Modes de reconnaissance publique

- Mise en place de mesures spécifiques dans le code de l'Environnement afin de permettre aux activités relevant des expressions culturelles et des traditions populaires de pouvoir se développer en harmonie avec les contraintes d'urbanisation
- Mise en place de mesures d'exonération fiscales au bénéfice des groupes de danse
- Brevet d'études traditionnelles du Conservatoire artistique de la Polynésie française – *Te Fare 'Upa Rau*, diplôme sanctionnant 3 à 6 ans d'études en cycle 2.
- Certificat de fin d'études traditionnelles du Conservatoire artistique de la Polynésie française – *Te Fare 'Upa Rau*, diplôme sanctionnant 1 à 3 ans d'études en cycle 3, avec 4 unités de valeur (U.V.) à valider (Danse/Culture et Civilisation polynésienne) et 1 U.V. complémentaires et/ou certificat d'assiduité.
- Diplôme d'études traditionnelles du Conservatoire artistique de la Polynésie française – *Te Fare 'Upa Rau*, diplôme sanctionnant 2 à 4 ans d'études en cycle 4, avec 4 U.V. à valider (Danse/Culture et Civilisation polynésienne) et 1 U.V. complémentaires et/ou certificat d'assiduité.
- Prix Madeleine-Mou'a dans la catégorie *Hura tau* du *Heiva i Tahiti*
- Prix Gilles-Hollande dans la catégorie *Hura ava tau* du *Heiva i Tahiti*
- Prix de la meilleure danseuse du *Heiva i Tahiti*
- Prix du meilleur danseur du *Heiva i Tahiti*
- Premier prix *Hura tapairu*
- Prix *Mehura* du *Hura tapairu*

### Inventaires réalisés liés à la pratique

- Conservatoire artistique de la Polynésie française, *Te 'Ori Tahiti, Répertoire des pas de la danse tahitienne*, Papeete, 2017, 128 pages
- Inventaire de la collection des costumes de danse et des instruments de musique du Musée de Tahiti et des îles, Punaauia, Tahiti, Polynésie française
- Inventaires de trois grandes collections de l'archipel de la Société :
  - Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, France
  - The Auckland War Memorial Museum Tāmaki Paenga Hira, Auckland, Nouvelle-Zélande
  - Pauahi Bernice Bishop Museum, Honolulu, Hawaï

### Bibliographie sommaire

- Caillot (Eugène Auguste Charles), *Histoire de la Polynésie orientale*, Paris, Ernest Leroux, 1910
- Cook (James), *Relations de voyages autour du monde [1768-1779]*, plusieurs fois rééditées, Paris, La Découverte, 2005.
- Danielsson (Bengt), *Tahiti autrefois*, Papeete, Hibiscus, 1982
- Ellis (William), *À la recherche de la Polynésie d'autrefois*, Paris, Société des Océanistes, 1972
- Fayn (Marion), *'Ori Tahiti, la danse à Tahiti*, Polynésie française, Au vent des îles, 2007
- Freeman Moulin (Jane), *La Danse à Tahiti*, Papeete, Les Éditions du Pacifique, 1979
- Henry (Teuira), *Tahiti aux temps anciens*, Paris, Société des Océanistes, 1951
- Le Chartier (Henri), *Tahiti et les colonies françaises de la Polynésie*, Paris, Jouvett, 1887
- Morrison (James), *Journal de James Morrison, second maître à bord de la « Bounty »*, Paris, Société des Océanistes, 1966
- Pomare (Takau), *Mémoires de Marau Taaroa, dernière reine de Tahiti*, Paris, Société des

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

Océanistes, 1971

- Turnbull (John), *Voyage fait autour du monde en 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*, Paris, Xerouet/Détermville/Lenormant/Petit, 1807
- Webber (John), *Atlas du troisième voyage de Cook ou Voyage à l'Océan Pacifique, exécuté sous la direction des capitaines Cook, Clerke et Gore sur les vaisseaux La Résolution et La Découverte, de 1776 à 1780*, Londres, [s.n.], 1784

### Filmographie sommaire

- *Pour un soir à Vaiete*, réalisé par Teiki Pambrun, RFO-TFTN, 2000, 52 min
- *Les Sentiers de la création*, réalisé par Maire-Hélène Villierme, O Tahiti e-TNTV, 2005, 52 min
- *Horo'a, le don*, réalisé par Jacques Navarro, Kulturprod, Beau Geste, 2007, 27 min
- *Quand Tahiti danse*, réalisé par Philippe Fréling, Cross River Productions - RFO Polynésie, 2010, 52 minutes
- *Tahiti Ora en toute intimité*, réalisé par Sébastien Joly, Pollywood, 2010, 52 minutes
- *'Ori Tahiti By Makau*, réalisé par Marc E. Louvat, Archipels Production, 2012, 26 min
- *Tamarii Tipaerui*, réalisé par Nyko PK16, PK 16 Studio, 2014, 56 min
- *Heiva i Tahiti by Makau*, réalisé par Marc E. Louvat, Archipel production - Tamariki Poerani - Atelier Tahiti Docs, 2015, 8 X 26 minutes
- *Les Coulisses du Songe de Taupapa*, réalisé par Marc E. Louvat, Tamariki Poerani - Atelier Tahiti Docs, 2016, 30 minutes
- *'Ori Tahiti au pays du Soleil levant*, réalisé par Philippe Sintès, Polynésie 1<sup>re</sup> – Bleu Lagon, 2016, 52 min
- *Te Nati – 'Ori Tahiti*, réalisé par Philippe Sintès, Bleu Lagon Production, 2016, 26 minutes
- *Mes nuits à Motu Uta avec Tahiti ia Rurutu noa*, réalisé par Marc E Louvat, Atelier Tahiti Docs, 2017, 30 minutes
- *Nomenclature des pas du 'Ori Tahiti*, réalisé par Marc E. Louvat, Conservatoire artistique de la Polynésie française, 2017, post-production

### Sitographie sommaire

<https://www.heiva.org/>  
<http://www.conservatoire.pf/>  
<https://www.maisondelaculture.pf/>  
<http://www.artistes.pf>  
<http://anaite.upf.pf>  
<http://www.arioi.pf>  
<http://www.tahiti-tourisme.pf/mon-fenua/culture/la-danse/>  
<https://pacifique-a-la-carte.com/voyage-polynesie/guide-de-voyage/danse-tahitienne>  
[http://tahitienfrance.free.fr/tradition/danse\\_traditionnelles.htm](http://tahitienfrance.free.fr/tradition/danse_traditionnelles.htm)  
<http://www.oritahiti.net/lenseignement-de-la-danse/la-danse-tahitienne/index.html>  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:Danse\\_%C3%A0\\_Tahiti](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:Danse_%C3%A0_Tahiti)  
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Hivinai>  
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Aparima>  
<https://www.facebook.com/O-Tahiti-E-Page-Officielle-327441430621712/>  
<https://www.facebook.com/Tahiti-Ora-by-Tumata-Robinson-232268760156931/>  
<http://tamarikipoerani.com/>  
<https://www.groupeheitahiti.com/>

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

<https://www.facebook.com/nonaheretahiti/>

<https://www.facebook.com/Manohiva-282629315443416/>

<https://www.facebook.com/ecolededansemanahere/>

<https://www.facebook.com/ecolededanse.orirau>

<https://www.facebook.com/EcoleDeDanseVaheana/>

### **V. PARTICIPATION DES COMMUNAUTÉS, GROUPES ET INDIVIDUS**

#### **V.1. Praticiens rencontrés et/ou contributeurs de la fiche**

##### **Nom**

Marion Fayn

##### **Fonctions**

Doctorante en anthropologie de la danse

##### **Nom**

Élodie Largenton

##### **Fonctions**

Journaliste

#### **V.2. Soutiens et consentements reçus**

- Jean-Marie Biret, chef du groupe Manahau
- Hinatea Colombani, directrice du Centre culturel Ari'oi et de l'école de danse traditionnelle Matehaunui
- Flora Devatine, directrice de l'Académie tahitienne - *Fare Vāna'a*
- Freddy Fagu, costumier-décorateur
- Makau Foster, chef du groupe *Tamariki Poerani*, vainqueur du prix Madeleine-Mou'a du Heiva i Tahiti 2017
- Louise Kimitete, professeure de danse au Conservatoire artistique de la Polynésie française- *Te Fare Upa Rau* depuis la création de l'établissement
- Moena Maiotui, professeure de danse et chorégraphe, meilleure danseuse du Heiva i Tahiti 2011
- Jane Freeman Moulin, professeur en ethnomusicologie et Chair Undergraduate Studies de l'université de Musique de Hawai'i, Manoa
- Tumata Robinson, chef de groupe de Tahiti 'Ora, vainqueur du prix Madeleine-Mou'a du Heiva i Tahiti en 2011 et 2014
- Poerava Taea, chef de groupe et directrice de l'école de danse *Manohiva*, vainqueur du 1<sup>er</sup> prix Overall du *Hura Tapairu* en 2014 et 2016
- Tuarii Tracqui, professeur de danse, auteur et chorégraphe, meilleur danseur du Heiva i Tahiti 2012 et médaillé d'or du Conservatoire en 2014
- Desiree Woodward-Lee, directrice de la troupe de danse traditionnelle polynésienne *O Hina'aro Nui*, San Francisco, Californie, États-Unis

### **VI. MÉTADONNÉES DE GESTION**

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

### VI.1. Rédacteur de la fiche

**Nom**

Tamatoa Pomare Pommier

**Fonctions**

Conseiller technique, Ministère de la Culture, de l'Environnement, de l'Artisanat, de l'Energie et des Mines (Polynésie française)

### VI.2. Enquêteurs, chercheurs ou membres du comité scientifique associé

**Nom**

Manouche Lehartel

**Fonctions**

Muséologue, présidente de la Fédération tahitienne de 'Ori Tahiti

**Nom**

Michel Bailleul

**Fonctions**

Docteur en histoire

**Nom**

Fabien Dinard

**Fonctions**

Directeur du Conservatoire artistique de la Polynésie française - *Te Fare Upa Rau*

**Nom**

Marion Fayn

**Fonctions**

Auteure, doctorante en anthropologie de la danse

**Nom**

Tanya Tahauri

**Fonctions**

Chargée de mission pour la Promotion des langues, ministère polynésien de la Culture

**Nom**

Jacques Vernaudon

**Fonctions**

Maître de conférences en linguistique, université de la Polynésie française

**Lieux et date/période de l'enquête**

Tahiti, août-octobre 2017

## FICHE D'INVENTAIRE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

### VI.3. Données d'enregistrement

**Date de remise de la fiche**

9 octobre 2017

**Année d'inclusion à l'inventaire**

2017 (CPEI du 26 octobre 2017)

**N° de la fiche**

2017\_67717\_INV\_PCI\_FRANCE\_00387

**Identifiant ARKH**

<uri>ark:/67717/nvhdhrrvswvk2l4</uri>