

## **Projet de recherche**

### **Le *lakalaka* tongien : des processus créatifs à la patrimonialisation**

Programme du labex CAP : chapitre 1, « création et patrimoines en interaction »

**Aurélie Condevaux**

**Université de Poitiers/C.R.E.D.O.**

Le projet de recherche proposé porte sur la patrimonialisation d'une forme de discours poétique chanté et dansé à Tonga – le *lakalaka* – dont l'une des caractéristiques est de faire l'objet de nouvelles créations dans chacun de ses contextes de performance. Ce projet se fonde sur une étude préalable de la mise en scène touristique du *lakalaka*, dans le cadre de mon travail de doctorat. Ce dernier portait plus largement sur des « performances touristiques » en Nouvelle-Zélande et à Tonga. Tout en notant le caractère standardisé de ces manières de représenter les cultures locales, la thèse démontrait, en particulier à travers l'étude de la mise en scène des pratiques dansées et chantées, que l'influence du tourisme ne peut être réduite à un processus d'uniformisation.

Les données recueillies au cours de deux sessions d'enquête de terrain (treize mois au total) réalisées en 2008 et 2009, laissent apparaître par exemple que pour faire « entrer » les performances dansées et chantées dans le cadre contraignant des représentations touristiques, les actions effectuées ne visent pas uniquement à en diminuer la qualité, la longueur ou à en modifier les propriétés formelles, comme cela a pu être suggéré (Trimillos, 1988). La mise en scène touristique est aussi un processus créatif, comme en témoignent l'apparition de nouvelles structures de danse, de nouveaux costumes ou de nouveaux accessoires.

Des formes d'expression dansées qui étaient féminines deviennent par exemple mixtes, ce qui permet de « dynamiser » les danses ; des poèmes sont également composés, en particulier pour les *lakalaka*, dont les paroles sont directement adressées aux publics étrangers (cf. la publication jointe au dossier : Condevaux, 2011). Ces innovations se diffusent en outre vers d'autres domaines des « champs de pratiques spectaculaires » (Müller, 2006) tongiens et *māori*, comme les compétitions ou les festivals et elles sont, dans ce processus, peu à peu labellisées comme « traditionnelles ».

Les résultats de cette thèse montrent donc la capacité des pratiques dansées et chantées à remplir un rôle de médiation entre les influences extérieures d'une part (stéréotypes et goûts esthétiques des touristes notamment), et les normes esthétiques et savoir-faire locaux d'autre part. On retrouve ainsi la « capacité médiationnelle » des danses dont parle K. Alexeyeff (2009 : 10). De plus, on voit que cette capacité médiationnelle se traduit par des processus créatifs : cette rencontre entre un « local » et un « global », à travers le tourisme, engendre des innovations d'un point de vue artistique.

En dehors de la scène touristique, les *lakalaka* connaissent d'autres évolutions. Certaines sont liées aux caractéristiques propres de ce type de performance : généralement pratiqués pour des événements marquant les grands moments de la vie du monarque tongien ou de sa famille proche, les *lakalaka* permettent de commenter la cérémonie pour laquelle ils sont exécutés. De nouvelles compositions – qui se basent sur un ensemble de savoir-faire dansés ou musicaux et de figures métaphoriques classiques – doivent être créées pour être pertinentes par rapport à chaque événement social.

Cependant, la pratique du *lakalaka* fait aujourd'hui face à de nouveaux changements. Les pouvoirs du monarque et de la noblesse tongiens ont perdu en importance ces dernières années<sup>1</sup>. Lors des derniers grands événements royaux, comme le couronnement du roi actuel George Tupou V en 2008, les *lakalaka* exécutés étaient bien souvent d'anciennes compositions, qui avaient été créées pour d'autres événements plus anciens. La pratique actuelle du *lakalaka* est donc marquée par une double évolution : d'une part l'émergence de nouvelles créations, adaptées aux nouveaux contextes d'exécution du *lakalaka* (comme le tourisme ou les festivals), et d'autre part la tendance à transmettre un « répertoire » figé de grandes compositions datant du siècle dernier.

Ces tendances contradictoires soulèvent de multiples questions dans la mesure où le *lakalaka* est depuis peu pris dans un processus de patrimonialisation initié par l'UNESCO : il a en effet été classé au rang de chef d'œuvre du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2003. Or la définition du patrimoine portée par cet organisme international, comme on le voit par exemple dans le préambule de la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel<sup>2</sup>, relève d'une conception « occidentale » qui associe l'idée de patrimoine à celles de transmission et de préservation. S'il est reconnu que les œuvres du patrimoine immatériel sont sans cesse « recrées »<sup>3</sup> par les populations qui les ont produites, les actions

---

<sup>1</sup>En 2010, et pour la première fois dans l'histoire tongienne, la majorité des membres du parlement a été élue par le peuple. Jusque là, la majorité des parlementaires était constituée de nobles élus par des nobles ou nommés par le roi.

<sup>2</sup><http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00006> (dernière consultation le 08/12/2011).

<sup>3</sup> Ibid.

de patrimonialisation sont néanmoins présentées comme une nécessité face aux « *graves menaces de dégradation, de disparition et de destruction* »<sup>4</sup> que la mondialisation fait courir au maintien de ces pratiques artistiques; la « préservation » ou la « sauvegarde » des œuvres apparaissent donc comme les principaux enjeux de la patrimonialisation. Les productions esthétiques « hybrides », qui résultent des influences portées par la mondialisation ne semblent, dans cette conception, nullement pouvoir être intégrées au rang de « patrimoine ».

Ainsi, comme souligné dans la définition du premier axe du labex CAP, le patrimoine tend à être opposé à l'idée de création, cette dernière étant elle associée au changement, à la nouveauté. Comment les acteurs de la patrimonialisation peuvent-ils donc mener à bien leur mission de préservation dans des contextes sociaux, comme celui de Tonga, où les œuvres en question connaissent des transformations profondes, certaines apportées par la mondialisation? Comment faire lorsque les productions esthétiques dites « immatérielles » ont pour caractéristique d'être sans cesse « re-crées », et que ces nouvelles créations intègrent les influences extérieures? En ce qui concerne le *lakalaka*, il y a lieu de se demander si le processus de patrimonialisation va renforcer la tendance à mettre en avant un répertoire figé de compositions? Les acteurs de la patrimonialisation souhaitent-ils au contraire assurer la perpétuation d'une pratique « vivante » qui ferait encore l'objet de nouvelles créations ? Dans ce cas, quels seraient les degrés d'influence extérieure et d'innovation tolérés ?

Ces questions s'inscrivent pleinement dans le premier axe de recherche du labex CAP, dans la mesure où l'une des questions qui m'intéresse est de savoir si le couple patrimoine/création, couple antinomique dans une conception occidentale, l'est aussi dans cette société polynésienne. Cependant, cette recherche ne propose pas uniquement d'étudier la confrontation entre des conceptions endogènes et exogènes du patrimoine, comme cela a déjà été fait, mais plutôt de comprendre l'effet de la patrimonialisation du *lakalaka* sur les processus créatifs liés à cette pratique ainsi que, inversement, la manière dont les nouveaux contextes de performance influencent l'action patrimonialisante.

Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de s'intéresser au travail des acteurs aujourd'hui chargés de la patrimonialisation, en particulier celui des membres du *Traditions Committee*, organisme public tongien chargé de la mise en place des politiques patrimoniales. Il est également indispensable de comprendre le rôle des « experts » traditionnellement chargés de la transmission des savoirs et savoir-faire relatifs au *lakalaka* et de la composition de ces derniers: les *punake* (personne ayant une compétence de compositeur, chorégraphe et poète). Il s'agira de comprendre le rôle que ces derniers jouent dans la transmission et la création de nouveaux *lakalaka*, ainsi que de saisir les transformations de leur fonction liées au

---

<sup>4</sup> Ibid.

processus de patrimonialisation (on assiste à une « institutionnalisation » de cette fonction, les *punake* se voyant aujourd'hui décerner officiellement ce titre par le *Traditions Committee*).

Il faudra analyser le double processus de transmission et de création du *lakalaka* assuré par ces acteurs : quelles compositions sont transmises ? Comment sont-elles sélectionnées ? Par qui ? Dans quels cadres les *punake* sont-ils amenés à créer des performances ? Les nouvelles créations peuvent-elles être reconnues comme relevant du « patrimoine » commun, ou ce titre est-il uniquement réservé aux compositions plus anciennes ?

## Réalisation du projet

Occupant, jusqu'au 31 août 2012, un poste de demi A.T.E.R. en anthropologie à l'Université de Poitiers, je souhaiterais pouvoir débiter ce projet à la rentrée universitaire 2012-2013. Des données utilisables dans le cadre de ce projet ont déjà été recueillies pendant le travail de thèse : je résidais, au cours de mes séjours à Tonga, dans une famille de *punake* et j'ai pu participer, en tant que danseuse, à un *lakalaka* en 2008. Une nouvelle enquête de terrain, prévue en juin 2012 (période propice pour étudier les créations de *lakalaka* puisque les *punake* préparent les compétitions du mois de juillet), permettra de compléter ces données, et une seconde enquête pourra avoir lieu au cours de l'année universitaire 2012-2013 si nécessaire. Les méthodes utilisées seront, comme dans le cadre de la thèse, des méthodes ethnographiques : l'observation participante, à travers l'apprentissage des danses, reste le meilleur moyen de comprendre le sens des compositions dansées ; l'enregistrement vidéo permet quant à lui de garder une trace durable des observations ; enfin des entretiens semi-directifs avec des *punake* et des membres du *Traditions Committee* permettront de saisir la manière dont ils envisagent la patrimonialisation du *lakalaka* et l'impact que celle-ci a sur la dimension créative de cette pratique.

Parmi les laboratoires participant au chapitre 1 du labex CAP, le Musée du Quai Branly me semble être l'institution de rattachement la plus pertinente pour ce projet, notamment parce que les questions soulevées ici rejoignent celles du programme de recherche « arts et artistes universels » (à travers l'impact de la patrimonialisation sur le rôle et le statut du *punake*). Par ailleurs, l'étude de la transmission et de la mise en scène des compositions « anciennes » nécessitera de mener une partie de l'enquête auprès des *punake* et autres acteurs du Centre Culturel National Tongien<sup>5</sup>, où j'ai déjà travaillé pendant mes séjours précédents.

---

<sup>5</sup>Tongan National Cultural Centre, seule institution tongienne publique dédiée à l'action patrimoniale et à la valorisation de la culture tongienne.

Ce projet pourrait donc permettre d'établir des liens entre le MQB et le TNCC, prolongeant ainsi les connexions océaniques déjà existantes du musée.

Alexeyeff, Kalissa, 2009, *Dancing from the heart. Movement, gender and Cook Islands Globalization*, Honolulu : University of Hawaii Press.

Condevaux, Aurélie, 2011, « Contextualisation of Dances in Tourism : a Tongan Case Study », *The Journal of the Polynesian Society*, 120 (3) : 269-291.

Müller, Bernard, 2006, *La tradition mise en jeu. Une anthropologie du théâtre Yoruba*, La Courneuve : Aux Lieux d'être.

Trimillos, Ricardo D., 1988, « Aesthetic change in Philippine performing arts in crosscultural contexts », dans *Come Mek Me Hol' Yu Han' . The Impact of Tourism on Traditional Music*. Kingston: Jamaica Memory Bank, pp. 105-19.