

Touristes, autochtones et *fakapale* à Tonga

Les difficultés d'une rencontre « authentique »

Aurélie CONDEVAUX¹

Doctorante en anthropologie
CREDO (Centre de recherche et de Documentation sur l'Océanie)
Université d'Aix-Marseille I
aurelie.condevaux-a@hotmail.fr

RÉSUMÉ : Depuis les travaux de MacCannell (1973), un grand nombre de recherches ont souligné que certains touristes sont motivés par une quête d'« authenticité ». Cette dernière, pensent-ils, peut être atteinte en se mêlant aux populations autochtones des lieux visités. Cet article montre, à travers un cas d'étude tongien, que la participation commune d'autochtones et de touristes à une même activité ne suscite pas nécessairement un sentiment d'authenticité chez ces derniers. Les matériaux appuyant cette réflexion ont été recueillis lors d'enquêtes de terrain menées à Tonga, en Polynésie occidentale. Cet archipel, maintenu relativement à l'écart des grandes routes touristiques, est une destination prisée par les touristes désireux de rencontrer les populations locales. Les performances de danses proposées dans divers hôtels sont l'une des occasions, pour les touristes, de participer à une activité commune avec les Tongiens, ces derniers étant également spectateurs de ces représentations. La présence d'autochtones, pourtant recherchée par les touristes dans leur quête d'authenticité, est susceptible d'engendrer plus de malaise et de confusion que de satisfaction.

Mots-clés : Tonga, tourisme, authenticité, fakapale.

Problématique et méthodes

Dans un article fondateur pour l'étude du tourisme en sciences sociales, MacCannell (1973) proposait de penser l'opposition entre ce qui est donné à voir aux touristes et ce qui reste dissimulé à leurs yeux à l'aide de concepts empruntés à E. Goffman (1959 : 144-145), à savoir ceux de *back region* et *front region*. Selon MacCannell (1973 : 590), les touristes n'ont généralement accès qu'aux régions « frontales » de la vie sociale, où les activités sont orientées vers un public donné. Pourtant, certains touristes, désireux de partager des expériences avec les populations locales, n'en sont pas moins motivés par la volonté d'accéder aux *back regions*, où les individus vaquent à leurs occupations quotidiennes sans se soucier des regards extérieurs (MacCannell, 1973 : 591, 594).

Malgré sa date de publication relativement ancienne, l'article de MacCannell est encore largement cité (McIntosh et Prentice, 1999 ; Michaud, 2001 ; Reisinger et Steiner, 2006 ; Wang, 1999). En particulier, la dichotomie proposée par MacCannell entre cultures ou identités vécues et cultures ou identités mises en scène eut une certaine postérité (Michel, 2006 : 60-61 ; Silver, 1993 ; Urbanowicz, 1989 : 113). Cette

opposition est en outre restée associée aux débats portant sur le concept d'authenticité. MacCannell est toujours mentionné comme le représentant d'une définition objective de l'authenticité. De son point de vue, le chercheur serait en mesure de discerner l'authentique de l'inauthentique (Wang, 1999 : 68-69), une position que peu de chercheurs défendraient aujourd'hui. Le concept d'authenticité a été largement discuté par les travaux portant sur le tourisme (Cole, 2007 ; McIntosh et Prentice, 1999 ; Reisinger et Steiner, 2006 ; Silver, 1993 ; Wang, 1999), et la plupart des auteurs s'accordent désormais à dire qu'il est impossible de trancher la question de l'authenticité d'un point de vue académique ou que cette question est vide de sens (Cole, 2007 : 943 ; Wang, 1999 : 354-355). Certains ont même proposé de bannir l'emploi de ce concept (Reisinger et Steiner, 2006 : 81) ou de déplacer l'étude de l'impact socioculturel du tourisme vers d'autres thèmes de recherche (Cole, 2007 : 956). Ces réflexions renvoient à un débat parallèle qui eut lieu entre anthropologues « océanistes », lequel a également jeté des doutes sur la capacité des sciences sociales à porter un jugement sur l'authenticité des cultures étudiées (Friedman, 2002 ; Jolly, 1992).

Le concept d'authenticité a donc révélé ses limites d'un point de vue analytique et il apparaît nécessaire de critiquer MacCannell sur cet aspect de son travail. En revanche, ce dernier ouvre des pistes de réflexion qui demeurent porteuses et qui avaient même, selon Harkin (2003 : 575), un caractère visionnaire. MacCannell affirmait que les touristes tentent d'accéder aux *back regions* des lieux qu'ils visitent, car ils pensent pouvoir y établir des relations de proximité avec les autochtones et y partager, quelques instants durant, la vie de ces derniers (MacCannell, 1973 : 589). Comme le soulignait MacCannell, l'intimité et la proximité sont associées, dans les conceptions occidentales, à l'idée de réalité. Pour atteindre la réalité de la vie des populations autochtones, les touristes pensent qu'il est nécessaire de devenir l'un d'« eux », de ne faire qu'un avec « eux » (MacCannell, 1973 : 592). Dans l'imaginaire touristique, l'authenticité est atteinte lorsque l'on est en mesure de voir et d'accepter les « autres » dans leur « vraie vie » (MacCannell, 1973 : 592; Cole, 2007 : 953), autrement dit en l'absence d'intermédiaires ou de « passeurs d'altérité » (Équipe MIT, 2002 : 147-152). Des travaux plus récents soulignent que la quête d'authenticité est toujours d'actualité (Cole, 2007 : 952; Doquet et Le Menestrel, 2006 : 7; Markula, 1997 : 214-215; Michel, 2006 : 63). Celle-ci se traduit par le désir manifeste des touristes de se distinguer de leurs pairs et de sortir des « sentiers battus » pour atteindre des lieux où la vie des populations locales peut être observée et, idéalement, partagée (Errington et Gewertz, 1989 : 40; Urbain, 2002 : 265-266). Il suffit effectivement de feuilleter quelques brochures touristiques pour se rendre compte que la promesse de « vraies » rencontres avec les populations locales, d'expériences au plus proche de leur vie quotidienne, demeurent des arguments qui font recette. Les touristes eux-mêmes utilisent fréquemment le terme d'« authentique » (qui est connoté positivement), pour désigner des expériences qui ne sont pas planifiées, ou qui ne sont pas habituellement réservées aux touristes. Se mêler aux « locaux » dans le cadre de leurs activités est hautement valorisé. Ces usages que les acteurs font du concept d'authenticité ne doivent pas être négligés. Le seul intérêt valable que l'on peut porter à l'authenticité, d'un point de vue scientifique, est de se demander comment le concept est construit ou pensé par les acteurs sociaux. L'authenticité n'est pas, dans cette perspective, une caractéristique intrinsèque d'une pratique ou d'un objet, mais un label qui lui est attribué dans l'interaction (Reisinger et Steiner, 2006 : 69-72).

Côtoyer des autochtones, en particulier au cours d'activités auxquelles ceux-ci se livrent indépendamment de la présence des touristes, devrait donc susciter un sentiment d'authenticité chez ces derniers (Cole, 2007 : 953). Partant de cette hypothèse, je propose d'examiner les problèmes posés par ce type d'attente. Il a déjà été souligné que la rencontre de l'« altérité » induite par les pratiques touristiques ne se fait pas sans intermédiaires, sans « passeurs d'altérité ». Avant que le touriste puisse se lancer seul à la découverte de lieux et de cultures inconnues, il passe par les étapes d'un apprentissage (Équipe MIT, 2002 : 149-153). De même, l'attribution du label d'« authentique » à un objet ou une pratique n'est pas du ressort du touriste seul, celui-ci étant guidé dans son

appréciation. Pour être reconnue comme telle, l'« authenticité » doit être marquée, signalée aux touristes (Harkin, 1995). La question est donc de savoir si, placés devant des pratiques inconnues, non médiatisées et non marquées pour leur consommation, les touristes peuvent effectivement avoir le sentiment d'une rencontre authentique? La situation rêvée par les touristes, dans laquelle ils rencontreraient l'« autre » sans aucun intermédiaire, n'est-elle pas susceptible de créer plus de confusion que de satisfaction?

Pour apporter des éléments de réponse à ces questions, je m'appuierai sur un cas d'étude tongien. Tonga est un archipel de Polynésie occidentale. Comme en de nombreux archipels du triangle polynésien, les touristes ont souvent l'opportunité d'assister à des démonstrations de danses locales. À Tonga, celles-ci sont appelées *tongan feast and dance shows* ou *floorshows*. Ces démonstrations sont des performances au sens où Castellani l'entend : ce sont des événements distingués du quotidien à l'aide de divers moyens, comme l'utilisation d'un espace délimité ou de costumes particuliers, et caractérisés par des « développements intentionnels de compétence expressive devant un public » (Castellani, 2007 : 74). Celles-ci offrent aux touristes l'opportunité de participer à des activités conjointement aux autochtones, non pas en tant que clients, mais également en tant que « coparticipants », puisqu'une très grande proportion de l'audience est constituée de Tongiens. En tant que spectacle volontairement produit pour un public, ces performances ne sont pas des *back regions* au sens de MacCannell. Néanmoins, la présence d'autochtones dans le public, et les pratiques qu'ils déploient, pourrait donner aux touristes le sentiment qu'ils ne participent pas à une attraction spécialement mise en scène pour eux, mais exécutée par et pour les autochtones. D'après ce que nous disent MacCannell et les travaux ultérieurs sur le même thème, cette présence est susceptible d'apporter aux touristes un sentiment d'authenticité. Notons d'ailleurs que le nombre important de Tongiens dans le public est perçu à priori par les touristes comme le signe que la soirée sera de qualité. Toutefois, un examen plus minutieux de l'interaction, tel que les méthodes de l'anthropologie le permettent, laisse entrevoir que certaines pratiques des membres tongiens du public, qui obéissent aux normes sociales locales, suscitent un sentiment de gêne et d'embarras parmi les touristes. L'analyse tentera de montrer comment la présence d'autochtones dans le public et les pratiques de ces derniers peuvent être source d'un sentiment de confusion plus que d'authenticité. Elle s'arrêtera en particulier sur l'exemple du *fakapale*, qui est le point focal de l'incompréhension entre touristes et autochtones. Cette pratique consiste à faire un don à un danseur ou groupe de danseurs dont la performance est appréciée. Souvent mal interprété par l'audience étrangère, le *fakapale* n'est pas source d'une « authentification » (Harkin, 1995 : 658) de la performance. Au contraire, elle occasionne une certaine gêne parmi les touristes.

La réflexion proposée se base sur des matériaux ethnographiques recueillis principalement par la méthode d'observation participante. En assistant de manière répétée à des *floorshows*, j'ai pu noter les pratiques des clients tongiens et étrangers, et les réactions de ces derniers devant

des situations inattendues. Afin de mieux comprendre les attentes et les réactions des touristes relativement à ces performances, j'ai également eu recours à des questionnaires passés à des clients, tongiens comme étrangers, sur le lieu des *floorshows*. J'analyserai en particulier les remarques faites, dans ces questionnaires, par les visiteurs étrangers à propos du *fakapale*. Ces réflexions ne faisaient pas l'objet de questions, mais étaient formulées spontanément par les spectateurs lorsqu'ils étaient interrogés sur ce qui leur avait déplu au cours de la performance. Les cinq mois de terrain que j'ai effectués à Tonga entre 2008 et 2009 ont été par ailleurs l'occasion de participer ou d'assister à des danses exécutées dans des cadres cérémoniels. J'ai ainsi pu observer le *fakapale* tel qu'il est pratiqué dans divers contextes et recueillir des informations de première main auprès de Tongiens. Puisque l'étude s'arrête tout particulièrement sur cette pratique, une première partie lui sera consacrée. Nous verrons ensuite comment la pratique du *fakapale* est adaptée aux *floorshows* et la manière dont les touristes interprètent et réagissent à celle-ci. Mais commençons tout d'abord par donner quelques précisions sur le cadre de l'enquête.

Tourisme à Tonga

Tonga, qui est quelque peu à l'écart des grandes routes touristiques, est une destination idéale pour les touristes à la recherche d'authenticité. Bien qu'il soit difficile de fournir des chiffres précis et récents, le nombre de touristes visitant Tonga chaque année reste relativement bas en comparaison des autres destinations de Polynésie. En 2002 par exemple, Tonga accueillit 41 208 visiteurs alors que les îles Cook en recevaient 83 333, la Polynésie française 211 893 et Samoa 98 024 (SPTO, 2005 : 1).

De plus, Tonga est réputé avoir été moins marqué par les influences européennes que ses voisins. La société tongienne serait la moins acculturée de toutes les sociétés polynésiennes (van der Grijp, 2001 : 184). Le pays, bien que sous protectorat britannique de 1900 à 1970, n'a jamais été directement colonisé, et le système de chefferie polynésienne s'est transformé en un état monarchique centralisé. Le roi actuel, George Tupou V, couronné en août 2008, est le descendant de lignées royales qui établissent leurs généalogies jusqu'au premier Tu'i Tonga (chef suprême) 'Aho'eitu, qui aurait régné au milieu du 10^e siècle. George Tupou V conserve de larges pouvoirs malgré les revendications démocratiques qui se font entendre depuis quelques années.

Ces caractéristiques sont utilisées à l'appui de la promotion du pays, qui met en avant d'une part que Tonga est l'unique royaume dans le Pacifique Sud, et d'autre part qu'il n'a jamais été colonisé (en passant s'il le faut sous silence la période de protectorat) (Jasons Travel Media, 2009 : 4, 15). La promotion touristique repose largement sur l'idée que la culture tongienne se donne partout à voir au touriste de passage car elle est encore vécue au quotidien : « *Tonga offers visitors a unique experience, with a living culture steeped in tradition.* » (Jasons Travel Media, 2009 : 4) Les publicités jouent de l'idée que les touristes pourront se mêler aux activités routinières des Tongiens, dans des circonstances où rien n'est artificiellement mis en scène pour répondre à

leur présence. Or, ce type d'occasion est effectivement perçu comme faisant le charme du petit royaume par les touristes. La plupart d'entre eux expriment le désir de rencontrer les « populations locales » et affirment que l'une des raisons qui les ont poussés à choisir Tonga comme destination est le fait que le pays soit peu touristique.

L'une des occasions, pour les touristes, de participer à des activités aux côtés de Tongiens est offerte par les *floorshows* évoqués en introduction. À Tongatapu, île principale du pays, quatre lieux (principalement des hôtels) proposaient des *floorshows* en 2008 ; ils étaient au nombre de sept en 2009. Chacun opère à raison d'une, voire deux fois par semaine. Deux de ces performances prennent place à Nuku'alofa, la capitale du pays, alors que les autres sont dispersées dans des hôtels situés le long des côtes de l'île. Des performances similaires ont lieu dans le groupe d'îles de Vava'u, plus au nord. Ces îles, dont le charme est réputé plus grand que celui de Tongatapu, attirent de nombreux touristes. Je n'ai pas effectué d'enquête dans ces îles, mais j'y ai assisté à un *floorshow* dont le public était composé uniquement d'étrangers. La présence importante de Tongiens dans le public des *floorshows* pourrait donc être une particularité de Tongatapu.

Les *floorshows* se résument essentiellement à un repas, présenté sous forme de buffet, suivi d'une démonstration de danses. Les plats proposés sont similaires à ceux préparés lors des banquets tongiens (*pola kai*) qui marquent la plupart des grandes occasions sociales (conférences religieuses, mariages, etc.). La performance de danses qui suit est généralement constituée d'un mélange de différentes danses polynésiennes, aussi bien tongiennes que samoanes, hawaïennes, tahitiennes, et māori. Plus rarement, les *floorshows* ne présentent que des danses tongiennes, appelées *faiva*. Le terme de « danse » n'est d'ailleurs utilisé ici que par commodité, en dépit des limites qu'il présente pour désigner ces formes d'expression artistique qui font converger poésie, chant et danse. Tous les *floorshows* sont animés par une personne désignée localement par le terme de *Master of Ceremony*. Son rôle est d'expliquer le déroulement de la soirée et, d'une manière générale, de s'assurer que celle-ci soit un moment divertissant. Il présente également les différentes danses et apporte des éléments explicatifs sur la culture tongienne, principalement à destination des clients étrangers.

Cette forme de divertissement, qui est payante, est comparable à une formule touristique répandue en Polynésie et dans le monde entier. Pourtant, à Tongatapu, les autochtones se sont appropriés les *floorshows* et constituent une grande proportion de la clientèle de ces soirées. L'importance de la présence tongienne varie en fonction du lieu du *floorshow*. Certains semblent s'être « spécialisés » dans l'accueil de touristes étrangers ; les Tongiens y sont peu nombreux. D'autres, au contraire, accueillent un plus grand nombre de ces derniers. Les questionnaires ont été distribués dans tous les *floorshows*, mais le taux de réponse n'étant pas le même partout, les questionnaires ne représentent qu'imparfaitement ces variations de la proportion de Tongiens et d'étrangers dans le public. De plus, les clients tongiens refusaient beaucoup plus fréquemment de remplir un questionnaire que les étrangers, ce qui constitue un autre biais important.

Sur le total des 120 personnes m'ayant rendu un questionnaire, 112 ont répondu à la question « Quelle est votre nationalité? ». Parmi ces derniers, quarante-neuf affirmaient être Tongiens ou avoir une double nationalité (Tongien et Australien, Tongien et Américain). Soixante-trois déclaraient une autre nationalité. Étant donné le biais évoqué précédemment, cette supériorité numérique des étrangers ne représente pas nécessairement la réalité.

Les Tongiens se rendent aux *floorshows* pour dîner à l'extérieur avec des amis ou de la famille en visite. Il est en effet important de souligner que, parmi les visiteurs qui se rendent chaque année à Tonga, une proportion considérable est constituée de membres de la diaspora tongienne vivant en Nouvelle-Zélande, en Australie et aux États-Unis; la population de cette diaspora représenterait environ le double de celle résidant en permanence à Tonga (Addo et Besnier, 2008 : 41). Ceux-ci ne viennent généralement pas pour découvrir ce pays qu'ils connaissent déjà, mais plutôt pour participer à des événements particuliers (mariages, funérailles, rassemblements religieux) ou pour rendre visite à leurs familles. Les Tongiens qui habitent Tonga se rendent également aux *floorshows* pour célébrer des occasions spéciales, en particulier des anniversaires.

Contrairement à ce que l'on aurait pu supposer au vu des travaux évoqués en introduction, cette présence ne signifie pas qu'un plus fort degré d'authenticité sera attribué à la performance par les touristes. Les observations et questionnaires utilisés permettent de mettre en lumière l'existence de quelques éléments qui, dans le déroulement de la soirée, font de la présence des Tongiens plus une barrière à l'appréciation du spectacle par les autres visiteurs qu'un élément positif dans le jugement porté par ces derniers. Une certaine incompréhension peut émerger entre autochtones et touristes. Cette confusion naît de l'inaptitude de ces derniers à interpréter les pratiques déployées par les clients tongiens selon les normes locales. À travers les grilles d'interprétation auxquelles les touristes font appel, certaines pratiques apparaissent comme choquantes alors qu'elles sont spontanées et habituelles pour les autochtones. Le *fakapale*, qui ne fait pas partie du programme établi des *floorshows* et échappe le plus souvent aux commentaires des *Masters of Ceremony*, est particulièrement susceptible de susciter de la confusion chez les touristes. Avant d'aborder le cas des performances touristiques, il est nécessaire d'expliquer plus en détail en quoi consiste le *fakapale* dans des contextes non touristiques.

Pratiques et significations du *fakapale*

Les danses tongiennes étaient — et demeurent dans une certaine mesure — des formes de divertissement réservées aux *hou'eiki*, personnes de rang social élevé. Notons à ce propos que la principale segmentation de la société tongienne, du point de vue du rang, est celle qui oppose les *hou'eiki* (singulier 'eiki) — chefs — aux *tu'a* — roturiers — (Kaeppler, 1971 : 179), qui sont des positions héréditaires. Les célébrations du couronnement du roi George Tupou V en 2008 furent par exemple marquées par de nombreuses performances de danses, qui véhiculent alors des discours rendant hommage



ILLUSTRATION 1 : Un tissu d'écorce a été déployé devant un groupe dansant lors de l'anniversaire du couronnement du roi George Tupou V, Nuku'alofa (photo : Aurélie Condevaux).

à la famille royale et qui offrent des commentaires sur l'événement. Cependant, les danses sont toutes pratiquées aujourd'hui en diverses occasions sociales — mariages, anniversaires, fêtes scolaires ou religieuses et *floorshows* — que des nobles soient présents au non. Quelles que soient les circonstances de la performance, le *fakapale*, qui consiste à remettre un objet au danseur dont la prestation est appréciée, est pratiqué. Si les danses se sont démocratisées, certains principes du *fakapale* dépendent encore de la présence de *hou'eiki* (nobles) parmi les danseurs et les spectateurs. Les règles du *fakapale* détaillées ci-dessous m'ont été expliquées par des Tongiens ou observées directement dans le cadre de divers événements.

Tout d'abord, la nature des objets utilisés pour *fakapale*, appelés *pale*, varie en fonction du contexte. Certains de ces objets existaient au moment du contact avec les Européens, comme les *ngatu* (tissus d'écorce), les *fala* (nattes) et les *kahoa* (colliers de fleurs), alors que d'autres ont été introduits par la suite, comme les tissus de coton ou de fibres synthétiques et les billets de banque. Les *ngatu* sont des tissus fabriqués à partir de l'écorce du mûrier à papier (*broussonetia papyrifera*), qui est battue jusqu'à obtenir une matière souple. Différentes pièces d'écorce battue sont assemblées pour former de grands tissus rectangulaires pouvant atteindre plusieurs dizaines de mètres de long. Ceux-ci sont ensuite décorés à l'aide de peintures obtenues à base de terre ou de produits végétaux. Comme le souligne Veys (2009 : 134), les *ngatu* ont toujours été fabriqués de mémoire humaine et ils sont évoqués dans les récits des premiers Européens qui atteignent Tonga. Les *fala*, nattes tressées avec des feuilles de pandanus, peuvent également être utilisées comme objets de gratification, mais plus rarement que les *ngatu*. Les *ngatu* et les *fala* sont des objets de valeur qui occupent une place importante au cours des cérémonies de don et d'échange (Addo et Besnier, 2008; Douaire-Marsaudon, 1997; Veys, 2009 : 135). L'utilisation de ce type de *pale* (objet de gratification) est rare en dehors des événements royaux. Dans ces

circonstances, le roi lui-même, ou la reine, sont à l'origine du don, qui est un moyen d'exprimer leur gratitude envers les danseurs qui donnent une représentation pour eux. Les objets sont alors apportés et déployés devant les danseurs, au cours de la performance, par des groupes de femmes (voir illustration 1).

Les *kahoa*, ou colliers de fleurs, peuvent également être utilisés comme objets de gratification. Ce type d'objet est placé spécifiquement autour du cou de la personne que l'on désire gratifier. Les autres objets utilisés pour *fakapale* aujourd'hui sont d'origine européenne. Des tissus de matières diverses peuvent servir de substituts aux tissus d'écorce, dont ils atteignent des longueurs comparables. Comme ces derniers, ils sont déployés devant le groupe de danseurs. Des tissus de plus petite taille peuvent également être enroulés autour du cou ou de la taille des danseurs distingués. Ces morceaux d'étoffe sont utilisés comme *pale* (objets de gratification) pour toutes les occasions, y compris les événements royaux. Enfin, les billets de banque sont aujourd'hui largement utilisés. Il est habituel à Tonga que les danseuses non mariées enduisent leurs corps d'huile de noix de coco. Outre la dimension esthétique de l'aspect lustré donné ainsi à la peau, cette pratique est un moyen pour la jeune fille de donner au public la preuve de sa vertu (la virginité prémaritale étant valorisée). En effet, il est dit que si celle-ci est toujours vierge, l'huile ne pénétrera pas sa peau mais restera luisante en surface. Cette couche d'huile de coco permet aujourd'hui de coller à même la peau les billets donnés pour gratifier les danseuses. Ceux-ci peuvent également être glissés dans le *kahoa* (collier de fleurs) que porte le danseur, ou dans tout autre élément du costume, comme le bustier, la poche ou le col d'une chemise. Parfois, les billets sont enfilés sur un collier qui est ensuite placé autour du cou du danseur ou déposé à ses pieds. Enfin, lors du couronnement du roi George Tupou V, des billets de banque furent jetés en grande quantité dans les airs à la fin d'une danse, constituant une manière plus rare de remettre ce type de *pale* (objet de gratification).

Les Tongiens affirment fréquemment que la première utilisation de l'argent pour *fakapale* est le fait d'Européens qui n'avaient rien d'autre à disposition pour exprimer leur appréciation. Cependant, les billets de banque sont le type d'objet le plus utilisé aujourd'hui, y compris lorsque aucun étranger n'est présent dans le public. Par conséquent, les performances de danses sont devenues un bon moyen de collecter de l'argent pour les personnes qui désirent financer un projet collectif. Dans ces circonstances, le but principal étant de collecter des fonds, s'il n'y a pas de *'eiki* (noble) dans l'audience comme parmi les danseurs, le *fakapale* se déroule assez simplement. Quiconque désire gratifier les danseurs ou faire un don peut le placer sur le corps des jeunes gens alors que ceux-ci dansent. Ces derniers récupèrent les billets et les gardent pour eux-mêmes. Si, dans ce cas de figure, les billets sont donnés au regard de leur utilité dans le système d'échange monétaire, dans la plupart des autres circonstances toutefois la logique qui préside au *fakapale* demeure l'expression d'une appréciation esthétique, et non une rétribution. Tout comme l'équivalence établie depuis peu entre monnaie



ILLUSTRATION 2 : Une femme dépose un billet de banque en *pale* (objet de gratification) pour Sālote Mamautaimi Tuku'aho alors que celle-ci exécute une danse solo lors de l'anniversaire du couronnement du roi George Tupou V, Nuku'alofa (photo : Aurélie Condevaux).

et objets de valeur ne brise pas les logiques culturelles qui président à l'échange de ces derniers (Addo et Besnier, 2008), l'argent utilisé comme *pale* (objet de gratification) continue d'être avant tout le moyen d'exprimer un sentiment de bien-être esthétique (*māfana*) ou de reconnaissance.

Lors de circonstances qui impliquent des *hou'eiki* (nobles), les règles du *fakapale* se compliquent, de même que le circuit suivi par les objets donnés. Lorsque des *hou'eiki* se trouvent dans l'audience, il est souhaitable d'attendre que l'un d'eux aille *fakapale* avant de pouvoir faire de même. Lorsque les performances sont données pour le roi, l'étiquette veut que les donateurs saluent en direction de celui-ci lorsqu'ils pénètrent l'espace où se tiennent les danseurs. Par ailleurs, placer des billets sur le corps du danseur est inapproprié lorsque celui-ci est un noble, un cas de figure extrêmement fréquent lors des cérémonies royales. Le couronnement du roi en 2008 ou les célébrations de son anniversaire en 2009 ont été l'occasion de voir des proches parents de ce dernier danser pour lui, certains lui étant même supérieurs en rang selon les principes de hiérarchie tongienne. Par exemple, les princesses Sālote Lupepau'u Tuita, 'Ana Seini Tupouveihola Fusitu'a ou encore Sālote Mamautaimi Tuku'aho, nièces ou petite nièces du roi, dansèrent en solo ou dans des danses de groupe. Si le danseur est supérieur en rang aux membres de l'audience, il se tient sur une couche de nattes et tissus d'écorce, qui lui permet d'être légèrement surélevé par rapport aux roturiers et aux nobles qui lui sont inférieurs. La manière appropriée de *fakapale* est alors de déposer les billets aux pieds du danseur, en évitant de pénétrer sur son « piédestal » (voir illustration 2).

Lorsque des *ngatu* (tissus d'écorce) ou des nattes sont apportés comme objets de gratification, il convient que les porteurs se courbent légèrement s'ils sont amenés à passer devant le danseur. Outre la nature de l'objet donné et la manière de le présenter, une autre dimension importante du *fakapale* réside dans le cheminement des objets offerts, qu'il est parfois difficile de retracer. Les danseurs sont rarement



ILLUSTRATION 3 : Deux clientes tongiennes montent sur scène pour *fakapale* une danseuse lors d'un *floorshow*, côte ouest de Tongatapu (photo : Aurélie Condevaux).

les destinataires finaux des dons. En particulier, l'étiquette voudrait que, lorsque les danses sont exécutées en l'honneur d'un *'eiki* (noble), les danseurs lui remettent les objets reçus une fois la performance finie. Il arrive également qu'il les remette au *punake* (expert en poésie, chant et danse) responsable de la préparation de la danse. Il est très fréquent que ces seconds récepteurs redistribuent à leur tour les *pale* (objets de la gratification) à d'autres personnes de leur choix.

Fakapale sur la scène touristique

Lorsque des danses sont exécutées au cours de *floorshows*, les spectateurs tongiens déploient les pratiques appropriées à ce type de situation en allant placer des *pale* (objets de gratification) sur les danseurs. Le fait d'apprécier esthétiquement une danse est rarement le seul motif à *fakapale*. Les Tongiens montent en effet plus volontiers sur scène lorsqu'ils connaissent certains danseurs, ce qui n'est pas rare. En outre, il est devenu très fréquent que les *Masters of Ceremony* dédicacent successivement chaque danse aux membres du public, qu'ils les connaissent personnellement ou non (il leur suffit généralement d'utiliser les noms donnés au moment des réservations). Pour les Tongiens, se voir ainsi dédicacer une danse est ressenti comme une obligation à aller *fakapale*, que les danseurs soient bons ou médiocres. Par ailleurs, devant une telle incitation, il arrive que les clients remettent leurs *pale* (objets de gratification) au *Master of Ceremony* lui-même. Les billets sont le type de *pale* généralement utilisé dans les *floorshows*. Toutefois, contrairement au cas des collectes de fonds évoqué précédemment, le motif premier du *fakapale* dans ce contexte n'est pas d'offrir une rémunération aux danseurs (lesquels reçoivent un salaire par ailleurs), mais bien d'exprimer une appréciation. Les petites coupures utilisées sont une preuve de l'aspect symbolique du geste. Par ailleurs, il arrive que certains clients qui n'ont pas d'argent à disposition aient recours à d'autres manières d'exprimer leur *māfana* (état émotionnel suscité par la beauté de la performance), que ce soit en montant sur scène pour exécuter quelques mouvements de danse aux côtés des danseurs ou

en s'exclamant « *mālie!* » (beau, superbe!). Ces pratiques sont tout aussi appropriées que le *fakapale* pour exprimer enthousiasme ou admiration, et elles sont autant appréciées par les danseurs, bien que ceux-ci n'en retirent aucun avantage matériel.

En théorie, toutes les règles du *fakapale* évoquées ci-dessus sont susceptibles de s'appliquer lors des *floorshows*. Cependant, étant donné qu'il est rare que des *hou'eiki* (nobles) se trouvent dans le public, et à fortiori parmi les danseurs, seules les règles qui s'appliquent aux circonstances où il n'y a que des roturiers sont généralement activées. La manière de *fakapale* est alors similaire à celle pratiquée lors des collectes de fonds. Les clients du *floorshow* montent sur scène au cours de la performance et se frayent un chemin au milieu des danseurs, déposant au passage des billets sur les épaules, dans les colliers ou dans les costumes de ceux-ci (voir illustration 3).

La plupart des donateurs tentent de passer derrière les danseurs afin de ne pas faire écran entre ceux-ci et le reste de l'audience. Mais il arrive que leur présence entrave les mouvements des danseurs. La grande majorité des personnes ayant recours au *fakapale* sont des Tongiens, mais il n'est pas rare de voir des visiteurs étrangers s'y adonner à leur tour. Ceux-ci sont généralement accompagnés par des personnes vivant à Tonga qui leur ont expliqué les tenants et aboutissants de cette pratique.

Toutefois, la plupart des touristes ne reçoivent aucune information à ce sujet avant de se rendre à un *floorshow*. La vue du *fakapale* suscite alors chez eux des réactions diverses. Certains sont simplement surpris. Un couple de français évoqua par exemple une « coutume curieuse » et demanda des explications à leur accompagnatrice tongienne. Le fait que le *fakapale* se déroule au beau milieu de la performance est peut-être ce qui suscite le plus d'étonnement, voire d'agacement. La gêne parfois occasionnée diminue aux yeux des touristes la valeur esthétique du spectacle. En effet, il arrive que les dons de billets soient si nombreux que les allers et venues des spectateurs sur scène irritent certains touristes, comme celui-ci qui s'exclama « cela devient ridicule ! » (touriste français, Nuku'alofa, Tongatapu) ou cet autre spectateur qui m'expliqua : « *I was very surprised by this and taken aback at first. I thought they were rude for interrupting.* » (Touriste américain, district de Hahake, Tongatapu.)

Il arrive que les touristes, plus que décontenancés, soient choqués par le *fakapale*. Selon certains, le fait de couvrir une personne d'argent est un acte dégradant : « *I didn't like giving money during the dances to stick on their bodies. Westerners find this a little bit offensive.* » (Touriste néo-zélandais, district de Hahake, Tongatapu.) Outre son caractère offensant, le fait que des billets de banque soient utilisés conforte les touristes dans l'impression que cette pratique n'est pas « traditionnelle », mais attribuable à l'influence occidentale. Enfin, les personnes qui n'ont aucune connaissance du *fakapale* croient parfois que cet acte est un moyen d'exprimer une attraction physique vis-à-vis d'un ou d'une danseuse plutôt qu'une appréciation esthétique de la danse elle-même. Le fait que l'argent soit le médium utilisé à cet effet contribue à en faire un acte outrageant à leurs yeux. En effet, interprétant

ces dons à l'aune de leurs propres références culturelles, ils associent cette pratique aux pourboires donnés aux danseuses lors de spectacles de *strip-tease* (effeuillage).

Non seulement ce type d'interprétation pose une lecture nouvelle sur le *fakapale*, mais il a également des effets performatifs. En effet, la manière dont certains touristes tentent d'imiter la pratique revêt un caractère visiblement sexualisé. Par exemple, certains hommes, principalement étrangers mais également Tongiens (lesquels sont, au dire des danseurs, uniquement des hommes qui ont abusé de boissons alcoolisées), glissent les billets précisément au niveau de la poitrine des jeunes filles, un geste qu'ils accompagnent parfois d'une bise sur la joue. En outre, les touristes (hommes et femmes) vont en grande majorité remettre leur *pale* (objet de gratification) à un danseur du sexe opposé au leur (ce qui n'est pas le cas des Tongiens), un geste révélateur des connotations sexuelles données à cet acte (voir illustration 4).

Le *fakapale* tend donc à être interprété d'une manière erronée par les personnes qui y sont confrontées pour la première fois. Cette lecture nouvelle suscite à son tour des modifications de la pratique, laquelle revêt alors une dimension sexuelle manifeste qui est d'autant plus susceptible de choquer les touristes. S'étant aperçus de la confusion éprouvée par certains, deux *Masters of Ceremony* ont récemment pris l'initiative d'introduire des éléments explicatifs supplémentaires dans leurs discours. Melinda, gérante d'un hôtel et *Master of Ceremony* du spectacle hebdomadaire qui s'y déroule, se contente de rappeler que le *fakapale* n'est rien d'autre qu'une récompense donnée à la personne dont on admire le plus la performance. Un autre *Master of Ceremony* préfère quant à lui faire une référence plus directe aux interprétations sexuelles du *fakapale*, afin de souligner avec humour leur caractère inapproprié : « *For those among you who are wondering what is happening, putting money on dancers does not make us a Las Vegas strip show. We call it culture, I believe you call it gratuity.* » (Extrait du discours de présentation d'un *floorshow*, Nuku'alofa, Tongatapu.) Toutefois, aucun de ces deux *Masters of Ceremony* n'évoque, dans son discours, l'ancrage social du *fakapale* décrit précédemment, laissant ainsi encore une zone de flou dans l'interprétation.

Discussion

Les *floorshows* ne sont pas des *back regions* si l'on s'en tient à la définition donnée par MacCannell (1973 : 590), puisqu'ils sont adressés à un public reconnu comme tel. Toutefois, ils présentent certaines caractéristiques qui font habituellement l'attrait de ces lieux aux yeux des touristes. Au cours des *floorshows* tongiens, les touristes se trouvent mêlés aux clients autochtones et occupent une position qui est la même que ces derniers. Ils ont l'opportunité d'assister à des pratiques qui n'ont rien d'une mise en scène intentionnelle à leur égard. Ils deviennent spectateurs, non plus seulement d'un spectacle programmé, mais également de pratiques spontanées, et dans une certaine mesure imprévisibles, déployées par les membres autochtones de l'audience. Par les imitations du *fakapale* auxquelles les touristes se prêtent, ces derniers tentent encore un peu plus de devenir l'un d'eux. L'appropriation de l'espace scénique par les différents acteurs



ILLUSTRATION 4 : Un touriste place un billet en *pale* dans le dos d'une danseuse tongienne lors d'un *floorshow*, côte ouest de Tongatapu (photo : Aurélie Condevaux).

sociaux donne aux *floorshows* quelques ingrédients essentiels à une expérience « authentique ».

Pourtant, l'observation du déroulement de ces soirées laisse percevoir des éléments qui viennent perturber ces promesses d'authenticité. En raison de sa nature ostentatoire et manifeste, le *fakapale* est la pratique autour de laquelle prend forme l'interaction entre touristes non tongiens et clients autochtones. En effet, si elle suscite rarement des échanges réels (au sens où elle ne crée pas de dialogue entre les uns et les autres), cette pratique sert en revanche de révélateur aux différents systèmes de normes et aux divers schèmes d'interprétation dont chaque groupe est porteur. Pour les Tongiens, pratiquer le *fakapale*, y compris avec des billets de banque, est la manière la plus appropriée d'exprimer leur appréciation esthétique ou la gratitude qu'ils éprouvent pour se voir dédicacer une danse personnellement. Les touristes éprouvent quant à eux, face au *fakapale*, soit un simple étonnement lié à la nouveauté de cette pratique, soit une répulsion qui s'explique par le fait qu'ils appliquent, pour donner du sens à ce qu'ils voient, des références culturelles venant de leur propre expérience. Selon leur système d'interprétation, placer de l'argent sur des danseurs peut revêtir un caractère dégradant, voire de fortes connotations sexuelles que le *fakapale* n'a pas originairement.

La confusion des touristes ne découle pas seulement de la signification qu'ils attribuent au geste. Leurs réactions négatives s'expliquent également par le fait que, étant rarement au courant des fondements culturels du *fakapale*, les touristes supposent que l'utilisation de billets de banque pour cette pratique est une forme de « pollution » d'origine européenne. Or, le *fakapale* tel qu'il apparaît dans les *floorshows* n'est que l'une des formes prises par une pratique ancrée dans les systèmes de normes et de valeurs tongiens, comme nous l'avons vu précédemment. L'utilisation de billets de banque peut être considérée comme obéissant à des logiques de syncrétisme ou d'hybridation, souvent décrites en anthropologie, par lesquelles « *people engage in pre-capitalist forms of exchange right under the nose of capitalism ; valorize conservative belief systems*

to help them understand the future; give tokens of globalization a quintessentially local meaning; and turn gifts into commodities and commodities into gifts» (Addo et Besnier, 2008 : 39). L'utilisation des billets ne va pas à l'encontre des logiques culturelles et des émotions habituellement sous-jacentes au *fakapale*. Comme le souligne Douaire-Marsaudon (1997 : 285) au sujet des objets occidentaux et des billets utilisés dans le cadre des cérémonies de don qui mobilisent les sociétés tongienne et wallisienne, «[o]n a donc ici des objets nouveaux, des objets de la modernité occidentale, mais qui sont adoptés puis intégrés dans les rituels de dons au même titre que les objets consacrés par la tradition».

Le *fakapale* continue d'être, dans les *floorshows*, un moyen par lequel les spectateurs expriment leur *māfana* (émotion esthétique) ou leur gratitude, et non une manière de rémunérer les danseurs. Comme nous l'avons vu, les occurrences sociales du *fakapale* ainsi que les principales règles qui le régissent sont étroitement liées au système de hiérarchie sociale qui fonde la société tongienne. Or, ce sont précisément ces types de pratiques, insérés dans les systèmes culturels locaux, qui sont habituellement recherchés par les touristes dans leur quête d'authenticité. Pourtant, ces derniers ont trop peu de référents culturels pour pouvoir reconnaître dans le *fakapale* une pratique «typiquement» tongienne. Cet élément distingue les *floorshows* d'autres spectacles de ce type, qui n'attirent bien souvent que des touristes, comme c'est le cas des performances culturelles māori en Nouvelle-Zélande par exemple. Le *fakapale* ajoute donc une teneur locale à une «formule culturelle-touristique» (Bunten, 2008 : 305) internationale. Pourtant, cette dimension locale ne donne pas un caractère plus «authentique» à la performance aux yeux des touristes.

Conclusion

L'exemple du *fakapale* dans les *floorshows* tongiens montre plusieurs choses. Tout d'abord, n'est désigné comme «authentique» par les touristes que ce qui correspond à leurs attentes ou préconceptions, lesquelles reposent sur une vision des populations visitées comme devant être les représentantes d'une identité «traditionnelle», atemporelle, où les signes de l'influence occidentale seraient inexistantes (Silver, 1993 : 304). Dans ce cadre, l'utilisation de billets de banque ne peut être associée à une pratique «authentique». La deuxième conclusion est que si les touristes valorisent à priori la possibilité d'observer des pratiques locales non planifiées et de s'y mêler, la réalité prend des tournures différentes lorsqu'une telle opportunité se présente. Le *fakapale*, auquel les autochtones ont recours de manière imprévisible et qui est indépendant du programme établi du *floorshow*, est l'un des éléments susceptibles de donner à ceux-ci un caractère «authentique». Pourtant, loin de faire naître ce sentiment chez les touristes, cette pratique suscite au contraire du malaise, auquel certains *Masters of Ceremony* tentent de pallier en dévoilant le sens premier du *fakapale* par des commentaires explicites. Ainsi, comme le note Harkin (1995 : 653), l'«authenticité» doit être signifiée, marquée, désignée, pour être reconnue comme telle : «without some authoritative marking the tourist is uncertain whether what she is experiencing is authentic or not». Paradoxalement,

ce surplus de discours, bien que temporisant la confusion éprouvée par les touristes, crée une nouvelle barrière à la possibilité d'une rencontre «authentique» telle que ceux-ci la définiraient. Ainsi, la question de savoir si une rencontre immédiate (au sens de non médiatisée) avec une forme d'«altérité» peut être catégorisée comme «authentique» par les touristes impliqués reçoit ici une réponse négative. En effet, les explications données par les *Masters of Ceremony* sont suscitées par la présence des touristes et font du *fakapale* un acte prévisible, si ce n'est programmé, du *floorshow*. Par conséquent, la situation d'interaction idéale imaginée par les touristes, où rien ne devrait être mis en œuvre pour eux, s'éloigne un peu plus. ■

Notes

- 1 Je remercie tout particulièrement Pita et Anelisia Vi, Tangifetaua et Luisa Lakai Koloamatangi, Tupou Pasikala ainsi que toutes les personnes qui m'ont aidée de près ou de loin pendant mes enquêtes à Tonga. Je remercie également Cécile Quesada-Moateau, Antoine Fouquet et les autres lecteurs de ce manuscrit pour leurs conseils.
- 2 Notons que l'utilisation du féminin est un choix d'écriture de Harkin.

Bibliographie

- ADDO, Ping-Ann et Niko BESNIER (2008) «When Gifts Become Commodities: Pawnshops, Valuables, and Shame in Tonga and the Tongan Diaspora», *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n° 14, p. 39-59.
- BUNTEN, Alexis (2008) «Sharing culture or selling out? Developing the commodified persona in the heritage industry», *American Ethnologist*, vol. 35, n° 3, p. 380-395.
- CASTELLANI, Jean-Pasquin (2007) «L'identité Corse ou la performance oubliée», chapitre 9 DANS *Les identités insulaires face au tourisme*, sous la direction de Pierre FRUSTIER, p. 72-77. La Roche-sur-Yon : Éditions Siloe.
- COLE, Stroma (2007) «Beyond Authenticity and Commodification», *Annals of Tourism Research*, vol. 34, n° 4, p. 943-960.
- DOQUET, Anne et Sara LE MENESTREL (2006) «Introduction», *Autrepart*, n° 40, p. 3-13.
- DOUAIRE-MARSAUDON, Françoise (1997) «Nourritures et richesses : les objets cérémoniels comme signes d'identité à Tonga et à Wallis», chapitre 10 DANS *Le Pacifique-sud aujourd'hui. Identités et transformations culturelles*, sous la direction de Françoise DOUAIRE-MARSAUDON et Serge TCHERKÉZOFF, p. 261-286. Paris : CNRS éditions.
- Équipe Mobilités, Itinéraires, Territoires (2002) «Tourismes 1. Lieux communs», Paris : Belin. 319 p.
- ERRINGTON, Frederick et Deborah GEWERTZ (1989) «Tourism and Anthropology in a post-modern world», *Oceania*, vol. 60, n° 1, p. 37-54.
- FRIEDMAN, Jonathan (2002) «Y-a-t-il un véritable Hawaïen dans la salle? Anthropologues et «indigènes» face à la question de l'identité», chapitre 9 DANS *La tradition et l'État*, sous la direction de Christine HAMELIN et Eric WITTERSHEIM, p. 297-245. Paris : L'Harmattan.
- GOFFMAN, Erving (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, New York : Doubleday. 259 p.
- GRIJP, Paul van der (2001) «Configurations identitaires et contextes coloniaux : une comparaison entre Tonga et Hawaï», *Journal de la Société des Océanistes*, n° 113, p. 177-92.

- HARKIN, Michael (1995) « Modernist anthropology and tourism of the authentic », *Annals of Tourism Research*, vol. 22, n° 3, p. 650-670.
- HARKIN, Michael (2003) « Staged Encounters: Postmodern Tourism and Aboriginal People », *Ethnohistory*, vol. 50, n° 3, p. 575-585.
- Jasons Travel Media (2009) *Kingdom of Tonga : Tourist Visitor Information*.
- JOLLY, Margaret (1992) « Spectres of Inauthenticity », *The Contemporary Pacific*, vol. 4, n° 1, p. 49-72.
- KAEPLER, Adrienne (1971) « Rank in Tonga », *Ethnology*, vol. 10, n° 2, p. 174-193.
- MACCANNELL, Dean (1973) « Staged Authenticity : Arrangements of Social Space in Tourist Settings », *American Journal of Sociology*, vol. 79, n° 3, p. 589-603.
- MARKULA, Pirkko (1997) « As a Tourist in Tahiti : Analysis of a Personal Experience », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 26, n° 2, p. 202-224.
- McINTOSH, Alison et Richard C. PRENTICE (1999) « Affirming Authenticity: Consuming Cultural Heritage », *Annals of Tourism Research*, vol. 26, n° 3, p. 589-612.
- MICHAUD, Jean (2001) « Anthropologie, tourisme et sociétés locales au fil des textes », *Anthropologie et Société*, vol. 25, n° 2, p. 15-33.
- MICHEL, Franck (2006) « Le tourisme face à la menace de folklorisation des cultures », chapitre 5 DANS *Tourismes et identités*, sous la direction de Jean-Marie FURT et Franck MICHEL, p. 45-78. Paris : L'Harmattan.
- REISINGER, Yvette et Carol J. STEINER (2006) « Reconceptualizing Object Authenticity », *Annals of Tourism Research*, vol. 33, n° 1, p. 65-86.
- SILVER, Ira (1993) « Marketing Authenticity in Third World Countries », *Annals of Tourism Research*, vol. 20, n° 2, p. 302-318.
- South Pacific Tourism Organisation (2005) « 2004 Visitors Arrivals into SPTO Member Countries », <http://www.south-pacific.travel/spto/cms/tourism_resources/market_research/arrivals_stats/summaries/2004-2000_visitor_arrivals_analysis.pdf>, consulté le 15 septembre 2009.
- URBAIN, Jean-Didier (2002) *L'idiot du voyage*, Paris : Plon. 353 p.
- URBANOWICZ, Charles F. (1989) « Tourism in Tonga Revisited : Continued Troubled Times? », chapitre 5 DANS *Hosts and guests: the Anthropology of Tourism*, sous la direction de Valene L. SMITH, p. 105-117. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- VEYS, Wonu (2009) « Materialising the King: the Royal Funeral of King Taufa'ahau Tupou IV of Tonga », *The Australian Journal of Anthropology*, vol. 20, n° 1, p. 131-149.
- WANG, Ning (1999) « Rethinking Authenticity in Tourism Experience », *Annals of Tourism Research*, vol. 26, n° 2, p. 349-370.

