

## Appréhender l'expérience d'un stage de musiques et danses cubaines à Santiago de Cuba

CATHERINE HARRISON-BOISVERT

---

*Résumé : Cet article propose de poser les bases théoriques et épistémiques permettant d'examiner en profondeur les paramètres de l'expérience vécue par un groupe de touristes participant à un stage de musiques cubaines à Santiago de Cuba. Constatant qu'il s'agit d'un terrain de recherche encore peu exploré en ethnomusicologie, l'auteure propose d'abord une revue des écrits portant sur la relation entre tourisme et musique. Elle investit ensuite le concept d'expérience et son application croisée à ces deux domaines. Enfin, elle s'intéresse à la méthodologie de terrain permettant d'appréhender de façon holistique l'expérience d'un tel cadre, notamment par le biais du concept d'embodied research.*

*Abstract: This article proposes to lay the theoretical and epistemological foundations allowing an in-depth examination of the experiences of a group of tourists participating in a Cuban musical stage production in Santiago de Cuba. Arguing that this is still a field of research little explored in ethnomusicology, the author begins with a review of existing scholarship on the relationships between tourism and music. She then considers the concept of experience and its cross-application to these two domains. Finally, she is interested in a field methodology which permits a holistic experience of these domains, namely embodied research.*

---

Comme l'a montré à de nombreuses reprises Yvonne Daniel (1995, 1996, 2012), la musique et la danse occupent une place prépondérante dans l'industrie touristique cubaine, et leur renommée internationale est bien antérieure à la Révolution. En effet, si la transnationalisation des musiques cubaines ne fait plus aucun doute de nos jours (Argyriadis 2012), il est intéressant d'observer les multiples conséquences de celle-ci au sein des pratiques touristiques à Cuba même. Ne se contentant pas d'aller voir et écouter la musique cubaine sur place, bon nombre de touristes choisissent d'aller l'apprendre et mobilisent à cet effet d'importants moyens, tant financiers que logistiques. Si Yvonne Daniel a abordé la question en plaçant la liminalité<sup>1</sup> (Turner 1977; Urry 1990) au cœur de l'expérience

d'apprentissage des musiques et des danses cubaines par des touristes occidentaux, nous jugeons que ce seul concept n'est pas suffisant pour comprendre leur démarche de façon approfondie. En effet, cette dernière fait émerger une multitude d'enjeux et de problématiques qui ont été jusqu'ici relativement peu explorés.

Cet article s'intéressera plus précisément à Music'Oriente<sup>2</sup>, un stage de musique et de danse cubaines se déroulant chaque été à Santiago de Cuba; ce stage attire principalement des participants d'origine française et canadienne. Notre propos aura pour principal objectif de dégager les enjeux théoriques qu'un tel stage présente à l'attention du chercheur, et en quoi ces enjeux peuvent s'avérer déterminants dans l'élaboration d'une recherche visant à cerner dans sa globalité l'expérience que constitue le stage en lui-même.

Au-delà des problématiques liées à la mise en spectacle, à la représentation que l'autre fait de lui-même et à la réception de celle-ci (Desroches 2011), le stage de musique en milieu touristique encourage le touriste à adopter ici un rôle particulier, soit celui d'acteur de la performance musicale. Ce faisant, comme le touriste n'est plus simplement pris en compte pour son appréciation des prestations musicales qui lui sont proposées, mais également pour sa participation en tant que musicien dans un cadre touristique somme toute singulier, le chercheur est amené à devoir repenser la relation performancielle inscrite dans le cadre touristique, où la production musicale est généralement attribuée aux natifs. Il s'agit donc pour nous d'un terrain de recherche innovant en ethnomusicologie, qui exige par conséquent un ajustement des outils méthodologiques mis à notre disposition, ce que le présent article tentera de mettre en exergue.

Ainsi, après avoir brièvement explicité les tenants et les aboutissants du stage dont il est question, de même que les questions de recherche qu'il a fait émerger, nous questionnerons la place qui est accordée au touriste et à son expérience dans la littérature portant sur la relation entre musique et tourisme. Ensuite, nous nous interrogerons sur la façon de mobiliser la notion d'expérience, de sorte à la rendre suffisamment opérante pour rendre compte du caractère singulier du stage Music'Oriente. Enfin, nous nous pencherons sur la méthodologie de terrain afin de voir comment le passage de l'observation participante à l'*embodied research* peut s'avérer enrichissant, toujours dans une perspective d'appréhension du stage Music'Oriente en tant qu'expérience.

Pendant, avant d'aller plus avant dans l'élaboration de notre cadre théorique, nous jugeons approprié de dire quelques mots sur notre positionnement en tant que chercheure et auteure de ces lignes quant au stage Music'Oriente. Après un premier voyage de recherche mené à Santiago de Cuba lors de l'édition 2012 du *Festival del Caribe*<sup>3</sup>, où nous avons eu

l'occasion non seulement de participer à plusieurs ateliers, mais aussi de nous questionner sur les modalités de mise en spectacle de la musique afro-cubaine, nous nous sommes interrogée sur la manière dont les touristes ressentaient et vivaient cette mise en spectacle. Ayant nous-même une certaine expérience de divers ateliers de danse et d'arts martiaux, notamment dans le domaine de la *capoeira* et des danses afro-brésiliennes, nous avons considéré qu'il s'agissait d'un pan de l'expérience musicale qui demeurerait relativement peu exploré et qui présentait une multiplicité d'enjeux fascinants. C'est ce qui nous a amenée à prendre part à titre de participante à l'intégralité de l'édition 2014 du stage Music'Oriente, et ce, parmi un groupe d'une vingtaine de stagiaires originaires de France, de Suisse, du Canada et des États-Unis.

### Mise en contexte : le stage Music'Oriente comme terrain de recherche

Music'Oriente est un stage d'une dizaine de jours qui se déroule chaque année à Santiago de Cuba et qui s'adresse principalement à des touristes français et canadiens; en 2014, il a eu lieu du 15 au 24 juillet<sup>4</sup>. Ce stage a pour principal objectif de donner l'opportunité à ses participants de s'initier à la pratique de diverses formes artistiques cubaines et afro-cubaines (ou de se perfectionner dans ce domaine), depuis les percussions afro-cubaines à la *rueda de casino*, en passant par l'orchestre de musique cubaine, les percussions populaires et les danses afro-cubaines, entre autres. La formation donnée aux participants leur permet, dans un premier temps, de former une délégation en vue du défilé du carnaval de Santiago, et, dans un deuxième temps, soit au terme du stage, de présenter un spectacle faisant la démonstration de leurs apprentissages devant leurs pairs et quelques membres de la collectivité *santiaguera*.

Par ailleurs, la formation n'est pas le seul attrait du stage Music'Oriente, puisque des activités culturelles ayant pour objectif de mettre les participants en contact avec les traditions de Cuba, mais aussi plus précisément de la région de l'Oriente, sont proposées pratiquement chaque jour. Ainsi, les participants de l'édition 2014, dont nous avons fait partie, ont notamment eu l'occasion d'assister à des représentations de *conga*, de *tumba francesa*, de *rumba*, sur les lieux mêmes des institutions qui en font la promotion. D'emblée, ce qui nous a intéressée dans ce stage, ce sont les motivations à l'œuvre dans la participation des stagiaires à Music'Oriente, de même que les horizons d'attente qui en découlaient. Finalement, nous allions examiner comment ces motivations et horizons d'attente se concrétiseraient au cours du stage, ainsi que les conditions concourant à leur satisfaction ou à leur insatisfaction.

Pour ce faire, nous avons opté pour une recherche dont l'approche relève en grande partie de la participation observante (Soulé 2007), intégrant le stage à titre de stagiaire et joignant donc toutes ses activités, des cours aux activités culturelles. Cela nous a permis non seulement de tisser des liens avec un grand nombre des participants, nous donnant de fait la possibilité de mener des entretiens avec eux pour en apprendre plus sur les problématiques qui nous intéressaient, notamment en ce qui a trait à l'interprétation qu'ils faisaient de leur expérience, mais également d'en expérimenter une certaine partie par le biais de notre participation soutenue aux cours de chant, de danse afro-cubaine, de percussions populaires et de *rueda de casino*. Nous avons aussi eu l'occasion de rassembler beaucoup de matériel audiovisuel en vue de l'analyse. Le terrain nous a permis de constater qu'au-delà de l'influence déterminante du cadre du stage sur l'expérience des participants, ces derniers avaient un certain pouvoir sur celui-ci, la mobilisation de leur agentivité leur permettant de l'adapter à leurs besoins, à leurs motivations, à leurs attentes.

Nous avons donc été amenée à définir notre problématique de recherche autour de cette agentivité, nous intéressant aux stratégies déployées par les participants pour optimiser leur expérience et la faire coïncider avec leurs objectifs. Ici la question de la méthode est cruciale, puisque nous jugeons que notre inclusion comme participante au stage a été déterminante dans la possibilité d'appréhender globalement ce type d'expérience. Bien plus que de l'observation participante, nous considérons avoir mené ce que d'aucuns appellent, dans une traduction que nous trouvons fort peu élégante, une « recherche incarnée », ou *embodied research* (Jackson 1989; Tyler 1987; Daniel 2005; Ellingson 2008; Robitaille 2013), où nous avons pu mettre en relation nos propres stratégies expérientielles avec celles de nos co-stagiaires. Tel que mentionné en introduction, ce sont les notions d'expérience et d'*embodied research*, en tant qu'outils conceptuels et méthodologiques, qui seront développées dans cet article, dans la perspective de leur mise en relation avec ce qu'il nous a été donné d'observer sur le terrain. Mais d'abord, examinons la place qui a été donnée au touriste et à son expérience dans les travaux portant sur la relation entre musique et tourisme.

## Le touriste et la musique en ethnomusicologie

Si, depuis MacCannell (1976) et Graburn (1983), le tourisme tel que vécu par les touristes occupe une place de choix dans les recherches en sciences humaines portant sur le sujet, on ne peut pas en dire autant des recherches ethnomusicologiques s'intéressant à la question. En effet, au premier regard,

celles-ci semblent accorder un intérêt particulier aux modalités de production et de représentation des musiques dans le circuit touristique, faisant se dégager des enjeux relevant notamment de la mise en spectacle ou, plus précisément, de la mise en tourisme (Desroches 2011; Dunbar-Hall 2006), de l'identité (Chang 2011), de la patrimonialisation et de l'authenticité (Daniel 1996; Suberchicot 2011). Dans ce type de travaux, la place octroyée au touriste dans la relation musicale et performancielle, lorsqu'elle n'est pas occultée, est souvent secondaire, se situant principalement du côté de l'appréciation musicale. La place théorique accordée au touriste est donc définie en fonction de ses attentes ou de celles qu'on lui attribue.

Toutefois, bien que dans ce type de travaux le touriste se voie attribuer une place de deuxième ordre, il n'est pas pour autant considéré comme passif, puisqu'il choisit lui-même le type de représentations musicales auxquelles il souhaite assister dans le cadre de son voyage. C'est ici qu'intervient une rhétorique caractéristique des discours portant sur le tourisme et ayant une influence marquée sur le type d'appréciation musicale qui est valorisé en voyage, à savoir la rhétorique opposant le touriste de masse au « voyageur ». Aurélie Suberchicot (2011), dans son analyse de la quête d'authenticité dans le flamenco à Séville, pose cette distinction de façon très intéressante, la notion de voyageur correspondant entre autres à l'idée que s'en sont faite les grands auteurs romantiques tels que Victor Hugo et Théophile Gautier. Cette analyse, qui avait déjà été formulée par le sociologue du tourisme Rachid Amirou (1995), suggère qu'il y a dans les façons de voyager des attitudes qui agissent comme marqueurs de distinction. En effet, le passage de l'état de touriste à celui de voyageur exige un investissement personnel, un effort de participation et de compréhension supplémentaire par rapport à la culture d'accueil. En ce sens, l'authenticité ne concerne pas uniquement les représentations musicales proposées au touriste, mais aussi l'attitude de celui-ci par rapport à elles.

Si, bien sûr, la rhétorique de l'authenticité se doit d'être questionnée, elle ne présente pas moins l'avantage de révéler la part d'agentivité dont le touriste fait preuve dans ses choix. Yvonne Daniel, lorsqu'elle s'intéresse à la démarche de ceux qu'elle nomme les « étudiants internationaux » (2012 : 26), soit des danseurs et des musiciens, pour la plupart professionnels, qui vont perfectionner leur art à Cuba même, aborde cette intensité dans la démarche en la situant dans le cadre d'un « échange de sacrifices » (28) où les étudiants internationaux choisissent la précarité économique et sociale pour pouvoir devenir des artistes accomplis. Bien qu'il s'agisse là d'un point de vue qui imposerait une certaine nuance, l'importance de l'effort à fournir pour vivre pleinement l'expérience de la musique de l'autre émerge avec beaucoup de clarté. À cet égard, on se rapproche de ce qu'Amirou a appelé la « part

sacrificielle » (1995 : 71) du voyage, c'est-à-dire cette difficulté qui s'avère nécessaire pour son plein accomplissement.

Dans le cadre de notre recherche et selon l'angle que nous avons choisi de lui donner, savoir si oui ou non la démarche des participants est authentique nous apparaît comme un faux problème, qui en révélerait plus sur les préjugés et les jugements de valeur fréquemment formulés à l'endroit de la pratique touristique. Grâce à des entrevues menées auprès de divers participants, il nous a été donné de constater que le stage s'inscrit généralement comme une étape cohérente avec le reste de leur parcours de vie, faisant office d'aboutissement, mais également de recommencement, et acquérant une valeur symbolique particulière, laquelle est renforcée par les investissements (en temps et en argent) qu'ils ont choisi de faire en vue de vivre cette expérience. De plus, les participants se soumettent à une discipline certaine en choisissant un voyage essentiellement constitué de cours qui constitueront un défi pour plusieurs. Nous identifions là une manifestation de la part sacrificielle du voyage telle que théorisée par Amirou, ce qui confère au stage, à certains égards, les traits d'un rite de passage, notion qui s'avère renforcée par le fait que bon nombre de stagiaires identifient leur participation à Music'Oriente comme un moment charnière de leur vie, considéré comme un accomplissement en soi mais également comme un point de départ vers de nouveaux projets où la musique joue un rôle fondamental.

Lorsqu'il est question de participation du touriste, cette dernière notion, déjà largement exploitée dans les recherches anthropologiques portant sur le tourisme, et ce, à côté des notions de rituel et de pèlerinage (Graburn 1983; Amirou 1995; Ebron 2002), se voit aussi accorder une certaine importance dans le cadre particulier du tourisme musical. Ces notions présentent l'avantage de mettre à l'avant-plan les significations attribuées par le touriste au voyage qu'il fait, significations véhiculées par son discours mais aussi par ses comportements. Gibson et Connell (2005), s'intéressant plus spécifiquement aux voyages musicaux centrés sur des figures emblématiques de la musique pop anglophone, relèvent d'une part que les discours entourant ce type de voyages mobilisent parfois des références explicitement religieuses et, d'autre part, apparaissent aux yeux des touristes comme une possibilité de ressourcement, de renouvellement de leur être, ce que l'on trouve également dans les travaux portant sur la dimension rituelle du tourisme en général (Amirou 1995; Graburn 1983; MacCannell 1976).

En outre, ce type de voyages semble procurer à ses participants la sensation d'échapper temporairement à la réalité, de vivre une expérience hors du monde (Gibson et Connell 2005 : 206). Ici, bien que l'exemple utilisé soit directement lié à la musique, on voit cependant difficilement en quoi il met en exergue la dimension rituelle de l'expérience spécifique du

tourisme musical. De surcroît, les auteurs mobilisent des exemples relevant principalement de la culture musicale occidentale; on peut donc se demander ce qu'il en est lorsque le touriste est confronté à une culture musicale qui n'est pas la sienne, qui plus est dans des lieux qui lui sont étrangers. En ce sens, les travaux d'Yvonne Daniel (1996, 2012) sur la place des musiques et des danses cubaines dans le circuit touristique cubain s'avèrent très éclairants, puisqu'ils mettent justement ces aspects en exergue. Parmi tous les aspects du rituel, c'est surtout celui de la liminalité qui intéresse Daniel, celle-ci faisant ressortir les sensations de temps suspendu, d'enrichissement personnel et d'évasion du monde, qui peuvent être ressenties par les touristes à travers l'expérience de la danse à Cuba.

Bien que la pertinence de la prise en compte de la dimension rituelle du tourisme, et plus spécifiquement du tourisme musical, ne soit pas à remettre en cause, il convient tout de même de se questionner sur la manière dont cette notion peut contribuer à la compréhension de l'expérience des touristes qui vont apprendre à jouer de la musique cubaine à Cuba. En quoi les concepts de rituel, de pèlerinage, voire de liminalité, permettent-ils d'appréhender la spécificité de ce type de tourisme, qui à certains égards se distingue d'un autre qui n'impliquerait que l'appréciation musicale? Nous considérons qu'une attention spécifique portée trop tôt à ce type de concepts en cours d'analyse peut nous faire courir le risque de vite adopter certains biais conceptuels. Dès lors, nous risquons de perdre de vue le cœur de notre recherche, à savoir la manière dont le stage est vécu dans l'immédiat et les stratégies qui sont déployées par les participants pour optimiser leur expérience de celui-ci.

Dans un autre ordre d'idées, nous percevons une certaine confusion autour de l'emploi du terme « tourisme musical », puisque celui-ci peut indifféremment désigner le tourisme de l'appréciation musicale et celui de la pratique musicale. S'il n'est pas toujours nécessaire de distinguer les deux, puisque l'un n'exclut pas nécessairement l'autre et qu'un même voyage peut proposer à la fois d'assister à des performances musicales et de s'initier à la musique — comme dans le cas de Music'Oriente —, il peut être néanmoins intéressant de se pencher sur les écrits qui se concentrent spécifiquement sur ce tourisme de la pratique musicale et de voir les enjeux qui s'en dégagent.

Tout d'abord, il importe de spécifier que notre conception de la pratique musicale inclut également la danse et ne se limite pas au cadre formel de la formation. Dans le cadre de cette revue des travaux en ethnomusicologie, la notion de pratique musicale s'étend aussi, par exemple, à la danse dans des clubs ou lors de performances destinées au touriste et auxquelles il est invité à participer.

Gibson et Connell (2005 : 197-198), dans leur propre revue des écrits

portant sur la question de la performance par les touristes, font émerger certaines problématiques qui, si elles peuvent aussi se manifester au sein d'autres pratiques touristiques, semblent le faire de façon plus aiguë dans le cadre de la pratique musicale. D'abord, il apparaît que cette dernière s'inscrive dans un processus de négociation, de re-création et d'affirmation identitaire, car les touristes y trouvent un moyen de se distinguer, de se définir, mais aussi de développer des sociabilités avec des personnes qui partagent leurs champs d'intérêt. Cette négociation des identités est d'autant plus manifeste qu'elle est contenue dans un espace-temps défini, soit, certes, celui du voyage, mais également celui encore plus circonscrit de la musique, qui donne aux touristes l'occasion de vivre des expériences potentiellement dotées d'une rare intensité, où toutes les préoccupations de la vie sont momentanément suspendues; on en revient ici à cet espace liminal défini par Daniel et exposé un peu plus haut. Du fait qu'ils sont temporairement libérés des exigences du quotidien, les touristes deviennent plus enclins à « se laisser aller » dans la performance, et ce, dans une quête de plaisir et d'hédonisme pouvant notamment tendre vers la quête de nouvelles aventures sexuelles et sentimentales, ce qui est d'autant plus vrai dans des contextes où la danse occupe une place prépondérante.

Étonnamment, une bonne part des travaux que nous avons consultés sur le sujet situent leurs enquêtes à Cuba, probablement en raison de la place centrale occupée par la musique et la danse dans l'imagerie touristique caractéristique de l'île, et donc du type d'expériences touristiques qui y sont proposées. Valerio Simoni (2012) s'intéresse aux dynamiques de séduction qui sont incontournables dans un cadre touristique où la fête et la danse occupent une place centrale, dynamiques qui sont étroitement liées au phénomène de *jineterismo*<sup>5</sup> si répandu à Cuba. Mobilisant notamment les travaux d'Yvonne Daniel sur lesquels nous reviendrons, Simoni expose comment le plaisir, corporel entre autres choses, qui est associé à la danse ouvre une brèche d'où émergent de nouvelles possibilités relationnelles, de même que tout un champ d'intentions et d'interprétations plus ou moins symétriques vécues à travers le prisme du *jineterismo*.

Pour parler de ce plaisir découlant de la pratique de la danse, surtout à un niveau technique assez avancé, Simoni utilise le concept de *flow*, tel que théorisé par Csikszentmihalyi (1990), et qui désigne un état d'intense absorption dans une activité qui sollicite l'être tout entier et qui génère une gratification immédiate. L'expérience optimale qui en résulte, dans le cadre de la danse dans un contexte touristique, est surtout donnée à des personnes qui ont déjà un bagage significatif dans la danse concernée et peuvent donc plus aisément se laisser aller.

Sans parler explicitement de *flow*, Yvonne Daniel (1996) accorde elle aussi un intérêt particulier aux expériences optimales qui peuvent émerger de la pratique de la danse à Cuba, préférant toutefois les analyser à partir de la notion de liminalité, comme nous l'avons déjà mentionné. En ce sens, Daniel s'intéresse plus spécifiquement à la sensation temporaire de vivre hors du monde qu'inspire la danse; cette dernière offre une occasion de temporalité suspendue où il est donné au touriste d'explorer librement les potentialités de son corps, quitte à transgresser certains codes établis, mais aussi éventuellement de vivre des frustrations, advenant un manque de compétence de sa part ou encore un choc culturel trop grand. Cela dit, chez Daniel, la liminalité s'avère autant à la portée des danseurs amateurs que des danseurs et musiciens professionnels (les « étudiants internationaux ») qui vont chercher un complément à leur formation dans des ateliers artistiques. Ce dernier type d'environnement touristique est d'ailleurs celui qui se rapproche le plus de notre terrain de recherche, bien que la liminalité ne soit pas le concept que nous avons choisi de privilégier pour guider notre analyse, et bien que nous ayons envisagé l'expérience optimale dans une perspective beaucoup plus large que celle de la stricte production musicale. Nous l'avons vu, le stage de musique en milieu touristique n'a que très peu été abordé dans les travaux en ethnomusicologie s'intéressant au tourisme, ce qui nous ouvre tout un champ de problématiques spécifiques, certes liées à la transmission des traditions musicales, mais aussi à l'appropriation de ces traditions par des individus de passage.

Considérant que nous avons choisi de concentrer notre recherche sur les paramètres de l'expérience telle que l'ont vécue les participants de Ritmacuba, il convient de nous donner une définition de l'expérience qui soit suffisamment générale pour pouvoir englober les multiples aspects du stage, relevant à la fois du tourisme et de la pratique musicale, mais qui soit également assez spécifique pour pouvoir rendre compte de sa singularité. La prochaine section sera donc consacrée à la formulation d'une définition suffisamment flexible et malléable pour répondre à ces besoins théoriques.

## Définir l'expérience dans le cas de Music'Oriente

Le philosophe John Dewey, dans son ouvrage *L'Art comme expérience* (2005), a défini l'expérience au sens large comme un mouvement temporel allant d'un début à une fin de façon clairement définie, la fin étant envisagée comme un parachèvement, comme l'aboutissement d'un processus. Ce processus, lorsque reconnu en tant qu'expérience, comprend des caractéristiques

spécifiques qui le font se suffire à lui-même et qui nous permettent de lui reconnaître une certaine unité, et donc de le détacher d'autres processus que nous vivons au cours de notre vie (2005 : 59-61). Pour Dewey, l'expérience se situe à mi-chemin entre l'exécution mécanique, qui impose trop de rigidité, et ce qu'il appelle « la dissipation, l'incohérence, la complaisance sans but » (65). Entre ces deux extrêmes se dessine une zone d'action qui autorise la quête et l'octroi de sens, lesquels se veulent fondamentaux pour que la fin de l'expérience soit ressentie comme un accomplissement, et non pas comme un banal arrêt (63).

En outre, toujours selon l'auteur, toute expérience, pour être jugée complète, doit comprendre une dimension esthétique et ce, même si elle ne relève *a priori* que du domaine de l'intellect. Dewey lie l'esthétique à la « qualité émotionnelle » (63) suscitée par l'expérience, laquelle témoigne de sa pleine intégration par le sujet qui la vit. En ce sens, selon le philosophe, l'expérience, quelle qu'elle soit, se rapproche de l'art à certains égards. Quant à l'émotion, elle se voit elle aussi assignée à un certain champ, qui se révèle à la fois « élément moteur et... élément de cohésion » (67), étroitement lié aux événements qui jalonnent le déroulement de l'expérience. Les émotions, dans le cadre de l'expérience telle que définie par Dewey, contribuent à la construction du sens inhérent à cette dernière. Finalement, la souffrance est considérée par l'auteur comme faisant potentiellement partie de l'expérience pleinement vécue, puisque l'intégration de celle-ci exige parfois, comme le dit Dewey, « un processus de reconstruction, parfois douloureuse » (66).

Plutôt que de faire l'inventaire exhaustif du traitement littéraire de la notion d'expérience, tant dans les recherches sur le tourisme que dans celles sur la musique, nous nous proposons d'en dégager certaines caractéristiques que nous jugeons applicables dans le premier domaine autant que dans le second, notre objectif étant finalement d'en arriver à une application intégrative dans le cadre d'un stage de musiques cubaines. Pour ce faire, nous procéderons à la lumière des critères de l'expérience élaborés par Dewey afin d'évaluer en quoi le stage Music'Oriente constitue une expérience.

Tout d'abord, nous avons vu qu'une expérience est définie dans le temps, qu'elle a un début et une fin clairement établis, se concluant par un accomplissement. Il est intéressant de constater que les écrits portant sur le tourisme en général font écho à ce critère, comme le souligne cette définition du touriste donnée par Valene L. Smith (1977 : 2, citée dans Graburn 1983 : 11) : « In general, a tourist is a temporarily leisured person who voluntarily visits a place away from home for the purpose of experiencing a change ». Ici, trois notions-clés sont abordées : le caractère temporaire du voyage, l'éloignement géographique et la nécessité de changement. Tous ces éléments

concordent à créer une sensation de rupture avec la vie quotidienne, ce qui se retrouve notamment corroboré dans les travaux de Daniel portant sur les ateliers de musique et de danse cubaines fréquentés par les « étudiants internationaux ». En effet, Daniel souligne que, de par le caractère intensif de ces *workshops*, les étudiants internationaux développent la sensation de vivre une expérience « hors de ce monde » (Daniel 2012 : 27) pouvant atteindre, par la pratique de la musique et de la danse, des sommets quasi extatiques. En ce sens, la pratique musicale peut être envisagée comme contribuant à intensifier l'impression de rupture avec le monde réel suscitée par le voyage. Inversement, les entretiens que nous avons menés dans le cadre de notre recherche nous ont amenée à soulever l'hypothèse que c'est le voyage qui contribue à accentuer la sensation d'évasion procurée par la musique dans le quotidien des participants; en effet, plusieurs personnes interrogées nous ont parlé de la place occupée par la musique en des termes évoquant la rupture avec les obligations de la vie quotidienne, rupture que le voyage a, selon nous, permis de concrétiser, de parachever à bien des égards. Par exemple, nous avons perçu cet aspect dans le témoignage de Delphine, à qui la pratique de la musique afro-cubaine et haïtiano-cubaine en France procurait une stimulation intellectuelle qui lui manquait dans le cadre de son travail de serveuse. Aline, exerçant quant à elle une profession exigeante dans le domaine du droit, voyait dans la danse, et plus précisément dans la *salsa*, un exutoire lui permettant de se libérer de la difficulté de son emploi. Enfin, pour Marie-Anne, infirmière en psychiatrie, la musique agit « comme une coupure, un sas, une enveloppe »; elle lui procure une protection (entrevue, Santiago de Cuba, 23 juillet 2014).

En contrepartie, la difficulté potentielle pouvant émerger de l'expérience, telle qu'identifiée par Dewey, peut être rapprochée, dans les études sur le tourisme, de la notion de « part sacrificielle » du voyage élaborée par Amirou (1995 : 71). Dans le cas de Music'Oriente, ces critères de l'expérience nous paraissent évidents, les participants ayant choisi pour la plupart de traverser l'Atlantique pendant un minimum de dix jours afin de se soumettre à un régime d'apprentissage musical intensif de quatre cours par jour, souvent par une chaleur accablante (sans compter les problèmes de digestion répandus chez les touristes qui séjournent à Cuba), dans le but d'apprendre des musiques avec lesquelles tous n'avaient pas *a priori* le même degré de familiarité.

D'après tous les travaux de nature phénoménologique qui ont été consacrés à la musique (pour une synthèse intéressante des recherches ayant porté sur la question, voir Warren 2014), il n'est désormais plus à démontrer que la musique, dans la multiplicité de ses facettes, tant du point de vue de la pratique que de l'écoute, constitue une expérience en soi. Par ailleurs, dans le

cadre de Music'Oriente, son importance est loin d'être anecdotique, puisque c'est dans celle-ci que les participants vont trouver l'aboutissement de leur expérience touristique, laquelle se conclut par une performance lors du carnaval de Santiago et par un spectacle devant les pairs, les formateurs du stage et quelques habitants du lieu. En outre, en plus du caractère potentiellement extraordinaire de l'activité musicale en tant que telle, son insertion dans un contexte culturel considéré comme « exotique » de même que son ancrage dans une culture externe à celle dont sont issus la plupart des stagiaires peuvent certainement renforcer le sentiment de vivre une expérience autre, qui sort de l'ordinaire.

Un autre aspect de l'expérience qu'il nous paraît important d'aborder dans la perspective d'une application croisée au tourisme et à la musique est sa corporéité. Sans livrer un inventaire exhaustif des écrits sur la relation entre corps et expérience, nous rappellerons, en nous souvenant de Merleau-Ponty, qui s'est entre autres penché sur la question de l'expérience musicale, que toute expérience est vécue corporellement et qu'en aucune circonstance il n'est légitime de séparer le corps des autres parties du soi, puisque « le corps est le soi » (Warren 2014 : 84); Csikszentmihalyi, dans son explicitation du *flow*, va dans le même sens en affirmant que « sans corps, il n'y aurait pas d'expérience » (1990 : 95). À cet égard, et en parlant plus spécifiquement de musique, Warren nous rappelle que la dimension corporelle de celle-ci nous ramène inévitablement à son caractère essentiellement relationnel, et ce, tant en ce qui a trait à l'expérience de la musique en tant que telle, qu'à la connexion que nous opérons parfois entre certaines expériences musicales et des lieux géographiques précis. Ce dernier aspect nous paraît fondamental pour notre recherche en ce que, comme nous venons de le mentionner, l'expérience musicale vécue par les participants de Music'Oriente gagne en signification de par son ancrage sur l'île de Cuba même, et plus précisément à Santiago de Cuba.

Dans les études sur le tourisme, la question du corps tend à gagner en importance alors que certains chercheurs se penchent de plus en plus sur les affects, les sensations et les expériences corporelles inhérentes au tourisme. Nous l'avons vu, Simoni (2012) a notamment enquêté sur les dynamiques de séduction qui émergent dans les relations entre touristes et *jineteros* à Cuba; et les travaux de Daniel, en ce qu'ils abordent l'expérience de la danse à Cuba, accordent une place centrale à la dimension corporelle de cette expérience.

Pour notre objet de recherche, nous jugeons qu'une conception profondément *corporée* de l'expérience est essentielle pour appréhender Music'Oriente de façon holistique. Non seulement une telle perspective nous permettra d'accéder à un pan de l'expérience du stage qui ne nous serait pas

nécessairement accessible par la verbalisation, notamment en ce qui a trait à l'appropriation des savoirs musicaux qui ont été transmis aux participants, mais nous jugeons également pertinent d'avoir le corps pour siège de notre méthode d'analyse (Desroches, Stévançe et Lacasse 2014). À cet égard, nous rappelons que nous avons été impliquée dans le stage à titre de participante, ce qui nous a amenée à expérimenter, bien que différemment sans doute, les mêmes apprentissages que les autres participants. En outre, nous considérons que la prise en compte du corps non seulement comme objet de recherche mais également comme outil d'analyse nous permettra de mener une recherche où l'éthique et l'émique (Pike 1954) seront étroitement interreliés et où nous serons amenée à mettre en rapport nos propres stratégies d'appropriation avec celles de nos co-participants. Sur le terrain, cette mise en relation s'est avérée patente alors que la comparaison des stratégies d'appropriation des savoirs musicaux transmis faisait partie intégrante de la démarche d'apprentissage en elle-même, et ce, avant que nous l'ayons intégrée à notre méthodologie de recherche. Par exemple, nous avons constaté l'instauration de relations d'entraide entre les stagiaires pour faciliter leurs apprentissages, notamment dans les cours de danse. À cet égard, nous avons entre autres été amenée à aider nos collègues à intégrer les pas de base de la *conga*<sup>6</sup> en vue de la préparation au défilé du carnaval, ce qui nous a obligée à comprendre notre propre mode d'assimilation de ces pas, pour pouvoir ensuite les expliquer clairement à nos co-stagiaires.

À la lumière de ces constats, la prochaine section étayera les outils théoriques et méthodologiques mis à notre disposition pour mener ce que nous appelons une *embodied research*, soit une recherche où le corps du chercheur (ou de la chercheuse, une telle distinction en matière de genre posant des enjeux spécifiques nécessitant une analyse différenciée) fait partie intégrante de la méthodologie.

## Le corps comme méthode et comme objet

Si l'observation participante telle que théorisée par Malinowski (1922) est devenue une technique de terrain incontournable dans ce qu'on pourrait appeler les « sciences de l'Autre », trouvant à certains égards son corollaire en ethnomusicologie dans la bi-musicalité telle que théorisée par Mantle Hood (1960), elle a néanmoins subi diverses transformations dans la foulée des grands questionnements qui ont jalonné la crise de la représentation à laquelle les sciences humaines ont été confrontées depuis quelques décennies. Nous nous intéresserons principalement à celles qui concernent la place du corps, et

plus précisément de celui du chercheur (ou de la chercheure), dans le travail de recherche.

Tout d'abord, il importe de souligner que la prise en compte du corps du chercheur dans la recherche anthropologique n'est pas chose nouvelle : sans parler explicitement du corps, Malinowski prônait déjà dans ses écrits non seulement l'observation, mais également la participation du chercheur au sein de la culture étudiée (1922, cité dans Lapassade 2002). Cependant, et comme le souligne Conquergood (1991), l'écriture anthropologique a pris soin d'éliminer toute trace de corporéité, n'autorisant que la présence d'un auteur/narrateur désincarné, pur esprit. Nous l'avons vu précédemment, plusieurs penseurs, dont Merleau-Ponty, ont contesté la légitimité de la séparation du corps et de l'esprit posée par le cartésianisme, ce qui a également eu des échos dans la prise en considération du corps du chercheur, notamment au sein des études féministes (Trinh Min-ha 1989). Pour les chercheurs qui ont prôné la réhabilitation de l'expérience corporelle comme outil méthodologique (Jackson 1989; Tyler 1987), cette démarche permet en fin de compte une meilleure mise en relation avec les individus-sujets de nos analyses, une meilleure communication qui tendrait à tempérer les rapports de pouvoir souvent inhérents aux recherches anthropologiques.

Un autre apport considérable en la matière fut celui de Turner, dans la foulée des développements des *Performance Studies*. Comme le souligne avec beaucoup de justesse Conquergood :

The performance paradigm privileges particular, participatory, dynamic, intimate, precarious, embodied experience grounded in historical process, contingency, and ideology. Another way of saying it is that *performance-centered research takes as both its subject matter and method the experiencing body situated in time, place, and history*<sup>7</sup>. (1991 : 187)

Ici nous souhaitons attirer l'attention du lecteur sur l'importance accordée au corps aussi bien en tant que sujet de recherche qu'en tant que méthode, cette double mobilisation du corps permettant au chercheur de tisser des relations de plus fine compréhension avec ses informateurs et de tenir compte des interactions qui ont cours entre ceux-ci. Par ailleurs, une telle méthode présente l'avantage de donner accès à des connaissances qui ne s'appréhendent pas d'emblée par la verbalisation ou par la rationalisation, mais bien par la sensation, par la conscience du soi corporel; d'aucuns qualifient ces connaissances d'*embodied knowledges* (Ellingson 2008; Daniel 2005), cette appellation impliquant la reconnaissance du corps comme siège

de la connaissance. Pour en revenir aux *Performance Studies*, chez Turner, le chercheur est donc envisagé non pas comme un observateur plus ou moins distant, mais bien comme un *co-performer* (Conquergood 1991), ce qui s'avère une perspective très utile dans le cadre de notre recherche, où nous avons fait le choix presque instinctif de participer de plain-pied aux activités du stage et donc aux apprentissages et aux sociabilités qui en ont découlé. Nous verrons plus loin les conséquences d'un tel choix méthodologique sur l'écriture monographique, mais d'abord, nous soulignerons l'apport significatif des recherches sur la danse (Daniel 1995; Davida 2011; Stinson et Dils 2008) et sur d'autres types de pratiques corporelles, comme les arts martiaux (Robitaille 2013), en ce qui a trait à l'intégration du corps du chercheur comme outil de recherche. Dans bon nombre de ces recherches, les chercheurs sont aussi praticiens de la discipline étudiée, ce qui leur donne une porte d'entrée directe sur une compréhension approfondie et surtout expérientielle de celle-ci. Pour ces chercheurs, l'appréhension par le corps constitue l'une des premières sources de données empiriques, la perception somatique se révélant une condition antérieure à la verbalisation (Stinson et Dils 2008).

Nous avons brièvement évoqué les potentielles implications sur l'écriture d'une recherche mobilisant le corps du chercheur comme outil méthodologique, en ayant en tête de ne pas aseptiser le produit de la recherche des processus corporels qui auront contribué en grande partie à l'analyse. Ainsi, il convient de conférer une voix au chercheur dans la trame narrative de la recherche, celle-ci prenant dès lors, à certains égards, les traits de l'auto-ethnographie (Ellis 2008). Sommairement, ce type de recherche ethnographique exploite l'expérience du chercheur comme partie intégrante de l'analyse. En outre, cette démarche se caractérise par de constants allers-retours entre l'analyse systématique du contexte culturel sur lequel porte la recherche et celle de l'expérience qu'en fait le chercheur. En ce sens, « l'empirisme radical » tel que développé par Jackson (1989) nous paraît intéressant, d'abord en ce qu'il considère les interactions entre le chercheur et ses informateurs comme le cœur de la recherche (Ellis 2008). L'expérience du chercheur devient donc centrale à cet égard et Jackson milite pour que sa dimension corporelle soit prise en compte tant dans les relations de recherche que dans l'écriture qui en résulte. Prenant le contre-pied de ce que Jackson appelle « l'empirisme traditionnel », l'empirisme radical s'intéresse aux interactions qui ont constamment cours entre observateur et observés et entre objet d'étude et méthode, chacun de ces pôles s'avérant au demeurant beaucoup moins défini qu'il n'y paraît (1989 : 3, cité dans Conquergood 1991 : 182). Par exemple, de par le fait que nous avons déjà une certaine expérience de la danse, et notamment des danses de filiation « afro », nous nous

sommes trouvée à jouer un rôle beaucoup plus important dans la démarche d'apprentissage de nos collègues que nous ne l'aurions appréhendé au départ, et peut-être même que nous ne l'aurions souhaité. Ayant une relative facilité à incorporer les mouvements de danse transmis par notre formatrice, nous avons été réquisitionnée tant par cette dernière, pour mener des répétitions de séquences, que par nos collègues, qui nous demandaient comment les exécuter.

Ainsi, c'est à travers l'expérience même du terrain que nous avons été bousculée dans le statut d'observatrice que nous aurions souhaité adopter au départ, pour développer des interactions qui allaient s'avérer déterminantes dans notre analyse. Ainsi, plutôt que de nous placer à l'arrière de la classe pour pouvoir apprendre les mouvements tout en observant les stratégies d'apprentissages de nos co-stagiaires, nous nous sommes plus souvent qu'autrement retrouvée à l'avant de celle-ci, pour servir de modèle, ce qui a profondément influencé notre analyse de l'expérience d'apprentissage. En effet, simplement pour des raisons d'emplacement physique dans la classe, nous avons été *a priori* amenée à nous concentrer sur notre propre expérience plus que sur celle des autres participants.

Comme nous venons de le voir, pour nous, l'adoption des postures méthodologiques présentées ici découle directement des choix que nous avons faits (ou qui nous ont été imposés) sur (par) le terrain quant à notre implication dans celui-ci et quant à nos interactions avec les autres personnes présentes. Bien que la raison première de notre présence au stage, la recherche, ait été explicitement révélée dès le premier jour de celui-ci, nous n'avons pas cherché à entretenir de distance entre nous et les autres stagiaires, ce qui fait qu'effectivement, les frontières entre observatrice et observés sont devenues extrêmement poreuses, comme nous avons examiné autant nos propres stratégies au sein du stage que celles de nos co-stagiaires, et comme ceux-ci se sont à certains égards révélés des observateurs parfois critiques de notre démarche, tant à titre de participante que de chercheuse. En ce sens, la prise en compte des relations entretenues avec les autres participants de Music'Oriente nous apparaît primordiale. Ensuite, la pertinence de la mobilisation du corps comme première source de données nous apparaît indubitable, d'autant plus si l'on considère la nature de Music'Oriente, ancrée dans la pratique mais également dans l'appréciation musicale. En outre, le brouillage des frontières entre objet d'analyse et méthode nous semble une piste de réflexion très prometteuse, non seulement en ce qui a trait au corps à proprement parler, mais également en ce qui concerne les processus émanant de Music'Oriente comme expérience touristique et comme démarche de recherche.

## Conclusion

Cet article nous a permis de dresser un état des lieux des ressources théoriques et méthodologiques à notre disposition pour appréhender dans sa spécificité l'expérience de Music'Oriente, un stage de musiques et danses cubaines se déroulant à Santiago de Cuba et s'adressant principalement à des touristes français et canadiens. Plus précisément, nous avons choisi de concentrer notre problématique sur l'apport potentiel de *l'embodied research* comme méthode d'appréhension des stratégies déployées par les participants de Music'Oriente en vue d'optimiser leur expérience. Pour ce faire, nous avons d'abord examiné les travaux existants sur la relation entre tourisme et musique, ce qui nous a permis de constater que le touriste se voit plus souvent qu'autrement, dans les analyses portant sur la relation musico-touristique, attribuer une place limitée dans l'appréciation musicale. Il existe effectivement peu d'écrits abordant le touriste musiquant. Cela ne signifie pas toutefois que le touriste soit perçu comme passif : en effet, beaucoup d'attention a été accordée à la portée symbolique du tourisme impliquant de la musique, celui-ci se voyant conférer, à l'instar d'autres pratiques touristiques, un caractère rituel où les notions de rite de passage, de pèlerinage et de liminalité se voient attribuer une place d'importance. S'il s'agit là de notions intéressantes, nous considérons qu'elles nous entraînent trop loin dans l'interprétation pour nous permettre d'appréhender l'expérience Music'Oriente telle qu'elle a été vécue sur le moment.

Sur le plan conceptuel, c'est ce qui nous a amenée à nous pencher plus spécifiquement sur la notion d'expérience. Après nous être dotée d'une définition générale puisée chez le philosophe John Dewey (2005), nous avons choisi d'examiner dans quelle mesure les critères de l'expérience dégagés par Dewey pouvaient trouver une application dans un domaine réunissant tourisme et musique. Nous avons constaté que le voyage et la musique agissent de façon complémentaire dans la perspective de l'optimisation d'une sensation de coupure d'avec la vie réelle, sensation qui se trouve potentiellement amplifiée et intensifiée par l'intégration de la pratique musicale comme objectif du voyage.

Par ailleurs, nous nous sommes également intéressée au fondement corporel de l'expérience, et à la façon dont celui-ci avait été abordé dans les travaux portant sur la musique et la danse en contexte touristique. C'est ce qui a ouvert la porte à la dernière section de cet article, où nous avons considéré qu'il était nécessaire, pour l'analyse de notre terrain, d'opter pour une méthodologie qui mobiliserait le corps à la fois comme objet d'étude et comme méthode, ce qui nous a amenée à nous pencher sur la notion *d'embodied*

*research*. Nous avons vu les potentialités d'une telle méthode, notamment du point de vue de la prise en compte de notre propre expérience en tant que stagiaire de Music'Oriente et de sa mise en relation avec celle de nos co-stagiaires. Nous jugeons que l'*embodied research* permettrait de mieux rendre compte des relations qui ont caractérisé notre intégration au stage, nous permettant de fait de mener une analyse plus holistique. Une telle approche nous semble particulièrement intéressante pour analyser les processus mobilisés par les stagiaires en vue de l'appropriation des savoirs musicaux qui leur ont été transmis au cours du stage.

Nous considérons que l'adoption d'une telle perspective de recherche pourrait permettre de très intéressantes avancées en ce qui a trait à la compréhension du processus de construction de sens mené par des touristes pour qui la musique est une motivation centrale au voyage. Plonger au cœur des stratégies expérientielles de ce type particulier de touristes permettrait selon nous d'élargir la palette analytique de l'ethnomusicologie, par exemple en passant de la prise en compte des marqueurs de singularité performancielle (Desroches 2011), mis de l'avant par les artistes du tourisme, à celle des manifestations de singularité expérientielle véhiculées par les touristes eux-mêmes. En ce sens, peut-être une telle posture contribuera-t-elle, dans le cadre de la recherche portant sur la relation musico-touristique, à dresser des ponts analytiques entre touristes et musiciens, permettant de ce fait l'approfondissement d'une ethnomusicologie de l'expérience, du corps et de la relation. 🍀

## Notes

1. La liminalité a été définie par Victor Turner (1977) comme l'étape médiane du rite de passage, au cours de laquelle l'individu soumis à ce rite se trouve dans un état intermédiaire, à la fois à l'intérieur et en dehors du monde, sur le seuil entre ce qu'il était avant le rite et ce qu'il sera après; chez Turner, autant la personne en situation de liminalité s'efface du monde, autant elle l'habite profondément en se trouvant dans un état où elle incarne à la fois son passé et son avenir.

2. Nom fictif, la direction du stage ayant exprimé le souhait que le nom de celui-ci ne soit pas révélé.

3. Le Festival del Caribe est un grand festival pan-caribéen ayant lieu annuellement à Santiago de Cuba et réunissant artistes et chercheurs qui se penchent sur la relation entretenue par les pays des Caraïbes avec leurs racines africaines.

4. Étant, avec notre conjoint, les seuls participants arrivant à Santiago depuis Montréal, nous sommes arrivés deux jours avant le début du stage, soit le 13

juillet, rejoignant le reste du groupe le lendemain. Nous sommes aussi restés à Santiago de Cuba trois jours après la fin du stage.

5. Le *jineterismo* se définit comme une forme de sollicitation exercée par certains Cubains à l'endroit des touristes et visant l'obtention de divers privilèges, surtout matériels et monétaires, et ce, en échange de divers services, notamment sexuels. Dans sa traduction littérale, le terme *jinete* désigne le cavalier; le *jineterismo* se réfère donc au fait de « chevaucher » les touristes, tant métaphoriquement que littéralement (Fernandez 1999; Simoni 2012).

6. La *conga de comparsa* est un ensemble ambulant constitué de percussionnistes-chanteurs dont l'instrument mélodique soliste est la *corneta china*, instrument à vent à hanche double qui proviendrait de l'immigration à Cuba de travailleurs chinois à la fin du XIXe siècle (Daniel 2011 : 116). Lors des défilés de carnaval, la *conga* est souvent accompagnée de danseurs qui exécutent une suite de variations de pas alternés, avec ou sans mouvements de bras.

7. « Le paradigme de la performance privilégie l'expérience incarnée particulière, participative, dynamique, intime et précaire qui se fonde sur le processus historique, l'imprévu et l'idéologie. On pourrait dire que *la recherche sur la performance a en même temps pour objet d'étude et pour méthode le corps expérientiel situé dans le temps, le lieu et l'histoire* ». C'est nous qui soulignons.

## Références

- Amirou, Rachid. 1995. *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*. Paris : Presses universitaires de France.
- Argyriadis, Kali. 2012. Vivre et se penser (ou non) en réseau transnational. Les interprètes et promoteurs du répertoire afro-cubain dans le Veracruz. Dans *Des vies en musique*, 123-152. Dir. Sarah le Ménestrel. Paris : Hermann.
- Chang, Leiling. 2011. Le paradoxe du milieu touristique dominicain. Dans *Territoires musicaux mis en scène*, 41-60. Dir. Monique Desroches et al. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Connell, John et Chris Gibson. 2005. *Music and Tourism: On the Road Again*. Clevedon : Channel View Publications.
- Conquergood, Dwight. 1991. Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics. *Communication Monographs* 58 (2) : 179-194.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1990. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: HarperPerennial.
- Daniel, Yvonne. 2012. The Economic Vitamins of Cuba: Sacred and Other Dance Performance. Dans *Rhythms of the Afro-Atlantic World: Rituals and Remembrances*, 19-40. Dir. Mamadou Diouf et Ifeoma Kiddoe Nwankwo. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- . 2011. *Caribbean and Atlantic Diaspora Dance: Igniting Citizenship*. Urbana, Chicago and Springfield : University of Illinois Press.

- . 2005. *Dancing Wisdom: Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. Urbana : University of Illinois Press.
- . 1996. Tourism Dance Performances: Authenticity and Creativity. *Annals of Tourism Research* 23 (4) : 780-797.
- . 1995. *Rumba: Dance and Social Change in Cuba*. Bloomington : University of Indiana Press.
- David, Dena. 2011. *Fields in Motion: Ethnography in the Worlds of Dance*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.
- Desroches, Monique. 2011. Musique touristique et patrimoine à la Martinique. Dans *Territoires musicaux mis en scène*, 61-74. Dir. Monique Desroches et al. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Desroches, Monique, Sophie Stévanec et Serge Lacasse, dir. 2014. *Quand la musique prend corps*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Dewey, John. 2005. *L'art comme expérience*. Tours : Farrago.
- Dils, Ann et Susan W. Stinson. 2008. Dance in Qualitative Research. Dans *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, vol. 1, 183-185. Dir. Lisa M. Given. Thousand Oaks, CA : Sage Publications.
- Dunbar-Hall, Peter. 2006. Culture, Tourism, and Cultural Tourism: Boundaries and Frontiers in Performances of Balinese Music and Dance. Dans *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, 55-66. Dir. Jennifer C. Post. New York : Routledge.
- Ebron, Paula. 2002. Tourists as Pilgrims. Dans *Performing Africa*, 189-212. Dir. Paula Ebron. Princeton : Princeton University Press.
- Ellingson, Laura L. 2008. Embodied Knowledge. Dans *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, vol. 1, 244-245. Dir. Lisa M. Given. Thousand Oaks, CA : Sage Publications.
- Ellis, Caroline S. 2008. Autoethnography. Dans *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, vol. 1, 48-51. Dir. Lisa M. Given. Thousand Oaks, CA : Sage Publications.
- Fernandez, Nadine. 1999. Back to the Future? Women, Race, and Tourism in Cuba. Dans *Sun, Sex and Gold: Tourism and Sex Work in the Caribbean*, 81-89. Dir. Kamala Kempaddo. Lanham : Rowman and Littlefield.
- Graburn, Nelson H.H. 1983. The Anthropology of Tourism. *Annals of Tourism Research* 10 (3) : 9-33.
- Hood, Mantle. 1960. The Challenge of Bi-Musicality. *Ethnomusicology* 4 (2) : 55-59.
- Jackson, Michael. 1989. *Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*. Bloomington : Indiana University Press.
- Lapassade, Georges. 2002. Observation participante. Dans *Vocabulaire de psychologie*, 375-390. Dir. Jacqueline Barus-Michel et al. Toulouse : ERES, Hors collection.
- MacCannell, Dean. 1976. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. New York : Schocken.
- Malinowski, Bronislaw. 1963 [1922]. *Les argonautes du Pacifique occidental*. Paris : Galimard.

- Pike, Kenneth L. 1954. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior* (première partie). Glendale : Summer Institute of Linguistics.
- Robitaille, Laurence. 2013. *Capoeira as a Resource: Multiple Uses of Culture Under Conditions of Neoliberalism*. Thèse de doctorat, York University.
- Simoni, Valerio. 2012. *Dancing Tourists: Tourism, Party and Seduction in Cuba*. Dans *Emotion in Motion: Tourism, Affect and Transformation*, 267-281. Dir. David Picard et Mike Robinson. Farnham et Burlington : Ashgate.
- Smith, Valene L. 1977. *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. Philadelphie : University of Philadelphia Press.
- Soulé, Bastien. 2007. *Participation observante*. *Recherches qualitatives* 27 (1) : 127-140.
- Suberchicot, Aurélie. 2011. *À la recherche du flamenco authentique à Séville*. Dans *Territoires musicaux mis en scène*, 113-128. Dir. Monique Desroches et al. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Trinh, T. Minh-Ha. 1989. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington : Indiana University Press.
- Turner, Victor. 1977. *Variations on a Theme of Liminality*. Dans *Secular Ritual*, 36-52. Dir. Sally F. Moore et Barbara G. Myerhoff. Amsterdam : Van Gorcum.
- Tyler, Steven A. 1987. *The Unspeakable: Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World*. Madison : University of Wisconsin Press.
- Urry, John. 1990. *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. Londres : Sage Publications.
- Warren, Jeff R. 2014. *Music and Ethical Responsibility*. Cambridge, New York : Cambridge University Press.