



Gloses sur quelques pas de *guaguancó*

Analyse pragmatique d'une danse festive cubaine

A gloss on a few guaguancó dance steps. A pragmatic analysis of a festive Cuban dance

Philippe Jaspers



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/span/1164>

DOI : 10.4000/span.1164

ISSN : 2268-1558

Éditeur

École pratique des hautes études. Sciences humaines

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2004

Pagination : 49-88

ISBN : 2-9090-3629-4

ISSN : 0294-7080

Référence électronique

Philippe Jaspers, « Gloses sur quelques pas de *guaguancó* », *Systèmes de pensée en Afrique noire* [En ligne], 16 | 2004, mis en ligne le 13 novembre 2013, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/span/1164> ; DOI : 10.4000/span.1164

Gloses sur quelques pas de *guaguancó*

Analyse pragmatique d'une danse festive cubaine

Philippe Jaspers

Professeur
Université Libre de Bruxelles

Dans cet article, mon objectif est de montrer qu'une approche anthropologique des danses rituelles festives, telle que j'ai pu l'expérimenter dans le contexte des *peñas* (réunions) de *rumba* à La Havane – la *rumba* étant une *danse*, un *chant*, une *musique* extraordinairement spectaculaires à La Havane – mérite un investissement méthodologique et théorique au même titre que les danses rituelles des religions dites afro-cubaines (Palo, Santería, Abakua) bien présentes elles aussi sur l'île. Et cela d'autant qu'il existe à Cuba une proximité vécue entre deux manières de danser et de chanter la *rumba* : celle qui se réalise dans un contexte de festivité sociale (une *peña* par exemple) et celle qui se réalise en contrepoint dans celui d'une ritualité religieuse (par exemple l'offrande d'une *rumba* à une entité du panthéon cubain). Partant de ce constat confirmé par les travaux récents de Kali Argyriadis (1992, 2001) et d'Isabelle Leymarie (2001), je tenterai ici d'établir les conditions pragmatiques qui président à la réalisation de ces deux types de *rumba*, sans attribuer, *a priori*, une préséance ontologique ou épistémologique à l'une ou l'autre d'entre elles.

Commençons par une *rumba* du premier type. Mon cheminement dans le monde des *peñas de rumba* fut marqué principalement par deux questions d'ordre méthodologique.

La première porte sur le respect de la forme. Sans doute était-ce là, sur le terrain, une dimension que je pouvais observer et évaluer de manière objective. « Le danseur est-il oui ou non dans le pas de la danse ? » Cette question devait prendre un relief d'autant plus pertinent que travaillant sur les images de films que je tournais dans les *peñas*, j'étais amené à étudier de façon extrêmement minutieuse la *texture des pas*, qui me semblait être indispensable pour travailler par la suite la *texture de l'interaction* entre danseurs. « C'est qu'un pas est un pas », nous dit avec autorité le grand chorégraphe Merce Cunningham, « et puis la forme que prend ce pas »¹. C'est ainsi que je me suis mis à porter toute mon attention sur le fait que le pas de base donne lieu à une forme que les *rumberos* appellent le *bailiar* (danser)/ *caminar* (marcher, cheminer), c'est-à-dire tout un *cheminement* que décrit le corps des danseurs quand quelque chose se passe (ou doit se passer) entre eux, une fois engagés sur le chemin. Et quand c'est mal dansé, ça ne marche pas. L'illumination, le *tremendo swing* ne vient pas.

¹ Cunningham, *L'art impermanent*, cité par Laurence Roubleau (1992 : 232-233).

² Je tiens ici à remercier en priorité Joanna Pinxteren pour m'avoir aidé à cheminer dans le monde de la rumba cubaine, et aussi pour la stimulation intellectuelle qu'elle m'a apportée, tant par son enseignement, ses écrits et son sens de la chorégraphie, que pour sa passion pour la rumba et la danse en général. J'associe à ces remerciements les musiciens et danseurs du groupe *Clave guaguancó* qui m'ont aidé à la réalisation d'un film sur la rumba et Ivan De Armas.

³ Genre musical apparu à la fin du XIX^e siècle dans la région d'Oriente, à l'Est de Cuba (Leymarie, 2001 : 95).

La deuxième question portera sur la mise en commun, le partage actif, de messages circulant entre musiciens, chanteurs, danseurs, d'affects aussi, en un mot sur l'aspect communicationnel de la rumba. Il est manifeste que le désir d'organiser une *peña de rumba* trouve une partie essentielle de sa raison d'être dans une définition collective, celle d'un désir de chanter et « danser ensemble » (Pinxteren, 2002)². Mais davantage encore, c'est la structure musicale de la rumba elle-même qui permet aux musiciens de communiquer avec les danseurs. En ce sens, c'est elle aussi qui induit (régule) le jeu du *bailiar/caminar*, ce chemin dans lequel il est possible, comme disent les vieux *rumberos*, de « raconter le monde ». Ou comme le dirait John Blacking : « C'est une expérience en commun, à la fois socialement et musicalement » (Blacking, 1980 : 114).

Mais commençons par jeter quelques balises pour mieux cerner ce qu'est la rumba. Le mot, probablement apparenté aux vocables *tumba*, *timba*³, désigne ces fameux tambours qui sont au fondement de la construction poly-

rythmique de la rumba. Mais rumba signifie également fête et *ir de rumba*, « aller festoyer ». Comme le dit I. Leymarie :

Pratiquée à partir du XIX^e siècle comme divertissement par les esclaves des plantations et des raffineries de sucre, la *rumba* jaillit encore sous sa forme la plus authentique dans les ruelles, les cours et les *solares* (logements ayant une cour commune) des quartiers populaires de La Havane et de Matanzas (Leymarie, 2001: 95).

Aujourd'hui, à La Havane, nombreuses sont encore les occasions de s'adonner à la rumba. Il ne manque pas, en effet, d'occasions familiales, politiques, religieuses pour qu'elle ne marque un événement de quelque importance. En 2001, j'en ai été le témoin privilégié à la fin d'une messe spirituelle où les femmes qui avaient officié décidèrent d'offrir une rumba aux morts de la maison (les *eggum*). Les trois tambours de la rumba étaient là. Mais il arriva un moment où ils ne suffirent plus et où le corps tout entier des participants servit de percussions. Hommes, femmes et enfants frappaient des mains. Mais cela ne suffit pas encore. Ils s'emparèrent des ustensiles qu'ils avaient sous la main, cuillères, bouteilles de rhum, pots à lait, etc. Tout cela finit par créer une polyrythmie qui brouilla et envahit la polyrythmie des trois tambours de la rumba ; et c'est tout naturellement que cette exubérance entraîna une véritable communion festive entre les vivants et les morts (Jespers, 2002). Et quand, lors d'un tournage dans un *solar*, je demandai à *Amado Dedeu*, directeur du groupe *Clave Guaguancó* : « Qu'est-ce qui fait que la rumba se maintient dans le *solar*? » J'obtins la réponse suivante :

Chico, je pense que la première chose qui compte pour que la tradition de la rumba se maintienne dans le *solar*, c'est que les gens se plaisent à y vivre ensemble. C'est toujours dans le plaisir que se crée la rumba. Quand elle ne peut se faire dans le cour du *solar*, elle se fait dans une pièce de la maison, voire dans une chambre. La rumba c'est ainsi. Même les actions politiques se terminent par une rumba. Toujours (Jespers et Pinxteren, 2002).

Dans cet article, je n'aborderai qu'une figure de la rumba, la *rumba de guaguancó* qui, avec celles du *yambu* et de la *columbia*, forme ce que l'on appelle le cycle *rumbero*. L'histoire veut que la *rumba de guaguancó* ait germé dès le début du XX^e siècle dans les quartiers portuaires de La

Havane et de Matanzas dans un contexte d'exploitation post-coloniale. En témoigne l'origine des deux instruments de musique qui rythment la rumba : avant d'être des percussions, les *claves* étaient de grosses chevilles servant à assembler les pièces des bateaux en construction, et les *cajones*, des caisses de morue. D'avec le port, la *rumba de guaguancó* a depuis rompu ses amarres et est devenue une véritable institution qui s'est propagée un peu partout dans l'île, même si durant son histoire elle fut souvent stigmatisée comme danse festive de style canaille, ce qu'elle n'est pas fondamentalement comme je vais essayer de le démontrer dans l'analyse détaillée d'une *rumba de guaguancó* que j'ai pu observer et filmer dans un *solar* où était organisée une *peña* de *rumba*.

Danse essentiellement festive, la *rumba de guaguancó* repose sur une organisation que je qualifierai de conventionnelle et collective, dans la mesure où son action dansante fortement scénarisée force les danseurs à agir de façon à mimer, de façon publique, l'une de ces relations les « plus lourdes de sens qu'il soit donné à l'homme de concevoir » : la relation sexuelle (Lévi-Strauss, 1971 : 558). Le *guaguancó* est, comme l'écrit Maya Roy :

... une sorte de pantomime fortement érotique, où l'homme poursuit la femme non pas seulement pour la séduire comme dans le *yambu*, mais pour la posséder sexuellement. Le geste de possession symbolique est le fameux *y vacunao* que l'homme peut amener à n'importe quel moment et avec n'importe quelle partie de son corps en mimant la pénétration, tandis que la femme esquivé en couvrant son sexe et en se détournant légèrement (Roy, 1998 : 62).

Plus ancienne et plus lente, la figure du *yambu* se présente sur le plan de son scénario et de l'émotion que suscite son scénario à l'antipode de la figure du *guaguancó*. C'est une danse de séduction pour un vieux couple de *numeros* et qui interdit comme tel le geste du *vacunar* (littéralement : vacciner), de posséder sexuellement la femme. « *En el yambu no se vacuna* » (« Dans le *yambu* on n'exécute pas le *vacunao*⁴ »), répète le refrain d'un chant. Quant à la *columbia*, elle constitue une autre modalité de la rumba, dansée souvent de façon acrobatique par un homme seul. En d'autres

⁴ Transcription de la prononciation populaire pour *vacunado*, participe passé de *vacunar*, utilisé comme substantif : littéralement, l'action de vacciner, la vaccination. Ici le geste de possession sexuelle symbolique.

termes, être *rumbero*, c'est être capable de jouer, exhiber plusieurs personnages de la rumba. *Es una forma de ser del Cubano* (c'est une manière d'être des Cubains) qui cristallise un *ethos* à la fois comme comportement esthétique et comme comportement éthique.

Analyse pragmatique d'une rumba de *guaguancó*

Lors de mon enquête dans les différentes *peñas* de La Havane, j'ai pu constater que l'action d'un *guaguancó* est conçue à un niveau très global en termes de scripts⁵. Ce sont, en fait, deux schémas d'actions prototypiques qui, pour l'un, désigne une phase qu'on appellera *dispositive* – la danse débutant par une sorte de présentation de soi des danseurs – et pour l'autre, la phase finale de l'action, le fameux *vacunao* dont la règle stipule que l'homme ne peut l'amener vers la femme qu'en s'y prenant de loin, en fonction des positions qu'il aura initialement occupées avec sa partenaire lors de la présentation de soi. Un troisième schéma d'action est encore mobilisé : celui de tout un cheminement progressif de l'action qui engage le couple dans une relation interactive allant de la phase initiale à la phase finale, la durée d'une danse de *guaguancó* n'excédant pas, pour un couple, les deux minutes.

Pour aborder cette figure du *guaguancó*, je propose donc de centrer mon analyse sur le problème de son organisation interne, en envisageant les rapports entre d'un côté, les composantes conventionnelles de son action (l'action scénarisée) et de l'autre, la psychologie des danseurs, c'est-à-dire, les dispositions affectives et intentionnelles qui arrivent les danseurs lors d'une performance.

Essayons d'illustrer cette proposition dans l'analyse détaillée des séquences d'un *guaguancó* que j'ai eu l'occasion d'observer dans un *solar* du quartier Centro Habana de La Havane et qui me fut commenté par mes amis du groupe *Clave Guaguancó* comme exemplaire. Je préciserai au fil de la description ce que l'on peut entendre par l'exemplarité

⁵ Je prendrai ici le parti de faire un usage modéré de la notion de script (ou de scénario) de plus en plus utilisée en anthropologie cognitive du rite. Loin de moi l'idée d'avancer que la rumba a son script comme action rituelle religieuse, même s'il n'est pas rare qu'une *peña* commence par un *Notre Père* ou un *Je Vous salue Marie* chantés à l'unisson sur l'assistance sur le rythme rumba. Je partirai d'une définition proposée récemment par Pierre Liénard : « Un script n'est autre, en fait, qu'un ensemble organisé d'attentes qui portent sur les étapes d'une situation dont le schéma de développement est connu » (Liénard, 2003 : 307).

imputable à l'exécution d'un *guaguancó* dans la tradition rumbera.

Rappelons que le *guaguancó* est une action collective (puisque l'on danse, mais pas seulement, nous allons le voir) et conventionnelle. Une chose ne laisse aucun doute, c'est qu'un danseur manifesterait son asociabilité par le non respect de certains comportements que souligne la dimension conventionnelle et collective de cette danse. Le scénario, l'ordre dans lequel s'accomplissent les deux temps constituant d'un *guaguancó* (à savoir : 1. le temps du chant ; 2. le temps de la danse) est ici crucial. Un danseur de rumba ne commence pas à danser, à se lancer dans le *bailar/caminar*, sans avoir entendu le chant, mieux, sans avoir été sensibilisé à la thématique même du chant, et comme j'ai maintes fois eu l'occasion de l'observer, il n'entre dans l'aire de danse qu'après la troisième ou quatrième reprise par le chœur du chant en question. Entre l'amorce du chant et celle de la danse, tout le monde sait faire la distinction. Dans le langage de la rumba, on dit que le danseur saisit (*arrebata*) ou rompt (*rompe*) la rumba. Il est manifeste que ces deux verbes d'action identifient un moment critique des conditions de réalisation d'exécution d'un *guaguancó*, à savoir celui du passage entre « dire le chant » et « danser le chant ». Quoi de plus naturel, diront les danseurs, c'est le chant qui précède, suit et hante la danse. Mais justement, cette communauté entre chant et danse est une question importante que posent les *rumberos*, celle d'une relation nécessaire entre la qualité esthétique de la musique ainsi que du chant et l'effet de ceux-ci sur la qualité esthétique de la performance dansante. Comme nous le rappelle le musicologue Rogelio Martínez Furé :

... a la parte cantada se le agrega un bailable, « rumba de guaguancó » pero los viejos sostienen que el guaguancó propiamente dicho es el narrativo.

... à la partie chantée s'ajoute la partie dansée, la « rumba de guaguancó », mais tous les vieux soutiennent que le *guaguancó* à proprement parler est un récit (Martínez Furé, 1982 : 59).

Que les *rumberos* établissent en plus un lien entre la narrativité du chant et une forme de narrativité impliquée

dans la danse doit être pris en considération. Il y a, en effet, un chant qui forcément dit des choses et à côté il y a une danse désignée d'un mot dont le sens premier est « récit » et qui donc est elle aussi censée dire quelque chose. Comme le rappelle par ailleurs Isabelle Leymarie : « Les anciennes rumbas appelées *de tiempo España* (du temps de l'Espagne) étaient souvent, comme d'autres danses afro-latines, mimétiques, le danseur tentant de reproduire par ses mouvements la situation évoquée par le chanteur soliste » (Leymarie, 2001 : 97).

Nous pouvons ainsi raisonnablement accueillir la suggestion faite par les vieux *rumberos* d'une représentation de l'action dansante en terme de *narration*. Elle rejoint par ailleurs sur le plan musical, comme nous le verrons bientôt, l'idée de « représentation par *frame* (scène) » de plus en plus utilisée dans les approches portant notamment sur les structures conceptuelles du rythme (Giulia Ceriani, 1999 : 34).

Voyons cela de plus près.

Tout *guaguancó* commence par une conversation entre les trois tambours de la rumba (le *tumbador*, le *tres-golpes* et le *quinto*) soutenue par le jeu de la *clave* qui assure une continuité rythmique durant toute l'exécution d'un *guaguancó* (nous y reviendrons plus loin). C'est alors que le chanteur soliste, souvent appelé *El Gallo* (le coq) qui « en bon cubain est synonyme de puissance et de qualité » (Roy, 1998 : 57), psalmodie une introduction, la *diana*, « suite de syllabes sans signification particulière, utilisée à des fins rythmiques et expressives que l'on compare souvent aux lalies du *cante jondo* andalou » (*Ibid.* : 57). Le soliste expose ensuite le thème d'un chant choisi dans le répertoire de la rumba, le chœur intervenant en alternance dans le refrain. Je propose ici de m'appuyer sur un exemple extrait du film *Rumba brava* (Jespers et Pinxteren, 2002).

A la suite de la *diana*, le chanteur soliste lance un *appel* au *Güiro*, « instrument cubain d'importation bantoue, fabriqué à partir d'une gourde ou calebasse striée perpendiculairement à l'axe et gratté avec une baguette » (*Ibid.* : 182); cet appel est suivi lui-même d'un premier chant :

S.	<i>¡Güiro!</i> <i>¡Las cosas que yo decía!</i> <i>Güiro me canta</i> <i>Los diferentes pregones⁶</i> <i>Con esta linda melodía</i>	Güiro! Les choses que je disais! Güiro chante-moi Les différentes choses à vendre Avec cette jolie mélodie
Ch.	<i>Aquí nací</i> <i>Y aquí yo me quedo</i>	C'est ici que je suis né Et c'est ici que je reste

On sera particulièrement sensible à la structure polyphonique de cet *appel* au Güiro dont l'instrument est bien présent dans l'orchestre (photo 1). Il faut comprendre : les choses que j'ai dites, Güiro, chante-moi les différentes choses à vendre avec cette jolie mélodie. C'est-à-dire : ce que, moi, j'ai dit avec des mots, toi Güiro, dis-le moi (vends-le moi) avec une mélodie. Le tambour, tout comme la danse elle-même (voir plus haut) dit des choses, mais autrement qu'avec des mots.

Le chant raconte ensuite une scène de genre brossée en deux traits rapides :

S.	<i>¡Belelelele Güiro!</i> <i>Yo te vendo barato</i> <i>Yo te vendo barato</i>	Belelelele Güiro! Je te vends pas cher Je te vends pas cher
Ch.	<i>Comprame</i>	Achète-moi

Alors saisi par le souffle de ce chant, un premier couple, Julito et Caridad, décide de se rendre au milieu de la cour du *solar* dans l'intention d'y danser bientôt un *guaguancó*. Julito et Caridad sont connus pour leurs performances dans diverses *peñas* de La Havane et de Matanzas où ils se sont forgé une solide réputation de *numberos*. Ils vont bientôt rompre la rumba. « Rompre » semble bien signifier que l'intention individuelle d'un danseur ou d'un couple de danseurs participe d'une action collective; autrement dit, qu'elle présente par rapport à celle-ci une discontinuité, une certaine émergence. Les *numberos* le disent très clairement en ces termes : le temps de *romper la rumba*, sur le plan de la danse, doit correspondre, sur le plan de la musique, au temps du *montuno*. Le terme *montuno*⁷ désigne ici, comme en d'autres danses cubaines (son, danzon, mambo...) la séquence du chant qui, par le jeu de l'improvisation con-

⁶ *Los pregones* peut se traduire littéralement par « les boniments de camelot ».

⁷ Substantif formé sur l'adjectif *montuno* : littéralement, « de la montagne ». Historiquement l'expression a été empruntée à un genre musical, le *son montuno*, créé à la fin du XIX^e siècle et qui, comme son nom l'indique, est originaire de la région montagneuse de l'*Oriente* (la province de Santiago de Cuba).

trastée entre le soliste et le chœur, conduit à une sorte de climax de la pièce musicale. La situation offre alors, pour le chercheur, trois foyers d'attention, celui de l'orchestre, celui du couple de danseurs et celui des spectateurs-interprètes et c'est entre ces trois sous-unités que se met en scène une intention collective.

Enchantement. Julito et Caridad vont maintenant faire ce que dit le chant (je te vends pas cher, je te vends pas cher... achète-moi...). C'est en cet instant qu'ils redeviennent danseurs de rumba. Le chant leur ouvre le chemin de la *rumba de guaguancó*.

Script I. Présentation des acteurs-danseurs

En principe, le départ d'un *guaguancó* oblige les danseurs à se conformer à une sorte de code de présentation de soi en public (pour reprendre l'expression devenue classique de Goffman). Toute communication entre eux commence par un regard combiné à un mouvement de la tête ou de la main qui permet à l'homme, le *numero*, de lancer l'invitation à la femme, la *numbera*. Il nous faut donc poser qu'il s'agit d'une présentation de soi dont l'établissement passe par une série d'opérations – gestuelles et visuelles – qui engage toute la personnalité des *numeros*.

La procédure d'amorce de cette présentation de soi revient de droit au *numero*. Julito (car il n'est pas difficile de savoir que c'est lui qui prend l'initiative) commence par se positionner au milieu de la cour du *solar* à quelque distance (deux ou trois mètres) de Caridad et là, adopte une posture qui fixe de façon ostensible son personnage de *numero*. L'efficacité de cette posture agit sur (au moins) trois niveaux de l'architecture du corps :

- stabilité marquée par un centrage et un ancrage du corps dans le sol, accentuée par un semi-fléchissement des jambes;
- tronc plié en avant à plus ou moins 45°;
- bras et mains dirigés dans le prolongement des épaules vers l'avant (prêt à donner la première impulsion pour le départ, cf. photo 1).

Cette prise de position de Julito appelle à la symétrie. Caridad y répond, comme on peut s'y attendre, en calquant latéralement sa position sur celle de Julito, et en adoptant la même posture que lui (je reviendrai plus loin sur les marqueurs kinésiques qui permettent de renforcer la perceptibilité de la dichotomie sexuelle en jeu dans l'interaction).

Les positions de Julito et Caridad ainsi acquises, ils dessinent sur le sol du *solar* un axe sur lequel ils adoptent une disposition en miroir de type latéral, ce qui a pour conséquence de produire un effet scénique saillant sur les spectateurs : Julito et Caridad s'observent l'un l'autre, de loin et d'un regard en coin. Il faut remarquer que cette orientation est un phénomène récurrent. On le retrouve dans tout *guaguancó*. J'avancerai donc l'idée-clef que ce dispositif d'ordonnement des positions des danseurs de type latéral induit un comportement expressif *non ordinaire* et donc saillant dans la mesure où il s'oppose aux principes qui régissent précisément les comportements expressifs *ordinaires* de la vie quotidienne (où un regard périphérique est de toute évidence malvenu).

Tout porte à penser que nous sommes bien ici face à une situation de parade sexuelle où il s'agira pour chacun des partenaires de tromper la vigilance de l'autre par la *mali-cia* (la malice) et où, d'entrée de jeu, chacun dispose déjà de quelques moyens pour le faire, en accentuant un masque de dureté ici, un mouvement lascif des hanches là, sous le souffle d'un chant qui, en l'occurrence, dit bien :

S. Je te vends pas cher.
Je te vends pas cher.

Ch. Achète-moi.

Pour évaluer toute la richesse de ce processus conventionnel de présentation de soi sur les états mentaux (les intentions et les émotions) des danseurs, il me semble important d'établir dans la description deux niveaux d'observation, celui des regards, des mouvements du corps, mais aussi celui de tout un jeu de rétroaction du regard sur les mouvements et réciproquement. Je commencerai par les actes de regard ou plutôt les étapes d'inférences visuelles

qui impliquent tout ce jeu subtil entre regards et mouvements du corps.

Observons Julito à l'œuvre. Bien stabilisé dans sa position et sa posture de *rumbero* — jambes semi-fléchies, tronc cassé, plié, bras et mains en avant —, il lance un regard agressif vers Caridad, tout en esquissant quelques mouvements simultanés des jambes et des bras qui sont des sortes d'anticipations incarnées d'une intention de départ (photo 2). Pour Julito, réaliser cette amorce de départ implique le fait de produire un effet sur Caridad, la conjugaison des mouvements (regards/gestes) apparaissant comme les moyens de leur réalisation. Réaction de Caridad : un léger sourire combiné à un léger mouvement ondulatoire des hanches qui indique qu'elle acquiesce. Il vaut la peine toutefois de noter que dans un autre contexte, avec un autre partenaire, ou peut-être même dans un autre contexte avec Julito, elle eût pu adopter une attitude plus mitigée, d'embarras, de surprise, d'indifférence, de mépris... Et comme le film le montre un peu plus loin, elle modifiera subitement, par une rotation complète du corps sur lui-même, la position qu'elle occupait initialement par rapport à Julito. Ainsi Julito devra-t-il à chaque fois réviser ses actions en fonction des réactions de Caridad.

Sans doute peut-on déjà soutenir que l'action dominante du *guaguancó*, correspondant à un plan général formel de représentations stables au niveau hiérarchique supérieur (l'action scénarisée), englobe aussi des intentions et des programmes d'actions plus restreints et plus concrets, parfaitement perceptibles au niveau des relations interactives, laissant aux danseurs une large part de liberté de mouvements. Ainsi, dès le départ, nous retrouvons dans l'interaction entre Julito et Caridad des rapports entre le décidable et l'indécidable que nous serons amenés à rencontrer par la suite. Or plus un couple de *numberos* est passé maître dans l'art d'un « danser ensemble » (Pinxteren, 2002), et plus il est amené à déployer tout un art d'inférences intercommunicationnelles marqué clairement par une forme d'imprévisibilité ou plutôt d'indécidabilité⁸.

⁸ Je rejoins ici l'interprétation d'Arnaud Halloy à propos de cette forme d'indécidabilité que l'on retrouve aussi dans le jeu de la *Capoeira* (Halloy, 2002 : 90).

Je voudrais m'arrêter quelques instants pour souligner qu'il s'agit ici d'un portrait idéal-typique de *rumbero*. Et il est clair que Julito et Caridad l'incarnent. Ce portrait idéal-typique tient à la co-présence de deux éléments souvent pris en compte lors de l'évaluation d'une performance de danse : la compétence de Julito et Caridad est censée provenir autant de leur grande maîtrise des connaissances relatives au monde de la *rumba* que d'un *parcours biographique* commun dans ce même monde. Et de fait, ils se connaissent parfaitement bien pour se retrouver périodiquement dans les *peñas* de La Havane ou de Matanzas où leur seule présence sur une aire de danse fait immédiatement monter l'attention et l'émotion du public. La reconnaissance par celui-ci de la relation intensément vécue de leurs prestations – basée à la fois sur une parfaite connexion des énergies (l'*aché* des danseurs) et sur une liberté d'ajustement de leurs rôles – en a fait un couple exemplaire, cependant circonscrit dans l'espace-temps de la *rumba*.

Au regard de cet arrière-plan d'une histoire commune, on peut se demander s'il n'existe pas une causalité minimale, une sorte de plan d'action qui se mette en place dans l'esprit des danseurs (avec une attribution minimale de fonction du type « je fais cela parce que je te connais, parce que je te respecte », etc.). On ne peut en douter. Mais il faut considérer qu'il s'agit là d'une causalité minimale qui n'affecte pas cet art d'inférence intercommunicationnelle entre danseurs marqué du sceau de l'indécidabilité que je viens d'évoquer.

Une chose ne laisse aucun doute cependant. Julito va devoir maintenant lancer le *guaguancó*. Tout *rumbero* rusé qu'il est, il ne peut savoir à l'avance quelles seront les réactions de sa partenaire, mais ce qu'il sait, c'est qu'il va devoir respecter la pratique de Caridad en tant qu'il prend le risque de la convoquer sur le chemin du *guaguancó* et sur le mode où elle reste libre de ruser elle aussi. Là est l'éthique.

Alors, pendant quelques instants encore, Julito mime sur place et sur un mode ostensif, quasi théâtral, un « je pars, je ne pars pas ». L'attente est dans une tension dissymétrique des sexes. Julito semble éprouver dans le sentiment

manifeste d'un « je peux » tout un faisceau de pouvoir de base acquis depuis longtemps. Qu'est-ce pour Julito que d'intérioriser cette capacité ? Et qu'est-ce que créer cette attente vis-à-vis de Caridad ? Eugenio Barba nous dirait d'une manière générale que dans le comportement physique du danseur « le passage de l'*intention* à l'action est l'exemple typique d'une différence de potentiel » (Barba, 1993 : 88). Me référant à son concept de *sats* – le « *sats* comme impulsion et contre impulsion » – dont le caractère transculturel ne semble plus devoir être démontré, je pourrais rejoindre ici l'idée souvent avancée par les *numberos* qu'une danse, quel que soit son contexte (festif ou rituel) induit de l'*aché*, sorte de force vitale, d'énergie présente à des intensités variables dans le monde (dans le rite de possession, on peut par exemple encourager la divinité en lui disant « *Aché Yemaya* »). En d'autres termes, E. Barba affirme que les principes qui produisent des tensions physiques pré-expressives dans le corps du danseur rend précisément le danseur « scéniquement “décidé”, “vivant”, “crédible”, de sorte qu'il est aussi en mesure de solliciter l'attention du spectateur » (*Ibid.*, 1993 : 23). Or c'est bien de cela qu'il s'agit avec Julito. Dans l'instant même qui précède son intention de s'engager sur le chemin et que toute la force (l'*aché*) qui est en lui est prête à se déployer, il la contient, la tient en bride. C'est le « moment où l'action est pensée/agie par l'organisme tout entier qui même dans une immobilité réagit par des tensions » (*Ibid.*, 1993 : 88 ; cf. photos 2 et 3).

En d'autres termes, toute la maîtrise de Julito se fonde ici sur un travail d'anticipation qui met en suspens la conscience de chaque instant qui passe et qui aura brusquement un impact au niveau de la dimension spatiale : il ouvre le passage à l'étape suivante : le *bailar/caminar*. C'est cette phase qu'il nous faut maintenant analyser.

Script II. *Bailar/caminar*

Qu'est-ce que « danser/marcher » sur le chemin du *guaguancó* ? Est-ce simplement y agencer des pas dont le tracé et la trajectoire peuvent être reproduits à l'aide d'un

script unitaire, l'homme marchant non seulement pour séduire mais aussi pour posséder la femme? Est-ce un script qui oriente le cheminement de l'action vers une fin, le fameux *vacunao* dont nous savons déjà qu'il constitue un repère conventionnel pour identifier le *guaguancó* dans le cycle *rumbero*?

Précisons d'abord que le terme *caminar*, « marcher, cheminer », a une extension sémantique très vaste dans l'univers cubain. Ainsi pour parler de leurs danses, que ce soit dans le contexte des danses festives (de type rumba, danzon, son...) ou dans celui des danses rituelles (telles celles des religions Santería, Palo, Abakua, etc.), les Cubains disent tout simplement *bailar/caminar*. Et pour danser s'il leur arrive de dire « *bailo* » (je danse), ils diront tout aussi bien « *camino* » (je marche), ou pour encourager un autre danseur, ils diront « *¡baila!* » (danse!) ou « *¡camina!* » (marche!) ou encore au terme d'une performance, « *has bailado muy bien* » (tu as très bien dansé)/ « *has caminado muy bien* » (tu as très bien marché).

Ce principe d'équivalence de type métaphorique ainsi posé entre « marcher » et « danser » ne surprendra pas ceux ou celles qui ont eu l'occasion de s'imprégner de la vie cubaine. Le thème de la marche est ici récurrent; on le retrouve en toutes circonstances, aussi bien dans le contexte des activités quotidiennes que dans celui des activités extra-quotidiennes. A Cuba, les hommes, les femmes, les enfants, les morts, les dieux, tout le monde marche, chacun selon un style propre qui est parfois même un style à part entière comme ces danseurs que leur seule démarche dans les rues de La Havane, associée à leur aspect vestimentaire bien marqué, permet d'identifier comme *rumberos*, *soneros*, *danzoneros*. Et s'il arrive à un Cubain de faire le récit d'une histoire de vie, il utilisera souvent l'expression « en marchant », expression que l'on retrouve de façon tout aussi récurrente sur la scène des rites de possession investie par les *eggún*, les morts ou les *oricha*; par exemple « *Yemaya*, mère des eaux, est venue en marchant ».

Resterait alors à identifier les modalités d'actions particulières du « danser/marcher » du *guaguancó*. J'avancerai

l'hypothèse suivante : grâce à un principe de réorientation qui est constitutif de la transformation sous la forme de contraintes conventionnelles d'un comportement ordinaire (marcher) en un comportement non ordinaire (marcher/danser) et la focalisation que ce phénomène induit par l'altération des structures de la marche ordinaire (le fait, notamment pour un *numero*, de marcher en tremblant énergiquement des épaules et pour une *numera* de marcher en ondulant doucement des hanches), on peut concevoir qu'un schéma (métaphorique) conceptuel du type « danser/marcher » (modalité générale de l'interaction entre danseurs de la rumba) puisse être mis en correspondance avec le script global (l'action scénarisée) du *guaguancó*.

Mais qu'est-ce que « marcher sur le chemin », ou plus précisément, « sur quoi marche-t-on » quand on s'engage sur le chemin du *guaguancó*? En réalité, ce qui fait véritablement du *guaguancó* une danse de la marche c'est que l'enchaînement des pas est directement dicté par le rythme de la musique : la *clave* en porte ici toute la responsabilité. À l'écoute d'une *rumba* on ne peut, en effet, manquer d'être impressionné par la complexité de son architecture polyrythmique, par le chevauchement des lignes rythmiques qui se superposent, se recoupent, s'enchevêtrent, mais aussi par la satisfaction qu'on éprouve malgré tout, à retrouver assez vite une unité thématique dans un tel enchevêtrement. Pourquoi? Parce qu'il y a là, placé un peu devant l'orchestre, un joueur de *claves*, petite percussion faite de deux petits bois cylindriques frappés l'un contre l'autre, la main fixe faisant caisse de résonance, qui donne le rythme de base à l'ensemble polyrythmique et que les *numeros* nommeront du même nom, la *clave*. Comme l'écrit M. Roy :

Le tempo du *guaguancó* est plus vif que celui du *yambu* et l'évolution moderne tend à l'accélérer encore. La mesure est scandée par les *claves*, mais l'accent est déplacé (un-deux/un-deux-trois) (Roy, 1998 : 62).

Pierre angulaire du système, la *clave* soutient à tout moment l'unité polyrythmique de l'ensemble orchestral, mais elle sert aussi de point d'appui à l'ensemble des mou-

vements chorégraphiques comme le suggère la partition du musicologue Pedro Alvarez (Fig.1).

Figure de la structure polyrythmique de l'orchestre⁹
(Fig. 1)

Au regard de cette partition, je vais essayer de montrer succinctement en quoi consiste le pas de base du *guaguancó*, en m'appuyant sur un travail de K. Argyriadis sur la rumba (Argyriadis, 1992). Il se construit sur une parfaite coordination entre le couple de danseurs et le joueur de *claves* :

– du côté du joueur de *claves*, l'important est de frapper cinq coups sur les quatre mesures ou le 2/4 qui est constitutif de l'ensemble de la structure polyrythmique (Fig.1). Les cinq coups donnent forme à ce que les musiciens cubains nomment un *cinquillo* (petit cinq). Les puristes le jouent, en principe, en quatre-quatre de cette manière (les astérisques représentent les coups frappés) :

1 ---*---*---*---*---* 2 ---*---*---*---*---* 3 ---*---*---*---*---* 4 ---*---*---*---*---*

Rythme binaire syncopé de la *clave* (Fig. 2)

– du côté des danseurs, l'important est d'agencer séquentiellement quatre pas (deux à droite, deux à gauche) qui se repèrent dans les limites strictes du cadre rythmique toujours fixe de la *clave*. Comme l'écrit avec justesse K. Argyriadis :

⁹ Alvarez, 1997 : 384.

Au premier temps, le pied droit marque à droite, au deuxième, il revient à la position initiale. Au troisième temps, c'est le pied gauche qui marque à gauche et qui revient au quatrième (Argyriadis, 1992 : 7).

Mais si au premier et au dernier temps, le pied droit et le pied gauche du danseur sont respectivement en phase avec le premier et le dernier coup de la *clave*, ceci veut dire qu'au milieu du cycle (au niveau du deuxième et du troisième temps) les pas sont décalés par rapport aux coups de la *clave*.

J'avancerai ici l'hypothèse que c'est la perception de ce décalage entre le module auditif des coups de la *clave* et le module kinesthésique des pas de danse qui induit émotionnellement ce quelque chose que les Cubains tentent de définir quand ils disent *bailiar* (danser) *gozar* (jouir) (expression que l'on retrouve souvent dans l'exposition du thème du chant); autrement dit quand ils tentent de définir le plaisir esthétique que leur procure un genre musical qui les incite à danser.

Quoi qu'il en soit, la beauté du pas de base tient ici au fait que le joueur de *claves* scande un rythme binaire syncopé; un-deux/un-deux-trois, qui s'impose, comme nous allons le voir par la suite, comme une caractéristique rythmique emblématique par laquelle tout bon danseur reconnaît immédiatement un *guaguancó* (à l'inverse par exemple du rythme binaire syncopé, un-deux-trois / un-deux qui est une caractéristique du *yambu*).

Au vu de ces matériaux qui relèvent du domaine de la musicologie autant que de celui de la chorégraphie, on peut affirmer que c'est essentiellement dans une interaction dialogique entre le jeu percussif de l'instrument de la *clave* et le jeu du corps dansant que travaille le sens du rythme du *guaguancó*. Le sens qu'en donnent les *numeros* est, comme nous l'avons dit plus haut, celui du *bailiar/caminar*. Il serait sans doute pertinent d'envisager ici la notion de rythme comme « une matrice produisant un événement sonore » (Cler et Estival, 1997). Force est en tout cas de reconnaître que la *clave* produit cet événement sonore qu'on appréhende par

la focalisation qu'induit la saillance de sa structure sonore particulière comme étant l'événement, le fait de « danser/marcher ». Les professeurs de *rumba* le disent simplement : « Suis la *clave*, c'est elle qui te guide. »

Certes l'apprentissage de la danse passe aussi par l'intégration progressive des différents éléments polyrythmiques de l'ensemble orchestral. Ainsi, il s'agit pour un *numero* de pouvoir répondre aux impulsions des différents tambours. Par exemple marquer des hanches ou des épaules un mouvement répondant à l'impulsion du *quinto*, le petit tambour improvisateur de l'orchestre, tandis que les pieds continuent de suivre fidèlement la *clave* (ce qui nécessite une bonne indépendance entre le haut et le bas du corps). Il n'en demeure pas moins que le pas de base, celui qui fait « marcher/danser », reste tributaire de la *clave* qui par la répétition cyclique de sa pulsation fixe, le fameux un-deux/un-deux-trois, souvent relayée et amplifiée par les battements de mains des spectateurs, confère à l'ensemble du cheminement son unité, sa continuité et une sorte de caractère intemporel – africain, disent certains. L'attribution d'une origine bantoue à la *clave*, source et garantie d'une supposée « pureté traditionnelle », est parfois revendiquée ici par certains *numeros* dans un mouvement d'affirmation d'une identité africaine (Argyriadis, 2001: 146).

Voyons maintenant où mène ce chemin. Tout au long du processus du cheminement (dont la durée n'excède pas les deux minutes), le *numero* va, à intervalles récurrents et irréguliers, et donc imprévisibles, interrompre sa marche pour produire ce que les Cubains connaissent bien pour le pratiquer dans nombre de leurs danses : une *mímica*. Ce terme désigne un moment où le danseur mime sur place avec n'importe quelle partie du corps (ses pieds, ses bras, son tronc, ses mains, son pelvis) une action dans le monde. Il existe un nombre illimité de *mímicas*, se référant tantôt à des actions quotidiennes (saluer, fumer, nettoyer, cuisiner, etc.), tantôt à celles de la vie religieuse (se laver la tête, le dos, les pieds ; saluer le ciel, les astres ; tracer sur la terre à l'aide de la pointe des pieds un signe ésotérique de la société initiatique *abakua*, etc.), tantôt encore des actions extravagantes.

tes empruntées au monde du cirque, du sport, du spectacle, etc., donnant ainsi l'impression d'un personnage faisant l'objet d'identifications aussi multiples qu'imprévisibles. Le processus de production d'une *mímica* se décompose pour le *rumbero* en trois temps bien distincts :

- 1. Il sort du *tempo* de la marche, et avec lui sa partenaire.
- 2. Il effectue sur place une *mímica* puisée dans son répertoire de *rumbero*, obligeant sa partenaire à en faire autant en puisant elle aussi dans le sien.
- 3. Il rentre à nouveau dans le *tempo* de la marche et sa partenaire le suit.

Ce processus présuppose un sens développé du rythme. La maîtrise consistant, après ce suspens, à savoir reprendre le cheminement sans se décaler par rapport à la *clave*, ce qui implique de continuer mentalement à suivre le déroulement de son jeu, la *clave* marquant à l'unisson la pulsation en toute circonstance. Mais les choses sont plus complexes. Si les danseurs respectent cette règle d'ajustement du cheminement sur le jeu continu des *claves*, il n'en demeure pas moins que tout l'art des grands danseurs consiste à la transgresser, en opérant un léger décalage, tantôt en anticipant, tantôt en suspendant de quelques fractions de seconde le temps d'arrêt permettant la réalisation des *mímicas*. Cette précision d'ordre musicologique et chorégraphique éclaire bien la structure dialogique de la danse qui joue, en s'y conformant d'abord, puis en y échappant avant de s'y soumettre de nouveau, avec le rythme imposé par les instruments et surtout les *claves*. On comprendra une fois encore comment le plaisir naît de ces décalages instaurés entre les deux modes d'expression musicale et kinesthésique de la rumba, de cette capacité qu'ont ces deux modes combinés l'un à l'autre de susciter des attentes et créer des surprises.

Qu'est-ce que l'usage des *mímicas* apporte alors au processus de cheminement du *guaguancó*? Pour répondre à cette question, je vais m'appuyer sur certaines séquences du film *Rumba brava* (Jespers et Pinxteren, 2002). Je pense qu'en travaillant les mouvements de danse, image par

image, en temps réel ou ralenti, avec ou sans son, on peut se donner des moyens d'analyser de façon plus précise et minutieuse la texture des interactions en jeu entre les danseurs d'une rumba.

Prenons les choses au moment où Julito, après avoir invité Caridad, va s'engager avec elle dans le cheminement. Dans une dynamique d'allers et retours, ils commencent à évoluer par une série de petits pas latéraux et en se tenant à distance respectable l'un de l'autre, selon un scénario type :

l'Homme avance, la Femme recule,
l'Homme recule, la Femme avance,
l'initiative revenant au *numero*.

Le processus de conventionnalisation de la danse opère, ici comme ailleurs, par symétrisation et répétition. Les corps de Julito et Caridad oscillent au même rythme : d'une part, selon des postures identiques : jambes semi-fléchies et tronc cassé, plié en avant (à plus ou moins 45°), maintenant ainsi les postures des positions adoptées au moment de la présentation de soi (script 1); d'autre part, selon des mouvements de déplacements pieds-jambes et bras-mains congruents, c'est-à-dire identiques (photos 4 et 5). Ainsi quand Julito avance jambe gauche, bras gauche vers l'avant, Caridad avance elle aussi jambe gauche, bras gauche vers l'avant. A cet égard, il vaut la peine de noter qu'une période de cheminement se construit musicalement sur une cyclicité rythmique qui varie de quatre à douze mesures. Si d'aventure Julito décide de changer la durée du cycle (par exemple en passant de quatre à six mesures), Caridad rétablira la congruence. On observe aussi que chaque période d'engagement des danseurs sur une section de chemin est encadrée de marqueurs kinésiques. Si Julito en ouvre une du pied gauche, il la clôturera du pied droit et inversement. Caridad fera de même. Ce qui revient à considérer que la cyclicité du rythme qui sous-tend le temps du cheminement est en fait profondément inscrite dans l'expérience corporelle des images *schemata* (organisées par des oppositions fondamentales : haut-bas, avant-arrière, droite-

gauche, mâle-femelle) du corps des danseurs. Elle garantit ainsi cohérence et cohésion du schéma du cheminement, donc son *itérabilité*.

Combiné à ce principe de synchronie interactionnelle apparaît ensuite un second trait, asynchrone celui-là, du cheminement. La cadence imprimée par Julito à laquelle s'accorde parfaitement Caridad se maintient (6 secondes dans le film) jusqu'à ce qu'il la réduise, la freine, pour marquer brusquement un arrêt. C'est le moment que Julito choisit pour réaliser sa première *mímica* qu'il va construire selon un enchaînement de trois mouvements successifs que j'illustrerai à l'aide de trois photos extraites du film :

- 1. Il effectue un saut spectaculaire corrélé à un grand écart des jambes qui lui permet pendant quelques fractions de secondes de décoller du sol (photo 6).
- 2. De là, il opère une battue vers le sol qu'il frappe vigoureusement d'un geste de la main droite (photo 7).
- 3. Il tente par un effet de rebondissement sur le sol le geste du *vacunao* de loin et en projetant sa *main droite* vers Caridad qui, immédiatement, de la *main gauche*, l'esquive en couvrant son sexe non sans narguer Julito qu'elle regarde droit dans les yeux avec un sourire plein d'ironie (photo 8).

C'est fini. La première tentative a échoué, il va devoir repartir à zéro, re-cheminer.

Il est manifeste que le script qui structure le déplacement – le *bailar/caminar* – pourra, par la suite, être réitéré dans des directions différentes (l'axe du cheminement pouvant tourner sur lui-même) et aussi selon des modalités de cheminement différentes (marche latérale, croisée, en miroir...) mais dans une atmosphère toujours tendue. A chaque fois que Julito voudra anticiper l'action du *vacunao*, il fera jouer ce petit théâtre, en puisant dans son propre répertoire de *mímicas*. L'efficacité du potentiel d'actions par ce jeu varie évidemment beaucoup d'un *numero* à l'autre. Il est important d'en souligner l'ampleur. Dans le cas que nous venons de décrire, il semble que l'action de frapper la terre puisse relever d'un item de la culture religieuse cubaine. Cependant, il faut reconnaître que ce n'est pas

le sens qui commande ici. Le *rumbero*, souvent, aligne des *mímicas* sans souci de cohérence symbolique. Quel sens le spectateur (que nous sommes) pourrait-il bien établir, par exemple, entre le mime d'une scène de base-ball et le mime de l'acte sexuel, si ce n'est celui d'un arbitraire surréaliste qui relèverait tout simplement du merveilleux. Mais c'est peut-être là qu'il y a d'emblée accord et fascination. On a, en effet, l'impression que le parcours génératif d'une *mímica* est construit successivement de deux programmes narratifs contrastants : le premier portant sur toutes les actions possibles dans le monde, le second sur l'acte sexuel. Or, un programme narratif (je dis « narratif » parce que c'est en terme de récit que les *rumberos* interprètent l'action globale du *guaguancó*) est précisément un acte qui a un but, un objet (ici, le sexe de la femme), qui se développe grâce à un cheminement d'actions complexes et par le biais de moyens (les programmes narratifs d'usage que sont les *mímicas* pour les *rumberos*).

Qu'en est-il pour la *rumbera*? La moindre dissociation dans le comportement expressif de son partenaire est fait pour attirer son attention : « Attention, se dit-elle, il me prépare quelque chose. » La raison pragmatique tient à ce qu'elle infère automatiquement (sauf si elle est distraite, ce qui mettrait prématurément fin au *guaguancó*) qu'il a l'intention de porter une attaque. Mais les choses sont plus complexes. Car à une *mímica* de l'un, répond généralement aussi une *mímica* de l'autre. Comme I. Leymarie nous le rappelle : « La femme peut mimer l'exécution des tâches ménagères : faire semblant, par exemple, de laver le plancher à quatre pattes, mais toujours avec des déhanchements lascifs » (Leymarie, 2001: 94). Ce qui revient à dire que pour l'homme il va falloir réévaluer à tout moment son action en fonction des comportements réactifs et expressifs de la femme qui interagit avec lui. Il ne peut davantage absolument pas savoir à l'avance dans quelle direction il ira avec elle d'une période à l'autre, puisque ils sont engagés l'un et l'autre dans un « système cumulatif de réactions à des réactions » (Bateson, 1971). Ce qui fait alors la beauté de la chose, c'est que l'on peut imputer à l'itinérance performa-

tive de Julito et Caridad sur l'aire de danse le fait qu'ils ont su affiner leur art dans le cadre d'un parcours biographique commun (on les retrouve, de *peña* en *peña*, comme couple de *rumberos*). Or, plus un couple se présente sous les traits de ce portrait idéal-typique et plus il est apte à générer dans le *bailiar/caminar* des comportements expressifs clairement marqués par une forme d'imprévisibilité ou plutôt d'indécidabilité que nous avons déjà évoqué lors de la présentation de soi des danseurs (script I).

Une précision encore sur cette forme d'imprévisibilité ou d'indécidabilité. On pourrait penser que les épisodes des *mímicas* par lesquels les danseurs miment certaines actions – ordinaires ou extraordinaires – sur le chemin de la rumba sont pour eux l'occasion de rattacher leur compétence artistique à leur parcours biographique. Il n'en est rien. Le lien (causal) entre ces deux domaines ne peut être explicité (ainsi, si un *rumbero* mime la danse d'Ogun, dieu de la guerre, cela n'implique nullement que les spectateurs puissent imputer qu'il soit fils, à la naissance ou à l'initiation, d'Ogun). Je proposerais donc d'interpréter le choix des séquences des *mímicas* en termes de séquences pragmatiques. Par là, j'entends celles qui sont manifestement orientées vers un but (une cible) et qui confortent les attentes pratiques, « ludiques » des spectateurs, à savoir la possession de la femme par l'homme.

Script III. Le *vacunao*, geste de possession symbolique (littéralement : la vaccination)

Le script de l'action globale du *guaguancó* nous est donc apparu jusqu'ici construit (scénarisé) d'une manière telle que le sexe de la femme (objet cible de l'action) est rendu d'un accès particulièrement difficile pour le *rumbero* dans la mesure où, nous venons de l'observer dans le détail, il suffit à la femme de ce petit peu de chose pour se protéger : s'esquiver en rabattant une main ou un pan de sa jupe sur le sexe, se détourner de façon abrupte ou légère en fonction de la force ou de la rapidité imprimée au geste d'at-

taque de son partenaire. On pourrait penser, à partir de là, que le propre de l'action devient dans l'exemple fourni de la prestation de Julito que la marche-poursuite de l'homme vers la femme passe par une véritable mise en scène du statut de la *hombria*¹⁰ cubaine (impliquant qu'en matière de sexe, il faut conquérir, posséder, en un mot *vacunar*). Le fait même qu'on identifie généralement la figure du *guaguancó* par le terme *vacunao* qui se réfère à sa phase conclusive concourt au cadrage perceptif de cette danse extrêmement populaire dans la culture cubaine. Un des chants du répertoire de la rumba ne dit-il pas de façon explicite : « *En el yambu, no se vacuna* », ce qui peut se traduire par : « Dans le *yambu* (l'autre figure à l'antipode de la figure du *guaguancó*) on n'exécute pas le *vacunao*. »

Récapitulons donc les choses. Dans tout *guaguancó*, il y a un début qui correspond à des positions définies dans l'espace, en l'occurrence une mise à distance – tendue – entre les deux danseurs (le *guaguancó* est tout sauf une danse fusionnelle) et il y a une fin. Un trajet mène à cette fin, tout un cheminement, le *bailar/caminar*, dont nous venons de décrire l'aspect progressif avec ses temps d'arrêt, ses temps de reprise qui semblent reporter à chaque fois d'un cran en arrière (le *numero* reprenant les choses à zéro) l'attente de l'action finale. Pour rendre compte de cet aspect évolutif, il m'a semblé important de tenter une explication ou une interprétation qui prenne en compte la temporalité de l'expérience vécue des danseurs. Ainsi il est manifeste que Julito, par la maîtrise du jeu des *mímicas* dont il fait preuve durant toute l'exécution du *guaguancó*, active de façon scénique toutes sortes de références au monde qui renforcent chez le spectateur le sentiment général que réaliser le *vacunao* n'est pas pour lui chose aisée, fût-il un *numero* célèbre. Les différentes procédures de réorientation ou de modification de l'action – les arrêts, les rotations, les inflexions, les translations d'un domaine sensoriel à un autre (mouvements des mains par rapport aux mouvements relatifs au regard et réciproquement), sans oublier les suspensions rythmiques impliquant des accélérations et des ralentissements des mouvements – sont autant de moyens

¹⁰ Terme abstrait dérivé de *hombre* (l'homme) pour dire la virilité. Ici le fait d'exhiber des qualités d'homme, de mâle.

dont il dispose. Il s'ensuit que Julito est obligé de fractionner son action en sous-épisodes, et pour l'observateur, il suffirait de faire se rejoindre les deux bouts de l'action pour avoir défini un cheminement qui va de l'état initial à l'état final via un nombre répété de tentatives de *vacunao*.

Je propose ci-dessous en un tableau synthétique, une mise à plat, des trois scripts d'un *guaguancó* (Fig.3) :

Script I Départ	Script II Trajet Cheminement marqué d'épisodes anecdotiques (<i>mímicas</i>)	Script III Cible
Présentation de soi des acteurs-danseurs	- frapper la terre - se nettoyer le dos - tracer un signe sur le sol - saluer le ciel, les astres etc.	+ <i>Vacunao</i> (possession symbolique)

(Fig. 3)

Au vu de ce tableau synthétique, on peut raisonnablement accueillir l'idée, maintes fois suggérée par les danseurs, selon laquelle le cheminement du *guaguancó* se construit sur un mode narratif, mais en considérant du point de vue de notre approche qu'il s'agit évidemment d'une narration de nature analogique et à caractère figuratif. Ceci n'enlève toutefois rien au fait que cette narration est un acte qui a un but (un objet) – la possession sexuelle de la femme – et qu'elle se développe par le biais du programme narratif des *mímicas* dont disposent les danseurs. Autrement dit, un parcours narratif doit aboutir à quelque chose comme un chemin doit mener quelque part.

Or c'est ici que la procédure du *bailar/caminar* introduit une dissonance cognitive; les attentes les plus confortées – attentes liées aux variations des *mímicas* permettant la progression dans le cheminement par glissement progressif vers le *vacunao* – sont régulièrement mises en défaut. Je parlerai d'une tendance générale. De nombreuses heures d'observations effectuées avec caméra participante dans différentes *peñas* de La Havane ne m'ont fourni qu'une ou deux occasions, tout au plus, d'observer et de filmer un *gua-*

guancó aboutissant à sa phase finale. Cette dernière me fut, par contre, abondamment fournie lors d'un apprentissage dans des contextes de type plus académiques. Je pense que nous touchons ici, au cœur de la relation interactive entre acteurs-danseurs, à un beau paradoxe.

J'en propose l'hypothèse suivante. Si, nous reportant à une théorie générale de l'action, nous pouvons établir qu'il existe dans le *guaguancó* un rapport effectif entre l'action conçue à partir des mouvements dispositifs (ceux du départ) et l'action conçue à partir de sa finalité, on est alors amené à reconnaître que c'est le niveau terminal qui est précisément défini négativement. Nous serions en présence d'une forme d'« expérience négative » (Goffman, 1991 : 370-420) qui donne lieu dans la finale du *guaguancó* à une sorte d'attitude propositionnelle pour laquelle je risque la formule :

Je dis (dans le langage) ce que je ne fais pas (dans la danse)¹¹.

Et effectivement, la grande majorité des *rumberos* perdent. Voilà ce que, dans le cadre conventionnel et collectif d'une *peña de rumba*, nous enseigne la maîtrise, pour ne pas dire l'ascèse, des grands *rumberos*; perdre certes, mais perdre essentiellement face à la Femme. Il est alors édifiant de suggérer que les Cubains passionnés de rumba ne représentent pas cet échec comme l'échec du *guaguancó*, mais bien comme un de ces cas où, une fois de plus, le *rumbero* n'a tout simplement pas su finaliser. En ce sens le *guaguancó* pourrait être compris comme « métaphore d'une reconstruction [à jamais inaboutie] de l'identité des sexes »¹². Mais avant d'envisager une conclusion dans ce sens, il nous faut encore considérer un aspect important de cette fin apparemment sans finalité.

Reste en effet à savoir la manière dont Julito va assumer cette chute qui l'oblige à reconsidérer l'ensemble de la situation sous un autre angle. Observons-le. Julito décide de lancer un dernier défi à Caridad. Il habille sa gestuelle d'une *mímica* qui consiste à se nettoyer le dos de la main gauche à l'aide d'un foulard rouge, cette gestuelle évoquant sans ambiguïté un nettoyage rituel effectué dans le cadre de la société initiatique *abakua* (photos 9, 10, 11). Mais cette

¹¹ Cette formulation me fut suggérée par Michael Houseman lors de la présentation de mon film *Rumba brava* à l'occasion des Journées d'Etudes *Filmer la danse*, 17 juin 2002, UMR 8048, Ivry-sur-Seine.

¹² J'emprunte l'expression à Christophe Apprill à propos de son étude sur le tango argentin en France (Apprill, 1998 : 151).

mímica une fois terminée, il semble aussitôt éprouver la vanité de ce dernier défi. De dépit, il projette son foulard rouge en direction de Caridad qui aussitôt le récupère pour se parer le sexe (photo 12). C'est fini. Julito s'avoue vaincu. Tout se passe alors comme si cette *parade* qui est une relation complémentaire (au sens batesonien du terme) devait au moins pendant quelques instants tourner à la faveur de Caridad. Reste à Julito à quitter l'aire de danse. En réalité, il ne la quittera pas sans bénéficier d'une capacité métareprésentationnelle. Que fait-il ? Au lieu de rejoindre le public, pour céder éventuellement sa place à un autre danseur, il reste encore quelques instants sur l'aire de danse pour s'y livrer à une véritable débauche de *mímicas* relevant d'un autre monde, celui de la *columbia*, cette autre modalité de la rumba dansée par (ou pour) un homme seul (photos 12, 13, 14).

Qu'a fait au juste Julito ? Je crois qu'il n'est pas excessif d'affirmer qu'il a effectué une sorte de « rupture de cadrage réflexive » (Goffman, 1991 : 388) dans la mesure où il « mélange (intentionnellement) des niveaux ontologiques » (*Ibid.* : 388) d'identification à des personnages différents de la rumba (celui du *guaguancó*, puis celui de la *columbia*) se ménageant ainsi une sortie somme toute acceptable ou honorable. Autre figure fondamentale de ce procédé : le bouffon. Ainsi, lorsqu'un *rumbero* approche du terme de sa performance et que toute la mesure du déploiement de sa maîtrise n'a pas su trouver son extension ou son aboutissement dans le *vacunao* (mais aussi parce que la durée conventionnelle d'une *rumba de guaguancó* n'excède pas généralement les deux minutes), il peut être amené à accepter de jouer un rôle où il se livre à une sorte de caricature de lui-même. Ainsi ce *rumbero* qui tournant ostensiblement le dos à sa partenaire, parce qu'elle lui a refusé son sexe, se signe puis s'en remet, d'un geste de la main dirigé vers le ciel, aux astres, au destin, à Dieu, sous les éclats de rire du public féminin.

Nous sommes maintenant en droit de nous demander comment l'action du *guaguancó*, en vertu d'une définition négative de sa cible, peut satisfaire à des raisons

psychologiques, esthétiques et sociales, ce qui expliquerait partiellement sa sélection et son maintien dans la tradition cubaine.

Pour qui voudrait comprendre la gestuelle de la *rumba de guaguancó* que nous venons de suivre d'assez près, la plus sûre façon de se fourvoyer consisterait à se représenter l'action du *bailar/caminar* comme un moyen subordonné au *vacunao*, conçu lui-même comme un but hiérarchiquement supérieur en tant qu'aboutissement apothéotique de l'action. Il n'en est rien. Les Cubains passionnés de *rumba* ne se représentent pas l'échec du *vacunao* comme l'échec d'un *guaguancó*. Tout porte à penser que le script global (l'action scénarisée) induit ici au fil de l'action une double dissonance cognitive. Premièrement, il déroge à une situation de la vie quotidienne où les actions de base (marcher par exemple) se fonde sur une connexion entre des mouvements dispositifs et des mouvements terminaux privilégiant la cible (par exemple un chemin doit mener quelque part). Deuxièmement – et corrélativement à une vision antifinaliste de l'action – il réoriente l'attention et avec elle aussi l'évaluation de la performance vers l'action du *bailar/caminar*, et cela quelle qu'en soit l'issue finale. De nombreux indices comportementaux aident à renforcer cette hypothèse. Par exemple, si d'aventure, un *rumbero* arrivait à ses fins (c'est-à-dire toucher le sexe de la femme), cela ne donnerait lieu à aucun débordement d'enthousiasme particulier. Comme l'écrit avec justesse M. Roy : « Si la femme se laisse surprendre, la danse s'interrompt aussitôt et un autre couple entre en scène » (Roy, 1998 : 62). Quant aux *rumberos*, s'ils font souvent usage du terme *vacunao* permettant de spécifier la figure du *guaguancó* au cœur du cycle *rumbero*, ils se gardent de l'utiliser sous sa forme impérative dans le temps d'exécution d'un *guaguancó*. Lors d'une séance, s'il arrive à un spectateur de vouloir encourager ou saluer la maîtrise d'un danseur, il dira « ¡baila! » (danse!), « ¡camina! » (marche!), « ¡dale! » (expression que l'on retrouve dans les rites et que nous traduirons par « vas-y! », c'est-à-dire, donne le meilleur de toi-même, sois à la hauteur de tes capacités)¹³. En principe, il ne dira pas

¹³ Expression que l'on retrouve aussi dans le *flamenco*.

vacuna, sauf, comme j'ai pu le constater moi-même dans un contexte d'apprentissage académique. C'est que, dans le cadre d'une organisation publique collective, l'action du *guaguancó* spécifie un *ethos* particulier qui veut que le *rumbero* évite de toutes les manières possibles une gestuelle non conventionnelle qui ferait basculer l'action dans la sphère de la vulgarité, de la violence physique ou de l'agression¹⁴.

Un dernier indice. Lorsqu'un homme arrive à ses fins, la femme aura tendance à contester scéniquement l'action dont elle a été l'objet. Très généralement, elle se livre elle-même à une *mímica* qu'elle construit selon un enchaînement de trois mouvements successifs qu'illustrent bien trois verbes d'action : 1) *taparse* : se couvrir le sexe; 2) *tirarlo* : rejeter la chose vers le sol; 3) s'écarter de son partenaire avec dédain et superbe. Ce qui reviendrait à dire que la possession de la femme, même quand elle semble se réaliser par le biais d'un comportement volontairement régi par les règles communément admises par les partenaires, peut être scéniquement contestée par la femme comme n'étant pas à proprement parler une possession. Nous sommes donc bien ici en présence d'un processus, à jamais inabouti, de construction (symbolique) de l'identité des sexes en interaction l'un avec l'autre.

C'est ainsi qu'au terme d'une enquête d'observation participante dans différentes *peñas de rumba*, j'ai été amené à cette conclusion que les réactions affectives de gratification portant sur l'action du *bailar/caminar* bénéficiaient d'une expressivité nettement privilégiée par rapport à celle de l'action finale, celle-ci prenant ainsi les aspects d'une *illusion finaliste*.

Pour rendre compte de cette expressivité liée à la perception de la rumba par les Cubains, je vais me référer à un texte de Giorgio Agamben sur le geste, où s'inspirant de l'esthétique kantienne, il en vient à transcender l'opposition moyens-fins qui nous occupe ici :

Si la danse est geste, c'est [...] parce qu'elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels. *Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel...*

¹⁴ Dans son étude consacrée à la *Capoeira Angola*, A. Halloy nous montre que le jeu de la *mandinga* exige du capoeiriste une démonstration de maîtrise et de malice sans pour autant basculer dans l'agression physique ou la violence (Halloy, 2002 : 87).

Et plus loin :

[...] de même que dans le mime les gestes subordonnés aux buts les plus familiers sont exhibés comme tels et maintenus par là en suspens *entre le désir et l'accomplissement, la perpétuation et son souvenir*, dans ce que Mallarmé appelle *milieu pur* : de même dans le geste, c'est plus la sphère non pas d'une fin en soi mais d'une médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes (Agamben, 1995 : 69).

C'est dans cette perspective que l'expression kantienne de finalité sans fin revêtirait sa signification concrète pour notre propos. Dans tout *guaguancó*, l'action, même si elle est fortement scénarisée, ne se borne pas à la cible comme fin en soi. Ce qui fait la beauté de la chose, c'est l'acte de cheminer et non la fin du chemin. La maîtrise corporelle dont témoignent les danseurs tout au long du processus du cheminement, avec ses temps de suspension – temps d'arrêt, temps de reprise – ouvrant sur la thématique d'une *mímica*, puis sur celle d'une autre *mímica* et une autre encore, pour reprendre le cheminement ensuite... c'est cela, avant tout, qu'éprouve le spectateur-interprète de la rumba. Et puis au bout du chemin, comme pour en sceller la finalité sans fin, il y a le *gag-gag* qui « est par essence toujours geste de ne pas s'y retrouver dans le langage » (*Ibid.* : 70). Et toute grande *rumba de guaguancó* prend fin, comme nous venons de le voir, par l'exhibition d'un *gag* qui, « tel un incurable défaut de parole » (*Ibid.* : 79), ouvre une brèche dans la sphère de l'*ethos* comme sphère la plus propre de l'homme, entendu ici dans une version de la masculinité cubaine, la *hombria*¹⁵.

En ce sens la rumba participerait à la création et au renforcement d'une reconstruction de l'identité des sexes, non pas comme simple expression des prémisses d'une culture, mais ainsi que le démontre la complexité de son cheminement symbolique comme sa reconstruction extraordinaire, à chaque fois réinstaurée en action dans le cadre conventionnel et collectif d'une institution du même nom, la *peña* (réunion) de rumba.

Que cette conclusion (toute provisoire) sur *quelques pas de guaguancó* puisse contribuer à nettoyer cette danse – sans doute pratiquée aujourd'hui dans divers contextes sociaux

¹⁵ S'inspirant lui aussi de l'esthétique kantienne, C. Apprill, dans son ouvrage consacré au tango argentin, écrit : « [La] jouissance du tango est sans finalité puisque le passage à l'acte n'est pas un but ni une nécessité. Elle se suffit à elle-même [...]. Il y a plaisir sans sexualité et on peut danser avec plusieurs partenaires » (Apprill, 1998 : 150).

et à l'heure où elle est peut-être déjà appelée au grand voyage – de tous les clichés qui lui ont été accolés durant sa longue histoire.

Cette approche d'une danse festive bien précise du cycle *numero*, je pourrais l'enrichir en la confrontant à une forme de rumba que les religieux organisent souvent dans le cadre des cultes des religions dites afro-cubaines. Comme je l'ai dit dans mon introduction, j'en ai été le témoin privilégié à la fin d'une messe spirituelle où les femmes qui avaient officié décidèrent d'offrir une rumba aux morts (les *eggun*) de la maison familiale (Jespers, 2002). Le climat de la rumba que je ne connaissais jusque-là que dans un contexte festif, s'en trouva modifié à mes yeux, en accord avec le caractère d'urgence que présuppose toute action rituelle convoquant des entités surnaturelles. Telle était la situation. On était à la veille de l'année nouvelle (2001-2002); les morts (*eggun*) venaient d'accomplir leur travail (ils avaient nettoyé, en agissant par la voie de leur chevaux de possession, toute la maison familiale) et les femmes qui les avaient aidés à accomplir ce nettoyage rituel décidèrent de les gratifier d'une rumba. Ce type de rumba, dite « rumba pour les morts », bien qu'utilisant les mêmes instruments à percussion, les mêmes rythmes, les mêmes chants... se distingue d'une rumba festive par au moins deux aspects de son organisation interne. Premièrement, la musique induit (régule) une participation dansante de type collectif, n'étant plus le fait d'un couple (comme dans les figures du *yambu* et du *guaguancó*), ni le fait d'un seul homme (comme dans la figure de la *columbia*). Hommes, femmes, enfants dansent ensemble en frappant des mains, en s'emparant d'ustensiles qu'ils trouvent sous la main : cuillères, bouteilles de rhum, pots à lait, etc. En d'autres termes, une nouvelle cible cohérente est redéfinie qui implique que toute différenciation identitaire (de sexe, d'âge...) des participants s'annule dans la proclamation collective d'une rumba offerte aux morts (*eggun*) de la maison, comme si ceux-ci voulaient beaucoup de bruit, beaucoup de joie pour marquer l'événement avec les vivants. Deuxièmement, cette mise en configuration relationnelle morts/vivants a pour effet d'inhiber, de toute

évidence, le caractère exhibitionniste imputable à la performance des danseurs de *guaguancó*. Nous avons insisté dans la description d'un *guaguancó* sur le fait que le danseur s'offre de façon directe – et de manière ostensible – à la sensibilité des spectateurs qui devient en quelque sorte son public. Par exemple, il mime, comme nous l'avons vu, sur le chemin, toutes sortes de personnages. Quant au spectateur, il peut s'identifier au danseur. Mieux, il peut s'identifier à la fois à la personne du danseur (en l'exhortant parfois par son nom) et aux différents personnages joués par ce même danseur (personnages profanes, politiques ou religieux). C'est ce qui me permettrait d'accéder à la notion de « sujet virtuellement dédoublé » avancée récemment par M. Houseman concernant les modalités d'action propres au spectacle (Houseman, 2003 : 300). Or c'est ce dédoublement du sujet, jouant tant du côté de l'acteur-danseur, que du côté du spectateur-interprète qui me semble absent d'une rumba pour les morts¹⁶. Je rejoins ici les propos de K. Argyriadis concernant les danses effectuées dans un contexte religieux. Ici :

bien danser signifie se laisser aller à ses émotions et savoir les exprimer, sans qu'il soit nécessaire de se livrer à de spectaculaires acrobaties [...]. Un ou deux pas de base simples peuvent être amplement suffisants pour être appréciés [...] des entités religieuses (Esprits, *Eggun* et même *Oricha*) (Argyriadis, 2001 : 140).

J'ajouterai à cela que la performance d'exhibition qui caractérise une rumba telle que j'ai pu l'observer dans le contexte d'un *solar* retrouve tous ses droits quand les danseurs rencontrés dans ce même *solar*, tels Julito et Caridad, sont amenés à professionnaliser leur art dans le cadre institutionnel des spectacles folkloriques, et cela depuis que l'État a misé sur le développement du tourisme dans l'île.

Le phénomène d'identification (au sens large) d'une séance de rumba repose donc sur un ensemble de traits observables : le temps et le lieu de l'événement qu'elle marque, l'impact d'un script (ou scénario) sous-spécifiant la structuration d'une configuration relationnelle particulière, l'implication d'entités invisibles, la présence d'étrangers, etc. Elle peut être ainsi regardée tantôt comme un acte

¹⁶ Cette absence de dédoublement du sujet se vérifie également dans le cas de la possession d'un individu par une entité du panthéon (une divinité de la *santería* par exemple).

politique, tantôt comme une rencontre nécessaire avec des entités surnaturelles (morts, *eggún*, *oricha*), tantôt comme un simple amusement improvisé entre voisins, entre amis, tantôt encore comme un spectacle artistique. Mais par-delà tous ces traits, la plausibilité de l'identification est accrue par une hypothèse de fond qui stipule que *bailar la rumba* (danser la rumba), c'est *bailar sabroso* (danser savoureusement). L'expression est attestée sous une forme ou une autre dans la plupart des chants du cycle *numbero*; elle dit intuitivement une manière d'éprouver (de savourer) toute une gamme d'émotions, de sentiments et d'idées que la danse induit dans différents contextes. C'est la raison pour laquelle j'ai cru opportun de centrer mon analyse sur le problème de l'organisation interne d'une séance de *rumba*, en envisageant les rapports entre, d'une part, les composantes conventionnelles de son action (l'usage stylisé de gestes induit par l'usage stylisé de chants) et, d'autre part, l'ensemble des dispositions affectives et intentionnelles des acteurs (musiciens, danseurs et spectateurs). Mais le point commun à toutes ces situations réside dans le fait que la danse y est tenue pour agréable (à l'opposé de certaines danses oppressantes et compulsives des cultes religieux) et qu'elle y instille en toute circonstance une atmosphère festive. Comme il est dit : *Vamos de rumba*, « Allons festoyer ».

Présentation de soi des danseurs

Script 1

photo 1



Script 1

photo 2



Script 1

photo 3



Cheminement (*caminar/bailar*)



Script 2
photo 4



Script 2
photo 5

Tentative de vacunao

Script 3

photo 6



Script 3

photo 7



Script 3

photo 8



Autre tentative de vacunao



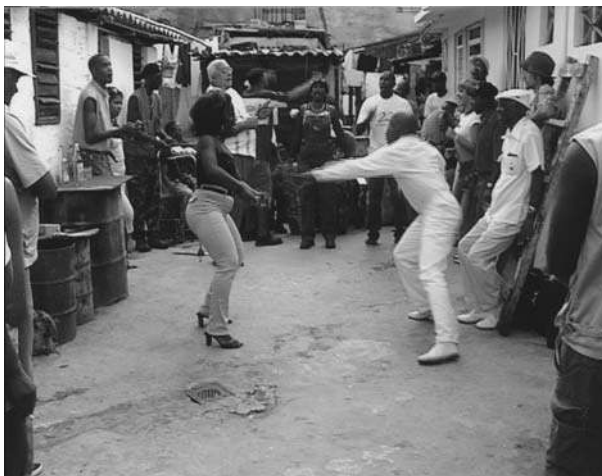
Script 3

photo 9



Script 3

photo 10



Script 3

photo 11

Sortie

photo 12

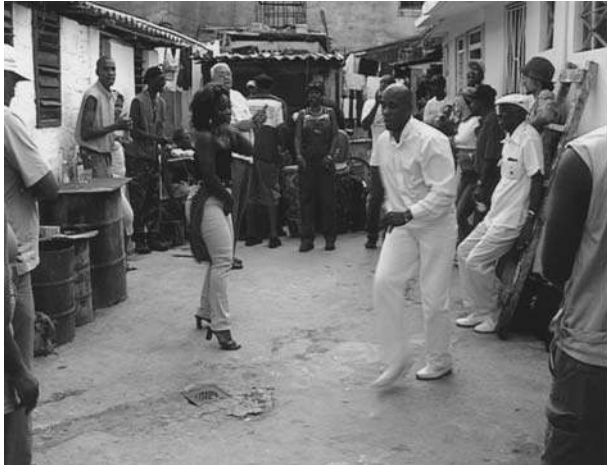
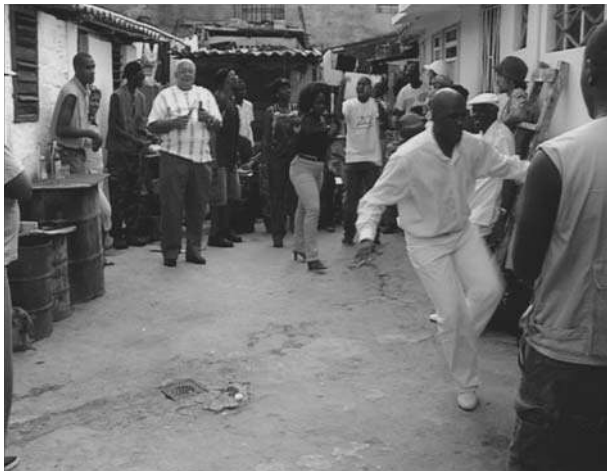


photo 13



photo 14



Références bibliographiques

- Agamben, G.
1995 *Moyens sans fins*, Paris, Rivages.
- Alvarez, P.
1997 « Partition », In *Instrumentos de la Música Folklórica Popular de Cuba*, Volumen 2, La Havane, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, Editorial de Ciencias Sociales, p. 384.
- Apprill, Ch.
1998 *Le tango argentin en France*, Paris, Anthropos.
- Argyriadis, K.
1992 *La rumba à Cuba*, mémoire de fin d'études à l'EHESS, Paris.
2001 « Casino ou despedote », in E. Dorier-Apprill (dir.), *Danses latines. Le désir des continents*, Paris, Autrement, pp. 138-147.
- Barba, E.
1993 *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Bouffoneries, Cazilhac.
- Bateson, G.
1971 *La cérémonie du Naven*, Paris, Éditions de Minuit.
- Blacking, J.
1980 *Le sens musical*, Paris, Éditions de Minuit.
- Ceriani, G.
1999 « Du dispositif rythmique : structure conceptuelle et "mind-body problem" », *Le sens du rythme*, Université de Urbino, pp. 21-43.
- Cler, J. & J.P. Estival
1997 « Structure, mouvement, raison graphique : le modèle affecté », *Cahiers de Musique Traditionnelle* 10, pp. 37-80.
- Goffman, E.
1991 *Les cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit.
- Halloy, A.
2002 « Capoeira Angola ou l'incarnation de la "mandinga" », *Instabilités, plusieurs points de vue*, Editions Saint Luc, Bruxelles Art et Architecture, pp. 75-93.
- Houseman, M.
2003 « Vers un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique », *Thérapie familiale*, 24(3), pp. 289-312.
- Lévi-Strauss, C.
1971 *L'Homme nu (Mythologiques IV)*, Paris, Plon.
- Leymarie, I.
2001 « De la rumba brava à la rumba de salon », in E. Dorier-Apprill (dir.), *Danses latines. Le désir des continents*, Paris, Autrement 207, pp. 95-103.

Liénard, P.

2003 *Le comportement rituel : communication cognitive et action*, Thèse de Doctorat, Université libre de Bruxelles.

Martinez Furé, R.

1982 *Guía de estudio. Folklore cubano 1 2 3*, La Havane, Colección de arte danza.

Roubleau, L.

1992 « Fous de danse », in E. Lambert (dir.), Paris, *Autrement* 51, pp. 232-233.

Roy, M.

1998 *Musiques cubaines*, Paris, Arles, Cité de la musique/Actes Sud.

Filmographie

Jaspers, Ph.

2002 *Rumba pour les morts*, Bruxelles, post-production Grimoire, 57 minutes.

Jaspers, Ph. & J. Pinxteren

2002 *Rumba brava*, Bruxelles, post-production Grimoire, 48 minutes.

Pinxteren, J.

2002 *Moi aussi je suis jeune. Danser Danzon*, Bruxelles, production Atelier Graphoui, 47 minutes.