

La Bouche du Monde

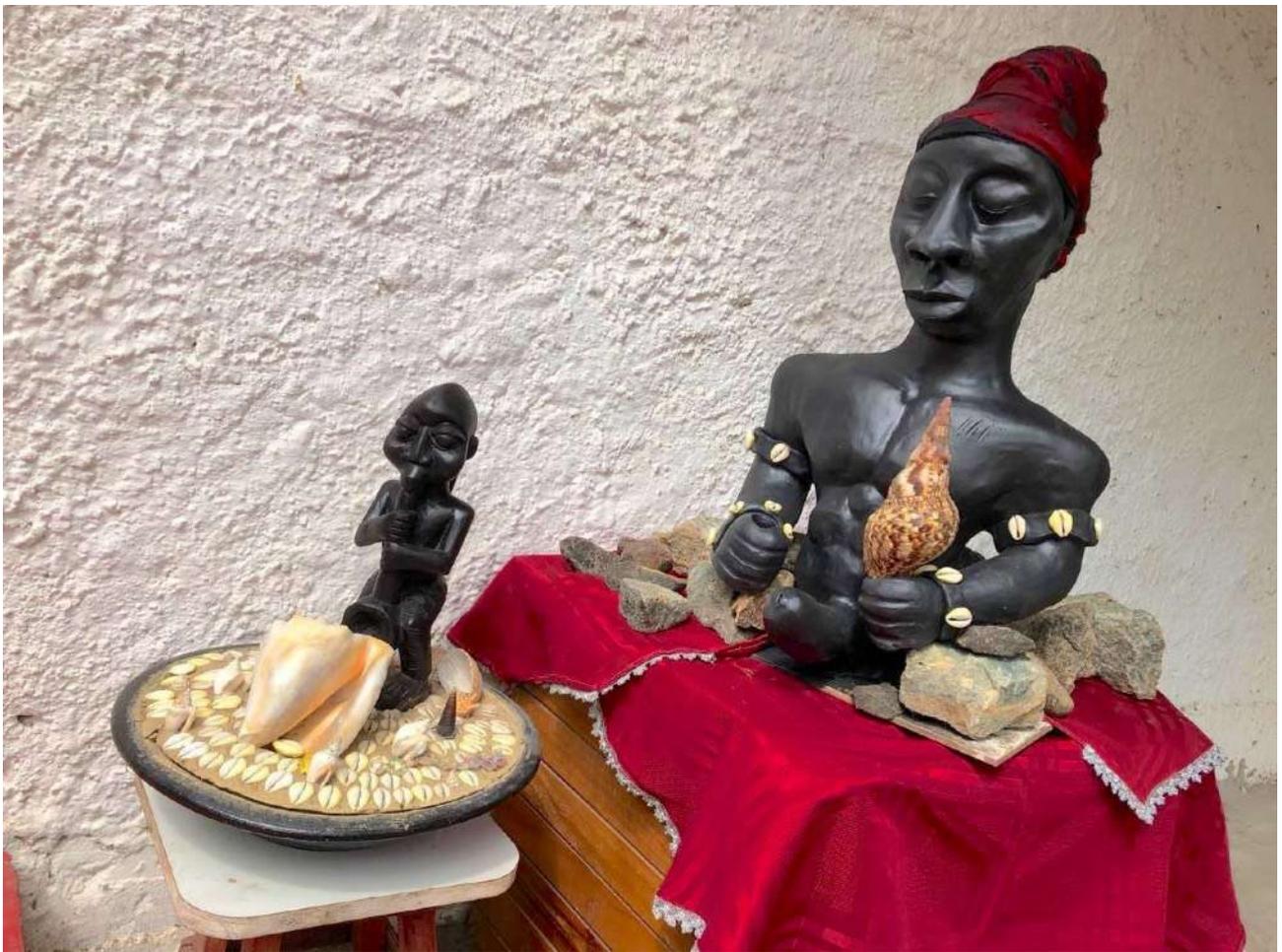
Danses sacrées afro-brésiliennes, les danses d'Eshou

**Recherche menée par Fanny Vignals,
en collaboration avec Maxime Fleuriot,
Laura Fléty et Johanna Classe**

**Une exploration de savoirs gestuels et corporités
des danses d'Eshou, divinité du candomblé, religion
afro-brésilienne, collectées dans l'État de Bahia
entre août 2019 et mars 2020.**

**Synthèse de la recherche en cours
21 décembre 2020**

*« Eshou, c'est l'infini + 1.
Il est le messenger.
Divinité au symbole phallique, Eshou est le premier né.
Il représente le changement de société.
Eshou mange tout.
Le messenger se démultiplie.
Il est celui qui permet la transe, le passage entre invisible et visible.
Gardien des portes et des croisements, il gère le commerce et la procréation.
Eshou habite la marge. Il se débrouille.
Laroié Èsù ! »*



Oeuvre de João Lázaro - Casa do Mensageiro - Camaçari - Bahia
Photo © La Bouche du Monde

MES CHEMINS

Chorégraphe et danseuse contemporaine française, j'ai découvert les danses des *orishas*, divinités brésiliennes de matrices africaines, à Salvador de Bahia en 2002. J'ai été fascinée par la force, la profondeur et l'organicité de ces danses qui résonnaient, par leur contexte et leur charge symbolique, avec mes interrogations de jeune artiste sur la place de l'art dans la société. J'étais captivée par le rapport au sol et à la musique, par les gestes aux caractères à la fois abstraits et fonctionnels. Ces danses ouvraient pour moi tout un champ de réflexion autour de la spiritualité à travers la danse, autour de la notion de fête, du lien à la nature, ainsi qu'à des mythes et à des archétypes émanant d'un mode d'être au monde bien différent de celui de ma culture initiale. Ces réflexions passaient par mon corps, s'incarnaient dans les chemins par lesquels je cherchais ces mouvements, ces gestes et intentions.

Jusqu'en 2019 mes temps d'immersion au Brésil ont été guidés par cette fascination, nourris de multiples rencontres avec les acteur·rice·s de cette pratique chorégraphique et/ou religieuse. Mes collectages s'étaient principalement constitués de façon empirique, dans plusieurs états du Brésil, en milieux artistiques et rituels, et autour de danses de nombreuses divinités pouvant être issues de différentes « *nations*¹ » de culte.

Ayant commencé en 2018 à m'intéresser profondément à la divinité Eshou², j'ai choisi cette figure singulière pour réaliser une première recherche fondamentale : *La Bouche du Monde*.

LA BOUCHE DU MONDE

Ce projet de recherche explore les savoirs gestuels et les corporéités des danses d'Eshou, figure symbole de communication, d'immatériel et de sexualité. Dans un contexte actuel de regain des violences envers les croyances de matrices africaines au Brésil, *La Bouche du Monde* s'inscrit dans le mouvement de déconstruction des imaginaires coloniaux autour de cette figure longtemps stigmatisée de par son caractère subversif. À partir d'un travail de collectage en collaboration avec des acteur·rice·s des milieux rituels et artistico-pédagogiques de l'État de Bahia, je cherche à saisir les éléments transversaux qui alimentent la danse : kinesthésie, imaginaire, sphères rituelles, mythologiques, historico-sociales ou encore politiques et identitaires.

Pour cet éclairage interdisciplinaire et la création des éléments de restitution j'ai invité l'anthropologue de la danse Laura Fléty et le vidéaste et programmeur en danse Maxime Fleuriot à m'accompagner tout au long du projet. Corps et mouvements étant au centre du projet, je cherche à formaliser, dans un premier temps, les analyses et outils que

¹ Les nations constituent un mode de division interne du candomblé, religion afro-brésilienne. La connotation ethnique de ce concept s'est estompée au cours du temps. Selon l'anthropologue Stefania Capone, elle revêt aujourd'hui une charge plus politique que théologique et géographique. Il existe le candomblé de nation Ketu (d'origines principalement yorubas), le candomblé de *nation* Jeje (origine plutôt fon), le candomblé de *nation* Angola, celui de *nation* Efon etc. À chaque nation correspond un répertoire de danses-rythmes-chants spécifiques, et les divinités sont également reliées à ces lignées.

² Je choisis l'orthographe française utilisée notamment par l'anthropologue Stephanie Capone. La forme yoruba est *Èṣù*. La forme portugaise est *Exu*.

j'ai développé·e·s au cours de ces 18 années d'exploration, et, dans un second temps, de les confronter, de les étayer et de les enrichir grâce à l'expertise d'analystes du mouvement. Pour cela je collabore avec la notatrice Johanna Classe (méthode *Benesh*) et avec l'analyste du mouvement Lenira Peral Rengel (*Arte de Movimento de Rudolf Laban*).

Au croisement de ces différentes approches et disciplines, *La Bouche du Monde* constitue une tentative d'appréhension de ces danses sacrées chargées d'immatériel : « états de corps », qualités de mouvements, respiration, organisation articulaire, rapport au poids, aux appuis et à l'espace, relation à la musique, ou encore part d'improvisation... sont nos axes de recherche. Nos perceptions sont innervées par la relation intime que chacun·e de nous a créé avec ce monde passionnant et complexe.



Barracão avant le début de la cérémonie pour Eshou Osetura - Casa do Mensageiro - Camaçari - Bahia - Août 2019
Photo © La Bouche du Monde

CANDOMBLÉ, LE LIEU DE LA DANSE

Le nom de la plus importante des religions brésiliennes de matrices africaines, le *candomblé*, est certainement d'origine bantoue. Son étymologie est controversée. Je retiens cette traduction : « *le lieu de la danse* ».

Une famille ré-inventée

Dans les cérémonies de *candomblé*, au rythme des tambours, de la cloche et des chants, les divinités (orishas, voduns, inquises ou encore caboclos) se manifestent au travers de danses de possession qui constituent de véritables mémoires : elles racontent les mythes ancestraux, traduisent la charge symbolique d'un océan traversé par la force, et témoignent de siècles de résistances, de transmissions et de transformations. Le *candomblé* s'est construit à partir des cultes d'environ 4,8 millions d'esclaves déportés au Brésil par les portugais depuis l'Angola, le Congo, le Nigéria, le Bénin et le Togo, entre autres pays.

À travers des principes de filiation et d'appartenance, les différents panthéons (familles divines) sont composés de divinités reliées les unes aux autres, construisant ainsi une forme de famille recomposée. On dit généralement que le panthéon yoruba³ est constitué de seize divinités. Sachant que chacune d'elles se subdivise en plusieurs « chemins » ou « qualités » de divinité, le nombre de figures mythiques est très important. Les dieux et déesses d'origines yorubas sont les orishas.

Les orishas

Chaque orisha symbolise un élément de la nature. Les caractères de ces divinités, à la fois magiques, héroïques et guerriers, sont aussi très proches de l'humain-e, avec toute la complexité et l'ambiguïté que cela induit. Les récits qui leur sont associés sont habités de métaphores poétiques, de zones de mystère et de secret, mais aussi d'épisodes fantasques ou de tragédies pouvant aller du suicide à la guerre en passant par des séparations amoureuses ou encore l'abandon ou le sauvetage d'enfants. Des récits dont les détails expliquent souvent les obligations et actes rituels. (cf. annexe 1)

Les rythmes, chants et danses des orishas

On dénombre une vingtaine de rythmes dans le *candomblé*. Les rythmes des orishas sont joués par une cloche et trois tambours, les *atabaques*. Parfois s'ajoute un *chéquéré*, calebasse évidée et entourée d'un filet de graines.

Le *rum*, tambour le plus grand et le plus grave des trois, est le « tambour qui parle ». Il tisse une interaction singulière avec le danseur ou la danseuse initié-e. Le tambourinaire qui joue le *rum* connaît parfaitement la danse, sa relation aux chants, l'ordre de ses séquences et l'organisation rituelle. Son jeu est très nuancé par le fait qu'une de ses mains joue avec une baguette et l'autre main frappe à nu.

Le *rumpi* (tambour moyen) et le *rumlé* (le plus petit) sont deux tambours joués avec deux baguettes très fines⁴, générant un son sec et aigu. Ils jouent principalement à l'unisson et offrent à la danse un socle, un puissant ostinato qui va porter la divinité tout au long de son récit mythique dansé.

La cloche, appelée *gan*, est centrale. Elle est la clé (clave), elle pose le cycle autour duquel se tisse le mouvement.

³ Les Yorubas constituent un grand groupe ethnique d'Afrique, surtout présent au Nigeria, mais également au Bénin, au Ghana, au Togo, au Burkina Faso et en Côte d'Ivoire où ils sont appelés Anango.

⁴ Il faut noter que dans certaines *nations*, notamment Angola ou Ijesha, les tambours sont joués à mains nues.

Pour les orishas, les chants sont en langue yoruba (pour d'autres familles de divinités ils sont en fon, kimbundu ou encore kikongo). Leurs placements rythmiques et mélodiques sont fortement influencés par l'aspect tonal de cette langue. Ce sont des chants à réponse : le lead est lancé par un des quatre tambourinaires, par un responsable du culte ou par un autre personne ayant une place importante dans la hiérarchie de la maison ; la réponse est chantée en chœur par la communauté entière. L'ordre des chants est préétabli mais une marge d'adaptation existe, selon des détails spécifiques dans le déroulement du rituel.



Eshou de Pai Edgar de Eshou dansant un vassi - Terreiro Ilê Axé Baragbó - Camaçari - Bahia - Photo © Ilê Axé Baragbó

À la fois puissante et relâchée, codifiée et spontanée, la danse de l'orisha s'ancre dans un geste chargé de signification. Le mouvement génère une force narrative, une charge symbolique qui amplifie l'émotion suscitée par ce passage entre le visible et invisible que permet l'état de transe.

Chaque orisha s'exprime par un nombre important de danses qui lui sont propres. Chaque danse correspond à un rythme et à un chant spécifiques. J'utilise, dans *La Bouche du Monde*, le terme *danses-rythmes* pour joindre ces deux sphères qui sont intrinsèquement liées.

Plus de seize divinités..., au moins six familles de *danses-rythmes* pour chacune d'elles : il s'agit donc là d'un immense répertoire chorégraphique et musical. Cet héritage est en perpétuelle activation et en constant mouvement. En effet il n'existe pas d'«institutionnalisation» des éléments rituels chorégraphiques.

Pour les rythmes mais surtout pour les chants et les danses, on trouve de nombreuses variantes d'un terreiro⁵ à l'autre. Par ailleurs, les modes de transmission sont fluides, laissant beaucoup de place au temps et à l'immersion.

⁵ issu de « terrain », ce terme générique indique à la fois la maison de culte et la communauté des initié-e-s liée à celle-ci.

ESHOU

Toutes les cérémonies du *candomblé* commencent par des rituels pour Eshou, notamment le rituel appelé *Padé* au cours duquel des offrandes lui sont faites dans le but qu'il assure le bon déroulement de la fête. Eshou correspond aux seuils, aux actions premières et est le gardien des portes qui s'ouvrent entre les mondes matériels et immatériels.

Eshou est la divinité du mouvement, des chemins, de la communication, de la sexualité et de la procréation. De par ces archétypes il a été utilisé par les esclavagistes pour accuser les afro-descendant·e·s de satanisme et justifier une répression violente envers leurs cultes. Ce processus de diabolisation et de répression envers les pratiquants du *candomblé* reprend actuellement vigueur, encouragé par les discours violents de certaines églises évangélistes et le gouvernement fasciste en place. Je souhaite que cette recherche participe, à sa mesure, au travail de déconstruction des préjugés que mènent ces communautés.

Encore plus invisibilisée que les autres divinités, taboue, cachée, cette figure centrale du *candomblé* s'est démultipliée, prenant diverses formes, souvent féminines. Eshou est infiltré, jusqu'à aujourd'hui, dans presque toutes les strates des pratiques religieuses du Brésil. Cette figure polymorphe a ainsi une place très importante dans les croyances aux ramifications spiritiques, païennes et/ou catholiques (l'*Umbanda* par exemple). On le retrouve ainsi au travers de figures européennes telles que la prostituée, la gitane, la femme cadavre, le trickster ou le dandy. Ces figures, appelées parfois des *eshous* (sans majuscule) sont des entités, contrairement aux *orishas* qui sont des divinités. En général, ces pratiques n'ont pas permis de perpétuer les danses de l'*orisha* Eshou.

Aujourd'hui Eshou peut être assimilé à une figure « pop ». Eshou est à la mode, particulièrement dans les grandes villes, dans les milieux intellectuels et branchés. Salvador suit ainsi le modèle dit plus « moderne » de Rio de Janeiro ou São Paulo.

Eshou est devenu un symbole de l'affirmation de l'identité afro-brésilienne, un symbole politique fort de décolonisation de la pensée. Ce phénomène de réouverture autour de la figure d'Eshou n'est pas unanime et suscite beaucoup de questionnements, voire de réticences, notamment dans les maisons de *candomblé* réputées comme étant les plus « traditionnelles ».

Prendre un temps spécifique pour l'étude des danses de cet *orisha* est ainsi également justifié par la rareté de leurs représentations et la dimension du secret qui l'entoure. Il est en effet la figure la plus mystérieuse des croyances afro-brésiennes. Embrassant l'immatériel, la débrouillardise et l'ambiguïté, l'idée d'ordre dans le chaos et la notion de transformation, il représente un mode d'être au monde et de pensée non binaire, angle qu'il m'intéresse tout particulièrement d'observer à travers la danse.

Enfin les danses d'Eshou s'appuyant sur un répertoire de *pas-rythmes* transversaux aux danses des autres divinités du *candomblé*, leur étude éclaire celle des autres figures du *candomblé*.

PROBLÉMATIQUES

L'objectif de ma recherche est d'explorer et de restituer les éléments les plus saillants de ce répertoire chorégraphique peu connu en France, dans le milieu de la danse principalement. À travers différentes formes d'analyse du mouvement et d'observation, le collectage constitue mon appui pour chercher quels types de savoirs gestuels et de corporalités se construisent à travers ces danses. Ce travail tend à révéler comment ces danses font circuler les valeurs, les mythes et les symboles, à partir de quel état de corps, quelles qualités de mouvements, quelles organisations articulaires, rapports au poids, aux appuis et à l'espace. Il s'agit aussi d'observer comment sont « composées » ces chorégraphies, quels sont leur degré de codification et quelle place y est faite à une marge d'« improvisation ». Il s'agit aussi d'observer quel effet a l'artefact (vêtements rituels, attributs des divinités etc.) sur la danse, quelle danse façonne-t-il. La relation de la danse des orishas à la musique constitue un élément essentiel à l'émergence de ces danses que je cherche à éclairer et à verbaliser.

Ma méthodologie de recherche s'inspire des symboles que représente Eshou : chemins, circulations, croisements, transversalité et communication.

TERRAINS, MÉTHODOLOGIE, TRANSVERSALITÉ

La Bouche du Monde s'ancre dans un travail de terrain mené sur 9 semaines entre décembre 2019 et avril 2020 dans l'État de Bahia (14 semaines étaient initialement prévues mais ont dû être interrompues à cause de la crise sanitaire liée au coronavirus). Salvador ayant été le premier port d'esclaves des Amériques, cette région concentre en effet un grand nombre de maisons de culte. Ce travail de terrain a été mené auprès d'acteur·rice·s de ces pratiques « chorégraphiques », dans les milieux religieux et artistico-pédagogiques. Le collectage s'est fait à travers des temps d'immersion, des situations de transmission ou d'observation, des entretiens, des recherches bibliographiques, documentation et consultations de spécialistes.

La démarche anthropologique de ce projet est intégrée au niveau méthodologique : réalisation d'un carnet de terrain décrivant formes, rythmes, chants et symboles des danses, observation participante, techniques d'entretiens, travail sur la terminologie du mouvement en langue portugaise, yoruba, bantou ou autres. À un niveau plus théorique, nous travaillons le lien entre l'analyse formelle de la danse et des questions socio-culturelles ou religieuses plus générales.

À la conception du projet, mon souhait était également que l'image vidéo viennent donner corps au collectage, faire le lien entre l'endroit de l'écriture et le terrain, entre la recherche et les personnes qui portent en elles ces danses. Ce média m'apparaît comme un endroit possible de porosité entre le monde du candomblé et le milieu de la danse et de la recherche en France. Ont donc été filmé·e·s des séances de transmission des danses, des moments d'analyse et de réflexion, des cérémonies ou encore des entretiens. Ces images seront associées aux écrits finaux, dans le cadre des éléments déposés chez nos partenaires (principalement le Centre national de la danse) mais également sur le site de la recherche www.labouchedumonde.fr.

Animée par un désir de croisement et curieuse aussi de l'apport de méthodes formalisées d'analyse du mouvement sur l'étude des danses d'Eshou, la collaboration avec Johanna

Classe et Lenira Peral Rengel m'offre deux approches très différentes. Il ne s'agit pas d'un travail de comparaison, mais de deux éclairages, à la fois parallèles et complémentaires.

ÉTAPES DE LA RECHERCHE

De janvier à juillet 2019 : conception et montage du projet

Ce premier temps en France est consacré au montage du projet et à la (re)prise de contact à distance avec mon réseau d'amis et connaissances liées aux danses des orishas. Le focus se dirige sur la recherche des « fils » et « filles » d'Eshou. Je m'informe sur les études qui ont déjà été menées sur les danses de cet orisha et plus largement sur les danses du candomblé, au Brésil et à l'international. Le partenariat avec la Fondation Pierre Verger⁶, basée à Salvador, se prépare également à distance ainsi que le contact avec la Casa do Mensageiro (la Maison du Messager) où auront lieu les cérémonies centrales à notre projet.

Août et septembre 2019 : pré-terrain

Pendant ce temps préparatoire où je voyage seule, je reprends physiquement contact avec l'univers du candomblé à Bahia. Je retrouve les émotions, les façons d'être et de parler, le rapport au temps des bahianais, les odeurs et la sensation d'être « proche du sol ».

Sur invitation de Babà Rychelmy Esutobi, je passe un premier temps à la Casa do Mensageiro à Camaçari, immergée dans le quotidien de la communauté religieuse. Je suis très surprise que les membres de sa communauté et lui-même me donnent accès à leur quotidien avec autant de tranquillité. *A porta esta aberta !*



En amont de la cérémonie pour Eshou Osetura (Eshou le nouveau né) un « fils » de Shangô récupère des pierres à la rivière pour préparer les offrandes à Oshoun, divinité des eaux douces et de la maternité.

Photo © La Bouche du Monde - Casa do Mensageiro

⁶ Pierre Fatumbi Verger (Paris-1902/Salvador de Bahia-1996), photographe et ethnologue français, a produit une œuvre photographique fondée sur l'observation de la vie quotidienne et de la culture populaire sur les cinq continents. Ses travaux de recherche sur la culture afro-bahianaise et la diaspora africaine au Brésil et dans les Caraïbes, font guise de référence. Il s'est particulièrement intéressé à l'étude du candomblé, et à un de ses cultes d'origine, le vaudou au Bénin.

À travers le rituel des cauris, je demande l'autorisation à la divinité Eshou de mener un travail de recherche autour de ses danses. J'assiste à la cérémonie pour Eshou Ojishè, l'Eshou né du ventre de la divinité Oshoun. J'ai la chance de participer à sa préparation et aux rituels qui la prolongent.

Parallèlement à ces différents temps au *terreiro*, je recherche d'autres initié·e·s « fils » et « filles » d'Eshou à Salvador et sa région, démarche qui me permet de confirmer que les initiations à cette divinité sont très rares à Bahia, particulièrement dans la région de Cachoeira où les pratiques de matrices africaines y sont très denses et anciennes.



Une des rencontres avec Ekede Sici au Terreiro da Dona Liria - Cachoeira - Recôncavo - Bahia - août 2019 - Photo ©Pedro

À Salvador je rencontre Mãe Marlene de Eshou, la personne dont l'âge d'initiation à Eshou est le plus important de Bahia (60 ans), mais aussi Pai Edgar de Eshou (20 ans d'initiation), ainsi que l'ogan Gilvan de Eshou, ou encore Sheldon de Eshou. Je fais aussi des fausses pistes, des détours. Je me cogne un peu. Et il y a des rencontres improbables, jusque dans les bureaux d'une université où on me passe un message de l'au-delà...

J'assiste à des cérémonies en l'honneur d'autres orishas, dans divers terreiros, des fêtes plus fascinantes les unes que les autres par la charge énergétique déployée à travers les danses.

À travers ces chemins continuent d'être posées de nombreuses questions éthiques, culturelles et politiques, entre secrets et ouvertures, réticences et invitations, autorisation et interdiction. Et puis une confirmation : l'orisha Eshou embrasse un champ symbolique et rituel absolument immense.

Je retrouve aussi les cours, rares, des professeur·e·s avec lequel·le·s j'étudie depuis de nombreuses années.

Tout au long de cette période, je communique quasi quotidiennement avec mes collaborateur·rice·s français·e·s à travers un blog, sorte de carnet de terrain. Des extraits de ce blog seront rendus publics et associés à mes écrits finaux.

Février, mars et avril 2020 : terrain

Je suis donc accompagnée de Laura Flety, Maxime Fleuriot et Johanna Classe. L'analyste du mouvement brésilienne Lenira Peral Rengel se joint à nous pour une partie du travail.

Pour fêter l'ouverture de ce temps de terrain nous participons à la procession, le Mercredi des Cendres, du *bloco*⁷ de Eshou Raimundo Bouzanfrain. Cette entité, fruit de l'imagination d'un militant carnavalesque, Albino Apolinário, n'est pas Eshou l'orisha mais un eshou (sans majuscule) qui a la spécificité d'être français ! Quelle surprise... Le carnavalesque se fond ici avec le sacré, une offrande à Eshou est faite au croisement de deux rues, et les orishas sont honorés à travers un *xiré*, évocation chantée et rythmée de chaque divinité. Dans ce *bloco*, carnaval et religion se joignent aussi au politique : la communauté afro-brésilienne scande que « *Exu não é o diabo !* », Eshou n'est pas le diable !

Ce second voyage est construit autour de la cérémonie *Ajòdun* pour Eshou du 7 mars 2020 à la Casa do Mensageiro où toute l'équipe est accueillie pour plusieurs jours. Parmi les précieux moments partagés avec la communauté du terreiro, Babà Rychelmy, au cours d'un entretien, répond à nos questions sur les danses de son orishas.



Temps de transmission Babà Rychelmy Esutobi pour *La Bouche du Monde* - Casa do Mensageiro, Camaçari, Bahia - 3 mars 2020
Capture d'écran de la captation de Maxime Fleuriot

J'achète une chèvre au Marché São Joachim comme offrande à Eshou de la part de l'équipe, pour ce rituel public qui dure plus de 5h et constitue le cœur de *La Bouche du Monde*. Le moment est très intense pour nous, tout particulièrement pour Maxime Fleuriot qui filme à bout de bras les traversées multiples de l'orisha messenger. Eshou danse longtemps et partout, endurant, virtuose, communicatif et précis. En plus d'approfondir nos compréhensions en termes de transmission, de lignées ou encore d'organisation liturgique

⁷ un *bloco* de carnaval est un rassemblement de personnes qui décident de défiler ensemble pour le carnaval de manière semi-organisée.



Première partie du xirê de la Fête Ajodún pour Eshou - Casa do Mensageiro - Camaçari - Bahia - 7 mars 2020
Photo © La Bouche du Monde

des danses, la collaboration avec Babà Rychelmy et la communauté de ce terreiro nous a permis une immersion précieuse dans l'univers riche et complexe du candomblé.

Laura Fléty et moi-même rencontrons quelques-uns les fils d'Eshou que j'ai rencontrés en 2019. Ces entretiens, passionnants et souvent très émouvants, permettent de dégager les singularités d'un parcours de vie initiatique et de danse lié à cette divinité.

Nous consultons deux professeurs et artistes spécialisés dans la transmission des danses des orishas : Jose Ricardo dos Santos et Nem Brito da Silva. L'apport de Lenira Rengel et de ce qu'elle a hérité de Rudolf Laban nourrit ma vision du mouvement, notamment à travers la conception de l'espace. Par ailleurs son positionnement subtil dans les milieux artistiques et religieux au regard des débats actuels autour de la notion d'appropriation culturelle est particulièrement précieux pour la réflexion sur mon/notre « lugar de fala » (endroit de parole). Johanna Classe observe, pratique, note, observe, pratique, note... Son analyse viendra après la création de ses partitions. Mais ses questions me permettent de clarifier de rectifier, d'approfondir. Nous échangeons beaucoup. Ayant relativement les mêmes codes, les mêmes termes et références, la parole entre nous est dynamique.

De magnifiques cérémonies nous permettent encore d'observer, sentir, comparer, écouter, percevoir, être subjugué·e·s... notamment à la Casa de Oxumarê pour sa fameuse *Festa de Exu*. Sous la pluie, nous y voyons danser l'Eshou de Gilvan, puissant, profond et brut. Ses mouvements sont d'une grande clarté musicale. Gilvan est aussi tambourinaire. Une

nuit nous sommes allées loin, dans le magnifique terreiro du *babalorisha* et anthropologue Júlio Braga. Nous y avons rencontré Adauto Viana, un fils d'Eshou écrivant une thèse en mathématiques sur Eshou et la latéralité...

La Fondation Pierre Verger nous accompagne pour l'accueil de nos différents temps de transmission, d'analyse et d'échanges, l'accès aux archives de Pierre Fatumbi Verger et les conseils précieux de son équipe. Tout au long du processus nous consultons la chaleureuse Dona Egbomi Cici. En plus de transmettre le fruit des recherches de *Pai Fatumbi Verger*, son père spirituel, et de son vécu dans un des plus importants terreiros, cette conteuse spécialiste de la mythologie yoruba est une source inépuisable sur la relation entre danses, chants et mythologie. En outre, un seul de ses gestes raconte tout, chacun de ses mouvements d'épaule ou de main porte en lui toute l'intention de la danse,



Temps de transmission de José Ricardo dos Santos et ses percussionnistes, pour *La Bouche du Monde* - danse avaninha - Fondation Pierre Verger - Salvador de Bahia - 29 février 2020 - Capture d'écran de la captation de Maxime Fleuriot



Temps de transmission de Dona Egbomi Cici, pour *La Bouche du Monde* - Danse ijehsa pour Eshou - Fondation Pierre Verger - Salvador de Bahia - mars 2020 - Capture d'écran de la captation de Maxime Fleuriot

sa charge (que je nommerais) « magico-fonctionnelle ».

13 mars 2020 : restitution du projet en cours à Salvador de Bahia

Dans le cadre de l'évènement *Movimentos Trocados* organisé par la Fondation Pierre Verger nous présentons au public de la fondation nos recherches en cours. Un public touché par le travail partagé, notamment les questions éthiques et culturelles qui traversent inévitablement le processus d'une chercheuse blanche et étrangère sur les terres afro-brésiliennes, s'immergeant dans cette matière sensible.



Restitution de recherche en cours à la Fondation Pierre Verger - Salvador - Bahia - 7 mars 2020 - Photo © Maxime Fleuriot

16 mars 2020 : retour anticipé à Paris

À cause de la crise sanitaire liée au Coronavirus les recommandations du Consulat de France de Salvador sont catégoriques : rentrer le jour-même en France et choisir son lieu de confinement. Retour brutal. Fortes inquiétudes pour les populations périphériques et fragiles des grandes villes brésiliennes.

Entre mai et décembre 2020 : recherche à distance et première phase d'écriture

Lectures et bibliographies, transcriptions d'entretiens, dérushages et montages vidéos, analyse du mouvement et premières partitions, écriture et dépôt de la synthèse au Centre national de la danse (Pantin).

À venir

- 14 janvier 2021 : exposé public de la recherche au Centre national de la danse (Pantin)
- mars 2021 : résidence de finalisation à Fondation Royaumont (Asnières-sur-Oise),

- avril 2021 : dépôt de la ressource au Centre national de la danse (Pantin) ainsi qu'auprès des autres partenaires et des collaborateur·rice·s et terreiros brésilien·ne·s,
- courant 2021 : restitution publique de la recherche au Musée des Confluences (Lyon)

DÉFIS ET PRÉCAUTIONS

Le candomblé et le monde de la recherche

Très actives dans la défense de leur patrimoine, les communautés du candomblé sont en perpétuel contact avec le monde de la recherche. À partir des années 50 les études ethnologiques de certains cultes ont largement participé à leur légitimation et même à leur légalisation, avec, pour effet, la naissance d'une forme de hiérarchie discriminante pour les cultes non étudiés par ces mêmes chercheur·se·s tels que le candomblé de Angola ou encore le candomblé de Caboclo. Des recherches plus récentes permettent de relativiser cette hégémonie du culte aux orishas.

Même si l'apprentissage, dans un parcours initiatique, se fait de façon lente, par étapes et à travers la pratique, une grande partie des candomblécistes consultent les ouvrages de chercheur·se·s pour enrichir leurs connaissances liturgiques. Il n'est donc pas rare, pour un *terreiro*, de recevoir la visite de chercheur·se·s, et il est même très remarquable aujourd'hui que de nombreux anthropologues sont eux-mêmes adeptes du candomblé, voire *babálorisha* ou *ialorisha* (homme ou femme responsable du culte).

Ma place dans un terreiro

Le temps de pré-terrain passé seule à la Casa do Mensageiro en août 2019 a été primordial aussi pour affirmer ma posture d'artiste-chercheuse auprès de la communauté, et non celle d'une personne initiant une démarche religieuse. Pour cela je devais aussi écarter de moi une forme de culpabilité à être là en tant qu'observatrice, accepter cette extériorité. Je devais aussi résister à la tentation de faire des gestes dont je m'étais physiquement imprégnée tout au long de ma pratique des danses et gestuelles des orishas depuis 2002, et auxquelles j'étais facilement conviée. Pour une personne du candomblé, un·e chercheur·se est forcément, même inconsciemment, dans une quête spirituelle. Cette porosité est, pour moi, tout à fait naturelle. Elle me traverse constamment. Cependant la démarche religieuse va au-delà d'une ouverture spirituelle et un certain malaise m'occupait à l'idée que ma familiarité avec les gestes, les salutations, la langue, la mythologie, les chants et les danses pouvait me mener si rapidement au statut d'*abian* (pré-initié·e), et donc à entrer dans une zone à laquelle l'artiste-chercheuse seulement n'aurait pas eu accès. Après un temps de recul vis-à-vis de ce sentiment d'inconfort né de l'invitation logique, naturelle et très appréciée de la communauté à m'intégrer à la « familia », un échange supplémentaire avec le *babálorisha* m'a permis de clarifier ma place pour moi-même et pour la communauté. De l'affection et de la complicité naissait tout les jours avec ces personnes, mais je souhaitais, pour ce premier projet de recherche, explorer cette place d'artiste-chercheuse, cette approche progressive, cet endroit de seuil et de croisement.

Précautions et écoute sur un terrain sensible

Malgré le lien fort entre le monde de la recherche et la sphère religieuse, la situation actuelle de discrimination envers les croyances des noir.e.s, les prises de conscience sur les plaies toujours ouvertes de l'esclavage, la continuité d'un profond racisme dans la société brésilienne, et la prise de conscience d'une nécessité de décolonisation des savoirs, courant très actif au Brésil, m'ont menée et me mènent, tout au long de ce travail, à être à l'écoute des acteur·rice·s, de leurs souhaits ou gênes éventuelles. J'ai cherché sur le terrain une présence la moins intrusive possible, j'ai cherché à prendre le temps. Ceci a été un défi important au vu de mon désir de croisement de plusieurs regards et ressentis, au vu du temps que nous avons sur le terrain, et de nos moyens.

Diffuser, dévoiler

Une constante recherche d'équilibre entre collecte, diffusion et respect des réflexes de protection des afro-descendant·e·s et de la notion de secret induite par la dimension religieuse, prend une grande place tout au long du travail. Certain·e·s de nos collaborateur·rice·s ont accepté d'être filmé·e·s dans les moments de transmission, d'autres ont préféré que je me filme moi-même en train de danser la danse qu'ils venaient tout juste de me transmettre. Nous n'avons filmé de cérémonie qu'à la Casa do Mensageiro où l'autorisation avait été donnée dès le départ.

Rares sont les *terreiros* qui estiment que l'aspect public de la fête induit que les divinités peuvent être diffusées pendant leurs manifestations charnelles. La plupart considèrent qu'il s'agit d'une transgression, que ce moment est trop sacré pour être filmé. Les images de cérémonie, qui seront donc publiées dans *La Bouche du Monde*, sont donc issues d'un terreiro ayant une politique spécifique, que l'on peut considérée comme relative à une certaine modernité, celle-ci à l'image de son orisha patron, Eshou, la divinité de la communication.

LES ACTRICES ET ACTEURS

Milieux chorégraphiques de Salvador de Bahia

Depuis une trentaine d'années, dans l'État de Bahia, les gestuelles des orishas font parfois partie de la formation des danseuses et danseurs. La discipline « *danças dos orixás* » ou « *movimentação dos orixás* » est entrée dans certaines écoles de danse (comme l'école de la FUNCEB) et compagnies de danses « folkloriques ». Jusqu'à ce jour elles ne font pas partie des formations en milieux universitaires mais une réforme récente va permettre de les intégrer au cursus du Département Danse de l'Université Fédérale de Bahia en 2021. Cette valorisation des langages afro-brésiliens non-stylisés en est à ses débuts, l'hégémonie des styles de danse d'origines européennes dans les milieux artistiques étant encore très marquée.

Les rares professionnel·le·s transmettant ces danses sont principalement issu·e·s de l'héritage de Raimundo Bispo dos Santos, appelé « Mestre King », chorégraphe, danseur et enseignant décédé en 2018. Parmi ceux-là, on compte Augusto Omolú, Rosangela Silvestre ou encore Vera Passos. Dans le cadre de *La Bouche du Monde* nous avons collaboré avec :

- José Ricardo Dos Santos est ancien danseur soliste et percussionniste du Balé Folclórico da Bahia. Il est donc formé aux danses classiques, modernes et afro-

brésiliennes. José Ricardo forme aujourd'hui les danseurs de ce ballet aux gestuelles des orishas. Non-initié au candomblé mais très proche des terreiros il est également tambourinaire. Son enseignement est précieux notamment par ce lien qu'il maîtrise entre danse et musique, en plus de savoirs relatifs à des danses plus rares (candomblé angola, candomblé de caboclo etc.),

- Nem Brito da Silva, danseur formé à la FUNCEB à Salvador de Bahia et à la Alvin Ailey School à New York, il est aujourd'hui chorégraphe, enseignant et directeur Diáspora Art Center à Salvador. À la frontière entre le milieu artistique et le milieu religieux il a grandi dans le candomblé, notamment à travers sa mère biologique qui est ialorisha. Il est initié à Shango, dieu de l'orage et de la danse. Nous avons eu la chance de voir la danse de sa divinité lors d'une cérémonie dans sa « casa », le fameux terreiro Pilão de Prata.

Milieus religieux afro-brésiliens

Pour les personnes issues des contextes rituels, les parcours de vie sont très divers. Rychelmy Imbiriba Esútobi, fils d'Eshou dont les danses sont centrales pour notre collectage, détient une Maîtrise Universitaire en études ethniques et africaines et est professeur des écoles. Gilvan de Eshou vient d'un milieu très humble. Il est coiffeur, fait de nombreux métiers manuels et est aussi tambourinaire professionnel pour les maisons de candomblé. Albino Apolinário, créateur du bloco carnavalesque autour de la dédramatisation d'Eshou, est militant et par ailleurs policier. Edgar Biy est coiffeur et a fait de nombreux métiers.

Leurs places respectives dans la hiérarchie du candomblé sont aussi diverses : pré-initiés, initiés, tambourinaires ou pas, babálorisha plus ou moins connus...

Enfin, j'ai fait appel, dès la conception du projet, à Dona Egbomi Cici déjà présentée plus haut. Dona Cici est issue d'un milieu modeste mais a fait des études très tôt, a étudié de nombreuses langues. Elle est initiée, fille d'Oshala, l'orisha de la paix.

Fils et filles d'Eshou

« Ori » en yoruba signifie « tête », « sha » signifie « lumière ». L'orisha représente donc « la lumière de la tête ». C'est en effet au sommet de cet endroit du corps que, pour les adeptes du candomblé, se trouve le passage entre le monde matériel et le monde immatériel. Dans cette cosmogonie, chaque personne humaine a un orisha au-dessus de sa tête (parfois deux, parfois plusieurs qui se disputent pour avoir cette tête). En principe on ne peut être certain de l'orisha de tête qu'une fois l'initiation religieuse effectuée.

La divinité de tête est le père ou la mère spirituelle de la personne humaine. Pour voir des danses de l'orisha Eshou il me fallait donc trouver des fils et des filles d'Eshou. D'autres personnes du candomblé auraient pu me transmettre ces danses. Mais il m'importait d'assister à la danse de la divinité elle-même en contexte de fête rituelle.

Fréquents au Brésil sont les fils et filles d'orishas tels que Yemanjá, Ogoun, Oshoun, Shangô, Oshossi etc. Les fils et filles d'Eshou sont beaucoup plus rares.

Cette divinité ayant été longtemps diabolisée et invisibilisée, les savoirs liés à son initiation se sont apparemment perdus. Il se disait et se dit encore qu'il était très difficile, voire dangereux, pour un *babálorisha* ou une *ialorisha* (prêtre et prêtresse du candomblé) d'initier une personne à Eshou. Donc longtemps se sont opérés des stratégies d'évitement

(comme par exemple initier la personne à la divinité de la guerre Ogoum, qui est un frère d'Eshou).

Dans le cadre de *La Bouche du Monde* j'ai rencontré sept fils d'Eshou et une fille d'Eshou.



Capo de Aço, entité incorporant le Pai Edgar de Eshou
Ilê Asé Baragbó - Camaçari - Bahia - août 2019
Photo © La Bouche du Monde

Un exemple : Edgar d'Eshou

Les chemins pour parvenir à rencontrer Edgar Biy ont été tortueux. La difficulté principale était due au fait que mes interlocuteurs le nommaient chacun-e de façon différente. Cette situation semble caractéristique d'une vision singulière de la notion d'identité dans les cultures de matrices africaines. Les personnes peuvent être appelées de différentes façons, et il en est de même pour les divinités ou entités auxquelles elles sont reliées. Edgar est fils de l'orisha Eshou mais il « reçoit⁸ » aussi une entité (issue d'autres pratiques religieuses). Celle-ci s'appelle *Capo de Aço* (Cape d'Acier). Il m'a donc fallu du temps pour comprendre qu'Edgar Biy, Edgar de Eshou, Eshou Biy, Edgar Le Coiffeur, et *Capo de Aço* étaient une même personne. J'ai finalement réussi à rencontrer Edgar dans son terreiro, Ilê Asé Baragbó, à 50 km de Salvador, à Camaçari.

Ce rapport fluctuant à la notion d'identité a habité chaque temps de notre collaboration. Après qu'Edgar (lui-même) m'ait reçue de façon très chaleureuse une première fois, c'est alors son *Capo de Aço*, figure à la fois fantasque et sévère, buvant des alcools forts et fumant le cigare, qui m'a reçue la seconde fois et m'a montré des danses d'Eshou. Il en a été de même la troisième fois, lorsque je suis venue avec toute l'équipe. C'est l'entité *Capo de Aço* qui, à travers l'incorporation d'Edgar, nous a transmis les danses de l'orisha d'Edgar : Eshou. Une situation que nous n'aurions pas imaginée... et qui est pourtant logique dans ce monde aux frontières poreuses entre cultes, mais aussi entre monde visible et invisible.

DANSES SACRÉES, UN RÉPERTOIRE

Les orishas se manifestent à travers la danse dans le cadre d'un rituel appelé « fête » ou « cérémonie ». Ils peuvent se manifester dans des rituels privés du terreiro mais cette étude se focalise sur les danses qui émergent dans le cadre public. Cette fête religieuse

⁸ recevoir s'entend ici comme « incorporer à travers un phénomène de transe »

peut durer de nombreuses heures. Elle se prépare plusieurs jours en amont, et se poursuit parfois plusieurs jours après la fête publique. La cérémonie publique constitue donc la partie émergée d'un cycle plus long d'étapes et de fonctions diverses. Je donne ici des généralités quant à la structure d'une cérémonie, sachant que celle-ci dépend de la fonction précise de la cérémonie, de la ou des divinités qu'elle honore principalement, et bien-sûr de la lignée du terreiro.

Le rituel du Padê

Padê vient du yoruba *pàdê* qui signifie « rencontre ». Le *padê* est un rituel de préparation. Indépendamment du type de cérémonie, le *padê* est une offrande destinée à Eshou. Les danses de ce rituel qui se passent entre l'intérieur du barracão⁹ et le passage ou portail donnant sur l'extérieur de celui-ci, ne sont pas à proprement parler des danses d'Eshou, mais des danses « pour » eshou (à ce moment-là la divinité ne « vient » pas). Dans mes écrits, je relaterai le changement de signification de ce rituel au fur-et-à mesure de la dédramatisation d'Eshou et de sa réintégration au culte. En effet, pendant de longues décennies, ce rituel correspondait à la nécessité de faire partir Eshou, alors que celui-ci est absolument nécessaire à la communication entre la sphère des humains et celle des orishas.

Le xirê, appel des divinités

Le *xirê* est le nom donné à la première partie de la cérémonie. Le *xirê* est le moment d'appel des divinités. Dans un ordre précis elles sont louées par leurs rythmes, chants et danses, de façon collective, se déplaçant en cercle anti-horaire¹⁰. Il s'agit de les faire venir, de préparer les corps, l'espace et l'énergie générale pour qu'elles adviennent. La danse se déploie telle une évocation, une forme de prière dansée. Le mouvement est minimal, les symboles gestuels parfois à peine reconnaissables. Dans le milieu de la danse français un terme me paraît intéressant : « marquage ». « Marquer » c'est effectuer des mouvements et déplacements dans le but de se remémorer la continuité d'une phrase chorégraphique, seul ou à plusieurs. Le corps n'a pas besoin de déployer d'énergie, mais il doit « réciter » physiquement pour que la mémoire se fasse. La mémoire corporelle est activée. (Cette notion de « marquage » va être très importante dans le cadre de l'analyse du mouvement de ces danses, alors même qu'il peut prêter à confusion car la notion de marquage dans le candomblé évoque les moments fort où danse et tambours « marquent » ensemble un événement spécifique dans la narration mythologique et dansée.)

Vers la fin du *xirê* les orishas commencent à se manifester : des initié·e·s tombent en transe et sont amené·e·s dans la « chambre » destinée à les préparer pour la suite du rituel, en dehors de la salle principale. Les personnes ne tombent pas en transe en même temps, mais une sorte de phénomène de « contagion » opère. Après une première incorporation, d'autres suivent, l'intensité de la salle, des voix et des tambours augmentant progressivement.

⁹ pièce principale du terreiro

¹⁰ C'est toujours dans ce sens que se déplacent les danses en cercle du candomblé. Il correspond à un retour vers les ancêtres, à l'idée d'une prise du temps à revers. Je le vis personnellement comme une forme d'atemporalité.

L'arrivée d'un orisha apporte de la joie à l'assistante et est représentative de ce que les anthropologues appellent l'« efficacité rituelle ». Après le xirê un longue pause a lieu pendant que les orishas sont vêtus et parés de leurs artefacts.

Le xirê du 7 mars a duré plus d'une 1h30. Il intégrait des temps réservés aux personnes, notamment de très jeunes enfants, qui étaient initiés ce jour-là ou effectuaient ce que l'on appelle des « obligations ».

« Donner le rum » : les orishas dansent

Le *rum* est le nom du tambour qui « parle la danse ». Le moment de « donner le rum » constitue la partie la plus importante, la plus attendue de la cérémonie. C'est le message dansé des orishas qui est attendu. La réputation d'une maison de candomblé se révèle à travers la qualité et la force des danses de ses orishas.

J'ai compris récemment que ce moment de la fête constituait un temps de transmission. Chaque personne incorporée est accompagnée d'une personne qui veille sur elle, mais cette personne a aussi une fonction d'apprentissage de la danse et des usages. La cérémonie publique n'est donc pas un lieu de « représentation » de savoirs dansés de l'orishas, mais réellement un lieu de transmission. Le corps de l'initié doit être prêt (il est souhaitable que les savoirs dansés aient déjà été traversés) mais l'orisha, lui, apprend beaucoup pendant la fête. Par ailleurs, comme l'écrit Xavier Vatin dans « *Rites et Musiques de Possession à Bahia* », le nombre de chants destinés au *rum* de chaque divinité dépend de la capacité de l'initié·e à danser.

Pour « donner le rum » il faut à nouveau réunir la communauté dans le barracão (ou en extérieur pour certaines cérémonies exceptionnelles, comme celle pour Eshou que nous avons vécu le 7 mars 2020). L'entrée de tous les orishas vêtus se fait sur la danse-rythme *avaninha* (parfois appelée *avamunha* ou *ramunha*). Les divinités se suivent en file indienne depuis l'arrière salle, pour former à nouveau un cercle tournant en sens anti-horaire. *Avaninha* est une danse-rythme d'accueil, de préparation telle une mise en condition guerrière. Il s'agit d'une marche d'un pied sur l'autre (sans répétition d'appui). Des nuances existent dans le jeu des bas de jambes et dans le mouvement du torse et des mains selon les lignées. *Avaninha* génère en général beaucoup d'emphase et de joie dans l'assistance, particulièrement à ce moment très fort où les divinités sont incarnées. Par ailleurs cette danse est l'occasion de salutations des initié·e·s-orishas vers les personnes importantes pour la divinité.

La suite de danses d'un orisha

Les danses d'un orisha commencent par *avaninha*. Cette danse-rythme est commune à tous. Sa structure de pas reste sensiblement la même pour toutes les divinités. Ce sont les gestes symboliques des bras et des mains qui varient, ainsi que la qualité de la danse, ses nuances en termes d'espace, de temps et d'intensité. Dans *avaninha* il existe un très grand nombre de variations, ou « évènements ».

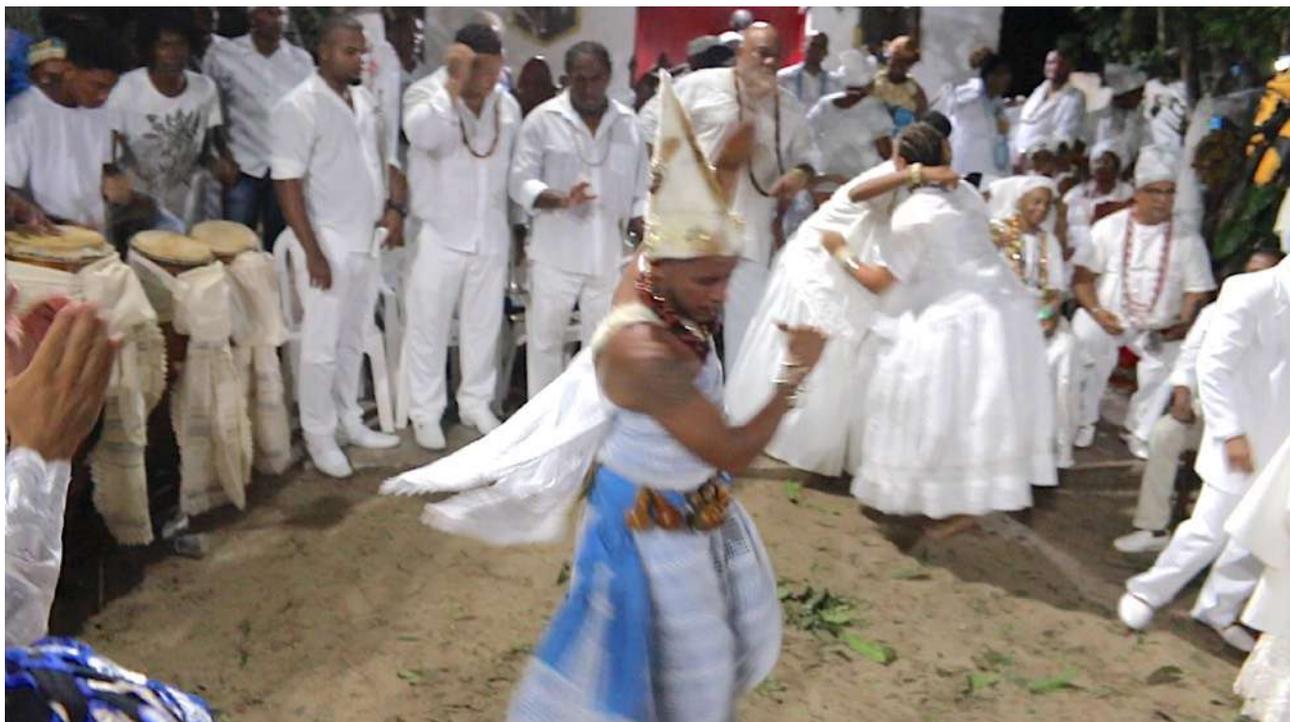
La suite des danses dépend ensuite de la divinité, de sa nation, et d'autres paramètres encore.

J'ai pu observer que le rythme *vassi* (un rythme en 6/8 très caractéristique du candomblé) se retrouvait pour tous les orishas. La danse qui lui est associée n'est, elle, pas toujours la même, elle va dépendre du tempo, de la dynamique, des phrasés du *rum*, bien-sûr du

chant et des épisodes mythologiques qui lui sont associés.

Quelques spécificités liées aux danses d'Eshou

Dans les trois cérémonies en l'honneur d'Eshou auxquelles j'ai assisté, celui-ci dansait en premier. Ses danses duraient particulièrement longtemps. Fait étonnant lors d'un de ces rituels, l'Eshou de Pai Rychelmy a demandé à redanser entre les danses de deux orishas. Je n'avais jamais assisté à une telle demande (non-verbale). Enfin, ce qui est aussi propre à Eshou est qu'il danse régulièrement avec les autres orishas. Ce type d'interaction arrive ponctuellement, mais pour le messager cela paraît très courant. Cela s'explique peut-être par le fait que, d'un point de vue mythologique, il est l'orisha qui accompagne toutes les divinités.



Danse d'Eshou, orisha de Babá Rychelmy Esutobi lors du rum de la cérémonie Ajodún pour Eshou du 7 mars 2020 - Casa do Mensageiro - Camaçari - Bahia
Capture d'écran de la captation de Maxime Fleuriot

Les danses d'Eshou auxquelles j'ai pu assister et que nous étudions actuellement sont :

- avaninha (entrée dans le cercle),
- vassi (de nombreuses variantes),
- awo (parfois appelé aguêrê)
- jinka,
- bravum,
- ijsha,
- savalu
- congo,
- (sortie du cercle)

La recherche finale décrira chacune de ses danses à partir des chants que je parviendrai à relever et/ou dont je parviendrai à relier à leur signification mythologique.

COMPOSITION DES DANSES ET RELATION À LA MUSIQUE

Codification et souplesse spatio-temporelle

Les danses des orishas sont très codifiées. Mes recherches actuelles m'ont amenées à reconsidérer et à clarifier l'approche que j'avais de leur composition. En effet une approche chronologique (tant de cycles de tel pas, tant de telle variation etc.), qui offre une facilité au niveau pédagogique dans un cours collectif, ne révèle pas, à mon sens, l'articulation interne du récit dansé. Celui-ci se déroule en général entre un·e seul·e danseur·se (ou plusieurs du même orisha) et le tambourinaire. Le mode de transmission des rythmes des percussions me paraît plus adéquat pour comprendre l'usage du code : pour chaque rythme existe une formule rythmique de base, correspondant à une marche. D'autres utiliseraient le mot « pas » mais je choisis le terme de « marche » pour indiquer la notion de continuité et de circulation de ce pas répété parfois très longtemps. Dans l'apprentissage musical apparaît très clairement que cette formule rythmique de base est installée, sa durée est indéterminée, et par dessus celle-ci, à partir de signaux qui correspondront ensuite aux actions de l'orisha, ont lieu divers « événements » appelés « variations » ou « marquages ». Cette vision d'une danse constituée de deux couches, une « marche » comme socle et base continue sur laquelle se pose de temps à autre, et à intervalles diverses, des « événements », me paraît propice à comprendre à quel endroit se situe la flexibilité de ces « compositions » chorégraphiques.

La variabilité des durées est en effet nécessaire car les trajets dépendent des points dans l'espace, des objets et personnes en présence.

Les « événements », eux, sont relativement moins souples en termes de durée, plutôt courts et intenses. Ils représentent une décharge d'énergie, un événement mythique important. Ils déclenchent souvent des cris de joie dans l'assistance.

À une échelle plus petite, si l'on regarde à au niveau de la mesure, le langage entre la danse et le rythme est très précis mais une fluidité existe. Et surtout l'erreur n'existe pas en état de transe. Il n'existe pas de stratégie de rattrapage, pas de heurt dans l'enchaînement des mouvements. Chaque pas est effectué dans son entièreté temporelle, qu'il y ait décollage ou non avec le temps de la mesure. Comme une sensation de confort imperturbable.

Cet usage souple du code chorégraphique laisse place à divers types d'interactions avec le jeu du tambour. Tous ces aspects seront étayés dans la recherche finale.

LES CHEMINS DU CORPS EN MOUVEMENT

L'analyse de l'organisation du corps dans ces danses constitue le cœur de cette recherche. Tout d'abord je souhaitais prendre un temps, à la lumière de ma propre pratique, de mes expériences d'apprentissage et de transmission, puis de mes expériences dans le cadre de cette recherche, pour poser mes réflexions, mes outils, mes chemins de compréhension et analyses. Ce travail est en cours et différents points s'en dégagent :

- posture sous-jacente et organisation corporelle :
 - *orí*, la tête, et sa couronne imaginaire,
 - fierté, notion de « royauté » pour un buste ouvert, une affirmation,
 - une organisation au service des mains (l'action, le faire) et des symboles,
 - bassin et tronc ensemble, pieds en dessous : l'entièreté de la personne/divinité,
 - les mains dans le bas du dos comme inducteur de posture (et charge historique?),

- une organisation à partir du sacrum,
- posture divine : le jeu articulaire des flexions hanches/genoux,
- poids, pieds, rapport au sol, rapport à la « terre »,
- temps :
 - le rapport à la musique : le temps du tambour et le temps du chant,
 - le temps de la respiration,
 - relation entre temps dansé, temps mythologique et temps musical : la magie à travers le phénomène de condensation et de couches,
 - transe et temporalité,
 - les temps transitionnels,
- relation à l'espace
 - conscience spatiale et lien à l'invisible,
 - tactilité et symboles,
 - fluidité du déplacement, rapport au centre du corps,
 - actions du déplacement : ouvrir, absorber, apprécier, honorer, recevoir, trancher, projeter...
 - espace fonctionnel,
- gestuelle, mouvements
 - qualités de mouvement : intention et centre du corps,
 - nuances,
 - mouvements et éléments de la nature,
 - le jinka, un mouvement d'épaule si important qu'il porte un nom,
 - barravento : une disponibilité extrême des jambes au service du spontané,
 - notion de « suingue », de « ginga », de balancé,
 - idée de flux et de succession gravitaire,
 - qualité d'une danse d'évocation : notion de marquage (au sens chorégraphico-français du terme)
 - notion de « cavalcade »
- choré-graphie
 - un récit dansé,
 - notion de message,
 - les mouvements « ponctuation »,
 - les mouvements de l'orisha hors du récit mythologique dansé,

- *Une danse en transe*

L'analyse du phénomène de transe n'est pas le sujet de ce projet. De nombreuses études très poussées étudient ces phénomènes, notamment le travail d'Arnaud Halloy dans son ouvrage « Divinités incarnées ». Cependant, une analyse des gestes et danses issu·e·s de ce contexte particulier que constitue la possession, ne peut tout de même en faire abstraction. J'ai pu constater combien l'imitation sensible, l'empathie kinesthésique et émotionnelle, ou encore une forme de pleine conscience dansante et respiratoire, constituent, en plus des outils que j'ai hérités de danses et pratiques somatiques, des appuis fondamentaux pour approcher une forme juste de ces danses. Dans *La Bouche du Monde* je cherche à approfondir ces notions qui me semblent primordiales pour aller au-delà de la forme chorégraphique et de l'aspect technique de la danse.

À ce jour, les points que j'aborde sont :

- état et respiration,
- dissociation tranquille et état méditatif,
- notion de vide,
- le *hálito*, souffle divin,
- conscience du corps, sensibilité, intériorité, sensibilité et sensualité,
- jinka, respiration et notion de « soulagement »,
- jinka, transe et méthodes pédagogiques.

DES ANALYSES DU MOUVEMENT

Une approche des danses d'Eshou à partir de l'héritage de Rudolf Laban

Lenira a participé à une partie des expériences de terrain menées en mars 2020. Cette chercheuse et enseignante n'a pas une pratique personnelle des danses des orishas, à la différence de Johanna Classe et moi-même. Ce regard relativement neuf me paraissait important pour l'appréhension de ce que pouvait apporter l'héritage de Rudolf Laban à une analyse des danses des orishas. Par ailleurs les recherches que mène Lenira Rengel sur la danse et l'art comme nécessités humaines nourrissent constamment nos réflexions.

À ce stade du travail, Lenira apporte déjà de nombreux éclairages. Parmi eux :

- une approche tridimensionnelle partant de la kinésphère et allant jusqu'à l'espace lointain,
 - une lecture du mouvement à travers les verbes d'action (cf schéma suivant), ceux-ci pouvant se combiner les uns aux autres. Cette approche aide l'appréhension des coordinations complexes de ces danses,
 - une grande palette de dénominations de qualités de mouvements qui permettent des nuances infinies,
 - le « comment » faire le mouvement,
 - la confirmation de l'idée d'un corps comme un tout, habité de subtilités et complexités,
 - la relation entre espace « dans » le corps, et espace « du » corps,
 - tactilité entre corps et espace,
 - lien entre temps, espace et décision,
 - centre de gravité/légèreté,
 - relation du corps à l'artefact et comment l'artefact « fait » le corps,
 - projection,
 - notion de narration symbolique
- etc.

« Les voir tou·te·s danser, y compris Dona Cici, n'est pas uniquement de l'ordre du voir, mais aussi du sentir, entendre, sentir le toucher (comme si le corps et ses parties touchaient l'espace). Il y a aussi, principalement à la Casa do Mensageiro, l'odeur (des fleurs, de la terre, du viscéral...) » Lenira Peral Rengel

L'apport de l'héritage Benesh

Johanna Classe pratique les danses des orishas depuis de nombreuses années. Son travail d'analyse et de notation est donc pleinement imprégné de sa propre expérience de danseuse et particulièrement de l'enseignement qu'elle a reçu de Rosangela Silvestre.

Johanna participe à *La Bouche du Monde* dans le cadre de son projet d'étude en notation Benesh.

Quelques exemples des apports à ce jour :

- la notion de point tranquille paraît particulièrement précieuse à l'étude des déplacements dans les danses d'Eshou. Cette notion de tranquillité fait aussi lien avec l'état de transe,
- la notion d'effondrement successif permet, elle, une meilleure compréhension de la connexion entre les différents niveaux du corps dans certaines situations d' « arrêt » ou d'ancrage de la danse,
- les termes que Johanna Classe met en jeu pour écrire sa partition alimentent la réflexion sur le rapport à l'espace, particulièrement sur les multiples usages du cercle,
- le travail de notation induit une grande recherche de précision (celle-ci lui étant accessible par sa pratique de ces danses) qui questionnent, confirment ou réorientent mes analyses préalables.

Une phase de travaux individuels autour de la danse vassi

Parallèlement au temps d'écriture que je mène sur mes propres réflexions et analyses (cf chapitre « *Les chemins du corps en mouvement* »), les deux analystes du mouvement Johanna Classe et Lenira Rengel travaillent individuellement sur trois niveaux :

- tout d'abord sur deux danses spécifiques : le vassi transmis par le professeur José Ricardo dos Santos, et celui de l'Eshou de Pai Rychelmy,
- dans un second temps sur une analyse des danses vassi de façon plus générale, c'est-à-dire incluant les danses des autres acteurs,
- et une analyse sur les danses d'Eshou en général, c'est-à-dire en incluant les autres danses (avaninha, awo, bravum, savalu etc.)

Vassi est une danse que l'on retrouve pour de nombreux orishas, ce qui me permettra de relever les spécificités de la corporéité d'Eshou. Cette danse vassi est basée sur une marche spécifique, une danse en déplacement constant en avant, en arrière et/ou en tournant, mais dont les appuis de la cellule minimale sont latéraux. Contrairement aux autres danses, elle n'inclut quasiment pas d'« évènement ». Par contre ses nuances et variantes sont très nombreuses et subtiles. Ses déplacements, eux, peuvent être larges, directs ou spirales.

Notation Benesh et partitions

Pour chaque danse Johanna Classe travaille sur 3 documents :

- la présentation des organisations corporelles constantes,
- la description des différents motifs (par exemple le pas de vassi et toutes les occurrences de ses variations contenues dans l'extrait de danse choisi)
- la partition complète faisant notamment état de toutes les variations spatiales et musicales,
- cette dernière est complétée des « plans de scène ».

Une fois les partitions créées

Johanna Classe pourra avoir accès à un nouveau niveau d'analyse, la partition lui permettant à son tour de révéler occurrences et autres caractéristiques fortes du mouvement.

Croisements

RENDU DU PROJET

La restitution de cette recherche, prévue pour avril 2021, sera constituée de :

- cette synthèse destinée à être publiée sur le site du CND,
- un dossier imprimé contenant les écrits,
- bibliographie et liens vers les travaux d'autres chercheurs et/ou artistes,
- un DVD contenant la série de vidéos associées au collectage,
- un carnet de partitions Benesh,
- le site internet www.labouchedumonde.fr qui rassemblera tout ces éléments : le contenu sera accessible grâce à un mot de passe que nous donnerons à qui le souhaitera et à toutes les personnes ayant contribué à la recherche. Ce principe nous permet de nous situer ici dans un équilibre entre valorisation/communication et respect de la dimension religieuse de ces danses.

Tous ces éléments de restitution seront déposés chez nos partenaires et dans les temples où nous aurons travaillé, avec diffusion libre de droits, notamment pour le CND.

Sous conditions d'apports financiers complémentaires, seront inclus à ces supports :

- le dossier de restitution de la recherche traduit en portugais. En effet, souhaitant restituer ce travail au monde de la danse et de la recherche de l'espace francophone mais également à celui du Brésil et aux personnes liées aux cultures diasporiques, je souhaite que nos écrits soient accessibles dans leurs langues et les vidéos sous-titrées. Je recherche des financements pour la traduction,
- 1 DVD contenant le film-documentaire de Maxime Fleuriot « *Sur les traces d'Eshou* ».



Entrée du barracão de l'île Asé Baragbo - Camaçari - Bahia - août 2019
Photo © La Bouche du Monde

Annexe 1

Quelques exemples caractéristiques des divinités orishas :

ESHOU

Provenances : Nigéria et Dahomey

Éléments : terre et feu

Couleurs : rouge et noir

Domaines : communication, magie et sexualité

Caractère : malin, colérique, amical

Artefact : ogô (bâton magique)

Danse-rythme la plus caractéristique : vassi (celle du rituel du padê)

OGOUN

Provenance : ancienne cité d'Ifé (Nigéria)

Élément : fer

Couleur : bleu électrique

Domaine : guerre, agriculture et technologie

Caractère : impulsif et belliqueux

Artefact : épée et bouclier

Danse-rythme la plus caractéristique : vassi (celle de la guerre)

OSHOSSI

Provenance : Ketou (Bénin)

Éléments : terre et forêt

Couleur : bleu turquoise

Domaines : chasse, nourriture, art et culture

Caractère : solitaire

Artefact: ofá (arc) et flèche

Danse-rythme la plus caractéristique : aguêrê

OSHOUN

Provenance : fleuve Oshun (Nigéria)

Éléments : eaux douces et cascades

Couleur : jaune or

Domaines : beauté, féminité, plaisir, fécondité

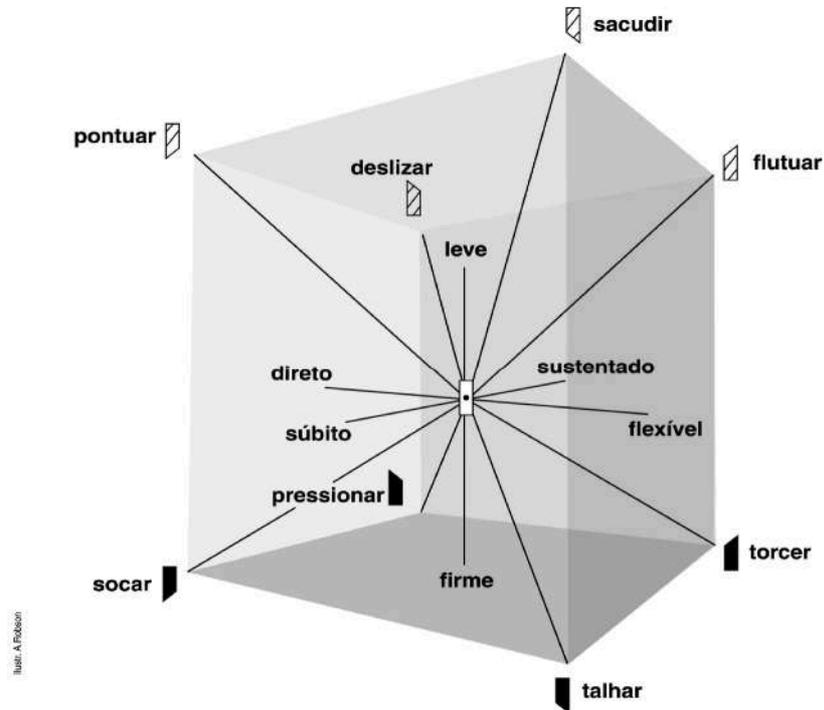
Caractère : vaniteuse, coquette

Artefact: abebé (miroir)

Danse-rythme la plus caractéristique : ijsha
etc.

Annexe 2

Schéma tridimensionnel de Lenira Rengel selon le travail de Rudolf Laban, autour des verbes d'actions, leur rapport au poids et au temps.



« Je précise que cette présentation par trop schématique ne révèle pas la porosité et la complexité entre ces figures, les nuances infinies de leur caractère. Mais elle permet un appréhension des différentes dimensions identifiable à travers une figure (même si chacune se démultiplie en différentes « sous-figures » ». » Lenira Peral Rengel

Annexe 3

Biographies :

FANNY SIGNALS

Directrice du projet - chorégraphe

Danseuse et chorégraphe contemporaine française, elle se forme au Besso Ballet à Toulouse, au CNDC à Angers (2000-01) et auprès de chorégraphes tels que Susan Buirge ou Nigel Charnock/DV8. Interprète et assistante de chorégraphes en Europe, au Brésil et aux Antilles, elle crée tôt ses propres formes et sa pratique de la musique la mène à chorégraphe de nombreux ensembles musicaux. Elle est depuis 2016 chorégraphe de l'Académie de l'Opéra de Paris.

Cherchant des immersions radicales dans d'autres cultures, elle découvre en 2002 les danses sacrées noires brésiliennes et mène depuis une recherche indépendante sur cet univers, étudiant en milieux rituels et artistiques dans différents États du Brésil.

Elle crée la compagnie Ona Tourna en 2009. Ses créations interrogent le clivage tradition-contemporanéité, les codes et espaces de représentations, le rapport à la spiritualité, à la féminité et à la fête.

Titulaire du diplôme d'État, elle mène de nombreux stages, actions artistiques et formations de formateurs.

En 2017-18 elle est chorégraphe lauréate de la Fondation Royaumont (programme PROTOTYPE V dirigé par Hervé Robbe) où naissent les prémices de sa création 2021 *Infinun.e*.

LAURA FLETY

Conseillère scientifique et analyse anthropologique

Laura Fléty est docteure en anthropologie sociale et membre du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM-LESC, UMR 7186-CNRS). Au cours de sa thèse soutenue à l'Université de Paris-Ouest Nanterre, puis dans le cadre de ses contrats postdoctoraux au Museu Nacional de Rio de Janeiro (fondation Fyssen) et au Laboratoire d'excellence Création, Arts et Patrimoines (EHESS), elle a développé des recherches concernant la danse, les processus de création et la corporisation des relations sociales et rituelles dans les Andes. Sa recherche doctorale soutenue par le musée du quai Branly-Jacques-Chirac analyse le rôle des performances chorégraphiques d'une communauté de migrants aymara de la ville de La Paz (Bolivie). En abordant la question de la dévotion et des représentations de la fortune par le prisme d'une analyse de la danse, ce travail a contribué plus largement à poser les jalons d'une anthropologie des corps en mouvement. Laura Fléty a enseigné à l'Université de Paris-Ouest Nanterre et de Paris 8, ses cours proposent une réflexion sur l'anthropologie de la performance, l'analyse des langages sensibles et insistent sur la capacité des sujets à agir, par le corps, sur leur environnement social, économique et religieux.

MAXIME FLEURIOT

Réalisation vidéo

Maxime Fleuriot était jusqu'en 2019 le conseiller artistique de la Maison de la Danse et de la Biennale de la Danse de Lyon (80 compagnies par an), un des plus grands festivals de danse. Il y a créé en 2018 le programme « danse connectée » centré sur les liens entre danse et innovation technologique et le parcours « Lyon Dance Films » sur les liens entre la danse et l'image. En 2020, il a créé la société Next Dance avec laquelle il accompagne plusieurs festivals, théâtres et compagnies. Dans le domaine chorégraphique, il a été auparavant danseur (formation EXERCE au CCN de Montpellier), dramaturge, journaliste, chargé de mission au festival d'Avignon en 2011, conseiller artistique du festival Montpellier Danse de 2010 à 2012, chargé de mission à la délégation à la danse au ministère de la culture de 2011 à 2015. Dans le domaine du cinéma, il a travaillé comme assistant pour plusieurs réalisateurs (Alain Guiraudie, Yves Jeuland, Jean Claude Montheil) et a signé plusieurs films de fiction et documentaires. Il est diplômé de l'ESCP-Europe (master de stratégie) et de La Sorbonne (master de Lettres modernes).

JOHANNA CLASSE

Analyste du mouvement et notatrice Benech

Johanna Classe est danseuse, chorégraphe, professeur et assistante à la mise-en-scène. Formée en danse contemporaine et en Technique Silvestre (FUNCEB de Bahia au Brésil), elle est également issue de l'école Lecoq (Paris) en théâtre corporel. Elle se spécialise dans deux domaines : les danses brésiliennes de matrices africaines et la danse au service du théâtre dans le cadre de projets de création ou de transmission. Afin d'acquérir un outil supplémentaire pour l'approfondissement de ses démarches, elle étudie actuellement la notation du mouvement Benesh au Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris (2e cycle 2e année). C'est dans le cadre de son projet d'étude qu'elle intervient dans le projet de recherche *La Bouche du Monde*.

LENIRA RENGEL

Analyste du mouvement – Laban

Chercheuse, artiste et enseignante brésilienne ayant étudié 22 ans auprès de Maria Muschenes, élève de Rudolf Laban, elle se dédie à l'étude et à la diffusion de l'œuvre de ce dernier au Brésil et travaille à partir de ce système de manières très variées. Elle a notamment écrit un dictionnaire Laban : Rengel, Lenira *Dicionário Laban*. Curitiba: Ponto Vital, 2015.

Lenira Rengel a par ailleurs contribué à la présence de la danse dans le système éducatif brésilien. Son travail allie une grande rigueur théorique à un praxis productif et efficace. Docteure en sémiotique, elle travaille sur la relation corps/cognition, les processus métaphoriques du corps, l'éthique situationnelle et la danse et l'art comme nécessités humaines.

Annexe 4

Collaborateur-riche-s :

- Pai Rychelmy Esutobi – Ilê Asé Ojisé Olodumare, Casa do Mensageiro (Camaçari),
- Pai Edgar de Exu – Ilê Asé Barabo (Camaçari),
- Dona Egbomi Cici – Fondation Pierre Verger (Salvador),
- José Ricardo dos Santos – (Salvador),
- Nem Brito da Silva – Diaspora Art Center (Salvador),
- Albino Apolinario (Salvador),
- Gilvan de Exu (Salvador),
- Shelson de Exu (Salvador),
- Macambira de Exu (Salvador),
- PandaKnight (Paris).

Autres soutiens-conseils (en cours)

- Mãe Marlene de Exu (Salvador),
- Stefania Capone (Paris),
- Angela Luhning (Salvador),
- Wanderson Urelha (Salvador),
- Rosangela Silvestre (Brésil/USA),
- Rosanita Baptista (Salvador),
- Pai Jean et Mãe Juçara – Ilê Axé Obalajá (Muritiba),
- Isabel Souza – UFBA (Salvador),
- Carmen Paternostro – UFBA (Salvador),
- Monica da Costa – Uni-Rio (Rio de Janeiro/Benin),
- Fernando Ferraz – UFBA (Salvador),
- Renato Santos – (Rio de Janeiro/Salvador),
- Mãe Roquelina (Cachoeira),
- Ekede Cici (Cachoeira),

Remerciements (en cours)

- Arnaud Halloy (Bruxelles-BE),
- Emerson Almeida Cabral (Salvador),
- Licia Morais – Centro cultural Cronópios (Salvador),
- Sandra Lima (Salvador),
- Marília Galvão (Salvador),
- Pai Leo – Ilê Axé Opô Dangbálá (Salvador),
- Malaïka Braga (Salvador),
- Marlene da Costa (Salvador).

Annexe 5

Partenaires de *La Bouche du Monde*

- Centre national de la danse (Pantin – FR)
Programme d'Aide à la Recherche et au Patrimoine en danse.
- Fondation Pierre Verger (Salvador de Bahia – BR)
- Musée des Confluences (Lyon – FR)
- Fondation Royaumont (Asnières-sur-Oise – FR)
- Association des Chercheur·se·s en Danse (Paris – FR)
- Compagnie Ona Tourna (Gennevilliers – FR)
- Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (Paris – FR) *à travers le projet d'étude de Johanna Classe*

Annexe 6

Bibliographie (en cours)

ENDERS Arnette - Histoire du Brésil

Carmen Bernand et Serge Gruzinski, Histoire du nouveau monde, Les métissages, ed. Fayard, 1993

J. F. de Almeida Prado - Article - Les relations de Bahia (Brésil) avec le Dahomey. In: Revue d'histoire des colonies, tome 41, n°143, deuxième trimestre 1954. pp. 167-226.

BARCELLOS, Mario Cesar. Os orixás e o segredo da vida: lógica, mitologia e ecologia. Rio de Janeiro: Pallas, 2008. BENISTE, José. Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas híbridas. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da USP, 2011.

CLYDE, W. Ford. O herói com o rosto africano: mitos da África. Tradução de Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999. LODY, Raul. O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LUZ, Marco Aurélio. Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: EDUFBA, 2000.

MORIN, Edgar. A cabeça bem feita. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. ???

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FATUMBi VERGER, Pierre. Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns. Editora: EDUSP

FATUMBi VERGER, Pierre. Saida de lao. Artis Mundi, 2002

FATUMBi VERGER, Pierre. Orishas, Dieux Yorouba en Afrique - Pierre Verger - A.M. Métaillé

FATUMBi VERGER, Pierre. Dieux D'Afrique : Culte Des Orishas Et Voduns de L'Ancienne Cote Des Esclaves En Afrique et a Bahia, LA Baie De Tous Les Saints Au Bresil, 1964, Paris Editions Revue, Noire

MEDEIROS José - Chroniques brésiliennes

HALLOY, Arnaud. Divinités incarnées. L'apprentissage de la possession dans le culte afro-brésilien. Editions Petra

HALLOY, Arnaud. Article Lodeur_de_laxe._Pratiques_olfactives_et...

HALLOY, Arnaud. Article Perceber la presencia de los dioses. La Danza de posesión en un culto afro-brasileño.

HALLOY, Arnaud. 2010 « "Chez nous, le sang règne !" L'apprentissage religieux dans le culte Xangô de Recife »

HALLOY, Arnaud. 2013 « Objects, bodies and gods. A cognitive ethnography of an ontological dynamics in the Xangô cult (Recife, Brazil) », in Diana Espirito Santo et Nico Tassi (dir.), Making spirits. Materiality and transcendence in contemporary religions, I.B. Tauris (Tauris academic studies), London

HALLOY, Arnaud. 2016 « Full participation and ethnographic reflexivity. An Afro-Brazilian case study », Journal for the Study of Religious Experience

LODY Raul -1979 - Santo também come. Estudo socio-cultural da alimentação cerimonial em *terreiros afro-brasileiros*, Editora Artenova, Recife.

LODY Raul -1992 - Tem dendê, tem axé, etnografia do dendezeiro, Pallas Editora, Rio de Janeiro.

Binon-Cossard Gisèle - 1970 Contribution à l'étude des candomblés au Brésil. Le candomblé Angola, thèse de doctorat en anthropologie, université Paris-Sorbonne.

GoldMan Márcio - 2003 « Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia », *Revista de Antropologia*, 46 (2), p. 445-476.

MinG Anthony 2001 Des plantes et des dieux dans les cultes afro-brésiliens. Essai

d'ethnobotanique comparative Afrique-Brésil, L'Harmattan, Paris.

RABELO Miriam C. M. 2014 Enredos, feitura e modos de cuidado : dimensões da vida e da convivência no candomblé, EDUFBA, Salvador.

VAN DE PORT MAATTIJS 2011 Ecstatic Encounters: Bahian Candomblé and the Quest for the Really Real, Amsterdam University Press, Amsterdam.

VATIN XAVIER 2013 « Possessions plurielles. Expérience ethnographique à Bahia », *in* Jorge P. Santiago et Marina Rougeon (dir.), Pratiques religieuses afro-américaines.

COSSARD Gisèle Omindarewa - Mémoires de Candomblé

DION Michel - Omindarewa - Edition Pallas

FALCÃO, Inacyra. Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

FERRAZ, Fernando. O saber fazer das danças afro: investigando matrizes negras em movimento. São Paulo, UNESP, 2012. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista.

LIGIÉRO, Zeca. Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LODY, Raul; SABINO, Jorge. Danças de matriz africana: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

La quête de l'Afrique dans le candomblé - Pouvoir et tradition au Brésil - Stéphanie Capone - Paris, Karthala, 1999

- OS SEGREDOS GUARDADOS Orixás na alma brasileira / Reginaldo Prandi

- ROQUE SOARES Emanuel Luís - As 21 faces de Exu na filosofia afrodescendente da educação - Editora UFRB

RIBEIRO Elder - Article - Memórias e Narrativas: Exposição Fotográfica "Mojubá – Um olhar sobre o Mensageiro" em Comemoração aos 10 Anos do Ilê AséOjiséOlodumaré

EDGAR DE ODÉ - Exu, el principio sin fin - Alexandre de Oliveira Fernandes - article - Exu, o sagrado e o profano - Instituto Federal de Educação da Bahia (IFBA)