

**DE SENGHOR À GATES : PROLÉGOMÈNES A UNE ESTHÉTIQUE ET ONTOLOGIE NÈGRE**

Charles Désiré N'DRE  
Université Alassane Ouattara de Bouaké  
Côte d'Ivoire

De Jacques Roumain à Fernando Ortiz, d'Alejo Carpentier à Arna Bontemps, de Melville Herskovits à Wole Soyinka, que faut-il retenir de « l'esthétique nègre »? Quelles sont ses ressources et ses fondements ? Nous ferons, dans cet article, un « recouplement » de quelques réflexions qui ont été faites sur l'esthétique et l'ontologie nègre. Il s'agira de faire ressortir ce qui constitue la base commune à toutes ces études, aussi bien en Afrique qu'aux Amériques. Il apparaît qu'il n'y a jamais de séparation entre cette esthétique et la vision que les nègres se font du monde : Des Dogon aux Yorouba, en passant par les Lucumi de Cuba, on verra que l'art, chez eux, fonctionnel et collectif, procède toujours d'une ontologie unitaire et existentielle.

Sur l'« esthétique nègre », Senghor a fait des réflexions innombrables dont il conviendrait, avant d'aller plus loin, de rappeler ce qui en constitue l'essentiel, pour, après, les mettre en parallèle avec celles qu'Henry Louis Gates a élaborées sur la théorie de la critique littéraire afro-américaine. Cela nous permettra d'avoir une large vision sur l'objet de l'étude.

La parole dans les cultures négro-africaines est beaucoup plus un instrument de la pensée et de l'action qu'un moyen d'expression. Il n'y a pas de pensée ni d'émotion sans parole, ce que Senghor appelle *l'image verbale* : « La parole parlée, le Verbe, est l'expression par excellence de la Force vitale, de l'être dans sa plénitude » (1964 : 209).

Pour lui, la musique est liée à la parole et à la danse sur le plan du rythme, surement plus au poème qu'à la danse. La poésie est plus chantée chez les Noirs que déclamée. À partir des poèmes chantés par les poétesses de son village, Senghor pense avoir trouvé quelques caractéristiques du vers négro-africain et de sa métrique:

[...] le vers, qu'il fut *wolof*, *poular*, ou *sérère*, eut rarement plus de douze syllabes. Simplement la parole y était rhapsodique et retentissant de répétition, mais concise dans sa morphologie, encore plus dans sa syntaxe. (Senghor 1973 : 8)

Senghor lie intrinsèquement l'esthétique nègre au mode d'accès à la connaissance dans les civilisations négro-africaines, à la façon du noir de se comporter dans le monde, son *être-là* dans le monde. Le noir, d'après la théorie senghorienne, a élaboré un mode de connaissance par *intuition*, par *sympathie*, ou encore par *communion*. En d'autres termes, le Noir participe véritablement à l'objet. Mais bien plus, l'esthétique négro-africaine est liée à la fois à une cosmogonie et une ontologie dont le principe fondateur est que « l'être EST force », notamment chez les Bantou (Tempels 1949 : 35). Du coup, la pensée religieuse africaine va s'exprimer dans l'esthétique —chant-poème, sculpture, danse, contes, etc. — et concevoir le cosmos comme une hiérarchie des « forces vitales » qui va de Dieu au « grain de fonio » en passant par l'homme et les ancêtres, comme en témoignent les Dogon.

L'esthétique nègre est donc fonctionnelle et collective. Son sens profond se situe bien au-delà de ce qu'elle représente : l'objet est symbole, ce qui explique la primauté accordée à *l'image analogique*. Pour que, dans l'art nègre, la compréhension par *sympathie* dont parle Senghor soit effective, à *l'image analogique*, il faut le *rythme*. Dans une étude comparative, Senghor revient essentiellement sur les principaux traits caractéristiques de cette esthétique :

La première similitude que j'ai notée entre la parole de Claudel et celle des Négro-africains est que toutes les deux procèdent d'une vision totale du monde, d'une *weltanschauung*, qui est, essentiellement, une ontologie, et elles l'expriment. [...] Une ontologie, c'est-à-dire une science de l'être, un ensemble cohérent de principe et d'idées, qui explique, par-delà la nature des êtres, la structure du monde et des relations entre les êtres, voire entre leurs éléments, comme la matière et l'esprit. (1973 : 10)

Senghor fait ressortir que toutes les manifestations ou formes d'expression de l'esthétique négro-africaine —musique, chant, danse, poésie, sculpture, peinture, etc. — participent activement au renforcement des forces vitales, l'homme étant le centre de la pyramide de ces forces vitales. L'homme est lui-même force vitale qu'il doit transmettre à tout ce qui l'entoure, et surtout à la Nature qu'il féconde et qui le nourrit en retour :

Le rôle primordial de la musique, en Afrique noire, n'est pas d'être un concert, enchantement des oreilles, mais d'accompagner le poème ou la danse, cette sculpture dynamique. J'ai vu danser le Génie-Soleil-Bélier, l'autre année en Côte d'Ivoire. Le danseur exprimait, par ses pas, la fureur sacrée du Bélier, et l'orchestre aussi par ses phrases musicales. Jusqu'au récit —mythe, légende, conte ou fable—, jusqu'au proverbe et à la devinette. (Id. :209)

Chez Henry Louis Gates Jr., ce qui nous intéresse ce sont les principes rhétoriques qu'il élabore à partir des textes sacrés de la mythologie Yorouba. Pour Gates, après la tradition du folklore musical afro-américain exprimé dans les Spirituals, le Blues et le Jazz, les procédés linguistiques contenus dans la mythologie Yorouba sont le deuxième fondement d'une théorie littéraire noire aux États-Unis. Nous verrons que bien qu'il procède différemment, ses conclusions ne contredisent pas la théorie senghorienne de l'esthétique négro-africaine.

Gates part d'un mythe d'origine : le Singe Signifiant (The Signifying Monkey) et tente d'aboutir à un répertoire pan-nègre du personnage espiègle de la mythologie Yorouba qu'est Esu-Elegbara. Esu-Elegbara est présent dans la mythologie Yorouba, au

Nigéria, chez les Fon du Bénin, chez les Lucumi à Cuba, en Haïti, en Nouvelles Orléans, avec quelques variantes. C'est en lisant Frobenius que Gates découvre pour la première fois le personnage d'Esu-Elegbara, et de sa rencontre avec Wole Soyinka, naîtra la découverte de la langue et la culture Yorouba. (Gates 1988 : 32).

Comme le conclut Ayodelé Ogundipe, « the conceptualization of Esu's presence as a dynamic principle and his representation as the principle of chance or uncertainty has endured in both the Old and New Worlds » (1978 : 207).

Cependant le concept du Singe Signifiant naît de la tradition littéraire afro-américaine. C'est d'abord Houston A. Baker jr., un des premiers critiques à élaborer une théorie de la critique littéraire afro-américaine contemporaine, qui inspirera Gates. Dans ses livres *Blues, Ideology, and Afro-American literature: a vernacular theory* (1984) et *Afro-American Poetics : Revisions of Harlem and the Black Aesthetics* (1988) Houston Baker accorde une place de choix aux musiques du folklore noir aux États-Unis, notamment le Blues et les Spirituals, dans sa théorie de la critique littéraire afro-américaine. Le Blues et le mythe du Singe Signifiant deviennent une source inépuisable de la tradition noire qui inspire la théorie de la critique littéraire afro-américaine, l'une étant du domaine musical et l'autre des principes linguistique et rhétorique. C'est surtout le deuxième livre de la trilogie<sup>1</sup> de Gates qui examine de façon approfondie le rapport entre les traditions de la langue vernaculaire et littéraire noires américaines.

---

<sup>1</sup> À la différence de *Figures in Black: words, sign, and the "racial" self* (1987) et *The Signifying monkey: a theory of Afro-American literature criticism* (1988) qui examinent les procédés rhétoriques de l'esthétique noire, *Black Letters in the Enlightenment: one race, writing, and difference* (1985) est une réflexion sur la critique de la réception des premiers auteurs noirs. Dans ce livre il essaie de déceler les préjugés contenus dans la première critique européenne de la littérature noire. S'il accorde de la valeur à ces préjugés, il n'en demeure pas moins que cette critique a fortement imprégné ou influencé les écrivains et les critiques noirs tout ce temps durant, même après la Renaissance noire des années 20. De ce point de vue ce livre se présente plus comme une étude sur la sociologie de la réception.

Dans la mythologie, Esu-Elegbara est un personnage malicieux, messenger des dieux. Le Singe Signifiant quant à lui est un personnage perfide, à double voix (double-voiced), assimilé à la description d'Esu à travers une sculpture à deux bouches. D'après les observations de Gates, ces deux personnages présentent les mêmes caractéristiques.

Pour mieux établir le lien entre Esu et le Singe, Gates explore la mythologie afro-cubaine du Güije. Et la relation est faite entre Esu, le Singe et le Güije. Si nous nous en tenons aux travaux de Fernando Ortiz sur la présence du panthéon Yorouba dans la culture Fon, Esu-Elegbara est présent en dernier essor chez les deux peuples et pratiquement toutes les peuplades qui bordaient le pourtour du Golfe de Guinée et qui ont fait le voyage transatlantique.

Alors que Houston Baker (1984) examine une autre voie de la critique littéraire à travers la tradition musicale afro-américaine dans *Blues, Ideologie, and afro-american literature : A vernacular theory*, Gates lui élabore une théorie à partir de la tradition poétique et linguistique codifiée dans le rituel du *Singe Signifiant*. Gates s'est référé à plusieurs mythes d'Esu encore en vigueur parmi les Yorouba du Nigéria, les Fon du Bénin, les Nago du Brésil, les Lucumi<sup>2</sup> de Cuba, et a passé en revue systématiquement l'abondante littérature qui a fait l'objet de nombreuses études (Cf. Frobenius 1913 ; Cabrera 1954 ; Idowu 1962 ; Herskovits 1967 ; Ogundipe 1978).

---

<sup>2</sup> Le Lucumi est la langue rituelle de la *Regla de Ocha* ou *Santería*, religion syncrétique du catholicisme et du Vaudou Yorouba pratiquée encore aujourd'hui par de nombreux cubains dans l'île et à l'étranger, notamment à Miami. C'est la principale langue afro-cubaine. La toute première étude comparative entre le Lucumi et le Yorouba est celle de David Olmsted (1953), intitulée « Notes Comparatives sur le Yorouba et le Lucumi ». Dans sa thèse de doctorat, *La Tradición Ewe-Fon en Cuba* (1998), Brice Sogbossi étudie le legs Fon dans la culture cubaine qui s'exprime surtout dans le folklore. Il procède à une étude diachronique et synchronique linguistico-culturelle aussi bien au Bénin qu'à Cuba. Il ressort des caractéristiques de la tradition *Arara*, c'est-à-dire Éwé-Fon dans les deux pôles (Bénin-Cuba). À Cuba le Fon est utilisé comme langue ésotérique et rituelle, au Bénin c'est une langue véhiculaire.

Dans chacune des versions, Esu est le seul messenger des dieux (*iranse*, en Yorouba), lui qui interprète la volonté des dieux aux hommes et qui, en retour, communique les besoins des hommes aux dieux. Esu est le maître du style, le dieu phallique de la procréation et de la fécondité, en définitive l'intermédiaire entre les mondes divin et profane. Les caractéristiques d'Esu sont donc rassemblées dans plusieurs sources comme par exemple dans ce que les Yorouba appellent *Oriki Esu* qui est un recueil de prières en forme de poèmes, ou des panégyriques d'Esu. Il y a aussi le *Odu Ifa* ou les vers de la divination d'Ifa, les Paroles des « Chansons d'Esu » et les récits traditionnels qui contiennent les mythes sur l'origine de l'univers, des dieux, des relations entre les hommes et les divinités et leur place dans l'ordre métaphysique et cosmique.

Si Senghor a cru « découvrir » les caractéristiques du vers négro-africain à partir d'un corpus de *chants-poèmes* des poétesses de son village, Gates, lui, va utiliser les *poèmes-prières* contenus dans *Oriki Esu*. Pour illustrer ce que nous essayons de démontrer un peu plus haut, nous allons faire une brève incursion dans la poésie pastorale peule. Dans un corpus de chants recueillis auprès des pasteurs peuls du Fouta-Djalon, Abdoul Sy Savané (1987) montre comment ce corpus contient la vision du monde des peuls. Ici, il s'agit de poèmes qui sont chantés mais qui sont en même temps des prières pour conjurer les mauvais sorts contre le troupeau. En d'autres termes, il y a à la fois les chants-poèmes qu'on retrouve chez les Sérères, et les poèmes-prières des Yoruba. Les poèmes pastoraux peuls sont donc des chants-poèmes-prières. Toutes les croyances des Peuls, conclut Sy Savané, s'organisent autour de la vache et du lait: leur existence, leur mode de vie, leur tradition sont liés à la pratique de l'élevage des bœufs qu'il faut faire paître toute la journée et dont ils sont toujours occupés à trouver de la

verdure. Ces poèmes pastoraux contiennent un ensemble d'incantations et de « pratiques magiques qui s'expriment à travers des rites » (Sy Savané 1987 : 32). Leur vision du monde, leur conception de la vie, leur passion pour l'activité pastorale s'expriment dans ces poèmes parlés et agis. L'éleveur peul croit profondément à la vertu de la parole, en la force et la puissance des mots. Il pense pouvoir dompter les forces maléfiques par des symboles, des rites et des formules magiques. La composition de ces poèmes pastoraux obéit à une thématique qui montre bien que tout est centré sur la vache, objet de culte, raison de vivre du Peul. Il ressort que ces poèmes contiennent la vision du monde des Peul, la place centrale de la vache laitière et du lait<sup>3</sup> : dans leur cosmogonie. Nous revenons ainsi à ce que nous écrivions dans les pages antérieures, à savoir que les peuples négro-africains élaborent une esthétique fonctionnelle et collective, qui elle, procède d'une ontologie unitaire et existentielle, dont le principe est que « le monde des forces se tient comme une toile d'araignée dont on ne peut faire vibrer un seul fil sans ébranler toutes les mailles » (Tempels 1949 : 41).

Chez les Fon, Legba (Esu) est le polyglotte, le linguiste divin, celui qui parle toutes les langues des dieux et qui interprète l'alphabet de *Mawu* (divinité) pour les hommes et les autres divinités. Les sculptures Yorouba d'Esu sont toujours associées à desalebasses qu'Esu lui-même tient entre les mains. Dans cettealebasse, il garde l'« *ase* », puissance avec laquelle Olodumare, divinité suprême des Yorouba, a créé l'univers. Ici le mot Yoruba « *ase* » serait le *logos* ou la *parole*, c'est-à-dire à la fois

---

<sup>3</sup> Dans les mythes négro-africains, le symbolisme dans les jeux de correspondance est lié aux modes et rapports de production qui fondent l'existence de chaque peuple dans sa relation avec la nature (Cf. Thomas et. al, 1995 : 101). On sait le rôle du fonio, « la plus petite graine qui soit », chez les dioulas. Avec Max Weber, la sociologie des religions amorce un tournant décisif au début du XXe siècle. *L'Éthique Protestante et l'Esprit du capitalisme* (1904-1905) établit sans équivoque le rapport entre le système de croyances d'un peuple, le totémisme, etc., et son mode de production économique. (Cf. le numéro spécial de la revue *Archives de Sciences Sociales des religions* (n° 127, 2004) consacré à Max Weber : « Max Weber, la religion et la construction du social »).

puissance, force, action<sup>4</sup>. C'est probablement ce qui explique pourquoi la bouche d'Esu est doublement représentée sur chaque face de sa sculpture. Le discours d'Esu est métaphoriquement une double voix et a une parfaite maîtrise de l'*ase*, ce qui lui confère un immense pouvoir tel que décrit dans les poèmes-prières, ou *Oriki Esu* (Cf. Ogundipe 1978 : 135). Selon Gates, dans la mythologie occidentale (gréco-romaine), le correspondant d'Esu pourrait être Hermès. Tout comme Hermès est le messager et l'interprète pour les divinités et à partir duquel s'est forgé le mot *Herméneutique*, Gates a forgé le mot Yorouba *Esu- 'tufunaalo*, littéralement « celui qui dénoue les nœuds », pour désigner l'étude des principes méthodologiques de l'interprétation du texte noir. Esu devient chez Gates la métaphore du dialecte noir pour la critique littéraire, et *Esu- 'tufunaalo*, l'étude des principes méthodologiques d'interprétation elle-même. *Esu- 'tufunaalo* est l'analogie séculaire de la divination d'Ifa, la richesse lyrique et la densité du système métaphorique de l'interprétation des textes sacrés que les Yorouba au Nigéria consultent depuis des lustres, et qu'ils continuent, encore aujourd'hui, d'invoquer.

Pour les Yorouba, Esu est le chemin qui mène à Ifa, et c'est cette image qui apparaît souvent sur la surface supérieure du tableau divinatoire d'Ifa qui contient non seulement les textes sacrés mais aussi leurs commentaires. Esu<sup>5</sup> occupe une place prépondérante dans l'herméneutique Yorouba, et c'est pourquoi les Yorouba disent

---

<sup>4</sup> Dans le mythe Dogon, Nommo joue le même rôle qu'Esu chez les Yorouba. Ils sont tous deux maîtres du Verbe. Nous renvoyons le lecteur aux travaux de Dominique Zahan (1963), Marcel Griaule (1948/1975) et de Geneviève Calame-Griaule (1965).

<sup>5</sup> Le personnage d'Esu va inspirer certains écrivains. Césaire, dans sa pièce de théâtre *Une tempête* (1969), « adaptation pour un théâtre nègre » de la pièce de Shakespeare, *La tempête* (1611), remplace les personnages de Shakespeare par les dieux du panthéon yorouba dont l'un des personnages principaux Eshu (entendez Esu), est le « dieu-diable nègre ». D'autres représentations du personnage d'Esu sont dans *Eshu Elegbara* de Walé Ogunyemi (1970) et *Death and the King's Horseman* de Wole Soyinka (1975).

qu'Esu est la voie qui mène à Ifa. Le mythe Yorouba sur l'origine de l'interprétation se rapporte au personnage d'Esu et peut aider à comprendre la présence du singe dans la version latino-américaine de ce mythe originel. Chez les Fon, Legba a transformé deux des quatre êtres originels en singe, à partir desquels descendent tous les autres singes. Pour Gates, c'est la présence du singe dans le mythe Yorouba, repris avec quelques variantes dans les versions afro-cubaines<sup>6</sup>, qui serait la trace d'Esu dans le mythe afro-américain.

Dans la langue Kikongo, *nganga* désigne « one expert in medicine or magic, a doctor of various sorts, in other words » (Gates 1988: 18), (Cf. Sosa Rodríguez 1980 : 403). Les textes sacrés de la divination d'Ifa sont des milliers de poèmes lyriques qui se présentent comme des cryptogrammes que les Yorouba consultent en vue de maîtriser leurs destins. Puisqu'ils sont codifiés, donc métaphoriques et énigmatiques, il faut bien que le *nganga* les lise et les interprète. En fin de comptes, pour Gates, le Guije est le singe et le singe est Esu et ils sont tous du même ordre, c'est-à-dire du domaine de l'herméneutique et de la rhétorique. Selon Gates, il y a forcément un rapport entre ces personnages et leurs mythes dans la critique littéraire. Si Esu-Elegbara se présente comme la figure centrale du système d'interprétation d'Ifa, alors son équivalent afro-américain est le Singe Signifiant que Gates présente comme le principe rhétorique dans le discours vernaculaire afro-américain.

---

<sup>6</sup> Pour Henry Louis Gates le mythe afro-cubain du Güije est la variante latinisée ou l'équivalent du mythe Yorouba d'Esu-Elegbara. C'est Fernando Ortiz qui nous apprend que le mot « Güije » ou « Jigüe » proviendrait de « jiwe », en langue Efik-Ejagham, et qui signifie « singe » (1923/1974 : 305). À partir du mythe du Singe signifiant, Gates établit un lien avec le mythe afro-cubain du Güije ou Jigüe.

Gates a eu pour souci majeur d'élaborer un système de rhétorique et d'herméneutique noirs à partir de textes sacrés et de mythes négro-africains. Là où il rejoint Senghor, c'est que tous les deux aboutissent à la conclusion que l'art et l'esthétique nègre « procèdent d'une vision totale du monde, d'une *weltanschauung*, qui est, essentiellement, une ontologie » (Senghor 1973 : 10).

Après l'exemple de la poésie pastorale peule, la deuxième illustration que nous abordons, est le rituel dans cérémonies initiatiques *ñāñigas*, à Cuba. On aperçoit un véritable jeu *collectif* où on mime, on danse, on chante. Pendant les crises de transe (« crisis de posesión ») telles qu'étudiées par Jacques Roumain dans *Le Sacrifice du Tambour Assobtor* (1943) une divinité du panthéon noir se saisit d'un fidèle qui tombe en transe. Pendant ces rites religieux en l'honneur des divinités Yorouba, la mélodie est ample, lente, par contraste avec le dynamisme de la batterie. Les fidèles chantent à l'unisson ou à l'octave. Tous les cantiques observent la forme antiphonaire avec un soliste, un chœur ou deux demi-chœurs, le second supplantant le premier dans la répétition des couplets : « En los cantos religiosos Yoruba el solista antifonero inicia o levanta el canto a la comodidad de la garganta, y el coro, denominado *ankori* le responde en el mismo tono de aquél » (Ortiz cit. par Carpentier 1980 : 295). Dans ce sens, il serait aussi intéressant de consulter Thorpe (1990 : 21-25).

Ce rappel sur l'esthétique et l'ontologie nègre constitue l'essentiel de ce que les cultures négro-africaines apportent à la connaissance du monde. En effet, ce sont ces cultures, qualifiées pendant longtemps de « primitives » et de « sauvages » qui vont être réhabilitées par les africanistes au début du siècle dernier<sup>7</sup>. On se rendra compte que, de

---

<sup>7</sup> Nous ramenons le lecteur aux travaux de Lévi-Strauss sur l'étude des cultures « primitives » que nous avons ébauchée dans notre thèse de doctorat (2013) au chap. 2.2. Nous avons, d'un côté, l'étude des

l'intérieur de leurs cultures —le symbolisme, la littérature, l'art, l'initiation, etc., —, ces peuples « sauvages », accèdent aussi à la connaissance du monde.( Memel Fote 1969).

Quand Senghor intitule une de ses réflexions, « Ce que l'homme noir apporte » (1939/1964), il faut l'entendre dans le sens de « réhabilitation », d'« acceptation ». Il ne faut pas comprendre ici « Apport » comme « Innovation ». Dans le cas des cultures négro-africaines, il y a « Apport » en tant qu'acceptation de ce qui est resté pendant des lustres comme quelque chose de « répugnant », et qui, du coup, commencent à inspirer, du cubisme au surréalisme, tous les courants artistiques du premier quart du XXe siècle.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

---

mythes avec les outils de l'anthropologie structurale, et de l'autre, avec ceux de la critique littéraire élaborée par Louis Gates. Les deux procédés aboutissent aux mêmes conclusions : tous les peuples ont en commun la faculté de produire un mode d'existence social.

- Gates, Henry Louis Jr. 1988. *The signifying Monkey, A theory of Afro-American Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Carpentier, Alejo. 1980. *La Música en Cuba*. México: Colección Popular.
- Memel Foté, Haris. 1969. *L'Idée de Monde dans les Cultures Négro-africaines*. Conférence du 28 avril 1969. [Document mécanographie et conservé à la Bibliothèque du Centre d'Étude et de Recherche pour la Paix, Abidjan.]
- Ogundipe, Oyodole. 1978. *Esu Elegbara, the Yoruba God of Chance and Uncertainty: A study in Yoruba Mythology*. 2 vols. Ph.D. dissertation. Indiana University.
- Ortiz, Fernando. 1923/1974. *Nuevo Catauro de Cubanismo*. La Habana: Editorial de Ciencias sociales.
- Senghor, Léopold Sédar. 1964. *Liberté I. Négritude et humanisme*. Paris : Seuil.
- Senghor, Léopold Sédar. 1973. *La Parole chez Paul Claudel et les Négro-africains*. Dakar-Abidjan-Lomé: NEA.
- Sogbossi, Brice Hippolyte. 1998. *La Tradición Ewe-Fon en Cuba*. Fundación Fernando Ortiz y la Cátedra Unesco de la universidad de Alcalá. Tesis doctoral.
- Sosa Rodríguez, Enrique. 1980. *Los Ñáñigos*. La Habana: Casa de las Américas.
- Sy Savane, Abdoul. 1987. « La poésie pastorale peuhle au Fouta-Djalón. » *Notre Librairie* : 88-89.
- Tempels, Placide. 1949. *La Philosophie Bantou*. Paris : Présence Africaine.
- Thorpe, Edward. 1990. *Black Dance*. New York : The Overlook Press.