

**Rythmomimisme et gestuelle dansée**  
**Danser à l'image des génies au Congo**  
**Rythmomimism and Dance Gesture**  
**Dance Mirroring the Spirits in Congo**  
**Ritmomimismo y gestualidad danzada**  
**Danzar como los genios del Congo**

Carine Plancke

Anthropologie du geste  
Anthropology of Gesture  
Anthropologia del gesto  
Volume 36, Number 3, 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014169ar>  
DOI: <https://doi.org/10.7202/1014169ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (print)  
1703-7921 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Plancke, C. (2012). Rythmomimisme et gestuelle dansée : danser à l'image des génies au Congo. *Anthropologie et Sociétés*, 36 (3), 137–152.  
<https://doi.org/10.7202/1014169ar>

Article abstract

One of the characteristics of dance performance is that it focuses the attention on the movement itself and induces a sharp proprioceptive consciousness. As such, it has the potential to manifest in its realization the double action of human gesture to incorporate and dilate, as identified by Marcel Jousse, as well as the mimetic relation of the individual to the world realized in this action. This argument is explored in reference to *ikoku* dancing in Congo-Brazzaville. In this fertility celebrating dance an alternating movement between male and female dancers gives way to a moment of collective animation and then to a couple dance. By giving full attention to the body that moves in a specular relation to the other, i.e. the dancer and the community supportive water spirit, this performance enacts the rythmomimic process and accomplishes the internalization and externalization of the Punu sociocosmic universe based on notions of gender complementarity and maternal containment.

# RYTHMOMIMISME ET GESTUELLE DANSÉE

## *Danser à l'image des génies au Congo*

Carine Plancke



### Introduction<sup>1</sup>

Marcel Jousse est sans doute un des auteurs qui a contribué de manière significative au développement de l'anthropologie du geste. L'ouvrage qu'il consacra à ce sujet (Jousse 1969) a inspiré des élaborations ultérieures, telles les études récentes d'Yves Beaupérin (2002) et d'Urbain Marquet (2008). Or, comme Jousse s'est focalisé largement sur l'univers religieux palestinien, c'est dans un cadre théologique, et plus spécifiquement dans un intérêt pour le christianisme et son renouvellement, que se situent ces études. L'œuvre de Jousse a toutefois une portée universaliste et se veut une étude du geste dans ce qu'il a de spécifiquement humain. Entendu dans un sens très large comme toute activité motrice et ce qui la sous-tend, le geste est pour Jousse (1969 : 51) une expression vitale de l'être humain. Cette expression a une dimension intrinsèquement cosmique ; son sens s'illumine par rapport au Cosmos, défini comme « imbrication d'interactions » (Jousse 1969 : 48). Dans le geste, l'homme, après avoir reçu et enregistré – « intussusceptionné » en termes jousiens – les interactions du réel, les « rejoue », leur « fait miroir » et « écho » (Jousse 1969 : 43). Le geste se présente ainsi comme une forme de « mimisme », l'être humain réverbérant, par ce biais, le jeu de l'interaction cosmologique. Ce mimisme est selon Jousse (1969 : 53) indissociable du rythmisme, le rythme étant « la propulsion énergétique et facilitante des mimèmes rejoués » (Jousse 1969 : 69).

De par la place que Jousse accorde à la motricité et au rythme, on pourrait s'attendre à ce que la danse fasse partie des phénomènes étudiés. Toutefois, tout en remarquant le lien intime entre la danse et le rythme (Jousse 2010 [1925] : 21-23) et en ayant recours à la danse comme métaphore privilégiée pour évoquer la dimension rythmique de l'expression orale (Jousse 1969 : 26, 94, 113, 131, 178, 197, 208), il n'explore pas dans le détail la question de la danse. Cet article vise précisément à explorer l'intérêt de l'anthropologie du geste de Jousse pour l'étude de la danse. Selon Deidre Sklar, le mouvement dansé a ceci de particulier qu'il fait coïncider le mode de production et celui de réception. On fait quelque chose et, simultanément,

---

1. Je tiens à remercier Joël Candau et Nancy Midol, ainsi que les lecteurs anonymes pour leurs commentaires et suggestions critiques.

on se sent soi-même en train de faire cette chose (Sklar 2001 : 8). Ceci induit une conscience proprioceptive aiguë, une attention accrue au mouvement en train de s'accomplir. L'anthropologue de la danse Sally Ness associe cette expérience à l'idée de devenir la partie du corps qui bouge (Ness 1992 : 5). Dans cette optique, la danse contiendrait le potentiel de faire apparaître, dans son accomplissement même, la double action que réalise la gestuelle, selon Jousse, d'intussusception du monde et de rejeu – ou, pour utiliser des termes correspondants d'anthropologues actuels, d'incorporation (*embodiment*, Csordas 1994) et de dilatation (Candau 2005) – ainsi que le rapport mimétique de l'individu au monde qui s'y établit. Si cette hypothèse est valide, une analyse de ce double mouvement pourrait être un outil intéressant pour explorer l'action propre à la danse.

Dans les communautés punu au Congo-Brazzaville, la danse *ikoku* est indispensable en cas de réjouissances collectives<sup>2</sup>. Le but de cet article est d'illuminer l'importance que revêt cette danse en mettant en exergue la spécificité de la gestuelle dansée, c'est-à-dire la conscience qu'elle éveille et le rapport entre le corps et son milieu environnant qu'elle active. Le cadre conceptuel jouszien, de par l'intérêt qu'il offre en vue d'une telle analyse, est mobilisé à cet égard, et ce, dans la mesure toutefois où il peut être allié aux conceptions punu concernant la danse et le rythme. Tout en démontrant l'intérêt de la théorie joustienne, cette analyse en révèle aussi des limites. En effet, cette théorie s'avère peu adaptée pour rendre compte d'autres danses punu, ce qui met en cause sa visée universaliste. En outre, même pour l'*ikoku*, une interprétation qui met en avant la dimension cosmique peut être réductrice étant donné que cette dimension est de moins en moins présente dans les performances actuelles, surtout en milieu urbain, sans que la danse perde de sa puissance expressive et de sa pertinence sociale pour les acteurs qui s'y engagent.

### **Contexte, déroulement et expérience de la danse *ikoku***

Les occasions concrètes qui donnent lieu à la danse *ikoku* sont variables et se sont développées dans la lignée des évolutions sociopolitiques de la région. Durant la période coloniale, cette danse était indispensable pour accueillir des chefs, à savoir le « chef de canton », le « chef de terre » et le « chef de village », tels qu'ils étaient organisés hiérarchiquement sous l'administration coloniale. Depuis l'indépendance, cet accueil est plutôt réservé aux dignitaires politiques. Jusque dans les années 1980, les soirées de clair de lune étaient également agrémentées par cette danse. Actuellement, c'est rarement le cas et l'*ikoku* est davantage réservé aux veillées de levée de deuil, où il remplace le *dingumbe*, ainsi que lors de fêtes d'associations d'entraide nouvellement créées dans la région sur l'initiative de politiciens locaux.

2. L'étude de cette danse est basée sur un travail de terrain de longue durée (de mai à octobre 2005 et de juin 2006 à septembre 2007), effectué dans le district de Nyanga, situé au sud-ouest du Congo-Brazzaville.

La participation à la danse est ouverte à tous les adultes qui en éprouvent l'envie<sup>3</sup>. Ils s'alignent alors sur deux rangées, l'une d'hommes à la droite des musiciens et l'autre de femmes à leur gauche, ces deux rangées et les musiciens délimitant l'espace de danse. Le soutien musical est pris en charge par un joueur de tonne en métal (*mikekili*), qui marque le rythme de base, et un ou deux joueurs de tambour (*ndungu*) qui improvisent en accord avec les danseurs. Après qu'un chant soit lancé et repris par tous les participants, la danse s'amorce. Alternativement, un homme ou une femme sort de sa rangée respective, traverse l'espace de danse, avance vers l'autre rangée et exécute un basculement du bassin envers la personne qu'il veut inviter. Celle-ci, à son tour, avance vers l'autre rangée ou bien, selon son désir, introduit deux phases de danse plus élaborées, phases distinguées par les danseurs eux-mêmes et désignées par des termes distincts. Dans la première phase (*u sayise*), le danseur effectue des pas marqués ou des sauts et les accompagne de jets de bras ou de battements de mains dirigés vers les danseurs, en se tournant alternativement vers chaque rangée. Les autres danseurs imitent aussitôt les pas, tout en restant dans leur rangée, et répondent à leur tour avec des jets de bras ou des battements de mains. Après un signe indiquant la fin de cette phase, le danseur se pose devant le tambour pour passer à la deuxième phase (*u dyame*). Il appelle alors une personne dans l'espace de danse, ou bien quelqu'un vient spontanément vers lui. Quand ils sont face à face, l'un d'eux tournant le dos au tambourinaire, le couple de danseurs adopte une position plus fléchie et exécute une rotation du bassin accélérée qui prend fin, sur un signe du tambourinaire, par trois basculements du bassin, exécutés simultanément. Cette phase peut également s'exécuter seul. Par moments, si la danse prend de l'ampleur, les danses en couple peuvent s'enchaîner rapidement, et il arrive même que deux couples dansent simultanément.

L'*Ikoku* est considérée par les Punu comme leur danse par excellence. Lorsqu'ils parlent de la danse, c'est à elle qu'ils font référence. Les «grands danseurs» sont des danseurs d'*ikoku*. En effet, dans cette danse «des gens fiers» (*batu ba nge dunyemu*), les participants s'affirment et montrent leur virtuosité. La gestuelle est assez élaborée et nécessite une certaine maîtrise technique. Des termes précis existent pour décrire les actions principales, telles que le mouvement d'invitation (*u lande*), signalé par un basculement du bassin (*u dweke*), les sauts (*u sayise*) et la rotation du bassin (*u dyame*). L'élaboration de la gestuelle et d'un discours qui y réfère avec précision suggère une réflexivité développée des acteurs par rapport à leur pratique et une prise de conscience de la spécificité du mouvement dansé. Les danseurs interrogés n'éprouvaient pas de peine à décrire la danse et les différentes phases de son déroulement. À cet égard, il est intéressant de noter qu'ils commençaient toujours par évoquer la présence de tambourinaires marquant le rythme (*dibandu*) et utilisaient fréquemment le terme «aller dans» (*u wendile mune*) pour exprimer le rapport au rythme ou à

3. Aucune initiation n'est requise pour participer à cette danse et il n'y a pas d'apprentissage formalisé. Les personnes apprennent d'abord en regardant, puis en joignant les autres et en les imitant.

la musique. Ainsi mes informateurs ont utilisé à plusieurs reprises l'expression «le bassin doit aller dans le tambour» (*dilungu di ke wendile mune ndungu*) signifiant que le bassin doit suivre le rythme tambouriné. Remarquons que dans cette expression le bassin se trouve dans la position du sujet, comme si dans cette descente dans le rythme la personne s'assimilait à la partie de son corps qui exécute le mouvement. J'ai d'ailleurs pu observer que c'est lorsque quelqu'un arrive à aller dans le mouvement, à devenir en quelque sorte le mouvement, que sa performance éveille la joie<sup>4</sup>, condition pour une danse réussie aux yeux des participants. En nous référant aux réflexions de Sklar (2001) et de Ness (1992), on peut alors faire l'hypothèse que cette danse engendre une conscience proprioceptive aiguë, une présence dans l'instant qui, lorsqu'elle est ressentie par les autres, génère l'enthousiasme<sup>5</sup> et garantit la réussite de l'événement. Nous avons suggéré que l'éveil de cette forme de conscience dispose la danse à manifester l'action d'incorporation et de dilatation du monde environnant qu'accomplit la gestuelle dans la perspective jousienne. En ce qui concerne l'*ikoku*, pareille action est révélée par le lien établi entre la danse et la fertilité, lien qui, sans être formulé explicitement par les participants, peut être élaboré à partir du réseau d'associations qui ressort de discours sur la danse ainsi que d'évaluations de danseurs.

## Une danse de célébration de la fertilité

### Notions de sexualité et de fertilité dans l'*ikoku*

La danse *ikoku* met en scène la rencontre des sexes et son apogée consiste en une danse de rotation du bassin réalisée par un couple, idéalement un homme et une femme. Les deux phases de la danse *ikoku* ont aussi des connotations sexuées pour les Punu. La phase d'animation caractérisée par des pas, des sauts et des jets de mains est considérée comme masculine. Les qualités qui sont demandées pour effectuer cette phase sont l'agilité, la force et l'imprévisibilité dans les mouvements en vue de capter l'attention des danseurs. Ces mêmes qualités sont requises pour la chasse qui, autrefois, était la tâche la plus importante pour un homme punu et l'est encore dans les zones plus forestières. Quant à la phase de rotation, elle est considérée comme plus féminine. Elle fait appel à certaines qualités, notamment la flexibilité, l'aisance et l'endurance, qui sont considérées comme davantage propres aux femmes chez les Punu. Comme des remarques de danseuses me l'ont fait comprendre<sup>6</sup>, cette rotation du bassin est mise en rapport avec un mouvement semblable que font les femmes lors des rapports sexuels.

4. Pour un développement plus détaillé de la manière dont la danse *ikoku* éveille une émotion partagée de joie et la façon de manière culturellement spécifique, voir Plancke (2010).

5. Cole et Montero (2007) suggèrent d'ailleurs que généralement la proprioception a une dimension affective sous la forme du plaisir que donne la sensation du mouvement.

6. Par exemple, j'ai entendu une femme dire, en rigolant, à la vue d'une danseuse : «Regarde comment elle tourne le bassin» en utilisant le verbe *u ryenge* à connotation sexuelle.

Le rapport entre la danse et la sexualité ressort aussi des expressions qui sont employées pour évaluer la danse. Une excellente exécution du mouvement de rotation du bassin provoque des commentaires tels que « Elle est en train de couper le ventre » (*A ke tabule modji*) ou bien « Elle est en train de briser la colonne vertébrale » (*A ke mine mukakule*). Plus particulièrement, les actions de couper du bois (*u tabule miri*), de taper les bois contre la terre (*u ryabe*) ou d'arracher les racines avec force (*u rakule*) sont employées pour rendre la qualité d'une danse. Un même imaginaire se retrouve dans l'évocation des rapports sexuels, pour laquelle les Punu ont fréquemment recours au verbe *u wange* qui exprime l'action d'abattre des arbres. Les actions de piler (*u roke*) et d'écraser avec le pilon (*u nige*) se rencontrent également en tant qu'images renvoyant à la fois à la danse et à l'acte sexuel, comme dans d'autres sociétés de l'Afrique centrale et orientale (Devisch 1993 : 100 ; Moore 1999 : 20-21). Une autre action qui est généralement associée à la sexualité dans des sociétés africaines, à savoir celle de taper la forge (*u di dikube*) (Jacobson-Widding et Van Beek 1990 : 20 ; Herbert 1993 : 98-106 ; Bekaert 2000 : 140-148), suggère aussi une danse particulièrement animée chez les Punu. La notion de chaleur est en outre très récurrente pour décrire comment une bonne danse est éprouvée. C'est une danse qui « brille fort (comme le soleil) » (*ikoku i ke rime*) ou qui « contient du feu » (*Mudji di be wune diyinu adidi*). Le verbe « brûler » (*u nyenge*) est encore plus fréquemment adopté dans un contexte de danse et s'applique aussi couramment à la description de rapports sexuels intenses. Selon la même logique, une mauvaise danse est « froide » (*mosu*). L'adjectif *mosu* veut aussi dire « sans goût », une bonne danse équivalant dès lors à une danse au goût piquant ou aigre. Ainsi, j'ai entendu l'expression « manger de l'oseille » (*u dji bukulu*), un légume au goût aigre, très apprécié, pour évoquer par voie métaphorique la qualité remarquable d'une danse. L'analogie entre la danse et la sexualité vaut une fois de plus pour ce registre d'images car ce qui est piquant et aigre suggère aussi l'excitation sexuelle.

De nombreuses autres observations laissent supposer que le lien étroit entre danse et sexualité s'étend aussi à des notions de fertilité. L'expression « couper le ventre » (*u tabule moodji*) citée ci-dessus me semble résonner avec une expression évoquant le fait qu'une femme a du retard dans ses menstruations : « couper la lune » (*u tabule ngoondi*). Selon des danseurs interrogés, cette expression, dans le contexte de la danse, met l'accent sur la concentration de force dans le ventre qui isole le haut et le bas du corps et rend possible la souplesse dans le mouvement des hanches. Par rapport à la grossesse, l'acte de couper réfère à l'interruption du flux menstruel et à la rétention du sang dans le ventre qui est nécessaire pour former le fœtus par un processus de cuisson (*u roge*). Cette exégèse de la grossesse qui m'a été livrée par des femmes punu est récurrente dans la région (Devisch 1993 : 136 ; De Boeck 1994 : 271 ; Moore 1999 : 21 ; Bekaert 2000 : 229). Dans plusieurs ethnographies sur l'Afrique centrale (Devisch 1993 : 90 ; De Boeck 1994 : 272 ; Bekaert 2000 : 146), il a été argumenté de manière convaincante que le pendant masculin de la grossesse est la chasse, conçue alors comme une extension des capacités procréatrices de l'homme. Dans la société punu, comme chez les Vili

et les Yombe voisins (Hagenbucher-Sacripanti 1973 : 36), cette équivalence est apparente dans la croyance que la grossesse d'une épouse entraîne la malchance (*mile*) de son mari chasseur. Dans l'*ikoku*, la phase masculine des sauts manifeste les caractéristiques du chasseur. Dès lors, je suis encline à penser que les phases complémentaires de la danse renvoient aux capacités régénératrices et procréatrices des sexes, faisant de l'événement de danse une célébration distincte de la fertilité. Cette observation est sous-tendue par la corrélation entre la danse et la pêche, corrélation que je documente à partir d'une analyse des structures de la danse.

### L'analogie entre la danse et la pêche

Comme j'ai pu le constater, les verbes évoquant les deux phases de la danse *ikoku*, à savoir *u sayise* et *u dyame*, s'utilisent dans le contexte de la pêche dans les marigots. *U sayise* désigne alors l'action de piétiner avec force et rapidité aux bords du marigot, là où il y a des herbes, pour que les poissons sortent de leur cachette et se laissent attraper dans les nasses disposées aux bords de l'eau. Dans la phase des sauts de l'*ikoku*, il s'agit également de faire un mouvement rapide avec les pieds. Le danseur exécute différents types de sauts. Après chaque suite de sauts, il fait un mouvement de jet avec les bras en direction des autres danseurs, qui se trouvent dans les rangées délimitant l'espace de danse. Ceux-ci imitent ces pas et répondent à ses jets en frappant dans leurs mains. Comme dans la pêche, le but du mouvement est donc de provoquer une action chez ceux qui se trouvent aux bords d'un espace. Le mot *u dyame* désigne l'action de fléchir les genoux ou de plonger un objet ou soi-même dans l'eau. Dans le contexte de la pêche, il est utilisé durant la phase collective qui se déroule au milieu du marigot, notamment au moment où les femmes s'avancent dans l'eau profonde et y plongent leurs verveux. Dans ce but, elles fixent leurs nasses sous l'eau au milieu du marigot et s'alignent au bord de celui-ci, face aux ouvertures des nasses. Ceci leur permet d'avancer en ligne en plongeant à chaque fois leurs verveux alternativement à droite et à gauche. Lorsque elles atteignent les nasses, elles les orientent de l'autre côté, s'alignent sur l'autre bord du marigot et répètent la même action. Durant la phase de la rotation du bassin (*u dyame*) de l'*ikoku*, le danseur fléchit les genoux pour pouvoir effectuer la rotation du bassin. Il quitte sa rangée au bord de l'espace de danse pour exécuter un mouvement face au tambourinaire. Quand un couple s'engage dans la danse, généralement après une première session de danse, celui-ci tourne, change de position et reprend la danse. Dans les deux cas, on note un déplacement du bord vers le centre et un demi-tour.

En dehors de cette équivalence structurelle entre la danse et la pêche, j'ai observé que des images du monde aquatique sont sollicitées en vue de signaler l'appréciation d'un danseur. D'un excellent danseur, j'entendis dire qu'il « danse comme le petit poisson barbu qui s'est enivré de poison » (*A ke yine nane dilulu di ma lange mbage*)<sup>7</sup>. Le verbe qui signifie « bouger vivement les hanches » (*u*

7. La pêche au poison, appelé *mbage*, est une autre technique couramment utilisée par les femmes punu.



*rikule*) peut être mis en rapport avec une larve aquatique toute frétilante (*irikule*). Une danseuse, pour souligner la souplesse du mouvement d'un danseur, évoqua les mouvements souples du serpent aquatique à deux têtes (*inyengili*). Soulignons finalement que l'association entre la danse et la sexualité, déjà constatée, transparait aussi dans le rapport entre la danse et la pêche, puisque cette dernière présente elle-même des connotations sexuelles. Le verveux, instrument en forme d'entonnoir dans lequel les femmes « attrapent » les poissons, semble, d'après mon observation des gestes et les remarques suggestives des femmes, être associé au vagin qui « attrape » le pénis, le même verbe *u gange* étant utilisé dans les deux contextes. Elles racontent d'ailleurs souvent des anecdotes sexuelles ou font des allusions grivoises lors de la pêche<sup>8</sup>. La fertilité d'un marigot donnant du poisson à profusion est aussi mise en parallèle avec la fécondité d'une femme qui met au monde beaucoup d'enfants. Considérons la pratique suivante : quand une femme qui ne met au monde que des garçons ou des filles veut accoucher d'un enfant de l'autre sexe, une femme qui a seulement eu des enfants du sexe désiré fabrique une petite nasse et l'attache aux reins de la première. Les liens entre danse, pêche et sexualité s'avèrent donc multiples. Le constat de ce vaste réseau associatif se nouant autour de la gestuelle dansée m'amène à développer ci-dessous l'hypothèse que c'est tout un univers sociocosmique qui se trouve intériorisé et externalisé dans les corps des danseurs.

## Réverbérations sociocosmiques de la gestuelle dansée

### Complémentarité des sexes et englobement maternel

L'*ikoku* met en scène la rencontre entre les sexes dans son aspect fécondant. Les deux phases, par la dimension sexuée des mouvements et des qualités requises, acquièrent en elles-mêmes une connotation sexuée, la phase des sauts étant considérée par les Punu comme masculine et la phase de la rotation comme féminine. Comme il a été exposé plus haut, ces phases se font le miroir des principales tâches dévolues à chaque sexe dans le mariage, à savoir l'enfantement pour la femme et la chasse pour l'homme. Par cette danse, c'est donc tout le système conjugal qui serait mis en acte autour de la complémentarité des sexes, qui en est le fondement. Or, chacune des phases peut être exécutée par les deux sexes. Tout dépend de la préférence du danseur et de son aisance dans telle ou telle phase. Les meilleurs danseurs sont généralement à même de réaliser les deux phases. Quand, au début, j'interrogeais les danseurs sur la connotation sexuée des phases, ils insistaient toujours sur le fait que les deux sexes les exécutent.

De plus, dans l'*ikoku*, il arrive que se forment des couples de deux hommes ou de deux femmes, même si le couple mixte reste la norme. Le fait même que la phase féminine soit de préférence exécutée par un couple mixte suggère

8. Une jeune femme raconta, par exemple, comment elle avait entraîné son mari à faire l'amour avec elle alors qu'on entendait déjà arriver le camion avec lequel il devait partir en voyage.



qu'une dynamique, autre que la complémentarité symétrique entre les sexes, est à l'œuvre. Il semble plutôt s'agir d'un rapport d'englobement des deux sexes par le féminin, sollicité ici dans sa dimension maternelle. Le terme *u dyame* qui désigne la phase féminine peut d'ailleurs être employé pour exprimer la danse dans sa totalité et ce sont avant tout les hommes qui sont applaudis pour une performance féminine, non l'inverse. De plus, les hommes portent fréquemment des pagnes pour danser. Une analyse de la configuration musicale de la danse *ikoku* supporte cette vision d'un féminin englobant. Durant la rotation du bassin le tambourinaire joue un rythme continu en s'alignant sur le rythme de base de la tonne, qui sous-tend l'événement de danse. Durant la phase masculine des sauts, il superpose un rythme propre avec des accents forts et des interruptions afin de redynamiser la danse. Toutefois, le rythme de base de la tonne ne cesse de résonner, un peu comme sa base nourricière, si on peut user cette métaphore. Lorsqu'on envisage les structures sociales propres à la société rurale punu, le mécanisme d'enveloppement dans la danse peut être rapporté au principe de descendance par voie maternelle, menant à la constitution de matriclans comprenant des membres masculins et féminins. Du fait qu'elle joint une idée de complémentarité des sexes et de leur englobement, cette danse corporaliserait alors la tension, caractéristique de la société punu, entre la matrilinearité qui fonde l'appartenance à des matriclans et la viripatrilocalité qui met en avant les rapports d'alliance basés sur une idée de complémentarité des sexes<sup>9</sup>.

Au niveau cosmique, cette réalité d'un maternel englobant prend corps dans l'univers des génies de l'eau. En effet, comme les Vili et les Yombe voisins (Hagenbucher-Sacripanti 1973 : 105 ; Hersak 2001 : 624), les Punu étaient et sont encore, à un moindre degré, préoccupés par les esprits de la nature. Dans la mesure où ils garantissent la fertilité et le bien-être du village, les esprits liés à l'eau restent les plus importants ; ils sont appelés *bayisi ba mambe* ou *bayisi* (tout court) et je les nomme « génies » en accord avec la littérature francophone sur la région (Soret 1959 ; Hagenbucher-Sacripanti 1973 ; Ibamba 1984 ; Merlet 1991 ; Dupuis 2007 ; Perrois et Grand-Dufay 2008). Chaque village a un marigot principal, appartenant au matriclan dominant du village, dans lequel vit le génie tutélaire de ce village. Les génies de l'eau sont représentés comme des êtres humains, beaux et blancs, d'une grande fierté. Ils sont sexués et vivent toujours par couple. Bien que les génies eux-mêmes ne soient pas représentés comme des figures maternelles, leur univers a nettement cette connotation<sup>10</sup>. Aux dires des

9. Le caractère paradoxal de l'*ikoku*, comme danse rituelle, pourrait être approfondi en se référant à Houseman et Severi (2009 : 10), qui situent la spécificité de l'action rituelle dans la « condensation rituelle », définie comme « la simultanéité, en une même séquence d'actions, de modalités de relations antithétiques ».

10. Pour un développement plus ample de l'univers des génies de l'eau et de sa connotation maternelle de l'univers des génies de l'eau voir Plancke (2009 : 180-184, 198-200).

Punu, c'est de cet univers que viennent les bébés. L'environnement propre aux génies, à savoir leur marigot, n'est d'ailleurs pas sans analogie avec l'utérus. En tant qu'environnement nourricier, il maintient la vie durant la saison sèche.

### Reflets rythmés du monde des génies

L'analogie précédemment analysée entre la danse et la pêche dans les marigots suggère un lien entre l'univers de la danse et celui des génies, qui habitent dans ces marigots. Il semble qu'il y ait comme un jeu de réflexion entre leur univers et celui des danseurs de l'*ikoku*. Selon les Punu, les humains ont la capacité de connaître le monde des génies dans une image spéculaire. En effet, j'ai entendu dire par mes informateurs qu'il est possible pour quelqu'un qui a quatre yeux (*banzumbu*) – c'est-à-dire qui a des dons de vision – de voir les génies dans le marigot, tel qu'on voit son propre reflet dans l'eau. C'est également un univers du double. Les jumeaux (*mavase*) sont assimilés aux génies de l'eau (Plancke 2009 : 180-184), un trait récurrent dans l'aire kongo (Hagenbucher-Sacripanti 1973 : 47 ; Dupré 1975 : 14 ; Jacobson-Widding 1979 : 80 ; MacGaffey 1986 : 85-87 ; Hersak 2001 : 626), et ces génies vivent en couple.

La danse *ikoku* apparaît en elle-même comme un jeu de réflexion très subtil, à la fois libre et contraignant. Les rangées se font face, le danseur des sauts s'approche de chaque côté du groupe dansant et la phase de rotation du bassin s'exécute généralement soit face au tambourinaire soit, s'il s'agit d'un couple, en face à face. La danse évolue dans l'équilibre fragile entre l'imitation et la différenciation vis-à-vis de l'autre, différenciation qui prend une dimension sexuée. L'invitation de part et d'autre des rangées d'hommes et de femmes se fait d'une même façon et est désignée par le verbe réflexif « s'inviter » (*u landesene*). Chaque nouveau danseur suit le précédent, se lance dans l'espace de danse à partir de son élan. C'est son jeu, son style qui l'inspire, qui l'incite à le suivre ou à s'en démarquer. Le danseur des sauts a la latitude d'improviser à son gré, du moins dans les limites du rythme de base donné et de la structure générale de cette phase. Cette affirmation individuelle est soutenue par l'imitation des autres danseurs. Dans la danse face au tambour, il s'agit plus d'une réflexion l'un dans l'autre qui ne mène pas tant à une différenciation entre les danseurs, et donc entre les sexes, qu'à un ajustement subtil qui s'approfondit progressivement sur la base d'un rythme partagé qui contient le couple. Ce jeu de réflexion entre humains, qui mène à la différenciation sexuée ou à un rapprochement des deux au sein d'un féminin premier, est alors doublé, selon l'analyse proposée, par le jeu réflexif entre humains et génies. De plus, la configuration ambiguë de l'*ikoku*, mêlant une reconnaissance de la différenciation sexuée et l'acceptation du féminin comme ce qui enveloppe les deux, prend tout son sens en rapport avec l'univers des génies, qui implique cette même ambiguïté. La source du potentiel fécondant de la rencontre sexuelle, célébrée dans cette danse, semble donc s'organiser autour du rapport à l'univers des génies. La rencontre entre les sexes dans la danse se fait,

pour ainsi dire, sur l'arrière-fond de l'univers des génies qui est comme reflété dans l'univers de la danse. Ce serait finalement à l'image des génies, êtres fiers et garants de la fertilité, que le couple dansant affirmerait son potentiel de fécondité.

En rejoignant l'analyse de Jousse (1969 : 59) et en employant son vocabulaire, nous pourrions résumer l'interprétation proposée de l'*ikoku* en disant qu'au travers de la gestuelle dansée, l'humain est « le microcosme qui réverbère le macrocosme », qui est ici l'univers englobant des génies. La gestuelle s'avère alors une forme de mimisme. À travers elle se trouve « intussusceptionné » et « rejoué » « en miroir » l'univers sociocosmique punu. Selon Jousse, le rythme facilite cette faculté de la gestuelle d'être mimisme et re-jeu du monde cosmique. Dans *Les techniques du corps*, Marcel Mauss (1950 [1936]), se réfère également au rythme et notamment aux techniques du souffle et à l'élaboration du rythme respiratoire, comme « des moyens biologiques d'entrer en communication avec le Dieu » (Mauss 1950 : 386). Bien que les Punu n'aient jamais évoqué un rapport explicite entre le rythme et l'accès à une dimension cosmique, le terme utilisé pour désigner le rythme, *dibandu*, dérivé du verbe *u bande* qui veut dire « frapper » ou « débiter », suggère que le rythme est conçu comme une « frappe primaire », une frappe qui a la puissance de faire émerger quelque chose. Selon les témoignages recueillis auprès des danseurs qui ont déjà été mentionnés, ce n'est qu'en « allant dans » ce rythme, matérialisé par le jeu du tambour, qu'une bonne danse, c'est-à-dire une danse de joie, émerge. Ce serait donc la scansion rythmique qui invite les danseurs à être entièrement présents dans le mouvement, à assister à l'émergence du mouvement, où se situe la puissance de liaison par mimisme entre microcosme et macrocosme. Le nom de la danse « *ikoku* » – renvoyant au nœud qui est fait avec le pagne et porté autour des reins dans la danse – peut lui-même être considéré comme un jeu de reflet dans le redoublement des sons. Selon Jousse, le besoin de rythmer est un besoin de bilatéraliser (Jousse 1969 : 107). Si on adopte cette vision, le nom de cette danse réaliserait ce besoin phonétiquement, alors que la danse même le réaliserait à un niveau cinétique.

Selon Jousse, c'est l'imbrication d'interactions constitutives du cosmos qui est rejouée dans la gestuelle humaine. Ces interactions cosmologiques, dans leur triphasisme, suivent une dynamique ondulatoire (Jousse 1969 : 123). L'univers des génies de l'eau, tel qu'il est élaboré dans la pensée punu, présente des correspondances, me semble-t-il, avec cette vision cosmique de Jousse. C'est un univers du flux et de mouvements ondulatoires. Les génies se manifestent avant tout dans les vagues, les crues et les pluies. Il faut aussi noter que les génies sont liés à un certain nombre d'animaux, à la fois aquatiques, terrestres et célestes, tels les serpents ou le perroquet. Ces animaux révèlent aux humains la proximité des génies et sont le signe d'une promesse de générosité de leur part. L'action fertilisante des génies est donc sensible dans toute la nature et prend la forme d'interactions entre des éléments multiples. La danse *ikoku* réaliserait cette action fertilisante à un niveau humain dans l'interaction entre des êtres sexués. Plus précisément, elle corporaliserait cette action fertilisante dans son

effectuation sociale où la réalité des matriclans, donc d'un maternel englobant, reflet de l'univers des génies, coexiste avec celle de l'union conjugale fondée sur la différence et la complémentarité sexuée.

### **Transformation et continuité de la danse *ikoku***

La danse *ikoku* n'est pas la seule danse dans la société punu et elle n'est pas celle qui a le lien le plus direct à l'univers des génies. D'autres danses existent qui sont explicitement vouées aux génies et qui sont exécutées pour célébrer ces êtres (Plancke 2009). À la différence de l'*ikoku*, qui est une danse mixte constituée de deux rangées de danseurs de sexe différent, les danses pour les génies sont de forme circulaire et sont majoritairement exécutées par les femmes<sup>11</sup>. L'effet de miroir et de reflet, si recherché dans l'*ikoku* et donnant lieu à des moments d'imitation littérale, y semble absent. Les notions de rythmomimisme et de réverbération en miroir et en écho semblent donc moins aptes à décrire la gestuelle de ces danses, ce qui suggère que soit tempérée la visée universaliste de la thèse de Jousse. Même par rapport à l'*ikoku*, l'interprétation jousienne, qui est centrée sur la dimension cosmique, peut soulever des objections, surtout si on prend en considération l'évolution de cette danse.

Les occasions qui prévalaient pour cette danse il y a quelques décennies seulement, ainsi que celles qui prévalent actuellement – à savoir l'accueil de chefs, les soirées de clair de lune et les levées de deuil – présentent un lien indirect avec l'univers cosmique des génies en tant qu'ils impliquent une célébration de la fertilité. La lune est une manifestation de pouvoirs de fécondation. Elle est considérée par les Punu comme androgyne, épouse du soleil et mari des étoiles. Une congruence peut être repérée entre le cycle lunaire et féminin (cf. De Boeck 1991 : 40 ; Devisch 1993 : 70). Le mot pour lune, *ngondi*, dénote la période de menstruation d'une femme et la pleine lune est comparée à une femme enceinte. Ces cycles sont aussi liés au cycle saisonnier de la croissance et au dépérissement de la végétation (cf. Devisch 1990 : 117 ; De Boeck 1991 : 40). De fait, c'est après une nuit de pleine lune que les Punu conseillent de planter les bananiers, les taros ou les courges, en vue d'obtenir une bonne récolte. La fonction du chef du village est d'assurer le bien-être de son peuple. La célébration de son arrivée implique donc une célébration de la fertilité garantie par lui. La fin de la période de réclusion d'une autre manière donne lieu à une célébration de la fertilité. Elle marque le passage pour la veuve du retour à la vie ordinaire, ce qui lui donne la possibilité de se remarier et de reprendre les travaux agricoles. Le retour de la veuve à la vie de tous les jours s'accompagne d'ailleurs d'un bain suivi de chants proclamant, entre autres, qu'elle rentre à la maison avec les génies.

---

11. Ces danses ne donnent d'ailleurs pas lieu à des élaborations discursives quant à leur déroulement et leurs conditions de performance. Elles sont considérées comme une exécution de la volonté des génies et donc comme une action entièrement déterminée par ces êtres.

La puissance de l'analyse jousienne est de suggérer comment le monde cosmique peut servir de référent à l'action humaine et comment cette référence peut agir sans besoin d'explicitation. C'est parce que l'être humain n'existe qu'en rapport à un univers environnant, parce que son action est interaction dans l'imbrication d'interactions qu'est le Cosmos, que sa gestuelle présente aussi cette dimension cosmique<sup>12</sup>. Dans ce sens, le mimisme n'est pas un mimétisme. Il ne s'agit pas de copier l'autre mais, plus profondément, de ne pas exister en dehors de cette référence et d'en être un reflet. Dans l'univers socioculturel punu, où les génies de l'eau sont des agents potentiellement présents et actifs, la gestuelle de la danse *ikoku* donne corps à cette réalité de l'être humain qui ne s'affirme que sur l'arrière-fond implicite d'un univers qui est sa source et son référent ultime. Jusque dans les temps coloniaux, le chef du village était aussi le chef du matriclan dominant qui possédait les marigots et les forêts environnants (cf. Jacobson-Widding 1979 : 25). Il avait besoin de l'accord des génies de l'eau pour régner sur son territoire et, en temps de famine, la tâche lui incombait d'invoquer les génies afin de les inciter à restaurer la fertilité des terres (cf. Hagenbucher-Sacripanti 1973 : 31-34, 62). Or, depuis l'indépendance et surtout depuis les années 1980, l'importance de l'univers des génies a diminué de beaucoup sous l'influence des églises (Plancke 2011 : 387-389). Même si cet univers est toujours palpable dans la vie quotidienne des Punu que j'ai rencontrés, en particulier de celle des femmes d'âge moyen et avancé, il n'est plus présent dans la vie politique, qui constitue un contexte important pour l'exécution de la danse *ikoku*. En effet, bien que les politiciens actuels, durant les campagnes politiques, en donnant de l'argent et des boissons alcoolisées aux personnes qui les accueillent, perpétuent une vision de la gouvernance où le droit de gouverner et le devoir de donner le bien-être au peuple sont inséparables (Vansina 1990 : 74), ce devoir n'est plus rapporté à une reconnaissance de l'univers des génies. Cela est d'autant plus le cas dans les milieux urbains, où l'*ikoku* continue à être dansé et à avoir un sens pour les participants. Plutôt qu'une occasion d'affirmer la communauté villageoise en rapport avec ses génies tutélaires, l'*ikoku* célèbre la puissance d'une faction politique qui veut apporter le bien-être à ceux qui y adhèrent. On devine ici une des limites de de l'analyse jousienne : celle de ne pas prendre suffisamment en considération les variables sociohistoriques et leurs effets sur l'évolution du sens de cette danse.

## Conclusion

*L'Anthropologie du Geste* de Marcel Jousse, tout en étant considéré comme un travail de référence, n'a pas donné lieu à beaucoup de travaux concrets, sans doute parce que sa mise en œuvre représente une prise de risque, compte tenu du caractère *a priori* universalisant de ses écrits. Tout en étant conscient de ce risque, cet article a essayé de montrer l'intérêt de ce travail pour l'étude de la danse et plus spécifiquement de la danse *ikoku* des Punu du Congo-Brazzaville.

12. Dans un registre très différent, on peut songer aux travaux d'Alain Berthoz (1997) qui montrent que l'être humain se développe en incorporant les lois de l'univers, par exemple la gravité.

La thèse jousienne selon laquelle la gestuelle humaine comporte un mouvement d'incorporation de l'univers et de dilatation en lui s'est avérée utile pour aborder l'*ikoku* et le réseau d'analogies qu'il tisse entre danse, sexualité et pêche comme une action d'intériorisation et d'externalisation de l'univers sociocosmique punu. En effet, l'alliance de la matrilinearité et de la viripatrilocalité, ou encore la coexistence d'une structure d'appartenance des deux sexes à des matriclans et d'un principe d'alliance mettant en avant la complémentarité des sexes, se trouve corporalisée par cette danse ainsi que dans l'imaginaire collectif de l'univers des génies de l'eau, qui, en extension du principe matrilineaire, est élaboré comme un univers maternel englobant les deux sexes.

Les notions de « faire miroir » et de « mimisme » par lesquelles Jousse explicite l'action de dilatation de la gestuelle ont en outre pu être appliquées de manière fructueuse à cette danse qui, dans sa structure même, génère des effets de miroir en privilégiant la position de face à face et en contenant des moments d'imitation et de résonances réciproques. Ce constat nous a ainsi amenée, en accord avec l'idée récapitulative de Jousse portant sur la gestuelle comme réverbération du macrocosme dans le microcosme, à considérer que le couple de danseurs se place en reflet des génies et se déploie à leur image. Cette analyse de l'*ikoku* illustre même particulièrement bien comment le rythme facilite le mimisme. Aux dires des Punu, l'*ikoku* donne la sensation du corps qui « va dans » le rythme tambouriné. Le développement d'une conscience proprioceptive aiguë qui est induit par cet emportement rythmique – ainsi le suggère notre analyse – sous-tend la capacité qu'a la danse de réaliser la double action propre à la gestuelle d'incorporation et de dilatation de l'univers sociocosmique.

Des objections peuvent toutefois être soulevées quant au caractère universaliste de la thèse jousienne, ainsi que par rapport à la manière dont elle privilégie la dimension cosmique de la gestuelle humaine au détriment d'une considération de son évolution sociohistorique. La présence d'autres danses, comme les danses vouées aux génies de l'eau qui n'engagent pas la question du reflet, et surtout, le constat que l'*ikoku* persiste dans des contextes et des milieux où le rapport à l'univers cosmique des génies de l'eau semble absent, étayant ces objections.

## Références

- BEAUPÉRIN Y., 2002, *Anthropologie du geste symbolique*. Paris, L'Harmattan.
- BEKAERT S., 2000, *System and Repertoire in Sakata Medicine, Democratic Republic of Congo*. Uppsala, Department of Cultural Anthropology and Ethnology.
- BERTHOZ A., 1997, *Le sens du mouvement*. Paris, Éditions Odile Jacob.
- CANDAU J., 2005, *Anthropologie de la mémoire*. Paris, Armand Collin.
- CSORDAS T., 1994, *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge, Cambridge University Press.



- DE BOECK F., 1991, « On Bushbucks without Horns: Male and Female Initiation among the Aluund of Southwest Zaïre », *Journal des Africanistes*, 61, 1 : 37-71.
- , 1994, « “When Hunger Goes around the Land” : Hunger and Food among the Aluund of Zaïre », *Man*, 29, 2 : 257-282.
- COLE J. et B. MONTERO, 2007, « Affective Proprioception », *Janus Head*, 9, 2 : 299-317.
- DEVISCH R., 1990, « The Human Body as a Vehicle for Emotions among the Yaka of Zaïre » : 115-133, in M. Jackson et I. Karp (dir.), *Personhood and Agency: The Experience of Self and Other in African Cultures*. Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- , 1993, *Weaving the Threads of Life: The Khita Gyn-eco-logical Healing Cult among the Yaka*. Chicago, The University of Chicago Press.
- DUPRÉ M.-C., 1975, « Le système des forces *nkisi* chez les Kongo d’après le troisième volume de K. Laman », *Africa*, 45, 1 : 12-28.
- DUPUIS A., 2007, « Rites requis par la naissance, la croissance et la mort des jumeaux chez les Nzébi du Gabon : leur aménagement dans le monde moderne » : 255-278, in D. Bonnet et L. Pourchez (dir.), *Du soin au rite dans l’enfance*. Ramonville-Saint-Agne, Paris, Érès, IRD.
- HAGENBUCHER-SACRIPANTI F., 1973, *Les fondements spirituels du pouvoir au royaume de Loango (République Populaire du Congo)*. Paris, Orstom.
- HERBERT E.W., 1993, *Iron, Gender and Power: Rituals of Transformation in African Societies*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
- HERSAK D., 2001, « There Are Many Kongo Worlds : Particularities of Magico-Religious Beliefs among the Vili and the Yombe of Congo-Brazzaville », *Africa*, 71, 4 : 614-640.
- HOUSEMAN M. et C. SEVERI, 2009, *Naven ou le donner à voir. Essai d’interprétation de l’action rituelle*, 2<sup>e</sup> édition. Paris, CNRS-Éditions, Éditions de la Maison des sciences de l’homme.
- IBAMBA E., 1984, *Organisation sociale et conception du monde chez les Punu du Gabon : le village des morts « Ibungu » : étude sociologique et ethnologique, traditions et changements sociaux*. Thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Université de Toulouse.
- JACOBSON-WIDDING A., 1979, *Red-White-Black as a Mode of Thought: A Study of Triadic Classification by Colours in the Ritual Symbolism and Cognitive Thought of the Peoples of the Lower Congo*. Upsalla, Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- JACOBSON-WIDDING A. et W. VAN BEEK, 1990, « Chaos, Order and Communion in African Models of Fertility : Introduction » : 15-43, in A. Jacobson-Widding et W. Van Beek (dir.), *The Creative Communion: African Folk Models of Fertility and the Regeneration of Life*. Stockholm, Amqvist & Wiksell.
- JOUSSE M., 1969, *L’anthropologie du Geste*, consulté sur Internet ([http://classiques.uqac.ca/classiques/jousse\\_marcel/anthropologie\\_du\\_geste/jousse\\_anthropologie\\_du\\_geste.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/jousse_marcel/anthropologie_du_geste/jousse_anthropologie_du_geste.pdf)), le 7 novembre 2011.
- , 2010 [1925], « Études de psychologie linguistique : le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs », *Travaux du Laboratoire de rythmo-pédagogie de Paris. Archives de philosophie*, 2, 4, consulté sur Internet ([http://classiques.uqac.ca/classiques/jousse\\_marcel/Style\\_oral\\_verbo\\_moteurs/style\\_oral\\_verbo\\_moteurs.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/jousse_marcel/Style_oral_verbo_moteurs/style_oral_verbo_moteurs.pdf)), le 7 novembre 2011.



- MACGAFFEY W., 1986, *Religion and Society in Central Africa: The Bakongo of Lower Zaire*. Chicago, The University of Chicago Press.
- MARQUET U., 2008, *Une nouvelle anthropologie du geste. Méditations philosophiques et pédagogiques*. Méolans-Revel, Éditions Grégoriennes.
- MAUSS M., 1950 [1936], «Les techniques du corps»: 365-386, in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*. Paris, Presses universitaires de France.
- MERLET A., 1991, *Autour du Loango (XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle): histoire des peuples du sud-ouest du Gabon au temps du royaume de Loango et du «Congo français»*. Libreville, Paris, Centre culturel français Saint-Exupéry, Sépia.
- MOORE H., 1999, «Gender, Symbolism and Praxis: Theoretical Approaches»: 3-37, in H.L. Moore, T. Sanders et B. Kaare (dir.), *Those who Play with Fire: Gender, Fertility and Transformation in East and Southern Africa*. Londres, New Brunswick, Athlone Press.
- NESS S., 1992, *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- PERROIS L. et C. GRAND-DUFAY, 2008, *Punu*. Milan, 5 Continents.
- PLANCKE C., 2009, «Rites, chants et danses de jumeaux chez les Punu du Congo-Brazzaville», *Journal des Africanistes*, 79,1: 177-208.
- , 2010, «On Dancing and Fishing: Joy and the Celebration of Fertility among the Punu of Congo-Brazzaville», *Africa*, 80, 4: 620-642.
- , 2011, «The Spirit's Wish: Possession Trance and Female Power among the Punu of Congo-Brazzaville», *Journal of Religion in Africa*, 41, 4: 366-395.
- SKLAR D., 2001, «Reprise: On Dance Ethnography», *Dance Research Journal*, 32, 1: 70-77.
- SORET M., 1959, *Les Kongo Nord-Occidentaux*. Paris, Presses universitaires de France.
- VANSINA J., 1990, *Paths in the Rainforest: Towards a History of Political Tradition in Equatorial Africa*. Londres, Currey.

## **RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN**

### *Rythmomimisme et gestuelle dansée: danser à l'image des génies au Congo*

Une caractéristique de la performance dansée est d'orienter l'attention sur le mouvement en tant que tel et d'induire une conscience proprioceptive aiguë. Elle a dès lors le potentiel de faire apparaître dans son accomplissement même la double action d'incorporation et de dilatation de la gestuelle humaine, identifiée par Marcel Jousse, ainsi que le rapport mimétique de l'individu au monde qui s'y réalise. Cet argument est exploré pour l'*ikoku* des Punu du Congo-Brazzaville. Dans cette danse qui célèbre la fertilité, un va-et-vient entre des danseurs de sexe différent donne lieu à une phase d'animation collective suivie d'une danse en couple. Par l'attention portée au corps en train de bouger à l'image de l'autre, qui est à la fois l'autre danseur et le génie de l'eau, garant du bien-être social, la performance met en acte

le processus rythmomimique d'internalisation et d'externalisation de l'univers sociocosmique punu en tant qu'il est élaboré à la fois autour de la notion d'une complémentarité des sexes et de celle d'un enveloppement maternel.

Mots clés : Plancke, danse, Jousse, différence sexuée, génies de l'eau, Punu, Congo-Brazzaville

*Rythmomimism and Dance Gesture : Dance Mirroring the Spirits in Congo*

One of the characteristics of dance performance is that it focuses the attention on the movement itself and induces a sharp proprioceptive consciousness. As such, it has the potential to manifest in its realization the double action of human gesture to incorporate and dilate, as identified by Marcel Jousse, as well as the mimetic relation of the individual to the world realized in this action. This argument is explored in reference to *ikoku* dancing in Congo-Brazzaville. In this fertility celebrating dance an alternating movement between male and female dancers gives way to a moment of collective animation and then to a couple dance. By giving full attention to the body that moves in a specular relation to the other, i.e. the dancer and the community supportive water spirit, this performance enacts the rythmomimic process and accomplishes the internalization and externalization of the Punu sociocosmic universe based on notions of gender complementarity and maternal containment.

Keywords : Plancke, Dance, Jousse, Sexual Difference, Waterspirits, Punu, Congo-Brazzaville

*Ritmomimismo y gestualidad danzada : danzar como los genios del Congo*

Una característica de la ejecución danzada es orientar la atención sobre el movimiento en tanto que tal e inducir una conciencia propioceptiva aguda. Tiene consecuentemente el potencial de hacer aparecer en su cumplimiento mismo la doble acción de incorporación y de dilatación de la gestualidad humana, identificada por Marcel Jousse, así como la relación mimética del individuo al mundo en donde se realiza. Exploramos éste argumento con el *ikoku* de los Panu del Congo-Brazzaville. En ésta danza, que celebra la fertilidad, un vaivén entre los danzantes de sexo diferente da lugar a una fase de animación colectiva seguida de una danza en pareja. Gracias a la atención sobre el cuerpo en movimiento al mismo ritmo que el otro, que es al mismo tiempo el otro danzante y el genio del agua, garante del bienestar social, la ejecución actualiza el proceso ritmomímico de la internalización y exteriorización del universo socio-cósmico panu tal y como se elabora tanto en torno de la noción de complementariedad de sexos y del envolvimiento maternel.

Palabras clave : Plancke, danza, Jousse, diferencia sexuada, genios del agua, Panu, Congo-Brazzaville

*Carine Plancke*

*Université de Nice Sophia-Antipolis*

*UFR STAPS*

*261, route de Grenoble*

*06205 Nice Cedex 03*

*France*

*carine.plancke@gmail.com*