

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

14 : 2 | 2018

Watching Music

Vidéochoréomorphose : danses et vidéo-clips au Mali

Videochoreomorphoses: Dancing and Music Videos in Mali

Elina Djebbari



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/5577>

DOI : [10.4000/volume.5577](https://doi.org/10.4000/volume.5577)

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 26 avril 2018

Pagination : 137-160

ISBN : 978-2-913169-44-9

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Elina Djebbari, « Vidéochoréomorphose : danses et vidéo-clips au Mali », *Volume !* [En ligne], 14 : 2 |

2018, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 11 février 2021. URL : [http://](http://journals.openedition.org/volume/5577)

journals.openedition.org/volume/5577 ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5577>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Article

Vidéocho- morphose : Danses et vidéo-clips au Mali

Par Elina Djebbari (King's College,
Londres)

Résumé : Au Mali, le vidéo-clip constitue pour les artistes l'un des meilleurs médias pour se faire connaître du grand public, diffusé aussi bien à la télévision que sur internet. S'il existe une grande variété de mise en images des performances musicales, de nombreux clips font cependant de la danse une constituante majeure de cet outil promotionnel. À travers l'analyse d'un corpus de clips mettant en scène différents types de danse, de la danse traditionnelle à la *danse de clip*, cet article propose d'explorer leurs rôles comme autant de modalités par lesquelles les musiciens et les danseurs affirment leur présence dans l'espace public au Mali, articulant un imaginaire du local à des conventions partagées à l'échelle globale. En abordant l'émergence de la *danse de clip* comme nouveau genre chorégraphique avec ses logiques créatives spécifiques, la notion de *vidéocho-romorphose* est proposée comme outil analytique pour comprendre comment le matériau dansé est transformé tant par le format du clip que par les techniques audiovisuelles. Au-delà des images, l'attention portée aux contraintes économiques qui sous-tendent la production des clips et aux discours des danseurs permet de comprendre les tensions entre aspirations professionnelles et registres de légitimation qui traversent le monde de la danse au Mali.

Mots-clés : Mali / vidéo-clip / danse traditionnelle / danse de clip / vidéocho-romorphose

Abstract: In Mali, music videos are, as elsewhere, one of the best media for the artists to get known from the public, spread by television and via Internet. Although there are various ways to add images to music performances, numerous videos put dance at the core of this promotional tool. Through the analysis of a corpus of music videos that stage diverse kinds of dance, from traditional dance to what is locally known as “danse de clip,” this essay attempts to investigate their roles as modalities through which artists and dancers affirm their place in the Malian public space, articulating an imaginary of the local with conventions shared at a global scale. By addressing the emergence of “danse de clip” as a new choreographic genre along with its specific creative logics, the notion of *videochoreomorphosis* is then proposed as an analytic tool to appreciate how dance is transformed by both the music video format and the audio-visual techniques. Beyond the images, the focus on the economical constraints that underlie the production of music videos and on the discourses of the dancers allows for an understanding of the tensions between professional aspirations and legitimation registers that pervade the Malian dance world.

Keywords: Mali / music video / traditional dance / “danse de clip” / *videochoreomorphosis*

Si les vidéo-clips ont fait l'objet d'études approfondies depuis les années 1980, c'est-à-dire à partir de l'émergence de MTV, nombreux sont les auteurs à critiquer le fait que ce champ d'études se soit presque exclusivement concentré sur les clips de pop et de rock américains¹. La congruence entre image et

1 Cet article est issu d'un travail mené en collaboration avec Sarah Andrieu, collègue anthropologue dans le cadre du projet ANR GLOBAMUS coordonné par Emmanuelle Olivier (2009-2013). Je remercie ici particulièrement Emmanuelle Olivier et Sarah Andrieu avec qui les échanges ont contribué à forger les questionnements développés ici. Incitées par Emmanuelle Olivier

musique a provoqué un certain nombre de questionnements, voire des craintes, l'emphase de l'image ayant pu conduire à favoriser certains artistes plus télégeniques au détriment d'autres plus talentueux, voire mettre en scène des supercherries (Aufderheide, 1986 : 68 ; Banks, 1997 : 303-304), tandis que la capacité d'imagination du spectateur se trouvait désormais subordonnée aux images attachées au clip (Aufderheide, 1986 : 74 ; Goodwin, 1992 ; Straw, 1988 : 247). D'autres déplorent que la musique elle-même ne soit pas suffisamment analysée dans les travaux liés aux vidéo-clips (Frith, 2002 : 278 ; Goodwin, 1992 ; Martin, 2002 & 2015 ; Vernallis, 1998). D'autres encore adoptent l'angle du genre et/ou de la race pour questionner ces produits culturels, prêtant notamment une attention prononcée à l'image des femmes noires véhiculée dans les clips de rap américains (Roberts, 1994). Outre l'expression de ces réserves sur ce nouveau format télévisuel considéré comme caractéristique du postmodernisme, le rapport à l'image a cependant aussi été évalué dans ses dimensions artistiques et créatives, ayant pu influencer en retour les médias l'ayant précédé (cinéma, spots publicitaires, etc.).

à nous intéresser à cette forme médiatique dans le cadre d'un axe de recherche sur les nouveaux outils technologiques de la création musicale (www.globalmus.net), ce travail d'équipe a donné naissance à une étude comparative entre les vidéo-clips maliens et burkinabè, matérialisée par des communications dans des colloques et des séminaires de recherche. Sarah Andrieu n'ayant pu se joindre à la rédaction du présent article, ce dernier a donc été recentré sur les données recueillies sur le terrain au Mali. Il reste néanmoins grandement issu de nos échanges lors de ce projet collaboratif. La rédaction du présent article s'effectue dans le cadre d'un postdoctorat au sein du projet Modern Moves basé au King's College (Londres), financé par le Conseil Européen de la Recherche et dirigé par Ananya Jahanara Kabir.

Cependant, quel que soit l'angle disciplinaire et méthodologique adopté, et alors que l'interaction image-musique-paroles a été globalement explorée dans ces analyses, le cas de la danse n'a presque pas été inclus comme une constituante essentielle du vidéo-clip à interroger sur le même plan que ces autres éléments. Cela est d'autant plus étonnant que la danse constitue pourtant une composante majeure des clips musicaux qui circulent à l'échelle globale, ainsi que le rappelle Sherril Dodds :

« dancing bodies frequently operate as a major component of music videos. The dance element may be performed by audience members, professional dancers, or the singers and musicians of the band, and can range from loose, improvised movement through to tightly choreographed routines. » (2004 : 50)

Néanmoins, peu d'études se sont consacrées à la manière dont la mise en clip des musiques a aussi pu offrir un nouvel espace performatif pour la danse, et de ce fait, en générer de nouvelles dynamiques créatrices (Buckland, 1993 : 53).

De plus, les analyses existantes sur les clips ont surtout été menées à propos des musiques populaires occidentales. En Afrique, en dehors du cinéma, les travaux prenant en compte les nouveaux médias² se sont surtout intéressés aux productions des films vidéos, notamment Nollywood au Nigéria (Larkin, 2005) ou au Ghana (Garritano, 2013 ; Meyer, 2010), sans pour autant qu'une attention particulière soit prêtée au vidéo-clip.

2 Un intérêt pour la télévision a produit d'intéressantes études, bien qu'encore rares, sur des programmes de télé-réalité comme Big Brother Africa (Jacobs & Constantin, 2005).

Les rares études ayant expressément pris pour objet les vidéo-clips en Afrique (Askew, 2009 ; Martin, 1992 & 2015 ; Schulz, 2001 ; White, 2012) se sont surtout focalisées sur les dimensions politiques et sociales véhiculées à travers les clips. Si l'importance de la danse dans les vidéo-clips africains y a été mentionnée, elle n'a cependant pas fait l'objet de développements approfondis.

À cet égard, cet article souhaite donc apporter une contribution originale au champ d'études existant sur les vidéo-clips, d'une part en s'intéressant au développement de ce médium en Afrique, d'autre part en y analysant l'importance de la danse.

Alors que les recherches menées au Mali dans le cadre d'une thèse portaient sur les troupes de danses traditionnelles (Ballet national et troupes privées, Djebbari, 2013), l'intérêt pour les vidéo-clips s'est développé parallèlement en raison de plusieurs facteurs. D'une part, on ne pouvait que constater l'importance des vidéo-clips diffusés à la télévision comme source d'inspiration chorégraphique pour les danseurs de ballet ; d'autre part, l'apparition fréquente sur les écrans des danseurs fréquentés sur le terrain et la découverte des multiples facettes de leur activité chorégraphique nous orienta en retour vers ce médium. De plus, les vidéo-clips constituaient aussi des espaces où étaient mis en scène et publicisés des imaginaires ayant trait à des représentations de l'identité culturelle. En choisissant de questionner le cheminement des danses « traditionnelles » ou d'inspiration traditionnelle de l'espace scénique vers un autre espace performatif qu'est le clip, il s'agit d'explorer les modalités selon lesquelles ces danses y sont utilisées, les valeurs qui leur sont attribuées dans ce nouveau contexte, les imaginaires auxquels

elles renvoient ainsi que leur éventuelle transformation en « danse de clip » selon la terminologie locale.

Issu d'observations et d'enquêtes de terrain, cet article propose ainsi d'analyser le rôle de la danse dans les vidéo-clips produits au Mali. Les transformations chorégraphiques induites par le format du clip et les techniques audiovisuelles seront appréhendées en termes de *vidéochoréomorphose*. Après une rapide description de la méthodologie adoptée pour choisir le corpus, une première partie s'attachera à montrer la manière dont la danse contribue à articuler des représentations du local à des conventions partagées à l'échelle globale. Ensuite, la création du nouveau genre chorégraphique de la « danse de clip » sera analysée sous l'angle de la production d'une *vidéochoréomorphose*. Enfin, les contraintes économiques liées à la fabrication des vidéo-clips seront évoquées afin d'inscrire cette étude dans une réflexion plus large abordant les stratégies économiques et professionnelles des danseurs maliens.

Une entrée par la danse

Les clips sur lesquels sont fondés les questionnements soulevés ici ne constituent pas un corpus représentatif de l'ensemble des clips maliens diffusés aujourd'hui sur les écrans de télévision et les plates-formes internet de partages vidéo comme YouTube. Le choix du corpus résulte d'une méthodologie visant à croiser les données ethnographiques recueillies sur le terrain à des visionnages ultérieurs de clips sur internet. Plusieurs catégories de données et différentes

stratégies de collecte ont donc été mobilisées pour constituer ce corpus. Dans un premier temps, les enquêtes de terrain ont permis d'assister à plusieurs tournages de clips. Que le vidéo-clip ait été finalisé ou non, l'observation de la préparation de la chorégraphie et du tournage des séquences a fourni des données empiriques, renforcées par des entretiens menés avec les danseurs y ayant pris part. Toujours sur le terrain, une autre étape dans la constitution du corpus a consisté à rechercher et opérer des recoupements entre la mention de la participation de certains danseurs à des vidéo-clips (parfois datant de plusieurs années) et le visionnage accidentel de clips à la télévision dans lesquels des danseurs de notre connaissance apparaissaient.

En dehors du terrain, la recherche s'est faite de manière plus aléatoire quoique systématique (tous les clips disponibles d'un même artiste étaient visionnés) sur les plateformes internet de partage vidéo et les sites consacrés à la musique malienne. L'attention s'est d'abord focalisée sur les clips au sein desquels apparaissaient les danseurs issus de troupes de ballet avec lesquelles une relation privilégiée avait été établie au fur et à mesure des enquêtes réalisées sur le terrain. Dans un second temps, d'autres clips ont intégré le corpus en ce qu'il semblait représentatif de la catégorie « danse de clip » dont il est question ici, parfois sans connaissance préalable des danseurs y figurant.

Selon ce parti pris mêlant données récoltées in situ et via les réseaux sociaux, la sélection d'un corpus d'une centaine de clips a permis à la fois de pouvoir contextualiser l'intervention des danseurs dans la fabrication du clip et d'observer la constitution et la diffusion d'un genre impliquant d'autres

danseurs en dehors de la sphère des troupes de danse traditionnelle. Le corpus étudié est donc limité et représente une partie seulement des clips actuellement produits au Mali, caractérisés par une grande diversité des choix esthétiques selon le genre musical représenté. Malgré la limitation du critère de sélection – l'entrée par les danseurs ou par le type de danse –, il est toutefois intéressant de noter que les clips évoqués ici relèvent du champ musical de la musique moderne malienne, étiquette fourre-tout s'il en est, marquée cependant par le mélange entre des répertoires traditionnels et des orchestrations modernes.

Le clip comme fabrique d'imaginaire

Dans les vidéo-clips étudiés, la danse occupe donc une place prépondérante et joue différents rôles qui seront successivement analysés. Que ce soient les mouvements des danseurs, leurs costumes, les accessoires ou les décors dans lesquels ils se produisent, chacun de ces éléments sert à élaborer ou renforcer un imaginaire, contribuant à la fabrication d'une esthétique visuelle venant le plus souvent corroborer le message transmis par la musique et les paroles des chansons mises en images. Les mises en scène présentent très souvent des jeux d'opposition (ville/campagne, urbain/rural) entre des référents associés d'une part à l'idée de modernité et d'autre part à celle de la tradition, dans une complémentarité que l'on retrouve dans d'autres genres artistiques (Djebbari, 2012 ;

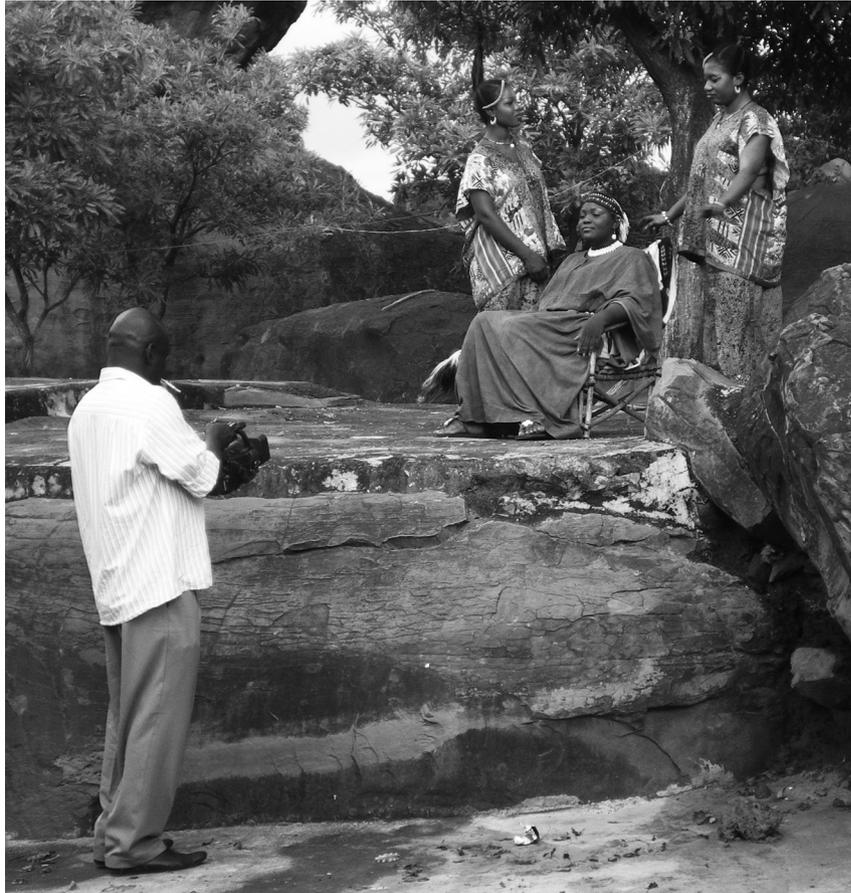


Figure 1 : Une jeune griotte a choisi un cadre naturel pour le tournage de son premier clip, Bamako, septembre 2010. Photo © Elina Djebbari.

Meyer, 2010 ; Skinner, 2015 ³). En cela, les danses dites traditionnelles constituent des « outils » efficaces pour faire naître l'idée de tradition dans les clips, au même titre que d'autres icônes comme les cases aux toits de paille, certains artefacts comme les masques

3 Voir par exemple le clip « Benkan » de Prince du Wassoulou : https://www.youtube.com/watch?v=75Qs_ulxgbl (dernière consultation le 15 janvier 2018).

ou d'autres éléments paysagers évoquant la ruralité ⁴.

4 Prenons pour exemple ce clip de la chanteuse malienne Mamou Sidibé pour son titre « Mary » : <https://www.youtube.com/watch?v=Dclhvjr8vHY> ; celui de Doussou Bagayoko pour « Nfa Kakomo » : <https://www.youtube.com/watch?v=zdA5M8fq178> ; ou encore « Sigui » de Ramata Diakité : <https://www.youtube.com/watch?v=Rt8GMM-oHxA> (dernières consultations le 15 janvier 2018).

Ces « clichés visuels » (Aufderheide, 1986 : 70 ; Banks, 1997 : 296) participent de la conception stéréotypée des clips en général, avec répétition d'effets visuels que l'on retrouve d'un clip à l'autre, en Afrique comme ailleurs. La danse prend donc valeur de signe et devient symbole. À l'instar d'autres éléments, la danse pourrait de ce fait être intégrée à une analyse sémiologique du vidéo-clip.

Au-delà des représentations explicites de la ruralité, la connaissance populaire des différentes danses traditionnelles maliennes (et de leur association stéréotypée avec telle ou telle population) permet de renvoyer à ou de jouer avec l'idée de tradition selon le contexte dans lequel est placé l'artiste. Dans le clip « Modibo Diabaté ⁵ », la célèbre griotte malienne Mah Kouyaté n° 1 est filmée dans un cadre que l'on retrouve dans de nombreux autres vidéo-clips maliens. À l'intérieur de la villa, la chanteuse et les danseuses évoluent dans le salon pourvu des symboles matériels de la réussite sociale et économique de l'artiste : les imposants canapés, le téléviseur à écran plat dans lequel elle apparaît à plusieurs reprises ⁶, les riches *bazin finiw* dont elle est vêtue, les bijoux dont elle est parée. Les séquences dansées sont ici exécutées par quatre danseuses du

5 <https://www.youtube.com/watch?v=gMzdlpXiBj0> (dernière consultation le 15 janvier 2018). Mah Kouyaté a fait régulièrement appel aux danseuses du Ballet national pour figurer dans les clips de ses chansons, nous les retrouvons par exemple dans le clip « Folo » : <https://www.youtube.com/watch?v=bh9DD8TveV0> (dernière consultation le 15 janvier 2018).

6 Cet effet de mise en abyme et les jeux d'intermédialité font partie des procédés utilisés de manière récurrente dans les clips musicaux à une échelle globale.

Ballet national du Mali ⁷. En plaçant dans le contexte de la villa moderne un répertoire de pas de danse traditionnels effectués par les membres du Ballet national, institution garante du patrimoine chorégraphique du pays depuis sa création à l'indépendance du pays en 1960 (Djebbari, 2013), le clip réalise ici une congruence entre des référents explicites à la modernité et d'autres à la tradition. Le lien établi entre Mah Kouyaté n° 1 et les danseuses du Ballet national réfère également à son statut d'actuelle directrice du Ballet. À un niveau symbolique, en offrant aux danseuses une opportunité d'apparaître dans le clip, elle se place ici en mécène, décalant à son profit les relations de patronage établies entre les griots et leurs commanditaires.

L'association entre danse traditionnelle, costumes et décors mise en œuvre dans l'espace du clip au Mali s'inscrit dans une histoire chorégraphique nationale notamment marquée par la création du Ballet national au lendemain de l'indépendance. En effet, certains ressorts créatifs liés à la spectaculisation des danses traditionnelles au sein du Ballet réapparaissent dans les clips maliens, notamment les décors de scène et les costumes mettant en avant un cadre rural précolonial ⁸. Ainsi, les danses traditionnelles apparaissant dans les vidéo-clips maliens font partie d'une mémoire chorégraphique partagée, puisant dans un répertoire de pas et des procédés de mise en scène en large partie transmis par

7 Ce sont celles vêtues de bazin teints dans les tons marron-orangé.

8 Il s'agissait là d'une caractéristique partagée par les autres ballets nationaux africains.



Figure 2 : Les danseuses du Ballet national du Mali apparaissent dans le clip « Modibo Diabaté » de la griotte Mah Kouyaté n° 1. Source : capture d'écran <https://www.youtube.com/watch?v=gMzdIpXiBj0> (accès le 19 mai 2016).

14
2

l'action des politiques culturelles nationales depuis l'indépendance du pays ⁹.

Le format de la scène comme espace de performance chorégraphique influe sur la façon dont la danse est filmée dans les clips : prégnance de la prise de vue des danseurs face caméra, danseurs généralement placés devant un fond, plan large sur la chorégraphie de groupe. Les conventions de la scène comme mode de représentation des

danses restent ainsi privilégiées dans les clips maliens, quand bien même les techniques de captation audiovisuelles peuvent justement permettre d'autres types de mise en scène (Dodds, 2004).

L'alliage entre tradition et modernité effectué à travers les décors ou les costumes ¹⁰ est un élément partagé par de très nombreux

9 Que ce soit par les spectacles du Ballet national du Mali ou plus spécifiquement par la participation de la jeunesse malienne aux épreuves de danse traditionnelle et de ballet à thème des Semaines nationales de la Jeunesse de 1962 à 1968 puis des Biennales artistiques et culturelles à partir de 1970, un répertoire de danse codifié a ainsi été transmis et diffusé jusqu'à aujourd'hui (Djebbari, 2013).

10 Denis-Constant Martin rappelle en effet, à propos des clips sud-africains, comment « différents types de vêtements peuvent ainsi symboliser, en une dichotomie simpliste mais efficace, la "tradition" (donc l'"africanité") et la modernité. Cette dichotomie, toutefois, entraîne au-delà de l'opposition pour montrer la complémentarité tradition/modernité, inviter à une modernité qui ne renie pas la tradition, donc à une nouvelle Afrique du Sud dont la modernité revendiquée soit enracinée dans la tradition africaine » (1992 : 71).

clips africains (Chrispo, 2002 : 117 ; Martin, 1992 : 71), où les différents protagonistes (danseurs, chanteur) peuvent circuler d'un espace à l'autre grâce aux techniques de montage. En effet, le montage permet de jouer sur la juxtaposition et le télescopage de ces deux univers (traditionnel/moderne, rural/urbain, campagne/ville) au sein desquels circulent librement les individus mis en scène, les techniques de montage étant depuis longtemps utilisées « *as a means to manipulate time and space* » (Dodds, 2014 : 63). Ces procédés permettent donc d'aller au-delà d'une lecture dichotomique de la réalité qui trouve ses origines à la fois dans la bibliothèque coloniale mais aussi dans les politiques culturelles nationales postcoloniales. Si ces questionnements renvoient certes à une quête identitaire propre aux sociétés africaines postcoloniales – concilier l'ancrage dans un territoire et une mémoire locale tout en s'inscrivant dans une contemporanéité ouverte sur l'ailleurs –, leur transformation en parti-pris esthétiques dans les vidéo-clips apparaît aussi ailleurs ¹¹ et fonctionne de fait comme un référentiel esthétique important dans nombre de vidéo-clips produits aujourd'hui au Mali. Comme le remarque Kelly Askew en Tanzanie :

« *one finds self-conscious efforts to localize music video and create forms that, in their content and editing choices, assert and affirm positive ethnicized values and nationalized identities, even as they celebrate global connections.* » (2009 : 210)

La récurrence de ces clichés visuels concoure en effet à la création « d'images endogènes » (Tozzo, 2005 : 107) permettant de concurrencer l'afflux des images étrangères diffusées notamment à la télévision par l'intermédiaire des *telenovelas* sud-américaines, des séries Bollywood indiennes ou autres séries américaines, « l'offre télévisuelle pour les populations africaines demeur[ant] caractérisée par une hégémonie d'images importées, notamment de l'Europe et de l'Amérique du Nord et du Sud » (*ibid.*) malgré l'accroissement des productions africaines, notamment nigérianes et ghanéennes (Garritano, 2013 ; Larkin, 2005 ; Meyer, 2010). La danse d'inspiration traditionnelle servant de leitmotiv visuel ¹² dans nombre de clips maliens permet donc de reconnecter au local pour contrecarrer un environnement médiatique saturé d'images étrangères, « *in the ways that music and visuals are used to contextualise each other and create fictional or virtual worlds* » (Mera & Morcom, 2009 : 15), tout en usant des codes de l'esthétique du clip musical partagés à l'échelle globale.

La danse comme fil rouge

Si les danses et en particulier les danses régionales/traditionnelles servent à soutenir des valeurs renvoyant à l'idée de tradition, à des identités ethnicisées et/ou à une culture

¹² Selon Gérard Blanchard, « le recours à l'emploi d'images-leitmotiv » est une des caractéristiques des vidéo-clips (1987 : 50).

¹¹ Comme en témoigne notamment Nicola Dibben à propos des clips produits en Islande (2009 : 141).

nationale, elles ne sont pas systématiquement utilisées pour supporter ou publiciser des représentations culturelles. On constate en effet que dans de nombreux clips produits aujourd'hui au Mali, la danse occupe un rôle que l'on pourrait qualifier de « décoratif ¹³ ». La danse devient ici « animation ¹⁴ » pour reprendre un terme utilisé au Mali, elle sert à mettre en valeur l'artiste au cœur du clip et à simplement créer des variations visuelles tout en suggérant la *dansabilité* du produit musical. Le clip promet donc non seulement une esthétique musicale mais aussi la potentialité, voire l'assurance, d'un effet a priori positif sur le récepteur : cette musique le fera danser.

Dans les cas les plus minimalistes, la structure du clip consiste à alterner les vues du chanteur avec celles du groupe de danseurs ¹⁵ ou selon une déclinaison chanteur/

choristes/danseurs ¹⁶. Ces mises en scène juxtaposent ainsi deux ou trois catégories de personnes qui toutes s'expriment par la danse : le chanteur mis en vedette et les choristes partagent généralement un langage corporel similaire consistant en un balancement régulier du corps d'un pied sur l'autre accompagné de mouvements parallèles des bras et des mains, tandis que le groupe de danseur exécute une séquence chorégraphiée plus complexe. Le clip présente donc différentes possibilités de réagir par la motion du corps à l'accompagnement musical.

Dans le cas de clips plus élaborés, la danse peut venir ponctuer le déroulement d'un récit, en alternance avec des petites saynètes narratives, des vues du chanteur seul ou en interaction avec d'autres personnages, des paysages, des plans de rues, de moyens de transport, de scènes de foule, etc. Les séquences dansées interviennent ainsi de manière régulière tout en n'étant pas omniprésentes ¹⁷.

14
2

13 Un rôle auquel la danse est souvent cantonnée à l'échelle globale : « *any dance content may appear in a music video purely for its surface attraction* » (Buckland, 1993 : 71).

14 Au Mali, l'on dit d'un musicien ou d'un danseur qui se produit dans une fête populaire (mariage, baptême), qu'il « anime » l'événement, ce dernier étant qualifié d'« animation » quel que soit le type de célébration. En contexte urbain, le rôle des danseurs est accru car leur présence contribue à la réussite de la festivité. De la même manière, les chanteurs qui se produisent en concert ou à la télévision, souvent en play-back, ont pour habitude de se produire avec des danseurs. Au Mali, cette activité est désignée de façon pragmatique : « danser derrière les artistes. » Le vidéo-clip apparaît donc comme un espace performatif prolongeant ces pratiques.

15 Voir par exemple les clips « He Ha He » : https://www.youtube.com/watch?v=GCYOPZha_3E, et « Yafa » de Ramata Diakité : <https://www.youtube.com/watch?v=vTR-Kt8lpb0> (dernière consultation le 15 janvier 2018).

16 Le chanteur et les choristes peuvent apparaître ensemble et/ou séparément et dans de plus rares cas, le chanteur peut aussi intégrer complètement le groupe des danseurs et exécuter la chorégraphie, illustrant ainsi son talent dans ce domaine. Pour des exemples de clips constitués de la déclinaison de ces trois entités (chanteur/choristes/danseurs), voir par exemple le clip « Diarabi » de Mah Kouyaté n° 2 avec des danseuses du Ballet national : <https://www.youtube.com/watch?v=N7Jht2WJAqE>; « Sinamousso » de Miss Maawa <https://www.youtube.com/watch?v=YERsEszVtKQ>; « Sonfo » d'Awa Cholé : <https://www.youtube.com/watch?v=5epKMUthPr4> (dernières consultations le 15 janvier 2018).

17 Voir par exemple le clip « Gnani Mandjoujou » de Mah Kouyaté n° 2 : <https://www.youtube.com/watch?v=9q1u6kHqCSw> ou « Djadja » de Adja Soumano : <https://www.youtube.com/watch?v=LiD5lw4i0fc> (dernières consultations le 15 janvier 2018).

Dans tous les cas, la danse sert de fil rouge au déroulement du clip, visible du début à la fin, offrant de la variation visuelle à moindres frais. Ce caractère « décoratif » de la danse, combiné avec d'autres éléments décrits précédemment, se retrouve dans de nombreux vidéo-clips, en Afrique ou ailleurs, participant d'un véritable « langage du clip » (Martin, 1992 : 70¹⁸). Plus largement, cette valeur ornementale reflète aussi la pratique de la danse comme élément « adding spectacle and variety » aux performances *live* (Buckland, 1993 : 71), le corps dansant étant devenu une véritable « image populaire » (Dodds, 2004 : 37) insérée au sein d'une industrie du divertissement (Goodwin, 1992).

De plus, contrairement à d'autres types de clips qui mettent plutôt en avant l'individualité et les prouesses techniques d'un danseur ou d'une danseuse (avec des mouvements de caméra privilégiant un aspect de la danse : jeux de pieds, mouvements du bassin, acrobaties) en fonction des caractéristiques de la pratique dansée accompagnant la musique mise en clip, les clips étudiés ici présentent un groupe de danseurs qui, par un jeu de contraste, met en valeur l'individualité du chanteur. Selon une interprétation inspirée des travaux de

18 Bart Barendregt et Wim van Zanten témoignent de mises en scène similaires dans les clips indonésiens : « *The images on VCDs of regional popular music frequently display nature (rivers with waterfalls, mountains, woods, lakes and the sea) or parks in a city. The "sound of longing" is combine with images of the homeland. Furthermore, the artists may appear in several outfits in the same song, from traditional costumes to modern jeans and skirts. Although most images were probably a later addition to the recorded sound, the synchronization is relatively reasonable. Dancers, for instance four girls, or two boys and two girls, seem to act as stage décor.* » (2002 : 89)

Dorothea Schulz (2001) et Ryan Skinner (2005), ces effets de mise en scène – chanteur solo d'un côté / groupe de danse de l'autre – pourraient révéler les tensions identitaires, sociales et morales rencontrées par les artistes maliens (et plus largement l'ensemble de la société), partagées entre des aspirations individuelles et les pressions de la collectivité.

La danse de clip comme nouveau genre chorégraphique

Si la danse occupe donc un rôle prépondérant dans une certaine catégorie de clips maliens, on y observe une pluralité des genres de danses mobilisés. À Bamako, la production des clips a non seulement offert un autre contexte performatif aux danses traditionnelles mais a aussi entraîné la fabrication d'un nouveau genre chorégraphique : la *danse de clip*. Cette dernière expression s'ajoute donc aux termes « traditionnel », « moderne » et « contemporain » utilisés localement pour catégoriser différentes pratiques chorégraphiques au Mali, tant amateurs que professionnelles. Alors que le terme « traditionnel » renvoie aux danses considérées comme représentatives de certaines populations¹⁹ ; les danses dites modernes sont celles qui accompagnent les musiques populaires urbaines tant maliennes

19 Une terminologie locale distingue deux types de danse traditionnelle, « profane » et « sacré », selon leur contexte de performance (voir Djebbari, 2013 : 152-54).

qu'africaines (*coupé-décalé* ivoirien, *azonto* ghanéen, *kuduro* angolais par exemple) ou globales (hip-hop) ; tandis que le terme « contemporain » réfère à l'esthétique de la danse contemporaine. Ces catégorisations n'empêchent en rien le mélange des genres, d'autant que les danseurs ne se limitent pas à une seule pratique chorégraphique. S'il existe donc une grande porosité entre les différents genres chorégraphiques qui s'informent les uns les autres, favorisée par une intense circulation des danseurs entre les différents espaces performatifs, la danse de clip semble catalyser la mise en circulation des matériaux dansés. De la même manière que les danses apparaissant dans les clips musicaux à l'échelle globale révèlent un « *eclecticism of dance sources* » (Buckland 1993 : 74), la danse de clip malienne joue elle aussi sur l'imbrication des différentes esthétiques catégorisées par ailleurs comme traditionnelle, moderne et contemporaine dans une véritable opération de syncrétisme artistique ²⁰.

Si ce mélange des esthétiques chorégraphiques se retrouve ailleurs que dans les clips, la systématisation de leurs associations apparaît néanmoins comme une caractéristique du vidéo-clip. Accentuant les parcours de formation diversifiés des danseurs ouest-africains en un « processus

de capitalisation de compétences chorégraphiques » (Andrieu, 2012 : 64), la danse de clip permet aux danseurs d'y exprimer toute leur polyvalence technique et la variété de leurs sources d'inspiration gestuelle, toutes deux étant caractéristiques des profils des danseurs professionnels que l'on rencontre au Mali, et plus largement en Afrique (Andrieu, 2012).

Ce genre a ses danseurs spécialisés, que l'on retrouve souvent d'un clip à l'autre. De plus, il apparaît que l'association entre un artiste et un ou plusieurs danseurs peut devenir récurrente et conduire ainsi à un partenariat artistique durable qui se reproduit non seulement dans les clips mais aussi sur scène. Exécutés par un petit nombre de danseurs et/ou danseuses ²¹ (pas plus de 8 en général, plutôt entre 4 et 6 en moyenne), les enchaînements sont relativement courts, parfois répétés dans différentes orientations de l'espace, et les procédés chorégraphiques simples. Les danseurs changent de costumes et dansent devant différents décors au cours du clip ²². Les prises de vues de ce groupe de danseurs suivent des principes que l'on retrouve dans de nombreux clips : frontalité face caméra, plongée/contreplongée, vues d'un côté puis de l'autre, zoom sur les visages ou certaines parties du corps ou des costumes, alternance plans larges et effets de zoom, etc.

Le chorégraphe ou les danseurs auront été choisis par le chanteur qui leur aura remis le titre en amont afin qu'ils puissent préparer

20 Voir par exemple « Oudiobila » et « Sidian » de Djeneba Seck : https://www.youtube.com/watch?v=ulA_r5Jt-w; <https://www.youtube.com/watch?v=GHPHrUUGPu0>; « Sere » de Abdoulaye Diabaté : <https://www.youtube.com/watch?v=AP5nypPsYDY>; « Bi Tew » de Néné Soumano : <https://www.youtube.com/watch?v=LVgLt10B8Tw>; « Dambe » de Mamou Sidibé : <https://www.youtube.com/watch?v=bgydwY-E9pE>; « Siguiko » de Sadio Sidibé : https://www.youtube.com/watch?v=q_-C-NAEGxo (dernières consultations le 15 janvier 2018).

21 Il peut y avoir des groupes mixtes ou unisexes.

22 Le décor peut être in situ ou ajouté après au montage, les danseurs sont dans ce cas-là filmés en studio devant un fond vert.



Figure 3 : Les danseurs sont filmés en plongée par le cameraman lors du tournage du clip, Bamako, septembre 2010. Photo © Elina Djebbari.

une chorégraphie, dont la conception sera parfois assortie de demandes spécifiques mais plus souvent laissée libre. En effet, l'artiste ou le réalisateur du clip ne donnent pas forcément de directives ou d'indications aux danseurs, si bien que les mouvements proposés ne renvoient pas obligatoirement aux paroles de la chanson. Les danseurs peuvent ainsi laisser libre cours à leur inspiration, car c'est un savoir-faire qui est, dans ces cas-là, recherché.

Cependant, et les exemples proposés en note 20 le montrent, les chorégraphies et les mouvements sont choisis et travaillés

spécifiquement pour épouser la structure musicale du morceau afin d'en accentuer certaines composantes²³. Ainsi, la danse complète le montage dans la mise en images de la musique.

Les chorégraphies de clips doivent pouvoir être créées rapidement à partir d'un corpus de mouvements et de pas qui proviennent des différents espaces fréquentés par les danseurs : les troupes de danse traditionnelle,

23 Cela renvoie là encore au rôle de la danse dans les clips partagé à l'échelle globale (Dodds, 2004 : 133).

les stages de danse contemporaine, les boîtes de nuit, les fêtes populaires. Les vidéo-clips visibles à la télévision et sur internet représentent également une source majeure d'inspiration car cela permet aux danseurs d'« attraper » de nouveaux pas de danse et d'élargir leurs répertoires. Réintégrant ces différents registres de mouvements dans les chorégraphies qu'ils réalisent en qualité de « danseur de clip », les danseurs inscrivent ainsi leur pratique dans un continuum créatif alimenté par leur circulation au sein d'espaces performatifs variés (Djebbari, 2014).

Il s'agit également de rappeler que les clips évoqués ici s'inscrivent généralement dans une économie de la « débrouille », leur réalisation devant nécessiter à la fois peu de moyens et un faible investissement temporel afin d'optimiser les coûts de production ²⁴. Ils sont pour la plupart autoproduits par le chanteur ou la chanteuse qui activent un réseau de connaissances pour les aider à réaliser le clip : caméraman ²⁵, costumier, danseurs, etc. Dans les mises en scène les plus simples, toutes les images sont tournées en quelques heures sur le lieu de tournage choisi et tout se fait en même temps : le repérage des décors, les idées de mise en scène. Seuls les danseurs arrivent avec une chorégraphie qui n'est pas improvisée et que le chanteur découvre souvent seulement à ce moment-là. Dans un contexte économique

précaire, les ressources techniques sont limitées et le matériel est souvent rudimentaire : une seule caméra étant disponible, un seul angle de vue est donc possible par prise ; ne disposant pas de grues ou de travelling, la caméra est soit fixée sur un pied ou manipulée à la main ou à l'épaule. Le chanteur répète plusieurs fois son morceau en play-back en changeant de costume et de décor à chaque prise, sachant qu'une seule prise est faite pour chaque séquence ²⁶. Il en va de même pour les choristes puis pour les danseurs.

Le montage ultérieur permettra de créer les variations visuelles nécessaires au dynamisme du clip, alternant les vues des danseurs, du chanteur, des choristes avec d'autres éléments visuels évoqués dans la première partie du texte. Une fois les prises de vues effectuées, il faut ensuite le monter (cette tâche n'est pas forcément exécutée par le preneur d'images), puis il faudra payer pour qu'il soit ensuite diffusé à la télévision nationale ²⁷. Ces différentes étapes, qui nécessitent à chaque fois un investissement financier important, expliquent que certains

24 Une situation comparable à la production des clips à Kinshasa par exemple (White, 2012 : 729).

25 De nombreux artistes font par exemple appel aux cameramen de l'ORTM pour réaliser leurs vidéo-clips. Il s'agit là d'une pratique courante au Mali – et plus généralement en Afrique de l'Ouest (Tozzo, 2005 : 113-114) – où le fonctionnement de l'ORTM, bien qu'étant une TV publique, est nettement fagocité par le privé.

26 Si la performance enregistrée peut être conçue comme limitant les risques d'erreur par la possibilité de couper au montage ou de refaire une prise jusqu'à ce que le mouvement soit parfaitement exécuté (Dodds, 2004 : 79), il apparaît néanmoins, dans les vidéoclips étudiés, que certaines erreurs commises apparaissent néanmoins dans le produit final. Voir par exemple le clip « Diarabi » d'Issa Bagayoko : <https://www.youtube.com/watch?v=8Z7rORQy4xc> entre 6'15 et 6'22, moment de confusion entre les danseuses avant qu'elles ne se coordonnent à nouveau (dernière consultation le 15 janvier 2018).

27 Selon une pratique répandue en Afrique, qui s'applique tout autant pour la diffusion d'un titre à la radio qu'un clip à la télévision ou même un passage en live dans une émission musicale.

clips tournés ne sont jamais montés ou finalement jamais diffusés, ou que le temps soit parfois long entre ces étapes.

Malgré ces contraintes économiques, Askew rappelle à propos des clips tanzaniens, que « *Tanzanian music videos thus should not be seen as amateurish mimicry of MTV, but rather as another creative outlet for the artistic skills and resources of Tanzanian musicians* » (2009 : 208 ²⁸). De la même manière, l'émergence des clips au Mali a donné naissance à la création d'un nouveau genre chorégraphique qui nourrit en retour la créativité des réalisateurs et monteurs de clips.

Vidéochoréomorphose

L'émergence de la danse de clip comme nouvelle forme chorégraphique, consacrant l'association de différentes catégories de danse performées par ailleurs, conduit à envisager le médium du clip comme initiateur d'une *vidéochoréomorphose* en ce qu'il a induit la création d'un nouveau genre esthétique.

La notion de vidéochoréomorphose proposée ici s'inspire des néologismes « discomorphose » (Hennion, Maisonneuve & Gomart, 2000) puis « numérophormose » (Granjon & Combes, 2007) qui désignent tant les transformations esthétiques que les changements des pratiques d'écoute et de consommation musicale induites par l'avènement de nouveaux formats, le disque puis les supports numériques. Dans

cette perspective, la vidéochoréomorphose désigne à la fois la transformation des matériaux et des techniques chorégraphiques en raison de leur adaptation à un nouveau format médiatique et les différentes pratiques consommatoires des danses véhiculées par les vidéo-clips ²⁹.

Au-delà des adaptations en termes chorégraphiques évoquées *supra* qui restent néanmoins tributaires d'une conception scénique de la danse, les corps des danseurs font aussi l'objet de transformations. Les techniques audiovisuelles permettent en effet de créer des effets qui distordent les corps et mouvements des danseurs. Certains clips jouent sur les trucages permettant de dupliquer le corps d'un danseur en plusieurs exemplaires ou en effet de miroir ou encore de le fragmenter ; d'autres emploient les effets de ralentissement et accélération, de marche avant et arrière permettant de créer des prouesses physiques que les danseurs ne peuvent exécuter au cours d'une performance *live* ³⁰. D'autres encore utilisent les effets de transparence et de fondus pour dématérialiser les corps. C'est le cas par

²⁹ Ce dernier aspect ne sera cependant pas abordé ici.

³⁰ Voir par exemple des effets de ralentissement et de duplication du groupe de danseurs dans le clip « Mourouni » de Chéché Dramé : <https://www.youtube.com/watch?v=4yVTXwvUqKM>; des effets de marche arrière pour le saut périlleux et autres trucages dans le clip « Diarabi » de Hawa Gaffou Diarra, voir notamment entre 0'08 et 0'20 : <https://www.youtube.com/watch?v=BAAn39HY0Fgl>; des effets de démultiplication des danseurs dans le clip de Sadio Sidibé « Tu sais » : <https://www.youtube.com/watch?v=eri7uPlwlFk> (dernières consultations le 15 janvier 2018).

²⁸ De façon similaire, Brian Larkin rappelle que les productions vidéo nigérianes sont « *a consequence of both poverty and innovation* » (2005 : 160).



Figure 4 : Les corps des danseurs sont fondus au décor par un effet de transparence évoquant le monde des esprits pour refléter les paroles de la chanson « Djinê » (« esprits ») de Nahawa Doumbia. Source : capture d'écran <https://www.youtube.com/watch?v=A9Br3XzPIPQ> (accès le 19 mai 2016).

14
2

exemple du clip « Djinê ³¹ » de Nahawa Doumbia où les danseurs apparaissent parfois en transparence, cette technique permettant d'évoquer le monde des esprits et de répondre ainsi au thème de la chanson.

Le vidéochooréomorphisme imposé aux corps des danseurs par les techniques audiovisuelles dans les clips montre comment « l'interaction entre médias qui en a résulté a engendré de nouveaux genres artistiques qui inventent des langages spécifiques » (Rosiny, 1998 : 75). Plus que d'exprimer une relation entre danse et vidéo

dans ses différents usages (Dodds, 2004 : 69) qui a notamment pu être exprimée par la notion de « vidéodanse » (Rosiny, 1998 ³²), la notion de vidéochooréomorphose insiste sur les potentialités transformatives induites par cette interaction, agissant sur la danse tant dans la façon dont elle est exécutée et filmée lors du tournage que dans son apparence après le traitement de l'image. Comme le rappelle Dodds, « *it is not just the physical body that constitutes the "dance" but the*

31 <https://www.youtube.com/watch?v=MxyCZzSSvnQ> (dernière consultation le 15 janvier 2018).

32 Pour un point sur les différents termes existant en anglais exprimant cette relation (screen choreography/screen dance, dance video creation, camera choreography, dance for the camera), voir Dodds 2004 : 69.

triadic relationship between the moving body, the camera and the edit » (Dodds, 2004 : 89).

Les interactions sont en effet réciproques et s'incarnent dans des logiques créatives qui se complètent les unes les autres, spécifiquement adaptées au vidéo-clip. Toujours dans le clip « Djinê » évoqué plus haut, on voit comment les mouvements des danseurs et le choix des costumes, les prises de vues et les mouvements de caméra, le montage et les trucages, se conjuguent pour favoriser la visualisation d'un monde spirituel et éthéré adapté aux paroles de la chanson.

Les outils technologiques audiovisuels, les techniques de montage notamment, contribuent ainsi à la création de nouvelles esthétiques chorégraphiques qui, sans faire table rase de normes de spectacularisation des danses mises en œuvre dans le contexte du Ballet national ou des troupes de danse traditionnelle, participent à leur renouvellement. On assiste dans le contexte des vidéo-clips à l'apparition de genres chorégraphiques hybrides qui sont tout autant créés par les danseurs que par les réalisateurs de clips et les monteurs. La réalisation du clip résulte d'une distribution des tâches, fonctionnant de surcroît de façon assez autonome les unes des autres. Le clip apparaît *in fine* comme une production née de plusieurs visions cohabitant au sein du même format. De plus, la danse de clip prend une autre dimension en ce que le médium audiovisuel transforme le « live body » en « screen body » (Dodds, 2004 : 29), sujet à diverses distorsions grâce aux effets et trucages rendus possibles par les outils technologiques. Dès lors, l'espace

performatif du vidéo-clip produit ce que l'on a nommé une vidéo choréomorphose³³.

Danseurs de clips, registres de légitimation et aspirations professionnelles

Comme les entretiens menés avec les danseurs en témoignent, l'avènement de ce nouveau genre chorégraphique s'accompagne de considérations économiques et sociales renvoyant à l'insertion de cette activité dans un champ professionnel en plein développement.

L'apparition dans les clips est souvent une première étape dans la vie du danseur en voie de professionnalisation. Les clips sont en effet l'un de ces « gombo³⁴ » qui peuvent apporter un petit subside aux danseurs. En cela, danser dans les clips, malgré l'assurance d'une certaine régularité de l'activité, n'est

33 Si cette notion a été ici conçue pour analyser le développement d'une *danse de clip*, c'est-à-dire la transformation esthétique et la création d'un nouveau genre chorégraphique, cette notion n'est pas exclusive au phénomène des vidéoclips. Au contraire, elle peut permettre d'examiner théoriquement toute relation entre la vidéo et la danse (Buckland, 1993; Dodds, 2004; Rosiny, 1998).

34 Le terme « gombo », issu de l'argot ivoirien, est utilisé dans toute l'Afrique de l'Ouest francophone pour désigner les activités informelles et irrégulières permettant d'obtenir de petits revenus, rapidement et facilement, révélateur d'une économie de la débrouille.

pas forcément bien considéré par tous les danseurs, certains trouvant cette activité dégradante (car peu payée), d'autres appréciant au contraire de passer à la télévision et d'être ainsi reconnus dans la rue. Les clips ne servent pas seulement la renommée du chanteur mais aussi celle des danseurs qui y sont mis en scène. Il s'agit donc pour ces derniers d'une voie de reconnaissance alternative qui peut aussi générer certaines tensions sociales.

Selon les danseurs de clips bamakois, leurs performances dansées contribuent à la réputation des artistes. En effet, leurs discours présentent le clip comme la principale voie de promotion des artistes et sous-entendent par là qu'un clip réussi, et plus particulièrement avec une « belle danse », permettra d'acquérir la renommée escomptée. Selon eux, un artiste qui remporte un succès le doit en grande partie aux danseurs qui apparaissent dans son clip ou qui dansent derrière lui pendant les concerts. La réputation supposée et le talent du danseur viendraient donc apporter une aura supplémentaire à celui qui s'en entoure³⁵. Ce discours s'accompagne également de revendications économiques, les danseurs se trouvant trop peu payés en regard du service rendu et de la garantie de succès qu'ils apportent au chanteur mis en vedette. Cet argument est bien sûr stratégique, les artistes pouvant adopter une revendication similaire.

35 Dans son étude des jeunes danseurs évoluant dans le milieu des groupes de musique moderne à Kinshasa, Léon Tsambu Bulu explique que les danseurs sont devenus « les acteurs les plus attendus des spectateurs des prestations vivantes et le point de mire des consommateurs des vidéoclips » (2009 : 197).

La production des danses dans les clips nécessite des compétences spécifiques³⁶. Certains danseurs se distinguent par leurs capacités à chorégraphier les séquences et sont chargés de composer le groupe de danseurs, généralement constitué de proches avec lesquels ils sont habitués à travailler. Les danseurs de clips créent entre eux un réseau activé en permanence par les chanteurs. Certains artistes font aussi appel à des troupes de ballet entières, ou en effectif réduit, pour tourner dans leur clip, en gage de professionnalisme³⁷. Un entretien mené avec un danseur de clip réputé à Bamako explique comment le groupe de danseur est constitué à la demande d'un artiste :

« Quelqu'un me demande 10 danseurs. Moi je prends pas les danseurs qui peuvent faire son travail, je prends des danseurs que je connais. Des danseurs, ceux dont je peux au moins couper leurs salaires. En un mot, par exemple, tu me dis tu as besoin d'un danseur, je prends chaque danseur supposons 10000 [FCFA]. Moi je cherche des danseurs, ceux dont je peux payer à 2500. Tu vois un peu ? Moi je coupe 7500 à chaque danseur. Par contre, j'oublie que j'ai mon

36 Comme le rappelle Theresa Buckland, « *many routines reveal compositional skill and knowledge of stylised movement which highlight the dance content, as a focussed rather than an unstructured activity* » (Buckland, 1993 : 54).

37 Par exemple, la troupe entière du ballet du district de Bamako apparaît dans le clip « Lombaliya » de Mah Kouyaté n° 1 : <https://www.youtube.com/watch?v=mrB6hLtBI4A> (dernière consultation le 15 janvier 2018). Certains danseurs de la même troupe figurent dans le clip « Bougouni » de Nhawa Doumbia : <https://www.youtube.com/watch?v=nielh4U6-7o> ou « Koli » de Djelika Diawara : <https://www.youtube.com/watch?v=rMnpsWrChoQ> (dernières consultations le 15 janvier 2018).

salaire à moi-même qui n'a rien à voir avec leurs 10000. Oui c'est ce petit problème qui coince un peu ³⁸. »

Le danseur révèle ici que pour optimiser son propre gain financier quand une danse de clip lui est commandée, il ne choisit pas les meilleurs danseurs mais au contraire ceux qui se contenteront d'une somme dérisoire. Cela implique un niveau a priori plus faible des danseurs, pouvant en cela expliquer les aspects parfois peu professionnels des danses dans certains clips, provoquant les critiques des journalistes notamment ³⁹. Alors qu'il expose ouvertement sa stratégie financière quand il gère la répartition de la rémunération entre les danseurs, il explique cependant la difficulté à recevoir les maigres compensations financières offertes par les artistes en échange des services rendus.

« Auteur : Donc tu as fait beaucoup de clips ?

T. : Ah, les clips, les clips, j'en ai fait plus de 1000 clips, je sais même pas qui est qui, mais maintenant, je compte l'arrêter.

Auteur : Pourquoi ?

38 Entretien, Bamako, 13 décembre 2010.

39 Ainsi écrit le journaliste malien Youssouf Doumbia (2006) : « Les critiques pleuvent, depuis peu, sur les chorégraphies d'accompagnement des clips et des prestations de nos artistes musiciens, qui passent sur le petit écran. Les téléspectateurs constatent déçus que toutes les danses se résument actuellement à des déhanchements obscènes. Ils déplorent que les accompagnateurs de la plupart des artistes musiciens exécutent des pas de danse qui laissent perplexes le public. Les Maliens toutes ethnies confondues ne s'y reconnaissent pas. Aujourd'hui, les gens qui regardent les clips maliens ressentent un grand vide derrière les chanteurs. La chorégraphie ne colle pas au contenu culturel de la chanson. Le constat général est que la musique malienne est mal accompagnée. »

T. : Bah voilà, on n'est pas payé à notre juste valeur quand même. Tu peux passer toute la journée à faire un clip et le soir le chanteur il te donne 10000. Moi je trouve que c'est une manière de ne pas respecter ton danseur. C'est une manière de ne pas savoir ce qu'il vaut, ou soit c'est une manière de pas penser à lui ou soit c'est une manière de le rabaisser. Moi je pense tout ! Parce que moi je me dis, tu peux pas prendre quelqu'un, le faire danser pendant 24 heures ou simplement pendant 5 ou 6 heures de temps et après lui donner une somme vraiment pas possible. Donc les clips, c'est pas là mon problème. Mon problème c'est que ça me plaît plus en fait. Au début de la danse tu aimerais te faire voir en fait, te faire voir dans les images à la télé. Mais après tu... tu comprends après, tôt ou tard tu vas comprendre que vraiment l'image ne te sert à rien en fait. Souvent tu rentres à la maison tu demandes 5000 à quelqu'un, on te dit "mais tu as de l'argent". Souvent, même 500 F tu demandes à quelqu'un, il te dit "mais tu as de l'argent". Parce que tu sors à la télé matin, midi et soir. Par contre tu es à la télé mais tu n'as rien dans la poche. C'est le clip qui te donne le nom mais c'est comme... c'est comme un sac de coton en fait : c'est gros mais c'est faible. Partout on te voit on te reconnaît facilement, voilà c'est lui-même. Les conditions ne vont pas. Donc c'est pourquoi ⁴⁰. »

Outre les considérations financières qui sont ici interprétées comme signe d'un défaut d'appréciation de l'effort physique déployé par le danseur, voire d'un manque de respect ou d'une « manière de le rabaisser », l'extrait d'entretien témoigne également de la « célébrité et [du] prestige immédiats gagnés grâce aux médias (télévision, vidéo-clips) » (Tsambu Bulu, 2009 : 219) et des tensions qui peuvent être générées au niveau de l'entourage immédiat du danseur quand il s'avère que le succès médiatique ne s'accompagne pas forcément de rentrées financières

40 Entretien, Bamako, 13 décembre 2010.

conséquentes : « c'est comme un sac de coton » explique le danseur, « c'est gros mais c'est faible [léger] ». De plus, les réflexions du danseur font écho à l'observation proposée plus haut sur le fait que le groupe de danseur met visuellement en valeur l'individualité de la vedette mise en scène dans le clip. Pour réaliser la chorégraphie de groupe, chacun des danseurs doit exécuter le même mouvement de façon synchronisée, ne laissant que peu de place à l'expression de leurs individualités respectives alors même que la participation de chacun relève d'enjeux personnels.

Les contraintes économiques et la dépréciation qui entourent la danse de clip conduisent certains danseurs à refuser de prendre part à cette activité. Lors d'un entretien, un danseur témoigne de son appréciation négative des conditions d'apparition dans les clips.

« L. : Je fais pas de clips, je fais pas de concert, je fais pas de *Top Étoiles* ⁴¹.

Auteur : Pourquoi ?

L. : Pour moi la danse c'est quelque chose qui a beaucoup de valeur. Il faut qu'on se considère pour que les autres nous considèrent. Je peux pas aller faire un clip à 10000 F, j'ai pas appris la danse pour 10000 F. Je peux pas faire le *Top Étoiles*, à chaque fois je sors à la télé c'est 1000 F par artiste. Le clip c'est ça qui lance l'artiste. Je peux pas donner le nom à l'artiste alors que moi je n'ai rien, je peux pas faire ça. Je peux pas aller faire des tournées dans les villages pendant des mois et de retour j'ai seulement 150000 F ou 200000 F c'est pas possible. Un concert à 5000 F je peux pas le faire. C'est des danses qui

sont dures, qui lancent l'artiste. Je le sais mais moi je le fais pas. Je suis pas contre mais c'est ma philosophie. C'est ma philosophie, je peux pas le faire. Je me respecte et je veux que les autres me respectent. Pour moi, si je veux que les autres me respectent, il faut que j'enlève mes pieds dans les choses que les gens prennent comme n'importe quoi... Je suis un petit danseur, mais je ne suis pas un danseur de n'importe quoi. Je me respecte dans mon travail.

Auteur : Pourquoi est-ce que c'est mal considéré de danser dans les clips ou derrière les artistes ?

L. : Bon c'est une manière pour les artistes de gagner leur vie, de gagner les 10000 et les 5000 qu'ils gagnent, ça leur permet de gagner un peu leur vie. C'est bien je suis pas contre. Mais moi je préfère laisser ça, je préfère laisser la danse que de faire ça. Bon le problème pour moi c'est que je me bafoue moi-même. J'ai souffert pour apprendre la danse. J'ai fait deux ans je marche dans mon quartier pour aller à Sabalibougou. Deux ans ! Je mange pas, je viens, je quitte chez moi à 6 h du matin, je viens au Centre. Parfois à 3 h du matin je suis chez moi, le matin 6 h je reviens. J'ai appris la danse dans la galère, dans la misère. Je peux pas galérer pour apprendre un métier et puis galérer pour manger, pour chercher la valeur de... je sais pas comment dire... galérer pour apprendre quelque chose et puis galérer pour manger... le fruit de ce travail. J'ai fait du galère pour avoir ce travail, je dois pas faire du galère pour avoir les fruits de ce travail.

Auteur : Et si c'était mieux payé ?

L. : J'allais le faire. Mais si c'est pas mieux payé je le fais pas. Je préfère passer la nuit à ne rien manger que d'aller faire ça ⁴². »

Expliquant les raisons de son refus de danser dans les clips, à la fois parce que c'est une danse peu considérée et qu'il ne veut pas faire « n'importe quoi » afin de se respecter lui-même et d'être en retour respecté pour son travail, il argue aussi que la rémunération

41 *Top Étoiles* est une émission musicale diffusée sur la chaîne nationale de télévision ORTM (Office de Radiodiffusion Télévision du Mali). Des artistes se produisent en live et un classement hebdomadaire des clips musicaux est effectué.

42 Entretien, Bamako, 20 septembre 2010.

est bien trop faible par rapport aux efforts qu'il a fournis pour se former en danse traditionnelle et contemporaine. Cependant, si cette activité était mieux payée, il accepterait plus facilement de s'adonner à cette activité, une contradiction partagée par de nombreux danseurs maliens ⁴³.

Un autre extrait d'entretien permet d'apprécier les jugements esthétiques portés à l'encontre des danses de clips :

« Tous ses clips [ceux d'un danseur de clip réputé à Bamako] sont les premiers du classement, ce qui fait qu'il se croit meilleur que tout le monde. Il a proposé des pas pour *Taama* mais [Souleymane] Koly lui a dit directement en vis-à-vis, "non ce pas-là, je n'aime pas" car c'était un pas de clip. Je te montrerai ce que c'est un pas de clip. Quand Kardigué [directeur d'une troupe de danse traditionnelle] m'a demandé de monter le mouvement d'ensemble au stade du 26 mars, il m'a appelé et m'a dit que le ministre lui a confié une mission mais qu'il ne faut pas mettre du « moderne » dedans. Du coup, j'ai mis du traditionnel et du contemporain. En fait, le contemporain est mieux considéré que le "moderne" car le "moderne", comme dans les clips tu sais, ce n'est pas de la danse, c'est un peu vulgaire en quelque sorte ⁴⁴. »

Par ses réalités économiques et esthétiques, la danse de clip apparaît ainsi comme un sous-genre dans le champ chorégraphique malien, qui vient se télescoper et se juxtaposer avec les catégories de danses déjà établies dans les représentations. En étant traités de « gomboïstes » par les danseurs professionnels, c'est aussi la nature des prestations chorégraphiques qui fait l'objet de discrédit.

⁴³ Andrieu (2012) fait état d'observations similaires au niveau des danseurs professionnels burkinabé.

⁴⁴ Entretien, Bamako, 18 décembre 2009.

Comme le remarque Sarah Andrieu, « pour les danseurs engagés dans le mouvement de la danse contemporaine par exemple, la danse de clip ne relève en aucun cas de l'art chorégraphique » (Andrieu & Djebbari, 2012). Cependant, au Burkina Faso comme au Mali,

« si ces discours négatifs sont prégnants dans le petit monde des danseurs professionnels, force est de constater que de nombreux danseurs professionnels ont, au cours de leur trajectoire, été danseurs de clip. Si certains s'attachent à masquer cet épisode de leur carrière, d'autres indiquent que le fait d'avoir participé à des clips leur a permis de faire accepter à leur entourage leur choix professionnel et surtout leur a donné les moyens de poursuivre dans le métier choisi. » (*Ibid.*)

« Il se croit meilleur que tout le monde » disait l'un des danseurs interviewés à propos de l'un de ses collègues ; « Je suis un petit danseur, mais je ne suis pas un danseur de n'importe quoi » soulignait un autre ; « mon salaire à moi-même n'a rien à voir avec leurs 10000 » revendiquait le chorégraphe de clip. Il s'agit ici d'exprimer différents registres de légitimation dans un contexte socio-professionnel encore fragile – célébrité, qualité de la formation professionnelle, revendication financière – permettant de différencier l'amateur du professionnel. Dissimulée ou non, critiquée ou valorisée, danser dans les clips est bien l'une des facettes du métier de danseur au Mali. Cependant pour la plupart, être danseur de clip n'est pas conçu comme une fin en soi, c'est un moyen de « se débrouiller », de subvenir à ses besoins en attendant de voir sa carrière prendre la tournure escomptée. Ces témoignages révèlent les tensions rencontrées par les danseurs en voie de professionnalisation qui doivent

adapter leurs aspirations aux contraintes économiques du marché de la culture et du divertissement tout en adoptant des stratégies de distinction pour se situer dans un champ professionnel concurrentiel.

Conclusion

Dans de nombreux clips produits au Mali, la danse n'est plus forcément cantonnée à un rôle narratif ou reliée à l'expression d'une identité ethnique ou régionale. Même si elle reste encore mise en œuvre selon des conventions scéniques, « *choreographed and filmed with a stage perspective in mind* » (Dodds, 2014 : 64), il s'agit néanmoins d'une émancipation par rapport aux rôles assignés à la danse par les politiques culturelles maliennes pendant les premières décennies de l'indépendance.

En traitant de différents aspects liés à l'utilisation de la danse dans les vidéo-clips au Mali, cet article a considéré ce médium comme un nouvel espace performatif induisant des transformations dans l'exécution et la réception de catégories de danse faisant déjà partie du paysage chorégraphique malien. En s'attachant à présenter les usages renouvelés de danses issues de répertoires conçus comme « traditionnels » dans la réalisation des clips, on montrait comment les danses traditionnelles contribuaient à la production d'imaginaires culturels locaux et nationaux tout en usant de conventions partagées par les clips musicaux à l'échelle globale. Les clips offrent incontestablement un nouvel espace performatif à des danses, qui depuis plusieurs décennies sous l'action des politiques culturelles nationales et du marché de l'art international, ont déjà connu de multiples transformations.

Une autre étape est franchie avec l'émergence d'une nouvelle catégorie de danse, la *danse de clip*, qui a spécifiquement vu le jour en lien avec le développement des vidéo-clips. Le support audiovisuel, et les différentes techniques de prise de vues et de montage attenantes, orientent la fabrique d'images chorégraphiques qui, tout en rappelant parfois le style des danses traditionnelles spectaculaires, s'en distingue par l'incorporation d'éléments chorégraphiques et scénographiques nouveaux. L'adaptation des danseurs à ce médium se conjugue à la créativité des preneurs d'images et des monteurs qui utilisent les techniques audiovisuelles pour transformer les corps et créer des mises en scène qui ne peuvent être reproduites sur une scène de théâtre. En cela, la notion de *vidéo-choréomorphose* a été proposée pour analyser les interactions réciproques entre la danse et le médium audiovisuel et rendre compte des transformations opérées lors du passage de l'espace de la scène à celui de l'écran.

En évoquant les différentes catégories de danseurs qui participent à ces vidéo-clips et en questionnant leurs points de vue, cela permettait de rendre compte des différents savoir-faire mobilisés, de leurs stratégies économiques et professionnelles mais aussi des représentations ambiguës qui entourent cette profession neuve.

Les danses traditionnelles et la danse de clip concourent à la création d'images chorégraphiques diffusées à large échelle via les vidéo-clips, participant en retour à la constitution de nouveaux régimes de la création musico-chorégraphique au Mali, permettant d'appréhender tant la complexité des représentations culturelles que la réalité des moyens techniques et économiques de la création chorégraphique ouest-africaine.

Bibliographie

Andrieu Sarah (2012), « Artistes en mouvement. Styles de vie de chorégraphes burkinabè », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 25, p. 55-74.

Andrieu Sarah & Djebbari Elina (2012), « Vidéo-clips au Burkina Faso et au Mali : création d'imaginaires et nouvelles esthétiques », Communication dans le cadre des Journées d'Études Internationales GLOBAMUS *Outils et supports technologiques de la création musicale : nouvelles approches*, 3-4 mai 2012, EHESS, Paris, non publié.

Askew Kelly M. (2009), « Musical images and imaginations : Tanzanian music videos », in Njogu Kimani & Middleton John (eds.), *Media and identity in Africa*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, p. 208-217.

Aufderheide Pat (1986), « Music Videos : The Look of the Sound », *Journal of Communication*, p. 57-78.

Banks Jack (1997), « Video in the Machine : the Incorporation of Music Video into the Recording Industry », *Popular Music*, 16-3, p. 293-309.

Barendregt Bart & van Zanten Wim (2002), « Popular Music in Indonesia since 1998, in Particular Fusion, Indie and Islamic Music on Video Compact Discs and the Internet » *Yearbook for Traditional Music*, vol. 34, p. 67-113.

Blanchard Gérard (1987), « Les vidéoclips », *Communication et langages*, 72, p. 49-57.

Buckland Theresa (1993), « Some Preliminary Observations : Dance and Music Video », in Stephanie Jordan & Dave Allen (eds.), *Parallel Lines. Media Representations of Dance*, Londres, John Libbey, p. 51-79.

Chrispo Caleb Okumu (2002), « Music Video as a Constituency for Research in Contemporary African Music », *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, n° 153-154, p. 114-118.

Copans Jean (1990), *La longue marche de la modernité. Savoirs, intellectuels, démocratie*, Paris, Karthala.

Dibben Nicola (2009), « Nature and Nation : National Identity and Environmentalism in Icelandic Popular Music Video and Music Documentary », *Ethnomusicology Forum*, 18-1, p. 131-151.

Djebbari Elina (2012), « Recomposer la tradition, investir le contemporain : la création musicale et chorégraphique des troupes de Ballets au Mali », in E. Olivier (ed.), *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Paris, Éditions Delatour, p. 201-223.

— (2013), *Le Ballet National du Mali : créer un patrimoine, construire une nation. Enjeux politiques, sociologiques et esthétiques d'un genre musico-chorégraphique, de l'indépendance du pays à aujourd'hui*, Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

— (2014), « Voler, donner, transmettre : propriété et appropriation chez les artistes de Ballets au Mali », *Volume! La revue des musiques populaires*, 10-1, p. 173-193.

Dodds Sherril (2004), *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*, Basingstoke & New York, Palgrave Macmillan.

Doumbia Youssouf (2006), « Mélomanes et danse au Mali : vivement une chorégraphie bien de chez nous », *L'Essor*, 20 novembre.

Garritano Carmela (2013), *African Video Movies and Global Desires. A Ghanaian History*, Ohio University Press.

Goodwin Andrew (1992), *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Granjon Fabien & Combes Clément (2007), « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas des jeunes amateurs », *Réseaux*, n° 145-146, 6-7, p. 291-334.

Hennion Antoine, Maisonneuve Sophie & Gomart Émilie (2000), *Figures de l'amateur ; Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française.

Jacobs Sean & Constantin François (2005), « Big Brother, l'Afrique te regarde », *Politique africaine*, 2005/4, n° 100, p. 123-145.

Larkin Brian (2005), « Nigerian Video : the Infrastructure of Piracy », *Politique africaine*, 2005/4, n° 100, p. 146-164

Martin Denis-Constant (1992), « En noir et blanc ou en couleurs, que voir dans les clips sud-africains? », *Politique africaine*, 48, p. 67-88.

— (2015), « Le général ne répond pas... Chanson, clip et incertitudes : les jeunes Afrikaners dans la "nouvelle" Afrique du Sud », *L'Homme*, 215-216, p. 197-232.

Meyer Birgit (2010), « Tradition and colour at its best: 'tradition' and 'heritage' in Ghanaian video-movies », *Journal of African Cultural Studies*, 22 (1), p. 7-23.

Mera Miguel & Morcom Anna (2009), « Introduction : Screened Music, Trans- contextualisation and Ethnomusicological Approaches »,

Ethnomusicology Forum, 18-1,
p. 3-19.

Roberts Robin, (1994), « “Ladies First” : Queen Latifah’s Afrocentric Feminist Music Video », *African American Review*, vol. 28, n° 2, p. 245-257.

Rosiny Claudia (1998), « La narration du mouvement en vidéodanse : Modes narratifs d’une forme artistique intermédiatique », *La littérature et la danse*, n° 112, p. 75-87.

Schulz Dorothea (2001), « Music Videos and the Effeminate Vices of Urban Culture in Mali », *Africa*, 71-3, p. 345-372.

Skinner Ryan Thomas (2015), *Bamako Sounds. The Afropolitan*

Ethics of Malian Music, University of Minnesota Press.

Straw Will (1988), « Music Video in Its Contexts : Popular Music and Post- Modernism in the 1980’s », *Popular Music*, 7-3, p. 247-266.

Tozzo Émile A. (2005), « “La réforme des médias publics en Afrique de l’Ouest” Servir le gouvernement ou le citoyen? », *Politique africaine*, vol. 1, n° 97, p. 99-115.

Tsambu Bulu Léon (2009), « Enfants et jeunes dans le métier de la danse au sein des groupes musicaux modernes à Kinshasa », in Agbu Osita (ed.), *Children and Youth in the Labour Process in Africa*, Dakar, Codesria, p. 197-223.

Vernallis Carol (1998), « The Aesthetics of Music Video : An Analysis of Madonna’s “Cherish” », *Popular Music*, vol. 17, n° 2, p. 153-185.

White Bob (2012), « Pour l’amour du pays : générations et genres dans les clips vidéo à Kinshasa, R.D.C », in Gomez-Perez Muriel & Leblanc Marie (eds.), *L’Afrique des générations. Entre tensions et négociations*, Paris, Karthala, p 709-762.



14



2