



HAL
open science

Chorégraphes, danseurs et réalisateurs de vidéoclips à Abidjan (Côte d'Ivoire). Ethnographie des nouveaux métiers artistiques en régime numérique

Ettien Adou, Sarah Andrieu

► To cite this version:

Ettien Adou, Sarah Andrieu. Chorégraphes, danseurs et réalisateurs de vidéoclips à Abidjan (Côte d'Ivoire). Ethnographie des nouveaux métiers artistiques en régime numérique. Cahiers d'ethnomusicologie, 2022, Cultures du numérique, 35, pp.4756. hal-04412392

HAL Id: hal-04412392

<https://hal.science/hal-04412392>

Submitted on 23 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Chorégraphes, danseurs et réalisateurs de vidéoclips à Abidjan (Côte d'Ivoire). Ethnographie des nouveaux métiers artistiques en régime numérique

Ettien Adou et Sarah Andrieu



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/4756>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2022
Pagination : 187-204
ISBN : 978-2-88968-080-1
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Ettien Adou et Sarah Andrieu, « Chorégraphes, danseurs et réalisateurs de vidéoclips à Abidjan (Côte d'Ivoire). Ethnographie des nouveaux métiers artistiques en régime numérique », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 35 | 2022, mis en ligne le 15 décembre 2023, consulté le 16 janvier 2024.
URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/4756>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Chorégraphes, danseurs et réalisateurs de vidéoclips à Abidjan (Côte d'Ivoire)

Ethnographie des nouveaux métiers artistiques
en régime numérique

ETTIEN ADOU et SARAH ANDRIEU

Introduction

La musique s'écoute, se regarde et se danse. Elle agit autant dans la création de sons, d'images et d'imaginaires que dans la mise en mouvement de corporéités. De cette intime alliance du son, de l'image et du geste émerge, dans les années 1980, le vidéoclip, une forme audiovisuelle hybride qui emprunte au cinéma, à la télévision, à la publicité et aux jeux vidéo. Puissant outil de promotion de la musique, le vidéoclip marque la « bascule récente vers une culture audiovisuelle synesthésique » au sein de laquelle « la musicalisation de la vision » est centrale (Bonde Korsgaard 2017 : 85). Le vidéoclip et ses multiples avatars au format court¹ ont aujourd'hui envahi le quotidien des utilisateurs d'internet et des réseaux sociaux. Ces derniers sont de plus en plus nombreux à « n'écou[ter] que des clips » (Kaiser et Spanu 2018 : 8). Aussi, ces usagers participent-ils activement à la création, à l'incorporation et à la mise en circulation à l'échelle globale de ces « tendances » visuelles et auditives (Braun 2015 ; Andrieu 2022). La Côte d'Ivoire est fortement intégrée dans cette dynamique de visualisation de la musique et sa capitale économique Abidjan, ville où les cultures populaires sont particulièrement effervescentes, constitue un espace propice pour étudier les logiques structurantes du monde du vidéoclip. Ainsi, cet article décrit ce qui se déroule en amont de la diffusion, dans le but de documenter la fabrique du vidéoclip à Abidjan. Pour ce faire, nous nous concentrons sur les vidéoclips tournés par des réalisateurs professionnels et auxquels participent des chorégraphes et des danseurs de métier.

¹ Vidéos amateurs diffusées sur YouTube ou Facebook, vidéos virales ou *trends* sur TikTok, réels ou *reels* sur Instagram.

Un examen de la littérature sur le vidéoclip révèle que l'approche ethnographique est peu sollicitée, contrairement aux démarches herméneutique et représentationnelle (Garritano 2013). On dispose donc de très peu d'informations sur les acteurs et sur le processus créatif de cet objet culturel. Les travaux existants, généralement centrés sur les musiques populaires occidentales, se sont davantage intéressés à la dimension historique et esthétique (Vernallis 2004 ; Jullier et Péquino 2013 ; Bonde Korsgaard 2017 ; Gaudin 2018), ou aux stéréotypes genrés ou raciaux que le vidéoclip active (Aubin 2011 ; Frisby et Aubrey 2012). Quelques travaux, menés pour la plupart par des anthropologues, intègrent toutefois la dimension sociopolitique afin de questionner les imaginaires générationnels (White 2012), identitaires (Askew 2009 ; Martin 1992, 2015 ; Djebbari 2018), genrés (Schulz 2001 ; Kolé, Andrieu et Adou 2022) véhiculés. Cependant, ces travaux n'examinent pas la fabrication concrète de ces vidéoclips. Élina Djebbari (2018) est une des rares autrices à étudier les contraintes socio-économiques qui sous-tendent la production et les aspirations professionnelles des danseurs de vidéoclips au Mali, mais le travail des réalisateurs est laissé dans l'ombre de ses recherches centrées sur la danse.

Ainsi, alors que le pôle du contenu a suscité beaucoup d'intérêt, celui de la conception est, quant à lui, resté marginal. Les processus de création, l'organisation interne des pratiques, les logiques sociales, les trajectoires professionnelles et les réseaux de coopération qui participent à la fabrication du vidéoclip demeurent donc dans un flou que seule une approche empiriquement ancrée pourrait clarifier. Cet article propose d'« ethnographier l'opacité » de ce secteur audiovisuel (Jedlowski 2019 : 18). Il s'appuie sur une enquête croisée du monde du vidéoclip abidjanais qui s'est déroulée entre décembre 2020 et décembre 2021 dans différents quartiers de la capitale ivoirienne². Les données proviennent de discussions informelles, d'une vingtaine d'entretiens menés avec des réalisateurs, des chorégraphes et des danseurs de vidéoclips, d'observations *in situ* de séances de répétitions de danses, de créations de chorégraphies et d'une dizaine de tournages de vidéoclips. Des enquêtes complémentaires réalisées dans des lieux de formation³, des festivals ou au sein d'institutions publiques⁴ ainsi qu'un travail régulier de veille sur les « posts » et images diffusés par ces acteurs sur les réseaux sociaux complètent ces données.

² Les données qualitatives exploitées sont issues d'enquêtes de terrain menées dans le cadre du programme de recherche interdisciplinaire ANR AFRINUM *Cultures du numérique en Afrique de l'Ouest : musique, jeunesse, médiations* (2019-2024), coordonné par Emmanuelle Olivier. Nos enquêtes ont été menées dans différentes communes d'Abidjan. Précisons que depuis 2001, Abidjan est devenu un district autonome qui regroupe dix communes (Abobo, Adjamé, Attécoubé, Cocody, Koumassi, Le Plateau, Marcory,

Port Bouet, Treichville et Yopougon) et trois communes périphériques (Songon, Anyama et Bingerville). Nous remercions l'ensemble des membres d'AFRINUM pour la richesse des discussions, ainsi que les réalisateurs, danseurs et chorégraphes qui ont accueilli nos questionnements et nos regards avec beaucoup de bienveillance.

³ Notamment au sein de l'Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC).

⁴ Nous avons aussi suivi les activités de la jeune Fédération Ivoirienne de danse Accordanse.

Ce travail s'inscrit dans le champ théorique et méthodologique de la sociologie de l'art et de l'anthropologie des professions artistiques⁵. Il s'agit non seulement de participer à la dynamique de « retour au travail » qui renouvelle le regard sur le fait artistique (Perrenoud et Bataille 2021), mais également d'étendre ces réflexions à des espaces socio-professionnels ni européens, ni étatsuniens. Le but est de pouvoir travailler les points de convergence entre des modalités de travail qui seraient communes aux transformations actuelles – notamment numériques – du capitalisme globalisé et d'envisager les singularités propres à des contextes locaux. En analysant concrètement ce que le numérique a produit comme transformation dans le milieu professionnel du vidéoclip ivoirien, il s'agit *in fine* de proposer à l'échelle micro, une description et une analyse d'un monde du vidéoclip en pleine mutation. Les alliances, les initiatives, les négociations, les formes d'organisation du travail, les savoirs, les valeurs et les imaginaires qui structurent ce « monde de l'art » (Becker 1998) seront donc au cœur de cette réflexion.

Des parcours de formation hétérogènes

Le monde du vidéoclip en Côte d'Ivoire est un milieu de « jeunes⁶ » attachés à construire les cadres de professions neuves. Une industrie du vidéoclip structurée autour de réalisateurs, de chorégraphes et de danseurs s'élabore et se consolide à Abidjan dans un contexte médiatique très dynamique⁷. Les trajectoires individuelles et les représentations collectives qui construisent ces identités professionnelles émergentes sont dès lors importantes à étudier.

Les réalisateurs, chorégraphes et danseurs rencontrés ont des parcours disparates et protéiformes. En effet, il n'existe pas de parcours académiques typiques pour exercer ces métiers, mais plutôt un aménagement de savoirs et de savoir-faire antérieurs. En l'absence de formation spécifique dédiée à la réalisation de vidéoclips, cette fonction se caractérise par des transformations de professions spécialisées, des reconversions professionnelles, des changements

⁵ Il s'inspire plus précisément des propositions d'Howard Becker (1988) sur la dimension collective de la création artistique, de Pierre-Michel Menger (2009) sur l'incertitude et la fragmentation du travail artistique, de Marie Buscatto (2008) sur la richesse heuristique de l'ethnographie du travail artistique et de Marc Perrenoud (2007) sur le caractère artisanal et ordinaire de certaines carrières artistiques.

⁶ Les travaux anthropologiques ont montré que la « jeunesse » était une catégorie à géométrie variable (voir notamment Peatrik, 2020). Nous pouvons dès à présent indiquer que les acteurs

décrits dans cet article ont entre 20 et 35 ans. Nous tenterons par la suite, de donner des contours plus précis à cette catégorie.

⁷ La démocratisation de l'espace audiovisuel ivoirien et l'évolution de l'offre des chaînes satellitaires offrent des espaces de plus en plus importants pour la diffusion des vidéoclips. Il existe même des chaînes de télévision qui y sont exclusivement dédiées (RTI3, Trace Africa...). Sur les transformations contemporaines de l'espace audiovisuel en Afrique, se reporter notamment au dossier dirigé par Alessandro Jedlowski pour la revue *Politique Africaine* (2019).



Fig. 1. Tigger Gronz, lauréat 2022 du PRIMUD (Prix des musiques urbaines) du meilleur réalisateur de clip lors du tournage de celui du chanteur Remy Adan (*Le goût de cha*) réalisé par Andy Shakur dont il était alors l'assistant réalisateur. 22 janvier 2021. Bar la Maison blanche, Cocody. Photo Ettien Adou.

de statut et d'étiquette ainsi que par l'apprentissage entre pairs, de réalisateur expérimenté à réalisateur néophyte.

Andy Shakur⁸ était par exemple spécialisé dans la photographie, Bouba Atkins a fait des études de droit, alors que Kpoman Ange et Jypheal ont étudié la musique au Lycée d'Enseignement artistique (LEA). Jypheal, l'un des réalisateurs de vidéoclips les plus reconnus à Abidjan, a d'ailleurs débuté sa carrière professionnelle en tant qu'arrangeur. Over La Recette et Rufus Goré ont, quant à eux, suivi des formations spécialisées en audiovisuel à l'Institut des Sciences et Techniques de la Communication (ISTC). Cette école d'enseignement supérieur leur apparaît comme la seule pouvant offrir une formation pratique dans les métiers de l'audiovisuel.

Les entretiens révèlent le rôle clef joué par certaines entreprises audiovisuelles dans le parcours de formation des réalisateurs. Les structures de production Boss Playa⁹ et Nid de Star en constituent à ce titre de véritables incubateurs. Ce sont des instances d'acquisition, de transmission et de consolidation de savoir-faire techniques et pratiques. Ces structures ont longtemps joué un rôle

⁸ Hormis Kpoman Ange et Rufus Goré, les réalisateurs de vidéoclips utilisent pour la plupart des pseudonymes : Andy Shakur, Jypheal, Bouba Atkins, Over La Recette...

⁹ Boss Playa est une société de production et de distribution d'œuvres audiovisuelles et discographiques basée à Abidjan. Elle a été créée en

1998 par Tony Adams, le producteur du groupe ivoirien de rap MAM. La société a à son actif la réalisation de vidéos pour un large éventail d'artistes de renommée internationale, des publicités pour des marques prestigieuses, des séries télévisées, ainsi que des concerts à succès à travers l'Afrique et l'Europe.

prescripteur jusqu'à ce qu'émergent aux alentours de 2010 une « nouvelle vague » de réalisateurs indépendants qui, en réalité, en sont des exécutés. Ces structures ont permis à des réalisateurs tels que Bouba Atkins, Rufus Goré ou Kyba d'entrer en contact avec le matériel technique et de fourbir leurs armes en tant qu'assistants réalisateurs, monteurs et directeurs artistiques. Ces derniers relèvent le rôle initiateur et formateur que la structure Boss Playa a joué dans leur parcours. Les responsables de Boss Playa constituent pour eux des modèles de réussite, des figures emblématiques, des symboles de persévérance et d'accomplissement. Tout comme eux, les réalisateurs indépendants souhaitent mettre en place une structure qui maîtrise l'ensemble de la chaîne de production de la musique en régime numérique, depuis la détection de talents dans tous les domaines jusqu'à l'organisation d'événements et de spectacles.

Les trajectoires des chorégraphes et danseurs de clips sont, elles aussi, jalonnées par des voies de formation multiples. Signalons d'une part que si l'Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) propose des formations spécifiques en danse¹⁰, rares sont les chorégraphes et danseurs actifs dans le milieu du vidéoclip à l'avoir fréquenté. L'INSAAC ne dispense d'ailleurs aucun enseignement en « danses urbaines », pratiques créatives plurielles qui sont au cœur des vidéoclips abidjanais. Les danseuses et les danseurs « de clips » rencontrés ont, pour la plupart, des trajectoires marquées par l'autodidaxie, tout en ayant en commun la fréquentation d'espaces de transmission comme les troupes de danse néo-traditionnelles. Nombreux sont ceux également à avoir participé à *Variestoscope* et *Wozo vacances*¹¹, des émissions de vacances très populaires en Côte d'Ivoire, organisées par la télévision nationale. Cette socialisation précoce à « la danse à/pour l'écran » ainsi que l'imprégnation dès l'enfance à des univers artistiques compétitifs sont à la source de nombreux itinéraires. Ces deux éléments sont également au cœur des pratiques de danses actuelles qui se déploient sur les réseaux sociaux. Ange Gbadié, l'un des chorégraphes de clips et de concerts les plus réputés d'Abidjan soutenait d'ailleurs :

Moi je suis danseur depuis tout petit, tu vois j'ai grandi à Abobo Avocatier, dans un quartier un peu précaire... On a des émissions ici qu'on appelle *Wozo Vacances*. J'y ai participé. Après ça encore, on a pris de l'âge, on a fait l'émission qui s'appelle *Variestoscope*. C'est des expériences... mais après il faut devenir professionnel, il faut suivre des cours, il faut se faire entraîner par des chorégraphes¹².

¹⁰ L'INSAAC propose une licence et un master en danse ainsi qu'un diplôme professionnel de professeur d'éducation artistique. Cette certification professionnelle est délivrée sur concours par le centre de formation pédagogique pour les arts et la culture (CFPAC), instance intégrée à l'INSAAC. Voir : <https://www.insaac.edu.ci>

¹¹ Ces deux émissions de vacances ont été créées respectivement en 1985 et 1989. Elles sont produites et diffusées sur la Radiodiffusion Télévision Ivoirienne (RTI) et rassemblent une très large audience.

¹² Entretien avec Ange Gbadié, Abobo, 27 mai 2021.

Si aucun danseur rencontré n'a suivi de formation spécialisée dans les danses ou chorégraphies de clips, tous reconnaissent que l'autodidaxie ne suffit pas et qu'il faut « faire l'effort » de se former si l'on souhaite faire de la danse un métier. Ces formations prennent souvent la forme d'ateliers formels ou non auprès de chorégraphes réputés (Georges Momboye, Massidi Adiatou, Jenny Mezile...); elles peuvent également se décliner en « auto-formations » en ligne notamment à travers YouTube et ses tutoriels. La danseuse et comédienne France Nancy met en avant cette auto-formation, qu'elle place sur le même plan que les savoirs acquis à l'INSAAC :

YouTube a tout fait pour moi ! Je regardais les tutos, je voulais apprendre ce style, je checkais les bases, je voulais apprendre la danse de salon, je checkais les bases, du coup quand tu me voyais, tu avais l'impression que je faisais genre l'INSAAC alors que non...¹³

Les temps de formation auprès de danseurs aînés s'articulent ainsi à des temps d'auto-formation via YouTube, lequel constitue un réservoir d'inspiration inépuisable pour les danseuses et les danseurs abidjanais qui regardent tout autant les clips et les concerts de Beyoncé que les compétitions des *bboys* indiens. Les réalisateurs de vidéoclips affirment également renforcer leur compétence à l'aide de formations en ligne et de tutoriels sur Internet. Que ce soit pour consulter des tutoriels de danse ou de réalisation, Internet est ici sollicité dans une volonté de renforcement des compétences et des « arts de faire » (de Certeau 1990). Résolument engagés dans un processus de visibilisation de leur savoir-faire, ces jeunes professionnels mobilisent les réseaux sociaux non seulement comme une scène, mais également comme un espace symbolique d'apprentissage et de contact avec l'ailleurs. Hyperconnectés, les réalisateurs tout comme les chorégraphes et les danseurs sont en prise quotidienne avec ce qui se fait « ailleurs ». Ce visionnage de vidéos et/ou de tutos relève d'une « instruction » indispensable à l'acquisition de certaines qualités (« la créativité », « l'ouverture », « la richesse de l'esprit ») placées au cœur de l'identité professionnelle de ces acteurs.

Pluriactivités, inventivité et flexibilité

Si, depuis le début de cet article, nous utilisons parfois, par facilité, les catégories de réalisateurs ou de danseurs « de clips », celles-ci demeurent imparfaites car elles ne décrivent pas la pluriactivité qui est au cœur de ces métiers. En effet, aucun des réalisateurs, chorégraphes ou danseurs rencontrés ne fait « que » des vidéoclips. La fonction de réalisateur peut s'exercer dans l'événementiel (anniversaire, mariage, concert), dans la publicité commerciale, dans la fabrique de

¹³ Entretien avec France Nancy, Blokosso (commune de Cocody), 28 avril 2021.

reportages institutionnels, dans les séries ou le cinéma. La polyvalence est d'ailleurs une des qualités souvent citées par les réalisateurs, et à ce titre l'un des modèles de réussite dans la réalisation est Roland Gogo. Ce dernier travaille pour le cinéma, la publicité, les reportages institutionnels et ses vidéoclips sont considérés comme étant de très bonne qualité.

Les chorégraphes, quant à eux, ont souvent leur propre compagnie pour laquelle ils créent des spectacles qui pourront être présentés lors de premières parties de concerts ou faire l'objet de vidéos exclusivement centrées sur la danse. Ils peuvent également être solli-

cités par un artiste chanteur pour scénographier et chorégrapier l'intégralité d'un concert. Enfin, ils s'engagent également dans des activités de transmission (stages et cours). Les danseuses et les danseurs développent également ces activités de transmission (auprès d'enfants, de stagiaires locaux comme étrangers...), et dansent « en live » à différentes occasions : concerts, émissions TV, caravanes publicitaires. Par ailleurs, certains d'entre eux s'attachent à développer, en parallèle à leur carrière dans la danse, une carrière d'acteurs (dans les séries télévisées notamment), pendant que d'autres s'investissent dans des activités commerciales annexes (boutique de relooking, salon de coiffure, bar, cave à alcool, magasin de vêtement...). Dans ces écosystèmes professionnels marqués par la polyvalence, le vidéoclip constitue certes une activité importante de visibilité et de consolidation de sa légitimité, mais il reste une activité parmi d'autres.

Cette pluriactivité, bien connue de la sociologie du travail artistique (Menger 2002 ; Bureau, Perrenoud et Shapiro 2009), constitue une des normes de ce que l'on appelle la *gig economy*¹⁴, cette économie de « petits boulots » et de micro-entrepreneurs qui regroupent une part de plus en plus importante d'individus de par le monde. Dans le contexte africain, certains auteurs ont pu parler « d'économie de la débrouille » (Ayimpam 2014) pour montrer comment, dans des contextes de crise économique et sociale aigüe, les populations des grandes

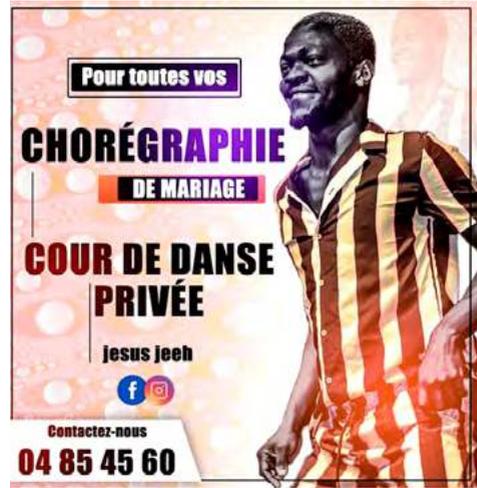


Fig. 2. Affiche pour la promotion des activités d'enseignements de Jesus Jeeh, danseur du chanteur Serge Beynaud. Source : Publication instagram.

¹⁴ *Gig economy* signifie littéralement « économie de concerts occasionnels ». Comme le soulignent Pierre Bataille et Marc Perrenoud, nous voyons que « les transformations les plus récentes des "mondes du travail", autrement dit du salariat

contemporain, sont souvent venues des usages en vigueur dans les mondes de l'art, et du spectacle en particulier » (Bataille et Perrenoud 2021 : 8)

villes ont développé de petites activités leur permettant de (sur)vivre. Dans le secteur qui nous intéresse, Julie Dénomée (2019) propose d'utiliser la notion « d'économie du gombo » pour décrire le modèle structurant de l'industrie audiovisuelle ivoirienne des années 2010. La métaphore végétale du « gombo¹⁵ » désigne en Côte d'Ivoire une opportunité lucrative, qui se situe en marge de la source principale de revenus, et qui à la fois « coule » [glisse] dans la poche » (Viti 2005) tout autant qu'elle désigne une personne « qui glisse » et vogue au gré des opportunités¹⁶. Si les réalisateurs et danseurs utilisent beaucoup le mot « gombo », certains admettent cependant qu'il est aujourd'hui évoqué à tort pour désigner tous types d'activités, principales comme secondaires, cadrées ou non par un contrat. Le terme « gombo », s'il continue de définir un « extra », tend à englober l'ensemble des activités des artistes (non fonctionnaires) et devient de ce fait synonyme de contrats comme l'explique Pierre Boffou, musicien et enseignant à l'INSAAC,

J'explique aux étudiants : « gombos » c'est quand tu es chez papa et maman. Mais si tu n'es plus chez papa et maman, ce que tu appelles gombos, c'est un salaire!¹⁷

Il est dès lors plus intéressant de parler de pluriactivité, de micro-entreprenariat que « d'économie du gombo », puisque les réalisateurs, les chorégraphes et les danseurs rencontrés en font leur activité principale et ne sont aucunement des « gomboïstes », des individus instables et insaisissables qui d'ailleurs ont souvent mauvaise réputation dans le milieu. Les réalisateurs et les danseurs sont plutôt de « petits » entrepreneurs qui tentent de s'adapter au mieux aux logiques du cadre (social, économique, politique...) en usant de stratégies de détournement, de contournement. Celles-ci ont pour objectif de rendre l'activité soutenable d'un point de vue économique et moral. Au-delà de cette simple viabilité économique, on constate aussi que les réalisateurs et les danseurs sont fortement engagés dans la construction de cadres permettant une meilleure reconnaissance de leurs activités. Une nouvelle configuration idéologique se construit ainsi autour d'une forte volonté de professionnalisation fondée sur des conventions communes qui assurent la viabilité de ces professions neuves. Parmi les conventions, il y a la flexibilité, qui se traduit d'abord par le fait que réalisateurs, chorégraphes et artistes chanteurs ne sont pas liés par des contrats de travail formels et ensuite que les rémunérations varient selon les projets, la proximité et la renommée des acteurs en interaction.

¹⁵ Le gombo est un légume utilisé dans de nombreux plats en Afrique. Cuit, il a une texture gélatineuse qui « glisse » dans la main ou dans la cuillère.

¹⁶ On peut également parler de « gomboïste » pour désigner un individu qui court sans cesse à la recherche de « gombos ».

¹⁷ Pierre Boffou, Conférence sur la professionnalisation du secteur de la danse, Semaine Nationale de la Danse, Treichville, 26 avril 2021.

Les réalisateurs, les chorégraphes et les danseurs doivent ainsi être considérés comme des auto-entrepreneurs qui, grâce à leur savoir-faire, favorisent leur propre employabilité et gagnent ainsi une certaine forme d'autonomie. Le travail d'imagination, l'inventivité, l'adaptabilité, la capacité d'improvisation apparaissent alors comme le ciment d'un processus de professionnalisation alternatif. Plusieurs instances récentes de consécration ont permis de renforcer cette reconnaissance du travail et du talent de ces professionnels. En effet, le PRIMUD – prix des musiques urbaines – récompense le meilleur réalisateur de clip vidéo, le meilleur clip, la révélation clip, le meilleur danseur et les *Ivoire Dance Awards* décernent un prix aux danseurs urbains. Pour les réalisateurs et les danseurs, créer une catégorie spéciale pour les réalisateurs de vidéoclips ou pour les danseurs urbains montre non seulement l'importance du vidéoclip dans la chaîne de production de la musique, mais témoigne également de la consécration de la spécificité de leurs talents. Et parce qu'ils aspirent à une plus forte reconnaissance de leur fonction, ils s'engagent dans la création de produits culturels originaux et innovants. La quête de la qualité et de l'originalité est centrale à leur activité.

Fabriquer un vidéoclip à Abidjan : conventions et tactiques

Aujourd'hui en Côte d'Ivoire, le succès d'un « tube » est indissociable de la sortie du vidéoclip qui circulera sur les chaînes spécialisées et les plateformes de téléchargement, sur les pages Facebook, les comptes Instagram et WhatsApp. « Cliper » son « son » se révèle indispensable dans le monde du coupé-découlé, un genre musical très populaire à Abidjan, car ces clips permettent de mettre en avant les « concepts » (pas de danse) qui accompagnent les chansons. Le clip nourrit et démontre ainsi la « dansalité » du produit musical (Kolé 2021 : 110), critère essentiel au succès d'un « son ». Cependant, si la danse est omniprésente dans le vidéoclip, le chorégraphe et les danseurs se retrouvent, d'une manière générale, non pas à la conception, mais plutôt à l'exécution. En effet, lors du tournage, ils se plient totalement aux directives du réalisateur qui constitue le principal ordonnateur de la fabrication, un acteur au sens « crozierien » du terme. Le réalisateur qui dispose d'une autonomie de gestion des ressources, déploie des stratégies et dirige étroitement l'exécution de ses décisions. Dans le but d'optimiser les ressources, de maximiser les gains personnels et collectifs, il ajuste constamment son action aux nouvelles données auxquelles il est confronté pendant le tournage.

Le réalisateur est soit désigné par la maison de production du chanteur, soit choisi par son équipe selon le montant, les interactions antérieures ou en raison de la qualité d'un vidéoclip réalisé dans la même période. Le chorégraphe peut, quant à lui, être suggéré par le réalisateur du vidéoclip, mais la plupart du temps, c'est l'artiste chanteur lui-même qui le choisit en raison de la relation



Fig. 3. Tournage du clip *Gnomi avec lait*, avec les rappers Fior de Bior et Niska, réalisé par l'équipe technique de Bouba Atkins. Scène prise dans une rue du village d'Anoumanbo (Marcory). Photo Ettien Adou.

de confiance, parfois d'exclusivité, qui leur permet de travailler ensemble rapidement¹⁸. Après le choix du réalisateur vient le moment de la prise de contact et de la validation des options pratiques, techniques et artistiques de la création du vidéoclip. À ce stade, l'artiste a déjà transféré sa chanson au réalisateur ainsi qu'au chorégraphe. Lors d'une rencontre qui se fait très souvent de façon physique, le réalisateur recueille les idées (ou les exigences) du chanteur, lui explique son projet artistique (état d'esprit, ambiance, idée originale), discute du prix, l'informe de la trame narrative, des lieux de tournages, des séquences, des décors, des parties consacrées à la danse et au scénario. Après cette étape de prise de

¹⁸ À Abidjan, un système de salariat se développe parfois entre artistes et danseurs. L'exemple souvent cité est celui de Serge Beynaud qui chaque mois rémunère, de manière très généreuse dit-on, ses danseuses et danseurs attirés. Le lien des danseurs à leur « patron » est fait d'un ensemble d'obligations (notamment l'exclusivité), mais ils peuvent également développer des activités en leur nom. Ils ne sont pas uniquement ceux qui dansent « derrière » l'artiste, le public les connaît,

ils accèdent à une forme de célébrité et eux-mêmes travaillent, à travers les réseaux sociaux notamment, à promouvoir leur image. Il existe également des groupes de danses urbaines indépendants des artistes chanteurs qui sont régulièrement sollicités pour des tournages de clips, mais aussi des danseuses et des danseurs urbains indépendants qui gèrent leur carrière « en solo » et dansent pour différents artistes dans différents contextes (concerts et clips).



Fig. 4. Transmission et répétition d'une phrase chorégraphique créée par Ange Gbadié (de dos) pour le clip de Claire Bahi *Hozanna*, 3 juin 2021, Centre d'action culturelle d'Abobo. Photo Sarah Andrieu.

contact et de mise au point, le chanteur envoie à son chorégraphe les séquences musicales qui devront être dansées dans le clip. En effet, les chansons ne sont désormais chorégraphiées en entier que pour les « démos » ou « teasings » et les danseurs souhaitent, pour gagner du temps, savoir exactement sur quel(s) passage(s) ils doivent créer une phrase.

Une fois que le chorégraphe possède ces informations techniques, il réunit un groupe de danseurs, en fonction du budget décidé avec le chanteur¹⁹, et débute les répétitions qui peuvent durer de quelques heures à deux journées entières selon la virtuosité, le nombre de danseurs ou encore le fait de devoir transmettre (ou non) la phrase chorégraphique à l'artiste chanteur. Il procède

¹⁹ Les montants sont flexibles et c'est généralement le chorégraphe qui gère le budget et la redistribution aux danseurs. Si le chorégraphe estime généralement ne pas pouvoir travailler en deçà d'un montant de 500 000 francs CFA (comprenant son salaire, les défraiements et salaires des danseurs, le tissu et le salaire du tailleur pour les costumes), les danseurs, quant à eux, estiment qu'ils devraient être rémunérés au moins

50 000 francs CFA (tout compris) par tournage de clip. Ces grilles de salaires subissent dans la réalité des modifications et généralement le cachet d'un clip tourne autour de 25 000 francs CFA par danseur. Artiste et danseurs entrent ainsi dans des logiques de don-contre-don et surtout de fidélité. Le chanteur pourra les solliciter à d'autres occasions (shows TV ou en boîtes de nuit, concerts...).

alors à l'écriture d'une phrase originale qui doit non seulement épouser l'état d'esprit de la chanson (genre, rythme et « concept » dansant choisi), mais aussi visibiliser les imaginaires sociaux que le réalisateur veut traduire. La création, la répétition, le choix et la confection des costumes des danseurs sont généralement entièrement laissés entre ses mains. Il pourra cependant envoyer via WhatsApp des images de la chorégraphie créée avant le tournage du clip et opérer ainsi quelques ajustements selon les indications de la chanteuse ou du chanteur. Notons que l'ensemble de ce processus peut également être réalisé de manière collective, lorsque la création de la danse d'un clip est confiée à un groupe de danseurs urbains et non à un seul créateur.

Le choix du jour, des lieux (en studio ou en extérieur) et des heures de tournage dépendront du réalisateur, mais surtout de la rémunération. C'est lui qui supervise la confection des décors, qui mobilise le personnel technique (directeur de la photographie, chef opérateur, maquilleuse²⁰), réserve les espaces, contacte des agences pour les figurants, loue le matériel technique (camera, trépieds, réflecteurs stabilisateurs, éclairage...). Il travaille directement avec l'artiste chanteur, le chorégraphe et toutes les autres fonctions de renfort. C'est encore lui qui définit le nombre et la qualité des personnes à mobiliser, coordonne leurs activités ; bref, il détermine les conditions de réalisation concrète du vidéoclip. Le réalisateur occupe donc une position transversale et le tournage constitue le lieu où les logiques artistiques, techniques et financières se rencontrent. De l'optimisation des ressources à cette étape dépendent la réalisation, la viabilité et la stabilité de toute la production. Un tournage dure généralement une seule journée, mais peut se prolonger jusqu'à 5 jours lorsque les lieux de prise de vue sont géographiquement éloignés. Le vidéoclip *Shaka Zoulou*²¹ de Safarel Obiang réalisé par Andy Shakur a duré cinq jours, tandis que *Gnonmi et Lait*²² de Fior De Bior et Niska réalisé par Bouba Atkins a été tourné en une seule journée. Le tournage est un moment symbolique qui met en exergue l'intérêt, l'engagement, voire un don de soi dont les acteurs du monde du vidéoclip font preuve pour assurer la viabilité de la production. Ce don de soi se manifeste par un dépassement ou cumul de fonctions et la mise en œuvre de conventions relatives au cadre. Le jour du tournage, le réalisateur est à la fois scénariste, directeur artistique et metteur en scène. Il est parfois cadreur et monteur. Il effectue le découpage technique du scénario ou plutôt du déroulé, élabore le plan de travail pratique, donne les orientations aux acteurs, aux figurants, aux danseurs...

Le réalisateur dispose d'un pouvoir hiérarchique et d'une maîtrise des corps qui seront vus à l'écran. Il décide de tout, du nombre de prises que l'artiste chanteur va faire jusqu'à la qualité du maquillage, en passant par la pertinence

²⁰ Au niveau de la réalisation, les postes indispensables sont ceux du réalisateur, du chef opérateur et du directeur de la photographie.

²¹ www.youtube.com/watch?v=oZ-dztRksA4

²² www.youtube.com/watch?v=TQtwXWk3gJQ

des pas de danse. Il a un pouvoir de décision sur tous les groupes professionnels qui participent à la mise en œuvre du vidéoclip. Il donne l'idée générale, négocie les financements et choisit les fonctions (les personnes) nécessaires à la fabrication. Plus le réalisateur est connu, plus il a la liberté de ne pas se plier à l'autorité de l'artiste chanteur ni aux standards créatifs du moment. Lors du tournage, toutes les autres fonctions sont ramenées à une position d'exécutant, ce qui débouche sur des négociations de la part des chorégraphes et des danseurs.

Coopérations, conflits et reprises d'initiatives

Les rapports de pouvoir entre chorégraphes et réalisateurs se caractérisent par une ambivalence. Ces deux groupes de professionnels se rencontrent régulièrement lors des tournages, ils sont dépendants les uns des autres et participent ensemble à la réussite de l'œuvre. Toutefois, des micro-conflictualités sont présentes à toutes les étapes de la fabrication du clip. D'une manière générale, les chorégraphes et les danseurs reprochent aux réalisateurs de ne pas prendre au sérieux la danse et ne pas lui accorder la place cruciale qui lui revient dans le vidéoclip. Le sentiment de la plupart des chorégraphes est que les réalisateurs « ne misent pas sur la chorégraphie » et utilisent la danse « comme un simple élément de remplissage ». Or, avec le développement des réseaux sociaux comme Tiktok, la danse s'érige comme l'une des clefs de la réussite d'une chanson.

Cette tension latente est visible lors des prises de vue des séquences dansées où le réalisateur peut demander à une ou deux personnes seulement d'intervenir, là où le chorégraphe avait prévu une vue d'ensemble. L'inverse est aussi courant. Alors que le chorégraphe demande de l'amplitude dans les mouvements, le réalisateur exige parfois moins d'entrain et des positions figées. Ce qui peut être perçu par le chorégraphe comme une plus-value créative peut apparaître comme un « bruit » par le réalisateur (au sens communicationnel, qui perturbe la saisie du message). Au manque de considération dont les danseurs estiment être victimes de la part des réalisateurs, ces derniers répondent par le manque de « discipline » d'individus qui « veulent tellement se faire voir qu'ils ne respectent jamais les positions qu'on leur donne ». Ces stéréotypes adossés à l'ethos professionnel des uns et des autres, renvoient d'une manière générale à deux attitudes disparates lors des tournages : atmosphère sérieuse chez l'équipe du réalisateur et toujours décontractée chez les danseurs. De fait, les danseurs sont régulièrement repris par les réalisateurs et menacés de voir leur image « coupée au montage » s'ils ne se plient pas aux règles du tournage. Celui-ci apparaît alors comme un lieu où la faible reconnaissance des danseuses et des danseurs urbains s'exprime.

Pour contrer cette figure toute-puissante du réalisateur et redonner à la danse la place qui lui revient, depuis quelques années les danseurs organisent



Fig. 5. Tournage d'une démo avec le groupe de danseuses *Jaguar dancers*. Les danseuses observent finement la prise de vue du jeune réalisateur Sam PC. Cocody, 9 mai 2021. Photo Sarah Andrieu.

eux-mêmes leurs tournages de «demos» exclusivement centrées sur la danse²³. Il s'agit alors de créer une chorégraphie sur l'intégralité de la chanson, de travailler la virtuosité et l'innovation gestuelle, puis de solliciter un réalisateur qui sera employé cette fois-ci non pas par un artiste chanteur mais par des danseurs. Le tournage d'une «dém» est bien plus rapide que celui d'un clip, quelques heures suffisent. Dans ce cas, c'est souvent l'un des danseurs (généralement le leader du groupe) qui choisit les lieux du tournage ainsi que la mise en scène et la position des danseurs. Dans ce «nouveau» cadre, le réalisateur n'a pas la même attitude que lors d'un tournage de clip et il laisse souvent les danseurs regarder les images qui viennent d'être tournées pour recueillir leur aval. Ces derniers seront en effet très attentifs à la qualité de la prise de vue des mouvements qui sera généralement restituée en plan séquence, afin de ne pas «couper» la chorégraphie.

Le tournage de ces démos est souvent confié à de jeunes réalisateurs en début de carrière, pour qui ce type de tournage constitue à la fois un moyen de se perfectionner et une carte de visite pour «approcher» des artistes²⁴. Ces «reprises d'initiatives» (Balandier 1982 [1955]) peuvent parfois aller plus loin car, dans l'idéal, de nombreux danseurs souhaiteraient se passer de réalisateur, posséder leur propre matériel et pouvoir tourner quand ils le souhaitent sans dépendre d'un professionnel qui ne les prend pas toujours au sérieux. Un des acteurs importants de la danse urbaine ivoirienne, le danseur et chanteur Edmond Franck Gnaza dit «Gadoukou la Star» a récemment ouvert dans la commune de Cocody (Angré) un studio de tournage afin «de donner une plateforme de visibilité aux danseurs, industrialiser le secteur de la danse et faire de la danse un véritable business»²⁵. Ces initiatives sont à la fois sources de créativité, de transferts de savoirs (certains danseurs se muent en réalisateurs), mais également d'emploi puisque les démos deviennent des espaces propices à l'apprentissage sur le tas de jeunes réalisateurs qui deviennent experts dans la captation des corps en mouvements. Au final, elles viennent dynamiser un secteur déjà actif qui repose sur un réseau de micro-entrepreneurs engagés dans des logiques de professionnalisation et une forte quête de légitimité.

23 Les artistes chanteurs sont de plus en plus sensibles à la création de ces démos qui jouent un rôle certain dans le succès musical. Certains les financent, tandis que d'autres participent même à leur tournage. Ces démos sortent parfois avant le vidéoclip, servent de support à l'apprentissage des «concepts» (pas de danse) associés à la chanson et deviennent des outils indispensables au lancement des «challenges» de danse sur TikTok.

24 Les vidéoclips et les démos sont rarement réalisés par le même individu. La rémunération de ces démos est souvent très modeste et certains préfèrent même parler de «défraiements».

25 Extrait d'un post Facebook de GLS GROUP Chorégraphique-Gadoukou La Star, 20 janvier 2022.

Conclusion

Si pour certains métiers artistiques, la révolution numérique ne semble pas avoir bouleversé les pratiques professionnelles (Bataille et Perrenoud 2021), on ne peut pas en dire autant du monde du vidéoclip abidjanais. Réalisateurs, chorégraphes et danseurs ont à démontrer leur utilité, leur légitimité et leur professionnalisme, contrairement à des « fonctions anciennes » telles que l'arrangeur ou l'ingénieur du son. Cet article a tenté de décrire comment autour des clips se structure aujourd'hui une industrie locale florissante, dynamisée par la miniaturisation et l'accessibilité du matériel technique. Par ailleurs, les chorégraphes et les réalisateurs de vidéoclips constituent des créateurs d'imaginaires engagés dans un processus de professionnalisation de métiers porteurs dans le secteur digital. Leur appropriation du numérique s'inscrit dans les logiques sociales préexistantes de promotion, de production de soi et d'auto-entreprenariat. Le monde du vidéoclip abidjanais apparaît alors comme un espace professionnel et un marché du travail caractérisé par la pluriactivité plutôt que par une économie aléatoire et peu structurée. Il repose sur un système d'interactions faites de coopérations, mais également de luttes entre professions, pour conquérir ou conserver leur position préférentielle. Les acteurs de ce monde tentent, collectivement et isolément, de conserver leur autonomie pour faire valoir leurs choix artistiques et esthétiques, quitte à recréer un espace professionnel à soi.

Références

- ANDRIEU Sarah
2022 « Vidéoclips, réseaux sociaux et professionnalisation des danseurs urbains à Abidjan (Côte d'Ivoire) ». *Émulations, Revue de sciences sociales (à paraître)*.
- ASKEW Kelly
2009 « Musical images and imaginations: Tanzanian music videos », in Njogu Kimani & Middleton John eds.: *Media and identity in Africa, Bloomington & Indianapolis*. Bloomington: Indiana University Press: 208-217.
- AUBIN Isabelle
2011 *Pornographisation de la culture populaire: Analyse de contenu des vidéoclips*. Thèse, Université d'Ottawa. Canada: Faculté des études supérieures et postdoctorales Sociologie Science Sociale.
- AYIMPAM Sylvie
2014 *Économie de la débrouille à Kinshasa. Informalité, commerce et réseaux sociaux*. Paris: Karthala, Hommes et Sociétés.
- BAHI Aghi
201 *Anthropo-logiques de la Communication*. Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches (Sciences de l'Information et de Communication), École Normale Supérieure de Lyon.
- BALANDIER Georges
1982 *Sociologie actuelle de l'Afrique Noire*, Paris: PUF (4^e édition)
- BATAILLE Pierre et Marc PERRENOUD
2021 « Back to work! », *Volume!* 18/1: 7-16.

- BECKER Howard
2010 *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- BONDE KORSGAARD Mathias
2017 *Music Video After MTV Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. London : Routledge.
- BRAUN LESLEY Nicole
2014 «Trading virtue for virtuosity. The Artistry of Kinshasa's Concert Danseuses», *African Arts* 47 : 48-57.
- BUREAU Marie-Christine, Marc PERRENOUD et Roberta SHAPIRO, dir.
2009 *L'artiste pluriel, Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- BUSCATTO Marie
2008 «L'art et la manière : ethnographies du travail artistique», *Ethnologie française*, 2008/1/38 : 5-13.
- CROZIER Michel et Ehrard FRIEDBERG
1992 *L'acteur et le système*. Paris : Seuil.
- De CERTEAU Michel
1990 *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- DÉNOMMÉE Julie
2019 «Gombo et entrepreneuriat, ou l'industrie audiovisuelle ivoirienne en devenir», *Politique africaine* 153 : 85-103.
- DJEBBARI Élina
2018 «Vidéo-choréomorphose : Danses et vidéo-clips au Mali», *Volume ! La revue des musiques populaires* 14/2 : 137-159.
- GARRITANO Carmela
2013 *African Video Movies and Global Desires. A Ghanaian History*. Athens (Ohio) : Ohio University Press.
- GAUDIN Antoine
2014 «Le vidéoclip, un art populaire intermédial à l'ère numérique : enjeux épistémologiques», In Guillaume Soulez et de Kira Kitsopaniidou, dir. : *le levain des médias : forme, format, média*. Paris : L'Harmattan.
- GOFFMAN Erving
1991 [1974] *Les cadres de l'expérience*. Paris : Éditions de minuit.
- JEDLOWSKI Alessandro
2019 «Afrique audiovisuelles : Appréhender les transformations contemporaines au prisme du capitalisme global», *Politique africain*, 2019/1/153 : 7-27.
- JULLIER Laurent et Julien PÉQUIGNOT
2013 *L'Art du clip. Histoire et esthétique*. Paris : Armand Collin. Kolé Mahesse.
- KOLÉ Mahesse
2021 *Musique populaire urbaine et communication : le Coupé-Décalé comme expression d'une sous-culture jeune*. Thèse de doctorat, Abidjan : Université Félix Houphouët-Boigny.
- KOLÉ Mahesse, Sarah ANDRIEU et Ettien ADOU
2022 «Styles et imaginaires de la féminité et de la masculinité dans les vidéoclips de coupé-décalé (Côte d'Ivoire)», in *Genre en Séries* 15, «Quand les clips font genre» (à paraître).

MARTIN Denis-Constant

1992 « En noir et blanc ou en couleurs, que voir dans les clips sud-africains ? », *Politique africaine* 48: 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: 197-232.

MENGER Pierre-Michel

2009 *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard-Seuil.

OKUMU Chrispo Caleb

2002 « Music Video as a Constituency for Research in Contemporary African Music », *Bulletin of the Council for Research in Music Education*.

PEATRIK Anne-Marie

2020 « Pour une anthropologie des jeunes en Afrique », *Ateliers d'anthropologie* 47 [En ligne].

PERRENOUD Marc

2008 « Les musicos au miroir des artisans du bâtiment: Entre "art" et "métier" », *Ethnologie française* 38: 101-106.

SCHULZ Dorothea

2001 « Music Videos and the Effeminate Vices of Urban Culture in Mali », *Africa* 71/3: 345-372.

VITI Fabio

2005 « Travailler pour rien. L'apprentissage en Côte-d'Ivoire urbaine (Abidjan, Toumodi) », *Cahiers d'études africaines*, vol. 179-180/3-4: 1037-1068.

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: 709-762.

RÉSUMÉ Puissant outil de promotion, le vidéoclip active des processus d'information, de médiatisation et de médiation. Aussi constitue-t-il aujourd'hui une instance incontournable voire une condition *sine qua non* à la viabilité de la musique en régime numérique. Par ailleurs, il est le produit d'un travail collectif mettant en œuvre des savoir-faire techniques et artistiques d'acteurs dont on sait très peu de choses. Cet article propose de mettre en visibilité les « nouveaux métiers » de la musique qui, derrière et devant la caméra, participent à la conception et à la fabrication des vidéoclips à Abidjan. En se fondant sur les propositions de la sociologie des professions et de l'anthropologie du travail, il propose une ethnographie du monde socio-professionnel des réalisateurs, chorégraphes et danseurs de vidéoclips. Celle-ci permet d'examiner les trajectoires, les dynamiques de subjectivation, le travail créatif et les logiques de professionnalisation dans lesquels les acteurs du monde du vidéoclip abidjanais sont engagés. L'article décrit les transformations des pratiques professionnelles et la construction d'une industrie culturelle à l'ère du numérique.