



RESEARCH ARTICLE

INTERACTIONS ARTISTIQUES ET HERITAGE CULTUREL DANS LES VIDEO CLIPS DE BAKARY DEMBELE ET DOZOSS

GANOU Souleymane

Université Joseph KI-ZERBO, Ouagadougou, Burkina Faso

ARTICLE INFO

Article History:

Received 27th March, 2026

Received in revised form

24th April, 2026

Accepted 25th May, 2026

Published online 30th June, 2026

Keywords:

Vidéo-clips, Éléments De Tradition, Interactions Artistiques, Contemporains, Artistes Burkinabè.

*Corresponding author:

GANOU Souleymane

Copyright©2026, GANOU Souleymane. 2026. This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Citation: GANOU Souleymane. 2026. "Interactions artistiques et heritage culturel dans les video-clips de bakary dembele et dozoss". *International Journal of Current Research*, 18, (06), 37511-37519.

ABSTRACT

Les vidéoclips constituent des espaces où certains artistes burkinabè entrent en dialogue avec les traditions de leur terroir, fusionnant, ainsi héritage culturel et expressions contemporaines. Ce chapitre se penche sur les œuvres « *Kalé Kania* » et « *Bako ni lo* » de Bakary Dembélé et Dozoss, pour explorer comment ces artistes réinterprètent les éléments traditionnels dans leurs créations artistiques. Par ailleurs, l'étude mettra l'accent sur les parcours professionnels des artistes et leur attachement à leur communauté, afin d'examiner l'évolution de leur approche des traditions au fil du temps. À travers l'analyse des vidéoclips sélectionnés, nous identifions les éléments de tradition utilisés par ces artistes et examinons les manières dont ils les intègrent dans leurs créations.

INTRODUCTION

Le vidéoclip est un support qui intègre plusieurs éléments artistiques tels que la musique, la chanson, la danse, le jeu d'acteurs, etc. Cette association entre son et image révèle la perméabilité du clip et offre une perspective d'analyse plus poussée des interactions entre création artistique et héritage culturel. L'héritage culturel constitue une composante essentielle du patrimoine. Il désigne, au sein d'une communauté, les croyances, les coutumes, les traditions, les œuvres d'art, les savoirs ou encore la langue, transmis d'une génération à l'autre. Ainsi, l'héritage culturel a un lien avec le concept d'identité : tous les individus concernés par le même héritage s'y identifient, tout en se distinguant des autres. Bakary Dembélé et Dozoss sont deux artistes qui s'inscrivent dans la dynamique de mise en valeur de leur patrimoine culturel à travers leurs créations musicales. Ils sont tous deux originaires de la région de Bankui, région située au nord-ouest du Burkina Faso. Ils chantent en *buamu*, langue des *Buaba*¹, ils jouent et utilisent le *tianhoun*² dans leurs créations musicales.

Les deux clips étudiés ici, *Kalé Kania*³ de Bakary Dembélé et *Bako ni lo*⁴ de Dozoss, contiennent eux aussi, des éléments du patrimoine des *Buaba* tels que le masque et la danse. Dans le cadre de cette recherche, nous avons examiné des productions scientifiques qui ont été faites sur la musique. Nous sommes intéressés à trois d'entre elles, qui mettent en lumière le processus de création et de mise en clip de la musique audio, ainsi que la mise en patrimoine de pratiques culturelles dans la musique. La première étude à laquelle nous nous intéressons est celle de Straw (2018), dans son article intitulé « Le clip vidéo et ses contextes: musiques populaires et postmodernité dans les années 1980 ». Dans ce texte l'auteur met en exergue le caractère superficiel des images, pour la plupart, conçues par des techniques de collage, au détriment de la profondeur, voire du sens même de la musique. Il en conclut que non seulement le clip-vidéo appauvrit la musique par rapport à l'image mais aussi il limite les possibilités interprétatives des lecteurs-

radeau. Le *tianhoun* est de forme rectangulaire, entièrement confectionné de tiges de paille - tissées entre elles par du fil. Le *tianhoun* comporte onze ou vingt-deux cordes et les sons sont obtenus en jouant avec les deux pouces. L'image 1 montre l'artiste qui tient un *tianhoun* dans ses mains.

3Pour visionner le clip *Kalé Kania*, suivre le lien YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=WVY6Q96epY0&list=RDWVY6Q96epY0&index=1>

4Pour visionner le clip *Bako ni lo*, suivre le lien YouTube : https://www.youtube.com/results?sp=mAEB&search_query=dozoss+ba+ko+nilo

1 Les *Buaba* vivent au Mali et au Burkina Faso. Au Burkina Faso, on les retrouve au Nord-ouest et à l'ouest du pays. Leur langue est le *buamu*. L'écriture des mots « *Buaba* » et « *buamu* » est désormais en vigueur suivant les recommandations de la sous-commission nationale du *Buamu* au Burkina Faso.

2 Le *tianhoun* est un instrument de musique propre aux *Buaba* du Burkina Faso (voir, image 1). Le nom en français qui lui correspond est la cithare en

spectateurs. En lien avec la présente étude, il apparaît que la perspective défendue par Straw présente un décalage analytique. En effet, en orientant son propos sur un rapport hiérarchique où l'image appauvrirait le sens musical, il néglige les contextes dans lesquels musique et clip participent ensemble à la production de sens. Or, dans les deux vidéoclips que nous analysons, le clip ne se contente pas d'accompagner la musique ; il en amplifie les significations culturelles, en activant des codes visuels, esthétiques et symboliques qui font écho aux héritages patrimoniaux mobilisés par les artistes. Ainsi, loin d'un rapport de subordination ou de domination entre image et musique, ces œuvres révèlent une complémentarité dans laquelle le clip devient un espace de visibilité et de transmission culturelle, étroitement lié à l'univers sonore dont il procède.

Le deuxième article est le texte «En noir et blanc ou en couleurs, que voir dans les clips sudafricains ? » de Martin (1992). L'auteur y évoque trois champs que le clip combine. Il s'agit des images, de la musique et des paroles qui ont un rapport les unes avec les autres. Ce rapport ne doit pas être forcément apparent, il peut être symbolique. L'étude se rapproche quelque peu de l'orientation de cet article en ce sens qu'elle s'intéresse aussi aux rapports entre musique, parole et image, en relevant le point discursif qui les unit. Ici, il s'agit de pratiques culturelles propres aux *Buaba*. La perspective d'analyse rejoint celle du troisième texte intitulé «Un Janus à deux visages. Patrimonialisations du religieux initiatique et discours de la tradition dans les musiques «tradi-modernes» du Gabon» d'Aterianus-Owanga (2016). L'article fait la différence entre patrimonialisation institutionnelle de la musique et contribution des musiciens à la mise en patrimoine de certaines pratiques culturelles. L'auteure décrit les motifs propres à chaque artiste qui le poussent à la valorisation des pratiques traditionnelles de leur communauté. Notre étude ne se limite pas à l'analyse de la manière dont les artistes créent une interaction entre leur patrimoine et leurs clips-vidéo. Elle prendra aussi en compte leurs parcours d'artistes et leurs rapports à la communauté, dans le but de mettre en lumière leurs motivations pour valoriser leurs traditions. Pour Diouf (2019), puiser dans le patrimoine culturel local pour nourrir la création artistique ne signifie pas se replier sur soi. Il s'agit d'arrimer enracinement et ouverture, tout en faisant de la tradition un point d'appui pour dialoguer avec d'autres univers culturels. Quels sont les éléments de traditions que Bakary et Dozoss intègrent dans leurs créations ? Comment ces éléments interagissent entre eux et mettent en valeur le patrimoine culturel *buaba* ? Qu'est-ce qui motive les artistes à ancrer leurs créations dans leur patrimoine culturel ? Les entretiens menés avec eux ont permis de comprendre leurs relations avec les éléments définis comme traditionnels et l'exploitation qu'ils en font dans leurs œuvres respectives. Par ailleurs, les réponses obtenues grâce à un questionnaire adressé au public fournissent des informations sur la réception de leurs œuvres, ouvrant ainsi la voie à l'analyse des rapports entre le public et leurs démarches artistiques. En adoptant une approche axée sur ces deux artistes burkinabè, cet article offre un aperçu des interactions entre tradition et innovation à partir des vidéoclips musicaux contemporains. Le format clip s'adapte parfaitement aux supports de diffusion tels que YouTube, Facebook, ou encore WhatsApp. Ceux-ci fournissent une opportunité de diffusion à un public plus large. Afin, d'analyser les données de cette étude, et notamment la question de réception des créations artistiques, nous nous appuyons dans cet article sur la sociologie de la culture. L'étude s'articule en trois grandes

sections complémentaires. La première expose le cadre théorique et la méthodologie mobilisés pour l'analyse des vidéoclips. La deuxième section est consacrée à l'étude des parcours et des pratiques artistiques de Bakary Dembélé et de Dozoss, deux créateurs ancrés dans la valorisation de leur patrimoine culturel. Enfin, la troisième section s'intéresse à la réception de leurs œuvres par le public, en interrogeant la manière dont les spectateurs interprètent, et participent à la circulation des références traditionnelles mises en scène dans les clips.

METHODOLOGIE

Si le patrimoine est souvent défini comme un héritage culturel transmis de génération en génération, il intègre des pratiques et représentations traditionnelles qui ne sont pas figées. En ce sens, la tradition ne doit pas être perçue uniquement comme un ensemble de coutumes anciennes ou de pratiques du passé. Comme l'ont souligné Jean-Luc Lenclud (1987), ou encore Eric Hobsbawm et Terence Ranger (1983), la tradition est aussi une construction sociale du présent, une sélection et une mise en récit de certains éléments du passé, réinterprétés pour répondre à des enjeux contemporains. Elle est sans cesse actualisée, transformée, mise en scène, et parfois même inventée, notamment dans les contextes de production artistique. Par ailleurs, il est intéressant de noter que dans la langue *buamu*, le mot qui renvoie à la tradition est *laanda*. Ce terme ne renvoie pas simplement à ce qui est ancien, mais englobe également un ensemble de savoirs, de pratiques communautaires et de références culturelles mobilisées dans le présent. Cela rejoint l'idée selon laquelle la tradition, loin d'être uniquement conservatrice, peut être un réservoir de créativité, un matériau pour la réinvention artistique et la relecture du passé à la lumière du présent. C'est à cette articulation entre héritage culturel, réinvention et création contemporaine que s'intéresse cette étude à travers l'analyse des vidéoclips de Bakary Dembélé et Dozoss. Au-delà de l'analyse des deux vidéoclips, axée sur leur mise en valeur du patrimoine culturel, plusieurs entretiens qualitatifs avec les deux artistes, ont été réalisés. En complément, un questionnaire a été administré à deux catégories de publics : d'une part, des jeunes, majoritairement étudiants, et d'autre part, des adultes âgés de 45 à 75 ans. Au total, cent quatre-vingts (180) personnes issues de trois localités différentes ont été sollicitées, dans le but de recueillir une diversité de perceptions et d'expériences liées à la réception des clips et à la représentation du patrimoine culturel qu'ils véhiculent. Ces personnes sont réparties comme suit :

- soixante-dix (70) personnes à Dédougou, chef-lieu de la région du Bankui. Parmi ces personnes, figurent une cinquantaine de jeunes et une vingtaine de personnes âgées;
- soixante (60) personnes à Bobo-Dioulasso, chef-lieu de la région du Guiriko, dont une quarantaine de jeunes et une vingtaine de personnes âgées ;
- cinquante (50) personnes à Ouagadougou, chef-lieu de la région du Centre, avec trente (30) jeunes et vingt (20) personnes âgées.

L'intérêt de ce questionnaire est de saisir l'état de réception des deux artistes auprès du public. Nous présenterons et analyserons les résultats dans le point qui y est dédié. La sociologie de la culture est la théorie mobilisée pour l'analyse des données. Elle permet de saisir tous les contours de la création, y compris les rapports de l'artiste à son histoire et à

son environnement. Elle permet également de percevoir les aspects sociaux, culturels et artistiques des œuvres ainsi que leur réception par les divers publics. Dans leur ouvrage *Sociologie de la culture*, Béra et Lamy (2003 :155) parlent du «Modèle du créateur» pour relever les valeurs qui caractérisent l'artiste. Parmi, justement, ces valeurs, il y a la capacité de l'artiste à interpréter son monde. Les artistes Bakary Dembélé et Dozoss se trouvent dans cette dynamique en interprétant et en intégrant dans leurs créations le patrimoine culturel de leur communauté. Ainsi, «le travail de création opère sa mutation et son dépassement en se transférant dans celui de l'interprétation [...]. Il se déploie le long d'une trajectoire qui, comme les maillons d'une chaîne, égrène ses étapes depuis l'ébauche de l'œuvre jusqu'à sa finition et sa livraison» (2003:105). Il faut, pour que l'interprétation soit parfaite, que l'artiste ait une connaissance parfaite de l'objet ou du phénomène qui sera interprété. À l'écoute des textes de chansons, de notre corpus et à travers les clips qui en sont issus, il apparaît que Bakary Dembélé et Dozoss, ont une grande connaissance des éléments de tradition, de leur communauté, notamment, les masques, les rites initiatiques, la musique et les instruments traditionnels, la langue *buamu*, les costumes et autres accessoires vestimentaires, etc. La sociologie de la culture ouvre aussi sur la réception car, outre les rapports entre l'artiste et sa création, elle analyse aussi les liens qui existent entre l'œuvre et le public. Et ce lien, c'est l'état de réception de l'œuvre.

La question de la réception, en clair, met en lumière les rapports de l'œuvre au public. Elle aide dans la saisie des différents facteurs qui ont contribué à l'acceptation ou au rejet d'une œuvre. Elle ouvre sur ce que Jauss (1978 : 59) appelle l'« horizon d'attente ». Pour Nováková (2014 :14-15), Le terme horizon d'attente correspond aux attentes variables du lecteur. Selon la manière et le degré de son effet sur le lecteur, nous pouvons décrire le caractère esthétique de l'œuvre. L'horizon d'attente peut être accompli : l'œuvre a donné à son lecteur ce à quoi il s'attendait et elle a un grand succès jusqu'au moment où l'horizon avance et l'ancien horizon devient commun et vieilli. L'horizon d'attente peut aussi être dépassé et le public est ou n'est pas prêt. Le succès de l'œuvre dépend ainsi du moment de l'accomplissement de l'horizon d'attente. Il s'agit donc, dans l'analyse des clips du corpus, de savoir si ceux-ci répondent aux attentes du public. Les enquêtes ont pour objectifs de connaître l'attitude du public vis-à-vis des œuvres des deux artistes. Avant de cerner le rapport entre les artistes et leur patrimoine, nous allons les présenter dans le but de découvrir leurs parcours et comprendre leur connexion avec le patrimoine culturel de leur communauté.

Bakary Dembélé et Dozoss: trajectoires sociales et légitimités artistiques : Pour mieux faire connaître les deux artistes nous relevons d'emblée les points qui les distinguent, en nous appuyant sur leurs œuvres, objets de la présente étude. Il s'agit évidemment de *Kalé Kania* pour Bakary Dembélé et *Bako ni lo* pour Dozoss. Bakary Dembélé pratique uniquement la musique traditionnelle bua avec l'apport de quelques instruments modernes comme la batterie et le piano tandis que Dozoss fait du rap sur une rythmique alliant sonorités bua et hip-hop. Il y a ensuite la différence d'âge. Bakary Dembélé a autour de soixante-dix ans et Dozoss a la quarantaine. En ce qui concerne la caste, Dembélé appartient à celle des griots et Dozoss à celle des nobles. En dehors du *tianhoun*, les nobles ne sont pas habilités à jouer d'un autre instrument de musique (balafon, tambour, flûte). Contrairement aux griots qui peuvent jouer de tous les instruments et qui sont d'office initiés, les

nobles ne peuvent s'approcher des masques sans être initiés. Enfin, en ce qui concerne de l'usage de la langue, Dembélé chante exclusivement en *buamu* tandis que Dozoss, recourt à la fois au français et au *buamu* dans le texte de sa chanson.

Cette différence de caste n'est pas anodine ; elle détermine leur position d'énonciation et leur légitimité sociale respective dans le champ de la création musicale. Bakary Dembélé (griot) bénéficie d'une parole « institutionnelle ». Quand il chante le masque et les traditions, il est dans son rôle social traditionnel de médiateur entre les ancêtres et la communauté. Son clip devient une extension technologique de sa fonction sociale héréditaire. Il a le « droit » de manipuler ces symboles sacrés parce que la caste des griots est, par définition, garante de la mémoire collective et de la transmission intergénérationnelle. En revanche, la position de Dozoss (noble) est structurellement plus délicate. Traditionnellement, un noble ne joue pas de musique (hormis le *tianhoun*, instrument des hommes libres). En devenant rappeur et en intégrant des éléments sacrés dans ses créations, il transgresse une frontière de caste. Son recours au clip vidéo et au rap devient alors une stratégie de légitimation : il n'est pas un griot traditionnel (ce qui serait socialement mal perçu), il se positionne comme « artiste moderne », un statut qui transcende les castes et lui permet de revendiquer une parole sur le patrimoine sans violer les codes sociaux. Le vidéoclip lui offre un espace d'affranchissement social où la modernité du médium autorise une prise de parole qui lui serait autrement interdite dans l'espace rituel traditionnel. Ce qui les unit, c'est leur appartenance à la communauté *buaba*, l'usage du *buamu* et du *tianhoun* ainsi que la monstration de pratiques culturelles *buaba* dans leurs créations. Bakary Dembélé est né à Sanaba dans la région du Bankui, et devient technicien supérieur d'élevage après une formation au Centre Polyvalent de Matourkou dans la région du Guiriko au Burkina Faso. Issu d'une famille de griot, il commence la musique dès l'enfance, influencé par son père. Il excelle dans le jeu du *balafon* et du *tianhoun*. Son premier enregistrement date de 1983, et il a été connu du grand public avec la Révolution démocratique et populaire de 1983, conduite par le capitaine Thomas Sankara au Burkina Faso. Il a donné des concerts dans son pays et à l'étranger. Il a participé à des événements comme le festival mondial de la jeunesse à Moscou en 1985 et la biennale du Mali en 1986. Il a reçu plusieurs distinctions, dont le Prix Découvertes RFI 1985, le *Kundé* d'or⁵ 2002 pour la meilleure chanson moderne d'inspiration traditionnelle et un *Kundé* d'honneur en 2024.



Image 1. Bakary Dembélé. Photo prise par Ganou Issouf le 16/11/2024 à l'Université Joseph KI-ZERBO

⁵Les *Kundé* d'or est une cérémonie annuelle de récompense des artistes burkinabè et africains. Son promoteur est Asalfou Soré, alias Jah Press.

Dozoss, de son vrai nom Doyé Janvier Dofinissé, est un rappeur. Après des études de lettres, il est admis au concours des professeurs des lycées et collèges et enseigne depuis quelques années le français au lycée municipal de Dédougou. Influencé par son père catéchiste et la musique des groupes Yeelen⁶ et Faso Kombat⁷, il commence sa carrière musicale en 2012 avec un premier album « En attendant la femme du Sud ». Cet album, comprenant neuf titres, s'inspire du recueil de poèmes de Jacques Boureima Guegané⁸ et symbolise l'abondance et le bonheur. Après une pause de 10 ans, Dozoss revient en 2022 avec *Terre de nos pères*, un album de huit titres enregistrés au Burkina Faso, au studio *Abazon*⁹, chanté en *buamu* et en français.



Image 2. Photo prise par Boro Omar, un étudiant de Licence de Lettres modernes de l'Université Daniel Ouezzin Coulibaly de Dédougou, promotion 2024. De gauche à droite, nous avons l'artiste Dozoss et l'auteur. Dozoss tient dans sa main un tianhoun

Ses œuvres explorent les thématiques liées à la culture *bu* (pratique du masque, rites initiatiques, respect des communautaires, etc.) et incluent des sonorités issues du *tianhoun*. Dans son dernier album, il fait la promotion d'un style qu'il a lui-même créé : le *bazinkou* flow. *Bazinkou* dérive des initiales de la musique et de la danse que sont le *Baka* et le *Kou*. *Ba* vient du *Baka*, une danse qui se fait pour louer la bravoure d'une personne ou d'un groupe de personnes. Le *Kou* est une danse guerrière. Le *Zin* signifie la maison. Le *Bazinkou* est pour lui la maison du *Baka* et du *Kou*, autrement dit le lieu des savoirs ancestraux.

Des artistes attachés à leur patrimoine : Les entretiens menés avec Bakary Dembélé et Dozoss révèlent que tous deux ont grandi dans leurs villages d'origine, des environnements où ils sont en contact direct avec le *buamu*, le masque, les rites

initiatiques, la musique, la danse, etc. Ils expliquent ainsi la connaissance qu'ils ont chacun de leur culture et l'attachement qu'ils ont avec elle. Le griot est la figure essentielle de transmission des savoirs de génération en génération. Le jeu des instruments de musique est l'apanage des griots, sauf le *tianhoun* qui est un instrument des hommes libres, c'est-à-dire des nobles. Ainsi, Bakary Dembélé, en plus de savoir jouer du *balafon* (instrument dont seuls les griots sont habilités à jouer), joue du *tianhoun*. C'est cet instrument du patrimoine de sa communauté qui intervient prioritairement dans ses différentes créations. Selon Bakary Dembélé¹⁰, le griot tout comme le forgeron appartiennent à des castes qui interviennent dans les instances sacrées comme la sortie des masques. En effet, les griots donnent sens à la sortie des masques à travers les jeux de tambours, de balafon et les chants qu'ils entonnent. Les circonstances de sorties sont diverses et répondent à des finalités spécifiques. Les masques peuvent, ainsi, se manifester à l'occasion de réjouissances communautaires, de funérailles ou encore de rites d'initiation. Chacune de ces situations confère à leurs sorties une valeur particulière, que ce soit de cohésion sociale, de médiation entre les vivants et les ancêtres, ou de transmission de savoirs aux plus jeunes. Et la musique tout comme le chant sont produits par le griot. Bakary Dembélé est attaché à la tradition à travers la sortie des masques. Le texte de la chanson de *Kalé Kania* et le clip qui en est issu sont des preuves de cet attachement.

Extrait du texte *Kalé Kania* (masque à projectiles)

- **1-Hú jéjédè : jī re vā**
//inter. /moi /dedans / pv-mal //
Je suis écauré
- **Hú jéjéweiala**
//inter/Dieu
Eh Dieu
- **Hù jéjédè:hākínà jà :ra hùjéjé**
//interj./moi/intelligence/gater-acc/interj.//
Mon esprit est troublé
- **Wō yii na hùjéjé**
//interj//
- **Lē dē kō ì zāhújé**
//que/moi/devoir/je/peur/interj.//
Je m'inquiète
- **Weyi wáau**
//interj.//
- **Cékú bjò à wē ā yi zù ā wē bua cèkúbjò ā wejiwà**
//valeur/chose/qui/nég-
connaître/notre/buaba/valeur/chose/qui/nég-aimer//
Qui ne connaît pas les choses valeureuses ? Qui n'aime pas les choses valeureuses du Buamu ?
- **Lē lāda le buawasoobe mu a jakorobacejikeeni**
//que/coutume/c'est/buaba/sérieux/interj./masque/on/pv-
attacher/montrer//
Que la coutume est très importante chez les Buaba, voici qu'on fait sortir le masque
- **T5 zāna le yi bjómù**
//certains/peur/que/nég-dire-inacc/ça//
Certains ont eu peur et m'ont dit de ne rien dire
- **Ebe bat5 bè pā pālēbjòmù**
//interj./det/autres/aussi/encore/refuser/-acc/dire-
inacc/ça//
D'autres m'ont dit de le dire

⁶Yeelen était un groupe de rap panafricain constitué du Tchadien Mawndoué et du Burkinabè Smarty. Sur scène depuis 2001, le groupe s'est disloqué depuis quelques années maintenant.

⁷Faso Kombat est un groupe de rap burkinabè, aujourd'hui disloqué. Il était constitué de David le Combattant et de Frère Malkhom.

⁸Jacques Boureima Guégané est un poète burkinabè et promoteur d'une maison d'édition dénommée les éditions Découvertes du Burkina.

⁹Abazon est un studio installé en 2001 par Smokey, l'une des figures importantes du hip hop burkinabè. Il a contribué à développer le mouvement au Burkina Faso.

¹⁰Entretien avec Bakary Dembélé le 25 septembre 2024 à Bobo-Dioulasso.

- **Ī lēheiiḃa le ūu**
//je/dire/ideo/ils/dire/oui
J'ai dit attention ! Ils insistèrent pour que je le dise
- **Heji :i kari jāró : hizarohūhūmimūnweren**
//interj./Kari/fils/hizaro/oui/dire/ça/tout
Je me suis demandé, fils de Kari Hizaro, s'il fallait tout dire, je répondis par l'affirmative
- **Ī lé kópūsániyà a wibūwapà**
//je/dire-inacc/masque
purificateur/pron/existe/ça/nous/entendre-acc//
Je dis qu'il existe le masque purificateur, nous l'avons entendu dire
- **kórówibūḣè**
//fantôme/masque/existe/ça/bien
Il existe le masque fantôme, cela est bien
- **Bākāzīzī wibūwapà**
//Type masque/existe/ça/nous/avons/entendre-acc//
Il existe le masque de nuit, nous l'avons entendu dire



Image 3. Extrait du clip Kalé Kania Un masque à feuilles assis aux abords d'un bosquet

La traduction littéraire du texte est la suivante:

- Je suis écoeuré
- Eh Dieu
- Mon esprit est troublé
- Je m'inquiète
- Qui ne connaît pas les choses valeureuses ? Qui n'aime pas les choses valeureuses du buamu ?
- Que la coutume est très importante chez les Buaba, voici qu'on fait sortir le masque
- Certains ont eu peur et m'ont dit de ne rien dire
- D'autres m'ont dit de le dire
- J'ai dit attention ! Ils insistèrent pour que je le dise
- Je me suis demandé, fils de Kari Hizaro, s'il fallait tout dire, je répondis par l'affirmative
- Je dis qu'il existe le masque purificateur, nous l'avons entendu dire
- Il existe le masque fantôme, cela est bien
- Il existe le masque de nuit, nous l'avons entendu dire

Cette chanson qui date de 2001 nous révèle l'inquiétude de Bakary Dembélé face à l'abandon de la pratique du masque. Aujourd'hui en 2025, la sortie du Kalé kania a été abandonnée comme il le craignait. Il nous l'a révélé lors d'un entretien¹¹ en mars 2025. La non-sortie des masques est synonyme d'une mutation sociale profonde de la culture *bua* qui peut avoir plusieurs conséquences. D'abord, il n'y aura plus d'initiation pour les plus jeunes. Or, sans initiation, il n'y a pas de transmission de savoir-faire et de savoir-être à la jeune génération. Et sans transmission de valeurs, la société *bua* de Sanaba sera confrontée à la longue à une méconnaissance des éléments qui fondent même son identité culturelle. De plus la non-sortie des masques va compromettre l'activité du griot qui est le producteur de la musique et des chants à l'occasion de cette manifestation. Le griot est une personnalité qui joue un grand rôle au sein de la communauté. Ils sont les principaux acteurs de l'animation sociale et de la transmission des savoirs de plusieurs générations. Les images du clip sont aussi des lieux d'expression de l'attachement de l'artiste Bakary Dembélé à son patrimoine culturel.

Fait de feuilles et d'osiers tissés, le costume de ce masque symbolise parfaitement la nature. Selon Salaka Sanou¹², le masque n'est pas un homme habillé dans les conceptions des sociétés à masques. En prenant l'exemple chez les Bobo, il écrit : « L'homme bobo[...] s'interdit absolument d'affirmer en public que le masque est un homme habillé, car, pour lui, c'est un être qui s'est révélé à l'homme dans des conditions particulières. [...] On peut retenir que le masque s'est révélé (au sens religieux du terme) à l'homme sous la forme d'un être hybride : ni homme ni, animal » (1995 : 241).

C'est dire que le masque est un être sacré et secret dont le costume n'est pas un simple appareil. Un mystère entoure la confection de la tenue atypique du masque. Toujours selon Salaka Sanou, les masques se confectionnent en brousse et « quand les hommes vont en brousse pour confectionner les masques, on dit littéralement qu'ils « montent sur la colline » ou bien qu'ils « montent au trou » pour « creuser le masque ». Il y a dans toutes ces expressions des connotations d'effort (monter, creuser), de mystère et de secret à sauvegarder » (ibidem: 242). Le clip tout comme le texte passent pour un espace d'expression de l'attachement de Bakary Dembélé à son patrimoine culturel. Lui, tout comme Dozoss, sont engagés dans la promotion et la protection de la culture *buaba*. Leurs œuvres respectives sont des canons à travers lesquels ils parlent de leur culture et montrent leur attachement à celle-ci. En s'intéressant à Dozoss, il nous revient que le premier outil culturel dont il a fait usage et qui révèle son attachement à son patrimoine culturel, est la langue *buamu*. La langue ne se limite pas à un simple outil de communication ; elle constitue un vecteur de la culture et de la vision du monde propres à chaque société. Cette articulation étroite entre langue et culture est également défendue par Hanne Leth Andersen qui, dans son article intitulé « Langue et culture : jamais l'une sans l'autre », affirme que « beaucoup de connaissances culturelles sont intégrées dans la langue » (2009 : 85). L'analyse des vidéoclips de Dozoss et Bakary Dembélé corrobore cette perspective. Chez ces deux artistes, le recours systématique à la langue *buamu* ne répond pas seulement à une exigence d'expressivité linguistique, mais sert aussi à ancrer leurs œuvres dans un univers culturel spécifique. Par exemple, dans le clip *Bako ni lo* de Dozoss, certains termes employés renvoient à des réalités culturelles profondément enracinées,

¹¹Deuxième entretien avec Bakary Dembélé le 15 mars 2025 via WhatsApp

¹²Salaka Sanou est Professeur titulaire des littératures africaines à l'Université Joseph Ki-Zerbo. Il est spécialiste des masques, notamment ceux *bobos*.

telles que la fonction sociale du masque, le sens des rites initiatiques ou les structures sociales. De même, chez Bakary Dembélé, l'usage de formules rituelles en *buamu* évoque des pratiques de transmission intergénérationnelle et renforce le caractère identitaire de ses compositions. Ces exemples illustrent bien comment la langue, dans leurs créations, charrie une mémoire collective, une manière d'habiter le monde, et participe activement à la mise en patrimoine. Dozoss a une maîtrise de sa langue et sait bien la combiner au français. Un extrait du texte de *Bako ni lo*, met en lumière les éléments du patrimoine culturel (masques, initiation) exprimés dans la langue *buamu*:

Baa– koni – boo – benlee

Les – masques – beaucoup – sortis

Les masques sont sortis nombreux

Waa – lora – koni – looro

Notre – village – masques – sortis

Les masques de notre village sont sortis

Baa – bourouba – louwivin – loo

Les – non-initiés – se lever – sortir

Les non-initiés doivent quitter les lieux

Lee – baa – karakarabéré – baa – loo (bis)

Je dis – les – masques en feuilles – les – sortis

Car le masque en feuilles est sorti (bis)

Voici ci-dessous la traduction littéraire de cet extrait:

- Les masques sont sortis nombreux.
- Les masques de notre village sont sortis.
- Les non-initiés doivent quitter les lieux
- Car le masque en feuilles est sorti.

Deux expressions retiennent l'attention dans ces quatre vers de l'extrait que nous présentons : il s'agit des expressions « masques » et « non-initiés ». Il y ressort que les non-initiés n'ont pas le droit d'être présents dans les lieux sacrés en lien avec la sortie des masques. En revanche, l'artiste lui-même est initié et a une grande connaissance de l'univers des masques de sa communauté. Lors de notre entretien¹³, il a soutenu que l'initiation, rite de passage, est capitale dans l'éducation et la transmission des valeurs culturelles aux jeunes chez les *Buaba*. Seuls les initiés sont aptes à porter les masques et de participer à des cérémonies rituelles. L'initiation chez les *Buaba* est donc le lieu par essence de l'apprentissage des savoirs liés à la culture. C'est son statut d'initié qui l'engage dans la promotion et la protection de la tradition de sa communauté. La création musicale est le lieu pour lui d'intégrer des éléments essentiels de son patrimoine culturel, notamment la pratique du masque et celle du griot. Le point suivant permet d'identifier les éléments traditionnels utilisés par Bakary Dembélé et d'examiner la manière dont il fusionne héritage culturel et expressions contemporaines dans son clip. C'est également le lieu de mettre en lumière le discours sur la tradition et son intégration dans son œuvre artistique.

Le vidéoclip « Kalé Kania » de Bakary Dembélé¹⁴ : *Kalé Kania* est intégralement chanté en *buamu*. La langue est vectrice de culture et de l'idéologie des communautés. Ainsi, le

texte de la chanson de *Kalé Kania* nous plonge dans la tradition des masques chez les *Buaba*. Comme chez Dozoss, Bakary met en évidence la sortie des masques et s'inquiète de son abandon. Il interpelle les détenteurs du pouvoir traditionnel, notamment ceux qui sont chargés du rite en faveur du *Dô*¹⁵, de ne point faillir à leur devoir de faire sortir le *Kalé Kania*. Pour lui, ce masque est essentiel pour l'éducation des jeunes à cause du mystère qui l'entoure. Le contenu du clip de Bakary Dembélé est similaire à celui de Dozoss. On y voit, comme dans celui de Dozoss, des masques, le *tianhoun*, des responsables du *Dô*. En plus de ces éléments communs aux deux clips-vidéo, *Kalé Kania* nous montre une scène où deux femmes étalent un pagne de couleur noir et blanc à terre, sur lequel l'artiste danse. Une troisième évalue l'artiste à l'aide d'un foulard. Les pagnes et les foulards sont des accessoires qu'on aperçoit lors de la sortie des masques chez les *Buaba*. La symbolique de ces gestes signifie que le danseur exécute bien les pas de danse. Cet acte est donc la manifestation de la reconnaissance de la communauté vis-à-vis de l'artiste pour ses performances artistiques, mais pour exprimer aussi sa solidarité à l'endroit de ce dernier. L'esprit de solidarité est perçu à travers l'activité agricole dans le clip. Les images nous montrent des cultivateurs faisant des travaux collectifs. Cette façon de faire était légion en milieu rural où plusieurs acteurs, dont les griots, étaient présents dans l'aire de culture pour galvaniser les travailleurs.

Par ailleurs, en termes de similarité, on entend le même discours sur le masque à travers les textes des chansons des deux artistes. Pour les deux artistes, le masque est une entité profondément religieuse : il donne sens à la vie chez les *Buaba* et constitue l'intermédiaire entre Dieu et les hommes. Les sorties de masques sont organisées lors des rites funéraires pour établir un pont entre le monde des vivants et celui des morts. L'initiation est, elle aussi, associée à la sortie des masques à deux niveaux principaux. Premièrement, les masques sortent lors de cette cérémonie pour assurer la protection des initiés ; l'initiation étant un moment de fragilité des candidats, parce qu'elle constitue le moment où l'individu passe du monde des adolescents à celui des adultes. Sachant que le passage d'un monde à l'autre a toujours été un moment d'incertitude pour l'être humain, du fait de sa vulnérabilité devant tout type d'attaque, surtout spirituelle, les masques, entités sacrées sortent pour assurer la protection des candidats à l'initiation. Deuxièmement, les masques sont portés par des personnes ayant déjà subi l'initiation. Par ailleurs, à la fin du rite initiatique chez les *Buaba*, les désormais jeunes initiés portent des masques pour descendre au village. Le masque leur confère sûreté, force, courage et protection. Au-delà des funérailles et de l'initiation, les *Buaba* ont recours aux masques pour avoir protection, bénédiction et purification. En fait, la sortie des masques concourt à chasser les mauvais esprits du village et apporter le bonheur, une bonne saison, de la pluie et de l'abondance. Pour finir sur la fonction sociale du masque, les artistes ont indiqué que ceux-ci assurent la cohésion sociale dans la société, car il y a toujours une grande mobilisation lors de leurs sorties.

Le vidéoclip « Bako ni lo » de Dozoss¹⁶ : Il faut signaler que l'analyse du clip-vidéo porte sur plusieurs éléments qui le

¹⁵Le *Dô* est le Dieu, l'Entité suprême chez les *Buaba*

¹⁶Dozoss, 2022, « Bako ni lo », *Terres de nos pères*, Propulsion Prod. lien YouTube : https://www.youtube.com/results?sp=mAEB&search_query=dozoss+bako+nilo

¹³Premier entretien réalisé avec Dozoss le 10 février 2024 à Dédougou.

¹⁴Bakary Dembélé, 2002, « Kalé Kania », album *Kamini*, Seydoni Production, lien YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=WVY6Q96epY0&list=RDWVY6Q96epY0&index=1>

constituent, dont le texte de la chanson, la musique, les images avec des aspects de mise en scène. Le texte de la chanson aborde la question du masque. L'artiste rend hommage au masque tout en louant ses bienfaits à l'endroit de la population. Il rappelle qu'il apaise les souffrances de la femme enceinte, apporte du bonheur aux enfants. Néanmoins, il s'inquiète de la disparition des masques du fait que les jeunes ne s'y intéressent plus. Il évoque les masques à feuilles et ceux en fibres qui sont les deux types de masques présents chez les *Buaba*. Il parle aussi du *Dô* : « *Le Dô qui est le Dieu auquel les Buaba croient. Il est représenté par le masque*¹⁷ ». Le texte de la chanson évoque aussi l'initiation :

L'initiation se fait quand on est beaucoup plus jeune. Au cours de cette formation, on nous montre comment la société fonctionne. On s'appuie sur le fait qu'il y a une structure sociale au sein de la société, avec la présence des vieux, des jeunes initiés et de non-initiés. Il est enseigné aux candidats les différentes castes et leur rôle dans la société. Par exemple, on leur explique quelle est la place des forgerons et celle des griots. On leur montre le rapport entre le sacré et le monde visible. C'est pourquoi la fin de l'initiation est marquée par la sortie des masques. Et les masques sont portés par les nouveaux initiés¹⁸. Le texte de la chanson nous laisse ouïr également une incantation proférée par un griot à l'endroit du *Dô*¹⁹ :

Le griot est le seul habilité à faire cette incantation à l'occasion de la sortie des masques. Pour l'enregistrement en studio, j'ai dû faire venir un griot du village pour cette incantation qui me tenait à cœur. Elle est faite dans la langue secrète des masques et seuls les initiés peuvent saisir le sens qui ne doit à aucun moment être divulgué²⁰. L'intervention du griot dans cette création est un prétexte pour l'artiste Dozoss de souligner l'importance du griot dans les cérémonies rituelles, socle de l'existence de la société *buaba*. Les images du clip sont, elles aussi, une résonance du contenu du texte de la chanson *Bako ni lo*. En effet, le clip présente les masques à feuilles, des masques à fibres et des masques en tissus qui dansent. L'artiste nous confie tout de même que tous les masques présents dans le clip ne sont pas tous des masques de la communauté *buaba*, notamment les masques en fibres et ceux en tissus qui sont respectivement des masques des *Nouna* et des *Dafing*, des communautés voisines aux *Buaba*. Il explique les avoir intégrés dans son clip dans le but de rendre hommage à toutes les sociétés de masques du Burkina Faso.



Image 4. masques en feuilles. Extrait du clip *Bako ni lo*

¹⁷Entretien avec Dozoss, le 10 février 2024, op. cit.

¹⁸Entretien avec Dozoss, ibidem

¹⁹On peut écouter les incantations du griot à deux minutes de la fin de la chanson

²⁰Deuxième entretien avec Dozoss le 23 mai 2024 via WhatsApp.

Le clip nous montre également le *tianhoun* qui ne doit pas être joué dans les lieux sacrés. Chez les *buaba*, les plus jeunes doivent du respect aux personnes âgées qui sont les détenteurs du pouvoir et du savoir au sein de la société. Dozoss, dans son clip rend hommage aux aînés à travers des gestes qui symbolisent le respect et la considération. L'artiste affirme que les aînés à qui il adresse les salutations dans le clip sont les responsables coutumiers et religieux. La connaissance que l'artiste a du patrimoine culturel matériel et immatériel de sa communauté a permis ces interactions entre héritages culturels et clip, afin de refléter les fondamentaux culturels des *Buaba* dans le texte de la chanson et dans les images.

La réception du public : Le vidéoclip comme « néo-place publique » et ritualité médiatique: Dans le cadre de cette étude, nous avons interrogé, à travers un questionnaire, un total de cent quatre-vingts (180) personnes de trois localités différentes. Il s'agit des villes de Dédougou, de Bobo-Dioulasso et de Ouagadougou. Le critère de choix de ces localités a été motivé par trois paramètres : d'abord la ville de Dédougou ; elle est la plus grande métropole dans les environs des villages d'où sont originaires Bakary Dembélé et Dozoss ; ensuite, les villes de Bobo-Dioulasso et de Ouagadougou ; elles sont les deux plus grandes villes du Burkina Faso. Nous précisons dans le point qui concerne la méthodologie que le questionnaire est renseigné par des jeunes, majoritairement, des étudiants et des personnes âgées dont l'âge est compris entre 45 et 75 ans. Parmi les soixante-dix (70) personnes interrogées à Dédougou, on compte cinquante (50) jeunes et vingt (20) personnes âgées. À Bobo-Dioulasso, ce sont soixante (60) personnes qui ont été interrogées. Parmi elles, il y a quarante (40) jeunes et vingt (20) personnes âgées. À Ouagadougou, ce sont cinquante (50) personnes, dont vingt (20) personnes âgées et 30 jeunes.

L'analyse des réponses recueillies a permis de savoir comment Bakary Dembélé et Dozoss sont écoutés par le public des trois localités. Trois axes principaux nous ont intéressés dans les réponses du public interrogé: canaux et contextes de visionnage des clips-vidéo; connaissance des clips des deux artistes et appréciation de l'intégration des éléments traditionnels. Sur le premier axe, il ressort des réponses que 90% des jeunes enquêtés dans les trois localités regardent les clips via les chaînes YouTube et les chaînes de musique internationales telles que *Trace TV* et *MTV*, des chaînes présentes sur Canal+. Ils expliquent cela par le fait que *YouTube* est accessible sur les téléphones *Android* qu'ils possèdent. Il suffit seulement d'avoir la connexion internet. Pour les chaînes de télévision mentionnées, nous retenons de leurs réponses que ce sont des chaînes qui montrent les artistes qui évoluent dans les tendances du moment. Les 10% regardent les chaînes de télévision nationales et sont quasiment indifférents aux chaînes YouTube et aux chaînes de musique internationales. Pour les personnes âgées, 50% utilisent les chaînes *YouTube* et les chaînes de télévision internationales pour visionner les clips et les 30% utilisent tous les canaux que nous avons cités. Les 20% visionnent les clips via les différentes chaînes nationales du Burkina Faso telles que BF1, RTB, 3TV.

Concernant le deuxième axe, connaissance des clips de Bakary Dembélé et Dozoss, nous avons des résultats disparates au niveau des deux artistes. Les réponses nous révèlent que Dozoss est mieux connu à Dédougou que dans les autres localités de l'enquête. En effet, à Dédougou, 53% des jeunes et

28% des personnes âgées interrogées connaissent le clip *Bako ni lo* de Dozoss, contre 30% et 15% à Bobo-Dioulasso, 15% et 6% à Ouagadougou. Pour Bakary Dembélé, nous avons obtenu les pourcentages suivants : à Dédougou, 45% de jeunes connaissent le clip *Kalé Kania* contre 87% de personne âgée. À Bobo-Dioulasso, nous avons sensiblement le même pourcentage : 40% de jeunes et 82% connaissent le clip objet de l'étude. S'agissant de Ouagadougou, nous avons 30% de jeunes contre 55% de personnes âgées.

La disparité de ces résultats est due au fait que Bakary Dembélé est plus ancien dans la musique que son cadet Dozoss. Le clip-vidéo *Kalé Kania* de Bakary Dembélé date de 2002. À l'époque, l'internet et les plateformes telles que *YouTube*, *Facebook*, *Watsapp* ainsi que les chaînes de télévision internationales n'étaient pas accessibles par tous au Burkina Faso. La télévision nationale du Burkina (RTB) était la chaîne suivie par la quasi-totalité des Burkinabè. Et cette chaîne diffusait de façon fréquente le clip *Kalé Kania* de Bakary Dembélé. Ce qui fait que plusieurs personnes qui, aujourd'hui, ont entre 45 et 75 ans le connaissent et ont déjà visionné son clip *Kalé Kania*. En jetant rapidement un coup d'œil sur *YouTube*, le nombre d'années de mise en ligne et le nombre de vues du clip-vidéo de chacun des artistes nous édifie. Ainsi, *Kalé Kania* est sur *YouTube* depuis 15 ans et totalise 125 000 vues ; quant à *Bako ni lo* de Dozoss, il a été posté, il y a deux ans et a recueilli 11 000 vues. Et enfin, pour le dernier axe, appréciation de l'intégration des éléments traditionnels, toutes les personnes qui ont eu l'occasion de visionner les deux clips apprécient la prise en compte des éléments de tradition. Elles expliquent que les deux clips leur donnent l'occasion de mesurer la richesse culturelle du Burkina Faso, à travers les masques, les instruments de musique et d'autres pratiques liées à la tradition chez les *Buaba*. Toutefois, plus de la moitié ne sont pas en mesure de comprendre la signification des messages et des valeurs culturelles spécifiques transmis à travers les vidéoclips des deux artistes.

On pourrait retenir que les deux clips sont peu connus par le public burkinabè, mais que ceux qui les ont visionnés apprécient la manière dont les artistes s'y prennent pour intégrer le patrimoine culturel *buwa* dans leurs œuvres. Ils sont peu connus, du fait que les enquêtes basées essentiellement sur l'avis du public jeune a révélé que très peu dans cette frange connaissent les deux artistes et leurs vidéoclips que nous étudions. Toutefois, au-delà de ces chiffres de visionnage, il convient d'interroger la fonction anthropologique du vidéoclip dans le contexte de la diaspora et de l'urbanisation.

Le clip ne se contente pas de diffuser la musique ; il remplace symboliquement le rituel pour les populations déracinées. Pour un jeune *Buwa* vivant à Ouagadougou, à Abidjan ou à Paris, regarder *Kalé Kania* ou *Bako ni lo* sur *YouTube* devient un acte de reconnexion identitaire, une forme de « pèlerinage numérique ». Le clip ne sert pas uniquement à vendre la chanson ; il sert à réactiver l'appartenance à la communauté *Buwa* là où le rituel physique n'est plus accessible. Nous pouvons ainsi parler de « ritualité médiatique » ou de « néo-oralité visuelle ». Le vidéoclip fonctionne comme une nouvelle « place du village », un espace virtuel où la mémoire collective se transmet, où les symboles identitaires circulent, où les jeunes générations peuvent « assister » à distance aux cérémonies qu'ils ne peuvent plus vivre physiquement. Cette dimension est d'autant plus cruciale dans le contexte burkinabè actuel, marqué par les déplacements internes massifs dus à

l'insécurité. Pour les milliers de déplacés internes *Buwa* qui ont fui leurs villages, visionner ces clips peut constituer une forme de thérapie mémorielle, un moyen de maintenir le lien avec un territoire devenu inaccessible. Le faible taux de visionnage relevé par notre enquête ne doit donc pas occulter la portée qualitative de ces œuvres. Même avec 11 000 vues pour *Bako ni lo* et 125 000 pour *Kalé Kania*, ces clips touchent une population cible (initiés, diaspora, chercheurs, jeunes urbains en quête d'identité) pour qui ils représentent bien plus qu'un divertissement : ils sont des archives vivantes, des espaces de transmission et des sanctuaires numériques.

CONCLUSION

L'analyse des vidéoclips de Bakary Dembélé et de Dozoss met en évidence la manière dont la création artistique contemporaine au Burkina Faso s'inscrit dans un dialogue constant avec les héritages culturels et les adaptations de la tradition. À travers leurs œuvres, ces artistes réactivent des éléments de leur héritage culturel tout en les inscrivant dans des formes esthétiques modernes, révélant ainsi la dimension dynamique et renouvelée de la tradition. Les entretiens réalisés et les enquêtes menées auprès des publics ont permis de comprendre que ces créations ne sont pas de simples reproductions du passé, mais de véritables processus de réinterprétation, où la tradition devient un espace de dialogue entre ancien et nouveau. En intégrant des symboles, des masques, des danses, des langues et des costumes hérités des mémoires collectives, Dozoss et Bakary Dembélé participent à la patrimonialisation de la vie communautaire. Leur démarche illustre la manière dont la création artistique constitue un vecteur de transmission et de négociation de l'authenticité. En se réappropriant ces formes culturelles, ils renouvellent les représentations du patrimoine burkinabè et interrogent les notions mêmes de modernité et de tradition.

En définitive, les clips de Bakary Dembélé et Dozoss révèlent une gestion complexe et réfléchie de l'interdit et de la mémoire. Si le griot Bakary prolonge sa fonction sociale de gardien du patrimoine par l'image vidéo, le noble Dozoss utilise l'art moderne pour négocier son droit à la parole musicale, transgressant ainsi les frontières de caste par la modernité du médium. Mais surtout, leur usage des masques dans l'espace profane du vidéoclip témoigne d'une stratégie de « substitution iconographique » : montrer le masque (ou son substitut) pour ne pas le perdre, sans pour autant le profaner. Cette tension entre visibilité et protection du sacré illustre la capacité créative des artistes contemporains à composer avec les interdits. Le clip devient ainsi le sanctuaire numérique d'une tradition qui cherche sa survie dans la modernité.

Il ne remplace pas le rituel, mais il en prolonge la portée symbolique dans un monde où la mobilité, l'urbanisation et l'insécurité rendent l'accès physique aux espaces sacrés de plus en plus difficile. En cela, Bakary Dembélé et Dozoss ne se contentent pas de « faire de la musique » ; ils accomplissent un acte de résistance culturelle, transformant *YouTube* en bosquet virtuel et la diffusion numérique en cérémonie d'initiation accessible aux générations déracinées. Ainsi, leurs vidéoclips se présentent comme des lieux de médiation où se joue l'actualisation du patrimoine dans la société contemporaine. En cela, ces œuvres illustrent la capacité de la création artistique à rendre perceptible la complexité des héritages culturels et les tensions entre authenticité, modernité et appartenance.

REFERENCES

- ATERIANUS-OWANGA A., 2016, « Un Janus à deux visages. Patrimonialisations du religieux initiatique et discours de la tradition dans les musiques « tradi-modernes » du Gabon », *Autrepart (78-79)*, 2016, p. 103-124.
- DIOUF N. B. T. E. H., 2019, « Le sens de l'expression "Enracinement et ouverture", La pensée esthétique de Léopold Sédar Senghor », *Paradigmes n° 7*, pp. 195-203.
- JAUSS H. R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Traduit de l'allemand par MAILLARD C., Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées».
- HOBBSAWM E. and RANGER T., 1983, *The Invention of Tradition, Past and Present Publications*, Cambridge University Press.
- LETH ANDERSEN H., 2009, « Langue et culture : jamais l'une sans l'autre », *Synergies Pays Scandinaves n° 4* – pp. 79-88.
- LENCLUD J.-L., 1987, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, n° 9, pp. 110-123.
- MARTIN D., 1992, «En noir et blanc ou en couleurs, que voir dans les clips sud-africains ?», *Politique africaine*, n°48, L'Afrique du Sud : la nouvelle donne. pp. 67-88;doi : <https://doi.org/10.3406/polaf.1992.5617>; https://www.perse.fr/doc/polaf_0244-7827_1992_num_48_1_5617; consulté le 12 juillet 2025.
- NOVÁKOVÁ J. D., 2014, *L'horizon d'attente des lecteurs tchèques et francophones à l'abord des livres de jeunesse*, Université Charles de Prague Faculté de pédagogie, Département de langue et littérature françaises.
- SANOU S, 1995, « Le masque et sa fonction sociale chez les Bobo de Tondogoso », in : *Cahiers du CERLESHS* No12 , Presse universitaire de Ouagadougou, pp. 237-255.
- STRAW W., 2018, « Le clip vidéo et ses contextes : musiques populaires et postmodernité dans les années 1980 », *Volume!* [En ligne], 14 : 2 |, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 10 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5537> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5537>
