



Rechercher sur le site:

Recherche Google

Web Memoire Online

[Consulter les autres mémoires](#) [Publier un mémoire](#) [Une page au hasard](#)

La dimension esthétique de la voix du chanteur de charme dans la musique congolaise electro-acoustique moderne

par Issa ISSANTU TEMBE

Faculté des Lettres et Sciences Humaines/Unikin - Licence

Traductions: Original: [fr](#) Source:

[Disponible en mode multipage](#)

« Me trompe qui pourra, si est-ce qu'il ne saurait faire que je ne sois rien, tandis que je penserai être quelque chose ; ou que quelque jour, il soit vrai que je n'aie jamais été, étant vrai maintenant que je suis. »

III^{ème} Méditation AT IX, page 28

DEDICACE

A mes très chers Parents, Fédor Isantu et Maria Lamba ;

Ames frères Jules Isantu et Hedda Isantu ;

A mes soeurs Sylvie Isantu et fatou Isantu ;

A mon amie Anthonella Malika ;

Je dédie ce travail.

AVANT- PROPOS

Pour terminer le premier cycle d'études universitaires en RDC, il est prescrit à chaque étudiant de produire une réflexion sur un thème de son choix dans un domaine scientifique de sa filière. Pour ce qui nous concerne, nous avons opté d'effleurer l'univers du son à travers un sujet intitulé :

La dimension esthétique de la voix du « chanteur de charme » dans la musique électroacoustique moderne congolaise.

Pour réaliser ce travail de fin de cycle, nous avons bénéficié d'un soutien scientifique de premier ordre du professeur Evariste Kasongo Ibanda. A travers ces mots, nous lui adressons nos remerciements les plus considérables. Ces mêmes remerciements, nous les adressons à tous les

[Le rendre amoureux. A-Z](#)

30 p document gratuit : provoquer l'attraction et l'état amoureux

www.seduire-un-homme.info

[Votre Ambiance Piano-bar](#)

Rythmes jazzy et voix en or pour vos réceptions privées

www.bellintone.com

[Hollywood Smile](#)

De belles dents blanches vous changent la vie. À découvrir.

www.glamsmile.com

[Voice tracking](#)

Toutes voix, toutes intentions Pour vos prods médias.

www.lorenzopancino.com

Annonces Google

membres du corps professoral du Département de la Communication et de la faculté, entre autres aux professeurs Léonce Bouka Yembi et Charles Mbadu. Nous remercions par le même fait tous les encadreurs scientifiques du Département, plus particulièrement l'Assistant Mwepu. Nous avons aussi bénéficié du soutien technique du Centre Informatique « Moni Mambu » et des studios d'enregistrement MECO. A toutes ces instances, nous adressons notre gratitude la plus sincère.

Nous aurons été ingrats si nous taisons la chaleur de laquelle nous sommes entourés au milieu de tous les amis de la promotion et de tous les autres étudiants de toutes les promotions du Département. Avec eux, nous avons formé une famille qui partage science et savoir et aussi joie et douleur. Avec eux, nous pensons avoir lutté pour que notre institution [ce Département qui nous est si cher] se construise une image, image qui à travers ce modeste travail, ainsi ceux de tous les étudiants devrait être redorée.

Nous ne nous engagerons pas à les citer tous de peur d'en oublier les plus chers. Mais, nous tous savons fort bien, que nous nous portons dans les coeurs. De même, nous avouant d'ores et déjà humain, prions tous nos lecteurs de bien vouloir considérer cette esquisse comme le commencement d'une oeuvre dont les imperfections n'attendent que les sages conseils de toutes parts pour tendre vers l'amélioration.

De toutes les façons, par tous les mots de toute cette page, nous avons eu l'intention de vous dire à vous tous, simplement Merci, il se peut que nous ne sachions pas le faire. Que tous ceux qui nous lirons nous comprennent, nous ne cesserons de les remercier et de vous remercier pour toute attention que vous nous accorderez. En attendant vos conseils et suggestions, nous pensons pouvoir très bien vous dire : Merci !!!

IssahJedidiah

OBJECTIFS ET BUT

Le présent travail se situe dans le champ de la communication esthétique. Elle se donne pour objectif d'explorer la dimension communicative et esthétique de la voix du « chanteur de charme » ; Ceci, à travers quelques chansons-types de la musique électroacoustique ^{1(*)} moderne de la République Démocratique du Congo.

Le concept de « chanteur de charme » revêt ici une acception qui s'éloigne de son sens coutumier, lequel devrait se rapprocher de ce que Fonagy appelle « la voix caressante » qui berce le partenaire, qui « l'enchanté par une sorte d'hypnose maternelle (...) pour l'amener vers les profondeurs d'une union complète qui restaure le paradis perdu que l'enfant retrouve sur le sein de sa mère » ^{2(*)}

Par ailleurs, la dimension polémique des conservations

congolaises, qui a atteint un niveau alarmant, a collé à ce concept une autre signification. Celle-ci a trait à ce que l'on dit en chantant. Autrement dit, le contenu des paroles égrenées par le chanteur, dont le romantisme nous emballerait et nous caresserait l'esprit.

De tout ce qui précède, il se dégage que les mélomanes congolais sont convaincus que la voix peut revêtir une dimension esthétique qui produit des affects et (re) suscite des représentations au niveau des sentiments qui dorment en nous. Ces affects et ces représentations constituent ce fameux « charme » qui passe par l'oreille.^{3(*)}

Tenant de répondre à la question de savoir à quel niveau s'établit cette communication entre un artiste-musicien et un auditeur, Roland Barthes décrit la jouissance (qui s'installe pendant l'audition) comme une de communication immédiate entre le corps de l'auditeur et le corps interne de l'interprète présent dans le « grain de la voix du chanteur »^{4(*)}. Pierre Bourdieu critique cette position de R. Barthes. Pour lui, cette communication s'établit plus entre le corps interne de l'interprète et le corps interne de l'auditeur par le jugement social se fondant sur l'**habitus culturel**. Nous y reviendrons.

Pour le moment, affirmons que la finalité de ce travail est de situer le fondement esthétique et objectif de la communication esthétique quand elle est médiée par la voix chantée du « chanteur de charme ». Cette préoccupation devrait permettre d'appréhender scientifiquement les constituants du charme vocal chez les Congolais, et au besoin, les rendre reproductibles dans des conditions semblables.

Ce travail ne prétend pas faire une taxinomie des chanteurs de charme. Mais il tente d'établir les bases identificatoires du charme dans l'univers culturel congolais. En d'autres mots, il tente de répondre à la question de savoir si les voix déjà entendues de la musique congolaise, que l'on qualifie de charmantes, peuvent être justifiables d'un cadre théorique de perception qui pourrait les décrire. La question principale demeurant comme nous l'avons dit, celle de savoir si le charme vocal peut s'objectiver et être reproductible.

Il convient de noter aussi que ce travail n'est pas celui d'un musicien. Il n'est qu'un simple regard de communicologue posé sur un phénomène musical, pour analyser le type de communication qui s'établit entre un destinateur : le musicien-interprète et ses auditeurs, communication destinée à produire des effets esthétiques pouvant être qualifiés de « charmants ».

Ainsi nous pensons pouvoir atteindre notre objectif si, à l'issue de ce travail, nous arrivons à déterminer les éléments qui fondent une voix de charme ; et si ces éléments peuvent être vérifiés au moyen du dispositif que nous allons cerner dans ce travail.

DOMAINE DE RECHERCHE

Le thème abordé ici frôle le domaine de l'acoustique, de la psychosonique et de la psychomusique, tout en restant axé sur la physiologie et la morphologie vocale. Cependant, notre principale préoccupation est communicationnelle.

La communication, nous la définissons comme l'étude des actes socialement élaborés pour transmettre une information, de créer une relation ou de communiquer un savoir pour agir ou faire agir. Il s'agit ici, comme évoqué dans les objectifs, de fixer matériellement dans la voix, les éléments non-rationnels qui touchent au relationnel, lorsque s'établit un échange entre un « chanteur de charme » et son public, échange produisant dans le chef du public, cette influence que l'on désigne par le « charme ».

Dans ce travail, nous comptons insister sur la voix, non pas comme contenant un message dont on tenterait de saisir le contenu ; Mais comme étant le message lui-même. La voix est un message en tant que manière de chanter, disant quelque chose. Nous la saisissons donc comme un média qui est lui-même un message. Par ce travail, nous allons établir un rapport entre relation et cognition, entendues comme représentations portées par cette manière de chanter.

En effet, selon notre entendement, la voix humaine, la musique et les autres éléments qui composent une chanson interagissent pour constituer un message. Il s'agit ici d'un point de vue systémique. Etant donné que la musique vise à plaire, elle reste l'apanage d'une communication centrée sur les effets. Puisque ici la communication n'est pas perçue comme un échange gratuit d'informations, « communiquer », c'est « informer ou s'informer » pour agir ou tenter d'agir sur autrui. Ceci laisse entendre une modification des représentations de l'état psychologique pour communier à un même élan sentimental.

PROBLEMATIQUE

Ce travail est relatif à la localisation du « charme vocal » autrement dit, nous nous déterminons de situer les éléments pouvant permettre de reconnaître, du point de vue congolais, le « charme » que l'on assimile au « beau » dans une voix. De ce fait, ce travail de recherche touche à la question du jugement d'une voix d'un chanteur. Cette question appelle plusieurs points de vue. Walter Howard et Ingrid Auras sont catégoriques : « chacun ne peut aimer que ce qui correspond à sa propre essence » ^{1(*)} Mais, cette essence, est-elle individuelle ou sociale ?

Selon un premier point de vue, la reconnaissance du charme relève des critères individuels, c'est-à-dire, des éléments d'appréciation liés à la personnalité profonde, à l'histoire personnelle de chaque individu dans sa totalité.

Cette lecture serait orientée par le schéma gestaltiste qui met l'accent sur l'organisation dynamique et synthétique du champ perceptif, au gré des tensions internes, elles-mêmes suscitées par des besoins qui déterminent des réactions adaptatives. Ainsi, chacun ne trouverait une voix charmante que si celle-ci entrait en résonance avec sa personnalité propre. D'ailleurs, il est profondément significatif d'admettre que « le concept de beauté ne cesse de changer, qu'on ne trouve pas deux hommes qui en fassent une conception semblable »^{2(*)}

D'un deuxième point de vue, la reconnaissance du « charme vocal » ne se ferait qu'à travers les filtres de la culture. Ceux-ci travaillent l'individu avec ses valeurs et fourniraient les modes de vue et d'appréciation du beau. Le concept bourdieusien d'« **habitus culturel** »^{3(*)} rend compte de ces éléments. Un autre concept, celui de « **socialisation acquise** », est issue de l'« Ecole culturaliste » (avec les travaux ethnologiques de Margaret Mead, Bronis Law, Malinowski et Rutle Benedict.) Il met en avant les influences du milieu social sur les schèmes de pensée, de perception et de réaction de l'individu.

Ceci conduit à affirmer que la personne n'est pas seulement le bilan d'une histoire endogène, mais le produit d'une acculturation, interaction entre le psychotique et le social. C'est cette acculturation qui fournirait au public « les lunettes » pour percevoir ou reconnaître le charme dans une voix. Ainsi, la reconnaissance du « beau », en tant qu'élément reconnu par le groupe devient ainsi un acte d'insertion sociale.

Un troisième point de vue, le tout dernier, déjouant le point de vue gestaltiste et le schéma culturaliste est celui des psychosociologues américains. Ceux-ci ont voulu articuler à travers le concept de « norme sociale »(shérif) et la notion de dynamique des groupes, les désirs individuels et la pression sociale. Ils affirment que l'individu ne réagit pas seulement en fonction d'un équilibre intérieur mais aussi de l'équilibre de l'environnement. Ainsi, les conduites individuelles se détermineraient dans ce champ dynamique sous contrôle du groupe et en subissant ses lois. Par ailleurs, ce débat ne cesse en introduisant la dimension rationnalitaire ou affective dans cette question. Walter Howard et Imgard Auras l'ont dit : « [la beauté] est une affaire des sentiments et non point objet de détermination intellectuelle »^{4(*)}.

Mais, au-delà de ces points de vue, ne pouvons-nous pas trouver des critères pouvant objectivement renvoyer dans le milieu congolais à une reconnaissance du charme dans la voix d'un chanteur ? Ces critères pourraient-ils permettre de reproduire même artificiellement une voix pouvant recevoir le qualificatif de « charmant » ? sur quels éléments pourrait-on fonder un telle détermination ?

HYPOTHESE

Selon nous, tel qu'un grand nombre de congolais la reconnaît, une « voix de charme » a un volume ^{5(*)} et une couleur ^{6(*)} spécifiques. Elle est petite et claire. Ces caractéristiques la particularisent et la rendent caressante et hypnotisante ^{7(*)}

Elle va jusqu'à exciter les sensations profondes de l'intérieur de l'être et place l'auditeur (public) dans un univers de rêve, celui du « paradis perdu que l'enfant retrouve sur le sein de sa mère » (Fonagy). Ceci relève plus du relationnel que du rationnel.

La petitesse et la clarté de ces voix sont les faits de leur appartenance au deuxième ou au troisième registre d'après la classification de Raoul Husson ^{8(*)}. Les types de voix que les congolais jugent de charmantes sont soit des voix de fausset, soit des voix de tête. Elles se déploient toutes sous le couvert de : contralto (en sol 4), le mezzo (en si₄) et le soprano (en rés).

A notre avis, le « charme » de ces voix est le fait d'une capacité individuelle du chanteur, doublée d'une prédisposition physiologique qui est en fait une « malformation favorable du dispositif phonatoire », triplée d'un charisme qui est une « force propre de conviction » (Alex Mucchielli) et des « qualités particulières d'expression » (J. Baechler). Ces prédispositions rendent ce chanteur capable de chanter dans une double gamme. Il chante dans une gamme déterminée et exécute des sorties sporadiques dans la gamme relative à la première.

Rationnellement, le spectre vocal d'une « voix de charme » s'observe à l'analyseur de fréquence (disponible avec le logiciel « sound wave ») comme un « clocher », avec une fréquence avoisinant les trois mille hertz (3000Hz). Ce même analyseur de fréquence peut détecter les harmoniques que devrait afficher une voix petite et claire. On estime ces harmoniques à une bande de 2500-3200 cycles avec une chronaxie récurrentielle ^{9(*)} variant entre 0,080 et 0,120. Un autre élément indicateur rationnel serait sans doute la pression.

Etant donnée que ces voix appartiennent au deuxième ou au troisième registre, la pression (N) de celles-ci est très grande car elle se calcule par la formule :

$N = 2 \times 1000$	ou $N = 3 \times 1000$
P	P

(P est la chronaxie récurrentielle et les chiffres 2 ou 3 sont relatifs au deuxième ou au troisième registre).

Enfin, ces voix de ces deux registres ont une pression

d'excitabilité légèrement inférieure ou légèrement supérieure à 7,5 vibrations par seconde.

APPROCHE METHODOLOGIQUE

Notre méthode d'investigation est essentiellement documentaire, mais aussi comparative. Dans ce travail, nous analyserons un échantillon disquaire préalablement choisi. Cet échantillon est fait d'un certain nombre d'opus qu'on peut qualifier de « tubes », quatre(4) au total. Ceux-ci sont choisis sur base des échos et du succès récolté auprès des mélomanes.

Ces chansons sont soit monovocales, soit polyvocales. Pour celles de cette dernière catégorie, nous n'analyserons que les séquences qui mettent en exergue une voix que le public juge de « charmante.»

En fait, cette analyse s'opérera à partir d'un modèle conceptuel et théorique, postulé par nous comme étant le prototype de la voix de charme. Ce modèle tel qu'il est donné à la page 28, ressort d'un jugement tiré de l' « **habitus culturel** »^{10(*)}. Toutes les voix candidates se construisent d'après nous autour de ce modèle qu'elles tentent de rendre concret et de matérialiser. Notre travail consiste à voir en quels points les voix jugées belles par les congolais se rapprochent de cette voix théorique qui est à classer parmi les patrimoines culturels de l'imaginaire.

O. CADRE THEORIQUE : Les sources de l'influence par la voix

Il est clairement établi que la perception du « charme vocal » est un fait de la communication d'influence. Selon Alex Mucchielli, la communication viserait à faire faire, faire croire ou faire penser. Le charme par la voix est un « processus d'influence qui repose essentiellement sur la structuration des relations entre le chanteur et son public », elle s'applique à travers la fonction dite **volitive**, liée à toute communication. Selon P. Giraud (^{11(*)}), le « chanteur de charme » communiquerait la « ferveur de la passion ... ».

C'est le pourquoi de la communication conceptuelle. Celle qui s'établit entre un chanteur et son public, à travers laquelle la parole s'accompagne des gestes, des mimiques, d'inflexions de voix qui renforcent la parole en exprimant ... les émotions, les désirs et les intentions pour « faire faire, faire croire ou faire penser ».

Si le « chanteur de charme » n'arrive pas à communiquer les sentiments qu'il projette à son public, la sublimation et l'hypnose de sa voix seraient des simples impressions. Le même A. Mucchielli pense que l'influence passerait essentiellement par le para-langage et resterait quelque chose de largement en dehors du champ de la conscience

claire.

Cette perception ne rejoint-elle pas celle de François Roustang selon laquelle le « `sol 'de la communication humaine est constituée d'un ensemble d'éléments extralinguistiques inconscients, perceptibles par l'intermédiaire des diverses formes de la gestuelle, de la manifestation de la sensibilité et de l'imagination » ^{12(*)}, voire de la manière d'osciller de cette voix pourvue d'un certain nombre d'ornements « sono-vocaux » ayant un pouvoir de séduction qu'on peut appeler « charme ».

Cette manière d'influencer son public, de le faire pencher dans ses jugements à travers la voix dite de charme, nous oblige à situer dans le **charisme** tel que l'évoque J. Baechler, le fondement de l'influence. J. Baechler, soutenant A. Mucchielli, pense que : « le charisme est le résultat d'une relation entre un homme ayant des qualités particulières d'expression et des représentations et d'autres hommes qui le « re-connaissent » dans son charisme parce qu'il représente une synthèse prestigieuse et stylistiquement admirable à leurs yeux, de l'ensemble des valeurs fondamentales ».

Ces propos de J. Baechler semblent être une suite des réflexions de Mucchielli qui a abondé dans le même sens dans son article déjà évoqué ici, intitulé : « Aux sources de l'influence. » A. Mucchielli déclare que « la capacité d'influence d'un chanteur de charme est une ressource qui serait inhérente à la nature de certaines personnes qui posséderaient une **force propre de conviction** et d'entraînement qu'elles feraient passer à travers leur communication » ^{13(*)} En ce sens, le **charisme** Le chanteur de charme référerait essentiellement à un **mystère irréductible** du relève du don magnétique de fascination et de conviction appartenant à certaines personnes » ^{14(*)} Bien évidemment, la question de base de notre problématique restant celle de savoir si ce magnétisme peut être objectivé.

Le problème de l'influence à travers la musique se pose avec autant d'acuité qu'Antoine Henion pouvait dire de la musique qu'elle « est un art qui a des problèmes pour définir son objet, impossible à fixer dans la matière ». Il continue en disant : « La musique n'est ni seulement un indice des formes de structurations de la société ou de l'individu, qui réduirait l'art au social, ni seulement non plus un objet irréductible à d'autres analyses, comme l'esthétique que celles qui veulent bien ne considérer que lui. »

D'ailleurs cette influence s'opère nécessairement à travers la « reconnaissance » (il s'agit d'un concept de Jules Gritti, auteur de « Reconnaître l'image, imager la reconnaissance ») à propos de laquelle Erving Goffmann distingue trois pôles identitaires :

- L'auto perception ;
- La représentation ;
- La désignation.

En outre, ce même Jules Gritti ^{15(*)} va plus loin pour statuer sur le **charisme** et ses correlats comme étant à la base de l'influence. Le tableau ci-après illustre une classification partant des définitions que Gritti(J.) propose sur le concept de charisme. D'après cet auteur, quatre correlats du charisme se combinent pour catégoriser les charismatiques dans le domaine de la musique. Il s'agit de (du) :

- Prestige-charisme ;
- Puissance tranquille ;
- Sens pratique ;
- Séduction.

Le tableau suivant répertoriant certains artistes congolais illustre cette classification.

Prestige-charisme	Paternité sur compétence
- Koffi Olomide	- Papa Wemba
- J.B. Mpiana	- Tabu Ley
- Werra son	
- Papa Wemba	
Cordialité-séduction	Sens pratique-savoir faire
- Kester Emeneya	- Fally Ipupa
- Madilu System	- Ferre « chair de poule »
- Mbiliala Bel	- Alain Mpela

Enfin, il se dégage de tout ce qui précède que la communication entre un chanteur et son public est médiatée. Elle est légitimée par la « re-connaissance » de l'institution au nom de laquelle s'exprime le chanteur.

0.1. PERCEPTION AUDITIVE

Généralement, à l'audition d'un signal sonore qu'il soit musical ou parlé, il y a enclenchement d'un mécanisme neurologique et physiologique. En ce qui concerne la cochlée, cet ensemble de vibrations stimule un organe qui est le récepteur sensoriel de l'ouïe, appelé l'organe de Corti. Avant que cette excitation n'atteigne le centre cérébro-spinal (centre nerveux) pour y être traitée, il faut que l'ensemble de trente mille fibres du nerf auditif soit excité à leur tour. Cette excitation n'est rien d'autre que le transport de l'influx nerveux vers le cerveau. Le nerf auditif ayant la capacité d'acheminer trois cents mille potentiels d'actions unitaires (correspondant au nombre total de sensations distinctes decryptibles par l'ouïe)

Quand un auditeur ou un mélomane écoute la musique, la

qualité d'agréable (le « charme » ou le « beau ») ou de désagréable se fait sentir au niveau des voies cochléo-corticales c'est à ce « stade que les stimulations auditives sons, voix parlée ou voix chantée se parent des qualités de charmant ou de désagréable, ceci, indépendamment de la prétendue consonance ou dissonance prise à la source »^{16(*)}.

Que l'on ne s'y trompe pas, le « laid », de même que la douleur, se transmettent au cerveau végétatif par l'intermédiaire du sympathique^{17(*)}, « tandis que les états agréables conséquent à la séduction du charme y cheminent par voie parasympathique » (il s'agit d'une catégorie des nerfs qui se distinguent du sympathique).

Quant à la question de savoir, comment traduire en indicateur la sensation de « bien-être » comme la fait savoir Raugel (F.) qui laisse entendre que le « chanteur de charme » est « celui qui procure au mélomane une joie très pure en lui faisant également éprouver la sensation de bien-être »^{18(*)}, c'est une dimension qui fait régner beaucoup de présomptions sans laisser libre voie au risque de se tromper.

« Le rôle du charme de la voix réside plus dans la demi-teinte que dans l'éclat (couleur) ; l'éclat d'ailleurs est d'autant mieux produit à l'instar voulu, qu'il a été plus discrètement ménagé et qu'il est plus rare »^{19(*)}.

Mais, une chose est vraie, de la Vieville de Fresneuve le dit : « une voix parfaite serait sonore, étendue, douce, nette, vive, flexible. Ces six qualités que la nature n'assemble qu'une fois en un siècle, se trouvent pour l'ordinaire partagé à moitié. Je réduis donc, poursuit-il, à trois choses le mérite d'un chanteur de charme : à la justesse, à l'expression, à la propreté », ce qui se résume à « chanter sur mesure » ; C'est, affirmait Mozart, « ce qu'il y a de plus difficile, la chose capitale dans la musique. »

Celui qui écoute un tel chanteur de talent (qui chante sur mesure), l'aime parce que ce dernier caresse son inconscience et sa subconscience par les composantes matérielles de sa voix. Il utilise pour cela la phénomène de « re-connaissance »^{20(*)}, qui fait que le tabernacle personnel des représentations entre en ébullition et ramène à la surface les uns des affects les plus rarement ressentis en des circonstances ordinaires et à l'écoute d'autres oeuvres musicales. C'est parce que cette voix sert d'élément de reconnaissance dans le répertoire de souvenirs. Une « voix de charme » pratique pour aussi dire une pêche dans les eaux calmes des souvenirs et en sort parfois des émotions rares.

CHAPITRE PREMIER. LES

CONCEPTS-CLES

o DEFINITION DES CONCEPTS

1. La communication

Dans ce travail, nous optons pour une définition de la communication qui se rapproche d'un échange des messages dont la finalité est la production des états affectifs donnant lieu à des représentations. Dans le cas de la chanson, le chanteur veut communiquer des sentiments à son public réel ou potentiel (^{21(*)})

A son tour, le public se remémore (réactivation des états affectifs) à travers la « re-connaissance ». Cette « re-connaissance » produit des représentations par métaphorisation ou métonymisation, en rapport avec des situations vécues antérieures ou présentes.

2. Le charme

Selon le « Micro-Robert de poche », le charme est un enchantement comme par une action magique. C'est la qualité de ce qui attire, qui plaît. C'est un agrément dû à une séduction ou à son mécanisme. Dans la chanson, le charme réside dans le pouvoir créateur de la voix et des sonorités qui l'accompagnent, des états affectifs dits « charmants ». Cette capacité d'influence, a dit Mucchielli (A.), est une ressource qui serait inhérente à la nature de certaines personnes qui posséderaient une « force propre de conviction » ou un « charisme »

La voix a ici un rôle relationnel qui amène le public auditeur dans un monde de rêve ou du romantisme. C'est ce qui fait entrer le « charmeur » dans l'« esthétique psychanalytique », grâce au pouvoir hypnotiseur reconnu à la voix qui, d'après François Roustang est constituée d'un ensemble d'éléments extralinguistiques inconscients.

Cette perception freudienne ^{22(*)} est ramenée dans les sciences de la communication grâce aux travaux de ce même François Roustang (Il faut noter que Freud a évacué l'hypnose de la psychanalyse, François Roustang l'a récupérée. C'est ce qui fait l'originalité de son travail) Le pouvoir hypnotique de la voix dite de « charme » rapproche la chanson du rêve, de l'acte manqué, du symptôme névrotique. La sublimation de la voix possède le pouvoir de satisfaire par substitution les désirs pulsionnels de celui qui écoute. Aussi, nous pouvons dire que le charme nous renvoie directement à la dimension esthétique, d'où, il faut en situer le rapport dans les lignes suivantes.

3. L'esthétique

Elle peut être entendue comme la science du beau dans la

nature et dans l'art. Etymologiquement, ce mot provient du verbe grec « aisthanesthai » qui veut dire : sentir, percevoir. Ce verbe a produit l'adjectif « aisthêtikos » (qui se rapporte à la sensibilité). Le Philosophe allemand Gottlieb Baumgarten, auteur de « Réflexions sur la poésie », est le premier à avoir utilisé ce concept en 1758 par un de ses titres : « Aesthetika acroamatica ».

Mais bien avant lui, Platon s'était aussi intéressé au « beau ». Il a pu voir dans l'expérience du « beau », l'envol de l'âme vers le bien. Ailleurs, d'autres penseurs comme ont vu dans la beauté un attribut de Dieu.

Pour Saint-Augustin, les choses participent à la beauté [l'un des attributs de Dieu], et l'homme peut y accéder par la musique, qui se déploie dans le temps, mais « imite » un ailleurs hors-temps. La communion de par la médiation de l'oeuvre esthétique à l'univers du « beau » a comme rôle l'intermédiation des « charmes » pour l'accès à cet ailleurs « hors-temps » dans lequel l'homme retrouve cette communion d'« être aimé » avec lui-même et avec les autres qu'il ne peut atteindre dans le monde du temps conflictuel où il se débat avec les réalités du temps qui le limite.

Hegel par contre institue déjà une science du « beau » artistique. Dans son système, l'Esthétique figure en tant que science du « beau »

Quant à Kant, il assigne à l'art une fonction et au « beau », une place dans la hiérarchie des êtres.

4. La communication esthétique

Elle renvoie à une représentation de l'idéal de soi, qui s'exprime par l'émotion esthétique et qui rend possible la conscience de l'appartenance culturelle. L'appréciation esthétique de la voix serait au croisement des facteurs sociaux agissant à travers l'**habitus culturel**, et des facteurs simplement individuels (l'idéal de soi et la représentation du « beau »). « Elle fonde sa médiation à travers un rapport entre le singulier et le collectif, sur l'appréciation individuelle »^{23(*)}

Section 1. LA VOIX

Pendant l'émission d'une voix, le larynx s'élève ou s'abaisse selon que le son émis est aigu ou grave. Ce même larynx occupe des dispositions différentes par rapport à la colonne vertébrale. Il est plus élevé chez l'enfant que chez l'adulte ; Légèrement plus élevé chez la femme que chez l'homme. Ces positions sont, comme nous le verrons plus bas, à la base de la classification vocale selon les registres masculins et féminins (dit aussi infantile). Mais il faut qu'on dise ici que la voix ne dépend pas du volume du larynx mais plutôt de l'influx nerveux. C'est ce dernier qui commande la voix. Comme n'importe quel muscle, les cordes vocales se

contractent sous l'effet de l'influx nerveux et, suivant qu'on chante ou qu'on parle les influx de stimulation proviennent soit de l'écorce cérébrale, soit du diencephale, soit du bulbe.

Les individus doués que nous appelons ici « chanteur de charme » ont une particularité cérébrale caractérisée par une asymétrie des hémisphères du cerveau, qui influe directement sur la mobilité et l'équilibre des membres. Cette asymétrie a une prédominance gauche pour les chanteurs de charme droitiers et une prédominance droite chez les gauchers. Cette asymétrie est congénitale et irréversible. E. Garde(auteur de La Voix) l'explique en soulignant qu'il est dangereux de s'opposer à cette prédominance. Vouloir redresser une gaucherie chez un enfant, c'est risquer de le rendre bègue.

I.A. Les mues

Avant d'aborder la voix suivant les différentes classifications, nous avons choisi de cerner à cette étape les facteurs qui influent sur la nature de la voix. Comme nous le verrons, certains chanteurs bourrés de talent n'ont fait qu'exploiter un (des) atout(s) du(s) aux mues des cordes vocales.

I.A. 1. Les mues normales

Sans doute, les mues normales apparaissent à partir de l'âge de 13 ou 14 ans pour les garçons et 15 ou 16 ans pour les filles. Ces mues sont naturelles. Elles permettent à certains artistes de découvrir leurs voix.

I.A. 2. Absence des mues

· Le cas d'infantilisme pubertaire spontané ou consécutif à la castration :

Dans ce cas ici, la voix reste du second registre. par contre si l'ablation se fait après la puberté, elle n'entraînera en aucun cas des modifications laryngées .

· La voix aiguë de l'énuchoïde :

Il s'agit ici d'un symptôme révélateur de l'hypoorchidie spontanée ou acquise. Une telle voix peut séduire les mélomanes suite à ses matériaux extra linguistiques.

· La féminisation vocale chez les sujets traités pour le cancer de la prostate par des hormones femelles (ostrogènes de synthèse).

· La voix de régime monophasé (voix de poitrine) :

Est un symptôme de virilisme chez la femme, elle est d'observation courante chez les malades atteintes de cancer du sein et traitées par des dose prolongées d'hormones mâles(androgènes) .

· La voix dite de « castrat » :

Peut être classée ici. Il faudra la distinguer de la voix sopraniste actuelle qui est une voix de « fausset ».

I.A. 3. Mues anormales

Parmi elles, on compte le « syndrome de Pellizi » ou la macrogénitosomie. Cette anomalie se manifeste par un accroissement de la taille, et une augmentation du volume des organes génitaux externes. Léon de Melchissédec, grand baryton français, doit sa voix imposante à cette mue anormale.

Une autre anomalie pouvant particulariser la voix, est l'hypercorticosurrénalisme^{24(*)}. Des exemples dans ce cas sont légion : Amado, Casuro... C'est ainsi qu'Edouard Garde, put dire : « il n'y a peut être pas de carrière d'exception sans que l'organisme (et non pas tellement le larynx) du chanteur présente des particularités physiologiques, elles aussi exceptionnelles ».

Il existe aussi des mues tardives. Elles sont Observables Chez les adolescents présentant des dysfonctionnements endocriniens. La seule conséquence des mues tardives est que la voix va rester grêle.

I.A. 4. Mues incomplètes et prolongées.

Il s'agit de la catégorie des mues la plus rencontrée. Auprès de certains adultes de quarante ans et plus, on remarque que le larynx a terminé depuis longtemps sa croissance mais que leurs voix n'ont pas mué.

Ces sujets sont rééducables sauf les amusiques^{25(*)} (des personnes présentant naturellement une incompétence et une absence de toutes prédisposition au talent musical) et les invertis sexuels.

La persistance de la « voix infantile » au delà de la période habituelle chez les adultes dotés des larynx bien développés est une prédisposition issue d'une anomalie que beaucoup d'artistes exploitent . Michael Jackson, Papa Wemba, Gato Beevens... sont autant d'exemples.

I.B. Les Classifications

I.B. 1. Classification en fonction de la puissance

- voix de grand opéra	:	120	décibels	et	
			plus		

- voix d'opéra	:	110	décibels et plus	120 db
- voix d'opéra comique	:	100	décibels et plus	110db
- voix d'opérette	:	90	décibels et plus	100db
- voix de salon ou de concert	:	80	décibels et plus	90db
- voix banale (de micro)	:	moins de 80db		

I.B. 2. Classification en fonction du timbre vocalique

- Selon la couleur : a. voix claire (Larynx en position élevée)
- b. voix sombre (Larynx en position abaissée)
- Selon le volume (^{26(*)}) : a. voix petite
- b. voix énorme
- Selon l'épaisseur (^{27(*)}) : a. voix mince
- b. voix épaisse
- Selon le mordant (l'éclat) (^{28(*)}) : a. voix timbrée (corsée)
- b. voix détimbrée.

I.B. 3. Tessitures et catégories vocales

a. La basse	:	ut (do)	1-miz
b. Le baryton	:	la	1-sol ₃
c. Le ténor	:	do	2-do ₄
d. Le contralto	:	sol	2-sol ₄
e. Le mezzo	:	La	2-la ₄
f. Le soprano	:	do	3-do ₅

A. Dan Hauser (^{29(*)}) ressort les catégories présentées ici sous formes de genre :

- Les voix de femme ou d'enfant
- Les voix d'homme (plus grave d'une octave que les premières)

Subdivision	Catégorie	Types
Voix de femme ou d'enfant	aiguë	Soprano ou 1 ^{er} soprano (1 ^{er} dessus), mezzo soprano, second soprano (2 nd dessus)

	grave	Contralto ou alto
Voix d'homme	aiguë	1 ^{er} ténor 2 nd ténor
	grave	1 ^{er} basse (baryton) 2 ^{nde} basse (basse taille)

De toutes les voix répertoriées, les mélomanes congolais apprécient plus celles des tessitures féminines. C'est dans les soprani ou premiers soprani et les mezzo-soprani qu'on classe la plupart des « voix de charme » congolaises. Il existe aussi des voix dites intermédiaires parmi lesquelles on classe les voix graves de femme que chantent aisément les artistes dont les chronaxies récurrentielles vont de 0, 120 à 1, 70 ; les voix moyennes de femme (chronaxies récurrentielles : de 0, 090 à 0, 120).

Il y a aussi des voix intermédiaires dont les chronaxies sont comprises entre 0, 080 et 0, 090. Ces dernières ne peuvent pas tenir la tessiture de soprano grave sans fatigue (cf. La Tossa, 1^{er} acte), elles se fatiguent aussi dans la tessiture de mezzo-soprano aigu (Ortrud dans Lohengrin).

De même, il existe des voix intermédiaires masculines dont les chronaxies sont incluses entre 0, 080 et 0, 095. Celles-ci ne peuvent pas tenir la tessiture du ténor grave sans fatigue. Elles sont impuissantes à chanter les rôles de barytons aigus. Ces voix et celles comprises dans l'intervalle 0, 105 et 0, 120 (c'est-à-dire entre le baryton grave et la basse chantante aiguë).

Jean Bremond, analyste de l'audition, avance que l'audition humaine dépend essentiellement de la hauteur du son. Cette hauteur se mesure en nombre de vibration par seconde ayant comme unité du système MKSA le Hertz. La voix humaine, dit-il, va de 80 Hz à 1150 Hz. La sensibilité face au son dépend de l'âge des sujets-auditeurs. A un âge avancé, il existe la prebyacousie (insensibilité aux sons les plus aigus).

Comme nous allons l'aborder dans le point suivant, l'appréciation de la voix se fait après l'audition. Jean Bremond définit l'audition musicale comme l'aptitude à reconnaître les intervalles musicaux et la hauteur des sons. Il subdivise cette audition en :

- Audition relative : la reconnaissance des intervalles ;
- Audition absolue : la reconnaissance des notes isolées.

Ce même J. Bremond continue pour dire que si nous entendons mieux avec deux oreilles, le seuil est plus élevé en audition monaurale qu'en audition binaurale.

Dans le cadre de ce travail, nous retiendrons enfin la classification de Merlin Coccaix. Il a pu dire bien avant nous

(vers la fin du XVI^e S) que les dessus (voir tableau n°2) contentent plus l'oreille des écoutants et la taille est la plus réductrice des voix (voir tableau) et le guide des chantres.

La haute-contre (tableau) orne la chanson et la rend plus mélodieuse. La basse-contre nourrit les voix, les assure et les augmente. ^{30(*)}

Les tessitures

1^{er} dessus 2^e dessus Contralto ou haute-contre

2^{ème} taille Concordant basse-taille basse-contre

Les voix féminine et infantile

Soprano

Les voix d'hommes

1^{er} tenor 2^e tenor baryton basse

Section II. LE CHANT

Tout au long de cette recherche, surtout dans le deuxième chapitre, nous allons parler du chant, de l'orchestre et même de la chanson. D'après Bossuet, l'origine du chant remonte à l'enfance même du monde.

Depuis toujours, l'être humain choisit le chant comme un autre moyen d'expression de ses intentions. Mais dans le cadre de ce travail, nous nous sommes investis de rechercher le caractère esthétique ou charmant du chant selon les congolais.

Le « chanteur de charme » dans l'entendement des congolais, est cet artiste musicien dont les caractères esthétiques de la voix crée une communication esthétique entre le « chanteur de charme » et celui qui l'écoute. Ceci a été évoqué dans l'hypothèse.

Hector Berlioz a à travers la citation suivante, tenté de saisir ce concept. Il dit : « un chanteur ou une cantatrice capable de chanter seize mesures seulement de bonne musique avec une voix naturelle, bien posée, sympathique, et de chanter sans efforts, sans écarteler la phrase, sans exagérer jusqu'à la charge des accents, sans platitude, sans afféterie, sans mièvreries, sans faute de français, sans liaisons dangereuses, sans hiatus, sans insolentes modifications du texte, sans transposition, sans hoquets, sans aboiements, sans chevrottement, sans intonations fausses, sans faire boiter le rythme, sans ridicules ornements, sans nauséabondes appoggiatures, de manière à ce que la période écrite par le compositeur devienne compréhensible, et reste tout simplement ce qu'il a faite, est un oiseau rare, très rare, excessivement rare. » ^(31*)

H. Berlioz n'avait pas tort de nommer celui que nous

appelons ici « chanteur de charme », « oiseau très rare ». Ses propos ont été renchérissés par Manuel Garcia dans son « Traité complet de l'Art du chant » paru en 1947. Il argumente en ces termes : « il ne suffit pas de prendre à la hâte quelques notions de la musique, les artistes ne s'improvisent pas ..., l'éducation du chanteur se compose de l'étude du solfège, de celle d'un instrument et enfin, de celle du chant et de l'harmonie... »

Ailleurs, l'auteur du « Freischütz », avec son autorité de grand chef et directeur de théâtre l'explique ainsi: « la voix est un présent de la nature dont je ne tiens pas compte, parce que ses qualités excellentes ou moyennes parlent assez clairement en faveur de chacun et ne suffisent pas à elles seules à faire le chanteur, quelque merveilleuse qu'elle soit, de même qu'une belle prestance ne fait pas le bon danseur. »^{32(*)}.

Comme nous pouvons le voir, « bien chanter » est un art difficile dont l'exercice suppose non seulement des dons naturels, mais encore une éducation rationnelle de l'oreille, de la voix et de la musicalité. Il est indispensable de prendre très au sérieux cette dernière et elle exige un long et patient effort.

Le bon chanteur procure à l'auditeur une joie très pure en lui faisant également éprouver la sensation physique de la justesse, de joie durable (Félix Raugel). Pour ce faire, il doit tenir compte de l'observation exacte des valeurs rythmiques et des silences. Ce qui se résume en un mot, d'après F. Raugel: « chanter en mesure ». C'est, affirmait Mozart: « ce qu'il y a de plus difficile, la chose capitale dans la musique ».

En résumé, « savoir chanter » c'est chanter juste, chanter en mesure, bien faire entendre le texte littéraire inspirateur de la chanson. « Savoir chanter » c'est savoir phraser, c'est-à-dire, ponctuer la phrase musicale. Cela ne veut pas dire respirer partout, à chaque virgule, mais plutôt dégager la mélodie avant toute autre préoccupation extra-musicale.

Au niveau du chapitre deux de ce travail, nous avons établi un échantillonnage des chansons. Mais ce concept de « chanteur de charme », doit à notre avis être cerné et précisé. Des éléments de lumière peuvent à cet effet être empruntés à Denis Laborde^{33(*)}. Il propose une définition de la chanson à la page 77 de l'ouvrage référencé en ces termes: « **une chanson égale paroles plus musique** ». Pour lui; « **une chanson c'est toujours un texte et une mélodie** ». Il poursuit: « **un poème sans musique n'est pas une chanson, de même, une mélodie sans paroles n'est pas une chanson** ».

Plus loin dans le même ouvrage, il évoque Hugo Reimann pour qui la « chanson s'applique aux différentes formes polyphoniques artistiques, dont il fait remonter l'origine aux « chants strophiques à une voix » (mais pourvus d'un accompagnement instrumental improvisé) des trouvères et

des troubadours du XI^{ème} au XIII^{ème} siècle ».

Cette façon de voir s'oppose à celle de J.J. Rousseau qui, deux siècles avant Reimann a défini la chanson (dans son Encyclopédie) comme « **une espèce de petit poème fort court auquel on joint un air, pour être chanté dans des occasions familières** ».

Vers les années 76, Marc Honegger ^{34(*)} a repris le point de vue de Reimann avec sans doute un ajout. Il dit: « jusqu'à G. de Machault, **la chanson est une composition pour voix seule, constituée d'une mélodie originale par principe inséparable d'un texte poétique de caractère lyrique, suscité par le même sentiment** ».

Saint Augustin, dans Les Confessions, au chapitre XXXIII^{ème} s'interroge pour savoir si l'émotion qu'il trouve provient du chant qu'il écoute ou de ce que l'on chante ? Ce débat a encore son sens aujourd'hui d'autant plus qu'il est difficile pour nous de savoir si le charme de la voix réside dans la mélodie, dans le texte chanté ou dans la matérialité même de la voix.

Les phrases musicales qui composent la chanson doivent être chantées sans respirer. Les virgules ou les menues ponctuations du texte littéraire ne seront pas prises en considération, si elles ne correspondent pas avec le contour de la phrase musicale. On peut marquer de césures mais sans prendre de respiration profonde ou même sans respirer du tout. Un bon chanteur-musicien doit savoir utiliser au maximum la quantité d'air inspiré.

A propos, Cinthie-Damoreau (1801-1863) qui fut une des étoiles de l'Opéra et titulaire d'une classe de chant au Conservatoire de Paris, recommandait à ses élèves de « ménager la respiration assez habilement pour arriver à la fin d'une phrase ou d'un trait vocal sans fatigue apparente ».

En définitive, nous anticipons ce conseil: « chaque fois qu'une voix chante, elle doit d'adoucir d'autant plus qu'elle monte davantage; et chanter avec plus de plénitude à mesure qu'elle descend afin que les sons graves qui sont plus sourds, soient égaux en force aux sons aigus. En montant et en descendant, les notes doivent être unies de telle sorte qu'on n'entende pas les degrés intermédiaires.

Section III. LA MUSIQUE

Dans cette section, nous tenons à faire ressortir la différence qui existe entre la musique et le langage ou la parole. Le langage et la musique peuvent tous les deux être considérés comme du son organisé. Pour une telle analyse, Springer ^(35*) propose les deux paramètres suivants:

- L'ordre de succession de l'énoncé ou l'axe syntagmatique;
- L'ordre abstrait de substitution ou l'axe

paradigmatique.

Sur l'axe syntagmatique, Springer classe les traits distinctifs, les phonèmes, les morphèmes, les mots, les propositions, les phrases, les énoncés pour le langage, les notes, les thèmes, les phrases, les sections, les mouvements et les morceaux pour la musique. Ces traits sont séparés par des jonctures (linguistiques) ou des cadences.

Sur l'axe paradigmatique, il classe les faisceaux des traits distinctifs et les phonèmes segmentaux au plan linguistique, un complexe harmonique ou structure de l'accord au plan musical. L'accent, les rythmiques et le rythme, ainsi que les autres éléments prosodiques qui appartiennent à la fois aux deux domaines et aux deux axes^{36(*)}.

Par ailleurs, Françoise Escale stipule: « la parole et la musique sont deux systèmes sémiotiques, deux langages, fondamentalement étrangers l'un à l'autre. Or deux langages différents ne peuvent signifier la même chose. La musique ne saurait par conséquent dire ou redire ce que dit le texte. Elle ne peut que reproduire des correspondances relevant des conventions et des pratiques codées ».

III. 1. Les gammes

La gamme universellement connue s'appelle la « gamme chromatique bien tempérée »^{37(*)} Il existe par contre plusieurs autres gammes telles que: la gamme de Pythagore, la gamme d'Aristote ou de Zarlino. Les musiciens utilisent dix gammes successives, soit cent vingt et une notes (qui couvrent l'ensemble des sons: de l'extrême grave à l'extrême aigu). La note la plus grave de la « gamme chromatique bien tempérée » est le do ou ut₁ (16 per/s) alors que la note la plus élevée est l'ut₉ (16700 per/s).

Cette gamme dite chromatique s'est imposée sous l'influence d'une oeuvre magistrale de Jean Sébastien Bach: « **Le clavecin bien tempéré** ».

« Les notes dont les fréquences fondamentales sont précises, rigoureusement égales à l'une des fréquences harmoniques d'une note donnée, possèdent avec cette dernière une affinité particulière »^{38(*)}

On conçoit également que cette affinité, cette parenté, soit d'autant plus étroite que les deux notes ont le plus grand nombre d'harmoniques communs. L'expérience a démontré depuis des millénaires que deux notes dont les fréquences fondamentales sont dans le rapport 2, « se marient » dans les meilleures conditions possibles.

Les sons dont les fréquences sont les suivants sont consonants:

2 et 3	définissent l'intervalle quinte 3/2
3 et 4	définissent l'intervalle quarte 4/3

4 et 5	définissent l'intervalle tierce 5/4
3 et 5	définissent l'intervalle sixte 5/3
5 et 6	définissent l'intervalle tierce min. 6/5
5 et 8	définissent l'intervalle sixte min. 8/5

Tous les sons consonants donnent à l'oreille une impression de calme, de repos.

Selon l'acoustique physiologique, le caractère consonant ou dissonant d'une association des sons persiste lorsque ces rapports de fréquence de sons correspondants sont non pas égaux, mais voisins d'une simple fraction ou relativement simple. Plus la fraction est simple, plus le son est consonant.

III. 2. Le contenu

A la question: en quoi consiste le contenu de la musique ? Teplov (B.M) ^{39(*)} répond: « ce contenu consiste en sentiments, en émotion, en états d'âme ».

Dans une tout autre circonstance, Romain Rolland déclare: « vos oeuvres ne seraient point écoutées si le tissu de leurs combinaisons rythmiques et sonore ne suggérait au coeur de celui qui les écoute un ordre d'émotions successives et liées ».

Mais Teplov reste sceptique quant à la désignation de la musique comme la langue des sentiments. Ne serait-ce pas une prétention risible dit-il, que d'appeler la musique « la langue des sentiments ? », s'il n'en existait en tout que deux et que par la suite, on ne put dire en tout que deux mots dans cette langue ? ^{40(*)}

Un autre chercheur, Hanslick ^{41(*)} s'interroge lui en ces termes: « si la musique, comme on veut bien l'accorder, ne peut traduire des idées parce qu'elle est une « langue indéfinie », n'est-il pas incontestable, dès lors qu'elle soit incapable d'exprimer des sentiments définis, puisque ce caractère de détermination dans les sentiments définis, puisque ce caractère de détermination dans les sentiments réside précisément dans un principe intellectuel.

Eugène Ounèguine de Tchaïkovski saisit autrement ce problème. Il se pose la question de savoir si « la musique ne doit-elle pas exprimer tout ce pourquoi les mots manquent, mais qui cherche à sortir de l'âme pour dit ? si les mots manquent, poursuit-il, ce n'est pas pour décrire la musique elle-même, mais pour exprimer ce qu'elle exprime ».

Comme on peut bien le voir, « les états d'âmes auront beau rester l'élément capital, essentiel des impressions musicales, ils sont remplis aussi des pensées et des images » ^{42(*)} Ceci nous introduit à la signification de la musique. La musique ne signifie pas ce qu'on entend par elle, mais bien ce qu'elle exprime.

CHAPITRE DEUX. LE TALENT MUSICAL

Le caractéristique principale qui rend remarquable un artiste musicien que nous appelons ici « chanteur de charme » se résume dans ce que Teplov ^{43(*)} appelle : **le talent musical**. Il le définit comme la combinaison qualitative originale d'aptitudes dont dépend la possibilité de pratiquer avec succès l'activité musicale, qui se déploie selon lui travers :

- l'audition ;
- l'exécution ;
- la composition d'oeuvres musicales.

Pour Teplov, tout grand musicien doit être un homme d'âme et d'esprit vastes, affectivement et intellectuellement. Or, pour « *ressentir affectivement* » ^{44(*)} la musique, il faut d'abord percevoir le tissu sonore proprement dit. Une personne peut bien réagir affectivement à la musique si elle ne distingue, n'entend que très peu de choses du tissu sonore. Elle n'atteindra évidemment qu'une part insignifiante du contenu expressif de cette musique.

Un autre concept très proche du « talent musical » est celui que le musicologue allemand REVESZ a introduit. Il s'agit du **sens musical**. Ce concept inclut l'aptitude à tirer de la musique un plaisir esthétique. De plus, c'est sur lui que repose la compréhension intime de formes musicales et de la structure de la phrase musicale. Avoir le « sens musical », c'est être profondément sensible au style ; Sentir les contrastes, la portée des oppositions, tout en saisissant de l'intérieur celle de l'équilibre. Mais c'est aussi se mettre dans l'ambiance de la musique, et instituer avec celle-ci un commerce interne agissant sur toute l'organisation de l'âme.

Mais ce concept de « **sens musical global** » est combattu. Mainwaring ^{45(*)} dit sèchement qu' « il sera manifestement erroné de considérer le sens musical comme une aptitude fonctionnant à la façon d'un tout »

Dans un article collectif Lamp et Keys ^{46(*)} fustigent : « on ne peut exprimer le talent musical en termes de don spécifique pour un instrument donné et non dans le sens d'une hypothétique aptitude générale à la musique. »

Quelques autres auteurs ont eu un discours un peu modéré face à cette situation. C'est le cas de König . Ce dernier dit : « pour reconnaître l'existence du **sens musical**, il faut que se manifeste tout un ensemble d'aptitudes. Le *sens musical* n'est pas une aptitude simple mais une aptitude complexe » (lire à ce sujet : Etude expérimentale du sens musical, traduit de l'allemand : « Zur experimentellem untersuchung

der musikalität »). König poursuit que ce terme est « tout juste bon à désigner la somme des aptitudes musicales particulières »

II.1. Le point de vue de Seashore

Après avoir dégagé la point de vue commun issu de la discussion du point précédent sur le talent musical, nous tirons sagement notre équilibre avec ces propos de Seashore ^{47(*)} : « le talent musical n'est pas quelque chose d'unique ; c'est une hiérarchie de talents ... ». Bien que traité d'atomistique, le point de vue de Seashore est arrivé à disséquer le « talent musical » en vingt-cinq talents. Dans son ouvrage de 1938 ^{48(*)} Seashore a réajusté son tir en disant : « Le talent musical n'est pas une somme de talents spécifiques, il forme un tout organique » C'est alors que son point de vue est devenu systémique.

Teplov ^{49(*)} fait savoir que : « la musique ne peut faire partie de l'instruction générale. Un art, une science ou généralement une activité dont la pratique exige une prédisposition spéciale, innée, n'existant chez tous. Il ne peut être accessible qu'aux élus » En même temps, il semble adopter cette définition du *sens musical* proposé par Seashore.

Le *sens musical* est défini par lui comme « le talent d'une personne pour la musique résultant de la combinaison qualitativement originale d'aptitudes musicales » Dans son ouvrage publié en 1938, Seashore souligne que : « Le talent est par définition un trait héréditaire » ^{50(*)}

II.1.1. Le test de Seashore

Il s'agit d'une batterie de six tests mise sur pied dans le but de sélectionner les enfants musicalement doués. Ce test peut nous aider dans notre quête des musiciens « chanteurs de charme ». Bien évidemment, la hauteur, l'intensité et la consonance restent cernées comme cela est précisé dans les parties précédentes de ce travail.

Les six batteries de Seashore

1. Le sens de la hauteur (c'est la sensibilité différentielle à la hauteur des sons) ;
2. Le sens de l'intensité (la sensibilité différentielle à leur intensité) ;
3. Le sens du temps (la sensibilité différentielle à durée des sons) ;
4. Le sens de la consonance (l'aptitude à apprécier et à préciser les accords selon le degré de leur consonance) ;
5. L'ampleur de la mémoire (remarquer le changement de hauteur d'un son après les auditions répétées de plusieurs sons non liés les uns aux autres) ;

6. le sens du rythme (l'aptitude à remarquer les altérations successives subies par une figure rythmique tambourinée à plusieurs reprises).

Sur base de la mesure du sens de la hauteur, du sens de l'intensité, du sens du temps, on peut établir sans risque de se tromper que tel artiste-musicien tend vers une carrière de « chanteur de charme » Le sens de la hauteur est déterminé à partir du « la » de la première octave (435 Hz)

Si on obtient :

- un seuil inférieur à 3 Hz	Peut devenir musicien ;
- un seuil de 3 à 8 Hz	Peut recevoir l'instruction musicale générale (le chant à l'école doit être obligatoire) ;
- un seuil de 9 à 17 Hz	Peut recevoir une instruction au cas où se manifesterait un penchant spécial pour une espèce donnée de musique ;
- un seuil de 18 Hz	Ne doit pas du tout faire la musique.

En dehors de toutes les prédispositions à la musique, le « talent musical » dépend énormément de l'exercice et de l'entraînement. Cela est confirmé par beaucoup d'auteurs à l'instar de Marx (A.B) ^{51(*)} Il dit dans la publication référencée : « si quelqu'un sent l'envie de faire la musique et y consacre sans crainte autant de temps et de forces que lui permettront sa vocation personnelle et les circonstances extérieures ; son désir et son labeur seront récompensés ».

Dans une tout autre circonstance, Andrews ^{52(*)} dans son article paru dans l' « The American Journal of psychology », déclare que le talent musical dépend pour beaucoup de la pratique.

Un autre chercheur américain, Copp (1916) soutient lui que « les aptitudes musicales sont beaucoup plus répandues qu'on ne l'imagine »

Plus récemment, Schoen ^{53(*)} a soutenu que « l'immense majorité des enfants perdent leurs aptitudes musicales innées faute d'un entraînement de l'oreille et de l'esprit à l'âge qui s'y prête le mieux »

II. 2. Les 25 talents selon Seashore

I. Sensation & perception

A. Formes simples de sensation

1. Le sens de la hauteur ;
2. Le sens de l'intensité ;
3. Le sens du temps ;
4. Le sens de l'étendue.

B. Formes complexes de la perception

5. Le sens du rythme ;
6. Le sens du timbre ;
7. Le sens de la consonance ;
8. Le sens de du volume du son.

II. Activité musicale

9. Le contrôle de la hauteur ;
10. Le contrôle de l'intensité ;
11. Le contrôle du rythme ;
12. Le contrôle du timbre ;
13. Le contrôle du volume du son.

III. Mémoire et imagination musicale

14. Le contrôle de la hauteur ;
15. Images motrices ;
16. Imagination créative ;
17. Le volume de la mémoire ;
18. l'aptitude à l'apprentissage

IV. Intelligence musicale

19. L'association musicale libre ;
20. L'aptitude à la réflexion musicale ;
21. Le talent intellectuel général.

V. Sensibilité musicale

22. Le goût musical ;
23. La réaction affective à la musique ;
24. l'aptitude à s'exprimer affectivement en musique.

II.3. La fréquence normale du

vibrato

Cette fréquence est liée à l'excitabilité récurrentielle du sujet par la formule :

N_{vibr}	=	$6,25$
$10C(\text{chronaxie reccurent.})$		

En gros, pour :

- La basse, N =	5 vibrations/seconde	
- Le baryton, N =	6 vibrations/seconde	
- Le ténor, N =	7,5 vibrations/seconde	

Plus cette fréquence diminue, le vibrato prend différents noms : ondulation, ballonnement, tremolo ou chevrotement.

II. 4. Classement de la voix en tessiture

Raoul Husson ^{54(*)} définit le classement d'une voix chantée en tessiture comme *la désignation de la catégorie à laquelle elle appartient dans le tableau de classification*. Il désigne aussi les opérations expérimentales par lesquelles on parvient à définir cette catégorie pour un sujet donné. Il en résulte selon la premier cité que classement et classification ne sont nullement synonymes.

Ce classement d'une voix déterminée s'obtient en effectuant la mesure de la chronaxie récurrentielle du sujet considéré grâce à l'appareil servant à la mesure de la chronaxie appelé chronaximètre ou table de Bourguignon ^{55(*)}

Toutefois il faut faire savoir qu'il existe des voix incultes ^{56(*)} et que la chronaxie ne varie pas sous l'effet de l'âge ; de l'entraînement vocal ; des hormones sexuelles ; Hormones cortico-surréaliennes ; l'adrénaline ; des stimulations ordinaires du cortex local ou de la formation réticulée et enfin, d'un catarrhe local.

II. 4. La pression de la voix selon les registres

II.4. I. Premier registre de la voix humaine :

Il s'agit ici de la voix dite de « poitrine ». Pendant l'émission des sons, les influx moteurs parvenant aux cordes vocales progressent en « phase » dans les axones en activité du nerf récurrent.

N(max)	1000	Basse	=	2,5
	P	Baryton	=	2,1 avec sol ₃ , si et ré ₄
		Ténor	=	1,7

II.4. 2. Le deuxième registre (régime biphasé)

- Voix de fausset (homme)		Sol ₄ (contralto)
- Voix de tête (les enfants ou les femmes)		Si ₄ (mezzo)
N(max) =	1000 x 2	Rés (soprano)
	P	

II.4. 3. Le troisième registre (régime triphasé)

N (max.) =	1000 x 3	Rés, la ₅ et ré ₆
	P	

CHAPITRE III. OBSERVATIONS

III. o. Des effets charmants

La communication esthétique qui s'établit entre un chanteur de charme et celui qui l'écoute relève du sens culturel et personnel de chacun des auditeurs. En fait, chacun de nous a intériorisé le « beau » d'après ses propres expériences, sa propre histoire et ses souvenirs. Mais ce jugement individuel rencontre l'entendement collectif ou social sur le « modèle du beau » et parvient même à se confondre à lui. En réalité, les appréciations individuelles se moulent à travers le temps dans les moules sociales.

D'ailleurs Gabrielle Boissier le dit quand elle souligne que « chaque individu devait avoir une perception auditive personnelle des sons, cette perception peut être modifiée par des troubles de personnalité. Les sons agissent d'une façon plus personnelle sur la sensibilité que ne le font les représentations visuelles » ^{57(*)}

Cette pensée donne à voir que chacun de nous a son modèle du « beau » mentalisé en lui et que ce modèle est proche de celui du collectif, socialisé par l'**habitus culturel**. Ce travail se trouve ainsi à cheval entre l'« esthétique populaire »^{58(*)} et l'« esthétique kantienne »^{59(*)}.

C'est cela que fait savoir Pierre Bourdieu quand il dit : « L'esthétique populaire apparaît comme l'envers négatif de l'esthétique kantienne et que l'ethos populaire oppose implicitement à chacune des propositions de l'analytique du beau une thèse qui la contredit. Alors que pour appréhender ce qui fait la spécificité du jugement esthétique, Kant s'ingéniait à distinguer ce qui plaît de ce qui fait plaisir »^{60(*)}.

Jacques Dériida^{61(*)} par contre est arrivé à distinguer les arts agréables (qui séduisent par l'attrait du contenu sensible) des beaux-arts (qui offrent le plaisir sans la jouissance). Cette pertinence nous permet de dire sans risque de nous tromper que, la voix ordinaire dans la musique est comme un art agréable, elle séduit par l'attrait du contenu sensible tandis que la « voix de charme » est à classer parmi les beaux-arts qui enchantent, charment, et offrent le plaisir de par leur forme. Ces voix qualifiées par nous de charmantes devraient être dotées d'un bagage d'ornements extra-linguistiques qui font cette qualité de charme.

III.1. Postulat de recherche

D'une manière générale, les congolais apprécient les voix du deuxième et du troisième registres vocaux telles que détaillées à la page 23. La plupart de ces voix ont un timbre particulier. Elles sont la consonance féminine ou infantile. Pour certains professionnels du chant choral, les « chanteurs de charme » chantent dans une double gamme. C'est-à-dire qu'ils chantent dans la gamme déterminée en même temps qu'ils le font dans la gamme relative.

Dans ce travail, l'accent est mis plus sur le sujet chantant que sur l'objet chanté. Nous y tentons de faire « le tour des liens connus entre la voix et ses attributs (intensité, hauteur, timbre, localisation...) et l'être humain considéré dans un paradigme holanthropique comme un organisme à la fois corporel et psychique. Il s'agit ici d'objectiver les jouissances esthétiques de la musique offertes par la voix et surtout d'explorer les multiples composantes du son dans leurs effets ; l'effet le plus palpable étant l'influence. Ceci pourrait conduire non seulement à l'usage thérapeutique ou rééducatif de la voix (du son) mais aussi à la saisie des effets voulus au niveau des émotions les plus intimes »^{62(*)}.

Pour rappel, le « chanteur de charme » est un sujet chanteur à propos de qui on dit : « il sait chanter » ou « il chante bien ». Pour nous, cette « voix de charme » offre un spectre vocal qui atteint le clocher^{63(*)}. Grâce au programme

informatique « sound wave »^{64(*)}, nous allons tenter de cerner cette donne.

III.2. Modèle-type d'une voix de charme chez les congolais

III.2.A L'esthétique et l'art vocal chez les Congolais

Pour arriver à susciter les effets charmants tels que nous l'entendons, il est supposé acquis que le créateur de l'oeuvre musicale est motivé par l'amour. En fait, l'art est aussi amour. Ce créateur crée son oeuvre dans l'amour et il l'expose, la chante pour rencontrer les autres. Il s'en va faire aux mélomanes ces expériences fondatrices qui ravissent, qui réjouissent et qui embellissent les perceptions.

Bien évidemment, cela se réalise par télescopage avec des expériences similaires du public par l'effet de reconnaissance. Cet atout l'artiste l'obtient par son charisme et par la « re-connaissance » qui le font s'associer à une communauté des sentiments et aux expériences des autres humains qui se re-connaissent en lui.

Cette esthétique chorale touche là où c'est sensible, elle contacte plus profondément au niveau de l'énergétique et du sentiment : « les vibrations sonores affaiblissent les tensions musculaires défensives laissant l'harmonie de la mélodie pénétrer au coeur de l'être. L'esthétique relie et fait sortir l'être de son tréfonds et le connecte avec l'autre, avec les autres »^{65(*)}.

En fait, par elle l'art, l'art réunit, rapproche, pacifie. Chez les congolais amoureux de la bonne musique, on sent que l'esthétique transcende et connecte avec les valeurs fondamentales qui sont aussi les valeurs communes congolaises. Ces valeurs communes congolaise sont des goûts classés dans un ordre socioculturel spécifique, dans une culture où tout est musique, tout est accompagné de musique.

III.2.B. Le modèle congolais de la « voix de charme »

Ayant étudié les appréciations des congolais en matière de musique. Nous avons postulé ce modèle vocal comme étant celui qui est grave dans l mémoire collective des congolais comme étant la « voix de charme »

Désignation	Caractéristique de la voix
Volume	Petite
Couleur	Claire
Epaisseur	Mince

Timbre	Corsée	
Mordant	Caressante	
Fréquence	2400-3000 Hz	
Harmonies	2500-3200 cycles	
Chronaxie	0,080 -0,090 ; 0,090-0,120 ; 0,120-1,7	
Hauteur	De 4 à 7,5 vibrations/seconde	
Bande de fréquence	Octave aiguë	
Régistre	2 ^{ème} registre ou 3 ^{ème} registre	
Type	(biphasé) fausset	(triphasé) tête
Couverture vocale	<ul style="list-style-type: none"> - contralto (sol₄) - mezzo (si₄) - 1^{er} ténor - soprano (re₅) 	<ul style="list-style-type: none"> - mezzo-soprano - 2nd ténor - (ré₅, la₅, ré₆, fa₅, ut₆ et fa₆)
Gamme	Do, ré, sol et la ...	Fa et mi
Tessiture	Do ₂ -do ₄ ; sol ₂ -sol ₄ , la ₂ -la ₄ , do ₃ -do ₅	La ₂ -do ₃ , la ₄ -do ₅ .

III.3. Echantillon choisi

Avant d'établir la liste des chansons à travers lesquelles se déploient les voix que nous allons analyser, il convient que nous disions en relayant ces propos de Calame et Griaule que « la mélodie africaine [congolaise] est essentiellement installée dans la gamme pentatonique qui lui confère puissance, clarté et harmonie. La polyphonie traditionnelle [africaine] est fondée sur le parallélisme des tierces, des quarts et des quintes. On y rencontre l'antiphonie, la forme responsoriale, où l'on peut entendre le canon à la quinte et à l'unisson ; on trouve aussi des formes des litanies, des ostinatos, des mouvements contrapuntiques mettant en évidence deux ou trois types de voix »^{66(*)}

Notre échantillon est fait d'un certain nombre de ces chansons congolaises ayant connu un certain succès. Il s'agit des titres suivants :

- « Effervescent », interprété par Koffi Olomide et Fally Ipupa dans l'album « Effrakata » avec l'orchestre « Quartier Latin »(2002).
- « Vita Imana », interprété par Ferré « Chair de

poule » dans l'album « Solola bien » avec l'orchestre Wenge Musica « Maison mère »(2000)

- « Moto oyo », interprété par Nathalie Makoma et alii dans l'album « Jesus for live »(2000).

- « Washington », interprété par Koffi Olomide et l'orchestre « Quartier Latin » dans l'album « Effrakata »(2002).

Nous voulons faire noter qu'à ce niveau de travail de fin de cycle, nous ne pourrions que nous limiter au niveau de certaines séquences chorales ou solo-vocales qui mettent en exergue des voix candidates au qualificatif de « charme ».

III.4. Observations proprement dites

III.4.0 Introduction

Pour pouvoir observer le comportement vocal du « chanteur de charme » quand il chante, nous le ferons grâce à un logiciel approprié appelé : « sound wave ». Dans l'une de ses versions les plus récentes « sound wave » affiche les oscillations de la voix chantée ou parlée en termes de fréquences et de spectres cycliques. C'est ce logiciel qui prévoit une zone dite « le clocher »^{67(*)}, légèrement inférieure ou légèrement supérieure à 3000 Hz.

Mais l'oreille ou l'audition reste par dessus tout l'instrument de mesure par l'excellence, car c'est elle qui peut déchiffrer les différentes caractéristiques de la voix.

III.4.1 Résultats

1. « Effervescent » avec K. Olomide et F. Ipupa orchestre : (le Quartier latin).

Auteur/compositeur : Agbepa Antoine alias Koffi Olomide

Gamme : Sol

Résumé : L'auteur-compositeur parle d'une femme qu'il prénomme « Ekatchaka » dont l'amour serait comme un comprimé effervescent. Dieu, chante-t-il, en créant des merveilles, n'était pas satisfait, jusqu'à ce qu'il façonna « Ekatshaka ». Le comble, chante l'auteur, est qu'il a mis cette merveille entre ses mains. Des merveilles telles que le soleil, la lune, les étoiles...des beautés telles que les éclipses, la flore, la faune voire, les merveilleuses chutes de Niagara(Niagara falls) n'ont pas pu satisfaire le créateur, qui se décida

d'en arriver à « Ekatsthaka »

Séquence mise en exergue (version lingala) :

« Ouh (3fois), nalingi ye, c'est vrai ngai nalingi ye

« Nzambe ya mbala oyo soki na buki lokuta

« Pesa ngai etumbu mokolo ya liwa na ngai

« moto alela ngai te moto pe te ayoka ngai mawa

« Nakenda ngai moko na nzela ya lilita ah

« Na bolingo na ngai ah eh yeh eh eh eh eh...Ekatshaka ah...

Traduction :

Ouh (3fois), je l'aime, c'est vrai je l'aime

Oh Dieu si je mens cette fois-ci

Punis-moi au jour de ma mort

Que personne ne me pleure, que personne n'ait pitié de moi

Que j'aie seul sur le chemin de ma tombe attristé

Seul avec pour seul compagnon mon amour pour « Ekatshaka ».

Observations

1. Volume de la voix : à entendre cette voix, elle a un petit volume et apparaît légère. Elle est dépouillée de toute lourdeur, elle est étirée, bref, elle est petite.

2. Couleur : la couleur de la voix de Fally Ipupa dans cette séquence est « claire ». Cela se justifie par le fait qu'il s'agit d'un duo dans lequel Fally Ipupa prend le ton et monte alors qu'une voix moins claire l'accompagne.

3. Epaisseur : cette voix commence par être moins légère et couverte. Puis, progressivement, elle s'allège, s'amincit et monte. Elle atteint sa minceur la plus accusée quand ce chanteur lyrique égrène les intonations vers la fin de la séquence. Elle monte, descend, remonte et finit dans l'octave aiguë.

4. Timbre : dans cette séquence la voix d'Ipupa est « corsée ». Elle tonne et s'affiche au maximum sur l'écran de l'équaliseur. Elle a une

consonance féminine.

5. **Mordant** : dans un environnement sonore dit « surround », on perçoit comment cette voix caresse et berce l'écoute en montant et en descendant.

6. **Fréquence** : vue à l'analyseur des fréquences^{68(*)}, cette voix tonale oscille dans le voisinage direct du « clocher ». Il s'affiche de temps en temps une la valeur de 2400 Hz le long de la chanson. Dans cette séquence précise, cette voix lyrique va de 2380 à 2800 Hz.

7. **Chronaxie récurrentielle** : étant donné que cette voix oscille entre le deuxième et le troisième registre vocaux, les seules chronaxies disponibles sont comprises entre 0,09 et 0,12.

8. **Intensité ou hauteur** : par sa manière de clignoter, visible à l'oeil nu avec « sound wave », on peut voir que cette voix vibre de 5 à 7 fois par seconde.

9. **Harmoniques** : nous n'avons pas pu saisir ce paramètre faute d'instruments appropriés.

10. **Bande des fréquences** : dans cette séquence analysée la voix quitte l'octave normale et tend vers l'octave aiguë.

11. **Registre** : il est clair que cette voix appartient à la fois au deuxième et au troisième registre.

12. **Type vocal** : cette voix est une voix de fausset.

13. **Couverture vocale** : elle se déploie sous forme de mezzo, de soprano et aussi du premier ténor.

14. **Tessiture** : le sol₂-sol₄ et le la₄(quelques fois).

Conclusion partielle : cette voix lyrique de Fally Ipupa, qui interprète le tube « Effervescent » de Koffi Olomide, tiré de l'album « Effrakata » est une voix qui peut être considérée comme une voix de charme selon l'entendement des Congolais.

2. « **Vita Imana** » avec Ferré « **chair de poule** » et l'orchestre Wenge Musica « **Maison Mère** »(2000).

a. **Auteur/compositeur** : Ferré « Chair de poule ».

b. **Gamme** : Ré.

c. **Résumé** : L'auteur compare son amour avec une certaine femme à un derby de football entre les deux équipes phares de la ville de Kinshasa, à savoir l'As Vita Club vs Le D.C. Motema Pembe. Il met en exergue une sagesse africaine qui condamne une femme ayant plusieurs amants.

d. **Séquence mise en exergue** (version Lingala).

Chérie na salaki manso

Mpo y'obonga ah

Mwasi mobimba na mibali ebele eh eh...

Traduction

Ma chérie, j'ai tout fait

Pour que tu sois bien(matériellement)

Mais tu es restée la même, inchangée

Tu demeures une femme aux multiples amants.

Observations

1. **Volume de la voix** : à travers cette séquence comme d'ailleurs le long de la chanson, aussi lyrique que l'est le nom de l'interprète de cette chanson qui a fait tabac : « chair de poule »^{69(*)}, cette voix a un petit volume. Elle est vraiment petite.

2. **Couleur** : Ferré « Chair de poule » chante d'une voix « claire ».

3. **Epaisseur** : on entend dans cette séquence une voix de Ferré « mince » mais couverte d'un certain nombre d'éléments extra-linguistiques et para vocaux qui ne lui enlève en rien sa minceur et qui peut être, sont à la base de l'enchantement qui s'en suivit.

4. **Timbre** : cette voix est maximalement tonale. Elle est corsée. Mais elle reste toutefois d'une catégorie féminine.

5. **Mordant** : la particularité de cet artiste est qu'avec sa voix, il arrive à exécuter certaines performances qu'on peut ressentir à l'oreille. La voix de « chair de poule » est hypnotisante et soporative grâce à ses effets caressant l'esprit.

6. **Fréquence** : grâce à l'analyseur de fréquences du logiciel « sound wave », nous avons pu déceler que la voix de cet artiste

affiche une fréquence très élevée proche du « clocher » et varie que rarement. Dès le début de la séquence, elle affiche 2700 Hz et tend vers les 2860 Hz quand l'artiste solfie les intonations.

7. **Chronaxie** : cette voix du second registre a une chronaxie comprise dans la fourchette 0.080 et 0.090.

8. **Harmoniques** : faute d'instruments appropriés, nous n'avons pas pu cerner ce paramètre.

9. **Hauteur ou intensité** : quand Ferré chante, par une unité de seconde, sa voix vibre de 5 à 6 fois.

10. **Bande de fréquence** : Ferré chante près de l'octave aiguë.

11. **Régistre** : Toute cette séquence est chantée dans le deuxième registre vocal.

12. **Type vocal** : La voix de « Chair de poule » est biphasée. Elle est dite de fausset.

13. **Couverture vocale** : premier ténor et soprano.

14. **Tessiture** : la₂-la₄.

Conclusion partielle :

La voix de Ferré « chair de poule » remplit toutes les conditions de notre modèle théorique pour être qualifiée d'une voix de charme selon l'entendement des congolais.

3. « Moto oyo » avec Nathalie Makoma et le groupe « Les Makomas »

a. Auteur/compositeur :

b. Gamme : la

c. Résumé : la chanson parle d'un homme dépourvu de tout, oublié et abandonné à qui le seigneur Jésus a fait une promesse de bénédiction. Cet homme voit celle-ci s'accomplir dans sa phase matérielle pendant sa vie sur terre après ses moments de souffrance.

d. Séquence mise en exergue

Na tata ah ah (3 fois)

Na nkombo na nkombo ya Tata

Hum na nkombo na nkombo ya Tata

Na nkombo oyo ekozalaka na nguya ya Tata ah
ah

Yango bana ba ya bakoganga yahwé eh eh eh

Traduction

Au Dieu Le Père ah(3 fois)

Au Nom du Dieu le Père

Hum au Nom du Dieu le Père

Au Nom pleine de puissance, le Nom du Père

En ce Nom les enfants crient Yahvé eh eh eh

Observations :

1. **Volume de la voix :** Nathalie Makoma chante d'une très petite voix et sa voix est très particulière. Elle est riche en éléments extralinguistiques et en ornements extra-vocaux que l'artiste manipule et manie pour créer les effets charmants.

2. **Couleur :** avec cette charmante voix féminine , nous avons l'impression d'être devant une des voix les plus claires de la musique électroacoustique moderne congolaise.

3. **Epaisseur :** la minceur de la voix de Nathalie Makoma est manifeste . Cette jeune artiste congolaise a doublé son talent de chanteuse -charmeuse d'un art choral bien assimilé dans une grande école européenne. Elle est la cheftaine de file d'un groupe dont elle tient le lead suite à sa voix.

4. **Timbre :** il ne fait l'ombre d'aucun doute , la voix de Nathalie Makoma est corsée. Elle a un tonus dont l'intensité dépasse de loin beaucoup de voix masculines. Cette artiste chante avec son larynx et ses poumons.

5. **Mordant :** La voix de Nathalie Makoma est caressante. Elle emballe et emporte vers un univers de rêve où le message chanté est perçu comme une suite d'images sonores que le savoir-faire de cette charmeuse « performe ».

6. **Fréquence :** la voix de cette jeune fille affiche sporadiquement les 2900 Hz. Ce niveau est difficilement atteint par la majorité des chanteurs sans être fatigué.

7. **Chronaxie :** Nathalie chante dans les deuxième registre vocal. Sauf quelques rares fois où elle orne son chant de quelques intonations égrenées dans le troisième registre.

Un grand arrangeur de studios MECO^{70(*)} a avoué que cette voix a pu atteindre le la₅ dans le troisième registre.

8. **Harmoniques** : paramètre non saisi suite au manque d'instrument.

9. **Hauteur ou intensité** : Parfois, la voix de Nathalie vibre 7 fois par seconde.

10. **Bande de fréquence** : Cette chanteuse chante dans l'octave aiguë.

11. **Type de voix** : c'est une voix biphasée(deuxième registre) . Mais elle devient aussi triphasée quand elle solfie les intonations au troisième registre.

12. **Couverture vocale** : second ténor et mezzo-soprano.

13. **Régistre** : deuxième et troisième registre.

14. **Tessiture** : la₂-la₄/ do₃-do₅

Conclusion partielle :

Sans doute , la voix de Nathalie Makoma est une voix de charme conformément au dispositif que nous avons cerné ici. L'histoire retiendra qu'elle est une des voix les plus extraordinaires que la RDC ait connu.

4. « Washington » avec Koffi Olomide et l'orchestre « le Quartier Latin »(2002)

a. Auteur/compositeur : Koffi Olomide

b. Gamme : do

c. Résumé : « Washington » est le nom que l'auteur donne à une femme de son amour. Il compare cette femme à « Guillaume le conquérant » qui a conquis son coeur. Depuis qu'elle l'a abandonné, il est malade d'amour et aucune thérapie fut-elle chimiothérapie, ne le guérie. Enfin, il se demande si l'amour existe. Il écarte de sa question Jésus de Nazareth, Gandhi le « Mahatma » et la Bienheureuse Mère Theresa qui pour lui, sont les seuls à avoir manifesté les signes d'amour .

d. Séquence mise en exergue

Yo moko olobaki okomemanga na mokongo

Tokatisa ebale kino ngambo esusu

Tokoma na katikati obwakisi ngai

Nakomi kotepa tepa sauvetage te

Faute eza ya yo te mabe ezali ya ngai

Il ne fallait pas nalia dindon na esprit ya soso

Traduction :

Tu m'as promis de me porter à jamais sur ton dos

Pour traverser le fleuve jusqu'à l'autre rive

Mais tu m'as abandonné en plein fleuve sans sauvetage

Me voici emporté par le courant sans sauvetage

C'est ma faute et non la tienne

J'aurai dû ne pas croire à tes promesses irréalistes...

Observations

1. **Volume de la voix** : Koffi Olomide chante d'une voix qui a un volume considérable à propos duquel on ne peut pas dire que la voix est petite. Cela n'exclut pas qu'il hausse le ton pour rendre petite sa voix dans d'autres séquences malheureusement non retenues.

2. **Couleur**: dans cette séquence la voix de Koffi Olomide est moins claire que dans d'autres séquences où il chante d'une voix claire.

3. **Épaisseur** : Cette voix est consistante , on dira imposante qui n'est pas mince mais épaisse.

4. **Timbre** : la voix de l'artiste est tonale, constituée et corsée.

5. **Mordant** : cette voix n'est pas moins caressante et emballante. On peut ressentir le charisme de l'artiste que beaucoup de mélomanes considèrent comme charmant.

6. **Fréquence** : l'analyseur des fréquences a affiché 3900 Hz. Ce qui est supérieur au « clocher ». Cela se justifie par le fait que cette est un duo qui se chante par Koffi Olomide lui-même accompagné de Bourreau Mpela^{71(*)}. Pour avoir la vraie fréquence de la voix de Koffi Olomide , nous avons trouvé ailleurs une variation entre les 2200 et 2470 Hz.

7. **Chronaxie récurrentielle** : cette catégorie se déploie sous une chronaxie estimée égale à 0,080.

8. **Harmoniques** : ce paramètre exige un dispositif on ne peut plus performant que celui rencontré aux studios MECO .

9. **Hauteur ou intensité** : la manière de clignoter sur l'oscillographe nous permet de saisir l'intensité de cette voix qui est égale à 5 vibrations.

10. **Bande de fréquence** : Koffi Olomide chante ici dans

l'octave normale.

11. **Typologie** : Il chante d'une voix masculine grave monophasée qu'on peut qualifier de « seconde basse ». C'est une « voix de poitrine ».

12. **Couverture vocale** : « seconde basse » ou « basse taille ».

13. **Régistre** : premier registre monophasé.

14. **Tessiture** : do₁-mi₃

Conclusion partielle :

La voix de Koffi Olomide ne remplit pas les critères de notre modèle. Elle n'est donc pas une voix de charme, pourtant , elle fait l'unanimité d'être dotée d'un pouvoir de séduction. Cette particularité nous fait rejoindre les propos de Jacques Derrida^{72(*)} qui a pu distinguer les arts agréables des beaux-arts. Loin d'être classée parmi les beaux-arts, la voix d Koffi Olomide fait partie des arts agréables , qui séduisent par l'attrait du contenu sensible qu'elle rend. Cela est le cas de certains artistes de renom parmi lesquels on citerait Julio Iglesias.

CONCLUSION GENERALE

1. Rappel des objectifs

En esquisant ce travail de fin de cycle, nous nous sommes fixé comme objectif de localiser la demeure du charme vocal dans l'entendement des congolais et bien entendu de rechercher dans quelles mesure ce charme peut être objectivé et rendu reproductible.

Le charme est l'objet de beaucoup de discussions sous divers couverts scientifiques. Il se déploie pour ce travail dans la communication esthétique.

2. Résultats

Avant d'arriver aux résultats de nos analyses , nous nous étions fixé un modèle théorique , postulé par nous comme le prototype d'une voix de charme . Nous avons cerné les caractéristiques de cette voix à partir d'une symbiose des deux modèles vocaux, celle de Husson(R.) et celle de Teplov(B.M.)^{73(*)}. Ce modèle nous a servi une approche comparative , qui a analysé scrupuleusement les voix candidates.

Pour rapprocher les résultats du concret nous avons pu opposer les résultat de cette recherche au concret, à la réalité physique des sons grâce au dispositif technique des studios d'enregistrement MECO . Ces mêmes résultats ayant

fait l'objet d'une analyse informatique par le logiciel « sound wave ».

Après recherches, études, analyses et confrontations, nous sommes arrivés aux résultats suivants:

a. Les voix du deuxième et troisième registre ont beaucoup de chances de provoquer des effets de charmes auprès du public.

b. Dans l'entendement des congolais, les voix féminines et infantiles sont dotées d'un pouvoir hypnotiseur et ont des effets somatothérapeutiques^{74(*)} qui peuvent être qualifiés de « charmes ».

c. Le charme vocal renvoie à une conception esthétique et dépend étroitement de la culture du lieu où il faut le définir.

d. Les « effets charmes » par l'écoute d'une voix dite de charme sont l'aboutissement d'un processus d'influence.

e. Pour ce qui est de la voix, ce charme réside plus dans la manière de chanter que dans ce qui est chanté. Il est l'apanage d'un certain nombre d'éléments extra-linguistiques.

f. Pour ce même charme, on prend aussi en compte le « charisme »^{75(*)} de l'artiste qui devra être « re-connu » par le public. Cette distinction lui attribue un pouvoir de convaincre. L'avantage qu'il a d'être aimé le prédispose au charme et en plus il bénéficie d'un crédit qui préjuge de la valeur de son travail.

g. Les paroles de la chanson n'influent pas toujours sur le charme de la voix, mais il est des paroles qui charment en étant les échos des situations qui rappellent des souvenirs vécus par l'auditeur.^{76(*)}

h. Le charme vocal est lié à la morphologie du système phonatoire de chaque artiste ; puis, il a quelque chose à voir avec les voyelles.

A ce sujet, nous appuyons la pensée d'Edouard Garde qui a pu dire en son temps qu'« il n'y a peut-être pas de carrière d'exception sans que l'organisme(et non pas tellement le larynx) du chanteur présente des particularités physiologiques, elles aussi exceptionnelles ».

A l'issue de ce travail, nous pensons croire que la chanson congolaise, depuis environ un demi-siècle, s'est construite autour des quelques gammes, le quatuor : « **do-re-sol-la** ». Nous avons pu constater que toutes les chansons de charme et peut-être aussi les voix qui les chantent, sont composées et exécutées dans ces seules gammes. Cela étant, nous nous demandons si ces gammes ne peuvent pas être considérées parmi les éléments fondateurs de cette influence due à la voix.

Le quatuor « **do-ré-sol-la** », une petite voix claire, corsée et intense sont pour ainsi dire les éléments militant pour

l'établissement des effets charmants.

Grâce au « sound wave » , nous avons pu analyser le comportement de certaines voix pendant le chant. Bien que le dispositif technique n'a pas permis la saisie de tous les paramètres de l'influence vocale et de ses effets charmants, nous avons tiré nos conclusions avec ce que nous avons pu trouver. Nous parlons en ces termes pour laisser entrevoir la marge dans laquelle nous avons approché nos résultats, même si les paramètres disponibles sont quasiment majoritaires .

En définitive, après avoir brossé succinctement les constats tirés de nos analyses, nous référant aux objectifs fixés, nous concluons que le charme vocal chez les congolais serait le fruit d'une malformation physiologique favorable. Cette malformation est favorable d'autant plus qu'elle est la base de la petitesse de la voix, de sa clarté, de sa hauteur, de son intensité. A ceci s'ajoutent la fréquence vocale qui doit atteindre les 3000 Hz et la pression se traduit en termes de vibrations par seconde.

3. Application des résultats

Les résultats de ce travail ouvrent sur une perspective en communication sonore et esthétique dont le néologisme pourrait être l'« **acousthétique** ^{77(*)} ». La saisie des effets charmants en musique peut être utilisée dans différents domaines scientifiques. Notre approche penche vers la thérapie par la musique.

En effet, selon le nouveau paradigme holanthropique, l'art en général et la musique en particulier, peut servir à guérir certains maux. Ce paradigme qui est un pas en avant provenant de la psychomusique et de la psychosonique, considère chaque être comme étant particulier donc, devant bénéficier d'une thérapie individualisée.

La thérapie par la musique a beaucoup d'avantages. Le plus direct étant de contourner les nombreux effets secondaires déjà trop nocifs des médicaments. Pour être la seule drogue autorisée, la musique peut aussi être utilisée pour la relaxation à la place de certains dépressifs et des anti-stress reconnus par leurs effets nocifs à la longue. C'est pourquoi la possibilité de reproductibilité se révèle essentielle et constructive pour l'avancement de cette recherche. Déjà avec la saisie des paramètres de ce charme, nous pensons croire qu'elle est possible.

En dehors de tout cela, il est vrai qu'un paramètre comme le charme de la voix , une fois cernée et saisie, peut rendre possible la définition de l'**habitus culturel** congolais que d'aucuns ne réalisent pluriel et multiculturel. Donc cette donne est pourvue des potentialités sociales et socialisantes très utiles.

REPERES

BIBLIOGRAPHIQUES

1. Bianchi, J. & Bourgeois, H., **Les médias côté public. Le jeu de la réception**, Ed. Centurion, Paris, 1992
2. Belinga,E., **Littérature et musique populaire en Afrique noire**, Toulouse, éd.Cujas ,1965
3. Boissier, G. ,**Interprétation d'un test sonore**, Delachaux & Niestlé, Neuchâtel, 1969
4. Bremond, J., **Premier pas dans le monde des insectes**, Ed. La Maison rustique, Paris, 1976
5. Bourdieu, P., **La distinction. Critique sociale du jugement**, Ed. de minuit, Paris, 1979
6. Fauconnet, A., **L'esthétique de Schopenhauer**, Alcan, Paris, 1913
7. Garde, E., **La voix**, PUF, Paris, 1966
8. Giraud,P.,**La sémantique**, Paris, PUF, ,1996
9. Gribesnki,A.,**L'audition**,Paris, PUF, 1964
10. Hanslick, E., **Du beau en art**, Moscou, 1933
11. Hennion,A., **La passion musicale. Une sociologie de la médiation**, Métailié, Paris,1993
12. Honegger, M., **Dictionnaire de la musique**, Ed. l'Harmattan, Paris, 1976
13. Howard,W. et Auras,I., **Musique et culture**, PUF, Paris, 1963
14. Husson,R., **Le chant**, PUF, Paris, 1962
15. Kant,E.,**Critique du jugement** (traduit par Gibelin), Vrin, Paris, 1928
16. Laborde,D.(éd.), **Repérer, enquêter,, analyser, conserver...Tout un monde de musiques**, Ed. l'Harmattan, Paris, 1996
17. Manuel, R (sous la direction de), **Histoire de la musique. Des origines à Sébastien Bach**, Paris, éd. Gallimard,1960
18. Marx,A.B., **Manuel général de musique**, Moscou, 1893
19. Matras,J-J ., **Le son**, PUF, Paris, 1967
20. Maurice,E.,**La voix du chant**, éd. Gallimard,Paris,1986
21. Merleau-Ponty,M.,**La phénoménologie de la perception**, éd. Gallimard,Paris,1945

22. Porcile,Fr.,**La musique à l'écran**, Paris, éd. Du Cerf,1969
23. Raugel, F., **Le chant choral**, PUF, Paris, 1966
24. Rimski-Karsakov, **Articles et notes sur la musique**, Petersbourg, 1911
25. Roche,R.,**Surécoute. La fabrication de l'oreille musicale**,Lyon,PUL,1990
26. Seashore, C., **Psychology of music**, New-York & London, 1938

ARTICLES

1. Andrew,B.R., Authority test of musical capacity in The American journal of Psychology, n°16, Stanford University,1921
2. Bruno, N., Some linguistic approaches to music analysis in The journal of International Folk music Council, n°16 (traduit par lui-même, 1971)
3. Calame-Griaule,G. et Calame, B., Introduction à l'étude de la musique africaine in La revue musicale n°238, Paris, 1958
4. George, P.S., Language and music : parallel and divergencies in Musique en jeu, n°02, Paris,1971
5. Lamp,C.L., & Keys,W., Can aptitude for specific musical instruments be predicted ? in The Journal of Education and Psychology, n°26, 1935
6. Gritti,J.,Reconnaître l'image ,imager la reconnaissance in Recherches en communication,n°6,Bruxelles,UCL,1996,p.181
7. Gryspeerdt,A., La reconnaissance in Recherches en communication,n°6,Bruxelles,UCL,1996.
8. Bougnoux,D.,De la pragmatique à la médiologie in Recherches en communication,n°4,Bxlles,UCL,1994,p.40
9. Meunier,J.P., Y a-t-il de l'image dans le verbe ? Pour une formulation des rapports entre l'analogique et le digital in Médiation et information, n°6, pp.113-134

INEDITS ET NOTES DES COURS

01. Kasongo Ibanda, E., **Notes du cours de Théories de la communication**, Unikin, 2000-2001
02. Kasongo Ibanda, E., **Notes du cours d'Introduction à l'information et à la communication**, Unikin, 2000-2001
03. Kasongo Ibanda, E., **Notes du cours de commentaires de documents**,Unikin,2000-2001

04. Kasongo Ibanda, E., Notes du cours de Théories et analyse du langage audio-scripto-visuel et paralangage, Unikin, 2002

TABLE DES MATIERES

DEDICACE II

AVANT- PROPOS III

OBJECTIFS ET BUT 1

DOMAINE DE RECHERCHE 2

PROBLEMATIQUE 3

HYPOTHESE 5

APPROCHE METHODOLOGIQUE 6

O. CADRE THEORIQUE : LES SOURCES DE L'INFLUENCE PAR LA VOIX 7

0.1. PERCEPTION AUDITIVE 10

CHAPITRE PREMIER. LES CONCEPTS-CLES 12

0 DEFINITION DES CONCEPTS 12

1. La communication 12

2. Le charme 12

3. L'esthétique 13

4. La communication esthétique 14

SECTION 1. L A V O I X 14

I.A. Les mues 14

I.A. 1. Les mues normales 15

I.A. 2. Absence des mues 15

I.A. 3. Mues anormales 15

I.A. 4. Mues incomplètes et prolongées. 16

I.B. LES CLASSIFICATIONS 17

I.B. 1. Classification en fonction de la puissance 17

I.B. 2. Classification en fonction du timbre vocalique 17

I.B. 3. Tessitures et catégories vocales 17

SECTION II. LE CHANT 20

Section III. LA MUSIQUE 23

III. 1. Les gammes 24

III. 2. Le contenu 25

CHAPITRE DEUX. LE TALENT MUSICAL 27

II.1. Le point de vue de Seashore 28

II.1.1. Le test de Seashore 29

II. 2. LES 25 TALENTS SELON SEASHORE 30

I. Sensation & perception 30

A. Formes simples de sensation 30

B. Formes complexes de la perception 30

II. Activité musicale 31

III. Mémoire et imagination musicale 31

IV. Intelligence musicale 31

V. Sensibilité musicale 31

II.3. LA FRÉQUENCE NORMALE DU VIBRATO 31

II. 4. CLASSEMENT DE LA VOIX EN TESSITURE 32

II. 4. LA PRESSION DE LA VOIX SELON LES REGISTRES 33

II.4. 1. Premier registre de la voix humaine : 33

II.4. 2. Le deuxième registre (régime biphasé) 33

II.4. 3. Le troisième registre (régime triphasé) 33

CHAPITRE III. OBSERVATIONS 34

III. 0. DES EFFETS CHARMANTS 34

III.1. POSTULAT DE RECHERCHE 35

III.2. MODÈLE-TYPE D'UNE VOIX DE CHARME CHEZ LES CONGOLAIS 35

III.2.A L'esthétique et l'art vocal chez les Congolais 35

III.2.B. Le modèle congolais de la « voix de charme » 36

III.3. Echantillon choisi 37

III.4. OBSERVATIONS PROPREMENT DITES 38

III.4.0 Introduction 38

III.4.1 Résultats 38

CONCLUSION GENERALE 46

REPERES BIBLIOGRAPHIQUES 50

TABLE DES MATIERES 52

*¹ Lire à ce sujet La musique électroacoustique du Michel CHION, parue aux presses universitaires de France (Paris) en 1982. Pour lui, le concept de musique électroacoustique date de la fin des années 50. Il évoque la musique sur la bande où désormais les sons « concrets » captés par micro et les sons « électro » daignent cohabiter.

Pour M.Chion, la musique électroacoustique évoque aujourd'hui la musique sur disque, réalisée en studio, sur des magnétophones, à partir des sons d'origine acoustique (captés par micro) ou « électro », qui sont manipulés ou non, et combinés puis montés de façon à aboutir à des opus fixés sur des supports tels que les bandes magnétiques ou les disques. Ces sons peuvent être interprétés en concert dans une certaine mesure par l'emploi des haut-parleurs.

Jérôme Peignot et Pierre Schaeffer ont désigné par ce terme une situation d'écoute où la source du son n'est pas visible et présente. Cette perception est renchérie par François Bayle qui l'a confondue au concept de « acousmatique ».

*² Fonagy, cité par E., Kasongo Ibanda, Notes du cours de théories et analyse du langage audio-scripto-visuel et paralangage, Université de Kinshasa, 2001-2002, p. 77

*³ Par opposition au charme visuel qui prévaut dans les beaux-arts. Seule la musique et certains domaines de l'art bien précis exploitent soit le canal auditif soit le canal olfactif.

*⁴ R. Barthes, cité par P. Bourdieu dans La distinction. Critique sociale du jugement, éd. de minuit, Paris, 1979,

*¹ Walter Howard et Imgard Auras, Musique et culture, PUF, Paris, 1963, p.38.

*²W. Howard et I. Auras, op. cit., p. 137.

*³ Dans son livre « **La distinction** », le sociologue français Pierre Bourdieu fonde la critique sociale du jugement par cet « habitus culturel » que peut être compris comme l'ensemble des éléments socialisés, acceptés et pratiqués par un groupe d'individus ou une société. C'est le fondement de tout jugement social d'un membre d'un groupe déterminé qui est une sorte de patrimoine social sur les jugements.

*⁴ op. cit., p. 137

*⁵ Lire les explications à la page 17 (notes).

*⁶ Lire les explications à la page 17 (notes).

*⁷ Cette particularité re-introduite en communication par François Roustang participe dans le processus d'influence et emballe le public comme par un coup de baguette magique. Le « charme » a ici un aspect magique et mystique.

*⁸ Raoul Husson, Le chant, PUF, coll. Que sais-je ?, Paris, 1962, pp. 11 et 12

*⁹ La durée que doit avoir une excitation électrique (dont l'intensité est le double de celle de rhéobase) pour provoquer une réaction d'un nerf ou d'un muscle. On appelle rhéobase : l'intensité minimale du courant électrique continu nécessaire pour obtenir une réponse d'une structure organique.

*¹⁰ Pierre Bourdieu évoque ce concept en parlant du fondement du jugement et de la critique sociale. Tout jugement émis par un membre d'une société déterminée est fonction d'un certain nombre critères empilés dans la mémoire collective ou individuelle. C'est cette conception qui justifie l'existence de culture dans chaque société.

*¹¹ P. Giraud, La sémantique, Paris, PUF, Coll. que sais-je ?, 1996

*¹² François Roustang, Influence, Paris, Ed. de minuit, 1990

*¹³ Alex Mucchielli, Aux sources de l'influence in Recherches en communication n° 6, UCL, Bruxelles, 1996, p. 204

*¹⁴ A. Mucchielli, idem, p. 204.

*¹⁵ Jules Gritti, Reconnaître l'image, imager la reconnaissance in Recherches en communication n° 6, UCL, Bruxelles, 1996, pp. 181-182

*¹⁶ Edouard Garde, La voix, PUF, Paris, 1965, p, 88

*¹⁷ Edouard Garde, op. cit., p. 38.

*¹⁸ Félix Raugel, Le chant choral, PUF, Paris, 1966, p. 132.

*¹⁹ Maurice Emmanuel, La voix du chant, Ed, Gallimard, Paris, 1958, p. 37.

*²⁰ La « re-connaissance » évoquée ici est dite aussi « re-connaissance médiatée. » Selon Alex Gryspeerdt, c'est celle qui, par le biais des acteurs, met en jeu des organisations auxquelles ceux-ci appartiennent et les institutions qu'ils incarnent.

*²¹ En ce qui concerne la musique électroacoustique, la chanson est gravée sur un support que le public utilise dans le besoin. Il se peut aussi que le son soit « enregistré en public » lors d'un spectacle. Mais ce dernier cas n'est pas retenu par nous dans ce travail.

*²² Sigmund Freud a introduit la théorie de l'inconscient à travers deux oeuvres magistrales « Délire et rêve dans la Gravid Jensen » (1907) et « un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci » en 1910. Il a après écarté l'hypnose de la psychanalyse. Ce concept est repris par François Roustang et introduit en sciences de la communication.

*²³ Kasongo Ibanda, E., Notes du cours d'introduction à l'information et à la communication, Université de Kinshasa, 1998-1998, p. 56.

*²⁴ Précocité des manifestations sexuelles suite à un hyperfonctionnement de la surrénale qui se manifeste par une infatigabilité, des brusques variations d tensions artérielles, des migraines et des accès d'hypertension paroxystiques

*²⁵ qui ne peuvent pas reproduire les sons avec justesse

*²⁶ Il s'agit selon Edouard Garde du volume de la cavité pharyngée

*²⁷ Les caractéristiques anatomiques du larynx

*²⁸ Accolement des cordes vocales

*²⁹ Danhauser, A., Théorie de la musique (revue et augm.), Ed. Henry Lemoine, Paris, 1996

*³⁰ Felix Rangel, le chant choral, Que suis-je ?, PUF, Paris, 1966

*³¹ Cette pensée de Berlioz met en exergue le fait que le « chanteur de charme » est un artiste musicien rare. Cette rareté est due non seulement à ses prédispositions morpho-physiologiques, mais aussi à son aptitude musicienne. C'est un « oiseau » rare.

*³² On peut donc voir que la voix seule ne suffit pas pour faire le « chanteur de charme »

*³³ Denis Laborde (éd), Repérer, enquêter, analyser, conserver... Tout un monde de musiques, éd. L'harmattan, Paris, 1996.

*³⁴ Marc Honegger, Dictionnaire de la Musique, L'harmattan, Paris, 1976.

*³⁵ George P. Springer, Language and music : Parallel and divergencies (traduit en français) in Musique en jeu, Paris, 1971.

*³⁶ Nettl, B., Some linguistic approaches to music analysis in The journal of international folk music council, 1959(traduit par Nettl en 1971),pp 187-205

*³⁷ Jean-Jacques Matras, Le son, PUF, Paris, 1967.

*³⁸ J-J. Matras, Op. cit. p. 50.

*³⁹ B.M. Teplov, Psychologie des aptitudes musicales, PUF, Paris, 1966 p 3.

*⁴⁰ Teplov(B.M.), Op. cit. p. 3.

*⁴¹ E. Hanslick, Du beau en art, Moscou, 1932 , pp. 24-25

*⁴² N.A. Rimski-Korsakov, Articles et notes sur la musique, Petersbourg, 1911, p. 216.

*⁴³ Teplov, B.M, op.cit

*⁴⁴ Expression qui revient à dire non seulement auditionner mais, se laisser entraîner par la musique dans une de sorte de pérégrination

*⁴⁵ J. Mainwaring, Kinesthetic factors in the recall of musical experience, in the British journal of psychology, 23, 1933.

*⁴⁶ C.L. Lamp & W. Keys, Can aptitude for specific music instruments be predicted ? in the journal of education & Psychology, 26, 1935.

*⁴⁷ Seashore(C.), The psychology of musical talent in Psychology & Monog. , 53, 1919.

*⁴⁸ Idem, Psychology of music, N.Y & London, 1938, p. 305.

*⁴⁹ Teplov (B.M), Op. cit, p. 49.

*⁵⁰ Seaashore (C.), Op. cit., p. 330

*⁵¹ A.B. Marx, Manuel général de musique, Moscou, 1893

*⁵² Andrews (BR.), Auditory test IX : tests of musical capacity in the American Journal of Psychology, 16, 1905.

*⁵³ Schoen (M.), Recent literature on the psychology of the musician in Psychology Bulletin, 18, 1921.

*⁵⁴ Raoul Husson, Le chant, PUF, Paris, 1962, pp 11-12

*⁵⁵ Du nom savant français qui a fait en 1923, une étude sur les excitabilités nerveuses et musculaires du corps humain.

*⁵⁶ Ce terme désigne l'ensemble des voix qui n'atteignent pas les limites

correspondant aux chronaxies récurrentielles mesurées. C'est que leur sphincter laryngien est insuffisamment développé.

* 57 Gabrielle Boissier, Interprétation d'un test sonore, Delachaux&Niestlé, Neuchatel, 1968

* 58 Esthétique relevant de l'appréciation collective.

* 59 Esthétique relevant de l'appréciation individuelle.

* 60 Pierre Bourdieu, La distinction. Critique sociale du jugement, Les éditions de minuit, paris, 1979, p.42

* 61 Jacques Derrida cité par Bourdieu(P.) dans **La distinction**, p.578

* 62 [http:// auriol.free.fr/ClefsDesSons/plan.htm](http://auriol.free.fr/ClefsDesSons/plan.htm)

* 63 La valeur de fréquence légèrement supérieure ou légèrement inférieure à 3000 Hz

* 64 Un logiciel de musique et de sonographie pouvant afficher les variations de fréquence et leurs valeurs sous forme d'oscillations, des courbes ou des scintillements.

* 65 <http://www.psychotherapie-holanthrope.org/pages/voix.htm>

* 66 Calame Griaule & Calame(B.), introduction à l'étude de la musique africaine in La revue musicale n°238, Paris, 1958, pp.85

* 67 Ce terme évoque une tour qui héberge la cloche d'une église. Il était le point le plus élevé. Ici, il évoque une certaine fréquence intense calculée en hertz.

* 68 Disponible dans le logiciel « sound wave »

* 69 ce surnom sous-entend des effets que l'on ressent lorsqu'on entend cet artiste performer ses exploits vocaux.

* 70 Studios d'enregistrement installé à Kinshasa dans la commune de Limete à la 1^{ère} rue.

* 71 Un des chanteurs du groupe « Le Quartier latin » , chanteur de première voix.

* 72 Lire les observations à la page 38

* 73 Op.cit

* 74 Thérapie du corps grâce aux effets thérapeutiques de l'art en général

* 75 Ce concept prend ici le sens que lui donne Jules Gritti dans « Reconnaître l'image , imager la re-connaissance »,op.cit.

* 76 Il est supposé que chaque instant de la vie est enregistré dans la mémoire avec un dispositif équivalant à la bande sonore comme pour les film à rouleau. D'ailleurs le repérage sonore fait partie des procédures de souvenance les plus utilisées par l'homme. De la même façon qu'il y a des fichiers perdus dans la mémoire d'un ordinateur, qu'on ne peut récupérer que par le nom dû à l'enregistrement, de même que certains souvenirs sono-visuels peuvent être remonté de la lointaine mémoire par un indice sonore similaire à celui entendu au jour de l'enregistrement. Le son devient donc un élément important de notre vie quotidienne car il participe à notre industrie intelligente d'une manière que nous ne l'imaginions avant.

* 77 Ce néologisme condense l'acoustique et l'esthétique pour évoquer un paradigme qui ferait sien la saisie du charme et du beau dans le sonore.

Self-éditeur – Guide Pratique d’Autoédition » – Livre 18.90 € / Ebook 8.90 €.

Vous avez une idée de livre ? L’autoédition à votre portée. Pour publier votre livre et le vendre.

En vente sur www.selfediteur.com

Rechercher sur le site: Recherche Google

Web Memoire Online

© Memoire Online 2000-2009 - Pour tout problème de consultation ou si vous voulez publier un mémoire: webmaster@memoireonline.com

