

LE LANGAGE PARA-VERBAL COMME MARQUEUR D'ÉMOTION

Gino Sitson, Sorbonne Université

INTRODUCTION

À chaque phase de l'existence, du nourrisson à la personne âgée, la voix se révèle comme un instrument de communication. Elle projette l'être intérieur – corps et esprit – vers le monde, établissant un lien entre l'individu et son entourage. En tant qu'outil de transmission, la voix achemine une multitude de significations : elle porte non seulement des paroles et des informations, mais elle sert également de vecteur privilégié pour l'expression des sentiments, des pensées et des récits. Dans chaque culture, la voix est employée, véhiculant une langue et une tradition distinctes. Qu'elle soit porteuse de discours ou de chant, la voix est musique et manifeste les émotions. L'émission du son prolonge l'expérience émotionnelle de l'individu dans un contexte donné. Ainsi, la voix est l'extension de l'être humain, le reflet de sa réalité intérieure et de son interaction avec le monde extérieur.

David Le Breton souligne que « la voix est une émanation intime de l'individu, souvent associée à l'âme¹ », citant Aristote qui la définit comme « une caractéristique sonore de ce qui a une âme ». Cette réflexion met en lumière l'authenticité de la voix, véritable lien entre l'individu et son essence. Dans le Gwoka², forme musicale traditionnelle de la Guadeloupe, la voix devient un puissant vecteur identitaire, traduisant à la fois la culture guadeloupéenne et l'intimité du vécu du chanteur. Elle crée une alchimie entre l'expression personnelle et la tradition collective, et l'appareil vocal devient un témoin vivant de l'histoire et de l'état d'esprit du chanteur.

Dans des pratiques comme le Gwoka, ainsi que dans d'autres musiques traditionnelles africaines et afro-diasporiques, la voix n'est pas seulement un phénomène acoustique ; elle incarne aussi le corps et l'esprit. La voix est indissociable de l'expérience corporelle et affective, comme l'indique Le Breton, qualifiant la voix de « matière sonore sociale, culturelle, affective, singulière, marquée par des émotions propres à une communauté linguistique à un moment de son histoire³ ». Ce lien entre voix et corps crée une dynamique où l'expression corporelle et l'énergie du mouvement renforcent l'intensité émotionnelle et spirituelle de la performance.

Ainsi, dans le Gwoka, chaque inflexion vocale, chaque rythme et mouvement du corps est une expression tangible de l'émotion et de l'histoire, à la fois personnelle et collective. La voix devient un signal vivant, invitant à la participation et reliant les acteurs de la scène, qu'ils soient chanteurs, musiciens ou public. Cette interconnexion entre voix, corps et émotion est au cœur de nombreuses traditions musicales africaines et afro-diasporiques, où le corps devient tout autant un instrument que la voix elle-même.

Dans ce contexte, la voix devient bien plus qu'un simple moyen de communication ; elle est un espace de résistance et de résilience, où les communautés africaines et afro-

¹ Le Breton D., *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*. Paris : Métailié, 2011 : 53. Aristote, *De l'âme*, Paris : Gallimard, 1989.

² Inscrit sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2014.

³ Le Breton D., *ibid.* : 12.

diasporiques réaffirment leur identité à chaque performance. Ce phénomène transcende les générations et les frontières culturelles, révélant la puissance transformatrice de la voix dans la transmission de mémoire, d'histoire et d'émotions.

Dans les sections suivantes, nous explorerons le rôle du para-verbal dans la transmission des émotions à travers les musiques afrodescendantes, en étudiant à la fois ses dimensions cognitives et culturelles, ainsi que les traits caractéristiques de la voix comme instrument expressif dans ces traditions.

I. LE PARA-VERBAL DANS LE CONTEXTE DES MUSIQUES AFRODESCENDANTES

Le Para-verbal comme héritage culturel et identitaire

Les musiques afrodescendantes, qu'elles proviennent des Antilles, d'Afrique ou des États-Unis, ont toujours été un moyen privilégié de communiquer des émotions et des expériences vécues. Ces musiques s'enracinent profondément dans des récits d'oppression, de résistance et d'affirmation de l'identité. Cependant, elles ont également été façonnées par des pratiques vocales et sonores issues de la culture orale et des rituels de transmission des ancêtres.

En Guadeloupe, en Martinique, à Haïti et dans d'autres communautés afrodescendantes, le créole et d'autres idiomes locaux ont été préservés et adaptés dans les chansons. Ces langues, souvent porteuses de codes culturels et émotionnels, bénéficient de l'apport du para-verbal pour renforcer les sentiments véhiculés dans les paroles. Ainsi, un mot ou une phrase chantée en créole peut véhiculer une multitude de significations émotionnelles, en fonction du ton, du rythme et de la manière dont elle est chantée.

Des éléments comme les interjections, par exemple "hummm", "ayayay", "oh yeah" ou "woy", sont des formes vocales sans sens lexical direct, mais qui prennent toute leur valeur et signification dans un contexte donné. Ces formules vocales deviennent ainsi porteuses d'émotions, qu'elles soient de joie, de colère, de souffrance ou de résistance. Ces interjections sont souvent utilisées pour renforcer l'expression émotionnelle de la chanson, à la fois pour captiver l'attention du public et pour dialoguer avec les musiciens.

Le Cas du "Wooo" dans les chansons afrodescendantes

Prenons l'exemple de l'expression "wooo", souvent entendue dans des chants afrodescendants. Bien que ce phonème n'ait pas de signification sémantique précise, il peut revêtir plusieurs significations en fonction de son contexte. Lorsqu'un chanteur déclare « wooo », cela peut attirer l'attention du public, signaler un moment d'intensité émotionnelle, ou encore constituer un signal pour les musiciens, les guidant sur la direction à prendre musicalement. Cette flexibilité et polyvalence du para-verbal montre sa puissance communicative, dépassant les simples mots pour atteindre un niveau émotionnel profond.

Les attitudes congruentes du chanteur et du public, ainsi que l'interaction entre les musiciens, sont essentielles pour que le sens de ces phonèmes soit pleinement compris. Cela souligne l'importance de l'intuition collective et de la connexion émotionnelle entre le chanteur, les musiciens et le public, qui permet au para-verbal de trouver son véritable sens dans un contexte social et culturel particulier.

II. LE PARA-VERBAL ET LA TRANSMISSION DES ÉMOTIONS : PERSPECTIVES COGNITIVES ET CULTURELLES

Le Para-verbal dans l'activité cognitive et neuroscientifique

D'un point de vue scientifique, l'expression vocale et le mouvement corporel sont des manifestations physiques dont l'impact émotionnel est intrinsèquement lié au fonctionnement du cerveau humain. Selon les travaux du neurobiologiste Paul MacLean (1913-2007), le cerveau dispose d'un système limbique, lequel joue un rôle central dans la gestion des émotions et de la mémoire. Ce système est particulièrement impliqué dans les réponses émotionnelles spontanées, qu'elles soient vocales ou corporelles, telles que celles observées en réaction à la musique.

Le para-verbal, en tant qu'extension de cette activité cognitive, peut ainsi être perçu comme un moyen direct de transmettre des émotions. Lorsqu'un chanteur utilise sa voix pour exprimer des sentiments comme la colère, la tristesse ou la joie, l'auditeur perçoit non seulement ces émotions à travers les modulations vocales, mais il les ressent aussi dans son propre système limbique, ce qui engendre des réactions émotionnelles similaires. Cette relation directe entre l'émotion exprimée et celle perçue souligne la puissance du para-verbal, qui va bien au-delà des mots. Il repose sur des mécanismes instinctifs et cognitifs qui influencent directement l'activité cérébrale, faisant de l'expression vocale un moyen non seulement de communication, mais aussi de transmission émotionnelle capable de transcender les barrières culturelles et sociales.

De plus, le geste vocal est soumis à des influences cognitives et émotionnelles qui modifient son interprétation et son impact. Les recherches de Paul MacLean, dans les années 1950, ont révélé que le système limbique gouverne l'ensemble de nos émotions. Selon sa théorie du cerveau, celui-ci est constitué de trois composants : le complexe reptilien, le système limbique et le néocortex. Dans cette optique, les gestes vocaux et corporels, se situant à la frontière entre l'action et l'émotion, dépendent directement de ce système. Les interactions complexes entre les éléments cognitifs, émotionnels et physiques démontrent que le para-verbal n'est pas uniquement un outil de communication, mais également un vecteur de mémoire émotionnelle et collective. Il transmet ainsi des messages à la fois conscients et inconscients, chargés des expériences et de l'histoire personnelle de chaque individu.

Les Interactions et gestes dans le processus musical afrodescendant

Les musiques afrodescendantes, en particulier celles intégrant des éléments de danse et de performance collective, sont marquées par des échanges physiques et vocaux entre les chanteurs, les musiciens et le public. Ces échanges se produisent dans un espace sonore commun où les mouvements et les expressions vocales permettent aux différents acteurs de la musique de synchroniser leurs émotions et leurs actions. Dans ce contexte, la musique devient une forme de communication vivante, où chaque participant, qu'il soit musicien, chanteur ou spectateur, joue un rôle dans la création et l'expérience sonore collective.

Prenons l'exemple du Gwoka en Guadeloupe. Dans un contexte de performance, la voix et les mouvements du chanteur deviennent une partie intégrante de la structure musicale et servent de signal pour guider les musiciens et l'auditoire. Le chanteur, à travers sa gestuelle et sa voix, transmet des émotions et des intentions, incitant le public et les musiciens à répondre et à interagir en retour. Cette interaction crée un espace sonore où la séparation entre l'artiste et le public devient floue, donnant naissance à une expérience partagée. De même, dans le cadre du

Swaré Léwòz⁴, où le chant principal est soutenu par des rythmes polyphoniques créés par le bouladjèl, la voix et le corps du chanteur jouent un rôle central dans l'organisation sonore collective. La voix principale devient l'instrument central, structurant non seulement l'interprétation musicale, mais aussi les émotions qui l'accompagnent. Elle agit comme un catalyseur, générant une coordination émotionnelle entre les participants, qu'ils soient musiciens ou spectateurs.

L'importance de cette coordination va bien au-delà de la simple exécution technique de la musique ; elle réside dans la capacité à partager une expérience émotionnelle. L'invocation de la voix du chanteur, que ce soit à travers un "ayayay" ou un "woy", résonne profondément dans l'espace collectif de la performance. Ces interjections vocales sont plus que des signaux rythmiques ; elles sont des déclencheurs d'une réponse émotionnelle collective, où le public, par ses cris ou ses chants en écho, manifeste son engagement dans cette dynamique émotionnelle. Ce processus renforce la dimension collective de la performance, où chacun devient acteur de l'expérience sonore et émotionnelle, contribuant à l'intensification de la communion entre les individus et la musique.

Dans cette perspective, il est intéressant d'intégrer les propos du sociologue Pierre Bourdieu, qui nous invite à réfléchir sur la relation entre le corps et le langage dans le contexte social et culturel. Selon lui, « le corps fonctionne comme un langage par lequel on est parlé plutôt qu'on ne parle, un langage de la nature où se trahit le plus caché et le plus vrai à la fois, parce que le moins consciemment contrôlé et contrôlable, et qui contamine et surdétermine de ses messages perçus et non perçus toutes les expressions intentionnelles, à commencer par la parole⁵. » Ce passage de Bourdieu souligne l'idée que, dans un contexte comme celui du Gwoka ou des Swaré Léwòz, le corps du chanteur, ses gestes et ses vocalises, ne sont pas de simples outils de communication volontaire et rationnelle. Ils véhiculent des messages souvent non verbaux, plus intenses et plus authentiques, qui viennent dialoguer avec les émotions profondes des participants. Le corps, à travers son langage gestuel et vocal, devient un espace de transmission d'une vérité intime et collective, qui échappe parfois au contrôle conscient, mais qui est parfaitement perçue par ceux qui partagent cette expérience musicale. Cette notion de "langage du corps" prend tout son sens dans ces performances où le corps, le son et les émotions fusionnent dans un échange continu et réciproque, transcendant les frontières entre l'artiste et le public.

Ainsi, la performance afrodescendante n'est pas simplement une démonstration de compétences techniques, mais un moment où le corps et la voix agissent comme des catalyseurs émotionnels. Les gestes et les sons deviennent des moyens d'expression à la fois personnels et collectifs, permettant de créer une expérience musicale profondément connectée à la culture, aux émotions et à la communauté.

L'Idiolecte culturel et l'impact sur la cohésion du groupe musical

Le para-verbal joue un rôle fondamental dans la création et le maintien de la cohésion d'un groupe musical, en particulier dans les performances musicales afrodescendantes. Au-delà des notes et des rythmes, chaque communauté musicale développe un idiome vocal et para-verbal particulier qui devient indissociable de son identité culturelle. Ces codes, souvent non

⁴ Soirée récréative, le *léwòz* est une nuit de communion populaire autour du tambour. C'est la forme la plus traditionnelle du Gwoka. Le *léwòz* est aussi le nom du rythme propre aux joutes qui se déroulent – lors de ces soirées – entre le danseur et le joueur du tambour *makè*, ou bien entre les chanteurs eux-mêmes. Dans une soirée *léwòz* la chanson commence toujours par la voix principale, suivie par les *répondè* / chœur, puis vient l'entrée des tambours.

⁵ Bourdieu P., « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 14, avril 1977 : 51.

aits, sont des éléments partagés par tous les participants à la performance musicale : les chanteurs, les musiciens, et même le public. Il s'agit de signaux qui échappent parfois à la conscience immédiate, mais qui tissent des liens invisibles entre les acteurs de l'événement musical, renforçant ainsi l'unité du groupe.

Ce langage para-verbal se manifeste par des nuances vocales, des rythmes de respiration, des inflexions particulières de la voix, mais également par des gestes et des mimiques qui accompagnent les mots. Ces éléments vont bien au-delà de simples aspects techniques, car ils sont porteurs d'une signification collective qui transcende les frontières de la langue et de la culture individuelle. Le chant, les gestes et les expressions corporelles ne sont pas uniquement des moyens d'expression individuels mais constituent une véritable forme de communication collective, partagée par tous les acteurs de la performance.

Le chanteur, à travers sa voix et ses mouvements, ne se contente pas de performer ; il incarne un langage commun que tous les acteurs du spectacle, musiciens et public compris, reconnaissent et comprennent. Cette approche résonne particulièrement dans les pratiques musicales afrodescendantes, où l'interaction dynamique entre le chanteur, les musiciens et le public génère une unité émotionnelle qui va bien au-delà des simples performances techniques. Cette synchronicité de gestes, de voix et de mouvements crée une expérience partagée, presque spirituelle, qui forge une cohésion solide au sein du groupe.

En ajoutant à cela la réflexion de la psychologue Geneviève Vinsonneau, on peut affirmer que « le corps serait avant tout langage émetteur de signaux : par son maintien, ses mouvements, ses gestes et ses mimiques, il assure la transmission, jusqu'à exprimer la déférence, l'ouverture et la fermeture de la communication, le respect du territoire d'autrui⁶. » Cette citation met en lumière le rôle du corps comme vecteur de communication subtile, où chaque geste ou mouvement porte une intention qui va au-delà de l'expression personnelle. En effet, dans le contexte d'une performance musicale, le corps devient un instrument qui communique avec les autres, assurant ainsi l'harmonie et la fluidité de l'échange entre les différents acteurs. Chaque micro-geste, chaque mouvement du corps participe à la compréhension collective du message musical, tout en respectant les codes tacites établis par la communauté.

Ainsi, au cœur des performances afrodescendantes, l'interdépendance des voix, des gestes et des regards instaure une cohésion rare, dans laquelle chaque acteur de la scène – qu'il soit artiste ou spectateur – fait partie intégrante de l'œuvre collective. Les échanges non verbaux renforcent l'idée que la musique, loin d'être une simple juxtaposition de sons, est un acte de partage d'une culture vivante, inscrite dans des gestes, des regards et des mouvements qui traduisent un langage commun. Cette communion para-verbale devient un véritable catalyseur de l'unité, forgeant ainsi une cohésion profonde et émotive entre tous les participants de l'événement musical.

III. DES TRAITS CARACTÉRISTIQUES DE L'INSTRUMENT « VOIX »

La voix humaine, en tant qu'instrument d'expression musicale, est un vecteur de communication puissant liant l'individu et la collectivité par ses caractéristiques acoustiques, mais aussi par les éléments para-verbaux façonnant ses modulations émotionnelles. À la croisée des traditions musicales africaines et afro-diasporiques, la voix, à travers des genres comme le Gwoka, incarne non seulement une dimension technique, mais aussi une pratique émotionnelle et culturelle profondément ancrée. Dans ces musiques, la voix transcende son rôle d'outil vocal pour devenir un moyen d'expression émotionnelle, un symbole de résistance et de mémoire, en

⁶ Vinsonneau G., *L'Identité culturelle*, Paris : Armand Colin, 2002 : 80.

particulier dans le cadre des communautés afro-descendantes. Cette exploration permet de comprendre comment la voix humaine, au-delà de sa technique acoustique, véhicule des émotions et des messages qui, dans le cas du Gwoka, comme dans bien d'autres formes de musique afro-diasporique, s'articulent autour de thèmes de lutte, de joie, de douleur et de célébration collective.

La Voix comme canal de transmission émotionnelle

La voix humaine, instrument premier et primordial dans de nombreuses traditions musicales africaines et afro-diasporiques, détient une capacité unique à transmettre des émotions intenses par des éléments tels que la tessiture, la hauteur, la tenue, l'intensité et le timbre. Mais ce n'est pas uniquement par ces caractéristiques acoustiques que la voix devient un instrument émotionnel puissant. Les dimensions para-verbales, telles que l'intonation, les pauses, le rythme de respiration et les modulations de fréquence, jouent également un rôle crucial. Dans des genres comme le Gwoka, mais aussi dans de nombreuses musiques afro-diasporiques telles que le blues, le gospel, le reggae, la musique salsa ou encore les musiques traditionnelles des peuples africains, la voix ne se contente pas d'être une simple source de son ; elle devient un vecteur de partage émotionnel entre le musicien et son auditoire.

Les Musiques africaines et afro-diasporiques : un contexte commun de transmission émotionnelle

Les musiques africaines et afro-diasporiques, dans leur diversité, sont marquées par une conception unique du rôle de la voix, qui va bien au-delà de la simple exécution d'une mélodie ou d'une gamme. Dans de nombreuses cultures africaines, la voix joue un rôle central dans les rituels communautaires, les cérémonies et les danses, mais aussi dans l'expression des luttes et des revendications sociales. Que ce soit dans le chant des griots, dans le mbalax sénégalais, le highlife ghanéen, le reggae jamaïcain, le mangambeu camerounais ou le blues américain, la voix est façonnée par des contextes sociaux, politiques et culturels influençant sa manière de communiquer des sentiments puissants.

Dans ces musiques, 'organe vocal est lié à la notion de "voix collective", où le chanteur n'est pas seulement un interprète individuel, mais un porte-parole de l'histoire, des luttes et des émotions d'un groupe. C'est ce lien entre la voix individuelle et la voix collective qui fait de la musique afro-diasporique un espace de communication profonde. Cette dimension collective de la voix est aussi omniprésente dans les traditions chorales des musiques africaines, où la polyphonie vocale permet une interaction riche entre les voix, créant ainsi un effet émotionnel plus vaste et plus englobant. En ce sens, les musiques afro-diasporiques, à travers la voix, expriment non seulement des émotions personnelles, mais aussi des histoires partagées de souffrance, de résistance et de résilience.

Tessiture : du registre personnel à la dimension collective

La tessiture, ou l'étendue vocale d'un individu, joue un rôle fondamental dans la musique de nombreuses cultures africaines et afro-diasporiques. Dans le Gwoka, comme dans beaucoup de musiques traditionnelles africaines, la tessiture d'un chanteur n'est pas seulement une question de technique vocale, mais aussi un moyen de manifester des émotions puissantes. Le passage d'un registre à l'autre, d'un grave profond à un aigu plus éclatant, peut marquer des moments de transformation émotionnelle, notamment dans les chants d'orgueil, de résistance ou de lutte.

Cette dimension est particulièrement significative dans le contexte des musiques africaines et afro-diasporiques. Par exemple, dans la musique des griots, les chanteurs utilisent

des tessitures étendues pour transmettre des récits épiques, souvent relatifs à des guerres, des révolutions ou des luttes sociales. Cette variation dans la tessiture est une manière d'exprimer la profondeur des sentiments tout en permettant au chanteur de jouer sur les contrastes émotionnels, en oscillant entre des moments de calme et de tension. Dans le Gwoka, la tessiture est également un outil expressif majeur, permettant de faire résonner des émotions telles que la joie, la douleur, la révolte et l'espoir, tout en facilitant l'interaction avec l'auditoire. Les changements de tessiture ne sont pas seulement des questions de hauteur de la voix, mais aussi des indicateurs de la manière dont le chanteur s'engage émotionnellement avec son public. Un registre plus grave peut évoquer une gravité, une forme de mélancolie, une douleur ou une rage profonde, tandis qu'un passage plus aigu peut incarner la lumière, la légèreté ou l'extase. Ces modulations de la tessiture sont présentes non seulement dans les chants de Gwoka, mais également dans des genres comme le gospel américain, où les voix des choristes s'élèvent souvent en une polyphonie vibrante qui fait écho aux luttes de la communauté afro-américaine, ou encore dans le reggae, où la voix chante souvent les espoirs et les rêves de liberté et de justice.

Tenue : le temps de la respiration et de l'émotion

La capacité à maintenir une note dans le temps, ce que l'on appelle la tenue, est particulièrement significative dans les musiques afro-diasporiques, où la durée d'une note peut évoquer des émotions intenses. Dans le Gwoka, la tenue des notes permet de développer des tensions émotionnelles en jouant avec l'espace sonore et la temporalité du chant. Une note prolongée crée une sensation de suspense, un moment de latence où l'auditeur est invité à plonger dans l'intensité de l'émotion que la voix véhicule.

Cet aspect est également crucial dans les musiques africaines et afro-diasporiques. Par exemple, dans le gospel, les chanteurs sont formés pour tenir certaines notes pendant de longues périodes, créant des moments d'intensité émotionnelle permettant à la voix de résonner avec le public. Le même principe s'applique dans le blues ou dans le jazz, où des chanteurs comme B.B. King ou Billie Holiday utilisaient la tenue pour transmettre des émotions de souffrance, de solitude ou d'espoir. Dans le contexte des chants traditionnels africains, la tenue des notes sert souvent à renforcer le lien entre le musicien et la communauté, en permettant à la note de se diffuser lentement et de résonner dans l'espace.

Dans le Gwoka, la tenue des notes ne se limite pas à une question technique, elle devient un moyen de moduler l'intensité émotionnelle du chant. Un chanteur de vèyé⁷, par exemple, saura maintenir une note de manière à créer une tension palpable, qui se résoudra dans un moment de libération ou d'explosion émotionnelle. Cette gestion du temps, cette capacité à maintenir la note, fait écho à la fois aux chants d'appel et de réponse (forme responsoriale) typiques des cultures africaines et des musiques afro-diasporiques, où le rythme de la respiration et de la tenue de la voix est souvent lié à une transmission rituelle de savoirs et d'émotions.

Hauteur et intensité : les voix du conflit et de la célébration

La hauteur de la voix, qui détermine si le son est aigu ou grave, et l'intensité, qui mesure la force avec laquelle la voix est projetée, sont des éléments essentiels dans l'expression de l'émotion. Dans le Gwoka, comme dans les musiques africaines et afro-diasporiques, ces deux paramètres modulent la dynamique émotionnelle de la performance.

⁷ Le terme *vèyé* signifie « veillées mortuaires ».

Dans les chants de résistance, par exemple, la voix s'élève avec une puissance imposante, signifiant l'indignation et la révolte. Les chants de travailleurs, tels ceux des esclaves afro-américains, sont souvent chargés d'une intensité vocale renforçant le message de lutte et de survie. Inversement, une voix plus douce et contenue traduit des moments de souffrance, de solidarité ou de mémoire collective. Dans des genres comme le blues ou le reggae, l'intensité vocale varie selon le message et l'émotion que l'artiste souhaite partager avec son public. Par exemple, Bob Marley utilisait sa voix pour transmettre des messages de résistance et de paix, alternant entre des passages puissants et d'autres plus intimes et réfléchis.

Dans le contexte du Gwoka, l'intensité vocale est cruciale, notamment dans les joutes vocales des veyé. Dans ces moments de compétition, les chanteurs rivalisent d'intensité pour projeter leur voix le plus loin possible, mais cette intensité ne se limite pas à la puissance brute. Elle comprend également la maîtrise des silences, des respirations profondes et des variations de volume, permettant de jouer sur l'effet émotionnel produit sur l'auditoire.

Le Timbre : une voix marquée par l'histoire

Le timbre, ce qui distingue une voix d'une autre, est d'une importance capitale dans les musiques africaines et afro-diasporiques. Dans le Gwoka, le timbre n'est pas seulement un élément esthétique, il est aussi un marqueur d'identité culturelle et historique. Les altérations du timbre, dues à des pratiques comme l'alcoolisation ou le tabagisme, peuvent donner à la voix une couleur unique, plus rugueuse ou profonde, renforçant l'authenticité de l'expression.

Dans les musiques afro-diasporiques, le timbre a souvent été un moyen de faire résonner la voix de manière distincte et identifiable, comme dans le blues où la voix rauque et éraillée devient un marqueur de douleur et de lutte. Billie Holiday, par exemple, avec son timbre unique et profondément marqué par ses expériences personnelles, a su capturer l'essence même de la souffrance humaine à travers sa voix, rendant chaque note chantée empreinte de sa propre histoire.

Dans le Gwoka, le timbre devient également un outil puissant pour véhiculer l'émotion. La voix peut être modifiée et modulée pour exprimer une multitude de sentiments, de la colère à la joie, de la tristesse à l'espérance. Le timbre devient ainsi le reflet d'une histoire, d'une culture et d'une mémoire partagée, capable d'évoquer des émotions aussi bien individuelles que collectives.

Une Voix qui rassemble et qui éveille

L'étude de la voix dans le Gwoka et dans les musiques africaines et afro-diasporiques révèle la profondeur de la relation entre l'expression vocale et l'émotion. La voix devient un instrument d'engagement, un moyen de tisser des liens entre le chanteur et son public, un vecteur d'histoire et de mémoire. À travers des paramètres tels que la tessiture, la tenue, la hauteur, l'intensité et le timbre, la voix se fait le véhicule d'une émotion partagée qui va au-delà des mots. Dans ces musiques, la voix n'est pas simplement un instrument technique, mais un moyen puissant de résister, de célébrer et de se souvenir.

CONCLUSION

Cette analyse démontre l'importance sémiotique des signaux para-verbaux dans le jeu musical. Les expressions émanant de la voix du chanteur font partie des idiomes culturels, voire musicaux, de la musique concernée. Ces expressions permettent aux autres acteurs

présents de se positionner et de connaître leur place dans le déroulement musical. De la même manière que le geste du chef d'orchestre dans la musique classique permet à l'ensemble des musiciens d'exécuter une œuvre de façon précise, le corps et les expressions vocales (para-verbales) du chanteur permettent aux protagonistes du jeu musical de trouver une cohésion de groupe. Cette capacité à créer une synchronisation émotionnelle et physique par le biais du para-verbal est cruciale pour assurer la fluidité et la dynamique de la performance musicale.

L'écrivain d'origine tchèque Milan Kundera⁸ va plus loin dans sa réflexion sur l'interaction entre le corps et les gestes. Pour lui, un geste ne peut être considéré uniquement comme l'expression d'un individu ou comme une création propre à celui-ci. Selon Kundera, aucun individu n'est en mesure de créer un geste entièrement original, car les gestes appartiennent à un langage corporel collectif. Il poursuit en affirmant que ce sont les gestes qui utilisent le corps comme leur instrument, leur support et leur incarnation. Cette idée sous-entend l'existence d'un langage corporel transcendant qui va au-delà de la simple utilisation de l'individu pour atteindre une signification partagée collectivement. Ainsi, lorsque l'expression corporelle ou vocale du chanteur se fait geste de chef d'orchestre, c'est comme si le corps et la voix du chanteur étaient instrumentalisés pour "parler" le langage gestuel du chef d'orchestre, orchestrant ainsi toute l'expérience musicale.

Dans le cadre des chants de veyé, par exemple, on observe une interaction similaire à celle que l'on trouve dans les Swaré Léwòz des Antilles, bien que sans les tambours traditionnels. Ceux-ci sont remplacés par le bouladjèl⁹, servant de soutien rythmique aux voix principales chantées. Les pratiquants du bouladjèl réussissent à créer des sons harmonieux et polyrythmiques sans avoir besoin d'échanger verbalement. La synchronisation du jeu musical naît du regard, du geste corporel et du geste vocal initiés dès le début de la chanson par la voix principale, et aussi des supports mémoriels de chaque acteur impliqué dans cette organisation sonore collective.

Le geste vocal, né de l'interaction entre divers éléments à l'intérieur de l'organisme humain (cordes vocales, bouche, pharynx, cavités nasales, etc.), est également soumis à l'encodage socio-culturel spécifique à chaque genre musical. Dans des genres comme le Gwoka, cette codification n'est pas toujours explicite, mais fait partie intégrante de la mémoire collective d'une communauté, qui en fait l'expérience à travers sa musique et ses performances. Le linguiste Edward Sapir (1884-1939) nous aide à mieux comprendre ce phénomène lorsqu'il parle des comportements culturels : « Prenons l'exemple des gestes. [...] Nous y réagissons comme selon un code secret et complexe, écrit nulle part, connu de personne, mais entendu par tous. [...] Comme toute conduite, le geste a des racines organiques, mais les lois du geste, le code tacite des messages transmis par le geste, sont l'œuvre d'une tradition sociale complexe. »¹⁰ Cette idée souligne le fait que l'encodage des gestes vocaux et corporels dans la musique est à la fois une expression de la culture, une mémoire collective et une forme de communication émotionnelle universelle. Ainsi, bien qu'il existe des codes quasi-universels en matière de gestes, chaque culture musicale a ses propres spécificités qui participent à l'identité et à la cohésion de ses membres.

⁸ Kundera M., *Immortality*, pt. 1, ch. 2, 1991. Cité dans Lutsky K., « Kundera's reception in the West », *Literature in Exile of East and Central Europe*, Agnieszka Gutthy (ed.), New York : Peter Lang, 2009 : 114. « (A gesture) cannot be regarded as the expression of an individual, as his creation (because no individual is capable of creating a fully original gesture) ».

⁹ Le *bouladjèl* est une transposition à la voix de phrasés habituellement exécutés au tambour. Il s'agit en d'autres termes de traduire vocalement, au moyen d'onomatopées, des rythmes propres au Gwoka.

¹⁰ Sapir E., *Anthropologie*, Paris : Éditions de Minuit, [1927] 1967 : 46.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Castarède Marie-France, *La Voix et ses sortilèges*, Paris : Les Belles Lettres, 1987.
- Castellengo Michèle & Roubeau Bernard, « La notion de registre vocal », *Bulletin du GAM*, Paris, 1991.
- Castellengo Michèle, « La perception auditive des sons musicaux », in *Psychologie de la musique*, Arlette Zenatti A. (dir.), Paris : PUF, 1994 : 55-86.
- Castellengo Michèle, « Perception(s) de la voix chantée : une introduction » in *La voix chantée : entre science et pratiques*, Nathalie Henrich Bernardoni (dir.), Bruxelles : De Boeck Solal, 2014.
- Castellengo Michèle, « Perception(s) de la voix chantée », *École d'été Sciences et voix chantée*, Giens, 2009.
- Chouvel Jean-Marc, « Une musique sans émotion ? » in *Musique et émotion*, Mondher Ayari & Hamdi Makhoulouf (dir.), Sampzon : Delatour, 2009.
- Cornut Guy, *La Voix*, Paris : PUF, 1983 : 54.
- Halbwachs Maurice, « La doctrine d'Émile Durkheim », *Revue philosophique*, tome 85, mai-juin 1918 : 353-411.
- Halbwachs Maurice, *La Mémoire collective*, Paris : Albin Michel, 1997.
- Halbwachs Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris : Albin Michel, 1994.
- Henrich Nathalie, « Physiologie de la voix chantée : vibrations laryngées et adaptations phono-résonnantes », *La voix parlée et la voix chantée – 40èmes Entretiens de Médecine physique et de Réadaptation*, Montpellier, France, 2012.
- Kundera Milan, *Immortality*, New York : Grove Weidenfeld, 1991 [L'immortalité, Paris].
- Kundera Milan, *Immortality*, pt. 1, ch. 2, 1991. Cité dans Lutsky K., « Kundera's reception in the West », in *Literature in Exile of East and Central Europe*, Agnieszka Gutthy (ed.), New York : Peter Lang, 2009 : 114.
- Le Breton David, *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, Paris : Métailié, 2011.
- Nattiez Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris : Christian Bourgois, 1987.
- Nattiez Jean-Jacques, *Sémiologie de la musique*, Montréal : Université de Montréal, 1988.
- Panksepp Jaak, « The Emotional Sources of Chill Induced by Music », *Music Perception*, 13, 1995 : 171-207.
- Patel Aniruddh, *Music, Language and the Brain*, New York : Oxford University Press, 2008.
- Pavis Patrice, *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1983.
- Rediker Marcus, *À Bord du négrier. Une histoire atlantique de la traite*, traduction de l'anglais par Aurélien Blanchard, Paris : Seuil, 2013.
- Sitchet Pierre-Eugène & Tahon Marie, « Le voisement dans le Gwoka : entre le parlé et le chanté / Voicing in Gwoka : between speaking and singing », *Journées d'Informatique Musicale*, Albi, 2016 : 153-159.
- Sitson Gino (Pierre-Eugène Sitchet), « Le Gwoka : De l'Unesco aux nouvelles perspectives », *Africultures*, février 2016.
- Tahon Marie & Sitchet Pierre-Eugène, « La nasalité dans le répertoire Gwoka de la Guadeloupe / Nasality in Gwoka repertoire from Guadeloupe », *Congrès Français d'Acoustique*, Le Mans, France, 2014, 2016.
- Tahon Marie, *Analyse acoustique de la voix émotionnelle de locuteurs lors d'une interaction humain-robot*, Thèse de doctorat, Université Paris XI, 2012.