L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

Dire ou chanter? L'exemple du Tibesti (Tchad)

Monique Brandily

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24924>

DOI : 10.4000/lhomme.24924

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 303-311

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Monique Brandily, « Dire ou chanter? L'exemple du Tibesti (Tchad) », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24924> ; DOI : 10.4000/lhomme.24924

Dire ou chanter ?

L'exemple du Tibesti (Tchad)

Monique Brandily

La plupart du temps, elles [les paroles] ne signifient point par elles-mêmes, mais par le ton dont on les dit.

Montesquieu, *L'Esprit des lois*, XII, 12.

DIRE OU CHANTER, une alternative à laquelle s'en ajoutent bien d'autres : crier ou murmurer ; chuchoter ou lancer sa voix ; parler en utilisant un large registre allant du grave à l'aigu ou, au contraire, *recto tono* ; ou bien encore utiliser un objet sonore en lieu et place des cordes vocales. Le choix de tel ou tel de ces types d'expression relève-t-il de l'humeur du moment, d'un simple caprice du locuteur ? Certes non. Il est dicté par des règles dont l'ensemble constitue un marqueur culturel et dont la non-observation compromettrait l'efficacité de la communication entre les membres de la communauté. C'est dire que la prise en compte de l'aspect sonore du message est fondamentale pour le décoder correctement. Il convient donc de garder présent à l'esprit que, pour en faire une bonne analyse sémantique, ce serait une erreur méthodologique que de travailler uniquement sur des transcriptions écrites puisque cela reviendrait à supprimer arbitrairement une partie importante des données de la communication à étudier. La transcription complète de ces données (à supposer qu'elle soit possible) surchargerait le texte aussi bien que la transcription musicale au point de les rendre illisibles.

Les gens de l'écrit, ce « langage sans voix », selon l'expression de Paul Zumthor (1983 : 10), ont donc tout intérêt à faire preuve d'humilité devant l'oralité et à reconnaître, tout simplement, que l'écoute (ou plus exactement l'écoute répétée) est irremplaçable et nécessaire, sinon suffisante. Ces remarques valent pour toutes les cultures de l'oralité mais à des degrés divers. Pour ne pas rester dans les généralités, on exposera ici quelques traits pertinents observés dans la pratique concrète des Teda du Tibesti, chez qui la manière de proférer un son signifiant fait l'objet d'une réglementation qui reste le plus souvent implicite tant elle semble aller de soi pour les intéressés.

CHANTER PLUTÔT QUE PARLER ?

Au Tibesti, les éléments à prendre en compte peuvent être regroupés en trois groupes selon qu'ils ont trait au statut des locuteurs ou chanteurs (sexe, âge, catégorie sociale), aux circonstances (moment, lieu, auditoire) et à la nature du message. Dans la pratique, ces trois types de critères sont étroitement imbriqués et chacun ne peut être considéré isolément.

Le clivage fondamental est celui qui distingue les comportements masculins et féminins. Entre adultes, mais aussi entre enfants, car les petites filles et les petits garçons ne sont pas soumis aux mêmes interdits et les procédés mis en œuvre dans cette culture pour jalonner le cours de leurs jeunes années ne sont pas identiques. La règle générale est de réserver l'usage de l'ensemble des instruments de musique exclusivement aux hommes adultes. On verra que les impératifs relatifs à l'utilisation de la voix (ou de ses substituts) sont beaucoup plus complexes.

Les différenciations fondées sur le sexe et l'âge se manifestent en fonction du moment où la musique est exécutée, mais tout autant en fonction du lieu, car l'emplacement où on se trouve détermine pour une grande part l'auditoire présent ou potentiel. En effet, une donnée très importante concernant la perception de l'espace est la différence qualitative établie entre l'espace de la brousse ou du désert, d'une part, et celui du village et de son environnement immédiat qui fait l'objet d'une appropriation humaine notamment par le fait qu'il est nommé, d'autre part. Le premier, ressenti comme dangereux, comporte une connotation masculine tandis qu'elle est féminine pour le second, dans lequel la sécurité est acquise. Bien entendu la *frontière* entre les deux comporte une zone de flou. On le constate dans différents cas, on y reviendra à propos du chant masculin.

En effet, les hommes ont coutume de chanter lorsqu'ils effectuent de longs déplacements à travers le désert. Ils composent tout en chevauchant et on dit que le fait de chanter ainsi stimule la vigilance des voyageurs et encourage les chameaux à surmonter la fatigue et à soutenir leur allure. Les pièces de ce répertoire, partiellement improvisées, portent le nom significatif de *dobana terkia*, littéralement : chants de selles, de *terké*, qui est le nom de la selle de chameau en tedaga (langue propre aux Teda de la montagne). Il ne serait pas question d'agir ainsi à l'intérieur du village car, en ce lieu, le chant est strictement réservé aux femmes.

L'espace considéré comme public, au sens plein du terme, est la place où se tiennent les réunions de musique et de danse. Ces réunions, nommées *abi*, se font soit lors d'une fête organisée à l'occasion d'un événement ponctuel touchant une famille du village (mariage, circoncision d'un ou plusieurs garçons), soit presque chaque soir à la saison de la récolte des dattes, période où les nomades affluent vers les palmeraies. C'est donc à ce moment que les différentes familles, dispersées pendant la plus grande partie de l'année à cause de la nécessité de trouver des pâturages, se rejoignent dans les villages. On en profite pour régler d'éventuels litiges et surtout pour procéder à des cérémonies telles que des circoncisions ou des mariages qui actualisent l'appartenance à un même groupe culturel dont la spécificité est volontiers affirmée par les Teda Tou, c'est-à-dire ceux du Tibesti. Autour des tambours frappés par de jeunes hommes adultes, les jeunes filles chantent et dansent au milieu d'une foule joyeuse mais très attentive à ce qu'elles expriment dans ces chants.

Elles disposent de deux types principaux de répertoires. Dans les deux cas, il s'agit de chants alternés dont le verset, partiellement improvisé, est énoncé par la soliste, et le répons par le chœur. L'un de ces répertoires comprend un certain nombre de pièces regroupées sous le nom *terdegn'a*, comme le rythme de tambour correspondant. Ce rythme est frappé sur le grand tambour *nang'ara* et nécessite la participation de deux tambourinaires. Le thème de ces chants est, le plus souvent, la célébration du courage, de la valeur et des qualités générales des hommes (pères, oncles, frères, cousins) de la famille de la chanteuse soliste.

Cependant, à l'inverse, on peut y évoquer et railler tel ou tel comportement masculin (d'étrangers à la famille proche) jugé répréhensible, ou du moins regrettable. Quand l'un de ces chants satiriques est bien réussi et recueille l'approbation d'une bonne part de la communauté féminine, il arrive qu'il soit repris par d'autres chanteuses. C'est ainsi que l'on dispose de plusieurs versions d'un chant dans lequel on blâmait un homme âgé qui avait épousé une fille jugée beaucoup trop jeune pour lui. Ces critiques, si elles avaient été proférées publiquement en voix parlée, auraient pu entrer dans la catégorie des injures et entraîner une demande de réparation pécuniaire devant le tribunal coutumier. Dans le cadre d'un texte de chant élaboré, non seulement elles n'entraînaient aucune conséquence fâcheuse, mais elles valorisaient la chanteuse qui témoignait qu'elle avait du caractère en donnant à entendre que, pour sa part, elle n'était pas prête à accepter n'importe quoi ou n'importe qui. Pour mesurer quelle peut être la portée d'une telle allusion, il faut savoir que la coutume donne la possibilité à une jeune fille, si elle a été accordée en mariage par son père à un prétendant jugé par elle inacceptable, d'utiliser une partie du rituel de la célébration du mariage pour s'y soustraire. En effet, la cérémonie comporte traditionnellement une fuite simulée de la fiancée mais, dans certains cas, le simulacre devient réalité : la future épouse parvient à s'échapper. Cela nécessite bien entendu qu'elle puisse compter sur l'aide de quelques garçons qui l'attendent avec des chameaux et lui permettent de fuir à marche forcée avant qu'elle n'ait été emmenée jusqu'à la maison nuptiale où doit avoir lieu la consommation du mariage. Cette action, si elle n'est pas fréquente, se produit cependant de façon effective dans la réalité et il existe un terme en tedaga pour désigner celles qui ont ainsi refusé un homme qui ne leur convenait pas. Il faut noter que, loin d'être péjoratif, ce terme (*sinedi*) valorise celles qu'il qualifie. Elles sont d'ailleurs célébrées dans les chants non seulement par les autres jeunes femmes, mais tout autant par les jeunes hommes qui y font allusion dans les *dobana terkia*. Les chants satiriques et les réactions qu'ils suscitent illustrent bien le fait qu'un même message, selon qu'il est dit ou chanté, entraîne dans le domaine social des conséquences différentes ou même opposées.

Le second répertoire féminin très pratiqué est nommé *himmi* (CD # 36). Ce terme désigne l'ensemble de la performance (chant, danse et accompagnement rythmique), laquelle implique deux groupes. Le premier est constitué par les chanteuses : une soliste et un chœur qui frappent dans leurs mains ; le second comprend les danseuses, généralement de très jeunes filles, qui sautent en balançant violemment la tête de droite et de gauche. Elles ne chantent pas mais leur

rôle sonore n'en est pas moins très important et il est double. D'une part, elles scandent le rythme en frappant le sol de leurs pieds lorsqu'elles sautent. D'autre part, et c'est là l'élément le plus intéressant pour notre propos, elles proferent un son vocalisé ; il s'agit d'un râle de poitrine que les Teda désignent par l'onomatopée *orokouli* et qu'ils rapprochent du roucoulement des pigeons. À l'écoute, cependant, un étranger pourrait se méprendre sur le caractère vocal de ce son et l'attribuer à quelque instrument (râcleur, tambour à friction) dont il a la référence en mémoire. Est-il besoin de préciser que de tels instruments sont parfaitement inconnus au Tibesti aussi bien que dans les régions avoisinantes.

L'interprétation du répertoire *himmi* est strictement féminine et les paroles évoquent les qualités des jeunes filles. Ce qui est remarquable c'est que, devant le désir de donner à leurs chants un support rythmique plus marqué que les frappements de mains habituels, les jeunes filles recourent à un moyen ingénieux et efficace pour y parvenir sans enfreindre la règle du non-usage d'instruments de musique par les femmes.

L'attitude corollaire chez les hommes qui, rappelons-le, ne pourraient sans honte chanter en public au village, consiste à s'exprimer au moyen du son instrumental du luth *keleli*. Ce luth est le signe du passage de l'enfance à l'âge adulte. En effet, ce passage est marqué solennellement, pour les garçons, par le rituel de la circoncision. Durant la retraite de sept jours qui suit l'opération, les garçons reçoivent, pour la première fois, d'un aîné un luth qui est l'une des marques de la reconnaissance sociale de leur nouvel état. Cela entraîne des modifications importantes dans tout un ensemble de comportements, y compris ceux qui sont relatifs au domaine musical. Ils perdent la dispense d'interdit concernant la consommation des oiseaux et cessent donc de pratiquer les chants de rabattage qui leur permettaient de les piéger ; en revanche, ils acquièrent immédiatement des possibilités nouvelles notamment l'accès au jeu des tambours et du *keleli*. Ce luth peut se substituer à la voix humaine dans la mesure où il est capable de « parler » en imitant les inflections et les rythmes des paroles chantées. Le musicien peut donc s'exprimer au village simplement en jouant. Cependant, s'il éprouve parfois le besoin de préciser pour lui-même les mots qu'il exprime au moyen de l'instrument, il le fait alors en voix chuchotée et à peine audible. On ne peut malheureusement entrer ici dans le détail des différentes pièces du répertoire de l'instrument, dont une partie est consacrée à l'évocation des difficultés à surmonter pour se déplacer en brousse par opposition à la vie au village, beaucoup moins rude.

Ce thème connote bien autre chose que des problèmes de confort car le *keleli* est aussi « l'instrument des voleurs de troupeaux », comme certains l'expriment abruptement. On garde, en effet, le souvenir du temps pas si lointain où un jeune homme avait l'obligation de participer à des expéditions armées pour être jugé vraiment adulte, c'est-à-dire apte à fonder une famille, en prouvant qu'il serait capable de la défendre et de lui procurer richesse et considération en s'appropriant ainsi des troupeaux au péril de sa vie. L'allusion aux déplacements en brousse évoque donc tout un contexte culturel (éventuellement obsolète) non dit

que l'on peut rapprocher du contenu des *dobana terkia* célébrant diverses qualités masculines.

À l'inverse, l'évocation du village sous-entend, entre autres choses, la présence féminine (et singulièrement celle des femmes âgées), d'où découle l'obligation de s'abstenir de certains comportements jugés irrespectueux, notamment de chanter à haute et intelligible voix. S'il s'agit au contraire de la nécessité de rameuter les habitants du village dispersés aux alentours pour les informer d'une nouvelle importante, un homme lance son appel en voix parlée-criée dans le registre aigu, mais non pas chantée. Il monte sur un rocher élevé, ou encore sur le toit d'un séchoir à dattes pour faire entendre son signal. Cette manière de faire est codifiée et se nomme *moïni* en tedaga. Là aussi, une alternance est possible entre voix et instrument. Dans ce dernier cas, on se sert du petit tambour *kwelli*, qui est alors utilisé de façon *a-musicale*.

Donc, à l'opposition voix faible et chuchotée/voix forte et timbrée correspond l'opposition luth/tambour. Avec cette différence que le tambour se limite à l'envoi d'un simple signal alors que l'instrument à cordes, mélodique, se réfère directement au langage mais spécifiquement au langage chanté.

Pour résumer, on peut donc dire que les hommes expriment grâce au luth des messages dont le contenu n'est pas sans rapport avec celui qui est présent dans les chants des femmes. La question qui se pose alors est celle des messages eux-mêmes et des traits qui, semble-t-il, amènent à les musicaliser. Nous avons noté que la possibilité de performance est largement influencée par le lieu où elle se déroule. Il faut donc revenir brièvement au problème des limites, que j'ai qualifiées de floues, entre le monde du village et celui de l'extérieur. Deux catégories d'exemples illustrent cette souplesse d'appréciation dont les Teda font souvent preuve. Dans la pratique actuelle, observée lors de différentes missions, on constate que les chants interprétés habituellement par les garçons au cours de voyages lointains sont parfois fredonnés lors de simples parcours d'un village à un autre, même quand il est très proche et fait partie de la même agglomération. C'est le cas dans la cuvette de Bardai, par exemple. Ce fait est à rapprocher d'une pratique ancienne, actuellement tombée en désuétude, relative aux chants dits *yobor dobana*, littéralement : « chants de guerre ». Au retour d'expéditions, certains hommes chantaient leurs propres louanges en mentionnant leurs hauts faits au cours de cette opération dangereuse. Comme on l'a dit, ils ne pouvaient chanter au village mais, pour que ces exploits soient repris dans les chants des femmes, qui naturellement n'en avaient pas été témoins, il fallait que l'intéressé le clamât à proximité des oreilles féminines, donc à faible distance des villages. On voit là comment les institutions, non écrites mais contraignantes et intériorisées par tous, sont appliquées avec subtilité pour contourner les difficultés qu'elles posent sans pour autant les transgresser dans leur principe. C'est une démarche du même genre qui permet aux garçons de frapper convenablement les grands tambours dès qu'ils ont été circonscrits. Avant cette opération, ils ne sont que des enfants et ne sont pas autorisés à jouer sur ces tambours, dont l'usage symbolise l'état d'homme libre et adulte. Pour se familiariser avec les rythmes qui s'exécu-

tent à deux ou à trois tambourinaires, ils aménagent une branche dont l'écorce est partiellement détachée et soulevée par deux cales et la frappent en lieu et place de la membrane d'un tambour. Les sons et les rythmes sont parfaitement audibles mais l'interdit relatif aux tambours n'est pas transgressé.

Les messages musicalisés

Les quelques exemples mentionnés mettent en évidence que le recours à la musique constitue une sorte de manipulation qui permet d'exprimer ce qu'on ne pourrait dire sans inconvenance dans le langage parlé du quotidien. Cette impossibilité apparaît comme déterminée par des motifs divers liés à la personne du locuteur, à son sexe, à son âge et au lieu où il se trouve.

La musicalisation constitue une sorte d'habillage (sinon de déguisement) de la parole particulièrement flagrant quand il s'agit de l'expression au moyen d'un instrument. Dès lors se pose la question de savoir s'il est possible de détecter une cohérence dans les règles contraignantes qui imposent, ou non, d'y avoir recours.

Il est impossible d'aborder cette question sans donner un minimum d'informations sur certains aspects du code de bienséance qui confèrent à la société du Tibesti sa spécificité. Pour faire bref, disons que la règle essentielle est le contrôle de soi, ce qui engendre une grande retenue. Celle-ci s'applique à tous les gestes du quotidien : on ne s'agite pas, on ne s'interpelle pas, de façon générale on s'abstient de parler fort... Bien entendu la règle générale s'applique avec encore plus de rigueur dans le cas particulier des relations sociales entre hommes et femmes, qui sont empreintes d'une grande pudeur. Quant à l'acte de musique, il s'effectue préférentiellement dans la période de vie que l'on peut appeler la jeunesse. Elle est comprise entre la sortie de l'enfance (en principe la puberté) et la maturité. Des jalons marquent socialement les limites de cette période de façon précise. La sortie de l'enfance est signalée, pour les garçons, par la circoncision, et, pour les jeunes filles, par le tatouage des lèvres. Quant à la maturité, sans être tout à fait indépendante de l'âge, elle est essentiellement liée au mariage. Elle est confirmée, pour les femmes, par la maternité. Cela revient à dire que la période d'activité musicale correspond à la période de disponibilité sexuelle (population adulte physiquement mais non encore mariée) et qu'elle constitue une véritable parade des individus de chaque sexe devant les représentants de l'autre. Ce rôle devient évident si l'on considère le rapprochement explicite établi par les Teda entre le son *orokouli* émis par les jeunes filles et le roucoulement des pigeons. Celui-ci est, comme l'on sait, l'un des éléments qui constituent la parade nuptiale. Ce sont précisément les messages qui entrent dans le cadre de cette fonction (même de façon indirecte) qui font l'objet d'une mise en musique. Il convient de préciser que cette pudeur dans l'extériorisation outrepassa le cadre strictement sexuel et s'applique à l'expression de tout ce qui touche au domaine affectif.

Cette remarque est corroborée par un exemple tiré d'un récit étiologique relatif à la création de la vièle monocorde qui, tout comme le luth, peut se substituer à la voix chantée. Dans l'une des versions que j'ai recueillies de ce récit on dit

qu'une femme qui avait perdu sa fille bien-aimée la pleurait en exécutant le chant funèbre traditionnel nommé *sakyéni*. Mais elle eut la langue coupée. C'est alors qu'elle construisit la première vièle pour pouvoir continuer à pleurer la mort de sa fille. Il faut rappeler que cet instrument sera ensuite réservé à l'usage exclusif des hommes. Ce récit appellerait de nombreux commentaires mais on ne retiendra ici que l'aspect intéressant directement le présent propos. En effet, voilà une femme dont le comportement est apparemment normal dans le cadre traditionnel : une fille meurt et sa mère profère alors le chant réservé à ce genre de circonstances. Se pose alors la question de la raison pour laquelle on l'en empêche par un moyen aussi radical que cruel. Les auteurs anonymes, sans qu'il soit fait allusion à un quelconque lien de parenté ou d'alliance, sont donc les représentants de l'ensemble du corps social. Si la répression ne se justifie pas à l'égard de l'expression normale d'un chagrin parfaitement fondé, que personne ne conteste, il semble qu'elle s'applique du fait d'un excès dans la manifestation des sentiments ressentis, si légitimes soient-ils. On ne saurait clore ces remarques sur les modalités vocales de l'expression sans mentionner le cas bien particulier des forgerons musiciens. Ceux-ci sont, en effet, les seuls hommes qui chantent à haute et intelligible voix au village, au centre même du cercle des danseurs et danseuses. Ils s'accompagnent d'un tambour, conduite masculine qui reste dans la norme, encore que leur instrument soit très différent de ceux des jeunes Teda évoqués plus haut, tant par la facture que par la technique de jeu, notamment parce que les deux peaux du tambour de forgeron, porté en bandoulière, sont frappées à mains nues. Cependant, le fait de chanter en voix fortement timbrée, au milieu des populations, constitue une dérogation majeure au système local de la répartition des activités musicales. Leur conduite, sur ce point, est donc à proprement parler androgyne : frapper un instrument est dans la norme masculine mais ils chantent d'une manière qui, en ce lieu, est l'apanage exclusif des femmes. Il n'est pas indifférent de noter que cela ne pose pas de problème dans le domaine sexuel puisque les forgerons constituent une caste et que, de ce fait, toute relation de cet ordre avec une femme non forgeronne est totalement exclue, y compris hors mariage. Précisons que cet interdit fait l'objet d'une observance très stricte.

Nous terminerons par un exemple montrant bien que, pour assurer correctement une communication sans ambiguïté, la prise en compte du mode d'expression choisi et, en conséquence, de son aspect purement sonore est fondamentale. On peut en donner une illustration particulièrement probante puisqu'elle se situe entre deux modalités de la voix parlée. Il s'agit des échanges de salutations qui sont l'objet d'une sorte de rituel. Ce rituel consiste à émettre *recto tono* une série de questions, enchaînées rapidement et ne laissant pas place à une réponse de la part de l'interlocuteur. Brusquement, le même locuteur pose telle ou telle de ces questions sur le ton habituel en tedaga, qui se caractérise par de grandes fluctuations de hauteur et de durée de certaines syllabes. Dans ce cas, l'interrogé répond en donnant des nouvelles sur le ou les sujets abordés et qui concernent les événements récents dont il a pu avoir connaissance. Puis, momentanément à court de questions réelles, le premier peut reprendre une suite de questions sans

réponses, formulées simplement en revenant au rituel de la voix monocorde. Notons que l'émission *recto tono* correspond à la fonction que Jakobson (1963 : 217), citant Malinowski, nomme « fonction phatique » qui est destinée à maintenir le contact entre les interlocuteurs sans que le message ne délivre une véritable information. Ce cas est donc particulièrement démonstratif dans la mesure où, le contenu sémantique restant le même, la fonction du langage et le comportement de réponse ou de non-réponse sont modifiés uniquement par la transformation de l'émission vocale.

On aura remarqué que les quelques exemples parmi d'autres notés ici ont en commun de montrer, malgré la diversité des situations, que le simple fait d'émettre un son est, en lui-même, signifiant. Prendre la parole, entonner un chant ou s'exprimer à l'aide d'un instrument de musique comporte l'obligation de se conformer aux normes en vigueur localement et c'est une manière d'afficher qui l'on est selon le lieu, le moment et la nature du message délivré.

Certes, on ne peut suivre jusqu'au bout Ionesco qui, reprenant l'idée de Montesquieu citée en épigraphe en la poussant jusqu'à l'absurde, présente le texte comme complètement négligeable à la fin de *La Cantatrice chauve* pour laisser ses personnages s'exprimer uniquement par le ton. Cependant, il ne semble pas exagéré de conclure de façon un peu abrupte que partout, mais avec une acuité maximale dans les cultures de l'oralité, la façon de dire est aussi importante (ou presque) que ce que l'on dit.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: communication sonore/sound communication – voix/voice – Tchad/*Chad* – Tibesti – Teda.

Brandily, Monique

1974 *Instruments de musique et musiciens instrumentistes chez les Teda du Tibesti*.

Annales du Musée royal d'Afrique centrale, Tervuren, MRAC.

1976 « Un Chant du Tibesti (Tchad) », *Journal des Africanistes* 46 (1-2) : 127-192 [disque encarté].

1982 « Songs to birds among the Teda of Chad », *Journal of the Society for Ethnomusicology* 26 (3) : 371-390 [transcriptions].

1987 « Honte ou prestige : improvisation et statut social », in Bernard Lortat-Jacob, ed., *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris, CNRS, Ministère de la Culture et Maison des sciences de l'homme : 25-27.

1987 « Les lieux de l'improvisation dans la poésie chantée des Teda (Tchad) », in Bernard Lortat-Jacob, ed., *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, CNRS, Ministère de la Culture et Maison des sciences de l'homme : 73-78.

1990 « Tchad - Musique du Tibesti » [notice de CD], Paris, coll. CNRS, Musée

de l'Homme, (« Le chant du monde ») [réédition augmentée].

1994 « L'Acte de musique comme marqueur identitaire - L'exemple du Tibesti », in *L'Identité tchadienne, l'héritage des peuples et les apports extérieurs*. Paris, L'Harmattan : 221-228.

1997 *Introduction aux musiques africaines*. Paris, Cité de la Musique/Actes sud, [CD encarté].

1998 « Quand dire c'est faire », Genève, *Cahiers de musiques traditionnelles* 11 : 3-12.

Ionesco, Eugène

1998 [1950] *La Cantatrice chauve*, Paris, Gallimard.

Jakobson, Roman

1963 *Essais de linguistique générale*. Paris, Éditions de minuit.

Zumthor, Paul

1983 *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Monique Brandily, *Dire ou chanter, l'exemple du Tibesti*. — L'efficacité de la communication orale dépend largement des modalités sonores utilisées pour transmettre le message : intensité, hauteur, rythme, timbre vocal, du parler au chanter en passant par tous les intermédiaires, auxquels s'ajoute la possibilité d'utiliser d'un instrument de musique capable de se substituer à la voix humaine. Une illustration concrète en est donnée par l'exemple de la distribution des moyens de communication sonores dans la société des Teda du Tibesti (Tchad).

Monique Brandily, *Talking or Singing, an Example from Tibesti*. — To have an effect, an oral communication depends very much on the modalities of sound used to transmit the message : intensity, pitch, rhythm, timbre, the use of the voice (whether in talking or singing or any intermediate way) and, in addition, the possibility of using a musical instrument that can take the place of the human voice. A concrete example is cited : the distribution of the means of communicating with sound in Teda society in Tibesti (Chad).