



HAL
open science

LE CHANT DE LA MÉMOIRE

Nicole Revel

► **To cite this version:**

Nicole Revel. LE CHANT DE LA MÉMOIRE. Jacob, Christian. Lieux de savoir. [2], Les mains de l'intellect, A. Michel, 2011, 978-2-226-18729-1. hal-03081595

HAL Id: hal-03081595

<https://hal.science/hal-03081595v1>

Submitted on 18 Dec 2020

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

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

LE CHANT DE LA MÉMOIRE

Nicole Revel

Directeur de recherche
Langues-Musiques-Sociétés
CNRS-Paris V Sorbonne

Préambule

Il est des cultures traditionnelles toujours contemporaines où l'aède, ce sage-poète-musicien exprime en chantant la tension qui oppose les forces de l'harmonie à celles du chaos, générant une crise du monde, de tous les mondes possibles.

Par le récit des épreuves et des hauts-faits d'un héros et d'une héroïne, de leurs adjouvants et de leurs opposants, l'épopée chante l'histoire d'une Tradition, un complexe de représentations sociales, politiques, religieuses, un code moral, une esthétique. Elle met en lumière un monde total, une réalité vivante, un savoir sur le monde et sur le cœur des hommes. Elle projette sur le mode de la fiction « des manières d'habiter le monde », aussi une confrontation va-t-elle s'opérer entre le monde du récit et le monde de l'auditeur.

Par un code oral-musical manifesté en paroles, en voix, en musique et en gestes, les aèdes composent des récits chantés exemplaires auxquels s'attachent des valeurs identitaires. Rencontre d'un contenu idéologique et d'une forme poétique dans un contexte socio-culturel particulier, les épopées orales des minorités culturelles aux Philippines ainsi qu'en d'autres pays de l'Asie du Sud-Est continentale et insulaire, chantent une histoire des Mœurs. L'épopée porte en elle une puissance archétypale. Elle est à la fois, divertissement, enseignement, modèle et expression d'un sentiment identitaire ethnique ou national.

Dans ces temps de mondialisation, de culture globale qui simultanément s'ouvre à nous et nous cerne, ces récits anciens et actuels offrent une autre pensée sur le monde, une autre façon de l'habiter.

Depuis 1970, nous avons eu le privilège de vivre et de travailler auprès d'une population de Montagnards des Philippines qui vit sur une île chargée de mémoire. Dans la beauté lumineuse de la Mer de Chine et de la Mer de Sulu, elle est posée telle une passerelle unissant Bornéo à la septentrionale Luzon. Désignée comme « Isla de la Paragua » sur les cartes espagnoles, cet archipel de 1.768 îles fut nommée en 1903 « Palawan ». La grande île représente 1.200.000 hectares, soit 625 Km de long et de 40 à 18 Km de large.

S'ouvrant sur un paisible paysage insulaire dont les mythes nous donnent le sens, de magnifiques formations calcaires s'élèvent sur la mer de Chine méridionale et forment 'Lipuun Point', près de la bourgade de Quezon. Depuis les années 60, de nombreuses fouilles effectuées par le Musée national, ont révélé des vestiges préhistoriques, néolithiques, protohistoriques, le célèbre complexe des grottes de Tabon.¹ Il y a en ce montagnes, une présence humaine très

¹ FOX, 1970, ch.1 Introduction to the Archeology of Palawan pp.1-19 & ch. 2. An upper paleolithic Habitation Site :pp. 21-44

ancienne (The Tabon Man) toujours contemporaine.

Au début du XX siècle, les voyageurs observaient une nature primordiale et un couvert forestier de type climacique appartenant à un « berceau cultural » riche de 20.000 espèces endémiques (la Flora Malaysiana), et une très faible densité de populations autochtones. Aujourd'hui, divers paysages révèlent la coupe lucrative des grands diptérocarpes de la forêt au Nord et au Sud de l'île ainsi qu'une présence humaine nouvelle. Cette population hétéroclite de migrants a d'autres intérêts, d'autres attitudes, d'autres pratiques culturelles, d'autres valeurs, parlent d'autres langues et n'ont pas une vision du monde semblable. Connue désormais comme « the Last Frontier » cet archipel semblait bénéficier d'une attention particulière tant par la communauté nationale, qu'internationale². Toutefois, depuis 2007, de lourdes menaces minières planent sur l'avenir de cette nature unique et de ses populations anciennes et récentes.

Ces populations, quelles sont-elles ?

Au sud, des groupes islamisés sur l'île de Balabac et de Cagayan de Tawi-Tawi, dans la région de Bataraza et des îles de la mer de Chine - Molbog, divers groupes Sama (Jama Mapun, Balangigi, Bannaran) et Tausug - parlent autant de langues apparentées mais distinctes.

Au nord, une population chrétienne depuis le XVI siècle autour de Taytay et de l'archipel de Cuyo devenue majoritaire sur la grande île, les Palaweños parlent le cuyunon. Dans la capitale de la province et les principales bourgades des marchand chinois se sont installés depuis le début du XX siècle. Et depuis les années 70-80 des paysans et des pêcheurs migrants pauvres arrivent s'implantent ou repartent.

Trois populations autochtones sont attestées: Les Batak, au centre-nord, un groupe nomade Negrito de 200 à 300 personnes, les Tagbanwa, au centre de l'île et au nord dans les Calamianes.

Enfin une population de 50.000 personnes environ, vivant dans la partie méridionale de la grande île, s'auto-désigne comme les « *Pala'wan* ».

Chasseurs à la sarbacane et essarteurs, cette société de forêt qui n'a pas la notion de propriété de la terre, représente de nos jours un mode de production à la jonction entre les activités de prédation (chasse, pêche, cueillette) et l'agriculture sur brûlis. Elle est différente par sa langue son mode d'organisation sociale profondément égalitaire et sa vision du monde de ses voisins au Nord, les Tagbanwa.

[La culture palawan des Hautes-Terres.](#)

En 1972, nous avons inventorié 12 dialectes entre Quezon et Abo-abo et la Pointe sud de Kālang Danum. Sans doute y en a-t-il plus. Le travail monographique était centré sur la culture des Hautes-Terres ³et j'ai alors décrit et analysé le dialecte des vallées Mākagwaq-Tāmlang qui est devenu le dialecte de référence à partir duquel j'ai pu établir l'ensemble des autres variations dialectales.⁴

Afin d'assurer leur survie et de vivre en harmonie dans le monde qui les entoure, les Palawan ont élaboré et se sont efforcés de maintenir à travers le temps, une relation

² REVEL, 2006 Editorial de décembre Réseau Asie (avec 50 photos).

³ MACDONALD, 1978, Carte des aires culturelles de l'ethnie palawan , p.16

⁴ REVEL, 1979, Description de la langue palawan (1970-74 : Thèse de 3 ième cycle) et manuscrits non publiés.

d'échange paritaire *gantiq*, avec les objets naturels, les phénomènes et leurs Maîtres. C'est une notion de don et de contre-don qui règle cette présence au monde et s'accompagne donc d'une morale de non-excès omniprésente dans la vie quotidienne, accompagnée par une obligation de tout partager, *bagiq* et l'entre-aide mutuelle, *tabang*. C'est là une attitude plus pragmatique qu'écologique, liée à leur représentation de la vie et de la mort, l'analyse interprétative de la biocénose des homes des Hauts, *Taw ät dayaqa*. Ainsi, les *Taw banar* les hommes véritables que nous sommes, doivent chercher à maintenir une relation de partage paritaire, toujours menacé, avec les autres hommes Bienfaisants / Malfaisants, *Taw mänunga /Taw märaqat*, car un équilibre entre tous les existants dans le biotope est la condition *sine qua non* de la santé, de l'abondance en riz et de la vie⁵.

La culture matérielle des Palawan est modeste. Elle repose sur le bois, le bambou et le rotin pour l'architecture, les armes, les outils et les ustensiles. Depuis toujours ils ont dû acquérir des objets manufacturés auprès des marchands maritimes (chinois, malais, tausug, etc.) car malgré une très fine vannerie, ils ne pratiquent pas le tissage du coton ou de la fibre de bananier *Abaca*, ni la poterie, ni la fonte du fer. Ainsi boîtes à bétel, plateaux, gongs en bronze, sabres de combat et coupe-coupes, jarres, assiettes chinoises et céladons constituent le patrimoine, *pusakaq*, d'un groupe de germains. La vie quotidienne et la vie rituelle des Palawan sont liées à ces objets. Ils ont une marque toute particulière qui identifient cette humanité et sont présents dans les longs récits chantés.

La société palawan est régie par un système indifférencié ou cognatique⁶, l'absence de hiérarchie et de leadership. Le responsable de hameau est « l'aîné » *mägurang*, le père ou l'oncle d'un groupe de sœurs et de leurs cousines au 1^{er} degré. Autour d'elles et auprès de lui viennent « s'agglutiner » *mämikit*, les gendres. La résidence est donc uxorilocale et le respect de l'*Adat* pondère tout excès et écarts de conduite par la médiation de spécialistes de la parole argumentée *mämimisara*, tandis qu'un *Ukum* par sa maîtrise du droit coutumier et de la Loi *Saraq*, pourra prononcer un jugement.

Le chamanisme permet à son tour de tenter de réguler les relations conflictuelles avec les Invisibles et d'apaiser par l'audace et le courage qu'implique le Voyage et la négociation par le dialogue avec les existants invisibles (les âmes protectrices *lapis* et les démons *säytan*), la souffrance physique et psychologique des êtres humains.

Place et importance de l'épopée dans la culture palawan

Les épopées palawan, *tultul*, chantent en un style formulaire les paysages, les rivières, cascades et torrents les arbres, les abeilles et les oiseaux, les montagnes et les vents, la mer et les corps célestes; les activités humaines, les fêtes et commémorations du Maître du Riz, du Maître des Fleurs, les pactes du sang entre amis autour de la jarre, la musique des gongs qui accompagne toutes cérémonies festives, le Voyage chamanique, les voyages en forêt de l'autre côté

⁵ REVEL, 1991, Vol II, Ch.1: La chasse généralisée: Hommes-Prises-Maîtres-Hommes, pp.15 -52.

⁶ MACDONALD, 1978, voir l'Introduction : Société: pp.28-29. L'ensemble du livre traite des règles de parenté et de résidence, de l'organisation sociale.

de Kăbătangan, les voyages en mer; les alliances de mariage et tous les obstacles conflits ou raids de piraterie qui sont inéluctablement liés à une crise autour de cet évènement fondamental de la vie en société. Elles chantent le droit coutumier et la relation entre tous les existants sur cette terre, les hommes vrais les génies et les démons invisibles, leurs traits physiques et psychologiques, leurs actions mythiques, les évènements surnaturels, les génies et les divinités.⁷

Elles chantent enfin la beauté des lignes, des formes, des parures, des paysages sonores et de la musique. Tous ces motifs sont présents de telle sorte que les références au monde naturel et à la vie sociale, une fresque des mœurs, l'allusion furtive à une cosmogonie, un style de vie, une éthique, une esthétique et une représentation du monde propre à la culture des Hautes -Terres se déploie.

Ce chant *a capella* est certes un divertissement, que l'on offre à un hôte nouvellement arrivé au hameau, la nuit durant. Lorsque les premiers rayons du soleil apparaîtront à l'horizon, l'intrigue devra être dénouée et le barde s'arrêter. Il est interdit de chanter avec le jour. On peut entendre le chant d'une épopée, lors de la veillée qui précède un mariage, *bulun*.⁸ Elle porte en elle un enseignement puisqu'elle évoque précisément un problème lié à une alliance de mariage. Elle est aussi action de grâce pour remercier le Maître des Prises lorsqu'un sanglier a été capturé en forêt. Le chant est un don en retour pour apaiser le courroux de *Lali* alors que l'on fait lentement rôtir l'arrière-train de son animal favori. L'épopée peut-être associée à une action magico-religieuse et dotée d'efficacité symbolique, d'une valeur rédemptrice, purificatrice: action de grâce, imploration, tentative de séduction, apaisement, ce chant sollicite la chance, écarte la malchance, vise à rétablir un équilibre dans le biotope, une harmonie rompue, tente de restaurer la santé d'un sujet souffrant ou du corps social tout entier. On retrouve des fonctions similaires chez les Sama et les Sama Dilaut de Tawi-Tawi⁹ et les Tala-andig Bukidnon de Mindanao¹⁰, tout comme en Mongolie et en Sibérie où l'épopée est également liée à la chasse, à la nuit, aux cures et au chamanisme.¹¹

« Mimèsis d'action » et Mémoire

Ainsi que nous l'avons mentionné, l'épopée est le réceptacle de coutumes et réactualise sur le mode narratif et dialogique ranime par le recours à la fiction, la vie et le système de valeurs des hommes.

Aristote a montré que l'espace-temps de la fiction est une *Mimèsis* de l'espace-temps de la réalité vécue par les hommes¹². Les auditeurs suivent et intériorisent les longs récits qui configurent une réalité fictive semblable à l'espace naturel, social et cosmogonique qui les entoure. En ce sens, nous sommes en présence d'une authentique « *Mimèsis* d'action » et cette évocation d'un monde donné, d'une fluence de la vie, a un effet de vérité qui, je pense, aide le poète-narrateur à intérioriser et à mémoriser le récit.

Le corpus palawan de quinze épopées que j'ai rassemblé depuis de nombreuses années, et qui a fait l'objet d'une donation au Département de l'Audiovisuel à la Bibliothèque nationale (BnF), à Paris, en 1995, me permet de constater que nous

⁷ MACDONALD, 1988, ch 1. Le mythe palawan et son contexte, pp.2-16.

⁸ REVEL, 1983, pp.1-3

⁹ MARTENOT, 2005, Une lecture ethnographique de « *Silungan Baltapa* », pp.149-170.

¹⁰ SAWAY, 2000, pp. 75-84.

¹¹ PEGG, 2000, pp. 173 -174 ; HAMAYON, 1993, pp. 352-353.

¹² ARISTOTE, *Poétique* 4-7 : 1449b, 1450a, 1450b, pp. 82-90.

sommes en présence d'une véritable anthologie des cas d'alliances de mariage et leur résolution selon le code du Droit coutumier, *Adat*.

Grâce à l'interprétation des aèdes d'une part et la réactualisation, sur le mode narratif, de la mémoire coutumière, le chant de chaque épopée est une illustration d'un cas de droit coutumier, ou de plusieurs, qui invite à une réminiscence et à une interprétation de procédures juridiques liée à la filiation, mais surtout à l'alliance de mariage, aux égarements, aux bonnes et aux mauvaises conduites, aux conflits et à la guerre. Ces questions relatives à « l'échange » ne cessent d'occuper l'esprit des Montagnards, épris qu'ils sont de Droit et de Rhétorique.

Il y a là une temporalité profonde que cherche Paul Ricoeur et qui rend possible à la fois « *la sédimentation dans un dépôt et l'explicitation dans une interprétation: tandis que l'une transmet, l'autre renouvelle* »¹³, mais cette démarche s'effectue sur un mode ludique, poétique, par le recours au récit et à l'analogique, je m'explique.

Le mot *Adat* vient de l'arabe avec le relais du vieux malais et désigne en général la « Tradition coutumière ». Il faut entendre, les « bonnes manières, le savoir-vivre, la bienséance et la courtoisie, les manières de partager, les règles de la conduite morale dans la relation à autrui et au monde », parfois « l'art de gouverner » chez les Maranao ou les Maguindanao. C'est le code d'une société. Les Palawan disent avec fermeté, voire un ton légèrement sentencieux: « notre Coutume », *Adat kay*, selon « l'Enseignement de nos Ancêtres », *Tuturan ät Kägunnguran kay*.

L'épopée projette cette présence au monde sur le mode de la fiction et opère une mise en regard entre le monde du récit et le monde de l'auditeur, une expérience fictive du temps et de l'espace vécu, où chacun peut capter des résonances.

La richesse des traditions orales repose sur un nombre infini de combinaisons, le résultat virtuel de l'interaction entre les procédés mnémoniques et des histoires coutumières. Dans une culture donnée, au sein d'une base de connaissances, des sédiments très profonds conjugués à une intelligence dynamique et un potentiel de création opèrent. La connaissance et la perpétuation de l'épopée repose sur diverses aptitudes perceptives, motrices et innovantes: l'action vocale et kinésique, la capacité de composition et de configuration qui relèvent de l'imagination et de la logique, les facultés de l'attention et la mémoire, un jeu de processus moteurs et mentaux, coordonnées, synchrones, très élaborés.

Dans une nuit de chant, une épopée est en expansion, tant du côté du poète-narrateur que de ses auditeurs, ces « silencieux exécutants » selon la formulation heureuse de Claude Lévi-Strauss¹⁴. Sensibilité mélodique et rythmique, compréhension, interprétation et réflexion sur l'enseignement du récit, sur l'art de la composition poétique et vocale, sont activés et chaque auditeur peut entrer en son for intérieur dans la composition, dans le jeu créatif de l'œuvre qu'il interiorise.

L'espace- temps de la performance, une nuit de chant :

¹³ RICOEUR, 1985, « la configuration dans le récit de fiction », ainsi que 1991, « Life in Quest of a Narrative », pp. 20-33.

¹⁴ LÉVI-SRAUSS, 1964, *Le Cru et le Cuit*, *Mythologiques I*, Ouverture : « Le mythe et l'œuvre musicale apparaissent comme des chefs d'orchestre dont les auditeurs sont les silencieux exécutants », p.25.

l'interprète est allongé sur une natte, une jambe pliée, l'autre étendue, un bras replié sur le front, souvent les yeux fermés. Il semble dormir. C'est là une position favorisant la concentration proche de l'attitude - non la posture - du chamane lors du Voyage de l'âme, *Ulit*. L'ouverture du diaphragme, une technique respiratoire abdominale profonde et régulière, une position stylisée et stéréotypée que j'ai observée également chez les Sama¹⁵, et les Sama di Laut les nomades marins¹⁶, une position attestées également auprès de Dayak à Bornéo.

Le chant de l'épopée instaure une relation d'échange intense entre l'aède et son auditoire. Le pouvoir de fixer dans le souvenir individuel et collectif est lié au plaisir auditif - émotionnel, intellectuel, poétique - que la voix suscite. En situation d'oralité stricte, telle est la longue chaîne de transmission des aèdes anonymes.

L'auditoire est assis, puis, s'allonge, s'endort, se réveille, s'exclame, commente, demande des éclaircissements sur l'intrigue lors des pauses alors qu'une nuit de chant se déploie. Le maître de céans reste près de l'interprète et l'accompagne avec le *tubag*, une manière de feed back qui lui donne la preuve qu'« *il ne chante pas pour une souche d'arbre mort, tuwäd, car... derrière elle pourrait bien se tenir un Malfaisant* » ainsi que le précisait Mäsinu Intaräy¹⁷. Ce soutien des auditeurs s'effectue par des exclamations, des soupirs d'admiration, de crainte, des phrases lapidaires, des interjections manifestant l'intérêt porté à l'histoire qui est proférée non en vers mais « en groupes de respiration », en blocs¹⁸. Il s'agit d'un chant non mesuré, avec plus ou moins d'ornementations, de béquilles de la voix, *dalahitän*, qui permettent selon la capacité respiratoire de chaque barde de synchroniser un énoncé pertinent avec une phrase mélodique modulable dans le temps. Chaque interprète a une conscience claire de cette difficulté et lors de son travail solitaire lorsqu'il met en bouche et en voix le récit, il va devoir ajuster cette relation entre les paroles et les mélodies, *lyäg*, qu'il compose tout en les proférant dans la liberté relative qu'est un récit en prose et la contrainte d'une capacité respiratoire qui lui est personnelle.

Le temps de la transmission : l'« interprétant » de Peirce et sa projection

Revenons à la question de l'Enseignement des Ancêtres, cette référence indispensable aux narrateurs du passé, à leur sagesse, à leur art, cette force de vie du patrimoine immatériel dans la conscience de celui qui perpétue la Tradition tout en prenant le relais, en re-composant l'œuvre, en créant.

Alors que le chant est émis, il est simultanément reçu, j'entends le chant est perçu et compris. Alors quelque chose de nouveau se crée en la conscience d'autrui. J'ai déjà proposé en 2000 d'étendre la notion « d'interprétant », définie par C. Sanders Pierce¹⁹ afin de révéler la dynamique de l'émission, de la compréhension et de la transmission d'une épopée. Cette relation triadique est authentique, ces trois composantes sont étroitement liées de telle façon que cette relation ne se ramène pas à

¹⁵ REVEL, 2005, pp. 125.

¹⁶ MARTENOT, 2005, pp. 149-170.

¹⁷ MÄSINU INTARÄY, 1995 : Témoignage d'un barde palawan dans le film : « *Le chant d'une épopée palawan* », 2008.

¹⁸ REVEL, 1983, pp. 1- 60.

¹⁹ PEIRCE. *Écrits sur le Signe* (Textes rassemblées, traduits et commentés en français), (1978), ch. 3 : La théorie des signes : la Sémiotique pp 120-191 et plus particulièrement II : la *Semiosis* ou action du signe . L'interprétant : (5.473 – 5.476) pp. 128-130. Cf. REVEL, 2000, pp. 363-364.

un quelconque complexe de relations dyadiques. Un signe, en s'adressant à quelqu'un, crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, Peirce l'appelle « l'interprétant du premier signe ». « Il tient lieu de cet objet, non pas de toutes les manières, mais en référence à une sorte d'idée que j'ai parfois appelée le « fondement du representamen ». Et Peirce distingue les « interprétants affectifs », un sentiment produit par un signe, les « interprétants énergétiques » et les « interprétants logiques », une pensée, un signe mental, un signe d'un genre intellectuel ». Je propose une configuration analogue pour rendre compte de la dynamique qui unit l'émission, la compréhension et la transmission d'une épopée alors que le récit émis par le corps chantant d'un aède s'incarne dans le corps –réceptacle de chacun des auditeurs.

Objets

L'épopée
« *Kudaman* »
« *Mämiminbin* »
« *Käswakan* » etc.
Histoires mentales
intériorisées et mémorisées

Interprétants

Le récit chanté se crée en
X,Y,Z...

Signes

Le récit composé et chanté par un aède
Proferatio en mots, séquences, blocs de respiration
lors de la performance

On peut alors mieux comprendre l'activité cognitive des auditeurs comme sujets recevant qui sont certes émus ou séduits par une belle histoire, mais qui de plus, intériorisent l'intrigue et la mémorisent. La « configuration » d'une histoire²⁰ exige une cohérence absolument nécessaire à la compréhension du récepteur et simultanément renforce les divers recours mnémotechniques.

Le texte mental que j'évoquais et le travail de la mémoire qui lui est corrélé (intégration, rétention, stockage et rappel immédiat lors de chaque performance), est sous-tendu par ce que j'appelle une « macrostructure ». L'art de mener à bien une intrigue et la faculté qui va fixer dans la mémoire à long terme cette configuration manifestent une cohérence nécessaire à l'ancrage dans le souvenir.

Par ailleurs, les divers segments répétés, les comparaisons, les icônes visuelles ou sonores, tous les traits constitutifs du « style formulaire »²¹ de A. Lord, auxquels s'ajoutent les « moments épiques »²² mis en lumière par Arthur Hatto, les « moments

²⁰ RICOEUR, 1985, *Mimésis II* « La mise en intrigue ».

²¹ LORD, 1960, Ch. 3 « The formula » pp. 30-67. Précédé par les travaux de PARRY, 1932 sur « l'épithète homérique ».

²² HATTO, 1989 « Epic moments ».

rhétoriques »²³ analysés par C.H. Breteau, P. Galland-Pernet, Micheline Galley, ainsi que les « motifs matériels » et les « motifs sociaux »²⁴ dégagés par Walther Heissig, sont autant de recours et de supports mnémoniques.

La voix « inspirée » des Montagnards Palawan

Pour comprendre l'incidence de ce que j'ai appelé la « petite musique des choses »²⁵ sur la création lexicale, poétique et musicale²⁶, on doit se pencher sur l'extrême acuité et la valorisation de la perception auditive, de la sensibilité aux paysages sonores des Montagnards Palawan.²⁷

Je me réfère ici à la notion qu'ils évoquent toujours le *päläpläp*, cette « apposition » (<*läpläp*) qui est une véritable inspiration le temps du rêve, ou plutôt, cet état de conscience illuminée, cette expérience privilégiée entre état de veille et de sommeil dont parlent les Montagnards pour expliquer un instant qu'il perçoivent comme un « don » *bingäy*, d'un Bon Génie des Monts, *Taw ät Käbudbuluran*, et qu'ils associent à *lyäg*, un terme polysémique qui désigne « le cou », « la voix », mais aussi « les airs », les « mélodies » des divers personnages.

Quand ils vont chercher dans la grande forêt de dammars la résine *almaciga*, (*Agathis Philippinensis*) qui permettra un jour de faire « le copal de Manila » et les laques, à l'écoute des mélodies du vent dans la canopée des grands arbres, entouré des autres hommes ou dans le silence et l'absence d'autrui, l'aède entre dans une atmosphère poétique qui va susciter le *päläpläp*. Les mélodies des vents, assimilées à la présence des héros épiques, les *Taw tutultulän*, qui flottent sur cette immense frondaison, sont reprises par le souffle mélodieux du *mänunultul*, l'aède, qui compose ainsi les « airs », « les mélodies » des personnages. Ainsi, dans cette chaîne de transmission - création, Usuy avait-il composé autant de cellules mélodiques que de personnages de la longue épopée « *Kudaman* »²⁸, célébrant en sept nuits non consécutives le rite de sept années lié à la Commémoration du Maître du Riz, *Tamwäy ät Ämpuq ät Paräy*. Il avait entendu le récit de l'histoire de Buntäli, qui l'avait lui-même reçu de Kunyas. Par un don du hasard, en 1993, j'ai rencontré Kunyas alors qu'elle était aveugle et âgée mais j'ai pu ce jour là - vingt trois ans après le premier enregistrement de la première nuit de « *Kudaman* » et dix ans après sa publication - recueillir le témoignage de sa vie et de son art. Kunyas et Buntäli chantaient l'histoire sur une seule mélodie. Le récit était une Commémoration du « Maître des Fleurs », *Tamwäy ät Ämpuq ät Burak* et s'accompagnait de la consommation de « l'Hydromel », *Simbug*. Usuy a transposé l'histoire dans le contexte cérémoniel de la « Commémoration du Maître du Riz » et il a de plus composé de nouveaux « airs » qui représentent autant d'icônes sonores que de personnages. Dans cette tradition qui manifeste le degré zéro de la théâtralisation, les icônes sonores sont les substituts de

²³ BRETEAU et al., 1973, «Rhetoric moments».

²⁴ HEISSIG, 1989 « Material motives and social motives ».

²⁵ REVEL, 1992, Vol. III, Ch. I, pp.13-66.

²⁶ REVEL, 1998, pp. 18-28.; 2005, pp. 296-306.

²⁷ REVEL, 1992 et 2009, pp. 78-90.

²⁸ REVEL, 1983, « Brève histoire d'une vie », pp. 44-54.

masques de marionnettes et d'acteurs attestés dans les cultures de cour du sud est asiatique sur la Péninsule et en Insulinde²⁹.

Le courage et l'ultravoyance qui animent cet homme, doivent se doubler d'une voix humaine capable de métamorphoses, d'un talent pour chanter la négociation: questions posées, réponses données, l'échange verbal des Hommes véritables, que nous sommes, avec les *lapis*, ces « âmes protectrices » qui viennent « recouvrir » *māglapis*, les flancs et les épaules en signe protecteur, et accompagner le chamane, avec *Diwata*, ce relais bienveillant dans l'espace médian, avec *Āmpuq*, le Maître dans son ultime séjour, *Anduwanān*, avec les *Sāytan* enfin, ces existants invisibles qui évoluent autour de nous et nous menacent de multiples façons, toujours brutales, avec leurs éternelles exigences de parité³⁰. Le chant du chamane, le *lumbaga*, aurait alors pour fonction de magnifier les simples paroles quotidiennes et de rehausser l'adresse aux *Lapis*, ces esprits tutélaires, par des « fleurs de paroles », *burak āt bārās*, qui se manifestent par une profération chantée courtoise, séduisante, agréable à entendre. Il s'agit me semble-t-il d'une *phone*, une voix in-ouïe et amène nécessaire dans l'adresse aux *Lapis*, Nous sommes en présence d'une autre forme de cette « poétique de la voix inspirée » une forme de « beau parler » et de « bien dire » dans un contexte rituel thérapeutique et risqué. Pour les Palawan, c'est une recours calculé: ils s'adressent aux *Lapis* en privilégiant un registre élevé, sublime car elle lui accordent explications et protection une indispensable médiation, tandis q'un tout autre registre et une toute autre langue, « un verlan », *bulikata*, et différentes glossolalies et calques de langues étrangères sont mises en œuvre dans l'adresse aux *Saytan*, les Malfaisants, ces maîtres en inversions.³¹ Nous avons pu observer que le chamane se double souvent d'un aède mais tous les aèdes ne s'essaient pas à chamaniser.

La « composition mémorative »

Lorsqu'un interprète aspirant se profile, que se passe - t - il ?

Une lente et secrète « ruminantion » commence. Cette métaphore physiologique suggère bien l'incarnation (*the embodiment*) dans le corps de l'interprète du récit chanté. Un jour, après avoir travaillé dans la solitude et /ou guidé par un autre interprète il se mettra à l'épreuve et composera une première performance en présence d'un auditoire.

Je perçois l'entraînement lui-même comme un lent et difficile processus de composition, un processus de rassemblement, de recouvrement et de création. Il en résulte une connaissance nouvelle, le produit d'une dilatation. C'est alors qu'il devient un « auteur » au sens nouveau de « auteur-performeur » si l'on m'accorde ce néologisme. M. Haji Salleh a déjà proposé une définition parallèle pour la littérature malaise qui est une riche littérature mixte, orale et écrite, narrée, chantée et théâtralisée populaire et de cour.³²

²⁹ REVEL, 2010, Théâtralisation, degré zéro, ch 6.

³⁰ REVEL, 2004, pp. 180-192.

³⁰ REVEL, 2010, (en collaboration avec D. Bolger): Analyse des timbres dans l'étude de la polyglossie et de la plurivocalité d'un chamane palawan.

³² SALLEH, 2008, ch.6 : Renewing the author, pp. 136-158

Mary Carruthers qualifie de « composition mémorative »³³ cet art de créer dans le cadre d'une Tradition orale qui s'effectue mentalement en « marmonnant, » ou en « mastiquant » les mots. On pense à la « manducation de la parole » dont Marcel Jousse a fait l'analyse.³⁴

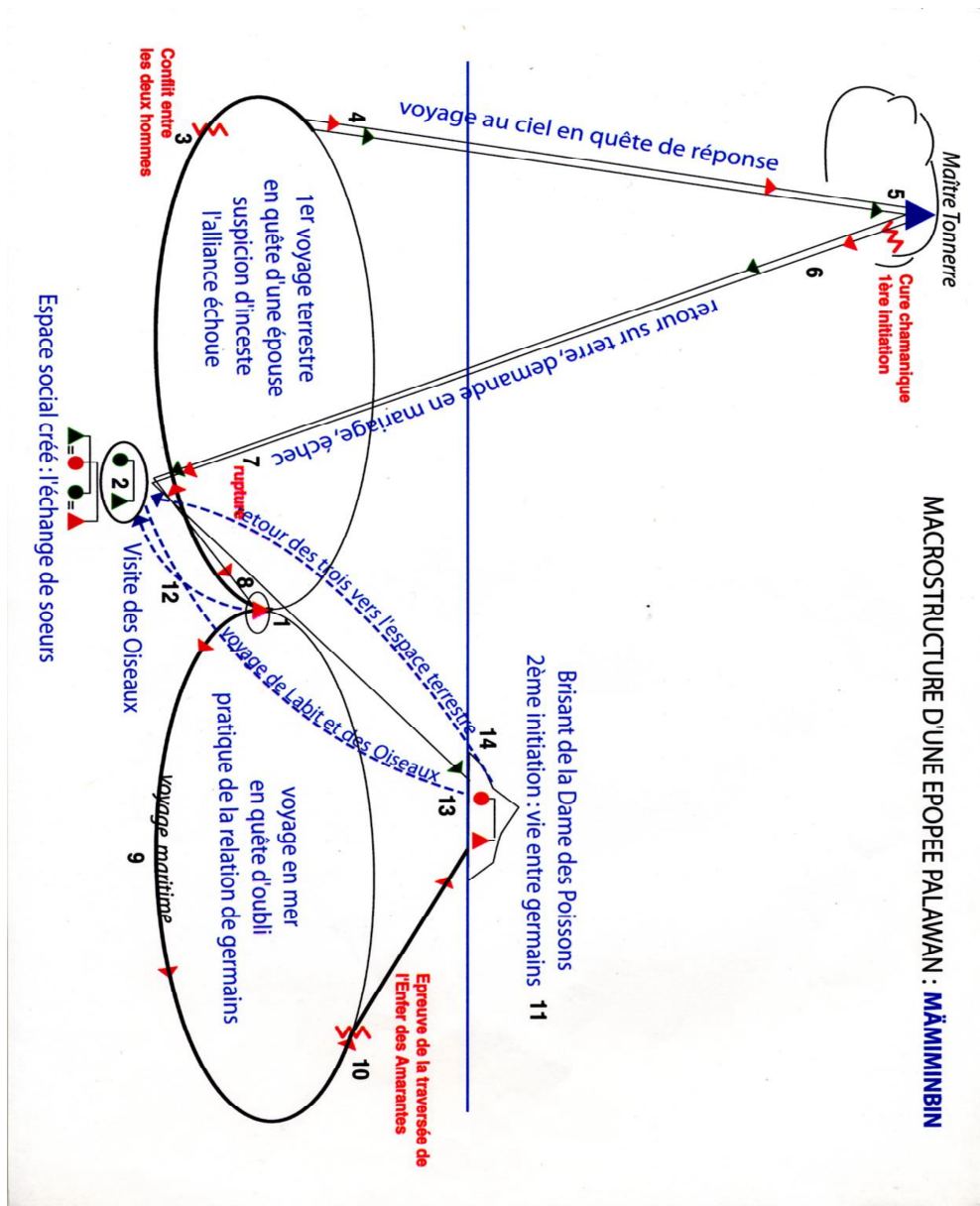
Au Moyen Âge, cette substance de la composition nécessitait de nombreux ajustements, de nouvelles mises en forme, des « esquisses multiples », (multiple drafts)³⁵, cette notion opératoire de D. Dennett que j'ai adaptée au chant de l'épopée . La substance d'une composition était désignée comme: «*res* ». Dans l'analyse des compositions orales, le graphe que je propose, ce produit mental d'un processus compositionnel, cette « configuration » qui est aussi substance, serait, je pense, la *res*.

Je propose le graphe de la configuration de l'intrigue de « *Mämiminbin* » :

³³ CARRUTHERS, 1990, la notion de « Memorative composition » (2002 trad. fr.) ch. 6 Mémoire et autorité, p. 285 et suivantes.

³⁴ JOUSSE, 1975, vol.II. ch. 1, La manducation, pp. 33-60.

³⁵ DENNETT, 1991, Multiple drafts model of consciousness, ch. 5, pp.101-138, notion adaptée par N. Revel à l'épopée en 1992, traduite par « esquisses multiples », publiée en 1996, pp. 268-269.



Plusieurs activités mentales sont ici étroitement liées : la formalisation qui consiste à reprendre sa « *res* » et à lui donner sa forme de pièce composée - cette forme est et apparaît comme temporaire mais elle n'en est pas moins finale dans l'espace-temps d'une performance - et l'invention.

Composer dans ce que j'appelle les « littératures de la voix » n'est pas un acte d'écriture, c'est : « une rumination, une *cogitatio*, une écoute de et un dialogue avec un rassemblement de voix qui s'élèvent de divers lieux de la mémoire »³⁶ Au sein d'une culture X or Y et de sa base de connaissances, il y a une intelligence dynamique, un potentiel créateur, un répertoire ancestral certes qui lors des performances, est toujours

³⁶CARRUTHERS, 1990, ch. 5 : Je reprends ici la notion de « rumination », une forme d'ingestion progressive de l'épopée qui est toujours transmise *a viva voce* .

en dilatation, en expansion, tant du côté du poète-narrateur qui est en est l'interprète au cours d'une nuit, que du côté de ses auditeurs, ces interprètes en devenir.

C'est ainsi que le système loin d'être figé s'ouvre constamment, la création dans le cadre de la Tradition est toujours présente. Ainsi il ne me semble pas erroné d'aborder le chant d'une épopée comme la maîtrise d'un système à base de connaissances (*knowledge system*) et le mode de raisonnement d'un expert pour construire une intrigue et la chanter.

Dans les petites sociétés de forêt ou de nomades marins, sociétés chamaniques où j'ai eu le privilège de vivre et de travailler, le chant des épopées fait partie intégrante de répertoires vivants qui nous permettent d'accéder aux processus de codification, de mémorisation et de transmission. Diverses modalités de *proferatio*, révèlent les liens qui unissent physiquement la narration, le souffle et le chant en un tout harmonieux et intelligible. Nous sommes à même d'observer des phénomènes opposés et simultanés de continuité et d'innovation, de fixité et de créativité.

La codification nous permet de dégager les règles complexes de la mise en signe qui sous-tendent ces longs récits et la création de formes, de compositions poétiques, vocales et musicales.

La mémorisation se fonde sur des processus cognitifs unissant la perception sensorielle, l'attention, les divers processus de la mémoire verbale et co-verbale (kinésique, gestuelle, mimique). La mémoire de travail (WM) et la mémoire à long terme (LTM) des aèdes vivants et performant, sont autant de vraies questions pour l'anthropologie linguistique que pour la psychologie cognitive.

Les arts musicaux et vocaux sont des systèmes complexes qui supposent anticipation, rétrospection et intégration. Aussi me paraît-il nécessaire de privilégier :

- l'imbrication des vecteurs oraux, musicaux et kinésiques.
- Les contraintes réciproques des codes et des techniques de transmission.
- Les modalités de conception, de réalisation, de perception qui caractérisent le chant de l'épopée comme fait musical.

La narration est menée par un enchaînement de propositions régies par des relations d'inférence causale. Dans l'espace-temps du récit, l'intrigue se noue et se dénoue, « se configure ». Je propose de représenter topographiquement les actions des actants, de leurs adjutants et de leurs opposants. C'est là une mise en évidence d'une macro-structure logico-narrative, soit la seconde relation mimétique, ou *Mimèsis II* de Paul Ricoeur. « L'acte configurant est une opération de l'imagination productrice »³⁷ car la compétence narrative des paroles se fonde sur un flux qui repose sur un « *pattern* ». L'aède dispose d'un matériel très diversifié et constamment modulable fait de schèmes narratifs et argumentatifs, de topologies, de réseaux associatifs, et d'un ensemble de représentations cosmogoniques, autant de recours qui lui permettent de composer et de re-composer un récit.

Dans l'acte de chanter l'épopée, il y a des activités cognitives inconscientes, des stratégies conscientes et une grande mouvance du texte oral. Il se crée au fur et à mesure de la performance. Ainsi si vous m'accordez ce calque, l'aède se tisse lui-même à la trame de son récit et la Tradition est préservée par une re-création constante. En vérité nous sommes les témoins actuels de une ou de quelques variantes dans un océan de créations.

La fonction symbolique et les enseignements de ces récits sont les dons espérés. Le plaisir auditif, l'émotion et la fonction réalisante de la Poésie sont les dons plus subtils d'une nuit à l'écoute de cet art de la parole éphémère d'un « auteur » diaphane.

³⁷ RICOEUR, 1985, *Mimèsis II*, La configuration dans le récit de fiction.

Une profonde sémantique musicale est à l'œuvre et participe de cette incessante production symbolique qui a le pouvoir d'enseigner, d'apaiser et de guérir.

Et l'écriture ? Syllabaires et supports. Quel impact dans la culture Palawan ?

Les syllabaires dérivent - avec des relais distincts dans l'espace et dans le temps et de nombreuses transformations - de l'écriture Brâhmî en Inde. Les "Edits d'Asoka" (300 av. J.-C.) gravés sur la pierre en sont le plus ancien vestige connu à ce jour.

Il est très probable que les marchands melayu des Thalassocraties Sri Vijaya, puis Mojapahit, avaient colporté le long des comptoirs cet art de fixer une parole sur un support matériel et que la mode s'en soit répandue d'île en île, favorisant le développement de variations distinctives - curvilinéaires ou angulaires - manifeste de l'identité de chaque groupe. Puis vinrent les calligraphies arabes avec la propagation de la foi dans *Al Kitab* et l'écriture *jawi* qui permet la translittération en caractères arabes des diverses langues vernaculaires. Aux Philippines ces manuscrits sont appelés *kirim*.

Lors de leur première tentative d'évangélisation aux Philippines - soixante-cinq ans après la découverte - dans les îles Visayas, les Espagnols ont pu observer que dix-sept groupes dispersés dans des régions côtières utilisaient différents syllabaires. Par contre, les groupes montagnards du centre de Luzon et de la partie orientale et continentale de Mindanao, - des zones relativement isolées - n'ont pas été ouverts aux influences des mondes extérieurs et maritimes et n'ont pas connu la pratique de systèmes d'écriture.

En effet, le père Dasmariñas d'une part et en 1590, le père Chiriño S.J., plus tard en 1668, le père F. de Alcina³⁸ dans les îles Visayas d'autre part, ont remarqué une utilisation très pragmatique des syllabaires. Ils ont constaté que la majorité de la population en avait la maîtrise, les femmes tout autant que les hommes.

La culture palawan, a emprunté au début de ce siècle le *surat ibälñan*, l'écriture des Tagbanuwa la communauté nationale voisine au Nord, dans la région centrale d'Aborlan (> *Ibälñan*) et présente également sur les îles des Calamianes. Dans ce cas, l'écriture a une fonction différente: elle sert à envoyer des messages au loin, des avis, des paroles d'importance et de salut public afin de maintenir le droit et les devoirs entre les consanguins et affins dans le cadre d'un habitat dispersé et du respect de la règle d'endogamie de région. Ainsi on a en palawan des « convocation » à une discussion juridique *tingkag*; des « paroles d'interdiction, interdits » *bawal*; des « appel à être solidaire *tabang* »; des « faire-part d'épidémie » *päsäwud ät Ingläw*; des « paroles de verdict, de jugement » *ukuman*. Tous ces messages sont des paroles injonctives et de salut public, portée au loin par des « lettres » *surat*, liée à la vie responsable des adultes, au respect des codes juridiques et déontologiques.

Dans cette vaste aire de civilisations qu'est l'Asie du Sud-Est, Oralité et Écriture ne sont ni exclusives, ni antinomiques, nous en avons la preuve dans les cultures malaise, bugis, javanaise, balinaise, et aux Philippines dans les cultures islamisées de Mindanao, maranao et maguindanao notamment.

Le premier support des épopées est dans la pratique vocale, la « mise en bouche et en voix » de ce que j'ai pu observer à Palawan, à savoir : un « texte mental » et ses « esquisses multiples ». Le 1^{er} Atelier sur les *Épopées le long des Routes de La Soie* :

³⁸ Le Père Dasmariñas, le père Chiriño S.J en 1590, le père F. de Alcina en 1668 ont été les premiers témoins de ces syllabaires, de leur étendue et de leurs fonctions. Chiriño fut un des premiers traducteurs en syllabaire de la *Doctrina cristiana* qui fut simultanément transcrite et imprimée sur papier de riz en caractères chinois.

Routes de Dialogue, en 1992 à Turku, centrait nos réflexions sur cette notion importante dans les cultures de traditions orales, le « texte mental »³⁹.

En Asie du Sud-Est, le deuxième support de ces longs récits chantés est fait de feuilles de latanier, *lontara*, mais aussi sur des rubans de papier enroulés comme l'épopée transcrite tardivement dans le syllabaire bugis, « *I La Galigo* »⁴⁰.

Dans les sociétés des archipels du nord de l'Insulinde, en milieu tropical humide, on écrivait à l'époque de la découverte puis de la colonisation espagnole et de nos jours encore dans deux groupes autochtones de Palawan les Tagbanwa et les Palawan, sur des lamelles de bambou en incisant, *bägritän* (< *bägrit*, « incision, gravure, grattage »), les caractères avec la pointe éversée d'un petit couteau courbe *päqis*. Le bambou, cette graminée à la fibre ferme et tendre est utilisé verticalement dans l'espace qui sépare deux entre-nœuds, sa surface lisse permet des incisions claires. Un bambou séché est plus durable mais périssable à cause des *bukbuk*, petits parasites qui s'en nourrissent en le rongant. Un bambou fraîchement coupé aura un aspect vert qui deviendra

On écrivait également et on écrit encore à Palawan, avec la pointe à la fois ferme et ronde de la nervure éfilée d'une feuille de palmier, *lyas*, en suivant les intervalles lisses et parallèles d'une feuille de bananier ou bien sur une feuille d'acanthé, une feuille de palétuvier. Puis la feuille inscrite est roulée et serrée par un filament noué et portée dans la main.

On écrit enfin sur une section tubulaire de bois écorcé blanc et léger à surface lisse, *lampung* avec un morceau de charbon de bois, *urisäng*. Fiché en terre ou lié perpendiculairement sur la fourche d'une branche, il contient un message concis à la croisée des chemins, l'annonce de la quarantaine d'un hameau à cause d'une épidémie, par exemple,

On écrit aussi avec la pointe du doigt sur un espace de sable nettoyé et lissé.

Le caractère éphémère et périssable de tels supports engendre l'impossible conservation à long terme et expliquerait, en partie, le fait que les longues épopées n'aient semble-t-il jamais été transcrites dans ces syllabaires. Aussi sommes nous en présence de ce que j'ai appelé les « littératures de la voix ». Elles sont action, contexte et processus, ici et maintenant.

Dès lors, l'épopée est à appréhender comme un « objet temporel »⁴¹ ainsi que le Bernard Steigler le définit, son écoulement coïncide avec le flux de la conscience dont il est l'objet.

Mise en texte de l'épos : Établir les premier manuscrits

La raison graphique d'une transcription phonologique en caractères alphabétiques, quelle est-elle ? Comment projeter le temps d'une composition chantée dans l'espace d'une page blanche ?

Le travail consiste à projeter le temps dans l'espace, à fixer une, mais seulement une, des variantes. Dans la chaîne de la transmission et de la réitération, il y a un souvenir mais aussi un devenir, une créativité incessante. Loin d'être une matière inerte le texte mental est bien vivant et s'incarne dans une voix lors d'une performance. Alors, fixer le papillon n'est-il pas un paradoxe ou plutôt un détournement de la vocation même de l'épos ?

³⁹ HONKO avait proposé ce thème confédérateur en 1992 et publia en 1996, les articles des membres de cet premier atelier qui rassemblait: W. Heissig, Harvilati etc.....

⁴⁰ PELRAS et HAMONIC, 19?? Travaux sur *I la Galigo* publiés et non publiés. (à préciser)

⁴¹ STIEGLER 19?? Dans le vol 2 de : *Les techniques et le temps*.

Le type de communication que cet art *viva voce*, de la parole chantée, suscite, le partage communautaire et la variabilité liée à l'oralité ou bien sa stricte fixité avec des compositions versifiées, selon les cultures, exigent la mise en œuvre des moyens adéquats dans la perception auditive, la transcription et l'analyse. Celle-ci doit anticiper celle-là car tout l'art est de capter par l'oreille les traits principaux de la poésie, la forme de la composition et de la transposer visuellement. Il s'agit bien de donner à voir ce que l'oreille entend, d'établir à partir d'une composition poétique vibrante, un premier texte capable de refléter de manière visuelle des éléments essentiels de la composition orale. Celle-ci peut être chantée en vers, en stances, en groupes de respiration, *a capella* ou en alternant une voix solo et un chœur, avec ou sans accompagnement musical. L'écrit ne pouvant pas encoder les données paralinguistiques de la voix humaine (timbre, tessiture, intensité, rudesse, douceur) pas plus que les états momentanés de celle-ci (colère, joie, angoisse, tristesse), le recours aux supports multimédia, ces nouvelles « rétentions tertiaires »⁴², ces « prothèses » nous permet désormais de ré-écouter et d'analyser les dimensions constituantes d'une esthétique des littératures de la voix.

Tout ce que l'écrit doit transposer c'est une voix qui chante un récit selon un code et une esthétique. Les transpositeurs que nous sommes viennent à posteriori et le recours à l'ethnopoétique et à l'ethnomusicologie s'avèrent indispensables.

En ce début de XXI^e siècle, les technologies numériques et le multimédia sont les nouveaux supports de la mémoire, les nouvelles « rétentions tertiaires ». Elles tendent de plus en plus à se substituer à l'écriture et son système mnémotechnique qui fut globalement stable à travers les siècles et les cultures.

Ces nouvelles « prothèses » révolutionnent notre approche de l'Épopée tant du côté de la mémoire des aèdes que de l'intelligence analytique des anthropologues. Leurs belles applications relèveront de notre créativité.

⁴² STIEGLER, 2001, analyse philosophiquement à la fin de ce tome 3 de « *La Technique et le Temps* », ch. 6, le bouleversement technoscientifique dont nous sommes tout à la fois les témoins et les acteurs. « Les technologies de la transmission et de l'hyper-reproductibilité des patrimoines aussi bien les savoirs(...), que les patrimoines économiques, patrimoines culturels, langues et littératures, savoir-faire artistiques, modes de vie, architectures, paysages, etc (. . .) » sont abordés et cernés. pp. 277-326.

Références

- ARISTOTE (entre -335 et -323) : *Poétique* Texte traduit en français par J. Hardy, Préface de Philippe Beck, Paris , (1990)
- BRETEAU & al, 1973: Claude Henri BRETEAU, Paulette GALLAND-PERNET, Micheline GALLEY, « A propos des moments rhétoriques » dans *Littérature Orale Arabo-Berbère, L.O.A.B.*, n° 6-7, pp. 29-52.
- CARRUTHERS, 1990 : Mary CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge. USA.
Le Livre de la Mémoire. La mémoire dans la culture médiévale, Traduction française par Diane Meur, (2002), 428 p.
- DENNETT,1991 : Daniel Clement DENNETT, *Consciousness Explained* Boston, Toronto, London, 511p.
- DOURNES & REVEL, 1990 : Jacques DOURNES & Nicole REVEL, « Asie du Sud-Est » *Le Grand Atlas des Littératures*, Encyclopædia Universalis, Paris, pp. 98-103.
- FOX, 1970 : Robert Bradford FOX *The Tabon Caves. Archeological Explorations and Excavations on Palawan Island, Philippines*, Manila , 17 illustrations, 197p.
- HAMAYON, 1993 : Roberte HAMAYON, « La voix de l'Autre, animal ou mort, dans le chamanisme sibérien», *Pour une Anthropologie des Voix*, N. Revel & D. Rey-Hulman éd., Paris, pp.341-354.
- HATTO, 1980-1989 : Arthur HATTO, gen. ed, *Tradition of Heroic and Epic Poetry* , I. *The Traditions*, II *Characteristics and Techniques* , ed. by J.B.Hainswoorth, London.
- HEISSIG, 1989 : Walther HEISSIG, « Historical Realities and Elements in the Mongol Heroic Epic » *Information Bulletin of the International Association for the Study of cultures of Central Asia*, (UNESCO, Moscow)
- HONKO, 1996 : Lauri HONKO, (special ed.) "*Epics Along the Silk Roads*", *Oral Tradition* 11/1 (octobre), Missouri , 172p.
- JOUSSE, 1975 : Marcel JOUSSE, *L'Anthropologie du Geste*, Vol. 2 : *La manducation de la parole*, Paris, 287p.
- LORD, 1960: Albert Bates LORD. *The Singer of Tales*, Cambridge, (USA) London.
_____, 1991, *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca & London, 262p.
- MACDONALD 1977: Charles Jean-Henry MACDONALD, *Une société simple. Parenté et résidence chez les Palawan(Philippines)*, Paris, 235p.
- _____, 1988, *L'éloignement du ciel. Invention et mémoire des mythes chez les Palawan du Sud des PhilippinesPalawan*, Paris, 351p.
- PARRY, 1928 : Milman PARRY, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris.

- PEIRCE (1839-1914): Charles Sanders PEIRCE, *Collected Papers* (1932) vol 2, *Elements of Logic*, vol 5 ed. by Ch. Harthshorne and P. Weiss, Cambridge (Mass),
 _____ (1978), *Écrits sur le Signe*, Textes rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, 265p.
- PEGG, 2000 : Carole PEGG, « The Power of Performance : West Mongolian Heroic Epics », *The Oral Epic : Performance and Music*, K. Reichl ed., Berlin, pp.171-190.
- REVEL-MACDONALD,1979 : Nicole REVEL-MACDONALD, *Le Palawan. Phonologie, Catégories, Morphologie*, Paris, 280 p.
 _____, 1983, *Kudaman. Une épopée Palawan chantée par Usuj*, La Haye, 11 illustr. A. Fer, 1 disque 45t., 385 p.
- REVEL : Nicole REVEL, 1990-1991-1992, *Fleurs de Paroles, Histoire Naturelle Palawan*, 3 volumes, Louvain. Vol I : *Les Dons de Nägsalad* , 1990, 385 p. Vol. II : *La Maîtrise d'un Savoir et l'Art d'une Relation* , 1991, 372 p. Vol III : *Chants d'Amour / Chants d'Oiseaux* , 1992, 208 p.
- _____ : _____, 2000, *La quête en épouse. Mämiminbin. Une Épopée palawan chantée par Mäsinu / The Quest for a Wife. A Palawan Epic Sung by Mäsinu*, Paris, UNESCO, (édition trilingue palawan,français, anglais), 1 CD, 440 p.
- _____ : _____, 2005, *Le Voyage au ciel d'un héros Sama / The Voyage to Heaven of a Sama Hero . Silungan Baltapa*, Geuthner, (édition trilingue sinama, français, anglais) N. Revel, H. Arlo Nimmo, A. Martenot, G. Rixhon, T. Sangogot, O. Tourny, Paris, Littératures de la Voix 2/ DVDvidéo (1 fichier son : chant en intégrale, 1 fichier de 110 photos diaporama avec récit (fr./angl.) Réalisation : A. Martenot & N. Revel, 370p.
- Articles :
- _____ 1993, «Épopée», *Encyclopaedia universalis*, N. Revel & al, Nouvelle édition imprimée, pp. 574-581 & CDRom. Repris dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*,(1997), Paris, pp. 247-267.
- _____ 1996, « Kudaman. Oral Epic in the Palawan Highland », *Oral Tradition* 11/1, L. Honko special ed., *Epics Along the Silk Roads*, pp. 108-13
- _____ 1998, « C'est comme dans un rêve... Épopées et chamanisme de chasse. Île de Palawan. Philippines » in *Diogène*, "Les Épopées, Littératures de la Voix", N. Revel éd., n° 181, pp. 7-21.
- _____ 2000, « Epic singing in Palawan Highlands, vocal and musical styles », *The Oral Epic : Performance and Music*, K. Reichl ed., Berlin, pp.191-210.
- _____ -2001, « Épopée orales, Littératures orales et Écritures dans l'archipel à l'époque du contact et de nos jours » Vol 1 : *Imperios y Naciones en el Pacífico. La formación de una colonia: Filipinas*; Vol 2 : *Colonialismo e identidad nacional en Filipinas y Micronesia* : M. D. Elizalde, J. M. Fradera, L. A. eds., Madrid, pp. 251-278.

- _____ 2004, « Le dédoublement de la parole et de l'action dialogique dans une séance chamanique palawan », *Les langues austronésiennes*, E. Zeitoun éd., Paris, pp. 180-192.
- _____ 2005, « Safeguarding an Intangible Heritage in the Philippines », pp.XVII-XIX. « The Teaching of the Ancestors », in : *Literature of Voice: Epics in the Philippines*, N. Revel, ed., Quezon City, pp.1-21.
- 2007 « Memory of Voice », *The Philippine Journal of Linguistics*, (January Issue), Quezon City, pp.1- 30.
- 2009 « Palawan Soundscape », *Social Science Diliman*, M. Mangahas ed., Quezon City, pp.78- 90.
- 2010, (sous presse), « Récits chantés : la 'composition mémorative'. Exemples Palawan et Sama Dilaut (Insulinde) », *La Création dans les sociétés traditionnelles*, A. Dupuis & J. Ivanoff éd., Paris, 13 p.
- 2010, (sous presse), « Ethnographie de la parole d'un chamane palawan : polyglossie et plurivocalité dialogique », avec la collaboration de Deirdre Bolger, *Répertoires narratifs et liturgiques. Fixité, variabilité, créativité*, O. Tourny (éd.), Peeters - France LMS, 25p.
- 2010 (sous presse), « Degré zéro de la théâtralisation : le chant d'une épopée sama-islam. Un exemple de mémoire adaptative (Archipels de Sulu et Tawi-Tawi, Philippines), G.Toffin & H. Bouvier éd. BEFEO, Paris , ch. 6, 20p.
- RICOEUR, 1985 : Paul RICOEUR *Temps et Récit* , tome II, *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, 234p.
- _____ 1991, « Life in Quest of Narrative » in *On Paul Ricoeur : Narrative and Interpretation*, D. Wood ed., London, pp. 20-33.
- SALLEH, 2008: Muhammad Haji SALLEH, *The Poetics of Malay Literature*, Kuala Lumpur, 270p.
- SAWAY, 2000: Victorino SAWAY, Datu Migketay, « The *Ulag* Epic and Survival of the Tala-andig people », *Literature of Voice. Epics in the Philippines* , Nicole Revel ed. Quezon City, pp. 75-84.
- STIEGLER, 2001: Bernard STEIGLER, *La technique et le temps, 3: Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, 330p.

Publications multimédia

Disque

REVEL : Nicole REVEL, 1991 « *Musique des Hautes-Terres Palawan / Palawan Highland Music* », N. Revel-Macdonald & J. Maceda, disque compact LDX274865 (2^e éd. augmentée), Collection CNRS/Musée de l'Homme, éd. bilingue français/anglais, 1 livret, 51 p. (1^{ère} éd. 1987),

CDRom

REVEL : Nicole REVEL, 2004, « *Le chant d'une épopée palawan : 1/. Mämiminbin* ». Chant synchronisé avec texte en trois langues, palawan, français, anglais. (Logiciel élaboré par M.Jacobson.)
Hypertexte: conception et réalisation N. Revel.

Assistance technique et graphique: C. Michelet, D.Trinephi, P. Grison.
Production LMS, Villejuif. Distribution CNRS-Images, Meudon .

DVDvidéo

REVEL & MARTENOT : Nicole REVEL & Alain MARTENOT, 2005, *Silungan Baltapa. Le Voyage au ciel d'un héros sama*. (trilingue) : *Le chant de l'épopée en intégrale/ The epic song* : fichier son en sinama. *Voyages en mer / Sea Voyages* : fichiers diaporama photos avec récit (fr./engl.)

Video Disk

ATENEO, 2005, *Literature of Voice: Epics in the Philippines*, N Revel, ed.,1 video-disk of the performances on June 29th 2000.

DVDvidéo

REVEL : Nicole REVEL, 2008, « *Chanter l'épopée / The Song of an Epic* *Témoignage de Mäsinu Intaräy barde palawan/ In the Words of Mäsinu Intaräy a Palawan Singer of Tales (Philippines)*, auteur scientifique, films, photos, N.Revel, assistante montage A. Paouri, (20'22'') LMS, CNRS, Villejuif.
