



HAL
open science

Un Aède pala'wan en devenir : immersion, mimèsis, travail, vécu, inspiration

Nicole Revel

► **To cite this version:**

Nicole Revel. Un Aède pala'wan en devenir : immersion, mimèsis, travail, vécu, inspiration. 2019.
hal-03085065

HAL Id: hal-03085065

<https://hal.science/hal-03085065>

Preprint submitted on 21 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.

UN AÈDE PALA'WAN EN DEVENIR

Immersion Mimèsis Travail Vécu Inspiration.

Nicole REVEL

RÉSUMÉ :

Trois temps de l'expérience vécue d'un aède pala'wan seront abordés.

L'immersion dans un univers sonore dès l'enfance, une sorte de bain auditif, mais aussi idéal, que je perçois comme un substrat, tant au niveau de l'art de chanter qu'au niveau de l'art de raconter une histoire tout au long d'une nuit.

Puis vient le temps de la pratique vocale mimétique dès la fin de l'adolescence et le début de l'âge adulte. Cet apprentissage se fait le plus souvent en solitaire, à l'abri des regards et de l'écoute d'autrui.

C'est le temps d'une écoute attentive, active, des nuits de chant des autres bardes et simultanément du développement d'un sens artistique, poétique et musical. C'est aussi le temps de la quête progressive d'un style personnel, tant au niveau de la profération chantée qu'au niveau de l'art de narrer une intrigue complexe, les deux actions sont consubstantielles l'une à l'autre.

La capacité respiratoire, l'ambitus, les qualités timbriques, le futur interprète doit les découvrir par des essais répétés et les sensations dans son propre corps et cela en l'absence d'un Maître à ses côtés.

Grâce à des affinités de sensibilité respiratoire, musicale, poétique, énoncématicque (style formulaire, art du récit, des dialogues), des affinités intellectuelles entre les interprètes, il décèle et acquiert peu à peu clairement l'idée d'un modèle qu'il souhaite imiter. Mäsinu a su me dire le jeu des influences qu'il a reçues au cours de sa vie, de l'adolescence et à l'âge adulte et celles qu'il a délibérément choisies de faire
siennes.

Mais cette lente expérience de la vie sociale et de la maîtrise de cet art est indissociable du *päläpläp*, cet "atouchement" par un bon Génie des Monts porté par le vent, la nuit dans la forêt et vient délicatement effleurer l'oreille de ce poète aspirant, une représentation de l'inspiration créatrice qui fera de lui peu à peu un aède écouté et aimé.

Paysages sonores de l'enfance

Dans la vie quotidienne des Montagnards Pala'wan, on peut observer une extrême acuité de la perception auditive et la valorisation linguistique et musicale d'une grande sensibilité aux paysages sonores. Dans "*Chants d'amour / Chants d'oiseaux*"(1992), j'ai montré l'incidence de la " petite musique des choses", les bruits de l'eau, du vent, de la mer, de la terre, du feu, les chants des oiseaux, les stridulations et vrombissements des insectes, les grondements de Maître Tonnerre... et tant d'autres sons sur les créations lexicales, poétiques et musicales des hommes des Hautes-terres, les *taw ät dayaq*.

Rôle de la prosodie dans l'acquisition du lexique, de la syntaxe, du sens, mais aussi des littératures de la voix.

Lors du premier apprentissage-décryptage, attentifs aux formes sonores du signal de parole, les tous petits ont accès à de nombreuses informations qui peuvent leur permettre d'inférer où commencent et où finissent les mots.

Toutefois pour élaborer leur lexique mental, une autre étape sera fondamentale: celle d'assigner **un sens aux formes sonores extraites du signal de parole**.

La prosodie a encore un rôle important à jouer pour accéder au sens, car elle a une fonction expressive, mais l'enfant devra s'appuyer sur d'autres connaissances qu'il a de sa langue maternelle, notamment les petits mots grammaticaux ainsi que les jeux des affixes autour d'une base réelle ou virtuelle, qui dans cette langue agglutinante vont porter la syntaxe, il s'agit plutôt d'une morphosyntaxe.

Par ailleurs, **les variations de hauteur** se rencontrent dans toutes les langues mais leur fonction varie d'une langue à une autre. Ces hauteurs différentes organisées en séquences régulières caractérisent les fragments d'énoncés situés entre deux pauses, c'est cela **l'intonation**.

La prosodie phrasale - soit le rythme et l'intonation des phrases - correspond aux variations de durée, de fréquence fondamentale, de débit...Les mots ne sont pas tous séparés par des silences, mais ils sont regroupés en unités prosodiques .

Cependant, entre la voix et la mélodie musicale, la parole et le chant, la montée et la descente de la courbe mélodique ne se fait pas de la même façon.

Dans le chant elle se fait par paliers : les notes, alors que dans la parole elle est continue avec parfois des accents d'insistance, des formes interrogatives ou exclamatives, des silences d'hésitation, de trouble, d'émotion contenue ou au contraire des explosions de colère, de frayeur ou de joie.

C'est précisément cette perception et cette mémorisation de la prosodie phrasale qui aident l'enfant pala'wan à constituer une syntaxe, mais aussi cette perception et cette mémorisation des cellules mélodiques du chant des épopées qui l'aident à construire en son corps un style vocal et un répertoire que je souhaite souligner dans ce premier temps de la vie en évoquant ce « bain auditif et idéal » particulier qui entoure tout enfant pala'wan et forme un substrat d'où émergera peut-être un jour, un aède.

Récit de vie de Mäsinu (en noir) alternant avec Commentaires d'ethnologue (en bleu).

Chasser le sanglier, chanter l'épopée: apprentissages corrélés.

Jadis, jusqu'à ce que j'aie l'âge de raison, vers huit ans, nous habitons dans la vallée de la Mäkägwaq, de l'autre côté de la rivière Tämlang, à Mandalawän. C'est là que j'ai grandi. Je ne savais pas encore chasser.

Puis, quand j'ai atteint l'âge de raison, mon père m'a dit :

" Allons chasser les oiseaux à la sarbacane". Ils posaient des pièges à sanglier, mon père, son beau-père, le responsable du hameau. **Et j'ai pu voir la capture d'un sanglier. Nous étions ravis car nous avons un bon accompagnement à notre riz.**

Tout le hameau avait droit au partage, mais il n'était pas à manger cru. Il fallait le faire rôtir au dessus des braises pour qu'il devienne une nourriture. Le soir venu, on le faisait dorer au-dessus d'un treillis fabriqué au crépuscule, ce don que Läli, Le maître des sangliers nous avait fait. Nous avons une prise.

« C'est bien! », disait mon père et alors mon grand-père se mettait à chanter une épopée la nuit durant jusqu'au point du jour. Les grandes personnes ne dormaient pas, moi non plus: je voulais écouter.

J'aimais beaucoup cela, car il y avait des combats, et l'histoire était belle, et je savais tout en mon for intérieur, jusqu'au matin, je ne dormais pas.

Chaque fois qu'un sanglier était pris, on chantait un *tultul*. Et à partir de là, je faisais peu à peu des progrès dans ma connaissance. Je ne pouvais pas encore chanter l'histoire, mais, nous avions des jeux dans l'entour des maisons et toute la journée, en moi-même, je répétais le *tultul*.

J'imitais le chant des adultes intérieurement, je ne chantais pas encore moi-même.

Le chant d'un *tultul* est une sorte de don en retour, d'offrande compensatoire, rétablissant un équilibre dans la nature après la capture du gros gibier par excellence, un sanglier, *byäk*. Et c'est par une longue attente, une nuit durant, que, courtoisement, on dédommage *Läli*, en chantant une épopée, tandis que la tête et l'arrière-train du sanglier rôtissent lentement sur un treillis au-dessus des braises du foyer. On espère ainsi séduire, amadouer le Maître des Prises. On souhaite favoriser la chance. Telle est l'efficacité symbolique dont le chant des épopées est doté. On ne chante que la nuit, on doit s'arrêter au point du jour. L'interdit de chanter avec les premiers rayons du soleil rapproche le chant de l'épopée du chant du Voyage chamanique.

Ces paroles chantées si agréables à entendre mettent en outre l'accent sur le plaisir cynégétique qui peut conduire un homme à une véritable passion.

Ainsi l'apprentissage est lié au hasard de la vie quotidienne: un visiteur au hameau, la capture d'un sanglier, un mariage rassemblant de nombreux invités, un auditoire. Il repose sur le travail de l'oreille, de l'attention et de la réitération solitaire.

On présente l'omniprésence des voix qui animent potentiellement chaque auditeur. Il y a en quelque sorte un pré-chant qui se forme dans la mémoire de chacun lors de la première écoute toute de silence, suivie de maintes répétitions intérieures ou à l'abri des regards et des oreilles jusqu'au jour où l'aède en devenir se sentira capable de tenter de chanter en présence d'un auditoire et passera cette première épreuve .

Mon père a façonné pour moi une sarbacane, il ne m'a pas appris autre chose.

J'ai appris à placer toutes sortes de pièges: pièges à lacets, pièges dans les arbres pour les petits rongeurs, et le grand piège à sanglier avec propulseur. Dans la rivière, j'ai appris également à placer des nasses et à faire des barrages.

A la saison sèche, mon père m'emmena avec lui en forêt.

« Si tu chasses, tu n'auras plus de souci, tu auras toujours de quoi accompagner ton riz. »

Il m'apprit aussi à faire les abattis et à nettoyer le champ de montagne. J'ai planté des bananiers, des cannes à sucre. "Pour ne pas avoir la vie dure, il faut que tu saches cultiver tous les tubercules, il faut que tu saches cultiver la rizière sèche et que tu associes le riz avec les plantes bouturées".

Travail de la voix, travail de la mémoire, expérience vécue.

Ainsi le chant d'une épopée à Palawan n'a pas de barde professionnel, ni de Maître, une aptitude vocale personnelle doublée d'un "ardent désir" d'apprendre, *iräg*, une inclination et un travail répétitif d'une grande persévérance, qualifie un homme ou une femme pour interpréter ces longs récits chantés.

Une qualité de voix et une ligne mélodique similaire sera mise en oeuvre par le chamane pour chanter le *lumbaga*, cette parole dialogique que le chamane établit avec ses esprits protecteurs, ses *lapis*, lors d'une séance de cure, *Ulit* qui implique 4 types de voix.

La forme des compositions de ces récits chantés n'est pas versifiée, au contraire d'autres traditions attestées à Mindanao, les *ulaging* des Tala-andig Bukidnon par exemple, ou les *ullalim* des Kalinga au nord de Luzon, ou encore les *kata-kata* des populations sama dans les archipels de Sulu et de Tawi-Tawi au nord de Bornéo.

Il s'agit plutôt de « groupes de respiration », ainsi que l'avait décelé Michel Leiris en Ethiopie et une notion qu'a repris Gilbert Rouget. Tout énoncé proféré commence par une inspiration, une brève formule d'ouverture (Hin.... et se termine par une clausule (...in ou....bä).

Le chant est caractérisé par des mélodies subtilement diversifiées selon des personnages. Similairement, le *lumbaga*, ce chant dialogique entre le chamane et ses

âmes protectrices, n'est pas versifié et suit une forme similaire de façon plus brève. Il y a donc un style vocal commun à l'épopée et au *lumbaga*.

Récit de Mäsinu :

Jeune marié, je ne chantais pas encore les *tutul*, je sifflais les airs en édifiant ma maison. Celle-ci achevée, je me mis à chanter jusqu'au lever du soleil. J'ai interprété « *Binyag et les Musulman* ».

Ce *tutul* dure deux nuits, je l'ai appris de Misläm, un homme des Hautes-Terres, Il résidait à Kämantiqan mais il était originaire de Läpläp, à la source de la Tämlang. Misläm portait la ceinture-tablier et avait une frange, et les cheveux noués en un chignon. **Je m'étais rendu chez eux et j'ai passé deux nuits entières à entendre l'intégrale de l'épopée. Nous dormions le jour et j'entendais les voix dans mon oreille, puis il reprenait tout au long de la nuit.**

Un an plus tard, je suis retourné chez Misläm et Rinkun, sa femme, et j'ai répété en leur présence afin de me mettre à l'épreuve. Nous avons recommencé deux nuits durant pour vérifier si tous les personnages et toutes les actions étaient bien présents.

Puis, pendant les désherbages, je sifflais les mélodies et je répétais en mon for intérieur. Je chantais si j'étais seul à la maison. Je ne pouvais pas chanter en présence d'un auditoire, ma voix chevrotait, c'était une histoire nouvellement apprise.

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 secrètement, en solitaire peu guidé par un autre interprète sinon lui même il se mettra à l'épreuve et composera sa première performance en présence d'un auditoire restreint ce fut le cas d'Usuy lorsqu'il se rendit chez Carmen et Salatan pour une première audition et tester sa maîtrise du chant de l'épopée "*Kudaman*", être le témoin de leurs réactions

et écouter leurs commentaires. On dit que Carmen pleura. Ils étaient très proches par la sensibilité.

Je perçois l'entraînement solitaire 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 intériorisation et d'une "dilatation". Alors à son insu peut être, 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.¹ Cet art de créer dans le cadre d'une Tradition orale s'effectue mentalement en se frayant un chemin dans une intrigue et en "marmonnant" en "mastiquant" les mots. Car il doit trouver sa propre oralité, les capacités et les limites, l'ambitus, de Sa voix. Cette "mise en bouche" du récit que simultanément il compose à partir d'une intrigue dont il a retenu la macrostructure et les étapes successives de son déploiement, se double d'une mise en voix à partir d'une sonorité particulière, un timbre, un souffle, la musique de sa propre voix en se référant à l'échos d'une autre ou de plusieurs voix qui résonnent dans sa mémoire auditive. Peu à peu, il ne s'agira plus de copier un aède admiré mais il s'agira de trouver un style personnel.

Quand il y avait des visiteurs au hameau, ils me faisaient chanter, puis ils invitaient l'un des hôtes à chanter à son tour.

Alors j'écoutais attentivement, je n'interrompais pas, je ne participais pas à l'accompagnement vocal, le *tubag*,

J'écoute les voix et l'histoire en silence.

Intérieurement, je chante.

Le lendemain, c'est dans mon oreille et quand je somnole après une nuit de veille, les voix sont encore là, en moi. Aussi, je les retiens, je ne peux pas oublier les histoires et les voix.

Le corps chantant d'un aède, un entrelas phénoménologique`

¹ SALLEH, 2008, ch.6 : Renewing the author, pp. 136-158

de paroles et de musique

La connaissance et la perpétuation d'une épopée repose sur diverses expertises (skills)(Pal: *Kāpandayan*), perceptives, motrices et innovantes: le geste vocal, les mouvements et les postures du corps, l'aptitude à composer une mise en intrigue et à progresser son développement linéaire. Celle-ci relève et de la logique: il y a un relation d'inférence causale entre les propositions mais aussi de l'imagination.

En effet, la voix véhicule des mots articulés, un texte mental est projeté en voix chantée, des idées complexes se développent par le biais de différents types de discours enchaînés et en alternance (descriptions, monologues, dialogues, adresses à l'auditoire). Les dimensions aurales, visuelles, abstraites et émotionnelles tissent une composition artistique. Et c'est ainsi que la matérialité d'un corps d'où émane une voix est capable d'affecter chaque auditeur dans son plaisir personnel, je pense à ce "grain de la voix" évoqué par Roland Barthes (1977), qui a une vie sociale particulière, tant il est vrai que la voix de l'aède, de chaque poète, cette incarnation de la poésie invite à une écoute particulière .

La mémoire vive

L'aède se donne tout entier à un acte d'imitation qui devient un acte d'appropriation: sa mémoire a retenu une intrigue et les cellules mélodiques, les voix, les "airs" de chaque personnage, chanté précédemment par un autre que lui; mais désormais il va introduire **sa marque sonore** – une forme de "signature" - de diverses manières. L'ajustement nécessaire entre le souffle, les cellules mélodiques et le texte mental qu'il choisit de préférer suscite des variations qui vont générer des variantes du texte et des mélodies.

Avec "*Kudaman*", Usuy nous a donné un illustration de ce processus créatif (N.Revel, 1983, 1992). Ainsi se révèle **le style** propre à chaque aède et en ce sens, on peut parler de mémoire vive.

Styles et Voix.

Constitution d'un répertoire personnel

Il est donc nécessaire de découvrir en soi ses propres limites tant au niveau de la respiration et de l'ambitus de chaque voix qu' au niveau de la profération des énoncés qui doivent être intelligibles à autrui.

Mäsinu avait un père barde, Intaräy, mais il mourut prématurément lors d'une épidémie de choléra.

Bien qu'il ait "sa"voix, Mäsinu nous dit qu'il n'a pas vraiment appris de lui.

Au fil des jours, des lieux, des rencontres, par l'alliance de mariage et la résidence uxorilocale qui contraint les jeunes hommes à quitter le hameau de leurs parents pour aller résider au hameau de leurs épouses, ils peuvent écouter de nouvelles longues histoires et apprécier différents styles de voix.

Récit de Mäsinu :

Mon souffle est moyennement long, pas aussi long que celui d'Usuy. Si je forçais, si j'insistais, j'arriverais au bout de mon souffle alors que mon énoncé n'est pas encore arrivé à son terme.

Usuy avait une voix "aiguë" *mäsning* et "son souffle était long" *mäbwat ginawa yä*, sa voix formait des courbes, *mäligu lyäg yä*, sa voix était "mélodieuse" à entendre *mäligu kingän myu*, c'était "beau", *mägayun!* » Usuy avait recours à un plus grand nombre de "chevilles" *dalahitän*, beaucoup de "fleurs d'épopée" *burak ät tultul*, pour pouvoir aller jusqu'au bout de son souffle.

« Son récit comprenait beaucoup d'inversions, *tuturan yä*, *mäkansang bäliwät-baliwät*, et de mots sous-entendus, *mäbabaq bäräs*, des formes indirectes, *bäläybäy* et des formules de courtoisie, *päribasa* car il tentait de réaliser un équilibre entre les effets de voix et l'histoire, *sabab nägtitimbäng lyäg yä bäkäq tuturan*.

Jadis, je sifflais intérieurement dans la maison, au champ et en forêt. Je sifflais les airs, j'imitais les voix des personnages et je les répétais sans cesse pour en fixer, en mon corps le souvenir: *ulit-ulit ampang mägsusuran na baran*.

La réitération *pägsansawilingan*, permet l'ancrage dans le souvenir, *pägrändäm*.

Les épopées « *Mämiminbin* » et « *Tyäu* » ont été apprises à l'écoute de mon grand-père maternel Sunggud à Mandalawän. Sa voix était "sur-aiguë" *mäsning banar*, et son récit était très clair, *mätlang tuturan yä*.

À Kangrian, au début de mon mariage, j'ai écouté pendant deux ans Märadyaq Kälaq, le grand-père de ma femme, père de Lambung et de Lunggayaq. Il chantait les épopées "Ugang-ugang" et "Datuq ät Tägpulauan" que j'ai retenues.

C'est de mon grand-père Payas, le cousin germain de mon père à Kämantiyan, que j'ai appris « *Käsawkan* » Branches-Brisées. Sa voix avait un timbre grave et bas *mälambäg*, et son récit était direct, *mätignač tuturan yä*.

De Ranggi, l'oncle de ma mère à Amrang, j'ai retenu, « *Ladpan* ». Son souffle était court.

Auprès du frère cadet de Payas, à Kämantiyan, auprès de Kabut qui était également le cousin germain de mon père, j'ai appris « *Ulu ät Danum* », "Source de la Rivière", sa voix était aiguë et tenue *mäsning* et son récit clair et net, *mätlang bäkač mätignač tuturan yä*.

À Kämantiyan j'ai pu écouter si Misläm, sa voix était mi-aigue mi-grave, comme ma voix, et son récit n'avait pas "d'inversions" *bäliwät*, ni "d'ornementations", *kaya lilibu*, et j'ai retenu "*Lumalayag*" "Le Datuq des Pirogues à Voiles" ainsi que *Käkulasyan* «Les Basilics».

Dans ce même hameau, j'ai écouté et mémorisé *Mängingiran* « Le chasseur aux chiens » et un long extrait de *Limbuhanän* auprès de Bägsäk qui avait un souffle long, *mäbwat lyäg yä* et un timbre grave, *mälambäg*.

Ainsi par des choix successifs et des dons du hasard, chaque aède constitue son propre répertoire. Il est remarquable de voir comment Mäsinu apprécie "le grain de la voix" de chacun des *mänunultul* écoutés au cours de sa vie. Il a su percevoir, discerner les qualités de chacun tant au niveau du récit que du chant et en tirer un bénéfice pour sa gouverne, ces expériences auditives ont affiné son goût, tant pour l'intrigue que pour le timbre.

Ce n'est pas un barde professionnel (Népal, Inde) ni un "Maître" (Japon Chine) tel qu'on l'entend en Asie du Sud ou de Sud-Est, ce sont les affinités de goût, avec un autre barde qui ont présidé à ses choix et peu à peu généré cette "délicatesse du goût" qu'évoque David Hume dans son essai "*Of the delicacy of taste and passion*".

Quand Kundipal nous rendait visite, j'apprenais auprès de lui un répertoire qui venait de la vallée de Ilug, de l'autre côté de Mont Kăbătangan. Grâce à lui, j'ai retenu *Kăpandangan* "Les Pandanus", et *Kăbătangan*. **Sa voix était sur-aigue mais son récit était beau, sobre et clair, transparent. J'admirais beaucoup sa manière de chanter et je m'inspirais de lui ».**

La découverte progressive des affinités électives entre Măsinu et Kundipal se fait par l'oreille, ainsi le "modèle" de *proferatio* (respiration, rythme, timbre, ornements, maîtrise de l'intrigue, qualité énonciative, clarté du récit...) peu à peu se dévoile à la conscience claire du jeune barde qui devient pourrait-on dire un "disciple".

Jadis les Montagnards voulaient toujours écouter des *tultul* et tous à Amrang, Banglas, à Kangrian, me sollicitaient, mon beau-père, mes beaux-frères, alors je chantais souvent.

A Samariñana, dans le Piémont, je ne chantais plus que très rarement.

Quand tu es venue me revoir, j'ai rechanté pour toi « *Tyăw* », « Le Merle des Indes ».

Il n'est pas possible de chanter longtemps pour "une souche d'arbre **mort**"... **si on n'entend pas la présence de l'auditoire, son accompagnement, *tubag*.**

Cette écoute, cette présence attentive des auditeurs s'avère indispensable au barde. C'est un "feed back" une relation de "give and take" de don et de don en retour car un instant sonore aérien, éphémère et délicieux, un temps de partage véritable est espéré et aura lieu.

C'est l'oreille-réceptacle d'autrui qui libère le chant de la bouche, des lèvres, de tout le corps vibrant de l'aède.

La composition mémorative

Composer un long récit chanté – j'ai pu parler les "littératures de la voix"- n'est pas un acte d'écriture, c'est plutôt "une ruminant", une *cogitatio*, une écoute de et un dialogue avec un rassemblement de voix qui s'élèvent de divers lieux de la mémoire".²

Au sein d'une culture particulière, il ya un répertoire ancestral qui lors des

²CARRUTHERS, 1990, ch. 5 : Je reprends ici la notion de « ruminant » , une forme d'ingestion progressive de l'épopée qui est toujours transmise a *viva voce* .

soirées de chant, est toujours 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. Il y a aussi une intelligence dynamique, un potentiel créateur,

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.

Nous pouvons observer des phénomènes opposés et simultanés de continuité et d'innovation, de fixité et de créativité.

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, nous l'avons vu. Dans l'espace-temps du récit, l'intrigue se noue et se dénoue, " se configure" selon le mot choisi par Paul Ricoeur. J'ai proposé de représenter topographiquement les actions des actants, de leurs adjuvants et de leurs opposants. ce faisant je mets en évidence d'une macro-structure logico-narrative, soit la seconde relation mimétique, ou Mimésis II.

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 cours d'une nuit de chant .

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.

Le Style formulaire / Formulaic style d' Albert Lord

On remarque qu'un mot isolé, un mot non valorisé, ne sera pas mémorisé. Par contre, des segments répétés, des co-occurrences ou des séquences de mots rapprochés seront mémorisés. Aussi peut-on se demander: le processus de mémorisation et la fréquence seraient-ils liés? l'aède mémorise-t-il des blocs?

La fréquence des mots va de pair avec des agrégats, des combinaisons de mots et ceci suscite des habitudes de mots, de blocs et de rythmes. On peut analyser une épopée par une statistique basée sur la répétition, son absence, ses modulations. L'analyse lexicométrique met en évidence des problèmes de stratégies discursives qui doivent être analysés au sein des images, de la rhétorique et de la stylistique. Elle ne donne pas de réponse mais donne des indices qui doivent être interprétés. La mise en oeuvre de ce programme exige une transcription intégrale et finalisée du texte avant sa conversion en ASCII. J'ai effectué ce travail sur le texte de l'épopée palawan "*Mämiminbin*" et je prévois sa grande portée sur la *kata-kata* en vers des Nomades de la Mer, les Sama Dilaut, que j'ai publiée en 2005, "*Silungan Baltapa*".

En quête d'inspiration

Dans la tradition antique, la narration d'une histoire et la création d'un poème n'étaient pas perçues comme deux réalités distinctes lors du chant d'une épopée ainsi que Jorge Luis Borges nous le rappelait dans "L'art de Poésie". "Un homme racontait une histoire, il la chantait. Pour ses auditeurs cet homme ne s'attelait pas à deux tâches c'était plutôt un homme se proposant une tâche unique ayant une dualité d'aspect. Peut-être cette dualité lui échappait-elle et considérait-il que c'était un ensemble indissociable" (1967)

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*. Après le dur labeur du jour, ils s'adonnent la nuit à la poésie. Dans ce lieu de prédilection, loin de l'espace du hameau, l'un d'eux entreprend de chanter le récit d'une alliance de mariage, les épreuves qui lui sont afférentes, les tensions, les guerres, les conflits suivis de leur résolution, le temps d'une nuit, on ne chante pas avec le jour. Alors les hululements des vents à la cime des grands arbres, la friction des branches, *ringär*, ces voix émanant de la canopée et filtrées par les feuilles, inspirent les aèdes.

Les mélodies des épopées sont le calque par la voix humaine de ces paysages sonores sylvestres. Timbres aigus, ténus, souffles plus ou moins longs, cette littérature des voix par harmonie imitative était jadis accompagnée par la mélodie de la petite flûte en bambou et une échelle « oiseau » inspirée par l'écoute attentive de la nature.

Ainsi, dans cette chaîne de transmission - création, Usuy avait-il composé autant de cellules mélodiques que de personnages de la longue épopée "*Kudaman*"³, célébrant en sept nuits non consécutives le rite de sept années lié à la Commémoration du Maître du Riz, *Tamwäy ät Ämpuq ät Paräy*.

L'inspiration poétique et musicale vient de ce « sentir » le monde, la petite musique des choses. Il y a en outre, un "don" *bingäy*, d'un Bon Génie des Monts, un Bon Génie de la Forêt. Selon les régions, ce mystérieux don de savoir, de connaissance et de création poétique est inspiré, le temps du rêve, dans la région de Punang ou, dans un état de conscience illuminé, entre la veille et le sommeil, le temps où l'on « est touché » ou l'on « contact mystérieux s'établit » *päläpläp*, dans la région des Hautes-Terres. Cette expérience de l'inspiration poétique et musicale a donc pour espace privilégié la forêt, ce lieu où l'on prend en chassant, cueillant, ramassant, ce lieu où les bons tout comme les mauvais Génies peuvent s'approcher des hommes, les toucher avec bienveillance, les frapper, les blesser ou capturer leur âme, ce lieu de l'échange par excellence entre quatre humanités qui sont condamnées à vivre ensemble et donc à toujours partager *bagi*, ou bien échanger de façon paritaire, malgré l'invisibilité des Génies et la fragilité des hommes véritables⁴ que nous sommes.

³ REVEL, 1983, « Brève histoire d'une vie », pp. 44-54.

⁴ Cf. N. Revel, 1991, chap. 1; C. Macdonald, 1988, chap. 4.

15 Cf. N. Revel, 1983, Le texte en intégrale de « *Kudaman* », chant II.

L'opposition fonctionnelle entre ces humanités repose sur le principe de la capture et du don. Le don de nourriture de la nature doublé du don généreux et positif de divers savoirs et savoir-faire d'une part, et la perte temporaire (angoisse, malaise, maladie) ou définitive (mort), par la capture amoureuse ou l'ingestion du *kāruduwa*, le double d'une personne d'autre part.

Le principe de création repose aussi sur cette économie d'échange à tous les niveaux, entre des humains originellement manifestes sur cette terre, désormais soustraits à la vue des hommes véritables que nous sommes mais qui demeurent omniprésents, actifs et exigeants, tant pour le bien que pour le mal qu'ils nous livrent.

"J ai la conviction que l'épopée est un besoin pour les Hommes"

Jorge Luis Borges

"L'art de Poésie", 2002, p.53

BIBLIOGRAPHY

- Aristotle, *Poetics. Introduction, Commentary and Appendixes* by D.W. Lucas, Oxford, Barthes, R., 1977, "The Grain of the Voice" in *Image, Music, Text*, London, Fontana, pp. 179-189. Clarendon Press (ed. 1968)
- Borges J-L., 2002, *L'art de Poésie* (Six conférences faites à Harvard en anglais 1967; Publiées en 2000; traduction en Français André Zavriew, Arcades Gallimard, 127p.).
- Carruthers M., 1990, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press. (2002, Traduction française par Diane Meur, Edition Macula, 428 p.)
- Foley, J. M., 1995. *The Singer of Tales in Performance*, Indiana University Press, 235p.
- Foley, J. M., 2002. *How to Read an Oral Poem*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 256p.
- Jakobson R. 1963. *Essais de linguistique générale*. Traduit en français et préfacé par N. Ruwet, Les Éditions de Minuit, Paris, (CH XI : Linguistique et poétique), 260p.
- Jakobson, R. 1976. *Six leçons sur le son et le sens*. Préface de Cl. Lévi-Strauss, Les Éditions de Minuit, Paris, 125 p.
- Reid L., ed, 1971. *Philippine Minor Languages. Word Lists and Phonologies*, Oceanic linguistics Special Publication, University of Hawai'i Press, (43 languages).
- Manuel, A.E. 1967. A study of Philippine Folklore, in *Brown Heritage: Essays on Philippine Cultural Tradition and Literature*, A. G. Manuud, ed. Ateneo University Press, Quezon City, pp. 258-286.
- Manuel, A.E., 1963. A Survey of Philippine Folk Epics, *Asian Folklore Studies*, XXII, pp.1-76.
- Mélétinski, E. 1968, L'étude structurale et typologique du conte, in *Morphologie du conte*, (traduit du russe en français par C. Khan), Éditions du Seuil, Paris, 1970, pp. 201- 254.

- Molino J. & Lefhail Molino, R., 2003. *Homo Fabulator Théorie et analyse du récit*, Leméac/Acte Sud.
- Propp,W., 1928. (*Morphologija skaski*) *Morphologie du conte*, traduit du russe en français par T. Todorov, Éditions du Seuil, Paris, (1965, 1970), pp.1-170.
- Revel-Macdonald, N. 1983. *Kudaman. Une épopée Palawan chantée par Usuj*, La Haye/Paris, Mouton, *Les Cahiers de l'Homme*, 385 p., 11 illust.A. Fer, 1 disc 45t.
- Revel-Macdonald,N. 1992a. *Kudaman, Isang Epikong Palawan na Inawit ni Usuy* , Traduction de E. B. Maranan et N. Revel-Macdonald), Ateneo de Manila University Press, Quezon City, 401 p.
- Revel,N., 1990-1991-1992. *Fleurs de Paroles, Histoire Naturelle Palawan*, 3 tomes, Peeters France /SELAF , (Coll. Ethnoscience 314, 317, 323).
- Tome I : *Les Dons de Nägsalad* , 1990, 385 p.
 - Tome II : *La Maîtrise d'un Savoir et l'Art d'une Relation*, 1991, 372 p.
 - Tome III : *Chants d'Amour / Chants d'Oiseaux*, 1992, 208 p.,+1 CD, 1991).
- Revel N., & al, 1993a. "Épopée" *Encyclopaedia Universalis*, Nouvelle édition imprimée et sur CDRom, Paris, 39 p.
- Revel, N. 1993b. Problématique de l'épopée. Routes terrestres et maritimes, *Les Routes de la Soie. Patrimoine commun, identités plurielles*, UNESCO,Collection Mémoire des Peuples, pp. 99-109.
- Revel, N. 1993c. Esthétique des voix épiques, Palawan, Philippines, *Pour une Anthropologie des Voix*, N. Revel et D. Rey-Hulman (éds.),1993d. INALCO-L'Harmattan, Paris, pp. 109- 134.
- Revel, N. 1996, Kudaman. Oral Epic in the Palawan Highland, *Oral Tradition* 11/1 L. Honko (special ed.) "*Epics Along the Silk Roads*", [Mental Text and the notion of 'Multiple Draft' (Original title), 1rst UNESCO Workshop on *Epics*,Turku, Finland], University of Missouri, pp. 108-132.
- Revel, N., 1998a. "The Present Day Importance of Oral Traditions: Their Preservation and Publication," W. Heissig and R. Schott (eds.), *Oral Traditions. Their Preservation, Publication, and Indexing*,2nd International Workshop in Sankt Augustin, *Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften*, pp.195- 206 .
- Revel, N. 1998b. « C'est comme dans un rêve... » Épopées et chamanisme de chasse. Ile de Palawan. Philippines in *Diogène*, numéro thématique : "*Les Épopées, Littératures de la Voix*", N. Revel éd., n° 181, pp. 7-21.
- Revel, N., 1999, "As if in a Dream..."Epics and Shamanism among Hunters. Palawan Island, The Philippines, *Diogenes*, "*Epics : Literatures of Voice*", Number 181, vol. 46/1, 159p., Berghahn Books, New York-Oxford, pp.7-30. Édition en arabe, en 2000.
- Revel, N. 2000a. Epic singing in Palawan Highlands (Philippines),vocal and musical styles, *Inter-cultural Music Studies*, vol. 11, K. Reilch (ed.), [3 rd International Wokshop on *Epics: Performance and Music*, 7-10 septembre 1997], Berlin, pp. 191-210, 10 illus.
- Revel, N. 2000b. *La quête en épouse. Mämiminbin. Épopée palawan chantée par Mäsinu/ The Quest for a Wife. A Palawan Epic Sung by Mäsinu*, Paris, EditionsUNESCO/Langues&Mondes l'Asiathèque, 440 p.,1CD,illust., 8 photos by Quincy Castillo.[Édition trilingue Palawan-Français-Anglais].
- Revel, N. 2001. « The Teaching of the Ancestors », [Conference on Literature of Voice : Epics in the Philippines, Ateneo de Manila & Far Eastern University Manila, June 29-30 , 2000] *Philippines Studies*, vol 49, 3rd Quarter, 2001, Ateneo University Press, pp. 417-428.

- Revel, N. 2003. « How to Project Time in Space in an Oral Composition A Foreword to a Tala-andig Bukidnon Epic » *Ulaging: Tumulin ku Kayamag: "Strong Wind", Kinaadman "Wisdom"*, Silver Jubilee Issue, Vol XXV, n° 2, 2003, pp 1-15.
- Revel, N. et Dournes, J. 1990. "Asie du Sud-Est, "Le Grand Atlas des Littératures, Encyclopædia Universalis, "Les Littératures de la Voix", Paris, pp. 98-103.
- Revel N. et Tourny O., 2003. A Poetic and Musical Approach to Sung Narratives. A Comparison between Ifugao *hudhud* and Sama Dilaut *kata-kata* of Tawi-Tawi, (Philippines), *A Search in Asia for a New Theory of Music*, J. Buenconsejo (ed), A University of the Philippines Centre for Ethnomusicology Publication, Quezon City, pp. 271-290.
- Revel N., A. Martenot, H. Arlo Nimmo, G. Rixhon, T. Lim Sangogot, O. Tourny, 2005. *Le Voyage au Ciel d'un Héros Sama / The Voyage to Heaven of a Sama Hero. Silungan Baltapa*, Geuthner, Paris, 252 p. and a DVDvideo.
- Ricoeur, P., 1985. Temps et récit, Tome II, La configuration dans le récit de fiction, l'Ordre philosophique, Le Seuil, Paris, 234p.
- Ricoeur, P., 1991. 'Life in Quest of Narrative' in *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*, D Wood ed, London, G. Routledge, pp. 20-33.
- G. Rixhon, 2004. "A Journey into Sama Literature", *Festchrift in Honor of Maria Racelis*, Ateneo de Manila University Press, Quezon City, Philippines, 23p., (in press).
- Sangogot, T. Lim., 1997. "Silungan Baltapa", 1st Mss. established. Transcription and translation of the singer of tale's view point on the *kata-kata*.
- Zumthor, P., 1987. *Introduction à la poésie orale*, Le Seuil, 263p.
- Winstedt, R., 1969. *A History of Classical Malay Literature*, Oxford University Press, London, 323p.
- Wrigglesworth, H.J., 1971. "Tulalang slays the Dragon: A Complete Song from the Ilianen Manobo Epic of Tulalang", *Philippine Quarterly of Culture and Society*, 5, pp. 123-165.

Discography

- Maceda, J. - Martenot, A., 1980. *Sama de Sitangkaï, Philippines: Archipel de Sulu*, 33T, 12 extraits, Textes (sama-français-anglais), ORSTOM / SELAF, Collection Traditions orales, Paris, 1 livret, éd. bilingue français/anglais, textes et transcriptions musicales, 24 p.
- Maceda J et Revel-Macdonald, N., 1991. (1^{ère} éd. 1987, 33T), *Musique des Hautes-Terres Palawan*, CD : LDX274865, (2^{ième} éd. augmentée), Collection CNRS / Musée de l'Homme, Paris (1 livret, éd. bilingue français/anglais, textes et transcriptions musicales, 51 p.).

CDRom & DVDVideo

- Revel 2004, N. *Le chant d'une épopée palawan. Littératures de la Voix I : Mämiminbin*, Chant synchronisé avec texte en trois langues, (Palawan - Français - Anglais) (Logiciel 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.
Revel N. & al, 2005. *Littératures de la Voix 2/Literature of Voice 2: Silungan Baltapa* DVDvideo (1 Audio file in Sinama et 2 files of a Diaporama with a narrative in French and in English), CNRS- Geuthner, Paris .

ANNEXE

Formulaic Style, a Lexicometric Approach and its Efficacy on a Palawan *tultul*

I started to implement lexicometry in 1999 with the program Lexicloud, then Lexico3, on a Palawan *tultul* “*Mämiminbin*”.

Palawan is a 4-vowel and 16-consonant phonological system. Stress is not contrastive. The text was converted into ASCII and I have configured a segmentation grid. In the published book *The Quest for a Wife* (2000), I came out with:

- a brief lexicometric study of the hierarchical frequencies of the fillers of the voice as enunciative particles with phatic and stylistic values in the sung narrative: *atin* (633), *gasi* (359), *kunuq* (353), *batän* (183), *täyän* (191), *banar* (67). These words are monolexemes, are not lacking in meaning, and are evidence of precise grammatical categories but in this sung verbal art their function shifts and their semantic values differ.

- a lexicometric treatment of interrelating formulas on three major paradigms, which show how the narrative activity works in its dynamics:

- pivotal words linked to perlocutory towards the audience
- comparisons which are more discursive but manifest a formulaic style: *tiban ät*, ‘like...’ (94 instances), *sama ät* ‘similar to...’ (4 instances), a total frequency of 98 instances is present in the whole narrative, hence comparison has a formulaic value while metaphors, *sindir*, are not used in *tultul*, in contrast to *karang*, lyrical compositions in heptasyllabic verse (N. Revel, 1992)
- pivotal word expressing politeness: *ingasiq*, ‘pity’, *mämaqan*, ‘to chew sharing a quid’, and *mägkadjari*, ‘if it is possible’.

The analysis of frequency of words was completed with a program of repetitive segments and a program of concordances. Few central words and their functional co-occurring phrases on the theme of politeness and respectful sympathy to others reveal a paradigm with a higher frequency of 45 instances of which 32 are followed to the right of nominative personal modality in the first person, followed by a personal benefactive modality in the second person singular or plural. Nine are followed on the right by a form of address to a stranger, a friend or a family member. In their verbal exchanges, aggressor and victim call each other *mayaq*, ‘friend’. Here is a distribution of actants experiencing a sentiment of compassion, pity or sympathy from the speaker, thanks to the singer of tales’ mediation. This relationship between the ‘I’ and the ‘You’ after *ingasiq* clearly manifests an ethos where the three values,

namely, *bagi* 'egalitarian sharing,' *tabang* 'generous helping one to another,' and *ingasiq* 'compassion' predominate and are expressed.

In 2000, I started the analysis of specificities as they explain the relative weight of the various forms of discourse in a closed corpus. Then the specificity of discourse of each protagonist is relative to all the others. We have a partition of the text in 8, as there are 8 actors and their respective styles. The Hero has two speech styles P2 and P3).

Then three main contrasting axes emerge. These axes locate the speakers within the frequency of specific words of vocabulary that they use. One can observe overuse (+), under use (-) and normal use (0) of words.

Axis 1: is the main axis and reveals a first contrast at two levels of registers in vocabulary to operate on the horizontality of the graphs.

The social space of the singer as narrator and three main protagonists / the middle space of two supernatural beings:

P1, P2& P3, P4 , P5 / P7, P8
Narrator, Mämim1&2 Labit, Labit's sister / Thunder Balud

P6, the Lady of Fishes is located at point 0 and is not part of this contrast.

The first is a world of dialog : calm / loss of temper,

of level headedness / violent attitudes and actions,

of doing good / wrong-doing.

A space where the 'I' (*aku, ku*) prevails, where individualities affirm themselves in order to build up the plot.

While the middle space, the space of the seven Nutmeg Pigeons and the seven Brothers Thunder is characterized by plurality, the 'We' (*syu; kay*) of seven prevails, negative injunctions and prohibitions (with the modalities: *kas, kasiq, diki*) by helpers who are benevolent, magical beings, gifted with clairvoyance and wisdom.

Axis 2: complements Axis 1 and takes care of the 'left-over' of Axis 1. It operates on the verticality of the graph. It reveals a second level of contrast, namely:

P1 P8 / P2 & P3 P4
Narrator 7 Balud / Mämiminbin Labit

The first set is made up of two protagonists, always distant, not directly concerned nor involved. They have a narrative style that sets the story in perspective and use the perlocutory style towards the audience. While the other set is made up of two protagonists, two men very involved in the plot, for they are suddenly confronted with a potential alliance of marriage.

Mäm P2 is daring, audacious, violent / Labit is calm, courteous, surprised by the sudden offer made to him. In the last part of the epic the singer of tales vanishes away, Balud remain a symbol of union and Mäm.P3 who is from now on appeased, reasonable, with the required seemliness to gain a wife and Labit is confronted by the possibility of an alliance of marriage, a symmetric exchange between two men is settled as he accepts the woman, the fictive sister I of Mämiminbin that comes to him in reciprocity. As the story comes to a close the two strangers become brothers-in-law. In other words, Axis 2 reveals the action between protagonists and the core of the plot, namely: a symmetrical alliance of marriage.

Axis 3: acts in depth in relation to the levels of Axis 1 and Axis 2. It is relevant to another dimension as it contrasts:

P7	P2	P4	/	P5	P6
Thunder	Mäm1	Labit	/	Labit's sister	Lady of Fishes

A clear contrast in vocabulary appears between male and female protagonist *liwan* / *säläd*, 'outside' / 'inside': Men are always moving, traveling, changing worlds, while women have to stay home, in an interior space, a domestic place with specific objects (*artaq* 'object'; *badyuq* 'dress'; *sälapaq* 'betel quid box'). Then the vocabulary of confrontation, suspicion, violence, healing contrasts with the vocabulary of parity, harmony, alliance of marriage between affines.