



HAL
open science

L'art vocal de deux aèdes pala'wan. Contexte relationnel, intentionnalité et expression artistique

Nicole Revel, Deidre Bolger

► To cite this version:

Nicole Revel, Deidre Bolger. L'art vocal de deux aèdes pala'wan. Contexte relationnel, intentionnalité et expression artistique. Cahiers d'ethnomusicologie, 2021, Couleurs Sonores, Cahiers d'ethnomusicologie (34). hal-03365223

HAL Id: hal-03365223

<https://hal.science/hal-03365223v1>

Submitted on 5 Oct 2021

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.

L'art vocal de deux aèdes pala'wan en Asie du Sud-Est insulaire

Contextes relationnels, intentionnalités
et expressions artistiques

NICOLE REVEL

en collaboration avec Deirdre Bolger

Préambule

Depuis que je travaille sur l'*Epos* et en particulier sur le chant des épopées dans les Hautes-Terres du sud de Palawan, j'ai eu l'intention de comprendre la pensée des montagnards et leur art de vivre en symbiose avec le monde phénoménal qui les entoure¹.

Ainsi, dans cette quête du sens, ai-je été amenée à enregistrer, mais aussi à transcrire et traduire diverses épopées (*tultul*) chantées par des aèdes venant de vallées relativement proches autour de Kăbătangan (Mt. Mantalingahan) et à analyser de nombreux aspects de cette expression immatérielle et de sa dimension cognitive par l'ethnographie, l'ethno-poétique, la pragmatique et l'herméneutique notamment (Revel 1983, 1992, 1993, 1998, 2000, 2005, 2006, 2011, 2013, 2017, 2020).

Pour une anthropologie de cet art vocal, je voudrais me pencher sur les lieux et les divers contextes relationnels dont j'ai pu être le témoin de 1970 à 2015, mais aussi sur les intentions et les choix des « agents/aèdes » (les '*singers of tales*', selon la belle désignation d'Albert Lord), les « patients/destinataires », les auditeurs (ces « *interprètes silencieux* », selon la formulation heureuse de Claude Lévi-Strauss), ainsi que leur devenir dans l'espace-temps de leur vie et de ma présence attentive.

À cette fin, je me rapproche en partie de la théorie anthropologique d'Alfred Gell '*Art and Agency*' (1998) et de la terminologie qu'il a proposée en se fondant

¹ Après avoir collaboré initialement avec le D' José Maceda, venu dans les Hautes-Terres en Mars 1972, faire de beaux enregistrements sur Nagra et mener une enquête sur la musique et

le chant, j'ai continué ces dernières années les analyses des voix avec une acousticienne, Deirdre Bolger, par ailleurs excellente flûtiste.

sur quelques notions de l'admirable pensée théorique de Charles Sanders Peirce, le fondateur de la sémiotique au XX^e siècle. Les analyses d'Alfred Gell mettent en lumière la relation entre les agents et les actions intentionnelles de ces derniers, soit l'Agentivité² (Agency) – on peut dire aussi l'Agence – sur divers objets plastiques. Mon analyse considère cette fois deux longs récits chantés par deux aèdes pala'wan, car je considère que les expressions artistiques visuelles et auditives ne sont pas étrangères l'une à l'autre.

Le chant de la nuit

Dans leur vie quotidienne et pour se sustenter, les « Hommes des Hauts » (*Taw ät dayaq*) pratiquent la chasse à la sarbacane, la pêche et la cueillette en forêt. Ils cultivent des céréales (riz, millet, sorgho, maïs) en association avec divers tubercules (manioc, taros, ignames, patates douces) et quelques légumes.

Leur société est égalitaire, non violente et sans hiérarchie politique. Fondée sur un système de parenté cognatique, la résidence est uxorilocale et l'habitat dispersé entre jachères et forêts (Macdonald 1977, 2007).

Selon la théorie et l'analyse structurale des types d'organisation des collectifs humains et la quadripartition proposée par Philippe Descola (2005 : 183-202), je pense que les Pala'wan ont une ontologie animiste caractérisée par l'étroite relation entre les « Hommes véritables » (*Taw banar*), les animaux et les plantes considérés également comme des personnes (*Taw*). Cette conception crée un espace de communication intense entre de multiples collectifs humains. Dotés d'une physicalité et d'une intériorité spécifique, tous ces *Taw* communiquent en effet avec nous, par des déplacements dans l'espace et le temps, des gestes, des attitudes, des paroles et des voix reconnaissables, mais aussi par des effluves, des odeurs et des miasmes (Revel 1990-91, 2013, 2017).

Pour les Pala'wan, chanter un *tultul* révèle une expression artistique, un talent, illustre un art relationnel entre les hommes et les femmes d'une part, mais, plus profondément encore, entre les humains et toutes les entités du monde phénoménal, ces autres collectifs humains omniprésents, leurs compagnons d'existence, leurs égaux dans un seul monde, celui qui est le leur.

Ainsi une épopée est-elle chantée pour accueillir courtoisement un hôte, pour divertir un auditoire rassemblé dans la grande maison de réunion la veille d'une discussion de mariage et transmettre des conseils (*usyat*) aux futurs époux, mais aussi pour exprimer un remerciement des Hommes véritables envers le Maître des Sangliers (*Ämpuq ät Byäk*) *si Läli*, le Maître des Prises (*Ämpuq ät*

² Michel de Fornel (2013 : 6) le rappelle : « L'étude de l'agentivité devrait prioritairement prendre comme point de départ de l'analyse, l'ensemble

des caractéristiques pragmatiques de la communication rituelle.

Pinari), à la suite de la capture d'un de ses animaux favoris en forêt, dans l'espoir de lui plaire, d'apaiser son courroux et d'attirer encore ce gibier tant apprécié.

Ainsi « *Mämiminbin* » fut chanté par Mäsinu durant une demi-nuit alors que l'arrière-train de l'animal capturé aux lances et aux chiens rôtit au-dessus du foyer sur un treillis en lattes de bambou. Dans ce contexte de veillée après une chasse fructueuse, cette société égalitaire de chasseurs animistes offre ainsi une contrepartie aimable, agréable à entendre, au Maître des Prises. Cette fonction du chant de l'épopée révèle une intersubjectivité intense entre ces deux collectifs humains qui doivent observer une éthique de partage stricte (*bagi*), ainsi qu'un échange équitable (*gantiq*).

La vie quotidienne est régulée en effet par le droit coutumier (*Adat*), et repose sur quatre valeurs fondamentales pour maintenir un équilibre entre tous les collectifs dans le biotope: *tabang* (l'entraide), *bagi* (le partage égalitaire), *ganti* (l'équité dans l'échange), et *ingasiq* (la pitié, la compassion, la sympathie, l'empathie).

Je m'appuie sur la brève histoire de la vie d'Usuy que j'ai écrite grâce au dialogue avec José Rilla, et l'évocation de ses souvenirs (Revel-Macdonald 1983: 44-54), puis sur la première mise en intrigue par Mäsinu Intaräy de sa propre vie, que j'ai enregistrée en 1996. Ainsi sont évoqués les lieux où ils ont passé leur enfance, puis leur vie de jeunes mariés dans leurs nouvelles résidences sous l'autorité de leurs beaux-pères, les lieux où ils se sont rendus, où ils ont chanté, les visiteurs qu'ils ont écouté chanter (en tant que patient/auditeur), le développement dans le temps de leurs propres performances (en tant qu'agent/aède). Enfin, j'aborderai l'agentivité même dont leurs chants respectifs se sont dotés entre 1970 et 2020, dans la conscience des montagnards, puis, dans la conscience nationale et internationale.

Le geste vocal et son acquisition

Le chant de l'épopée est un artefact de nature mentale, orale et vocale. La segmentation en mots du récit chanté – Amin Sweeney a parlé de « *Word Music* » (1994), où le sens se mêle aux tensions de la mélodie – exige une écoute attentive et une maîtrise minimale de la langue dans toute sa complexité que mon oreille attentive de jeune linguiste mélomane m'incitait à capter.

Dans le contexte monolingue où je me trouvais, j'ai observé que les unités vocales et sémantiques du récit chanté ne reposaient pas sur une forme métrique mais suivaient des séquences respiratoires de « poids » différents. Reprenant le terme de Michel Leiris et de Gilbert Rouget³, j'ai choisi de désigner plus tard ces

³ Dans l'introduction à *La langue secrète des Dogons* (1948), M. Leiris décrit le *sigi so* où l'on peut entendre la syllabe *boy* ponctuer la fin d'un

énoncé (p. 44-45); la notion de groupe de respiration a été reprise dans Rouget (1966).

unités constitutives du chant par le composé «groupes de respiration» (*breath groups*) (Revel 1983, 2000, 2020).

Dans les épopées des Hautes-Terres, on a deux types d'incipits et de clausules d'un énoncé chanté :

Hin.....*in* (Usuy; Buntäli) ou bien: *Hin*.....*bä* (Mäsinu; Kundipal).

Han.....*in*

Hu.....*in*

Les aspirées initiales n'apparaissent jamais dans les mots de la langue courante, mais sont omniprésentes dans le chant de l'épopée et du *lumbaga*, cette voix étrange, in-ouïe dans la vie quotidienne, caractéristique de l'adresse du chamane aux âmes protectrices (*lapis*) lors d'une cure (*ulit*) (Revel, Bolger 2021). D'un point de vue prosodique, la fin d'un énoncé mélodique et sémantique est ainsi signalée à l'oreille des auditeurs, une forme de ponctuation orale qui sonne comme une pseudo-rime car nous sommes en l'absence de la périodicité du mètre, mais en présence d'une homophonie monosyllabique en fin d'énoncé qui va permettre une reprise de respiration brève ou plus longue. Aussi les silences ont-ils des poids variables et sont-ils symbolisés dans la publication par un point ou une absence de point, suivi d'un alinéa. Des blocs faits de brèves reprises respiratoires et de reprises plus longues et marquées, vont peu à peu émerger du continuum de l'onde sonore et justifier le recours à un espace blanc entre les blocs. Cela fut vérifié des années plus tard, en 1995, lorsque nous avons pu effectuer des clichés de l'onde sonore des segments mélodiques des six personnages qui interagissent dans «*Mämiminbin*»⁴.

Un *mänunultul* (aède/agent) doit faire l'expérience dans son propre corps de différentes capacités respiratoires et découvrir celles qui lui conviennent et celles qu'il ne peut réaliser lors de la profération d'un énoncé chanté intelligible à autrui, (auditeur/patient). Le geste vocal n'est donc pas donné spontanément, il doit être acquis par l'écoute et l'intériorisation des techniques de respiration d'autres aèdes, suivi de choix délibérés lors d'une longue pratique solitaire, une «*rumination*» selon la formulation de Mary Carruthers (1990).

4 Enregistrement : Bungsud, novembre 1971 (3 bandes, vitesse 9,5 Uher, durée 3h30), transcrit et traduit du 11 au 30 novembre 1974, en collaboration avec José Rilla. Une première copie a été effectuée au College of Music, University of the Philippines, ainsi qu'au Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme en 1973. Les travaux de transfert des bandes master sur 4 CD ont été effectués au Département audiovisuel (DAV) de la Phonothèque de la BnF avec la coordination

de Greg Faris en 1995, puis confiés ainsi que tous les autres originaux sonores et textuels à Pascal Cordereix, Département Audiovisuel, Bibliothèque François Mitterrand (Fonds Nicole Revel). Un jeu a été déposé en 1995 à l'*International Sound Archives for Oral Traditions*, sous l'égide de l'Unesco, à l'Académie des Sciences de Düsseldorf fondée par le Professeur Walter Heissig en 1994.

Allongé sur une natte en rotin *biräy*, posée sur le plancher en lattes de bambou, une jambe fléchie, l'autre allongée ou bien jambes croisées, un bras replié sur le front, l'autre posé sur la poitrine retenant une mince couverture, l'aspirant fait divers essais mobilisant la bouche, le nez, la gorge, l'abdomen et le diaphragme. Peu à peu, une prise de conscience s'effectue en son propre corps et un choix sélectif est opéré. La manière la plus aisée de chanter une longue histoire une nuit durant, la plus appropriée quant au souffle, quant à l'ambitus, quant à l'articulation des énoncés, chaque aède doit la découvrir en ajustant ses capacités respiratoires et vibratoires au texte mental qu'il a écouté, compris et mémorisé, qu'il tente désormais de s'approprier et qu'il recompose simultanément (Dournes 1990 ; Revel 1993, 2011). Alors, dans les contraintes et les limites conscientes de son corps, son agentivité, son intentionnalité artistique, se manifeste.

Cette manière de chanter une épopée diffère totalement de stances heptasyllabiques mesurées et non mesurées, des qualités timbriques que nous avons décrites dans une épopée, *kata-kata*, enregistrée, transcrite, analysée et publiée avec les Nomades de la Mer, les Sama Dilaut de l'archipel de Sulu (Revel *et al.* 2005 ; Bolger 2005).

L'aède/agent (*mänunultul*) et les étapes d'une vie

Ce grand travail est mené sans conseiller ni Maître, et souvent en silence, l'épopée se chante en son for intérieur. Aussi, afin de passer à une émission vocalisée, le futur aède s'écarte du regard et des oreilles d'autrui. En saison des pluies, il chante la nuit, ou bien se retire loin du hameau dans la maison du champ ; en saison sèche, il se joint au groupe des hommes pour aller collecter la résine *almaciga* dans la grande forêt de dammars (*Agathis philippinensis*), le *Käbägtikan*, ce lieu privilégié où se dressent de magnifiques arbres hérités des Ancêtres, dont les troncs incisés par les montagnards ruissellent de cristaux de résine blanche.

La nuit venue, le narrateur s'écarte de ses compagnons de collecte et s'abandonne à une atmosphère poétique, se met à l'écoute des mélodies du vent filtrées en cascade par les ramifications des hautes branches et de tous les feuillages de l'infinie variété des plantes du sous-bois. Ces longs moments d'écoute attentive sont perçus et vécus comme le « don d'un Bienveillant de la Forêt » (*bingäy ät Mänungang Taw ät Gäbaq*), qui devient l'agent. De plus, la vaste canopée est le lieu de repos privilégié des héros épiques, les *tutultulän*. Il est dit qu'ils flottent au-dessus de cette dense frondaison... A leur tour, ils sont dotés d'agentivité et inspirent les aèdes.

Lors de cet échange, les chants de la forêt, le vent et ses intensités variables, ainsi que la présence subtile des héros épiques, « se posent » contre l'oreille du jeune aède et lui insufflent des mélodies. Cette « apposition » (*päläpläp*), conçue aussi comme un enseignement du rêve, ne peut être reçue en station debout ou

active et s'adresse au sujet la nuit, entre sommeil et veille, l'incite à répéter, à imiter. C'est, je pense, une représentation de la source de la voix inspirée qui repose sur une relation complexe, sonore, phénoménale, liée aux mélodies du vent, mais encore spirituelle, liée à l'apparition de ce *Taw Mänunga*, voire sentimentale, liée à la présence imaginée des héros épiques bienveillants, qui nous donne à saisir une autre modalité de l'intersubjectivité éclairant le mystère de l'inspiration, la nuit.

Les mélodies du vent sont un phénomène très intéressant d'un point de vue acoustique. On a pu déceler que la pénétration des sons dans différents environnements varie selon la structure des feuillages des forêts. On a relevé différentes fréquences selon la longueur moyenne des feuilles et on peut mieux comprendre que la grande forêt tropicale soit le lieu privilégié de perceptions auditives et mélodiques des aèdes qui vont inspirer les airs, mais aussi la voix, *lyäg*, des personnages d'une épopée. L'agentivité devient de plus en plus complexe.

Peu à peu, le jeune apprenti se donne pleinement à cet acte d'intériorisation, cette *mimèsis*, alors qu'au préalable, il a capté et retenu une histoire à l'écoute d'un autre aède/agent. Lors de ces temps longs de rumination, de la mémoire au travail que j'ai eu l'occasion de décrire et d'analyser, il va peu à peu, par de multiples essais, trouver sa voix, son style. Cet ajustement de la diction d'un texte mental, invite à des variations et cette manière de composer lors de la *proferatio*⁵ génère les variantes d'un *tultul* selon les aèdes, ces « auteurs-performeurs »⁶ des sociétés de l'oralité, ainsi que propose de les désigner le poète Muhammad Haji Salleh (1991).

Chaînes de transmission entre aèdes et auditeurs⁷

*Usuy: Brève histoire d'une vie*⁸

Usuy était le fils de Puyang, un *mänunultul* originaire de Kämulatan au sud de Tarusan, près de la rivière Wäyg sur la côte orientale de la grande île. Lorsque celui-ci épousa Uding, il dut, selon la règle d'uxorilocalité, aller vivre auprès de ses alliés à Rakäb.

⁵ Je reprends le terme du latin médiéval choisi par Paul Zumthor (1983).

⁶ Je reprends le terme choisi par le poète malais Muhammad Haji Salleh (1991).

⁷ La terminologie de l'agentivité, reprend – sans la mentionner – la théorie de la communication présentée dès 1952 par Roman Jakobson lors de la Conférence de Bloomington et les termes : *l'émetteur – le thème du message – le destinataire, the speaker – the topic of the message – the addressee,*

le code utilisé/the code used.

l'agent – le message – le patient.

« Dans l'étude du langage en actes, la linguistique s'est trouvée solidement épaulée par le développement impressionnant de deux disciplines apparentées : la théorie mathématique de la communication et la théorie de l'information ». Dès lors, sont jetées de nouvelles passerelles pour diverses interfaces entre la linguistique, l'ethnologie, les sciences de l'information et les sciences cognitives pour l'avenir d'une nouvelle anthropologie cognitive.

⁸ Revel-Macdonald 1983 : 44-54.



Fig. 1. Usuy, Tabud, octobre 1971. Photo N. Revel.

Le père de Puyang était lui-même *mānunultul* et lui avait transmis *Kābātangan* « Les Troncs », que j'ai enregistré beaucoup plus tard et en partie traduit, ainsi que *Taw ät Binalabak* « les Gens de Balabac », qui chante l'attaque des pirates Ilanän, leur terrible force physique et magique, que vaincra le héros comme dans le chant de la deuxième et de la troisième nuit de « *Kudaman* » (Revel 1983 : 54-63). Usuy, enfant et adolescent, avait écouté et retenu ces récits des répertoires de son père et de son grand-père. Ainsi s'écoula, le temps de la première immersion (Revel 2020).

Lorsqu'il épousa Saliq, la nouvelle résidence d'Usuy, sous l'autorité du Pänglimaq Bwat, fut à Imubangan, près de Säramirig. Puis, il choisit de résider auprès de son beau-frère Pangir, le frère aîné de sa première épouse, au hameau de Mängkupaq, à mi-chemin entre Bungsud et Kangrian. Il y demeura jusqu'à la fin de ses jours.

Dans cette région, entre les vallées de la Tämlang et de la Mäkägwaq, où j'ai moi-même vécu, il put écouter le père de Lambung et de Lungayaq, le célèbre Märdyaq Kālaq, qui résidait à Kangrian, ainsi qu'Iliq à Tabingalan. Tous deux étaient *mānunultul* et *bālyan*, chamanes.

Originaire du beau pays d'Illug, sur l'autre versant du mont Kābātangan, Lamang était aussi venu vivre à Kangrian. On disait qu'il chantait pendant son sommeil. « *Pulyäg* », « *Bängbagang* », « *Limbuhanän* », « *Datuq ät Palawan* » étaient les *tultul* de son répertoire.

C'est de lui qu'Usuy s'inspira et intériorisa la technique du « souffle long », *mābwat ginawa*, un débit de paroles lent avec beaucoup « d'ondulations », *liligu*, d'ornementations mélismatiques, *dālahitän*, et le recours à de nombreuses chevilles

(*bang banar, batän, banar, kunuq, atin, säläs, täyän, gasi*). Ces particules aspectuelles, exclamatives ou interlocutives, deviennent des particules énonciatives du récit chanté et prennent alors une fonction suprasegmentale qui donne plus de densité et de beauté à la matière vocale. Ces petits mots chargés de sens dans la parole spontanée, se vident de tout leur sens et se chargent d'une valeur emphatique propre à l'épique. Je leur attribue en outre une fonction phatique et stylistique (Revel 2005), mais ils perturbent considérablement la syntaxe. Il s'agira donc, pour chaque auditeur, d'éliminer mentalement ces mots-sories afin de reconstruire un énoncé syntaxique, complet et intelligible (Revel-Macdonald 1983: 67-375).

Usuy avait écouté «*Kudaman*» chanté par son neveu Buntäli sept nuits durant... Celui-ci avait eu le grand chagrin d'être abandonné par sa très jeune épouse et dans sa solitude s'était mis à chanter, puis était venu passer quelque temps auprès de son oncle, à Mankupaq. Ce choix de mettre en œuvre le chant d'une épopée avait, semble-t-il, pour cause, un état mental et affectif fragilisé par cet abandon.

L'histoire initialement entendue, évoquait «la Commémoration du Maître des Fleurs», *Tamwäy ät Ämpuq ät Burak*, et la boisson rituelle de l'hydromel, *Simbug*.

Buntäli m'a dit plus tard, qu'il chantait ce long récit avec trois «voix», *lyäg*.

A son tour, Usuy a travaillé seul, puis a tenté de donner une première audition à Carmen dont il était très proche, et son époux Salatán, alors *Pänglima*q à Bungsud. Elle fut émue aux larmes. Après cet essai concluant, il se mit à chanter en public. Il avait choisi de transposer le contexte festif en «la Commémoration du Maître du Riz», *Tamwäy ät Ämpuq ät Paräy* et la boisson rituelle de la bière de riz, *Tinapäy*, un rituel qui doit être réitéré annuellement pendant sept ans. Mais il s'adonna à une création considérable au niveau de la musique vocale en composant autant de cellules mélodiques que de personnages.

Cette épopée évoque le monde pala'wan de l'intérieur des terres et son organisation sociale, incarnés par le héros Kudaman et ses épouses, ainsi que le monde islamo-malais avec les Jama Mapun, installés sur le littoral: *Surutan Tamparan*, le «Sultan du Rivage», ses sept épouses et sa nombreuse suite, père de la Dames-des-Génies-de-la-Mer et premier beau-père du héros, mais encore, *Rajaq*, paré de bagues en or, et *Säwragar*, le marchand auprès duquel le héros va se ruiner en tissus pour ses ravissantes épouses.

Mais il y a, en outre, le monde lointain et redoutable des *Ilanän* (*Iranun/Lanun*), pirates venant de Ilana Bay au Nord-Ouest de Mindanao et de l'archipel de Sulu qui, avec le vent des moussons de fin août-septembre-octobre (*Pirate Wind*), lançaient des expéditions maritimes annuelles sous l'égide des Sultanats de Jolo et de Brunei pour lever des tributs et prendre les populations autochtones en esclavage (Warren 2002: 20). Toutes les épopées pala'wan chantent la rapidité de ces attaques, la brutalité, la violence sans limite des raids des *Ilanän*,

à laquelle elles opposent la conduite calme, courtoise, raffinée et magique d'un héros très séduisant, toujours prêt à s'envoler emporté par *Linggisan*, «Héron pourpre», qu'il est allé quérir aux confins du monde sur les récifs coralliens. Cette merveilleuse monture ailée matérialise une âme protectrice, *Lapis*, dont la magie d'amour, *pugay*, émane des battements de ses ailes en or.

Enfin, l'attitude toujours craintive, silencieuse et tendre de Tuwan Putliq, sa première épouse (*puqun*), et des Dames (*Linamin*), ses dix épouses casanières, la Dame des Arbres, la Dame des Colombes turvert, la Dame des Vents d'Ouest... qui doivent s'entendre comme des consœurs; la solidarité des germains illustrée par *Mutaq-Mutaq* et *Känakän ät Inarak* le Jeune-homme-des-Nuages faisant face aux attaques des pirates ainsi que *Limbuhanän*, le frère aîné du héros, le respect qui lui est dû selon l'*Adat*.

Le style de chaque aède se révélant au niveau de l'intrigue et des voix m'a conduite à parler de «mémoire vive» (Revel 2013b).

Poster 1 : La voix d'Usuy dans «Kudaman»: timbre, hauteur, rythme.



L'épopée «Kudaman»

1. Ilanän: Kudaman_Ilan_01.wav
2. Kudaman: Kudaman_Kud_01.wav
3. Linamin ät Utaraq: Kudaman_Linam_01.wav
4. Linggisän: Kudaman_Ling_01.wav



Les qualités du chant de deux aèdes : remarques générales



Annexe 1: Analyses anthropologiques et transcriptions musicales.

1. Un extrait d'onde sonore justifiant la transcription poétique.
2. La généalogie de Mäsinu Intaräy et les influences qu'il a reçues.
3. Le schéma de la macro-structure de l'épopée «*Mämiminbin*» et les relations causales entre les actions des personnages: image synthétique de la composition du récit.
4. Les transcriptions musicales des deux épopées effectuées par le D^r José Maceda, qui ont précédé l'analyse acoustique des voix.



Annexe 2: Analyse acoustique des voix des deux aèdes, Usuy et Mäsinu Intaräy.

Dans une annexe en ligne, Deirdre Bolger analyse le timbre, la couleur de la voix des deux aèdes, l'analyse spectrale des voix de quelques personnages, ce qui nous permet de mettre en évidence l'enveloppe timbrique contrastée de leurs voix respectives. Les qualités des voix, des cellules mélodiques, symbolisant certains personnages et le débit articulatoire, l'expressivité artistique délibérément choisie – et donc valorisée – par Usuy dans un premier temps et par Mäsinu dans un deuxième temps sont analysées.

Dans le contexte de chacune des deux épopées, quand on parle «des voix», on parle en réalité d'une voix, celle du chanteur. Aussi, les analyses présentées ici doivent mettre en lumière, à la fois, comment le chanteur varie sa



Fig. 2. Mäsinu Intaräy, Tabud, 1993.
Photo N. Revel.

voix pour incarner chacun des personnages et comment il arrive, au cours de plusieurs heures, à préserver l'identité des personnages afin de faciliter la compréhension de l'histoire pour son auditoire.

Les enregistrements que nous utilisons pour nos analyses ayant été faits sur le terrain, la part du bruit ambiant ne peut pas être exclue et les résultats ont une incidence sur l'analyse de la qualité des voix des deux aèdes.

Mäsinu Intaräy a chanté «Mämiminbin». Récit autobiographique

(*extrait, 2008*)

Enfant, J'ai pu voir la capture d'un sanglier.

Le soir venu, on le fit dorer sur 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.

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, 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*.

A partir de là, je faisais peu à peu des progrès dans ma connaissance.

Je ne pouvais pas encore chanter l'histoire, mais, nous avons des jeux dans l'entour des maisons et toute la journée, en moi-même, je rechantais le *tultul*.

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

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 Musulmans ». Ce *tutul* dure deux nuits, je l'ai appris de Misläm, un homme des Hauts. Il résidait à Kämantiqan mais il était originaire de Läpläp, à la source de la Tämlang. Misläm portait la ceinture-tablier, il 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, son épouse, 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.

Plus tard, quand il y avait des visiteurs au hameau, on me faisait chanter, puis on invitait 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.

Mäsinu avait un père qui maîtrisait le chant des épopées, Intaräy, mais celui-ci mourut prématurément lors d'une épidémie de choléra. Bien qu'il ait sa voix, Mäsinu n'a pas vraiment appris de lui. Au fil des jours, des lieux et des rencontres, il a écouté de longues histoires et apprécié différents styles de voix. Ainsi a-t-il constitué son propre répertoire.

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 et son souffle était long, sa voix formait des courbes, sa voix était mélodieuse à entendre, c'était beau !

Usuy avait recours à un plus grand nombre de chevilles, beaucoup de fleurs d'épopée, pour aller jusqu'au bout de son souffle.

Son récit comprenait beaucoup d'inversions, et de mots sous-entendus, des formes indirectes et des formules de courtoisie, car il tentait de réaliser un équilibre entre les effets de voix et le récit de l'histoire.

Jadis, je sifflais intérieurement dans la maison, aux champs 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.

La répétition permet l'ancrage dans la mémoire.

Les épopées « *Mämiminbin* » et « *Tyäw*, Merle des Indes » ont été apprises à l'écoute de mon grand-père maternel Sunggud à Mandalawän.

Sa voix était suraiguë, son récit était clair.

A 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 « *Käswakan* / Branches-Brisées ».

Sa voix avait un timbre grave, bas, son récit était direct [...].

Quand Kundipal nous rendait visite, j'apprenais de lui un répertoire qui venait de la vallée de Ilug, de l'autre côté du Mt. Käbätangan. Grâce à lui, j'ai retenu « *Käpandangan* / La Forêt de Pandan » et « *Käbätangan* / La Forêt de Troncs ».

Sa voix était suraiguë mais son récit était beau, sobre et clair, transparent. J'admirais beaucoup sa manière de chanter et je m'inspirais de lui.

Le répertoire de Mäsinu semblait sans limite et le plaisir qui irradiait de ses yeux et de son sourire, ainsi que son immense capacité d'attention et de concentration étaient l'émanation de son intelligence (*utäk*), de son imagination (*kira-kira*), de sa mémoire exceptionnelle (*rändäm*) et de son amabilité (*mänunga adat yä*).

À l'écoute bienveillante des plaintifs lors des longues discussions juridiques (*bisara*), sa parole était sophistiquée; ses invocations poétiques et respectueuses à l'adresse d'Ämpuq, le Tisserand, et des âmes tutélaires (*lapis*), l'art de raconter des histoires (*sudsugid*), avec un sens de l'humour exquis, tous ces talents convergeaient en sa personne et firent de lui l'artiste que nous avons eu le privilège de rencontrer un soir, dans les Hautes-terres, il y a longtemps déjà...

Les qualités de la voix de Mäsinu dans « *Mämiminbin* » : timbre, hauteur, rythme

Nous avons analysé des extraits audio correspondant à trois personnages de cette épopée :

- Mämiminbin, le héros, désinvolte, sans manières, audacieux et brutal;
- Putyän, les Pigeons-pagode, oiseaux familiers du héros, ses bons conseillers. Ils sont aussi appelés Balud;
- Ämpuq ät Säraq, la Dame-des-Poissons, courtoise, perspicace et éducatrice.

Il manque à notre analyse trois autres personnages : la jeune fille courroucée, cadette de Labit, le beau-frère potentiel du héros, et Tandayag, Poisson-Dragon, véhicule marin de la Dame-des-Poissons mais aussi juge strict des actions humaines.

Tout comme pour l'analyse de *Kudaman*, nous souhaitons montrer comment Mäsinu fait vivre l'histoire en introduisant des variations au niveau des motifs mélodiques, du timbre et de l'énergie, tout en conservant une consistance pour aider les auditeurs à suivre les échanges dialogiques entre les personnages. Pour chacun d'eux, nous montrons la courbe mélodique, l'enveloppe de l'amplitude qui présente les variations de l'énergie en fonction du temps et les spectrogrammes qui mettent en lumière la qualité de la voix de l'interprète, enfin comment le timbre de Usuy varie au cours du chant de l'épopée.

Poster 2: La voix de Mäsinu dans « *Mämiminbin* » :
timbre, hauteur, rythme.



5-6: Deux analyses de *Ämpuq ät Säraq*,
« La Dame des Poissons »

7: Une analyse du Héros *Mämiminbin*

8-9: Deux analyses des Pigeons, ses acolytes



Comparaison entre les styles vocaux des deux aèdes

Certes, les lignes mélodiques de Usuy et de Mäsinu se composent d'une alternance entre des parties recto tono et des parties plus chantées. Toutefois nous pouvons remarquer certaines différences entre le style vocal de chaque aède. Un trait distinctif marquant porte sur le débit du recto tono : il est plus rapide pour Mäsinu que pour Usuy. Il est possible qu'il en découle une qualité plus « parlée » de la *proferatio* de Mäsinu dans « *Mämiminbin* ». En effet, si nous comparons les quatre premiers formants de la voix d'Usuy et de celle de Mäsinu (fig. 3), nous voyons que le formant vers 3 kHz (souligné) est plus stable pour Usuy que pour Mäsinu. Il est important d'ajouter que le recto tono de Mäsinu dans « *Mämiminbin* », avec sa qualité plus saccadée, pourrait, aussi, expliquer la présence de plus d'énergie dans les bandes de fréquence plus hautes.

Nous avons calculé le Long Time Average Spectrum (LTAS) pour deux extraits de 4 minutes de chacune des deux épopées : un extrait choisi au tout début et un deuxième choisi après une heure de chant. La figure 4 présente les LTAS des deux chanteurs, superposés pour chacun des deux extraits. Une comparaison des LTAS des deux aèdes nous permet de distinguer un pic juste en dessous de 3 kHz pour Usuy, mais pas pour Mäsinu. Ceci pourrait encore souligner une qualité de *proferatio* plus chantée pour Usuy et renforcer la perception d'une qualité plus narrative dans la performance de Mäsinu.

Le LTAS du premier extrait de 4 minutes, aussi, nous montre que le LTAS de Mäsinu présente plus d'énergie dans presque toutes les bandes de fréquences supérieures au premier pic (à environ 177 Hz). Nous avons calculé la pente spectrale des deux LTAS entre le premier pic (177Hz) et 4kHz. Pour les

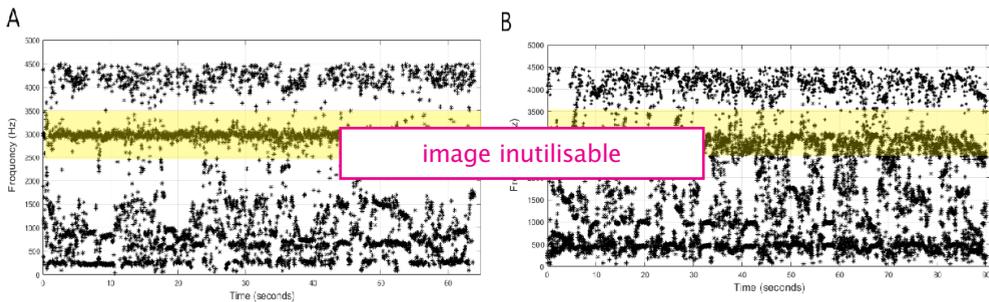


Fig. 3. A) Les 4 premiers formants d'un extrait (1'10") de la voix d'Usuy. Le formant à 3kHz, qui correspond au formant de l'interprète, est souligné au centre. B) Les 4 premiers formants d'un extrait (2') de la voix de Mäsinu. Le formant à 3kHz, qui correspond au formant de l'interprète, est souligné au centre.

extraits tirés du début des épopées (fig. 4, en haut), la pente spectrale de Mäsinu est moins importante que celle d'Usuy.

Pour les deuxièmes extraits (fig. 4, en bas), qui reflètent les voix après une heure de chant, le LTAS d'Usuy présente plus d'énergie dans les hautes fréquences et une pente spectrale moins raide (-0.011dB/Hz) par rapport au premier extrait, tandis que la pente spectrale du LTAS de Mäsinu devient un peu plus raide, tout en restant moins importante que celle d'Usuy. Ceci montre que Mäsinu maintient un certain niveau de puissance dans sa voix pendant sa performance de l'épopée et il est possible que le changement de la pente spectrale soit dû à l'interprétation des dialogues de différents personnages. Ceci diffère de la *proferatio* d'Usuy qui commence le chant avec une voix plus douce, mais dont l'intensité s'accroît au cours de sa performance.

Le recto tono de Mäsinu dans «*Mämiminbin*», et sa qualité plus saccadée, pourrait, aussi, expliquer la présence de plus d'énergie dans les bandes de fréquences plus hautes. Pour donner une vision plus globale de la qualité des voix des deux aèdes et de sa variation pendant deux nuits de performance à partir des spectres moyens, une analyse exhaustive de plus d'extraits serait nécessaire.

Une autre grande différence entre le style de production des deux chanteurs est leur utilisation de mélismes. Une analyse des contours de hauteurs des deux épopées montre que les mélismes sont beaucoup plus nombreux dans la production d'Usuy. Ceci atteste de son souffle long et de son choix esthétique en faveur de ce type d'ornementation.

Par une analyse acoustique de la matérialité des voix, nous avons tenté de montrer la maîtrise vocale et les choix esthétiques – l'intentionnalité – lors de la performance de deux aèdes très appréciés dans les Hautes-Terres de Palawan et désormais présents dans la conscience nationale.

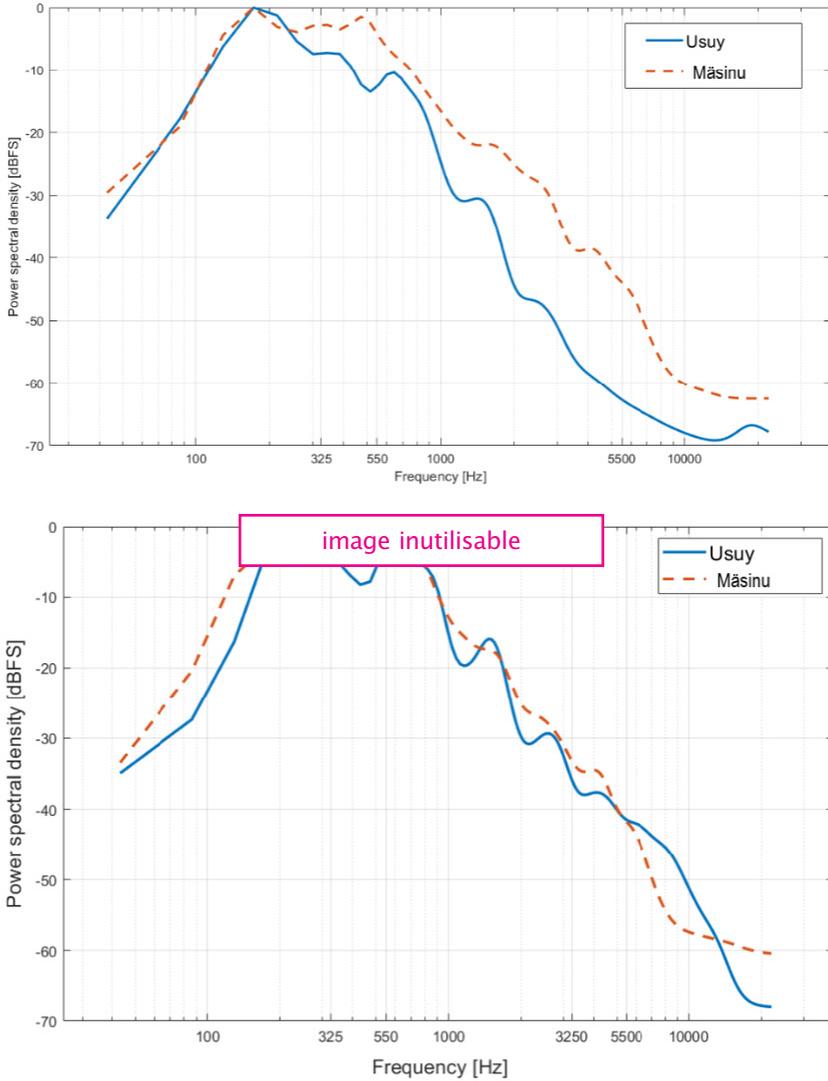


Fig. 4. (En haut) Long Time Average Spectrum (LTAS) de 4 minutes du chant d'Usuy (en bleu) et de Mäsinu (en rouge). L'extrait de 4 minutes a été sélectionné du début des épopées. (En bas) le LTAS de 4 minutes du chant d'Usuy (courbe en trait plein) et de Mäsinu (courbe en pointillé). L'extrait de 4 minutes a été sélectionné après 60 minutes de chant.

Comment une épopée, à son tour, devient un artefact

La richesse des traditions orales repose sur un nombre infini de combinaisons, le résultat potentiel de l'interaction entre les procédés mnémoniques et des histoires coutumières. 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 habité par les auditeurs, une expérience fictive du temps et de l'espace vécu, où chacun entend, apprécie, se souvient, s'émeut de multiples résonances⁹.

Dans une culture donnée, au sein d'une base de connaissances stockée dans la Mémoire à Long Terme (LTM), des sédiments très profonds conjugués à une intelligence dynamique et un potentiel de création musicale se conjuguent.

Dans cet enchantement, l'*epos* est en expansion, tant du côté du poète-narrateur (l'agent) que de celui de ses auditeurs (les patients). Sensibilité poétique, mélodique et rythmique, compréhension, effets intérieurs et réflexions sur l'enseignement au fil du récit s'ébranlent et chaque auditeur s'implique. À son tour, l'un d'eux peut entrer dans le jeu créatif de la composition et c'est ainsi que d'auditeur/patient, il deviendra aède/agent.

Dans l'ouvrage *La quête en épouse. Māmiminbin* (Revel 2000), j'ai repris, en la transposant, la conception du signe et la configuration en une relation triadique de Ch. S. Pierce¹⁰ (Revel 2000 : 270-271) qui unit : l'*Objet* dans le monde, ou dans la langue (ici l'épopée), le *Signe* (la performance par l'aède/l'agent), et l'*Interprétant* (les effets intérieurs du récit chanté en chaque patient, interprétants affectifs, interprétants énergiques, interprétants logiques).

Je voudrais enfin montrer comment ces deux chants recueillis il y a deux générations (1971) se sont, à leur tour, dotés d'agentivité et cela grâce à de nouveaux supports matériels : livres et disques (vinyl et CDs), CDRoms, DVDROMs (associant sons, textes, photos et vidéos) et enfin un site internet.

L'écoute du *tultul* «*Kudaman*» a été un don du hasard, dès la première semaine de mon séjour auprès des Pala'wan, lors d'une veillée de mariage à Nāgdaridīq (début juin 1970) (Revel-Macdonald 1983 : 9-11). Alors que j'analysais le système phonologique de cette langue, j'ai très tôt travaillé à l'établissement du premier manuscrit de ce récit chanté. Une fois achevé et photocopié, je l'ai distribué aux maîtresses des écoles du piémont. Dans les années 1980, ce récit chanté a été connu des milieux universitaires et artistiques aux Philippines. Après une publication savante (pal./fr.) avec une analyse introductive et deux brefs extraits audio, suivie d'une exposition, ce *tultul* a été traduit en tagalog par un poète philippin, Edgar Maranan, qui est venu en 1988 dans les Hautes-Terres

⁹ (Ricoeur 1991 : 20-33) : «Similarly to the function of a symbol, a performed epic acts as a semantic expansion of meaning. It provides meaning by way of a meaning, a first meaning, literal, mundane, often physical opens to a second,

spiritual, often existential, ontological meaning». Voir aussi (Ricoeur 1983).

¹⁰ C. S. Pierce, *Speculative Grammar* Ch. III (2.274) «The icon, index and symbol»; Théorie des signes : la sémiotique (2.228), (2.229) (1987 : 121).

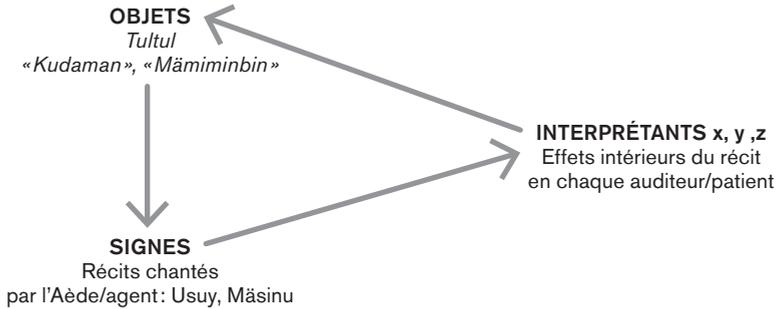


Fig. 5. La relation Objets/Signes/Interprétants.

vivre la fête de boisson de la bière de riz. Il a travaillé en collaboration avec José Rilla et moi-même sur l'île de Tataran et à Manila car cette épopée devait être publiée par Ateneo University Press dans la collection *Philippine Folklore* pour être diffusée dans les écoles (sans audio) en 1993. En 1987, un disque 33 tours présentant un extrait un peu plus long et l'analyse musicale de José Maceda est paru dans la collection CNRS/Musée de l'Homme, bientôt suivi de sa réédition en CD (Maceda et Revel 1991 [1987]). Enfin, le chant de la deuxième nuit en intégrale et le texte établi en trois langues (pal./fr./tag.), ainsi que des articles sont disponibles depuis 2011 sur le site web *Philippines Epics and Ballads Archives*, Pardo de Tavera Collections, Rizal Library, Ateneo de Manila University (accès libre, après enregistrement)¹¹.

Grâce à ces supports audio et multimédia, l'épopée a acquis sa propre agencité, tout en immortalisant le grain de la voix d'Usuy.

Le *tultul* «*Mämiminbin*» fut chanté par Mäsinu Intarây et enregistré pour la première fois à Bungsud le 10 novembre 1971. Il disait avoir 28 ans. De son vivant, ses performances étaient écoutées par les siens, puis par un public plus large. En 1993 – 22 ans après notre première rencontre et nos travaux en collaboration – il fut reçu par le Président Ramos à Malacañang et honoré du titre de *National Folklore Artist, Gawad sa Manlilikha ng Bayan*. En avril 2002, à Puerto-Princesa lors d'un des *Pagdiwata Arts Festivals* organisé annuellement à *Kämarikutan* par Maria Teodora Conde Prieto dans l'esprit de promouvoir les cultures autochtones de Palawan, il chanta un long extrait en présence de José Maceda qui avait travaillé avec lui en 1972. Ce fut leur dernière rencontre.

En février 2006, Mäsinu fut invité par Ramón Santos, alors Head of the Music Committee of the *National Commission on Culture and the Arts (NCCA)*, à chanter trois extraits en trois moments d'une nuit lors du *Philippines Arts Month Celebration* qui se déroulait en plein air à *Raja Soliman Park* sur le boulevard

¹¹ <http://epics.ateneo.edu/epics>> Box15: Palawan, 15.11 » *Kudaman*».

Roxas longeant la belle baie de Manille, dans la cacophonie nocturne de la mégapole, le lieu le plus inapproprié tant pour l'agent/artiste que pour les patients/auditeurs que nous étions!

La vie de Mäsinu fut plus longue que celle d'Usuy et il a pu assumer de son vivant, dans divers contextes, une agentivité plus longue dans le temps. De plus, nous avons grâce aux vidéos, la mémoire visuelle et vocale de performances réelles du passé, une forme virtuelle de son agentivité ainsi prolongée.

Désormais, grâce à l'essor des technologies multimédia, les épopées qu'il nous a léguées deviennent à leur tour agentives aux niveaux local, national et international. La réalité virtuelle de sa voix matérialise ses performances et transforme chaque épopée en un artefact¹².

Le héros comme un autre soi-même

Les diverses modalités de *proferatio* ont révélé les liens qui unissent physiquement un récit, une articulation, un souffle et un chant en un tout harmonieux et intelligible. La voix porte en elle une parole qui articule un texte mental, elle met en musique (timbres, tessitures, rythmes, mélodies) et en intrigue de longues histoires, chargées de sens, à l'écoute desquelles les auditeurs se reconnaissent, s'impliquent et s'émeuvent profondément.

Dans le «bruissement de la langue»¹³ d'une épopée, un horizon de sens est toujours présent. Mais le primat de la musique vocale semble manifeste et nous avons tenté d'analyser les qualités des timbres des voix de ces deux aèdes et des actants présents dans deux de leurs épopées.

Les auditeurs intériorisent les longs récits qui configurent une réalité fictive semblable à l'espace naturel et socio-cosmique, l'espace habité qui est le leur, leur espace vécu. En ce sens, nous sommes en présence d'une authentique *mimèsis*¹⁴ d'action et cette évocation d'un monde donné, d'une fluence de la vie a un effet de vérité qui, au-delà des relations causales de la configuration, aide le poète-narrateur et l'auditeur à mémoriser une longue histoire chantée.

Quand un *mānunultul* chante, il a une conscience claire de l'action qu'il mène selon son intentionnalité, une nuit ou une demi-nuit durant, c'est cela «*the sense of agentivity*».

¹² <http://epics.ateneo.edu/epics> > Box 15: Palawan, 15.8 «*Māmiminbin*».

¹³ Je reprends la formulation heureuse d'un essai de Roland Barthes qui a donné le titre de l'ouvrage d'*Essais critiques* IV (1984: 93).

¹⁴ Dans *Poétique*, Aristote a montré que l'espace-temps de la fiction est une *Mimèsis* de l'espace-temps de la réalité vécue par les hommes.

Références

- ARISTOTE
1990 *Poétique*. Texte traduit en français par J. Hardy. Préface de Philippe Beck. [-335/-323] Paris: Les Belles Lettres.
- CARRUTHERS Mary
1990 *The book of Memory, A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press (2002, Edition Macula pour la traduction française).
- DESCOLA Philippe
2005 *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- DOURNES Jacques
1990 «Les traditions orales: oralité et mémoires collectives», *Le Grand Atlas des Littératures*. Paris: Encyclopédia Universalis: 86.
- FORNEL Michel de
2013 «Pour une approche contextuelle et dynamique de l'agentivité», *Ateliers d'anthropologie*, [En ligne] 39 / 2013, *L'agentivité*, vol. II, Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative.
- GELL Alfred
1998 *Art and Agency An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press. Traduit de l'anglais par Sophie et Olivier Renaut, préface de Maurice Bloch, *Fabula*, Les Presses du réel, 2009, 2010, 2019.
- HONKO Lauri
1996 «*Epics Along the Silk Roads*», 1st Unesco Workshop in Turku, 1992. Finland, (special ed.), *Oral Tradition* 11/1 (October), Missouri.
- LORD Albert Bates
1960 *The Singer of Tales*, Cambridge, (USA) / London: Harvard University Press.
- MACDONALD Charles
1977 *Une société simple. Parenté et résidence chez les Palawan*. Paris: Institut d'Ethnologie.
2007 *Uncultural Behavior an Anthropological Investigation of Suicide in Southern Philippines*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- MACEDA José et Nicole REVEL-MACDONALD
1991 [1987] *Philippines. Palawan Highlands Music / Musique des Hautes-Terres Palawan*, disque compact LDX274865 (2^e éd. augmentée), Collection CNRS/Musée de l'Homme, éd. bilingue français/anglais, 1 livret.
- PIERCE Ch. Sanders
1978 *Collected Papers*, 6 premiers volumes. *Ecrits sur le signe*, rassemblés, traduits et [1931,1935] commentés par Gérard Deledalle. Paris: Seuil, Collection L'ordre philosophique.
- REVEL-MACDONALD Nicole
1983 *Kudaman. Une épopée Palawan chantée par Usuj*, *Les Cahiers de l'Homme*, 11 illustrations, par Anna Fer, 1 disque flexible. La Haye/Paris: Mouton.
- REVEL Nicole ed.
1998 «Les Épopées. Littératures de la voix», avant-propos de Vadime Elisseeff «Actualité de l'Épopée», *Diogène*, Revue internationale des Sciences humaines, n° 181, janvier-mars. Paris: Gallimard. [English Edition, N° 181, vol 46/1, Berghahn Books New-York-Oxford].
2005 *Literature of Voice: Epics in the Philippines*. Office of the President Publication, 32 photos, 1 video-disc. Manila: Ateneo de Manila University, Quezon-City.
- REVEL Nicole
1990-1991 *Fleurs de Paroles, Histoire Naturelle Palawan*, 3 tomes. Paris: Peeters-France / SELAF, Coll. Ethnoscience. (Vol I: *Les Dons de Nāgsalad*, 1990; Vol. II: *La Maîtrise d'un Savoir et l'Art d'une Relation*, 1991; Vol. III: *Chants d'Amour / Chants d'Oiseaux*, 1991).

- 1992 *Kudaman, Isang Epikong Palawan na Inawit ni Usuy*, traduction en pilipino E. B. Maranan & N. Revel-Macdonald. Manille : Ateneo de Manila University Press, Quezon City.
- 1993 «Épopée», in Nicole Revel *et al.* : *Le grand Atlas des Littératures, Encyclopaedia universalis*, Nouvelle édition sur DVD Rom & édition imprimée : 574-581.
- 2000 *La quête en épouse. Une épopée palawan chantée par Mäsinu. Mämimbin / The Quest for a Wife. A Palawan Epic Sung by Mäsinu*, Paris : Unesco/Langues & Mondes-l'Asiathèque [éd. trilingue pal-fr-engl], 1 CD, illust. graphiques, 8 photos Quincy Castillo.
- 2005 *Le Voyage au ciel d'un héros Sama/ The Voyage to Heaven of a Sama Hero Silungan Baltapa*, Geuthner, [éd. trilingue sina.-fr-engl.]. Avec la collaboration de H. Arlo Nimmo, A. Martenot, G. Rixhon, T. Sangogot, O. Tourny, D. Bolger, Paris, 4 photos noir et blanc, 1 DVD vidéo.
- 2008 *Chanter l'épopée. Témoignage de Mäsinu Intaräy, / The Song of an Epic*. In the Words of Mäsinu Intaräy, DVD vidéo, CNRS, UMR 8099 : Langues-Musiques-Sociétés (LMS) & UPS 2259 : Cultures, Langues, textes (CLT), Villejuif.
- 2011 «Le chant de la mémoire», in Christian Jacob, éd. : *Les lieux de savoir 2. Les mains de l'intellect*. Paris : Albin Michel : 472-493. <http://savoirs.ehess.com>
- 2013a «The Philippine Epics and Ballads Multimedia Archive», *Oral Tradition*, 28/2 : 371-378 + eCompanion. [http://journal.oralTradition.org/issues/28ii/revel#myGallery-pictures\(5\)](http://journal.oralTradition.org/issues/28ii/revel#myGallery-pictures(5))
- 2013b «Vivid and Virtual Memory», in N. Revel ed. : *Songs of Memory in Islands of Southeast Asia*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing Ltd : 27-58.
- 2013c «Récits chantés : la composition mémorative», in A. Dupuis et J. Ivanoff éd. : *Ethnocentrisme et création dans les sociétés 'traditionnelles'*, MSH, Paris, Partie III : L'Oralité comme perception esthétique, Ch.14 : 171-185.
- 2017 *Pala'wan Verbal Arts. A Living Memory in South-Esat Asia / Les Arts de la Parole des Montagnards Pala'wan. Une Mémoire vivante en Asie du Sud-Est*. Paris : Geuthner, ouvrage multimédia trilingue (Pal/Fr/Engl).
- 2021 «Un aède en devenir. Immersion. Mimésis. Travail. Inspiration», in Christian Jacob éd. : *Savoirs*, Humanités numériques, OpenEdition et Paris. les Éditions de l'EHESS, Paris, 21p.
- REVEL Nicole et Deirdre BOLGER
2021 «*Ulit, A Shamanic Healing Ritual Following the Commemoration of the Master of Flowers, Tämwäy ät Ämpuq ät Burak*, in Palawan Highlands. Dialogism, Polyglossy, Plurivocality, Spectral Analysis», *Musika Journal*, V. de la Peña ed., Quezon City : University of the Philippines.
- RICOEUR Paul
1983-84-85 *Temps et Récit*, vols I, II, III, l'Ordre philosophique, Paris : Éditions du Seuil.
1991 «Life in Quest of Narrative», in D. Wood ed. : *On Paul Ricoeur : Narrative and Interpretation*. London : Routledge : 20-33.
- ROUGET Gilbert
1966 «African Traditional non-Prose Forms: Reciting, Declaiming, Singing and Strophic Structure», *Proceedings of the Conference on African Languages and Literature*. Evanston : IL Northwestern University : 45-58.
- SALLEH Muhammad Haji
1991 *The Mind of the Malay Author*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka.
- SWEENEY Amin
1994 *Malay Word Music : A Celebration of Oral Creativity*. Kuala Lumpur : Dewan Bahasa dan Pustaka.
- WARREN James Francis
2002 *Iranun and Balangigi. Globalization, Maritime Raiding and the Birth of Ethnicity*. Singapore : Singapore University Press, NUS.
- ZUMTHOR Paul
1983 *Introduction à la Poésie orale*. Paris : Seuil.
1984 *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris : PUF.

Références en Acoustique

BOERSMA Paul & Don WEENINK

2007 PRAAT : doing phonetics by computer (Version 4.5.) [Computer program]. [Http://Www.Praat.Org/](http://www.praat.org/)

2014 *Introduction to Audio Analysis: A MATLAB Approach. Introduction to Audio Analysis: A MATLAB Approach.*

BYRNE Denis, Harvey DILLON, Khanh TRAN, Stig ARLINGER, Keith WILBRAHAM, Robin COX, C Ludvigsen

1994 «An international comparison of long-term average speech spectra», *The Journal of the Acoustical Society of America*. <https://doi.org/10.1121/1.410152>

KELLER Eric

2005 «The analysis of voice quality in speech processing», in *Lecture Notes in Computer Science (including subseries Lecture Notes in Artificial Intelligence and Lecture Notes in Bioinformatics)*. https://doi.org/10.1007/11520153_4

LARTILLOT Olivier, Petri TOIVAINEN, Tuomas EEROLA

2007 «Mir in Matlab (II): A toolbox for musical feature extraction from audio», In *Proceedings of the 8th International Conference on Music Information Retrieval, ISMIR, 2007*.

2008 A Matlab toolbox for music information retrieval. In *Studies in Classification, Data Analysis, and Knowledge Organization*.

LÖFQVIST Anders, Bengt MANDERSSON

1987 «Long-time average spectrum of speech and voice analysis», *Folia Phoniatica et Logopaedica*. <https://doi.org/10.1159/000265863>

LUIZARD Paul, Erik BRAUER, Stefan WEINZIERL, Nathalie HENRICH BERNARDONI

2018 «How singers adapt to room acoustical conditions», in *Proceedings of the Institute of Acoustics*.

RÉSUMÉ. Tandis qu'une vie s'écoule, les diverses relations humaines grâce auxquelles un aède acquiert et reproduit les canons esthétiques d'une culture, tout en développant un style personnel, tel est le centre de notre contribution, assortie d'une analyse acoustique des caractéristiques vocales des deux aèdes. Une écoute attentive des autres aèdes ainsi qu'un long entraînement solitaire et des choix s'opèrent en lui, avant qu'il n'ose chanter en présence d'autrui. L'épopée, en tant qu'art vocal, pénètre la vie de chaque auditeur et détient, quant à elle, une vie multiple dans l'espace et le temps. Nous traitons cette fois de l'agentivité aède/auditeur et l'analyse acoustique porte sur deux épopées dans les Hautes-Terres de Palawan : «*Kudaman*» chantée par Usuy, un chamane bien aimé, et «*Mämiminbin*» chantée par Mäsinu Intaräy, devenu «Trésor national vivant» aux Philippines. L'expression artistique de chaque style vocal dépend de la capacité respiratoire de l'aède et, dans les contraintes qui lui sont personnelles – de son aptitude à transmettre un récit fait d'une suite d'énoncés compréhensibles, ainsi que la latitude et le goût d'ajouter à l'articulation des mots porteurs de sens – des ornements vocales dénuées de sens. Par un regard analytique pluriel, nous avons souhaité analyser les timbres de deux aèdes, mais aussi enrichir une anthropologie des arts de la performance vocale.