

**Anthony SEEGER. *Why Suyà Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People***

Cambridge : Cambridge University Press, 1987

**Riccardo Canzio**

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1609>

ISSN : 2235-7688

**Éditeur**

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 octobre 1991

Pagination : 268-273

ISBN : 978-2-8257-0431-8

ISSN : 1662-372X

**Référence électronique**

Riccardo Canzio, « Anthony SEEGER. *Why Suyà Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 4 | 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 05 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1609>

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

Tous droits réservés

---

# Anthony SEEGER. *Why Suyà Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*

Cambridge : Cambridge University Press, 1987

Riccardo Canzio

---

## RÉFÉRENCE

Anthony SEEGER. *Why Suyà Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987. 147 p. Accompagné d'une cassette audio d'exemples musicaux.

- 1 Pourquoi les Suyà chantent-ils ? Parce qu'à travers le chant, ils pourront rétablir le bon et le beau dans le monde et s'y relier. Parce qu'à travers le chant, ils pourront restaurer un certain ordre dans leur univers symbolique, car le chant est une activité essentielle au rétablissement et à la continuation de certains traits sociaux ; une activité structurant l'espace, le temps et les relations humaines. Les Suyà chantent parce que le chant est un moyen indispensable pour articuler leurs expériences de vie et les processus de leur société. Le chant est une expérience du corps et de la personne sociale, une façon de perpétuer la société ; le chant est aussi intimement lié à la production de biens matériels et à l'identité sociale.
- 2 Telles sont quelques-unes des réponses que propose Anthony Seeger à la question posée par le titre du livre. Si elles ne présentent pas un caractère définitif, elles ont du moins le mérite de nous encourager à considérer le phénomène musical sous un angle nouveau.
- 3 Les Suyà, qui habitent le Parc National du Xingu dans l'État du Mato Grosso au Brésil, sont une communauté indienne du groupe Gê. L'auteur a passé de longues périodes chez eux, connaît intimement la culture de ce peuple dont il maîtrise la langue et les pratiques musicales. Il nous propose ici une approche de type « anthropologie musicale » (*musical anthropology*) par opposition à la plus traditionnelle « anthropologie de la musique » (

*anthropology of music*). Cette terminologie n'est pas très précise en français et la distinction entre les deux concepts requiert une certaine réflexion. Si l'anthropologie de la musique considère la musique comme une partie de la culture et de la vie sociale, l'anthropologie musicale considère, elle, la façon dont l'exécution (*performance*) musicale crée de nouveaux aspects de la culture et de la vie sociale. Plutôt que de postuler, comme Merriam (1964), l'existence d'une matrice culturelle dans laquelle la musique a sa place, l'anthropologie musicale examine la façon dont la musique s'inscrit comme une composante active de cette construction.

- 4 Le livre tourne autour de la cérémonie de la souris qui a eu lieu en 1972 (et en 1976). Dans les chapitres décrivant cette cérémonie, l'auteur utilise le présent ethnographique comme artifice de narration. Cette méthode a été critiquée en objectant qu'un tel type de récit sépare les faits de leur contexte historique et tend à créer un modèle à partir d'un événement qui n'est pas forcément la norme. Seeger justifie son choix du présent en mettant l'accent précisément sur la particularité des événements dont il a démontré la pertinence culturelle et non pas sur leur normativité.
- 5 Le style du discours, parfois romanesque dans certains chapitres, pourra peut-être étonner le lecteur peu accoutumé à ce genre de description ethnologique très imagée, mais plaira sans doute à tous ceux qui aiment voir se dévoiler l'intimité des relations entre l'ethnologue et ses collaborateurs et informateurs. L'observation participante, ce comportement qui tend à privilégier la communication sur le terrain afin d'éviter toute distorsion d'interprétation, est poussée ici à l'extrême.
- 6 Si toute enquête de terrain suppose un échange interculturel d'informations – et sur ce point, Seeger est irréprochable –, une élaboration des épisodes de son interaction avec les Suyà – échange de mythes et de chants – et une contextualisation de certaines de ses assertions auraient été souhaitables. Par exemple, une recherche sur la manière dont la version chantée du conte d'Abiyoyo introduite par Seeger chez les Suyà a pu devenir un succès à travers le Xingu, tout comme certaines chansons d'autres ethnies adoptées par les Suyà, aurait éclairé le processus d'acquisition et de modification du répertoire. Le tout aurait pu être considéré comme une expérience ethnologique visant précisément à éclairer ce processus. Cette expérience aurait à son tour ajouté à la connaissance de la psychologie sociale des Suyà et aurait enrichi l'excellente description du contexte socio-politique du chant que l'auteur nous offre dans le dernier chapitre.
- 7 Le deuxième chapitre traite en particulier des arts de la parole et cherche à dégager une terminologie vernaculaire des diverses catégories liées à des formes différentes de la parole. Il ne faut pas oublier que parmi les peuples Gê et d'autres groupes ethniques des basses-terres du Brésil, l'art oratoire prend une place importante comme moyen de transmission, non seulement des traditions, mais aussi des valeurs culturelles.
- 8 Ainsi, les Suyà distinguent les instructions (*sarén*) qui font référence au comportement social, et l'utilisation d'une technique de « ce que les vieux relatent » (*metumji iarén*). Il s'agit de narrations mythiques, ou encore de récitatifs (*huru iarén, ngatu iarén, gaiyi iarén*), discours récités ayant pour but l'instruction en public de certains individus sur le comportement à tenir pendant certaines cérémonies. La parole (*kapérni*) peut prendre des formes diverses allant de la conversation courante à l'allocution publique et aux exhortations. Les invocations (*sangére*) sont des récitations ayant un caractère rituel qui ont lieu dans des endroits privés. Parmi les chants ngére, formes vocales déterminées par la prédominance de la mélodie sur le texte qui est fixe, on distingue les chants criés (*akia*) des chants à l'unisson (*ngére*). Ce type de travail ethnographique détaillé est à

encourager ; il constitue en effet une contribution de valeur à l'approche cognitive des formes de pensée suyà.

- 9 Seeger considère toute *performance* musicale comme une activité créative, en ce sens que la création et la re-création de relations sociales à travers le chant cérémoniel engendre un contexte social qui, à son tour, va modifier d'autres contextes sociaux. Cela se vérifie dans le cas des petites sociétés traditionnelles qui ne possèdent pas de tradition écrite et où l'interaction entre les individus dans la vie quotidienne ne suffit pas à la re-création de la vie sociale – affirmation de valeurs, transformation de relations, diffusion d'idées – et où la *performance* rituelle devient donc nécessaire.
- 10 Ainsi, dans le quatrième chapitre, il assimile le village à la salle de concert et attire notre attention sur les aspects de re-création des relations spatiales dans des cérémonies où toute la communauté est impliquée. Il compare l'année à une saison musicale et envisage le calendrier rituel lié à l'écosystème et à la notion de temps comme une expérience sociale significative créée par les hommes et agissant à la fois sur eux. Il réduit la société à un orchestre et induit le rétablissement des relations sociales à travers les arts vocaux. Il identifie le corps à un instrument en mettant l'accent sur les fonctions du corps, sur ses ornements et sa gestuelle dans la vie rituelle. En postulant de cette façon l'emboîtement total de la musique dans son contexte social, Seeger prend une position méthodologique qui peut sembler un peu extrême. Certes, le monde sonore de cette société est très lié aux facteurs qu'il mentionne, mais ses affirmations à cet égard doivent être nuancées.
- 11 Les questions quoi ?, qui ?, comment ?, où ?, quand ?, pour qui ? et pourquoi ? que l'auteur pose à propos d'un chant suyà, ainsi que ses traductions des mythes et des chants, nous ramènent aux descriptions strictes de l'ethnographie classique. Cela est une bonne chose car l'ethnomusicologie peut mieux contribuer à la compréhension de la production sonore d'une société en réalisant cette ethnographie fine qui est la condition préalable à la formulation de toute hypothèse théorique et à d'éventuelles comparaisons.
- 12 Le chapitre 5 présente la transcription (adaptée de Roseman, c.f. bibliographie de Seeger) d'un chant à l'unisson de la saison des pluies et s'étend sur une discussion du problème soulevé par la hauteur absolue ascendante (*rising pitch*) du dit chant. Seeger cherche des explications plausibles à ce phénomène fort intéressant et son enquête l'amène à comparer des enregistrements antérieurs, à effectuer habilement des expériences de laboratoire et à tirer des leçons de son propre apprentissage du chant suyà. On pourra s'interroger sur ses conclusions, mais sa problématique est cohérente et son traitement est en fait exemplaire.
- 13 On aurait pourtant aimé avoir aussi une explication plus poussée du système sonore – la fonction régulatrice de la pulsation induite par la percussion, son éventuelle périodicité, la relation entre texte et forme – et du rapport qui existe entre les phénomènes révélés par son analyse de la *performance* – ces indications auditives (*aural clues*, p. 97) démarquant les sections du chant qu'il mentionne – et certains traits sonores concrets. Cela nous semble important, car nous avons nous-mêmes rencontré des concepts similaires dans le chant d'ethnies apparentées. L'auteur, qui connaît bien le chant par la pratique, aurait pu nous donner un aperçu à l'aide de transcriptions analytiques et non simplement descriptives.
- 14 En présence d'enregistrements, le rôle d'une transcription n'est plus celui de transmettre au lecteur une image approximative de ce que l'auteur a entendu, mais surtout de faire ressortir les éléments de perception qui le guideront vers une écoute la plus proche

possible de celle des membres de la culture concernée. Ce qui compte dans toute transcription, c'est la pertinence émiqique du choix de chaque élément. En présentant une transcription, on accepte inexorablement la valorisation de certaines structures dont le choix nécessite beaucoup de réflexion parce qu'elles ne sont pas culturellement neutres.

- 15 En ce sens, la transcription de Roseman utilisée par Seeger est contestable. Par exemple, nous pourrions accepter le choix d'une figure ternaire comme unité de temps pour pouvoir noter la « syncope » – et nous utilisons ce terme avec précaution – qu'on entend par rapport à la pulsation régulière de la percussion ; mais la pertinence d'une transcription, si serrée en ce qui concerne cet élément, doit être méthodologiquement motivée. Elle ne l'a pas été et la mise en relief d'autres éléments structuraux facilement perceptibles n'a même pas été suggérée.
- 16 D'autre part, de nombreuses coquilles doivent s'être glissées dans la transcription, car nous y constatons le manque d'indications – seulement dans la section A – de plusieurs pulsations de la percussion – nous avons compté huit absences, sauf erreur – et la présence d'une note qui ne devrait pas y figurer.
- 17 Mais nous attribuons peut-être à l'auteur des intentions qui n'étaient évidemment pas les siennes. Ces transcriptions sont là pour élucider le « mystère de la hauteur ascendante » (p. 88) plutôt que pour éclairer le fonctionnement d'un système musical qui s'avère d'ailleurs très intéressant.
- 18 Peut-être un petit détour dans d'autres écrits de Seeger nous permettra de mieux comprendre sa position. Il explique sa méthodologie ailleurs, dans un article dédié au chant des Suyà (1977) et s'exprime sur la vieille controverse entre orientation ethnologique et orientation musicologique en ethnomusicologie.
- 19 Il nous dit que devant une exécution musicale (*performance*), un ethnomusicologue d'orientation ethnologique commence en général par se poser des questions du type « Que sont en train de faire les membres de ce groupe et pourquoi le font-ils ainsi ? » ; tandis que le chercheur d'orientation musicologique se demandera plutôt « Quels sont les systèmes sonores équivalents à ce que nous appelons “musique” et quelles sont les structures de ce système sonore ? ». Toujours selon Seeger, les questions du musicologue sous-tendent un jugement de valeur, s'appuient sur des concepts liés à son propre système conceptuel et n'éclairent qu'une petite partie du champ d'enquête plus vaste proposé par les interrogations de l'ethnologue. Il poursuit en affirmant que ces deux attitudes ou orientations sont complémentaires mais que la plupart des études tendent à privilégier une des positions au détriment de l'autre. Il y a pourtant consensus pour dire que musique et société sont liées d'une certaine façon, mais qu'il est nécessaire d'aller au delà des généralisations pour découvrir la vraie nature des liens présumés entre les structures sonores et les hommes qui les produisent.
- 20 Bien que se situant dans le camp des ethnologues, Seeger prétend dépasser cette antinomie « contexte/produit ». Il le fait à travers son analyse de la *performance*. Nous soutenons sa position méthodologique mais il nous semble que dans son livre, il ne va pas tout-à-fait assez loin dans les implications de sa méthode et ne parvient pas à livrer la description complète du système que les musicologues sont en droit d'attendre.
- 21 La cassette accompagnant le livre présente un échantillon des différentes formes sonores entendues dans le village : conversation informelle, récit de mythe et plusieurs exemples de chants qui présentent un grand intérêt esthétique et qui s'accordent avec la

description des genres faite par l'auteur. Le texte, qui renvoie aux exemples enregistrés, nous fournit des informations concernant le contexte de chaque enregistrement.

- 22 Pendant longtemps, la plupart des théories ethnomusicologiques ont été construites à partir des concepts tirés de l'étude des musiques d'Afrique et des grandes traditions d'Asie. Les musiques amérindiennes, en particulier celles des groupes ethniques des basses-terres de l'Amérique du Sud, n'ont guère été prises en compte pour l'élaboration des dites théories. L'apport de Seeger est à cet égard incontestable ; en mettant l'accent sur la *performance*, il nous fait découvrir des aspects propres à la culture des Suyà et à nombre d'autres cultures de la région, qui ne peuvent être décrites correctement qu'en considérant « la production musicale plutôt que le produit musical » (xv).
- 23 En effet, la musique de ces sociétés ne saurait être comprise dans son ensemble qu'à travers ce type d'approche. C'est précisément là que l'ethnomusicologie de cette région du monde peut contribuer à la théorie générale de notre discipline. En ce sens, le travail de Seeger est cohérent et honnête ; il délivre ce qu'il promet et mérite toute notre considération.
- 24 En termes généraux, nous pensons – avec l'auteur – qu'il n'est plus possible aujourd'hui, dans une description ethnomusicologique, de s'en tenir strictement à une seule ligne de travail ; le produit musical est aussi important que son mode de production et la plupart des sociétés traditionnelles en sont conscientes. Une approche sous plusieurs angles d'attaque et une certaine souplesse méthodologique sont de rigueur si l'on veut arriver à obtenir l'image globale d'une société et de sa « musique », ce qui est l'objectif avoué de notre discipline. Des approches différentes nous permettraient d'examiner un sujet sous des éclairages divers et d'apporter des aperçus nouveaux à notre description.
- 25 En somme, si la question « Pourquoi les Suyà chantent-ils ? » ne trouve pas ici sa réponse définitive, elle a le mérite de soulever à son tour d'autres questions, surtout méthodologiques, qui nous font avancer dans le chemin de la compréhension du phénomène sonore dans une société. Ce livre est un passage obligé pour tous ceux qui s'intéressent à cette région du monde et à ses traditions culturelles ; il représente une contribution indéniable aux débats théoriques de l'ethnomusicologie.

---

## BIBLIOGRAPHIE

MERRIAM Alan P., 1964, *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois : Northwestern University Press.

SEEGER Anthony, 1977, « Porquè os indios Suyà cantam para as suas irmas ? », in : G. Velho (ed.), *Ensaio de Sociologia da Arte : Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro : Zahar, pp. 39-63.