L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

Chanter l'identité

Musique et organisation sociale chez les Indiens Suyá du Mato Grosso (Brésil)

Anthony Seeger

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24877>

DOI : 10.4000/lhomme.24877

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 135-150

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Anthony Seeger, « Chanter l'identité », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24877> ; DOI : 10.4000/lhomme.24877

Chanter l'identité

Musique et organisation sociale chez les Indiens Suyá du Mato Grosso (Brésil)

Anthony Seeger

LES SCIENCES interdisciplinaires ont bien souvent du mal à opérer la synthèse des disciplines qu'elles visent à transcender. En ethnomusicologie, la définition des relations qui unissent l'anthropologie – l'étude des groupes humains – à la musicologie – l'étude des structures sonores appelées musique – s'est toujours avérée problématique. Bien que, afin de contourner cet écueil, Bruno Nettl ait suggéré de s'intéresser aux réalités pratiques de l'ethnomusicologie plutôt qu'aux polémiques entourant l'idéal théorique à poursuivre (Nettl 1981), j'estime pour ma part que cette solution est loin d'être satisfaisante, car les pratiques individuelles manquent souvent de cohérence et/ou d'inventivité. Les questions fondamentales que se posent les anthropologues et les musicologues diffèrent parfois fortement. Même si leurs analyses tendent finalement à se rapprocher, elles découlent d'hypothèses de départ bien distinctes. Les anthropologues ont pour objectif ultime de comprendre la vie sociale, les musicologues de comprendre la musique. Si l'analyse de la vie sociale peut conduire un anthropologue à étudier la musique, et l'analyse de la musique conduire un musicologue à étudier la société, leurs propos ne se recoupent que rarement. À cela s'ajoute le degré de spécialisation que requiert la musique – ne serait-ce qu'au regard de la notation musicale utilisée pour décrire les sons –, qui a encore contribué à séparer analyses anthropologique et musicologique.

Le fossé s'est toutefois quelque peu réduit à la suite de l'émergence d'une troisième discipline qui a influencé les deux premières. Avec l'essor, dans les années 1980, des *Cultural Studies*, approche interdisciplinaire s'interrogeant sur les rapports entre culture et société, anthropologues et ethnomusicologues commencèrent à se référer à des auteurs issus de ce mouvement (qui eux-mêmes devaient

Je suis reconnaissant envers divers organismes qui ont financé mes travaux au fil des ans ; je les ai déjà tous remerciés dans mes livres, aussi me contenterai-je ici d'ajouter à ceux déjà cités la John Simon Guggenheim Foundation, la Smithsonian Institution et l'Université de Californie de Los Angeles, sans qui je n'aurais pas pu accomplir mes recherches. Je tiens également à rendre hommage aux Indiens Suyá du Mato Grosso, qui m'ont été d'une grande aide dans mes recherches depuis 1971.

LES SOCIÉTÉS PAR LEUR MUSIQUE

souvent beaucoup à l'anthropologie) et à s'engager dans des directions similaires, en particulier en ce qui concerne l'étude des cultures populaires. En un sens, chacune de ces trois disciplines a su intégrer les découvertes des deux autres mieux qu'aucune autre approche n'était parvenue à le faire jusqu'alors. Néanmoins, le malaise subsiste. De nombreuses analyses de phénomènes musicaux, excellentes par ailleurs, font totalement abstraction des sons produits ; à l'inverse, quantité d'études musicologiques détaillées ne prennent que succinctement en compte la dimension sociale de leur objet. Cet article s'attachera donc à démontrer dans quelle mesure la musique participe de la vie sociale et de la spéculation cosmologique ; il évoquera également le rôle moteur, et non pas purement réflexif, que la musique peut avoir dans l'action comme dans la spéculation.

Au cours de mes travaux, j'ai eu à cœur d'aborder aussi bien les phénomènes sonores que le fonctionnement des sociétés. Je me suis essentiellement intéressé aux communautés indigènes du bassin de l'Amazone, au Brésil, mais j'aurais également pu opter pour la Papouasie-Nouvelle-Guinée, l'Australie ou ailleurs¹.

Ce furent des considérations d'ordre anthropologique (ou sociologique) qui me guidèrent chez les Indiens Suyá, une société du Mato Grosso appartenant au groupe linguistique gé. Je me demandais si l'on pouvait établir un lien entre les principes avec lesquels ils décrivent leur univers (leur cosmologie), leur façon de se constituer en groupes (leur organisation sociale) et leur manière de combiner les sons (leur musique et certaines caractéristiques phonologiques de leur langage). À supposer qu'une telle corrélation existât, elle ne devait être observable que dans une communauté où la cosmologie n'avait pas été altérée par les missionnaires, où l'économie de marché n'avait pas trop profondément (et depuis peu seulement) modifié l'organisation sociale et où la musique et la danse tenaient encore une place importante dans la vie quotidienne². Telles furent les exigences qui me conduisirent chez les Suyá, sur lesquels on ne possédait que peu d'informations (Steinen 1942 [1884] ; Lanna 1967).

Les sociétés du Brésil central appartenant au groupe linguistique gé sont bien connues dans le milieu de l'anthropologie sociale en raison des articles que Claude Lévi-Strauss a consacrés à leur organisation sociale dans *Anthropologie Structurale* (Lévi-Strauss 1963), en se fondant sur les études ethnographiques de Curt Nimuendaju. Les tribus gé du nord et du centre y apparaissaient comme possédant des systèmes de descendance claniques et lignagers, mais également des systèmes onomastiques complexes et des phratries obéissant à des règles différentes. Leur cosmologie se traduisait dans l'organisation spatiale de leurs villages et dans leur intégration aux jardins, aux fleuves, aux forêts et aux savanes environnantes. Une nouvelle étude approfondie des populations gé du nord, entreprise par des anthropologues brésiliens et américains, décrit un ensemble de sociétés dotées d'organi-

1. Des études menées par Steven Feld en Nouvelle-Guinée, Peter Toner en Australie, ainsi que d'autres ailleurs, ont mis en lumière des mécanismes similaires hors de l'Amazonie.

2. Je n'avais cependant pas idée à l'époque de la chute de population que provoquerait la « pacification », de sorte que je n'en ai pas tenu compte au moment de choisir un groupe à étudier. En effet, toutes les communautés indiennes qui ont survécu à l'expansion brésilienne en Amazonie ont souffert d'une forte dépopulation, qui a évidemment affecté de nombreux aspects de la vie sociale.

sations sociales complexes, de cosmologies solidement documentées, ainsi que de longs cycles rituels dont l'importance pour les systèmes onomastiques était considérable (Maybury-Lewis 1980 au sujet du projet Harvard-Brésil central)³. Cependant, les Suyá ne furent pas visités pour cette étude et si tous les anthropologues firent mention des chants, des danses et des ornements corporels des indigènes, aucun n'étudia de près leur production musicale.

Les composantes de la vie sociale et de la cosmologie

Mon intention étant d'observer la place que tenait la musique dans la vie sociale et la pensée cosmologique des Suyá, il me fallut préalablement effectuer des recherches dans ces deux derniers domaines, qui n'avaient jusqu'alors fait l'objet d'aucune étude détaillée⁴. Après quinze mois passés sur le terrain (1971-1973), je rédigeai un mémoire sur leur organisation sociale et leur cosmologie – un mémoire qui faisait à peine état de leur musique et qui fut plus tard publié sous le titre *Nature and Society in Central Brazil. The Suyá Indians of Mato Grosso* (Seeger 1981). Je retournai plusieurs fois dans la région entre 1975 et 1980, alors que j'enseignais à Rio de Janeiro. Ce fut seulement à l'issue de ces séjours sur le terrain que j'eus le sentiment d'avoir acquis une compréhension suffisante de leur musique pour cerner correctement son rôle dans la vie sociale (Seeger 1987). J'ai par la suite effectué de courts séjours chez les Suyá en 1994, 1995, 1996, 1998 et 2001. Dans les paragraphes qui suivent, le « présent ethnographique » correspond à une période qui s'étale de 1940 à 1980⁵.

La cosmologie des Suyá présente des analogies avec celle de nombreuses autres communautés du groupe linguistique gé du nord. Il serait possible de consacrer un livre entier à leur cosmologie, aussi me contenterai-je d'insister avant tout sur le principe de dualité, que l'on retrouve dans différents domaines⁶. Bon nombre de facettes de leur vie se subdivisent en paires d'éléments plus ou moins asymétriques, en particulier dans le domaine des relations sociales, de la cosmologie et de la musique. Pour les Suyá, l'espace se décompose en deux directions seulement, l'est et l'ouest ; de même, il existe pour eux une opposition fondamentale entre le centre du

3. Avant d'entreprendre mes recherches sur les Suyá, j'ai suivi, à l'Université Harvard, les cours de David Maybury-Lewis portant sur les Indiens du groupe linguistique gé ; avant de poursuivre mes études d'anthropologie – avec pour spécialité l'Amérique du Sud – à l'Université de Chicago, sous la direction du professeur Terence S. Turner. Ce fut ce dernier qui me suggéra de m'intéresser aux Suyá, qui vivaient non loin de villages kayapo où il s'était rendu, une suggestion dont je lui serai toujours reconnaissant.

4. Certains chercheurs en musicologie ont su tirer un parti admirable de leur collaboration avec des anthropologues et mettre à profit les recherches linguistiques et ethnographiques de ces derniers. On peut citer par exemple Steven Feld, qui a étroitement coopéré avec Edward Schieffelin, celui-ci l'ayant précédé chez les Kaluli (Bosavi) de Nouvelle-Guinée.

5. J'ai conscience des problèmes que soulèvent les textes ethnographiques écrits au présent, auquel je préfère habituellement le passé. Toutefois, le passage perpétuel d'un temps à l'autre dans cet article s'avérant laborieux, et suivant les règles de la narrativité en français, j'ai finalement opté pour le présent sur les conseils de la Rédaction.

6. Le titre même du recueil édité par David Maybury-Lewis (Maybury-Lewis, 1980), *Dialectical Societies* indique qu'il s'agit là d'un trait caractéristique des sociétés gé.

village et sa périphérie. L'année des Suyá ne comporte que deux saisons (sèche et humide). Ils établissent une distinction marquée entre les hommes et les animaux. La plupart de leurs chants sont en deux parties. Ils sont parfois chantés en groupes dans une relation partie/tout bien spécifique. Les deux principaux genres musicaux utilisent deux modes d'ouverture de la gorge différents – à gorge déployée ou la gorge serrée – et une bonne partie de leurs chants ne se chantent que pendant une moitié de l'année (saison des pluies ou saison sèche). Comme me l'a un jour confié un Suyá alors qu'il cherchait une parure de bras : « Pour toute chose, il y en a presque toujours une autre qui lui ressemble. C'est pourquoi, conclut-il, quand on a l'une, on se demande : mais où est celle qui lui ressemble ? » Ce précepte s'avéra un précieux conseil, qui me permit presque toujours, chez les Suyá, de rapprocher chaque chose d'une autre qui lui ressemblait.

Ce dualisme propre à l'organisation sociale des Suyá n'est guère apparent en dehors des périodes de cérémonie. Le village consiste en un cercle de huttes disposées autour d'une place en terre battue qui accueille en son centre un feu servant de point de rassemblement aux hommes et, à l'ouest, une maison qui leur est réservée. Les mariages ne sont déterminés ni par le clan, ni par le lignage et le village n'est pas conçu non plus comme divisé en deux moitiés opposées.

En période de rituel, tout change. Des phratries hétérogènes, associées à l'est ou à l'ouest, mais aussi d'autres groupes sociaux, font leur apparition à l'occasion de cérémonies qui, en elles-mêmes, redéfinissent l'espace villageois en le divisant en une moitié est et une moitié ouest. L'appartenance à une phratrie, certaines prérogatives spécifiques, ainsi que l'appartenance à tel ou tel groupe onomastique, se transmettent du frère de la mère au fils de la sœur, et de la sœur du père à la fille du frère. Les relations onomastiques occupent une place prépondérante dans les rites suyá. Ceux-ci définissent avec une grande clarté les notions de temps, d'espace, de personne, d'humain ou d'animal ; ils offrent la possibilité d'instaurer de nouveaux rapports entre les individus ou de restaurer les rapports passés. Leur accomplissement requiert la participation de tous et a pour effet de réordonner, de manière significative, les pensées et les actes.

D'un point de vue acoustique, le village suyá est une véritable salle de concert – il sert de cadre à la majeure partie des discours et des chants, spectateurs et interprètes y cohabitent et l'on y entend la musique depuis n'importe quel point – et la vie des villageois est un concert – le répertoire de chacun d'entre eux évolue au cours de sa vie, tandis que le reste des habitants constitue un public de connaisseurs qui déchiffrent et évaluent le récital.

Les chants suyá

La musique des Suyá n'est que chant⁷. Bien qu'ils connaissent les flûtes dont se servent leurs voisins des villages du Haut-Xingu, ils n'en confectionnent ou n'en jouent que rarement. Ils interprètent ainsi des dizaines de chants empruntés à

7. Tous les enregistrements de chants suyá effectués par l'auteur sont conservés aux Archives de musique traditionnelle de l'Université de l'Indiana, où ils sont à la disposition des chercheurs.

d'autres communautés d'Indiens sud-américains, mais ne jouent pas leur musique instrumentale. Depuis quelques années, ils ont découvert les plaisirs de la danse sur des airs de musique populaire brésilienne (*música sertaneja*), mais ils n'ont jamais manifesté l'envie d'apprendre les instruments requis pour la reproduire.

Les Suyá distinguent leurs cérémonies propres de celles glanées, au XIX^e siècle, auprès d'autres sociétés indigènes du Haut-Xingu, dont ils ont également adopté certains aspects de la culture matérielle et diverses pratiques culinaires. Les Suyá se piquent d'imiter parfaitement la musique du Haut-Xingu, qui repose sur des principes différents de la leur. Pour la clarté de mon propos, je limiterai cependant mes observations à la musique qu'ils considèrent comme leur appartenant en propre : « les chants des anciens ».

Chez les Suyá, beaucoup de cérémonies, notamment celles consacrées à l'initiation des garçons, s'étendent sur une période de plusieurs semaines ou même plusieurs mois, et combinent interprétation quasi quotidienne de chants saisonniers (un répertoire pour la saison sèche et un autre pour la saison des pluies), chants individuels déclamés à tue-tête (*akia*) et chants cérémoniels à l'unisson. Hommes et femmes chantent en général séparément ; un rôle particulier est réservé aux personnes âgées, qui à certains moments précis interviennent en lançant des cris en voix de fausset qui tranchent avec la façon de chanter du reste de la population. Au cours d'une même cérémonie, voire d'une même journée, se mêlent donc des types de chants et de sonorités bien distincts, interprétés et produits par des individus occupant des fonctions sociales et acoustiques tout aussi distinctes⁸.

Structure duelle des chants

La plupart des chants suyá consistent en une mélodie de plusieurs phrases répétée en boucle – la répétition constituant un trait prédominant de la musique suyá. Toutefois, même si la mélodie est répétitive, dans beaucoup de chants à l'unisson, la hauteur monte graduellement et le tempo s'accélère légèrement. La mélodie est, quant à elle, légèrement altérée par la composition des textes chantés qui possèdent une structure hautement aboutie.

Le texte de la plupart des chants présente une structure duelle, illustrée par la figure 1. On peut résumer ce dualisme de la façon suivante :

1° Chaque chant se scinde en deux parties (*kradi* et *sindaw*), qui se distinguent par leurs paroles. Ces dernières portent toujours sur un être vivant et sur une action qu'on lui prête. Les animaux ou les plantes mentionnés dans les deux moitiés sont toujours du même type (deux poissons, deux plantes, deux mammifères), mais pas nécessairement de la même espèce.

2° Chaque moitié du chant – qui répète un nombre variable de fois la mélodie – se subdivise en deux segments : le premier est « dépourvu de sens » ou « vide » (*kai kaw*) ; le second donne le nom de l'animal et décrit une action « révélatrice du nom » (*sinti iaren*). Associée à la mélodie, cette structure rend chaque chant unique. Le seg-

8. Dans *Why Suyá Sing* (Seeger 1987), je décris dans son entier et analyse plus en détail toute une période de cérémonie suyá.

ment « dépourvu de sens » se décompose lui-même en deux sous-segments : un premier « complètement vide » (voir la première ligne de la transcription, en figure 2, où l'on ne trouve que la syllabe « *te* ») et un autre appelé « recherche du nom » (*sinti sulu*), dans lequel les paroles décrivent l'action sans dévoiler le nom de la créature dont il est question (la seconde ligne en figure 2 signifie « nous secouons nos nageoires/parures de danse pour la cérémonie de la souris »).

3° Même une fois le nom de l'animal ou de la plante révélé et les paroles chantées dans leur intégralité, chaque fois que la mélodie est répétée, elle alterne une section de paroles privées de référent (voir Fig. 2 de la 14^e mesure à la fin) et une section de paroles signifiantes. Les paroles de la première reflètent le genre musical de la chanson ; celles de la seconde permettent d'identifier le chant.

Figure 1. Structure de nombreux chants suyá ; ceux-ci s'ouvrent sur des syllabes génériques, se poursuivent par un vers incomplet, puis par le vers entier (qui donne le nom de la créature, de l'action et les syllabes chantées) avant de se conclure et de laisser place à la seconde moitié du chant. Les mots entre guillemets constituent des gloses des termes que les Suyá emploient pour décrire la structure musicale de leurs chants.

Paroles sans signification
 “Recherche du nom”
 “Révélation du nom”

Traduction

Hochet

pour le service des juges marques de dante	pour le service des juges marques de dante	pour le service des juges marques de dante
---	---	---

[illegible]

soujours sur "re".

La majorité des chants commence par des syllabes dépourvues de sens qui introduisent la mélodie. Après plusieurs répétitions, quelques mots décrivant une action se substituent aux syllabes génériques, tandis que la mélodie demeure la même. C'est ce qu'on appelle la « recherche (ou l'approche) du nom », car ces quelques mots font référence à l'animal, à la plante ou à l'esprit dont il est question dans le chant, mais sans le ou la nommer. Ce passage peut être chanté une ou plusieurs fois ; il arrive aussi qu'on l'omette et que l'animal soit nommé directement, en même temps que l'action qu'il accomplit.

Le texte chanté arrive à son terme lorsque les chanteurs associent le nom d'un animal, d'une plante ou d'un esprit à l'action déjà citée. C'est généralement le chef du chœur qui annonce, par exemple en insistant sur certaines notes, le passage d'une partie à une autre. Après avoir chanté le vers correspondant à la « révélation du nom » un nombre variable de fois, les chanteurs terminent la strophe par une coda, qui consiste soit à la répéter dans son intégralité un ton plus bas, soit à en reprendre la seconde moitié seulement, soit à la clore par des notes graves et glissées.

Dans l'*akia* d'Uetagu transcrit plus haut, la structure des paroles est clairement apparente. La mélodie, assez simple, démarre sur des notes aiguës pour s'achever sur des notes graves. Uetagu révèle et répète à plusieurs reprises le nom de l'animal ainsi que l'action qu'il accomplit dans les 12 premières mesures avant d'entonner des syllabes dépourvues de sens de la 13^e mesure à la fin, qui font office de coda.

Lorsqu'un groupe d'hommes chante des *akia* en même temps, ils tapent habituellement du pied et agitent leurs hochets tout en hurlant leurs paroles, ce qui crée une polyphonie de cris. Dans un enregistrement où plusieurs hommes à la fois chantent des *akia*, la voix d'Uetagu s'élève ainsi une quarantaine de secondes après le début du chant, domine un moment les autres voix, avant que ces dernières ne la couvrent. Souvent, seule la section initiale – chantée d'une voix tendue, dans un registre aigu – demeure audible parmi les cris des autres chanteurs (voir Fig. 2).

L'enregistrement inclut également (voir CD # 18) un chant à l'unisson, un *agachi ngere* déjà transcrit et analysé dans une autre publication (Seeger 1987 : 88-103). Le chant débute par (1) quelques syllabes répétées en continu qui campent la mélodie. Vient ensuite la description d'une action (2), à savoir se peindre le visage et chanter durant une course de relais (avec un rondin pour témoin), puis le vers entier (3) qui donne le nom du poisson qui se peint le visage pour la course. Pour la coda, le vers entier est repris bien plus lentement, dans un registre presque aussi grave que les syllabes du début, et la strophe se clôt sur quelques « *huuuu* » s'étendant sur plusieurs hauteurs.

Les paroles sont les suivantes (les syllabes génériques insérées pour adapter le texte à la mélodie ne sont pas retranscrites ici) :

1. *Jo-jo-ha-ji, jo-jo-ha-ji*, etc. (paroles génériques « complètement vides »).
2. *Ngwa katuwu daw sogo daw ngre na, jo-jo-ha-ji*, etc. (« recherche du nom » ; structure très similaire mais les paroles diffèrent ; traduction : « il se peint le visage pour la course de relais et chante »).
3. *Ki krutchi, ngwa-katuwu daw sogo daw ngre, jo-jo-ha-ji* (« révélation du nom » ; traduction : « le poisson-chat (d'une espèce bien précise) se peint le visage

pour la course de relais et chante ». La seconde moitié se traduit : « La perche [poisson] se peint le corps pour la course de relais et chante ».

Après une pause qui n'est pas sans évoquer celle que l'on rencontre entre deux mouvements dans la musique classique européenne, le(s) chanteur(s) entonne(nt) la seconde partie du chant en suivant la même mélodie et le même schéma que dans la première moitié pour les paroles – syllabes génériques, action, révélation du nom et action.

Les chants se terminent le plus souvent sur une coda. Une hausse par microtons, une scansion plus insistante annoncent parfois le passage d'une partie à une autre, le nombre de répétitions varie, mais on retrouve toujours le même dualisme fondamental dans les chants suyá⁹. Dans notre exemple d'*agachi ngere*, le chant s'ouvre sur une « révélation du nom » dans laquelle on a coulé la première moitié (*kradi*) d'un chant de la saison des pluies. Le texte est répété par deux fois, puis intervient la coda de la première moitié, marquée par deux longs glissandi sur la syllabe « *huuuuuu* ». Après un temps d'arrêt, les chanteurs se lancent dans la deuxième moitié (*sindaw*) du chant ; celle-ci s'ouvre par des syllabes génériques, qui se conjuguent ensuite à la description de l'action avant que les paroles ne soient révélées dans leur entier. L'ensemble du texte est alors chanté trois fois. Survient finalement la coda de la seconde moitié, plus travaillée que la première : le vers complet est repris plus lentement, puis le chant se finit sur trois « *huuuu* » modulés. Cet exemple rassemble ainsi les principaux éléments entrant dans la composition des chants suyá.

Par-delà ce dualisme structurel, il existe également deux types de style chanté – grave (à gorge déployée) et aiguë (la gorge serrée). Les Suyá n'utilisent aucun degré d'ouverture intermédiaire. Le chant qui nous sert ici d'exemple se chante « à gorge déployée » et à l'unisson ; l'*akia* de la figure 2, « la gorge serrée ».

Structure des chants, spatialité et groupes sociaux

En dehors des paroles, les deux moitiés d'un chant se différencient également par divers aspects, parmi lesquels leur spatialité. Il se peut ainsi que la première moitié d'un chant soit destinée à être chantée dans la partie Est du village ou de la maison des hommes, tandis que la seconde moitié ne pourra l'être que dans la partie Ouest. Le terme utilisé pour désigner la première moitié d'un chant atteste d'une association étroite entre la notion de commencement et l'Est : le *kradi* se chante dans le *kaikwa kradi* (littéralement, « le commencement du ciel », c'est-à-dire l'Est) ; de même pour la seconde moitié, le *sindaw*, qui se chante dans le *kaikwa sindaw* (« la fin du ciel », l'Ouest). Cette corrélation entre dénomination des parties du chant et découpage de l'espace, qui se retrouve parfois dans la représentation du chant, témoigne donc d'une superposition des catégories structurelles et spatiales du chant.

9. Les Suyá interprètent aussi des chants de huit provenances différentes – empruntés à d'autres tribus indiennes, aux Brésiliens, à des anthropologues américains, etc. –, qu'ils ne scindent pas forcément en deux parties. Je ne parle ici que de la musique qu'ils considèrent comme la leur, par opposition à celle d'autres groupes humains.

Outre cette particularité, les chants contribuent aussi à identifier le groupe qui les interprète. Chaque groupe cérémoniel dispose d'au moins un chant à l'unisson qui lui est propre et qui se distingue par des mélodies spécifiques et des références à des espèces naturelles données. En certaines occasions – une course de relais, par exemple –, les deux phratries chantent ainsi en même temps des chansons distinctes, comportant des noms d'animaux différents (cf. Seeger, *E a Comunidade Suyá*, 1982).

On retrouve donc dans les chants une organisation similaire à celle des groupes humains et certains concepts cosmologiques communs, comme celui de dualité. Quand on connaît l'une des parties de la chanson, il suffit d'en chercher une autre qui lui ressemble. Si on ne la trouve pas toujours, c'est tout de même le cas la plupart du temps.

Les chants de l'identité

L'isomorphisme de la cosmologie des Suyá, de leur organisation sociale et de la structure de leurs chants n'est pas sans parallèles avec certaines communautés d'Indiens d'Amérique du Nord. Dans quelques-unes de ces communautés, le nombre est différent : quatre groupes chantent des chants qui sont répétés quatre fois, dans les quatre directions (Herndon 1974). Toutefois, la dualité que nous avons décrite jusqu'alors, présente à la fois dans les chants, l'organisation sociale et la cosmologie des Suyá, est essentiellement d'ordre formel et n'influe guère sur le fonctionnement social. Nous allons donc maintenant nous intéresser à la représentation proprement dite de ces chants.

La signification de la musique suyá ne réside pas uniquement dans sa structure générale, mais également dans les modalités de son interprétation. Un Suyá ne choisit pas les chants qu'il interprète au hasard, car ceux-ci expriment à la fois son identité sociale et les sentiments du chanteur à l'égard de cette identité.

Pour certaines cérémonies onomastiques, différents groupes sont les « gardiens/détenteurs » (*kande*) d'un ensemble donné de chants¹⁰. Leur façon d'interpréter les chants diffère aussi : la phratricie kren est ainsi censée chanter plus vite que la phratricie amban. Les chants qui sont l'apanage de la première décrivent des animaux « mauvais », ceux de la seconde des animaux « bons ». D'autres sous-groupes disposent également de leurs cérémonies et de leurs chants propres, et le droit de les chanter se transmet à la naissance, en même temps que les noms de tel ou tel aîné. Les chants qu'interprètent les Suyá sont donc fonction du sexe de la personne, de son nom et de son âge.

Chanter exprime et entretient ainsi tout un faisceau de droits et de devoirs, de sorte qu'une cérémonie importante requiert la participation de tous pour être

10. J'ai traduit *kande* par « gardien/détenteur » ; Claude Lévi-Strauss et d'autres ont traduit des concepts amazoniens voisins par « maître ». Les mots « gardien » et « détenteur » impliquent tous deux un droit ou un devoir à l'égard du chant. Il s'agit ici d'une notion voisine de celle de propriété intellectuelle : les individus qui désirent interpréter le chant doivent en demander la permission et le « gardien/détenteur » dispose du droit de critiquer l'interprétation qui en est donnée.

menée à bien. Le répertoire ne peut être interprété dans son entier que par un groupe rassemblant des individus des deux phratries, issus des différents groupes onomastiques¹¹, de tous âges et des deux sexes.

La notion d'identité « chantée » s'avère encore plus pertinente lorsqu'on considère le genre de chants déclamés à tue-tête, les *akia*. Interprété à une seule voix par les individus de sexe masculin, de cinq ans jusqu'à ce qu'ils aient des petits-enfants, l'*akia* se chante aussi fort, et dans un registre aussi élevé que possible. Il met en lumière des rapports bien plus complexes entre interprétation et identité que le simple parallélisme que l'on observe entre structure musicale et vision cosmologique (pour une étude plus détaillée des *akia*, voir Seeger 1979).

Les attributs mélodiques, le timbre et la complexité des paroles des *akia* varient tout au long de la vie de l'interprète. Les enfants (entre 5 et 10 ans) se font, pour ainsi dire, les dents sur des moitiés de chants – on leur enseigne des mélodies courtes, dont les paroles ne mentionnent qu'un seul animal et une seule action. À partir d'une dizaine d'années et jusqu'à ce qu'ils aient des enfants, les jeunes Suyá apprennent des mélodies de plus en plus longues et des paroles réparties en deux moitiés ; on attend d'eux qu'ils chantent d'une voix aiguë et puissante. Avec la naissance de leurs premiers enfants et l'emménagement de l'homme dans la maison de son épouse, la façon de chanter s'altère – après quelques enfants, l'homme adopte une voix légèrement plus basse, moins forcée. Un homme ne cesse de chanter des *akia* qu'une fois qu'il a plusieurs petits-enfants, ce qui marque en quelque sorte la fin de sa « carrière » en tant que chanteur d'*akia*. Toutefois, les hommes âgés ont eux aussi un rôle à tenir dans les cérémonies suyá, pendant lesquelles ils sont chargés de lancer, d'une voix de fausset sonore, des « *kwu kwu kwu* » qui donnent « toute sa beauté » à l'ensemble et permettent ainsi la participation des hommes de tous âges.

Cette évolution de la manière d'interpréter les *akia* épouse – et dans une certaine mesure annonce – les changements qui interviennent dans la vie des hommes suyá. De même que les *akia* que chantent les enfants n'ont qu'une seule « moitié », ceux-ci n'ont aucune relation affine ou lien formel (autre que des relations onomastiques) hors du foyer maternel. La période où ils commencent à apprendre des chants en deux strophes correspondait, avant la dépopulation et d'autres changements, à l'âge où ils passaient par toute une série de cérémonies initiatiques jalonnant leur entrée dans la maison des hommes, leur mariage et leur installation dans celle de leur épouse. À ce stade de la vie correspond une structure musicale duelle. Enfin, quand un homme devient grand-père, ce qui signifie en principe que d'autres hommes ont épousé ses filles et qu'il a désormais totalement intégré le foyer de son épouse, les chants qu'il interprète se démar-

11. Le dispositif cérémoniel des Suyá est complexe. L'appartenance à une phatrie est déterminée par le nom de la personne, et il existe deux paires de phatries (une par saison), dont les populations se recoupent. À chaque groupe onomastique correspondent des droits et des devoirs cérémoniels bien précis. Ces caractéristiques de la société suyá sont décrites en détail dans Seeger 1981, et plus succinctement dans Seeger 1987.

quent de leur structure binaire et ne se résument plus qu'à une série de cris lancés d'une voix de fausset¹².

Les Suyá jouent sur le timbre de leur voix et leur phrasé pour exprimer leur point de vue lors des cérémonies. Le silence est, paradoxalement, leur moyen d'expression le plus radical. Lorsqu'un(e) Suyá n'est pas satisfait(e) de son sort, il/elle n'invente pas une chanson de protestation qu'il/elle va chanter devant les autres ; il/elle se contente de se taire tandis que les autres chantent. On remarque alors immédiatement son refus de participer aux activités collectives, on s'inquiète, on s'enquiert de la personne. De même, les personnes qui portent le deuil gardent le silence ; des ablutions, des peintures corporelles et des chants exécutés en public marquent la fin de cette période d'affliction. Outre la décision de chanter ou non, certains aspects du chant, tels que son volume, sa durée ou la force avec laquelle l'interprète tape du pied sur le sol, reflètent l'opinion du chanteur quant à la cérémonie, la personne ou le groupe qui l'a organisée, ou encore à l'égard de la vie sociale dans son ensemble. Une interprétation courte et en demi-teinte d'un vieil *akia* (plutôt que d'un autre récemment appris) est symptomatique d'un mécontentement qui s'exprime par le biais d'une participation limitée.

Une représentation acoustique de la vie sociale

Ces différentes manières d'interpréter un chant garantissent à l'individu une occasion d'exprimer par le chant, lors de chaque cérémonie, son identité sociale (déterminée par l'appartenance à un groupe onomastique donné par le sexe et l'âge), mais aussi son état d'esprit (colère, euphorie, passivité). Par le biais de certains chants, les Suyá énoncent la phratrie à laquelle ils appartiennent, leur âge (ou l'âge qu'ils atteindront bientôt) ou leur humeur du moment. Le public est à l'écoute de ces nuances, qui changent à chaque interprétation et font de chaque chant un mélange de tradition et de nouveauté. Cette caractéristique nous aide aussi à mieux appréhender le fonctionnement de la société des Suyá à travers leur musique. Celle-ci n'est pas séparée des mécanismes sociaux mais au contraire en fait partie intégrante à de multiples niveaux, de sorte que l'analyse de la première peut fournir des pistes sur les seconds.

Musique et entités supérieures

Dans toutes les basses-terres d'Amérique du Sud, on observe une corrélation entre pratique musicale et forces occultes ou esprits. Flûtes, hochets et chants ont souvent pour fonction de faire entrer dans le domaine humain des créatures

12. On m'a souvent interrogé sur les chants interprétés par les femmes. Le style de chant des femmes ne semble pas refléter l'évolution de leur statut social comme c'est le cas pour les hommes. Cela s'explique peut-être par le fait que les femmes ont un cycle de vie différent : elles n'ont pas à quitter leur foyer natal et évoluent plus progressivement du statut d'enfant (durant lequel elles commencent très tôt à participer aux tâches ménagères et à l'éducation de leurs petits frères et sœurs) à celui d'épouse et de mère, puis de grand-mère. Les femmes jouent un rôle très important mais sans rapport avec la musique dans le cérémonial suyá. Les grands-mères ont également un rôle spécifique dans le cérémonial (il leur revient parfois de lancer le « *kwi-kwi-kwi* » caractéristique des Anciens).

supérieures ou de permettre au musicien de se métamorphoser en esprit, en animal ou en une créature hybride ; tel est également le cas chez les Suyá.

Identité sociale et sentiments individuels ne sont pas les seules informations que véhiculent les chants suyá ; une part importante de leur signification réside dans le fait qu'ils portent sur des animaux, des plantes ou des esprits.

Pour les Suyá, tous les chants émanent de l'extérieur de la communauté ; le plus souvent, ils sont découverts par des hommes ou des femmes qui, de par leurs expériences personnelles ou leurs facultés d'audition, ont le don d'entendre les cérémonies auxquelles se livrent les animaux, les plantes ou les esprits¹³. Ces individus apprennent les chants des espèces naturelles et les enseignent ensuite aux autres villageois, pour qu'ils puissent également les chanter. Les chants suyá sont donc tous « révélés » et liés à de puissantes entités naturelles. Lors de certaines cérémonies, le chanteur « se métamorphose » et prend la forme de l'animal évoqué dans le chant. Les Suyá apprennent de nouveaux *akia* à l'occasion de presque toutes les cérémonies importantes ; l'introduction de nouveaux chants à l'unisson est moins fréquente, mais le répertoire croît cependant au fil des années. Au cours de certaines cérémonies (dont celle de la souris, cf. Seeger 1987), les chanteurs eux-mêmes se transforment en « métis » d'humains et d'animaux. Chaque nouveau chant appris puis interprété réitère un acte d'appropriation culturelle d'une réalité animale, acte qui se trouve à la base de la mythologie suyá et sous-tend la conception qu'ils ont de leurs origines.

Les chants suyá apparaissent donc comme la manifestation au quotidien d'entités supérieures du même type que celles que l'on rencontre dans les mythes et le shamanisme. Ils réaffirment de façon tangible la primauté des forces naturelles et les chanter constitue un moyen de renouer et d'entretenir certains liens avec les animaux et les esprits, mais aussi avec d'autres humains, en endossant des rôles sociaux bien spécifiques.

Historiquement, l'anthropologie a toujours accordé une place privilégiée à la langue. Ses questions, ses méthodes d'analyse mettent l'accent sur la collecte de textes et l'obtention d'informations par le dialogue. L'analyse du discours, des récits ou des chants se fait généralement par traduction puis commentaire des informations réunies sous forme de texte – mais un texte le plus souvent dépourvu de toute indication de ton, d'accent, de rythme. Les interactions sociales ne sont cependant pas uniquement affaire de mots. Les images, les sons, les arômes, les émotions et bon nombre d'autres facteurs interviennent eux aussi fortement dans la vie sociale.

13. Entre autres « sources d'approvisionnement » en chants des Suyá, on peut citer des tribus indiennes, des prisonniers de guerre, mais aussi des sources allogènes telles que les anthropologues, les médecins, les enregistrements sur cassette ou la radio. Les Suyá pensent que ce ne sont pas les gens dont ils tiennent la musique qui ont créé celle-ci, mais que ces derniers l'ont eux aussi obtenue d'une autre source. On notera le parallèle avec l'idée de chants gagnés à l'issue d'une quête spirituelle ou par une autre méthode, que l'on retrouve dans d'autres sociétés amérindiennes.

Dans l'ensemble les anthropologues ne se sont qu'assez peu intéressés aux aspects non référentiels du discours ou aux sons, aux arômes, aux ornements corporels et aux nuances de l'interprétation. Bien qu'on ait pu observer des progrès dans le domaine de l'anthropologie des émotions au cours des deux dernières décennies (cf. par exemple Classen 1994, ou Turner 1980c), beaucoup d'anthropologues semblent toujours privilégier la parole au détriment des autres aspects du réel.

Pourtant, la musique est avant tout une pratique. Avant l'ère des enregistrements audio et vidéo, la seule façon d'assurer sa pérennité consistait à réinterpréter régulièrement les morceaux ou les chants – ce qui ne requiert aucun texte. Il arrive que cette musique soit extrêmement redondante, ou encore improvisée, ou qu'elle associe ces deux facettes. Les membres de la société lui attribuent une signification donnée, que chaque nouvelle interprétation a pour fonction de réaffirmer. La musique est donc par essence davantage un processus qu'un objet figé.

Il y a dix-sept ans de cela (Seeger 1987, préface), j'avais avancé l'idée qu'il serait profitable pour les anthropologues d'envisager la vie sociale en tant que représentation et les représentations musicales comme des composantes à part entière de la vie sociale. Grâce à des études anthropologiques menées dans une perspective dynamique, se focalisant sur les acteurs sociaux, nous nous sommes rapprochés d'une conception de la vie en société comme représentation, mais on ne s'est guère intéressé à la place qu'y tiennent les représentations musicales. Des recherches portant sur les mécanismes de la pratique musicale permettraient d'aborder l'anthropologie sous un angle nouveau, centré sur la production, sur les interactions sociales que génèrent les représentations musicales et sur la manière dont ces dernières sont théorisées, à la fois par les anthropologues et par les membres des communautés étudiées. La musique est plus qu'un simple domaine auquel un anthropologue pourrait librement choisir de s'intéresser ou non ; il s'agit d'un domaine riche en enseignements, y compris dans la vision que les anthropologues ont des sociétés humaines. Une ethnomusicologie qui concilierait l'étude des représentations musicales et une conception de la société en tant que représentation collective enrichirait sensiblement la recherche musicologique, mais aussi l'étude des groupes humains. En reconnaissant la façon dont les Suyá expriment leur identité par le chant, nous contribuons ainsi à construire une discipline qui nous permet de mieux comprendre notre propre identité.

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Vincent Hugon.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : musique/*music* – organisation sociale/*social organization* – Suyá – Brésil/*Brazil* – Indiens d'Amérique du Sud/*South American Indians*

Bastos, Rafael Jose de Menezes

2000 [1978] *A Musico-lógica Kamaiurá : Para uma Antropologia da Comunicacao no Alto Xingu*. Florianopolis, Universidade Federal de Santa Catarina.

Classen, Constance, David Howes & Anthony Synnot, eds

1994 *Aroma : The Cultural History of Smell*. London-New York, Routledge.

Duarte Lanna, Amadeo

1967 « La Division sexuelle du travail chez les Suyá du Brésil central », *L'Homme* 7 (1) : 67-72.

Feld, Steven

1974 *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphie, University of Pennsylvania Press.

Herndon, Marcia

1974 « Analysis : The Herding of Sacred Cows ? », *Ethnomusicology* 18 : 219-262.

Lévi-Strauss, Claude

1963 *Structural Anthropology*. New York, Basic Books [*Anthropologie structurale*. 1958].

Maybury-Lewis, David, ed.

1980 *Dialectical Societies : The Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge, Harvard university Press.

Nettl, Bruno

1983 *The Study of Ethnomusicology*. Champaign et Chicago, University of Illinois Press.

Schieffelin, Edward L.

1973 *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*. Philadelphie, University of Pennsylvania Press.

Seeger, Anthony

1979 « What Can We Learn When They Sing ? Vocal Genres of the Suyá Indians of Central Brazil », *Ethnomusicology* 23 : 373-394.

1981 *Nature and Society in Central Brazil : The Suyá Indians of Mato Grosso*. Cambridge, Harvard University Press.

1987 *Why Suyá Sing, A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge, Cambridge University Press [2^e édition avec CD, à paraître en automne 2004, University of Illinois Press].

Steinen, Karl von den

1942 [1884] *O Brasil Central*. São Paulo, Companhia Editora Nacional.

Turner, Terence S.

1980a « The Gê and Bororo Systems as Dialectical Systems : A General Model », in David Maybury-Lewis, ed., *Dialectical Societies : The Gê and Bororo of Central Brazil*. Cambridge, Harvard University Press : 147-178.

1980b « Kinship, Household and Community Structure Among The Kayapó », in David Maybury-Lewis, ed., *Dialectical Societies...* : 179-217.

1980c « The Social Skin », in Jeremy Cherfas & Roger Lewin, eds, *Not Work Alone : A Cross-Cultural View of Activities Superfluous to Survival*. Beverly Hills, Sage : 112-140.

Viveiros de Castros, Eduardo B.

1992 *From the Enemy's Point of View : Humanity and Divinity in an Amazonian Society*. Chicago, University of Chicago Press.

Anthony Seeger, *Chanter l'identité. Musique et organisation sociale chez les Indiens Suyá du Mato Grosso (Brésil)*. — Les relations entre les sons et les autres aspects de la vie sociale n'ont pas été suffisamment étudiées par les ethnomusicologues. Cet article montre comment les interprétations musicales des Suyá du Mato Grosso au Brésil reproduisent et jusqu'à un certain point façonnent des traits spécifiques de leur organisation sociale et de leur cosmologie. L'analyse de la mélodie, du texte et du style d'interprétation des chants Suyá permet de montrer que les exécutions vocales font partie intégrante de la création et de l'expression des individus autant que des groupes cérémoniels. Bien que ces caractéristiques soient peut-être spécifiques aux Suyá, l'article démontre qu'il est possible de découvrir puis de décrire ce type de relations.

Anthony Seeger, *They Perform Who They Are : Sounds and Social Organization Among the Suyá Indians of Mato Grosso, Brazil*. — Ethnomusicologists have insufficiently specified the relationships between sounds and other aspects of social life. This article demonstrates the way musical performances among the Suyá Indians of Mato Grosso, Brazil, replicate and to a degree shape specific features of their social organization and cosmology. Through an analysis of melody, text, and performance style in Suyá song, vocal performances are shown to be part of the creation and expression of both individuals and ceremonial groups. Although these features may be specific to the Suyá, the article demonstrates that such relationships can be found and described.