

# A propos de la tradition orale et de l'oralité...

## Réflexions en vrac

Michel Lebreton 09 2009

Préambule : ce texte est une réflexion mêlant les notions d'oralité, le rapport à l'écriture, le projet de l'enseignant et le rapport aux sources dans l'enseignement. Il reste à construire formellement mais peut, en l'état, être matière à débat.

---

L'oralité n'est pas l'apanage des anciennes sociétés rurales dont nous tirons aujourd'hui matière à nos expressions culturelles. Le terme est souvent utilisé sans en préciser la complexité qu'il recouvre. Tentons d'aller plus avant.

### ***Oralité – auralité<sup>1</sup> : le corps qui écoute, le corps qui produit***

Considérons l'oralité comme une qualité intrinsèque de l'être humain dans sa relation à son environnement. Ainsi, bien qu'appartenant à une société de l'écriture, nous apprenons à parler en écoutant, imitant des personnes qui nous entourent et non pas en lisant une méthode de lecture. A ce stade, il faut pourtant préciser que l'ouïe et la vue concourent mutuellement à cet apprentissage et se mettent au service de la voix qui tente de reproduire les sons. C'est donc une mobilisation corporelle élargie qui entre en jeu : ouïe et donc auralité, pour reprendre l'étymologie latine « auricula » pour l'oreille ; vue et donc regard et observation ; voix et donc production orale, oralité. Il faudrait ajouter à cela les attitudes, mimiques qui varient selon les cultures lors d'une expression orale et dont s'empare l'apprenti. L'être entier se mobilise et fait sens en mettant en phrasés sonores puis en mots son univers proche, celui de sa famille, puis un univers élargi dans lequel il se construit son histoire. Cela, nous le vivons tous selon des modalités culturelles propres.

Dans le cas de l'apprentissage instrumental, je citerai un extrait de l'article de Lothaire Mabru à propos de la pratique comparée en Bazadais (Gironde) des formations de fifres, tambours et grosses caisses d'une part et des fanfares d'autre part, certains musiciens pratiquant dans les deux (voir note 1) :

« ... le canal visuel est tout aussi important dans les pratiques musicales dites orales que dans celles dites écrites : d'un côté, on apprend à déchiffrer des signes graphiques correspondant à autant de sons, de l'autre, on repère des positions de doigts sur l'instrument qui correspondent elles aussi à des sons. Dans les deux cas, il y a bien acquisition du savoir par voie aurale et visuelle —l'élève lecteur de partition regarde tout aussi bien le jeu des doigts du professeur — et fixation du savoir, à cette différence près que, dans l'un, la fixation se fait par transposition graphique, elle est extérieure au musicien, dans l'autre, elle est faite par inscription corporelle dans des manières de jeu. »

---

<sup>1</sup> Voir « Ripataoulère et fanfare : destins croisés » L Mabru, Entre l'oral et l'écrit, p.84 FAMDT éditions 1997.

Dans les deux cas, le musicien « bricole » en appareillant les éléments qu'il a sous la main pour se créer ses propres repères, sa propre démarche d'apprentissage et de pratique. Et cela est vrai également dans les conservatoires au grand dam de certains qui souhaiteraient une approche raisonnée et égale de tous, sur un modèle unique délivré par la méthode.<sup>2</sup>

### **Rapport à l'écriture, au modèle :**

Les pratiques orales des sociétés rurales d'interconnaissance<sup>3</sup> sont d'autant plus éloignées de nous qu'elles sont le fait de sociétés qui vivent dans un rapport direct à la nature environnante : chasse, pêche, culture, élevage, ce qui les différencie définitivement de nos sociétés industrielles et urbaines ainsi que du mode de vie rural contemporain. Le modèle occidental de la modernité, tout en rassemblant dans l'espace les travailleurs et les lieux de production, a non seulement éloigné de l'homme la nécessité de tirer directement ses ressources nourricières de son environnement mais a également développé une économie de masse en accord avec la production industrialisée. Il y a pourtant circulations et processus oraux dans ces différentes sociétés.

Il me semble alors que « l'oralité » n'existerait pas en tant que telle mais serait un mode de transmission souple qui s'adapterait culturellement aux modes de relations et aux visions du monde entretenus par telle ou telle société. Elle fait pourtant recette actuellement (en tout cas en France). C'est peut être un moyen commode de se démarquer à peu de frais du système français d'éducation musicale qui mise encore beaucoup sur la maîtrise de la lecture du code écrit et ce depuis deux siècles.

Ce rapport « sacré » à la partition que le XIXe siècle romantique porte au plus haut (respecter le texte du créateur, suivre chaque symbole au plus près dans l'illusion de se rapprocher de la perfection) mène à un travail qui se veut une reconstitution exacte de l'objet musique<sup>4</sup>. Cette vision déifiée et historique est en profond décalage avec la reconstruction quotidienne qu'opère le faiseur de musique des sociétés éloignées de l'écriture (mais pas forcément analphabètes). Il faudrait alors déplacer la question de l'oralité vers celle de l'écriture et de ce qu'elle induit dans la constitution de traditions au sein d'une société. La partition offre un modèle fixé et observable à loisir qui induit tout autant la nécessité de coller au plus près du texte, selon des critères qui évoluent au fil de l'histoire, que la possibilité de la transgresser – dépasser – réfuter dans une recherche créatrice. L'interprète y est confronté au piège de la confusion entre fidélité et reproduction conforme.

Si le ménétrier recompose son répertoire au jour le jour, le musicien lecteur / lettré doit devenir compositeur pour développer une création qui recherche l'originalité. Il étudie alors les traités, les œuvres et se pose en continuation ou en rupture d'avec ses prédécesseurs : il est

---

<sup>2</sup> Voir sur ce sujet « L'apprenti instrumentiste » JC Lartigot, Van de Velde 1999

<sup>3</sup> « La communauté subordonnée à la tradition s'autorégulait ; elle définissait les individus en les construisant socialement dans un même mouvement. Société d'interconnaissance aux codes de comportement communément reconnus et transmis oralement ». In « L'invention de soi, une théorie de l'identité » JC Kaufmann, Armand Colin 2004

<sup>4</sup> « ... on voit comme une tendance de fond qui traversera un millénaire et plus en s'amplifiant : la musique occidentale va se déterminer sous les lois de la « raison graphique » (Goody, 1979)... (*cette tendance*) nous livrera progressivement cette conception d'une "musique restreinte", assignée à présence dans des inscriptions formelles théorisées en contours fermes : entités closes et univoques que nous appelons la mélodie, la pièce ou le morceau de musique, la partition, voire le répertoire. » Jacques Cheyronnaud. L'Ethnomusicologie-de-la-France... à quoi ça sert ? Sur une activité institutionnelle de conservation et de classement, ethnographiques.org, Numéro 12 - février 2007 <http://www.ethnographiques.org/2007/Cheyronnaud.html> (consulté le 27/02/2009).

de plein pied dans l'idée de progrès. Le rocker, le jazzman, ainsi que moi-même, faisons de même lorsque nous remplaçons les traités par la lecture d'enregistrements.

### ***L'enseignant, les sources et l'Autre :***

Que peut faire l'enseignant ? Que va-t-il outrepasser ? Quelles sont ses lacunes ? Quelle compatibilité entre les attentes des apprenants et l'approche ethnographique va-t-il développer ? Je cultive, dans le cadre de mon enseignement, un rapport aux sources (enregistrements sonores et quelques films) qui a d'abord une fonction de questionnement sur nos propres pratiques culturelles : partir de soi pour mieux aller à l'autre. Mes premières questions sont généralement : « Qu'a-t-on vu, entendu ? Qui sont ces gens ? Comment vivent-ils ?... ». « Et nous ? A quelles occasions jouons-nous ? Dans quels lieux ? Pour qui ?... ». Des différences se font jour qui tiennent pour beaucoup à la division poussée actuelle du travail, et donc des rôles, propre pour partie à nos sociétés : professionnel/amateur, compositeur/interprète, lieux de concert/bal/animation, conservatoire/milieu associatif, savant/populaire... Mais des traits nous rapprochent comme le désir d'être acteur de sa musique, d'en faire, pour certains, un signe de distinction ou encore d'être en assemblée. Peut alors parfois se développer un questionnement sur nos modes de vie contemporains parallèlement à une pratique dans des situations diversifiées. Lorsque cette démarche réussit à s'enclencher, un retour plus consistant est alors possible sur des connaissances historiques et ethnographiques qui peuvent prendre sens chez l'apprenant<sup>5</sup>.

### ***Se construire entre identité et altérité :***

Cette construction du sens est fondamentale car moteur de l'apprentissage et participant à l'élaboration de l'autonomie chez l'apprenant en ce qu'il est appelé à faire des choix dans la conscience la plus claire possible. Cette autonomie se construit à travers l'apprentissage d'un objet protéiforme, car évoluant avec le temps de l'apprenant et celui de l'enseignant, et la confrontation avec l'autre (apprenant, pédagogue, acteur d'un moment...) qui est le moteur de toute évolution personnelle. C'est dans ce cadre que je mets davantage l'accent, ces dernières années, sur l'approche globale et sensible dans l'apprentissage : chanter, jouer, danser, battre, percuter<sup>6</sup>... et mettre en commun les ressources disponibles pour construire un projet collectif. La pratique de l'auto-évaluation collective complète cette démarche en apprenant à construire un discours sur ce que je / nous produits(sons), ce que j'/ nous entend(ons) ce que je / nous cherche(ons)...

L'apport de l'ethnographie est sans doute dans cet espace entre le développement de projets personnels et collectifs et le questionnement relatif à la place de tout un chacun dans le flux de l'histoire. Le rapport aux sources, dans leurs connaissances comme dans les pratiques contemporaines auxquelles elles ouvrent, reste un enjeu de mémoire, de regard sur l'autre, de la reconnaissance de l'altérité et plus largement, politique. Mais ce travail de connaissance ne présume pas de façon mécanique de l'expression personnelle des jeunes musiciens formés en conservatoires ou ailleurs. La formation qui leur est proposée doit les aider à se révéler au fil des expériences et ne peut et ne doit pas préjuger des chemins qu'ils souhaitent emprunter.

---

<sup>5</sup> Je précise que j'enseigne essentiellement à des enfants et adolescents de la région de Calais un instrument, la musette du Berry, dont la pratique paysanne de tradition populaire s'est éteinte.

<sup>6</sup> Voir contribution aux assises des musiques et danses traditionnelles FAMDT 2007 in « Des racines au rhizome » Ed Modal 2009

Qu'ils le fassent dans la connaissance sensible et réfléchie et en accord avec eux-mêmes reste la meilleure garantie de leur capacité à faire vivre les pratiques culturelles.

Mon enseignement se positionne donc sans ambiguïté dans le cadre d'une pratique revivaliste. Je pense par ailleurs que nous outrepassons bien des choses de par la simple decontextualisation des pratiques et des objets transmis. Le reconnaître me paraît salutaire, le dire et en débattre, indispensable.

Michel Lebreton