

Artisans-chercheurs – Récit d'une expérience d'apprentissage en lutherie des flûtes populaires et de ses implications dans la recherche archéomusicologique

Etienne Safa, Jean-Daniel Talma

▶ **To cite this version:**

Etienne Safa, Jean-Daniel Talma. Artisans-chercheurs – Récit d'une expérience d'apprentissage en lutherie des flûtes populaires et de ses implications dans la recherche archéomusicologique. La flûte, de la Préhistoire au Moyen Âge 5èmes Rencontres de Lutherie et Musiques Médiévales à largentière, May 2016, Largentière, France. hal-03539785

HAL Id: hal-03539785
https://hal.science/hal-03539785

Submitted on 22 Jan 2022

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.

Artisans-chercheurs

Récit d'une expérience d'apprentissage en lutherie des flûtes populaires et de ses implications dans la recherche archéomusicologique

Etienne Safa[1] and Jean-Daniel Talma[2]

[1]UMR CNRS 6298 ARTEHIS, école doctorale SEPT
[2]Atelier El Bock

22 janvier 2022

Résumé

Cet article présente l'expérience et le vécu d'un apprentissage artisanal inséré au sein d'une recherche doctorale en tant qu'élément méthodologique et épistémologique. À travers les prismes de l'ethnographie et des sciences cognitives, nous nous attacherons donc à en décrire l'organisation et la faisabilité (dans l'espoir de fournir quelques clefs afin qu'une telle expérience puisse être renouvelée par d'autres que nous) ainsi que les effets et apports mutuels (dans la production de l'artisan d'une part, et dans la recherche universitaire d'autre part).

Mots-clefs : archéomusicologie, flûtes en os, artisanat, apprentissage, savoir-faire, praticien, chercheur, épistémologie, méthodologie, sciences cognitives, percept, ethnographie.

1 Introduction

L'humanité est-elle véritablement divisée entre les intellectuels d'un côté, et les manuels de l'autre ? Cette idée reçue, presque croyance, persiste aujourd'hui encore alors que de nombreux travaux de recherches sont fondés sur la pratique même du chercheur : médecine, musicologie, STAPS, arts visuels, etc. Autant de domaines où il ne fait aucun doute que le chercheur est aussi praticien (qu'on en soit conscient ou non). Pourtant, ce vieux clivage

persiste dans des domaines plus littéraires, et notamment dans ceux dont les études observent le passé : il y parait étrangement plus curieux d'envisager qu'un historien, un historien de l'art ou un archéologue soit aussi pleinement praticien. Cette croyance, qui semblerait presque directement issue du XIXe siècle, est-elle véritablement fondée ? N'entre-t-elle pas en contradiction avec la notion de pluridisciplinarité, essentielle au monde de la recherche ? Par qui est-elle vécue et véhiculée aujourd'hui encore ? Et enfin, à quel point cette croyance nous influence-t-elle dans nos perceptions, notre compréhension et nos interprétations, que nous soyons chercheur, artisan ou de toute autre profession ?

Ce ne sont là que quelques questions auxquelles il serait trop long de répondre, mais elles servent efficacement à introduire la problématique qui est la nôtre : quels sont les effets de l'acquisition et de la pratique d'un savoir-faire sur les perceptions et les travaux d'un chercheur, et plus spécifiquement dans le domaine de l'archéomusicologie des flûtes en os ? Quel est leur impact méthodologique et épistémologique ?

2 Contexte de la recherche et travaux connexes

Ce projet d'apprentissage est conçu à la fois comme une étude ethnographique (dans la mesure où il est étudié en tant qu'objet social, culturel et technique) et comme un outil méthodologique et épistémologique (pour ses apports en matière d'étude cognitive et de connaissances techniques). Il est inséré dans une recherche doctorale où il soutient un ensemble d'expérimentations acoustiques destinées à questionner différentes méthodes de restitutions sonores actuellement employées en archéomusicologie des flûtes (notamment l'usage des copies et fac-simile). Il est aussi destiné, à terme, à être enrichi de plusieurs enquêtes auprès de praticiens-chercheurs afin d'appréhender de manière plus large l'influence du savoir-faire sur leurs travaux. En effet, celui-ci s'est d'ores et déjà inscrit dans plusieurs recherches (universitaires ou non). Dans le domaine de l'archéologie : Fabrice Cognot (forge et armement médiéval) et Markita Volken (cordonnerie et calcéologie). Dans le domaine de l'ethnographie : Marie-Noëlle Chamoux (chamanisme) [2, p. 7-9]. Dans le domaine musical : Justin Bonnet (chant traditionnel catalan).

Ces travaux, qui ne sont vraissemblablement pas les seuls, nous montrent à quel point l'acquisition d'un savoir-faire bénéficie au chercheur en lui ouvrant le champ du sensible : le savoir-faire, au-delà du pouvoir faire (être en mesure de faire, par exemple à l'aide d'un manuel), implique une dimension émotionnelle et humaine. Dans notre discipline, il révèle en outre la fondamentale différence entre archéologie expérimentale et pratique artisanale

qui, si elles sont liées par le facteur commun qu'est le "faire" (gestes, techniques, postures), n'en restent pas moins très divergentes de par le rapport différentiel du praticien à sa pratique. En effet, dans le cas de l'archéologie expérimentale, le chercheur est amené à pratiquer de manière ponctuelle : il n'y a pas *d'incorporation* (nous décrirons cette notion un peu plus loin) et l'objectif est la formulation d'une hypothèse à caractère matériel et technique (étapes de fabrication, contraintes de la matière, tracéologie de l'outil, etc.). Dans le cas de la pratique artisanale, le praticien-chercheur a choisi d'incorporer en lui un savoir-faire afin d'ouvrir ses connaissances et ses perceptions sur l'objet de sa production : l'objectif est la compréhension de la richesse et de la complexité de cet objet et amène donc naturellement un discours à caractère méthodologique et épistémologique.

C'est dans cette démarche-là que se place cette recherche doctorale, et donc ce projet d'apprentissage.

3 Techniques, cultures et savoir-faire

On ne peut assimiler de but en blanc *techniques* et *savoir-faire*. En premier ordre parce les techniques sont des manifestations visuelles et mesurables d'un savoir-faire intangible et invisible. Elles sont, en sorte, la réponse de l'artisan face à un ensemble de facteurs et de contraintes à la fois socio-culturelles, environnementales et technologiques, dans le but de façonner un objet. Se plaçant comme lien entre la technique d'un côté et la culture de l'autre, le savoir-faire est donc une troisième entité à part entière d'un schéma relativement complexe. L'étudier en tant que tel permet au chercheur d'éviter certains biais en offrant de dépasser l'aspect visible de la technique et de se connecter tout à la fois à la facette matérielle et à la facette culturelle de la population étudiée [2, p. 47].

De ces biais, principalement méthodologiques et cognitifs, nous en relevons un dont l'influence sur les études des vestiges archéologiques et des savoir-faire se révèle particulièrement importante : c'est la différence qualitative entre les méthodologies d'étude des techniques et celles utilisées pour les cultures. Les techniques, observables et mesurables, peuvent en effet bénéficier d'une grille d'étude systématique. Celle-ci peut être conçue au fil de nombreuses observations et facilite le recueil des informations visibles – c'est là la force de la typologie. Elle peine, cependant, à inclure les dimensions culturelles associées aux techniques étudiées. *A contrario*, la culture est un sujet complexe et intangible dont l'étude a bien souvent été menée de manière empirique et donc peu systématique, voire incomplète. Elle est sujette à la capacité de compréhension et à l'ouverture d'esprit du chercheur, qui

ne peut s'appuyer entièrement sur des repères visibles pour vérifier ses interprétations. Cet état de fait a eu tendance pendant de nombreuses années à créer deux catégories d'études ethnographiques : celles se penchant sur les techniques (analysées et décortiquées), et celles se penchant sur les cultures (observées et commentées). En archéologie, cette situation se trouve caricturée par la distance imposée par le temps. Dans son ouvrage sur l'étude des savoir-faire des populations Nahua [2], Marie-Noëlle Chamoux considère ainsi qu'étudier le lien entre culture et technique, c'est-à-dire le savoir-faire, permet d'envisager l'ensemble du tableau et ainsi d'amoindrir les biais issus d'un regard trop orienté. Dans sa thèse sur les savoir-faire des littoraux du Gabon [5], Catherine Sabinot se place dans une approche semblable, démontrant que les efforts de l'ethnographie pour développer ce double regard ont porté leurs fruits.

Mais la description même d'un objet d'étude (par exemple une technique, un élément culturel ou un savoir-faire), qu'elle soit donnée par le praticien ou par l'observateur, tend d'ores et déjà à biaiser notre compréhension : décrire, c'est proposer un point de vue dont la teneur du discours peut varier selon la position et le rôle du locuteur. Concrètement, ce dernier n'aura pas la même façon d'aborder ni de formuler les choses selon qu'il se place en tant que pédagogue (position d'enseignant), confrère (position d'égal, d'un praticien à un autre), interviewé (position de sujet dans une étude), etc. Les mots employés, les notions abordées et les informations délivrées seront altérées, de manière consciente ou non, volontaire ou non, dans leur forme autant que dans leur contenu, par les idéaux, les convictions et les jugements du locuteur. Il se peut, par exemple, que le praticien enseignant son savoir-faire à un apprenti décide de ne pas tout dévoiler, jugeant préférable de lui inculquer les bases de son savoir-faire à travers l'expérience et la pratique [2, p. 51–53] afin de le laisser découvrir par lui-même les dimensions les plus subtiles de son art, quitte à lui fournir des explications partielles pour de le pousser à chercher plus loin. Dans le même registre, le simple fait d'observer ou d'interviewer une personne a tendance à modifier ses comportements (biais de l'expérimentateur et de l'observateur). Il semble donc nécessaire de prendre bonne mesure de l'influence de la présence du chercheur sur les données qu'il collecte. Il semble de même tout aussi crucial de définir aussi précisément que possible non seulement l'objet de l'étude (ici, le savoir-faire) mais aussi son contexte socio-culturel ainsi que la manière dont il se place dans les sociétés étudiées. Ces deux considérations sont d'autant plus cruciales en archéomusicologie du fait que cette discipline s'intéresse à des objets, des techniques, des savoir-faire et des cultures d'un temps passé et pour lesquels elle ne peut s'aider que du savoir-faire d'ajourd'hui.

Selon M.-N. Chamoux, un savoir-faire technique est un "ensemble de

connaissances et de savoirs humains, conscients ou inconscients, qui permettent la mise en œuvre d'une technique. Les savoir-faire peuvent être gestuels et intellectuels, collectifs et individuels, et ils dépendent toujours à la fois des rapports des hommes entre eux et des rapports entre les hommes et les lois de la matière" [2, p. 48]. Mais il faut probablement aussi replacer ces éléments dans leur contexte géographique, temporel et culturel et considérer, de même, l'influence de l'environnement ainsi que des mœurs, us et coutûmes et relations "commerciales" des populations. Concrètement, un savoir-faire ou un procédé technique n'a aucune raison de voir le jour dans une population donnée s'il est dépendant d'un outil qu'elle n'a pas développé, d'une matière qu'elle n'a pas à disposition dans son environnement ou par ses relations "commerciales", ou bien encore s'il nécessite une vision du monde en contradiction avec les valeurs, les croyances ou les idéaux de cette population (si, par exemple, la matière première concernée est sujette à quelque sorte de tabou d'origine coutumière, religieuse ou rituelle).

Cette approche consistant à étudier le savoir-faire en tant que lien entre technique et culture, à défaut d'apporter une connaissance entière et approfondie de chacune des deux parties, présente ainsi l'avantage de considérer et d'appréhender ces trois notions comme un ensemble, ne se privant à aucun moment de dresser des liens et des connexions entre elles. C'est donc à travers cette démarche que nous revenons, dans cet article, sur notre propre expérience d'apprentissage de la facture instrumentale des flûtes populaires en os, corne et sureau auprès de Jean-Daniel Talma, ainsi que sur ses implications (contraintes comme ouvertures) dans la recherche archéomusicologique des flûtes et sifflets en os.

4 L'influence du savoir-faire sur les travaux du chercheur

4.1 L'apprentissage du geste

L'apprentissage artisanal est une expérience, un vécu sensible qui génère un certain nombre de transformations cognitives et perceptives chez l'apprenti. Comme dans tout apprentissage, il y acquiert de nouvelles connaissances. Par analogie, il associera ces découvertes aux informations et aux connaissances déjà maîtrisées, les remettant en question et/ou les enrichissant afin de développer sa compréhension des choses. Il ne s'agit donc pas d'absorber passivement, telle une éponge, les informations transmises : l'esprit est là pour associer ces informations à ce qu'il connaît déjà. C'est, somme toute, un phénomène relativement semblable à celui de *l'invention* tel qu'il

est décrit par André-Georges Haudricourt en 1987 et cité par Sophie Archambaut de Beaune en 2008 (p. 72) « il n'y a pas de création ex-nihilo, de saut brusque. Toute invention, toute innovation, n'est que la combinaison nouvelle d'éléments préexistants empruntés au milieu ambiant, aux techniques déjà connues ». De même que l'invention ne surgit pas de nulle part, l'apprentissage d'une nouvelle connaissance ou d'une nouvelle compétence se fonde toujours sur un acquis préalable, ne serait-ce qu'un acquis générique, basique, issu de la répétition quotidienne d'un geste depuis l'enfance, telle que la capacité perceptive et proprioceptive nécessaire à la bonne tenue des objets et au bon positionnement du corps dans l'espace, conditions *sine qua non* de l'exercice d'un geste artisanal. Pour le bon déroulement de ce dernier, nos perceptions accumulent ainsi une incroyable quantité d'informations qui sont dans le même temps traitées par notre cerveau, puis servent de base à un ajustement en temps réel.

Cette conscience globale des phénomènes à l'œuvre lorsque l'outil mord la matière est probablement à l'origine de la recherche, dans l'idéal de l'artisan, du "beau geste" : celui qui, modeste et économe, simple et sans fioritures, permettra en une seule action précise et efficace d'obtenir l'effet désiré.

4.2 L'enrichissement des percepts

Cette performance, dans le geste mais aussi dans le regard, dans la conscience et dans la compréhension de l'objet fabriqué, de l'outil et de la matière, naît par la répétition, l'incorporation progressive et évolutive, le perfectionnement infini, l'apprentissage perpétuel du savoir-faire. C'est donc non seulement une transformation perceptive mais aussi cognitive qui s'opère chez l'apprenti : peu à peu, à force de confronter ses acquis à de nouvelles expériences, il enrichit ses perceptions et développe sa compréhension de l'objet de ses travaux (géométrie fine, propriétés mécaniques, physiques, etc.). Les nouvelles informations qu'il acquiert viennent ainsi renforcer de petites unités de connaissances que les sciences cognitives nomment « percepts ».

Pour en synthétiser l'explication, ces percepts sont en quelques sortes des outils de reconnaissance et d'analyse dont l'accumulation forme une base de données mentale. Ils peuvent s'enrichir de diverses dimensions sensorielles (forme, couleur, texture, bruit, odeur, etc.) à valeurs plus ou moins conscientes et permettent à un individu de repérer dans son environnement l'objet auquel ils font référence [4, p. 30]. C'est, dans l'illustration donnée par cette auteure, l'association [rectangle + jaune + fente + dans la rue] qui fera écho, pour le français lambda, à une boîte aux lettres. *A contrario*, le londonien associera plus naturellement à un objet de ce type un percept composé des informations suivantes : [cylindre + fente + rouge + dans la rue]. Cette

différence peut mener non seulement à l'incompréhension de l'individu face à une situation donnée, mais aussi à l'invisibilité virtuelle de l'objet, pour peu que le percept de l'observateur ne corresponde pas ou peu à la réalité de l'objet et de son environnement [4, p. 32]. C'est ainsi que l'on peut passer à côté d'un objet sans l'apercevoir simplement parce qu'il n'est pas conforme à la définition que l'on en a, ou bien parce qu'il se trouve, à l'instant T, dans un environnement dans lequel il n'est pas attendu. Cela fait inévitablement échos au dicton populaire : « on ne trouve que ce que l'on cherche », et le chercheur n'y fait pas exception. C'est Edouard Lartet qui, entre 1874 et 1876 parvint à faire reconnaître des phalanges de rennes percées comme vestiges d'intérêt car potentiellement sonores, dates à partir desquelles l'archéologie vit surgir de nombreux vestiges analogues [3] : jamais découverts jusqu'alors, ou bien jamais reconnus ?

Si, chez l'archéologue, l'apprentissage d'un regard scrutateur (capable d'identifier les particularités typologiques d'un objet) bénéficie d'un développement semblable, il ne profite pas de toutes les informations évoquées précédemment pour le savoir-faire. Celles-ci sont issues de la pratique, par le sensible. Avec la considération du percept, l'apport d'un savoir-faire aux chercheurs coule de source : il enrichit, tout simplement, les percepts qui correspondent aux objets de leurs études. Il permet en outre de prendre conscience de la complexité et de la richesse de ces derniers, non seulement du point de vue matériel (matière, outils, gestes, technologies, techniques), mais aussi de la culture (influences culturelles et sociales, linguistique, fonction sociale) et de l'humain (sensations, transmission, relation, rapport au maître, rapport à la filiation du savoir-faire). Le chercheur peut ainsi, à la lumière du savoir-faire dont il a hérité et dont il s'est imprégné, d'une part poser un regard différent sur cet objet, et d'autre part soulever des questions qu'il n'aurait probablement pas formulées autrement.

4.3 Proximité des savoir-faire à travers le temps

La question se pose alors : quelle relation existe-t-il entre le savoir-faire acquis aujourd'hui par un praticien-chercheur et celui qui a servi à la fabrication de l'objet archéologique étudié ? En d'autres termes : à quel point peut-on s'y fier dans nos études, quels sont ses atouts mais aussi ses biais ?

Nous rappellerons ici la définition du savoir-faire technique proposée par M.-N. Chamoux (p. 5), et dans laquelle transparaît nettement sa dimension culturelle : un savoir-faire est en grande partie défini par la culture de la population dans laquelle il existe. De fait, cette partie-là n'est pas partagée. Tout au plus peut-on supposer quelque forme d'héritage plus ou moins vestigial selon la pérennité des coutumes et traditions qui lieront de façon directe

ou indirecte le praticien contemporain à son homologue du passé (tout du moins si continuité il y a). La technique, de son côté, correspond à la réponse de l'artisan face à un ensemble de facteurs et de contraintes à la fois socio-culturelles, environnementales et technologiques. Ne reste donc, comme liens entre l'artisan du passé et celui d'aujourd'hui, que la matière qu'il utilise (ses propriétés physiques, mécaniques et dans notre cas acoustiques) ainsi que les outils qu'il emploie dans la mesure où la variation de ces derniers peut être comprise et maîtrisée. Le savoir-faire d'un individu se formant par le mélange de sa culture, de sa personnalité, de ses compétences et du savoir-faire transmis par son maître, il ne peut aucunement servir à dresser des parallèles entre les objets d'hier et ceux d'aujourd'hui, mais il permet en revanche de mieux les comprendre via la formation de percepts enrichis. Ces derniers, bien qu'ils ne puissent correspondre tout à fait à ceux des artisans du passé, alimentent les réflexions du chercheur en tant qu'outils analytiques et comparatifs. Dissemblable mais apparenté à celui du passé (tout comme il l'est avec celui de son maître), le savoir-faire acquis par le chercheur prend, en d'autres termes, le rôle d'outil méthodologique et épistémologique.

Dans ce "paradigme" du savoir-faire en tant que lien connectant non seulement la technique et la culture d'une population donnée (en un temps et en un lieu définis), mais aussi les artisans entre eux (à travers le temps et l'espace), le praticien-chercheur se voit ainsi positionné à la fois comme apprenti (s'immergeant dans la pratique afin d'incorporer en lui le savoir-faire transmis), ethnographe ("algorithmisant" le savoir-faire incorporé qu'il acquiert [2, p. 6] et archéologue (interprétant les vestiges du passé à la lumière du travail engendré par ces deux positions précédentes). Mais, il se voit aussi et surtout positionné comme épistémologue, cherchant à comprendre les phénomènes à l'œuvre dans la production des résultats de sa discipline, les siens compris.

5 Mise en place d'un projet d'apprentissage dans un contexte universitaire

5.1 Rencontre

Avant toute autre chose, l'apprentissage est une rencontre humaine : c'est celle d'un maître et de son futur apprenti qui, chacun, endossent engagements et responsabilités l'un envers l'autre. Ces engagements mènent à un accord, tacite ou formulé, grâce auquel le déroulement du temps qu'ils passent ensemble est assuré.

Du côté de l'apprenti, cela prend forme par son ouverture à l'apprentissage. Entièrement consacré à la collecte des connaissances transmises, il doit

être capable de ne pas les remettre d'emblée en question et d'accepter, dans son entier, la démarche d'enseignement choisie par son maître afin de s'imprégner des bases du savoir-faire. Elles seules, une fois comprises et maîtrisées, lui permettront s'il le désire d'effectuer une remise en question efficace des connaissances acquises, le menant ainsi sur l'évolution de son propre savoir-faire. La capacité de l'apprenti à écouter et à communiquer lui permettra d'échanger ses impressions avec celles de son maître afin de pousser plus loin sa compréhension des choses. C'est d'ailleurs probablement là que réside tout l'intérêt de ce type de relation : dans l'échange, cet instant où l'un et l'autre peuvent connecter leurs ressentis, le premier s'assurant d'avoir correctement transmis et le second d'avoir pleinement compris. C'est l'occasion d'un développement mutuel de la compréhension du métier transmis, et c'est dans cet échange que, ensemble, ils enrichissent aussi bien leur relation que leur perception du savoir-faire.

Du côté du maître, cela prend forme dans sa capacité à formuler un vaste ensemble de connaissances majoritairement acquises de façon empirique, et à fixer un cahier des charges précis pour son apprenti. C'est en effet à travers ce dernier (qu'il soit donné à l'écrit ou à l'oral) qu'il peut s'assurer d'une part que l'apprenti maîtrise la production de son atelier (surtout s'il s'inscrit dans la production officielle de celui-ci), et d'autre part qu'il effectue correctement les tâches appropriées à l'apprentissage des gestes et techniques qu'il souhaite lui transmettre. La capacité du maître à écouter et à communiquer modifiera éventuellement sa méthode d'enseignement, lui permettant de l'adapter au savoir-faire grandissant de l'apprenti, ainsi qu'à sa personnalité.

5.2 Accord (moral) et subvention du quotidien

Le bon déroulement de la période d'apprentissage, quelle qu'en soit la durée, repose en grande partie sur l'accord établi entre le maître et l'apprenti. Les termes de cet accord peuvent varier grandement selon la situation de l'un et de l'autre, et celui-ci est conditionnel à la fois de la disponibilité du premier et de l'accord institutionnel pour le second. Dans un contexte "standard", en effet, le maître et l'apprenti reçoivent chacun une subvention de la part d'un organisme privé ou public dédié à la transmission des métiers de l'art et de l'artisanat. Cela permet au premier de compenser au moins en partie le temps qu'il passe à enseigner plutôt qu'à poursuivre son activité (guider, apprendre, corriger, reprendre l'apprenti sont autant d'action improductives sur le plan financier). Quant au second, il peut par là-même subvenir aux besoins du quotidien afin de n'avoir rien d'autre à gérer que son apprentissage. Cependant, la situation d'un apprentissage artisanal lorsqu'il est intégré à une recherche doctorale n'est pas la même. En prenant en compte d'une part, le

fait que la durée des thèses est de plus en plus contrainte à trois ou quatre années, et d'autre part le fait que l'acquisition des bases d'un savoir-faire exige une attention continue, approfondie, quotidienne et sur le long terme si l'étudiant souhaite atteindre un niveau de maîtrise suffisant pour que cela lui soit véritablement utile dans sa recherche (voir p. 5), deux cas de figure se présentent selon que le doctorant est autonome, ou bien qu'il est sous contrat d'une allocation ministérielle.

Dans le cas d'un doctorat non contractuel, aucune aide financière ministérielle n'est donnée à l'étudiant. Il doit donc subvenir à ses propres besoins au moyen d'un emploi salarié. Avec sa recherche à effectuer en parallèle, cela fait déjà deux activités à plein temps, ne laissant que peu voire plus de place à l'apprentissage artisanal. Ne reste alors *a priori* plus qu'une possibilité qui, malheureusement, n'est pas vraiment une solution au problème : diluer le temps, étendre l'apprentissage par exemple sur deux ans afin de pouvoir accorder toutes ces activités ensemble. Or l'échéance de la thèse joue en défaveur de cette option. Dans ce cas, il semble plus approprié de s'orienter vers un cursus en deux temps : tout d'abord l'apprentissage (qui peut ainsi être aidé par une institution de formation aux métiers de l'art et de l'artisanat) puis, ensuite, l'entrée en thèse.

Dans le cas d'un doctorat contractuel, il n'est pas possible de recourir au type de structure précédemment évoqué puisque le doctorant reçoit déjà une allocation pour sa recherche de thèse. Le projet d'apprentissage doit donc être pleinement inséré dans la recherche et considéré comme un objet d'étude à part entière, d'autant plus qu'il capture la quasi-totalité du temps quotidien du chercheur. L'artisan et le futur apprenti doivent donc trouver un consensus, terrain d'entente qui leur permettra à tous deux de profiter pleinement de leur projet commun et de s'y retrouver sur le plan financier, le principal souci de l'un et de l'autre étant de pouvoir assurer le quotidien. Cependant, ce genre de projets implique plus de participants que simplement l'artisan et le chercheur. Étant donné que cette étude prend place dans un contexte institutionnel universitaire, une telle démarche doit être établie dès le début et bien comprise par chacune des parties : le chercheur (afin d'être pleinement conscient de l'aspect scientifique de cette expérience et du besoin d'en produire un rapport, à l'image d'un travail de terrain ethnographique), l'artisan (afin de pleinement comprendre la démarche du chercheur et ses implications dans le déroulement de l'apprentissage, qui différera sans nul doute d'un apprentissage d'artisan à artisan), la personne en charge de la direction scientifique de la thèse (afin qu'elle soit en possession de l'ensemble des données et des implications de cette démarche) et enfin la direction institutionnelle (direction du laboratoire, de l'université et de l'école doctorale dont l'accord préalable est indispensable et qui doivent donc posséder une

bonne compréhension de la dimension scientifique du projet). De fait, la transparence vis-à-vis de chacune de ces parties est de mise.

Le mélange de la théorie universitaire et de la pratique artisanale étant cependant un terrain peu commun, il n'existe pas de "case" dans laquelle le ranger, et l'étudiant peut se trouver confronté à une tradition dichotomique de la recherche, imperméable à un tel mélange. Si la pensée scientifique évolue depuis quelques années, et si ce genre de projets se font peu à peu plus nombreux et à différentes échelles de la carrière universitaire (doctorants comme chercheurs), cette transformation se fait de manière très progressive. Le clivage universitaires/praticiens (fussent-ils artisans luthiers ou musiciens) existe toujours et demeure relativement prégnant, constituant parfois un obstacle à la compréhension du travail envisagé et/ou effectué malgré tous les efforts récemment déployés pour réunir ces différents acteurs [1].

5.3 Notre contrat d'apprentissage

Dans le cas de ce travail de recherche, l'accord fondant ce projet d'apprentissage fut rédigé selon les termes suivants :

L'apprentissage durerait une année complète et consisterait en une étude de terrain visant à alimenter la recherche doctorale sur le plan méthodologique, épistémologique et culturel.

La production de l'apprenti s'insèrerait dans la production officielle de l'atelier afin de compenser le temps et l'énergie investis par l'artisan dans la transmission des bases de son savoir-faire, mais aussi afin que l'apprenti puisse prendre conscience des phénomènes cognitifs intrinsèques à l'apprentissage d'un savoir-faire et à la profession artisanale.

À l'issue de cette année d'apprentissage, l'apprenti devait avoir acquis pleinement les bases de la facture instrumentale des flûtes populaires : conscience des phénomènes acoustiques, compréhension des gestes et du travail humain, connaissance des outils et de la matière.

L'apprentissage artisanal devait être considéré à la fois comme outil et comme objet de recherche à part entière.

1. Notamment les Journées de Musiques Anciennes (JMA) de Vanves, les Rencontres de Lutherie et Musique Médiévales de Largentière, les congrès d'ANIMUSIC (Portugal) et d'Archaeoacoustics (Portugal).

5.4 Faisabilité

L'étude de faisabilité pour un tel projet est essentielle. Les facteurs à prendre en considération, dans l'ordre d'importance, sont donc détaillés ici.

5.4.1 L'existence de la pratique

La recherche archéologique s'adressant à des objets dont l'écho résonne de pratiques artisanales et de savoir-faire anciens, le premier souci du chercheur est de trouver un artisan dont la production s'apparente à celle qu'il étudie en archéologie. La rencontre entre artisans et chercheurs n'est plus rare de nos jours, mais il nous faut cependant demeurer prudents afin d'éviter les raccourcis et les confusions (même matière première ne signifie pas même savoir-faire, comme expliqué plus haut, p. 8). Il convient donc, avant toute chose, de développer une bonne compréhension de la production et de la démarche des artisans contemporains afin d'appréhender l'effet que leur pratique peut avoir sur leur perception et donc, sur leur enseignement.

5.4.2 Le souhait de transmettre

Il est évident que si nul artisan ne souhaite transmettre son savoir-faire, le chercheur voit alors son projet avorté. Lorsque nous nous adressons à un artisan occidental, nous nous trouvons confrontés à la conjoncture économique et sociale du métier et son implication sur la disponibilité de l'artisan : aura-t-il les capacités financières et temporelles pour prendre un apprenti sur le long terme (notamment du fait des revenus, des taxes et caractère saisonnier et mobile de la profession) ? Mais aussi, le milieu est-il trop concurrentiel pour que l'artisan puisse accepter l'idée de former une nouvelle personne qui représentera alors un potentiel concurrent de plus ? Lorsque nous nous adressons en outre à un artisan issu d'une culture dite traditionnelle (locale ou étrangère, qu'il pratique en amateur ou en professionnel), son savoir-faire peut être issu d'une imprégnation infantile et il se peut que l'idée même d'enseigner son savoir-faire lui soit parfaitement étrangère. La barrière du langage et de la culture, dans le cas où la pratique et le savoir-faire étudiés ne survivent aujourd'hui plus que dans des cultures étrangères, peut aussi constituer un obstacle. Enfin, en dehors de ces considérations culturelles et sociales, vient la simple notion d'envie : l'artisan en est-il arrivé à un stade de sa vie et de sa profession où il souhaite transmettre ?

5.4.3 Le logement

La disponibilité d'un logement à proximité de l'atelier de l'artisan est particulièrement cruciale. Cela est d'autant plus vrai si la pratique artisanale est rare et le nombre d'artisans réduits, augmentant la distance probable entre le lieu de travail originel de l'étudiant (l'université) et celui de l'artisan (l'atelier). L'apprentissage exigeant une présence quotidienne de l'apprenti, il devient nécessaire pour ce dernier de venir s'implanter auprès de son maître d'apprentissage.

5.5 Mise en place et déroulement

Une fois le projet acté, un certain nombre de dispositions doivent être prises afin de préparer la venue du chercheur et d'assurer le bon déroulement de l'apprentissage. Certaines de ces dispositions furent évidentes dès le début du projet, d'autres vinrent petit à petit.

5.5.1 Aménagement de l'espace de travail

Souvent, l'espace de travail d'un artisan est optimisé jour après jours pour convenir à sa pratique : les outils viennent naturellement se ranger là où il en a besoin, et les établis prennent la hauteur et l'emprise nécessaires pour rendre le travail confortable et sain. L'espace de l'atelier est donc adapté à la dynamique, souvent solitaire, de l'artisan. Il est, en quelques sortes, à son image.

L'arrivée d'un apprenti nécessite donc une révision complète de son agencement afin de réfléchir l'espace de travail de manière à ce qu'il puisse accueillir deux personnes : la population d'assises et de râteliers d'outils double tandis que les postes de travail prennent une place personnelle ou, au contraire, commune. Cette phase de réaménagement est un temps très particulier, associé à la rencontre entre maître et apprenti, le premier donnant sa place au second dans son atelier, tous deux définissant leurs rôles et la dynamique de leur quotidien. C'est, en termes de gestion d'équipes, une modification de *l'imago*[2] de l'atelier. Si l'apprenti travaille de manière indépendante, alors sa production, personnelle, ne s'insère pas dans celle de l'artisan et ce dernier l'encadre, l'accompagne, le laissant grandir à la lumière de son enseignement ; l'espace de travail est donc divisé en deux, réfléchi surtout pour le confort

2. L'imago représente l'identité d'une équipe et tient compte à la fois de l'identité de chacun et de la situation dans laquelle les membres et l'équipe se trouvent. Une modification de l'imago d'une équipe (par exemple par l'arrivée d'un nouveau membre) demande donc un ré-équilibrage de l'ensemble.

(donner à chacun la place nécessaire à son travail). Dans le cas opposé où la production de l'apprenti s'insère dans la chaîne opératoire de l'atelier (notre cas), encadré par l'artisan et stimulé par son expérience professionnelle, l'espace de travail sera certes pensé pour le confort, mais aussi pour permettre la coordination de leurs efforts respectifs dans une création mutuelle.

L'important est probablement que l'espace de l'atelier corresponde à la fois à leurs personnalités propres et au caractère de l'équipe qu'ils forment. Ce travail d'organisation est justement l'occasion pour eux d'échanger, d'apprendre à se connaître et de s'accorder mutuellement. C'est, en quelques sortes, le préambule de leur relation maître–apprenti.

5.5.2 Modification de la chaîne opératoire

Dans le cas où il insère le travail de l'apprenti dans sa production officielle, l'artisan en vient nécessairement à devoir modifier son procédé de fabrication. Cette modification est issue de deux besoins : tout d'abord, celui d'organiser les tâches dans le binôme afin d'atteindre une certaine efficacité. Mais aussi, celui de transmettre le savoir-faire à l'apprenti afin qu'il ne soit pas confiné à un rôle d'opérateur et qu'il puisse, peu à peu, évoluer et prendre de plus en plus de responsabilités, d'autonomie.

Dans le cas de la fabrication de flûtes pastorales, la chaîne opératoire se découpe indiqué dans la table 1.

La progression de l'apprenti et l'évolution de ses responsabilités peut vraisemblablement prendre de nombreuses formes. Dans notre cas, le premier travail à avoir été confié fut le gros œuvre, puis les finitions, et enfin le travail de façonnage lui-même.

5.5.3 Journée type et calendriers

La troisième disposition à prendre est l'établissement d'un rythme quotidien et l'accordage des calendriers du maître et de l'apprenti. En effet, à l'échelle d'une année, la profession d'artisan exige un certain nombre de déplacements permettant, de festivals en salons, de vendre la production de l'atelier. Ces temps mouvementés se font plus réguliers (voire constants) en période estivale, laissant l'atelier vide et l'apprenti désœuvré, qui peut cependant en profiter pour se recentrer sur sa recherche documentaire ainsi que pour noter, fixer, analyser et mettre en perspective ses acquis. Ce dernier a néanmoins lui aussi certaines obligations, telles que des colloques, réunions, cours et formations. L'important est que l'apprentissage puisse être mené jusqu'au bout dans le temps imparti, malgré ces absences de part et d'autre.

I- Gros oeuvre	II- Façonnage	III- Finitions
Débitage	Fenêtre	Retouches (accordage fin)
Perçage [bois]	Canal	Ponçage
Ecorçage [bois]	Bloc (sculpture)	Polissage [os, corne]
Ebullition [os]	Bloc (incrustation)	Décorations
Equarissage	Pied (ouverture)	
Surfaçage (extérieur)	Trous de jeu (perçage et accordage)	
Surfaçage (intérieur)		

TABLE 1 – Chronologie de la chaîne opératoire de la fabrication d'une flûte. Les matières premières sont indiquées entre crochets, les précisions des étapes entre parenthèses.

À l'échelle de la journée, c'est surtout la potentielle vie de famille de l'un et de l'autre qui influeront sur les horaires de présence à l'atelier.

6 Conclusions

L'assemblage des conditions favorables à une telle approche n'est pas toujours aisé, mais demeure malgré tout faisable. Il nécessite avant tout que les protagonistes soient prêts à vivre l'aventure humaine d'une véritable rencontre.

L'acquisition d'un savoir-faire par le chercheur possède assurément toutes les chances de jouer un rôle fondamental dans sa recherche, le faisant passer d'une démarche d'observateur et théoricien à une démarche de praticien-chercheur. L'enrichissement considérable de son approche sur le plan méthodologique, et surtout épistémologique, est un atout non négligeable. Le chercheur en vient, tout simplement, à connaître de manière plus sensible l'objet de son étude. Loin d'être un obstacle à la scientificité de son travail, l'empirisme se révèle être au contraire un outil très prometteur de par les transformations perceptives et cognitives qu'il entraîne. L'apprentissage d'un savoir-faire offre donc au chercheur d'enrichir non seulement ses connaissances, mais aussi et surtout sa compréhension de l'objet de son étude. Il lui

donne les ressources nécessaires à la remise en question profonde de l'état des connaissances ainsi qu'à la recherche d'un paradigme global de son domaine d'étude : quels phénomènes sont véritablement à l'œuvre dans les travaux que nous menons, et quelles en sont les implications sur nos résultats et nos interprétations ?

C'est donc bien en tant qu'outil méthodologique (questionnant l'influence de la méthode sur les résultats) et épistémologique (questionnant en outre l'influence du chercheur, du savoir-faire lui-même, des connaissances et des croyances sur les interprétations) que le savoir-faire incorporé à la recherche universitaire peut œuvrer à une meilleure compréhension de notre position, chercheurs, non seulement au sein de la science, mais aussi au sein du monde.

Références

[1] Sophie Archambault de Beaune. *L'homme et l'outil. L'invention technique durant la préhistoire*. Sous la dir. de CNRS. Le passé recomposé. Paris : CNRS Editions, 2008. isbn : 2271066646.

[2] Marie Noëlle Chamoux. « La transmission des savoir-faire : un objet pour l'ethnologie des techniques ? » In : *Techniques et culture* 3 (1978). Première version illustrée d'un article publié ultérieurement dans la revue L'Homme sous le titre 'les savoir-faire techniques et leur appropriation : le cas des Nahuas du Mexique", 1981., p. 46-83.

[3] Michel Dauvois. « Les témoins sonores paléolithiques ». français. In : *La pluridisciplinarité en archéologie musicale, IVe rencontres internationales d'archéologie musicale de l'ICTM, Saint-Germain-en-Laye, 8-12 octobre 1990*. Sous la dir. de Catherine Homo-Lechner et Annie Bélis. T. 1. Seugy : Maison des Sciences de l'Homme, 1994, p. 153-206. isbn : 2-7351-0577-6.

[4] Agnès Levitte. « Perception of everyday objects in the urban environment ». Theses. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), oct. 2010.

[5] Catherine Sabinot. « Dynamics of knowledges and know-how in a multicultural context. Comparative study of activities on the coast of Gabon ». Theses. Museum national d'histoire naturelle - MNHN PARIS, sept. 2008.