

**LE PAYSAGE SONORE COMME PATRIMOINE
IMMATERIEL**

A l'écoute du métier de charpentier

Sylvain CARTON

Mémoire de Master 2 - Spécialité Son

Directeur de mémoire interne : Alan BLUM

Directrice de mémoire externe : Mylène PARDOEN

Responsable universitaire : Corsin VOGEL

Rapporteur : Éric URBAIN

Juin 2021

Résumé

Faisant le constat de l'importance du sonore dans le rapport au patrimoine immatériel et matériel, ce mémoire souhaite établir le paysage sonore comme un lieu de patrimonialisation à part entière. En questionnant les rapports de pouvoir sur l'espace patrimonial et les enjeux institutionnels associés, il envisage l'acte de patrimonialisation comme une revendication sur un espace, ici sonore, contre des transformations qui le menacent. En s'appuyant sur le contexte unique du chantier de Notre-Dame de Paris, il conviendra d'interroger le paysage sonore comme un outil pour étudier l'évolution de nos contextes de perception. Envisageant alors le sonore comme espace de sauvegarde des formes intangibles du patrimoine, ce mémoire présente la démarche mise en œuvre pour nous mettre à l'écoute du métier de charpentier aujourd'hui.

Par des entretiens, des chantiers participatifs mis en ondes, le lecteur est amené à découvrir le métier tel qu'il est présenté par les artisans. Il bénéficie alors d'une relecture sonore du milieu gestuel du charpentier, et de l'intention derrière les gestes. Il peut alors compléter cette étude technique, historique et sociologique avec une approche purement sonore du chantier comme écosystème. Une grille de lecture sonore permet ensuite d'en tirer toutes les informations nécessaires à la démarche de patrimonialisation, dont on détaillera les enjeux techniques et esthétiques soulevés par la mise en pratique sur le terrain.

Enfin, pour élargir la réflexion sur les lieux de la patrimonialisation, ce mémoire étudie l'espace numérique dans sa vocation éditoriale et documentaire. Tout en en pointant les limites, les plateformes numériques sont alors interrogées comme support indispensable pour penser le patrimoine immatériel en tant qu'objet communautaire, hors des institutions, et permettant d'envisager sa transmission et réhabilitation devant l'Anthropocène.

Archéologie sonore ; paysage sonore ; patrimoine matériel et immatériel ; field recording ; patrimoine sonore ; médiation et restitution

Abstract

Noting the importance of sound in the relationship to intangible and tangible heritage, this dissertation will establish the soundscape as a space of heritage in its own right. By questioning the power relationships on the space of heritage and the associated institutional stakes, it will establish the act of heritage as a claim on a space, here sound, against the transformations that threaten it. Using the unique context of the Notre-Dame de Paris construction site as a starting point, it will be appropriate to question the sound as a way of looking at the evolution of the contexts of perception. Considering sound as a space for safeguarding the intangible forms of heritage, this thesis will present the approach used to listen to the carpenter's craft today.

Through interviews and participatory workcamps, the reader is led to discover the trade as presented by the craftsmen. He will then benefit from a sound rereading of the carpenter's gestural environment and the intention behind the gestures. He will also be able to complete this technical, historical, and sociological study with a strictly sonic approach to the construction site as a sound ecosystem. A sound reading grid will then make it possible to gather all the information necessary for the heritage approach; the technical and aesthetic issues raised by the practical implementation in the field will be examined in detail.

Finally, to broaden the reflection on the spaces of heritage, this thesis will study the digital space in its editorial and documentary vocation. While pointing out their limits, digital platforms will be considered as an indispensable support for thinking about intangible heritage as a community object, beyond institutions, and allowing us to consider its transmission and rehabilitation in the face of the Anthropocene.

Sound archaeology ; soundscape ; tangible and intangible heritage ; field recording ; sound heritage ; mediation and restitution

Remerciements

Je remercie chaleureusement Mylène Pardoën pour son écoute, nos échanges et son envie de partager ses recherches avec moi.

Merci à Alan Blum pour son accompagnement, ses encouragements et son enthousiasme.

Un grand merci à tous les charpentiers volants, nomades, ou poètes qui ont bien voulu m'accueillir sur le chantier pour échanger autour du son et des « rythmes créateurs de forme ». Merci à Jesse O'Scanlan, Paul Rambaud, Gustave Remon, Joseph Brihiez et Rémy Desmots. Je tiens à remercier encore Joseph Brihiez pour ses photos et ses poèmes qu'il m'a confiés.

Merci Ryo pour ton écoute et ton dictaphone. Merci au collectif NRV qui a su me mettre en ambiance quand il le fallait. Merci Timoté pour tes conseils méthodologiques quant à la macro de ce projet.

Merci à ma famille, aux Bois Noirs du Forez, au soleil du Jura.

Sommaire	
Résumé	1
Remerciements	3
Sommaire	4
Introduction	5
I. Patrimoine immatériel : histoire, espaces, luttes	9
I.1. Enjeux de la patrimonialisation	9
I.2. Quels paysages sonores dans l’historiographie ?	14
I.3. Le sonore : un espace temporel pour la patrimonialisation	18
I.4. Synthèse	21
II. La charpenterie : milieu gestuel, milieu sonore	24
II.1. Le geste artisanal de la charpenterie et sa représentation	26
II.2. Patrimonialisation du paysage sonore : mise en œuvre	32
Avec Le Charpentier Volant	32
Avec Gustave Remon	39
Prise de vue	43
II.3. Composition des paysages sonores	44
III. Les plateformes numériques : un patrimoine des connexions	52
III.1. Plateformes et matérialité du patrimoine	52
III.2. La vocation documentaire du support	60
III.3 Les sons de la charpente, restitution et mise en réseau	62
Conclusion	71
Références	74
Table des illustrations	75
Annexes	76
Annexe 1 : Retour d’expérience Le charpentier volant	76
Annexe 2 : Work flow / Media flow de composition des paysages sonores	84
Annexe 3 : « Tags » ou mots-clés utilisés pour décrire la chaîne <i>Les sons de la charpente</i>	85
Annexe 4 : Fil d’actualité « Abonnements » de la chaîne Les sons de la charpente	86
Annexe 5 : Questionnaire accompagnant la navigation sur la chaîne Les sons de la charpente	87
Annexe 6 : Réponses au questionnaire	89

Introduction

Le patrimoine mérite d'être sauvegardé et transmis parce qu'il est un « support privilégié de construction de mémoires collectives » (Veschambre 2007). Il révèle son importance mais aussi sa fragilité lorsqu'il est menacé, transformé. C'est dans les changements qui traversent chaque ouvrage qu'apparaît la nécessité de discuter des usages, de la conservation et médiation autour de ce patrimoine (Veschambre 2007). L'incendie de Notre-Dame de Paris, le 15 avril 2019, a alors ouvert la voie à des recherches nouvelles sur le monument. Il a permis de poser différemment les questions de sa sauvegarde, de sa restauration. De plus, le cadre exceptionnel du chantier de reconstruction est une occasion unique de lever les fantasmes qui entourent les métiers des « bâtisseurs de cathédrale ». Tailleurs de pierre, manœuvres, carriers, charpentiers, couvreurs, gâcheurs de mortier et des dizaines d'autres métiers se réunissaient à sa construction et se réuniront à nouveau pour rebâtir. « Patrimonialiser » c'est aussi fixer dans l'espace et le temps l'ensemble de ces gestes immatériels qui donnent naissance au patrimoine matériel tangible.

Mon envie de me mettre « à l'écoute du métier de charpentier » est née d'un goût pour le bois, le *froissartage*¹ que j'ai découvert lors de mes étés passés chez les scouts. La satisfaction d'assembler, de créer un ouvrage solide avec peu d'outils et en ayant un faible impact sur la nature, tous ces aspects m'ont permis de voir dans le bois un matériau noble, écologique, et à taille humaine. J'ai voulu retrouver ces sensations en m'intéressant au métier de charpentier. De plus, mon affection pour l'histoire, le patrimoine, m'a permis d'aborder avec curiosité les questions autour de la restauration de Notre-Dame de Paris. Je me suis intéressé alors aux *Charpentiers sans Frontières*, et aux techniques d'assemblage et de levage dites « traditionnelles ». J'ai pu discuter avec un compagnon du devoir qui m'a décrit les enjeux du métier, la nécessaire complémentarité entre machines sophistiquées, et outils ancestraux. Il a également pu me renseigner sur la littérature qui fait référence dans ce domaine. C'est aussi dans les ouvrages parlant de la construction de Notre-Dame de Paris que je découvre le chantier comme une fresque de l'époque des grands travaux de construction initiés en 1160 par Maurice de Sully. Les charpentiers y sont appelés à chaque étape : pour réaliser les abris et loges qui accueillent les maçons, les tailleurs de pierre, pour fabriquer échafaudages, grues, établis, coffrages des voutes et enfin la charpente qui donnera son inclinaison au toit et accueillera la couverture en plomb.

Mon attachement personnel pour le travail manuel du bois résonne avec un élan plus général pour un futur *low-tech*², une envie de retrouver un lien humanisant avec le

¹ « Construction simple de tables, cabanes avec des morceaux de bois ronds, sans clous ni ficelle » (Michel Froissart, *Froissartage. Grand jeu dans la nature*, Chiron, 1995)

² « Basse technologie » à opposer aux *high-techs* : technologies de pointe (P. Bihouix, *L'âge des low tech*, Seuil, 2014)

travail, d'échapper à des rapports de dépendance vis-à-vis de la mécanisation à outrance et des énergies fossiles. Lors de mes recherches, je découvre aussi sur le Web, un grand nombre de vidéastes amateurs, comme l'australien John Plant et sa chaîne *Primitive Technology*³, qui s'essaient à la redécouverte de savoir-faire disparus, à la fabrication d'outils anciens. Leur pratique relève autant d'une démarche d'archéologie expérimentale que d'un manifeste pour la sauvegarde et la réhabilitation de ce patrimoine immatériel. C'est un cadre esthétique précis que définissent ces vidéastes de l'archéologie expérimentale. Ils puisent à la fois dans le cinéma-direct en prônant un discours minimaliste, en faisant le choix d'un temps long, et en limitant les coupes. Le son rythme l'image. Aussi font-ils le choix d'occuper l'espace d'un medium populaire, et mondialisé qu'est la plateforme *YouTube*. Ainsi ils affirment leur volonté de créer une communauté autour de ces formats, au-delà d'une simple course à l'audience que motivent les mécaniques de « monétisation ». Cette pratique m'a beaucoup inspiré pour la mise en œuvre de ma recherche et création.



Figure 1 : Hache d'équarrissage, Joseph Brihiez

J'ai donc eu la chance de rencontrer et de m'entretenir avec des artisans qui travaillent de manière traditionnelle, ou en ne dénigrant pas le rôle des outils à main préindustriels. Ils m'ont chacun parlé différemment de leur rapport au son dans leur pratique. Pour certains leur travail est une musique faite de rythmes « créateurs de formes » (Leroi-Gouhran 1965, 135). Pour d'autres c'est par le son qu'ils peuvent avoir une conscience de l'espace et du temps du chantier. C'est enfin, selon eux, un domaine privilégié pour la transmission des savoir-faire car l'écoute révèle le « bon geste ».

Se pose alors la question de la sauvegarde de tout ce patrimoine culturel immatériel et de sa dimension sonore.

Comment protéger, transmettre conjointement le patrimoine matériel et immatériel ? Comment faire dialoguer les deux ? Quel espace et quelle temporalité pour établir, conserver et transmettre le patrimoine immatériel ? La pratique du paysage sonore peut-elle satisfaire une démarche de patrimonialisation ?

D'un point de vue technique et esthétique, le cadre de ce travail s'ancre dans les questionnements qui sont ceux du *field recording* en tant qu'expression sonore d'un « rapport subtil, et nullement naïf à la notion de nature » (Nadrigny 2010). Dans quelle mesure l'ensemble des gestes du charpentier compose un écosystème sonore ? Comment peut-on qualifier le paysage sonore du chantier de la charpente ? Comment déterminer la frontière entre le bruit, la nuisance, et où placer notre point d'écoute et notre

³ *Primitive Technology*, [en ligne](#), consulté le 14/06/2021

subjectivité ? Je suis conscient de l'enjeu de patrimonialisation et de médiation que représentent les plateformes numériques et je pose alors la question de l'occupation du paysage numérique par le patrimoine immatériel et sa temporalité, son espace. Comment faire ressentir un geste, et pourquoi sensibiliser à un travail du temps long, manuel, dans un environnement éphémère et superficiel en apparence. Quelle portée documentaire donner à la plateforme, aux *players*⁴ qui témoignent eux aussi de notre époque « dématérialisée » ?

Se posent alors les questions suivantes auxquelles ce mémoire propose une première réponse. En quoi le paysage sonore peut-il contribuer à définir l'identité de gestes patrimoniaux ? Quelle démarche adopter pour témoigner d'un geste dans son contexte d'unité écologique ? Et enfin, quel dispositif et quelle écriture pour saisir et transmettre le patrimoine immatériel sonore ?

La réflexion que je porte dans la suite du mémoire s'oriente donc autour de trois axes. Le premier consiste à replacer le patrimoine culturel immatériel dans le contexte institutionnel et historique qui l'a vu naître. En montrant les enjeux autour de la notion d'espace, je suggère donc que c'est en s'appropriant un espace que s'établira le patrimoine immatériel. Ainsi, en contrepoint de l'espace institutionnel qui lui est attribué d'office, c'est non plus dans les mots mais dans le paysage sonore que je propose de définir ce qu'est le patrimoine culturel immatériel. Et pour finir j'interroge la place des espaces numériques collaboratifs comme supports temporaires du paysage sonore. Par les contenus générés par les utilisateurs, ils constituent alors un manifeste numérique pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, hors des institutions et de l'Etat.

Ma démarche de recherche est donc centrée sur l'étude du paysage sonore, et en particulier sur celui qui naît du travail du bois de charpente. Je décris d'abord sommairement les principales étapes conduisant l'arbre de la forêt à l'ouvrage puis je me positionne techniquement et esthétiquement pour parvenir à suivre le geste et son milieu gestuel tout au long du chantier. Ce travail me permet alors de composer et de donner à entendre sur la plateforme numérique YouTube, un ensemble de paysages sonores évocateurs et contribuant à la patrimonialisation. L'analyse des timbres, des rythmes et de l'agencement des sons entre eux, est un outil sensoriel pour accéder à cet espace du patrimoine immatériel. Cette recherche constitue une porte d'entrée sensible sur les enjeux sonores du patrimoine qui seront notamment visibles, audibles lors de la restauration de Notre-Dame.

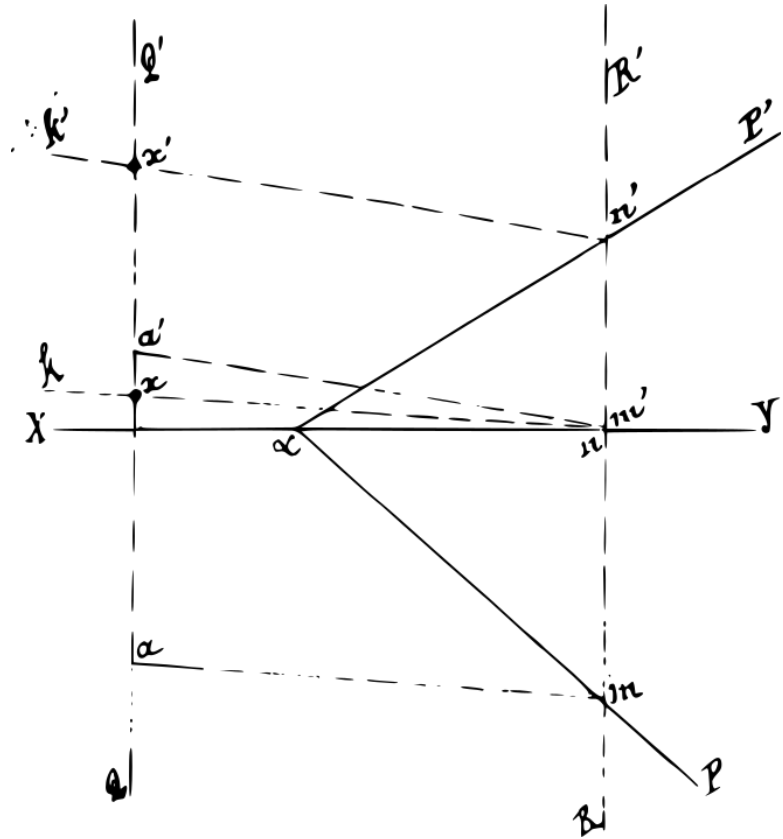
⁴ Interface visuelle associée à une « dimension opératoire, permettant d'éditer le son sous une forme visuelle particulière, de le rendre public pour un nombre plus ou moins déterminé d'internautes et de le « jouer » », (Heuguet 2015)

Artisan Artiste Résistant

*Sortir les haches
Poussiéreuses
Des vitrines
Des collectionneurs*

*Affuter les tranchants
Modeler les biseaux
Pour se mesurer
Longuement
Aux fibres ligneuses*

*Par la répétition
Les copeaux s'affinent
Les traces de lame
Délicates
Deviennent
Ondulations*



Equarrissages, Joseph Brihiez

Partie I

Patrimoine immatériel : histoire, espaces, luttes

I. Patrimoine immatériel : histoire, espaces, luttes

Définissons, dans un premier temps, ce que signifie le patrimoine, avant de détailler davantage ma démarche et ma proposition sonore. Je vais donc présenter ici le contexte institutionnel, les enjeux et concepts qui nous seront nécessaires pour envisager un travail de patrimonialisation.

La notion de patrimoine renvoie à la fois à une histoire commune, à un pays, une culture, et à un ensemble de monuments, lieux de culte, œuvres d'art, objets associés à des personnages dits historiques. On parle également de patrimoine comme d'un ensemble de biens matériels à faire fructifier, à conserver, exploiter. En France le patrimoine matériel est encadré par les institutions régionales (Pays d'Art et d'histoire⁵), nationales (monuments historiques⁶) ou mondiales (« patrimoine mondial de l'UNESCO »). Ces labels et leurs agents travaillent donc à la patrimonialisation du bâti, ce qui rime avec protection mais aussi exploitation. Le tourisme⁷ en est une des formes les plus répandues et il est dans le système actuel un moteur indispensable à la stabilité économique de localités dont la plupart des habitants en sont des acteurs (restauration, hôtellerie, transport, médiation...).

On verra ainsi dans cette étude que les discussions autour du patrimoine ne sont jamais décorrélées d'un vrai regard sur la gestion d'un espace bien délimité sur lequel s'expriment un certain nombre de revendications. L'objet ici n'est point de les dénoncer ni de les évaluer selon de critères historiques, ou économiques. On tentera seulement de montrer que l'étude du patrimoine immatériel n'échappe pas à ces mêmes revendications sur l'espace qui s'expriment certes différemment mais qu'il nous appartient de cerner pour envisager la patrimonialisation du « patrimoine culturel immatériel » (que l'on abrègera par la suite sous l'acronyme PCI). Nous l'appliquerons alors en nous mettant « à l'écoute du métier de charpentier ».

I.1. Enjeux de la patrimonialisation

La constitution d'inventaires, pour répertorier l'ensemble des monuments remarquables, a débuté avec le travail de l'abbé Grégoire en 1794 qui pointe du doigt le mauvais état des monuments soumis aux dégradations succédant à La Révolution française. En 1830 est créé le poste d'Inspecteur général des Monuments historiques qui sera confié en 1834 à l'écrivain Prosper Mérimée. Celui-ci n'aura de cesse d'avertir sur

⁵ « Label [...] attribué par le Ministre de la Culture aux communes ou groupements de communes qui s'engagent dans une politique de sensibilisation des habitants, des visiteurs et du jeune public à la qualité du patrimoine, de l'architecture et du cadre de vie », d'après culture.gouv.fr

⁶ « Statut garantissant la reconnaissance par la Nation de l'intérêt patrimonial d'un bien », d'après culture.gouv.fr

⁷ En France, « 168 milliards d'Euros de consommation touristique intérieure, soit 7,2% du PIB, en 2017 », d'après DGE, Compte satellite du tourisme, base 2010

le besoin de restaurer les monuments dont l'état est « déplorable et s'empire tous les jours »⁸. Parallèlement à cet intérêt pour la protection du patrimoine, naît avec Viollet-le-Duc, une volonté de réhabilitation des monuments. Celle-ci s'illustre par la restauration interventionniste sur un grand nombre d'édifice, Notre-Dame de Paris en tête, le château de Pierrefonds, ou encore la cité médiévale de Carcassonne.

On ne cherche plus seulement à protéger les restes d'ouvrages, on veut les rétablir tels qu'ils étaient « à l'époque ». Néanmoins, c'est sur la vision de ce qu'était la réalité de l'époque que l'on peut débattre. A Notre-Dame, Viollet-le-Duc poursuivait le rêve de rendre à la cathédrale sa grâce toute gothique qui l'a vue naître. On lui attribue l'idée de la flèche si célèbre depuis l'incendie. Pourtant une flèche, de taille moindre, était déjà présente jusqu'au début du XIXe. De même, il remplace la rose au sud du transept par un dessin de sa création. C'est presque une tentative d'effacer le travail de restauration de celle-ci réalisé au XVIIIe siècle par Germain Boffrand, élève de Jules Hardouin-Mansart⁹.

On touche ici à un point important quand on s'intéresse au patrimoine et à sa matérialité. Il y a des espaces vivants, des monuments soumis à des transformations longues ou brutales, et des visions esthétiques, historiques, différentes, qui tentent de s'exprimer par l'usage de cet espace. On peut voir ici que la cathédrale est un espace de lutte, où chacun revendique, transforme le patrimoine, pour le modeler selon les usages et les goûts de l'époque. C'est qu'au-delà d'un espace matériel, le patrimoine est pour l'État un outil qu'il faut institutionnaliser, et relier à un roman national. Il en devient un objet politique au même titre qu'historique. C'est une fois de plus ce qui se lit dans les enjeux et débats faisant surface après l'incendie de 2019. Notre-Dame est un édifice culturel, cultuel, et historique. Chaque question de réhabilitation, restauration est alors à traiter selon trois points de vue ce qui fait couler beaucoup d'encre quand on questionne les notions de restauration « à l'identique » de la flèche de Viollet-Le-Duc. Un débat qui n'est pas le nôtre ici mais qui illustre tout à fait les différents enjeux et acteurs qui prennent part à la vie du patrimoine matériel. Il fait apparaître beaucoup de contradictions et de visions différentes chez ceux qui défendent leur patrimoine. Certains défenseurs de la tradition et vocation chrétienne du monument, qu'ils lisent dans la fidélité au gothique rayonnant style français, souhaitent la restauration à l'identique. Mais quel identique ? Faut-il alors y inclure les restaurations interventionnistes néo-gothiques et romantiques de Viollet-Le-Duc ? Ou faut-il revenir à l'élévation de la fin du XIIe siècle voulue par Maurice de Sully ? Il est donc difficile de dire qu'il existe un « état de référence » pour un monument qui prévaudrait sur les autres. En 1964, la charte de Venise (1964), au travers de ses articles 9 à 13, encadre la restauration des monuments en exigeant entre autres une restauration dans le dernier état connu, en se fondant sur « le respect de la

⁸ D'après le rapport fait par Mérimée au ministre de l'Intérieur en mars 1836

⁹ D'après la conférence *Cycle Notre-Dame "Dieu sauve le Roi."*, Cité de l'architecture et du patrimoine, 23/02/2020, [en ligne](#), consulté le 03/05/2021, 1:05:11

substance ancienne et de documents authentiques » (Article 9.)¹⁰. Mais les matériaux ne seront jamais les mêmes, les conditions de mise en œuvre non plus, il y aura toujours une « marge d'erreur » dans la restauration qui ne peut que laisser percoler les marques du temps de la restauration.

Le conflit dans la réhabilitation du patrimoine est aussi un conflit dans la gestion de cet espace patrimonial. Pour un édifice religieux, les usages culturels, cultuels et économiques cohabitent chacun avec leurs règlementations, leurs acteurs. L'ensemble de ces usages se manifeste sur un espace borné, visible. Un exemple très concret est visible dans les circuits de visite qui sont délimités dans les bas-côtés et le déambulatoire de certaines églises (Notre-Dame, Sacré-Cœur à Montmartre). Les visiteurs suivent ce parcours silencieux quand les fidèles assistent à l'office dans la nef par exemple. C'est un phénomène que l'on retrouve autour de chaque espace d'intérêt patrimonial. En effet, devant des contraintes extérieures à court moyen ou long terme, se fait ressentir le besoin de patrimonialiser c'est-à-dire revendiquer un pouvoir de sauvegarde historique par-dessus toutes les autres volontés et revendications sur cet espace. A ce titre de nombreux acteurs locaux sont investis dans des luttes patrimoniales autour d'un espace à inscrire, protéger et transmettre, contre la transformation structurelle, la vente, ou la destruction pure et simple. Se constituent alors des zones à défendre, ou plutôt des zones à patrimonialiser, qui malgré une forte institutionnalisation et centralisation de la gestion du patrimoine, peinent à se faire entendre. A titre d'exemple, le couvent des sœurs de Saint Joseph du Bon-Pasteur à Clermont-Ferrand, édifice remarquable par son intérêt historique, son emplacement et son excellent état de conservation, est menacé d'être morcelé, réhabilité et en partie détruit. La volonté d'exploitation économique et de rentabilité du patrimoine semble alors l'emporter sur le souci de son intégrité.

Parler de patrimoine, on l'a vu plus haut, c'est parler d'espaces, de matières, de frontières entre l'espace contemporain, et l'espace historique. On quitte l'un pour l'autre en franchissant cette frontière matérielle. Pourtant l'expérience temporelle n'est pas complète. En effet, on peut faire l'expérience de la matière : toucher les pierres, gravir les marches d'une tour, pénétrer dans la fraîcheur d'une crypte. Cependant, on ne peut pas entendre les sons qui ont résonné jadis dans le même édifice, on reste piégé dans notre sensorialité du présent qui conditionne notre rapport au monument et à tout ce qui se jouait autour. On peut savoir comment fonctionne un four à chaux, ou bien comment un vitrail est assemblé, de quoi il est constitué. Mais on ne peut en faire l'expérience sensorielle en traversant l'espace de la matérialité du patrimoine. C'est en effet que ces concepts relèvent du patrimoine culturel immatériel. L'UNESCO définit celui-ci comme l'ensemble des « pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme

¹⁰ *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites*, Venise, 1964

faisant partie de leur patrimoine culturel »¹¹. Par nature éphémères, ces formes intangibles du patrimoine sont vouées à disparaître devant la longévité des monuments, matières, objets qui cohabitent avec elles. Hannah Arendt l'énonce ainsi : « la réalité et la solidité du monde humain reposent avant tout sur le fait que nous sommes entourés de choses plus durables que l'activité qui les a produites, plus durables, même, en puissance, que la vie de leurs auteurs » (Arendt, 1983, p140-141). Par solidité et réalité, on peut comprendre ici la tendance à se référer à la matérialité des choses par leur omniprésence dans l'espace de nos réflexions. Cette notion de solidité est d'ailleurs à opposer à la « liquidité » de la société décrite par Bauman comme une société « dans laquelle les contextes d'action de ses membres changent en moins de temps qu'il n'en faut aux modes d'actions pour se figer en habitudes et routines » (Bauman, 2006).

S'agissant de Notre-Dame, Bruno Phalip note que c'est dans la matérialité de Notre-Dame qu'on peut lire l'immatériel qui gravite autour. Les stries laissées dans la pierre permettent de remonter à l'outil de taille, qui diffère selon les époques (par exemple l'usage du taillant droit fin XIIe, puis du taillant broché au XIIIe siècle). Il défend à juste titre une vision globale du monument qui prend en compte aussi les usages qu'en ont les habitants selon les époques. Il questionne par exemple la tendance contemporaine et l'usage en restauration, qui veut que l'on nettoie régulièrement la pierre calcaire pour lui redonner sa blancheur. Il oppose celle-ci à l'état naturel de la pierre qui se couvrirait dès dix-huit mois en place, d'une couche rouge de calcins qui la teinte mais abrite également des mousses, insectes, créant un écosystème à part entière¹². Selon lui les ornithologues considèrent les cathédrales gothiques comme de véritables falaises artificielles qui accueilleraient, depuis leur construction, un grand nombre de variétés d'oiseaux, d'insectes, végétaux ou reptiles. Il prône ainsi d'envisager le temps long dans l'approche scientifique et historique pour la restauration d'un ouvrage.

C'est en effet ce qui est à l'œuvre depuis l'incendie de Notre-Dame de Paris. Le chantier scientifique réunit à la fois des historiens et des ingénieurs, des scientifiques, et des artisans. Au-delà de la simple restauration, le vœu formulé par ce chantier c'est de profiter de cette occasion donnée pour pousser au plus loin la connaissance que l'on a d'un monument comme Notre-Dame. Connaissance des techniques, des matériaux mais aussi des usages, de l'acoustique, de la place du patrimoine sonore dans le rapport qu'entretiennent les habitants à l'édifice. A ce titre le Groupe de Travail Acoustique dirigé par Mylène Pardoën et Brian F. G. Katz se tourne vers toutes les données historiographiques et scientifiques dont elle peut disposer pour tenter de définir ce qu'est l'acoustique de Notre-Dame et ce qu'entendent les personnes qui fréquentent l'édifice et ses abords. Ils étudient les porosités entre les milieux, les marqueurs sonores qui témoignent de l'activité environnante, la place du son dans la liturgie, la musique sacrée,

¹¹ Art. 2, *Convention sur le Patrimoine Culturel Immatériel*, UNESCO, Paris, 17/10/2003

¹² D'après la conférence 01. *À l'assaut du ciel. La cathédrale matérielle des hommes*, Cité de l'architecture et du patrimoine, 14/11/2019, [en ligne](#), consulté le 03/05/2021, à partir de 1:37:00

etc. Ils se dédient donc à l'étude du patrimoine immatériel en pratiquant l'archéologie du paysage sonore.

De plus, lorsque le chantier de restauration débutera, et notamment la fabrication de la charpente selon les méthodes anciennes proposées et démontrées par l'association des *Charpentiers sans frontières*, lors d'une opération de levage de la ferme N07 sur le parvis de Notre-Dame. Mylène Pardoën souhaite travailler à la patrimonialisation des activités, des gestes des artisans. C'est-à-dire enregistrer selon un protocole détaillé et méthodique, l'ensemble des gestes, des outils qui verront la réalisation d'une nouvelle « forêt », la charpente de Notre-Dame pour, espérons-le, les 800 prochaines années. Son objectif est de capter un espace, un milieu gestuel, et de le figer comme patrimoine immatériel par le sonore. C'est ainsi une opportunité laissée aux futurs historiens de discuter de la place du son dans le geste artisanal à notre époque.

Je propose donc par la suite de détailler le rôle que joue le son et donc le paysage sonore dans notre rapport à l'histoire.



Figure 2 : Planche de Gaston Lagaffe parue en 1971 dans le Journal de Spirou numéro 1708 / Franquin/Spirou/BPI/Dupuis

I.2. Quels paysages sonores dans l'historiographie ?

Isidore de Séville, cité par Jean-Marie Fritz en introduction de son ouvrage *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique* (Fritz, 2000), soutient dans ses *Etymologies* (VI^e siècle) que « si l'homme ne retient pas les sons dans sa mémoire, ils périssent car ils ne peuvent être écrits ». Il s'en réfère ainsi à la nature temporelle vibratoire des sons qui ne peuvent être saisis de manière instantanée comme le serait une photographie. L'information sonore est fonction du temps. Entendre un son c'est entendre une vibration : un déplacement, une vitesse, une périodicité. Comme il s'agit d'un phénomène continu et immatériel, il faut la même temporalité pour saisir une information sonore, que celle qui l'a vue naître. Ainsi l'histoire donne raison à Isidore de Séville dans la mesure où aucun son n'a pu être conservé, enregistré, avant l'invention du premier dispositif de captation. Jusqu'à notre ère, la seule manière de conserver les sons était l'oral ou la retranscription approchée écrite : musicale, ou avec des onomatopées. Priscien oppose dans son *Institution grammaticale*, la *vox inarticulata et illiterata* (cris, grognements, caquètements animaux) à la *vox articulata* du discours des hommes (Fritz 2000, 190). C'est de cette *vox inarticulata et illiterata* que l'on tient nos « cocorico », « miaou » ou autres « cui cui cui », nos seuls outils pour décrire les sons qui ne sont ni musicaux, ni langagiers. C'est par exemple dans la bande dessinée que les sons véhiculent eux aussi du sens, et sont traduits en toutes lettres comme sur la planche de Franquin ci-dessus. Ce dernier note d'ailleurs, dans ses entretiens avec Philippe Vandooren dans *Signé* paru 1992 chez Dupuis, la chose suivante : « Imiter un bruit est un art que certains dessinateurs poussent très loin, c'est très amusant. C'est une espèce de caricature, de portrait d'un son, certaines sont réussies... Lorsqu'on doit mettre un bruit sur le papier, on l'imité soi-même. Puis on l'écrit de différentes façons pour s'en approcher au mieux. C'est un véritable travail de précision. Très complexe à mettre au point soigneusement. ».

Heureusement (ou malheureusement) pour les historiens du futur, Gaston Lagaffe ne sera pas la seule manière d'entendre les paysages sonores de notre époque. En effet, en 1857, Edouard-Léon Scott de Mainville (1817-1879) dépose le brevet du phonautographe. Cet appareil permet de fixer le son sur un cylindre entouré d'une feuille de papier enduite de noir de fumée. Cet enregistrement n'est pas destiné à être relu, mais simplement figé comme preuve. Après lui Edison déposera le brevet du phonographe (1877). Et l'humanité entre alors dans une ère de l'enregistrement, où les sons et les images peuvent être écrits et reproduits de manière « analogue » à celle dont on peut les voir, les entendre. On comprend donc que l'histoire préindustrielle est muette par rapport à la grande diversité de documents textuels et iconographiques qui nous sont parvenus. Notre représentation de l'histoire est donc avant tout basée sur des faits visuels que l'on a interprétés ensuite en projetant sur eux une réalité sonore issue de nos références et nos contextes acoustiques.

Cependant, en étudiant l'évolution de nos propres contextes d'écoute, on peut s'engager sur le terrain du patrimoine sonore. C'est ce qu'Alain Corbin a entrepris en développant une étude de l'histoire des sens, il s'attache dans *Les cloches de la terre* à relire l'histoire de nos sociétés en interrogeant les rapports culturels à la perception du son, la tolérance au bruit et à son évolution (Corbin 1994). C'est avec Murray Schafer que le concept de paysage sonore apparaît alors et qu'il en définit une grille de lecture de référence. Il analyse, dans *Le paysage sonore : le monde comme musique*, le rôle social, sociétal des marques sonores propres à un espace, tout en plaçant l'homme dans une posture d'élément externe face à un environnement. Il assume alors une distinction entre paysages sonores *hifi* (où seuls les sons de la nature émergent) et *lofi* (saturation des signaux émergents de l'activité humaine) qui lui permet alors de définir une véritable écologie sonore où le bruit est alors assimilé à un polluant sonore qu'il associe aux machines et à notre modernité (Schafer 2010). Pourtant sa vision de cet écosystème est à relire du point de vue de son contexte de perception qui est celui des années 1970, de la fin des 30 glorieuses, et d'une période de modernisation, révolution culturelle, et politique intense. On peut opposer à cette distinction l'exemple de Pierre Henry ou de Pierre Schaeffer¹³ qui se saisit des sons de la modernité pour en faire des objets musicaux à part entière. En effet, selon Bachelard, « il est salutaire de naturaliser les sons pour les rendre moins hostiles » ; qui choisit d'entendre dans la circulation intense au bas de son appartement, en citant Francesca Yvonne Caroutch, « une rumeur de coquillage vide » (Bachelard 1961). Il se laisse ainsi bercer en reconnectant son espace urbain à un espace naturel qui devient son environnement par le son.

Néanmoins en projetant nos contextes sonores contemporains, on ne peut qu'interroger les paysages sonores du passé. Notamment dans notre rapport au patrimoine matériel, on fait toujours l'expérience incomplète de sa sensorialité : par exemple, on peut noter que la visite d'un monument ne permettra jamais de voyager totalement dans l'époque qui l'a vu naître. Informations sur le parcours, commentaires de visites, rumeur de la ville que l'on quitte temporairement, l'expérience ne peut être totale.

Le souvenir que j'ai s'approchant le plus d'une expérience patrimoniale complète, est justement très sonore.

Encore béjaune, nous nous trantolions ma mère, mon frère et moi à l'occasion de la foire médiévale, en la ville de Montferrand. Circulant entre les étals d'artisans qui travaillaient le cuir, la laine, le bois ou l'acier, nous tombions bec à bec avec une procession faisant grande noise et sentant fort le populaire. Et brisant les rangs de l'assemblée, un de ces Guillaume ou Gautier brandit une couleuvrine chargée à blanc et bouta feu à la mèche incontinent. Le vacarme, auquel succédèrent les gasconnades du reitre, nous tympanisa si soudainement que j'en tremblai tant il fut intense,

¹³ Schaeffer, Pierre, *Étude aux chemins de fer*, [en ligne](#), 1948, consulté le 07/05/2021

cognant jusqu'à la tripe. Au silence succédant l'arquebusade, se mêlaient les sonnances et résonnances sur les bâtiments du fort villageois nous encadrant de ses murs. Les coups semblaient alors provenir de toutes les directions, nous courant sus, et ne manquant pas de nous effrayer tous les trois.

Ce bref souvenir, librement inspiré dans la forme par le style de Robert Merle, aura pu, j'espère, faire ressentir au lecteur la puissance évocatrice du son. Si j'ai choisi de m'inspirer de « l'étrange parlature¹⁴ », mélange de « français du XVI^e siècle, de mots de langue d'oc quelque peu francisés »¹⁵, qu'utilise Robert Merle dans la saga Fortune de France (parue entre 1977 et 2003), c'est parce que son choix d'écrire dans la langue de l'époque relève d'une volonté d'approcher une sensorialité historique dans sa totalité. Comme le décor, les costumes d'une pièce, la langue véhicule aussi un contenu purement sensoriel par sa forme. Pour citer Merle dans sa préface au premier tome de Fortune de France, « Il ne sert à rien, en parlant d'un courtisan d'Henri III ou d'Henri IV, de décrire son « pourpoint » ou son « haut-de-chausses », si vous mettez dans sa bouche des paroles qui sont toutes de notre siècle. [...] Tout sera gâté et gâché par cette infortunée dissonance, y compris cette vertu si importante pour qui se mêle de conter une histoire : la crédibilité. »¹⁶.

Pour en revenir à ce souvenir sonore, je n'étais plus à une reconstitution de médiévistes passionnés mais bien dans une sensorialité nouvelle, un ailleurs qui m'a été rendu vrai par le son qui m'a fait ressentir la menace liée à une arme, mais aussi par la conjonction du lieu, des costumes (qui devenaient alors « habits »). Mon jeune âge a bien sûr joué un rôle dans cet envoûtement et cette vraisemblance. Il apparaît dans cette expérience l'importance du paysage sonore pour avoir avec le patrimoine un rapport des sens, qui ne soit pas limité à une expérience de l'imagination avec comme seules références le visuel, et le fait historique académique.

La question de l'imagination soulève alors un point important dans la restitution du son du passé. Comment pouvons-nous recréer le son du passé, d'une époque ? Et quelle place joue l'imagination dans ce travail-là. Ces questions sont le cœur de la démarche de l'archéologie du paysage sonore qui consiste à faire émerger de l'ensemble des sources historiographiques disponibles, de paysages sonores liés à une cartographie, dans le but de faire parler celle-ci. Comme complémentaire aux traces d'un patrimoine uniquement matériel, l'archéologie du paysage sonore tend à associer les deux et à rendre accessible à tous l'expérience d'une sensorialité du passé. Mylène Pardoën met au point à cet égard une méthodologie d'archéologie qui permet de traduire les différentes sources textuelles, graphiques, cartographiques, musicales, en termes d'objets sonores

¹⁴ « *parladure (oc)* : jargon »

¹⁵ Merle, Robert, *Fortune de France*, Le livre de poche, Paris, 1992, (avant-propos)

¹⁶ *Ibid*, (préface)

individuels, qu'elle associe ensuite dans des tableaux sonores. Le travail qui a donné naissance au projet *Bretez*¹⁷ est remarquable dans la grande diversité des sources et la fidélité de la restitution. Fidélité, comprendre ici, la vraisemblance, du paysage sonore. On identifie les marqueurs que décrits Schafer, l'unité temporelle est respectée, la localisation des sources, et l'identité des objets sonores, bien que parfois inconnue est confrontée à notre vision de l'époque. L'imagination joue ici son rôle car elle nous permet de nous projeter dans l'espace au-delà du dispositif. Mais elle ne permet pas de surinterpréter, de remplir les trous de la narration. En effet, Mylène Pardoën soutient qu'en cas de doute sur le son d'un objet, sa nature, ou la manière dont il est utilisé, on préfère laisser vide l'espace sonore jusqu'à ce qu'on trouve une source permettant de préciser les hypothèses. L'archéologie du paysage sonore ne relève donc pas de la création radiophonique et ne vise pas les mêmes effets. Quand la fiction radiophonique vise l'immersion en jouant sur la force évocatrice des sons de notre contexte de perception pour susciter des émotions, l'archéologie du paysage sonore met en avant l'identité même du son, sa véracité. Ce n'est pas une raison selon Mylène Pardoën pour refuser que ces sons véhiculent une émotion, au travers d'une certaine mise en scène.

On comprend alors l'intérêt du public qui peut naître autour des questions de l'histoire des sons. L'incendie de Notre-Dame de Paris en 2019 est à cet égard une aubaine pour en apprendre plus sur le son du passé. L'établissement public de Notre Dame a chargé Mylène Pardoën et Brian Katz de travailler à la restitution de l'acoustique de la cathédrale. Le public aura la chance de pouvoir évoluer dans l'édifice à huit périodes différentes. On a d'ores et déjà l'occasion d'assister à un concert virtuellement placé dans la cathédrale *Ghost Orchestra* proposé par Brian Katz¹⁸. Ces expériences montrent l'envie de mettre le son au centre des questions relatives au patrimoine. Le chantier de reconstruction de Notre-Dame est à ce titre un manifeste en faveur du patrimoine culturel immatériel qui lui aussi risque de disparaître de manière bien moins spectaculaire que la charpente de la cathédrale, « forêt » vieille de plus de 800 ans.

On imagine alors que le son a également un rôle important pour la sauvegarde du patrimoine actuel et qu'il ne faudrait risquer de faire disparaître celui-ci, d'autant que nous avons a priori les outils pour en assurer la conservation à moyen terme. C'est ainsi que, sur le chantier de Notre-Dame, l'équipe acoustique a pour objectif de faire un travail de patrimonialisation des métiers du chantier. En effet, pour l'historien désireux de travailler sur l'incendie et la reconstruction de l'ouvrage, il peut sembler important de s'intéresser à la manière dont on reconstruit et quel paysage sonore est témoin de ce chantier. C'est dès 2022 que se succéderont sur les échafaudages les corps de maçons, charpentiers, couvreurs, tailleurs de pierre, et tant d'autres. Peu importe les choix de restaurations

¹⁷ Extraits disponibles sur : <https://sites.google.com/site/louisbretez/actualites>

¹⁸ Extraits disponibles sur :

<http://www.lam.jussieu.fr/Projets/index.php?page=GhostOrchestra>

décidés alors, les gestes de chaque artisan façonneront alors un paysage sonore du chantier qui sera lié à la matière. Un geste de taille aura alors son effet dans la pierre mais aussi dans le paysage sonore. Garder une trace des deux aspects de ce patrimoine -matériel et immatériel- est une démarche nouvelle pour les historiens.

On peut se demander pourquoi le son a-t-il été envisagé comme témoin de ces gestes plutôt que d'autres moyens ? En effet, l'imagerie 3D, l'archive vidéo, permettraient de décomposer les mouvements image par image, voire en slow motion grâce aux technologies de plus en plus accessibles. C'est par exemple l'enjeu du projet SCHEDAR¹⁹ qui utilise des modèles 3D pour conserver les danses traditionnelles européennes.

A mon sens, c'est parce que le son est un accès direct au hors-champ, à l'intime et au vécu de chacun qu'il constitue un moyen privilégié d'atteindre une sensorialité particulière. Je propose donc de le mettre dans ma proposition de paysages sonores, à l'épreuve de la patrimonialisation.

I.3. Le sonore : un espace temporel pour la patrimonialisation

La grande force évocatrice du son, sa capacité à faire résonner nos propres vécus et émotions est un atout pour la narration. C'est d'ailleurs par mon goût pour le récit radiophonique et ses possibilités que je veux faire appel au son dans la patrimonialisation des gestes artisanaux.

Dans ma volonté de me mettre à l'écoute des sons du charpentier, j'ai rencontré et interrogé plusieurs d'entre eux. J'y reviendrai plus en détail dans la suite, mais il me semble important d'introduire les réflexions qu'ont les artisans sur leur rapport au son dans leur pratique.

En questionnant Jesse O'Scanlan, « le Charpentier Volant », celui-ci parle du son comme d'un élément indissociable de son activité. C'est un indicateur complet pour lui, qui le renseigne à la fois sur la qualité de son geste, la bonne utilisation de son outil, et l'état du matériau sur lequel il travaille. C'est aussi par le son qu'il peut transmettre au mieux sa force musculaire aux outils. Il ajoute que lorsqu'il travaille en chantier participatif, le son lui donne la vision du chantier sans qu'il n'ait à quitter son poste. Il peut reconnaître l'avancement de chacun, sentir l'énervement d'un collègue dans le rythme, savoir qui se déplace et pour quoi faire. Tant d'indicateurs qui sont de l'ordre de micro-événements et qui font appel à un ressenti physique des notions sonores que sont le timbre, le rythme, l'intensité sonore. Ce rapport sensible au son me semble adéquat pour justifier le recours au paysage sonore pour saisir l'ensemble des gestes artisanaux relevant du patrimoine culturel immatériel.

¹⁹ "Safeguarding the Cultural HEritage of Dance through Augmented Reality", coordonné par Yiorgos Chrysanthou, University of Cyprus

Gustave Remon était quant à lui curieux de se pencher sur la question. Il m'a confié qu'il n'avait d'abord rien à dire sur le sujet mais, aussitôt notre conversation terminée, il a pu relire toutes ses expériences avec les outils manuels, son expérience d'apprentissage, d'un point de vue sonore. Il est donc convaincu que le son rend compte de l'aspect convivial que revêt le métier de charpentier, de la magie qui s'empare de lui quand il part en forêt l'hiver par exemple.

Ces échanges avec les charpentiers alimenteront ma réflexion tout au long de ce mémoire. Je reviendrai donc souvent sur leur rapport au son, qui n'est qu'une facette de leur rapport plus global à leur métier, leur « éthique du faire ».

On peut donc faire le constat que le son constitue un rapport sensoriel privilégié pour approcher un geste, dans un contexte historique et un environnement acoustique. Mais si l'on veut s'intéresser au paysage sonore comme support de patrimonialisation, il nous faut nous intéresser davantage aux enjeux d'espace et de temps qui s'expriment sur ce territoire intangible.

C'est donc sous la notion d'espace que nous envisageons le paysage sonore. Schafer définit ce dernier comme « champ d'étude acoustique, quel qu'il soit ». Il propose de l'isoler et de l'étudier « comme on analyse les caractéristiques d'un paysage donné » (Schafer 2010, 29). Un paysage sonore se réfère donc bien à un espace réel, en s'y rattachant par les marqueurs sonores culturels : cloches d'église, haut-parleur dans une gare, sonnerie d'école... Cependant c'est à l'espace de l'imagination que s'adresse le paysage sonore en faisant référence à la diversité des vécus que l'on rattache à ces *Sound marks* (marqueurs sonores), (Schafer 2010). En ce sens, « l'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent à la mesure et à la réflexion du géomètre. » (Bachelard 1961), il attire car il est vécu « non pas dans sa positivité, mais aussi avec toutes les partialités de l'imagination. » (Ibid.). Bachelard explique ici l'attrait particulier que l'on peut avoir à se projeter dans un espace imaginaire. Le paysage sonore nous séduit car il suscite l'immersion sensorielle. De plus, on accède à celui-ci progressivement. Un seul regard suffit à saisir une photographie et l'espace qu'elle contient. Mais l'espace du paysage sonore n'est révélé que peu à peu, à mesure qu'il est suggéré par les marqueurs sonores qu'il donne à entendre. C'est donc l'expérience sensorielle et personnelle du paysage sonore qui fait nos émotions et questionne notre imagination. Et c'est cette expérience que j'estime nécessaire de privilégier pour la patrimonialisation.

Revenons cependant sur le patrimoine culturel immatériel (PCI). D'après la définition qu'en donne l'UNESCO, il s'agit de « pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés [...] que les communautés groupe et le cas échéant individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. »²⁰. L'UNESCO revendique ici un des premiers espaces pour l'expression du patrimoine culturel

²⁰ UNESCO, Article 2, *Convention sur le patrimoine culturel immatériel*, 2003

immatériel. On pourrait le définir comme l'espace institutionnel. Présent à de nombreuses échelles du local au mondial, c'est au travers des institutions que le patrimoine culturel immatériel est appelé à être considéré. Au travers de listes d'inventaires, de commissions d'évaluation, de cartographies interactives, l'UNESCO et d'autres organismes dressent des critères d'accès au statut de patrimoine immatériel, accessibles sur le site de l'UNESCO. L'objectif, sans doute, est double : limiter et surveiller l'accès au statut du patrimoine pour le protéger contre des déclinaisons ou exploitations trop dénaturantes du label ; et d'autre part pour encourager la constitution de véritables dossiers d'enquête pour répondre à cet « appel à candidatures ». Ainsi le travail de sauvegarde est amorcé, et chaque organisme peut mettre en place à son échelle des missions de recensement et inventorier des pratiques et savoir-faire culturels menacés.

L'urgence de la sauvegarde devant un danger de disparition est d'ailleurs un des motifs prioritaires pour l'accession au statut de patrimoine culturel immatériel. C'est un point qui me semble parfaitement adapté pour aborder les enjeux relatifs à l'espace et au temps dans le patrimoine immatériel. En effet, les savoir-faire, et gestes du patrimoine immatériel ont évolué voire disparu, certains sont menacés, pourtant il est difficile d'y prêter la même attention qu'au patrimoine matériel. Quand un bâtiment jugé remarquable pour son aspect historique, architectural, est menacé, il n'est pas rare de voir alors s'engager des revendications sur l'espace foncier de celui-ci. Les notions de propriété, de conflit d'usages, de cadastre, sont alors omniprésentes

La visibilité des luttes sur le patrimoine monumental est telle qu'il existe une grande opposition entre des visions patrimoniales et des visions urbanistiques, qu'on tente de réconcilier avec par exemple le PLU (Plan Local d'Urbanisme), le SPR (Site Patrimonial Remarquable), le PSMV (Plan de Sauvegarde et de Mise en Valeur) ou autres PVAP (Plan de Valorisation de l'Architecture et du Patrimoine). Ce regard plutôt technocratique sur l'espace et la patrimonialisation de l'espace est présent en France depuis les années 1794 et l'apparition du terme de « vandalisme » chez l'abbé Grégoire. Veschambre explique ainsi que c'est par les revendications sur l'espace et contre le vandalisme que se construit le patrimoine et qu'il est consolidé. Cette définition « de combat » est alors à questionner du point de vue du son. Schafer nous laisse entrevoir une réponse dans la manière dont il envisage la pratique du paysage sonore comme une forme d'écologie sonore. L'étude de ces paysages est un accès sensoriel privilégié à l'idée de nature. Schafer propose de considérer le son comme le premier révélateur des luttes sur l'espace du patrimoine immatériel. C'est dans sa dichotomie *hifi* et *lofi* qu'on peut lire qu'il revendique le paysage sonore comme espace de lutte à part entière. Par exemple, il fait apparaître la menace du « générateur électrique à diesel : 96 dBA » (Schafer 2010, 123) qui masque le « signal utile ». Ces sons imposent par l'immunité qu'on leur confère, le nouveau « Bruit sacré » du travail, de l'efficacité et de la productivité. Le son révèle alors les vandalismes qui menacent le patrimoine culturel immatériel.

I.4. Synthèse

Dans mon travail sur le son du charpentier c'est en ayant à cœur ces questions d'enjeux, de lutte, que je m'intéresse aux savoir-faire manuels. Je les établis comme patrimoine immatériel sonore car soumis au vandalisme des machines, et du productivisme. J'ai donc à cœur de questionner l'usage que chacun fait ou non des outils mécanisés. Je tente de révéler, par les paysages sonores enregistrés, l'espace dégagé pour l'écoute et l'expression de l'intentionnalité de l'artisan derrière chaque geste. C'est dans ces paysages sonores que je propose un manifeste pour une « hifisation » du geste, une réhabilitation de l'éthique du faire, qui va de pair avec le paysage sonore hifi, comme unité écologique du milieu gestuel.

Ma démarche sera donc d'aborder ce milieu gestuel dans son ensemble et d'aborder par le son tous les marqueurs sonores qui interrogent cet espace de lutte. On discutera donc du rapport sonore entre l'artisan et ses outils, l'artisan et le lieu de travail, les différents ouvriers entre eux, les marqueurs sonores de l'apprentissage et de la transmission. On fera apparaître enfin la relation avec la matière travaillée du bois et l'espace occupé, suggéré par ces interactions.

Ensuite, je tenterais de faire apparaître la réalité temporelle du chantier qui se lit directement dans le paysage sonore. L'usage du temps long, le choix du montage ou du non-montage ; tous ces outils de travail du son me permettront une approche plus sensorielle à l'écoulement du temps. Cette approche est, à mon sens, primordiale pour saisir la différence entre le temps « long » et le temps « lent », nuance évoquée par un charpentier lors d'un entretien.

Pour avoir une vision fidèle de ce milieu gestuel que j'approche par le son, je me suis donc entretenu avec plusieurs charpentiers qui travaillent chacun différemment. Mais ils ont tous en commun de se poser la question de ce patrimoine culturel immatériel qu'ils incarnent par leurs gestes. Ils partagent des questionnements quant à sa protection, ou plutôt sa redécouverte pour certains ; et leur pratique vivante du patrimoine est à mes yeux un manifeste écologique et philosophique. L'étude du paysage sonore est alors ma proposition pour faire apparaître leurs questionnements dans cet espace qui n'échappe pas aux luttes sourdes et au tumulte de cette « vie liquide » (Bauman, 2006) qu'on appelle aujourd'hui Anthropocène²¹.



Abattage à la hache, Joseph Brihiez

²¹ « Période géologique actuelle au cours de laquelle l'influence des activités humaines sur le système Terre a atteint un tel niveau qu'il rivalise avec les grands cycles naturels de l'eau, du carbone, de l'azote et autres », d'après Cochet, Y., *Devant l'effondrement*, Les Liens qui Libèrent, 2019

Professeurs

*Hommes du bois et des matins frais,
Hommes de la hache et de la doloire,
Géants tranquilles que l'odeur du chêne
envoute*

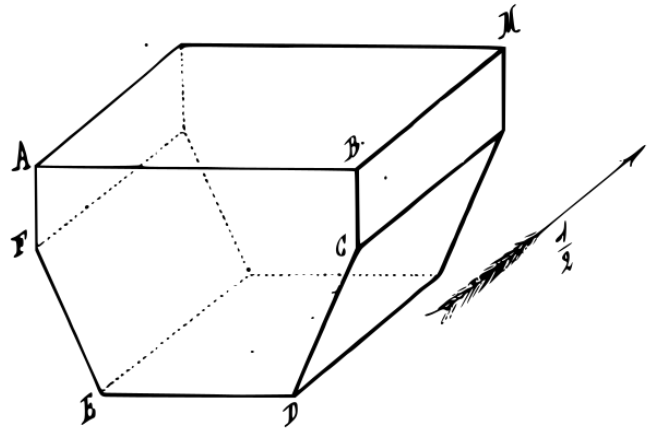
*Le cœur au soleil, l'œil à l'astre lunaire
Ô alchimistes du geste !*

*En vous suivant, j'ai suivi les fibres
Et cheminé le long de lignes
De forces et de faiblesses*

*A travers vous, j'ai vu l'arbre sous le ciel,
Et ses branches
Et ses nœuds*

*Quelles autres richesses nous promettent les
vibrations du bois sous l'outil ?*

*Vos mains en sont les gardiennes, épaisses
et humbles.*



Equarrissages, Joseph Brihiez

Partie II

La charpenterie : milieu gestuel, milieu sonore

II. La charpenterie : milieu gestuel, milieu sonore

Dans cette seconde partie, nous nous mettons à l'écoute du milieu gestuel artisanal. Nous verrons comment envisager le son comme compagnon du patrimoine culturel immatériel, vecteur de savoir-faire, savoir-être, au cœur de la transmission. En partant de la représentation du geste artisanal dans l'histoire et les arts, on dégagera les enjeux techniques et esthétiques qui sont à l'œuvre dans une démarche de patrimonialisation.

Ensuite je présenterai ma démarche autour du patrimoine sonore de la charpenterie. Je mettrai en œuvre cette recherche dans la captation des paysages sonores de différents chantiers de charpente dont on fera ensuite l'analyse.

Avant d'entamer mon travail sur le son de la charpenterie, j'ai dû me familiariser avec ce métier de charpentier que je décris. Je propose donc de recontextualiser en quelques lignes ma rencontre avec le métier et ses acteurs. Mes premiers échanges avec des professionnels ont été assez informels bien que très enrichissants. J'ai pu échanger avec un compagnon du devoir à la librairie des compagnons à Paris. Il m'a d'emblée décrit les étapes dans la construction d'un bâtiment, le rôle principal d'une charpente ainsi que le contexte économique dans lequel évoluent les artisans de la construction, ou de la restauration. Il m'a aussi permis de réaliser la place importante de la gestion des matériaux qui génère des délais souvent longs et incompressibles pour tout chantier. C'est une première entrée pour moi dans ce monde professionnel qu'il me paraît important de ne pas sacraliser ou fantasmer. La question de la sécurité, de la gestion des stocks, de l'utilisation des outils perfectionnés comme des outils à main ; tout doit être pris en compte si je veux savoir de quoi je parle quand je prétends me mettre à l'écoute du charpentier. Mon intérêt pour le métier est sans doute venu par cette fascination pour ces hommes « du bois et des matins frais » et sans doute le spectateur aura lui aussi ses propres images, et ses propres fantasmes lorsqu'il écoutera mon travail. C'est dans la restitution des paysages sonores que notre rapport personnel à la matière sonore pourra se manifester.

C'est ce que me confirmeront mes échanges plus tard avec Joseph Brihiez, ayant été apprenti charpentier pendant un an. Il met le doigt sur l'importance de ne pas regarder les outils manuels avec uniquement la nostalgie du temps des cathédrales, ni le dédain évolutionniste qu'on pourrait avoir face à des outils ou pratiques vernaculaires et obsolètes. Mes échanges avec Joseph ont grandement fait évoluer ma réflexion. Son parcours d'étudiant en biologie-écologie, son apprentissage, et ses questions de recherche résonnent avec la démarche de ce mémoire comme avec des questionnements bien plus personnels. Son goût pour les mots et le rythme de la poésie est une autre proposition que le paysage sonore pour découvrir le travail des outils « conviviaux ». Mais il est à la recherche de la même sensorialité directe avec ces

« rythmes créateurs de forme ». Je propose donc de découvrir certains de ses vers au fil de ma réflexion.

Murray Schafer nous met en garde contre nos projections muettes sur les paysages sonores qui ne seront jamais satisfaisantes. (Schafer 2010, 197) C'est pourquoi j'invite le lecteur à se rendre dès que possible sur la chaîne YouTube *Les sons de la charpente*²² pour se familiariser avec les sons et les gestes que l'on tentera de décrire et contextualiser par la suite.



Débardage à cheval, Joseph Brihiez

²² <https://www.youtube.com/channel/UCmpGQV92pbFLmRH06EkRvMw/featured>

II.1. Le geste artisanal de la charpenterie et sa représentation

Pour mener à bien ma réflexion sur les enjeux du métier de charpentier, j'ai souhaité m'appuyer sur la littérature du métier aussi bien technique qu'historique. J'ai aussi voulu mener des entretiens avec des professionnels, avant de me lancer dans la prise de son. Il m'a semblé important de saisir les enjeux qui sont les leurs, de les questionner quant à leur choix de travailler de manière traditionnelle, et bien sûr leur rapport au son dans leur travail. Il me paraît aussi pertinent d'interroger le lien entre d'une part leur technique et leur conception du métier, du rapport à l'histoire des gestes et matériaux et d'autre part, la réalité économique qu'ils connaissent et qu'ont connue avant eux les « maîtres charpentiers » comme Nicolas Fourneau, dont François Calame détaille le parcours (Calame 2017).

Cependant dans notre rapport au paysage sonore, c'est à nos sensibilités contemporaines que l'on s'adresse. Les prises de son et leur restitution sont donc à replacer dans ce contexte sensoriel particulier avant d'y lire une vérité historique. En analysant différentes œuvres ayant trait à la patrimonialisation du geste, ou au partage du travail artisanal : documentaire, littérature, iconographie j'ai pu constituer un corpus qui rassemble des exemples pertinents à mes yeux de démarches de sauvegarde du patrimoine et d'archéologie. Les enjeux documentaires liés à la plateforme, support de patrimoine immatériel sont au cœur de ma recherche. Je propose alors une utilisation des contenus générés par les utilisateurs et l'incitation à « l'auto-patrimonialisation » comme une première réponse au besoin de patrimonialiser l'immatériel.

J'ai pu constituer une boîte à outils technique me permettant d'aborder la captation du geste sous l'angle désiré et je discute de mes choix en tenant compte de ma démarche et des contraintes. Mon point de vue est documentaire par l'approche historique, presque anthropologique et par le média de diffusion, ancré dans notre époque. Il se veut aussi immersif et proche de la sensorialité scientifique du geste.

Enfin mon but est de redéfinir, au travers du paysage sonore, la modernité du geste artisanal qui se révèle et doit à mon sens interroger le public. Cette volonté de réhabilitation du patrimoine immatériel est à replacer face à la notion d'anthropocène et le besoin de penser un patrimoine contre la notion d'Etat. C'est alors dans l'occupation des plateformes numériques, dans l'usage du temps long et de l'aspect communautaire que nous envisageons la notion d'espace numérique comme support « activiste » et dans notre cas, lieu d'expérience du paysage sonore privilégié.

Avant de vous parler de ma démarche et de mon travail sur les sons de la charpenterie, rappelons d'abord le contexte historique, sociologique voire éthique autour du métier de charpentier. Cela me semble important pour faire prendre conscience au lecteur qu'il s'agit bien de patrimoine culturel immatériel, et qu'il est important de le conserver.

Depuis le Néolithique (IXe millénaire av. J.-C.), âge de la pierre taillée, l'homme a eu le besoin de construire pour s'abriter, et pour aménager son environnement. L'homme a donc su améliorer au fil du temps sa manière d'assembler, conjuguer, travailler les matériaux qui l'entourent. C'est dans la transmission de ces méthodes empiriques que peu à peu se développent la technique, l'outil, et « les rythmes créateurs de forme » qui leurs sont associés (Leroi-Gouhron 1965). On retrouve dans l'ancien testament la figure



Figure 3 : *Saint Joseph charpentier*, G. de la Tour, vers 1640, Musée du Louvre, Paris

du charpentier chez Noé qui construit l'Arche, pour abriter un couple de chaque espèce animale et repeupler la Terre après le Déluge. On peut aussi évoquer la figure de Saint-Joseph, charpentier (Matthieu, XIII, 55) qui transmet son métier à son fils Jésus (Marc, VI, 3). Sa figure est emblématique pour les charpentiers qui le choisissent comme Saint-patron. Le tableau de Georges de La Tour (1593-1652), *Saint-Joseph charpentier*, est saisissant par sa dimension intimiste et dépouillée. Il souligne par les regards et la lumière de la bougie, l'intensité spirituelle que l'on peut conférer aux gestes francs du charpentier et à leur transmission au Christ enfant, homme en devenir. On peut ajouter que c'est

dans le mot grec *tektôn*²³ que prend sa source le mot de charpentier. Ceci-dit ce mot pouvait également désigner les travailleurs de tout matériau considéré comme dur : bois, pierre, métal. Cependant, les traductions syriaques, coptes, éthiopiennes, arméniennes et gothiques de la Bible traduisent toutes *tektôn* par « artisan du bois ». C'est également le sens ordinaire du mot en grec ancien « ouvrier travaillant le bois, charpentier ou menuisier » (Lombard 1948).

Cependant on peut se demander comment cette pratique a été documentée et considérée dans l'histoire et au sein des institutions patrimoniales. Les ouvrages de François Calame sont très complets à ce sujet. Il retrace le parcours de maîtres-charpentiers illustres comme Nicolas Fourneau (1726-1792). Ce dernier a, dans son ouvrage *L'Art du Trait de charpenterie*²⁴, fait passer « un savoir populaire au domaine de l'art savant » (Calame 2017). Plus que la connaissance du Trait de charpente, l'ensemble des traditions orales et initiatiques cohabitent en France avec le savoir-faire patrimonial de stéréotomie. François Calame regroupe cet ensemble intangible sous la notion d'art du Trait. Et en 2009, cette discipline est inscrite par l'UNESCO sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en tant que « tradition du tracé dans la charpente française »²⁵. La « fiche technique » de cet art immatériel est disponible en ligne et rend compte de cette démarche d'inventaire qu'a effectuée François Calame pour élaborer le dossier de candidature au « patrimoine culturel immatériel » de l'UNESCO²⁶. Aujourd'hui ce patrimoine est défendu par les ouvrages de ce-dernier, ou ceux Frédéric Epaud. Mais il s'incarne aussi dans la pratique vivante que le grand public peut découvrir lors de manifestations ou de visites de lieux historiques. Par exemple, l'association *Rempart* fait intervenir des charpentiers et forme des bénévoles ou apprentis aux techniques traditionnelles dans le cadre de restauration du bâti ancien, principalement datant du moyen-âge. Les écomusées, chantiers à grande échelle comme Montcornelles²⁷, ou Guédelon proposent aussi une immersion dans des gestes du passé, en bâtissant entièrement comme on le faisait à l'époque visée. Gustave Remon que j'ai rencontré, a participé à une saison de chantier à Guédelon. Il me confie qu'il a appris beaucoup en y travaillant avec les outils à main. Mais il pointe du doigt ce qui est au cœur des questions que je souhaite poser autour de la notion de patrimoine. Il explique qu'on fait le choix de travailler à « l'ancienne » pour la beauté du geste, le défi technique, humain mais jamais par envie de réhabiliter ce patrimoine ou de lui redonner une place dans le contexte économique du métier. Selon lui, les outils préindustriels sont plus lents à utiliser, mais le travail n'est pas pour autant plus « long ». S'appuyant sur cette nuance, il montre l'exemple à son échelle en dépassant l'aspect purement patrimonial et figé dans une époque de cette « tradition de la charpente française ». Je veux accompagner cette

²³ En grec dans le texte

²⁴ Nicolas Fourneau, *L'Art du trait de charpenterie*, Rouen, Laurent Dumesnil, 1767, 125p

²⁵ Décision du comité intergouvernemental, [en ligne](#), consulté le 08/06/2021

²⁶ Section dédiée à la tradition du tracé dans la charpente française, [en ligne](#), consulté le 08/06/2021

²⁷ <https://www.montcornelles.fr/>, consulté le 08/06/2021

volonté par mon travail de recherche, et mon choix de la plateforme pour le restituer. J'y reviendrai en détail dans la suite.

Nous avons donc entrevu les ouvrages, les auteurs de référence pour parler du Trait de charpente comme patrimoine immatériel. On comprend alors qu'il y a une nécessité de conservation et de réhabilitation du patrimoine immatériel au même titre que le patrimoine bâti, à laquelle je propose de contribuer par le paysage sonore.

Entreprenant alors de rencontrer des professionnels et en me plongeant dans la littérature technique et historique du travail du bois, je peux brosser peu à peu un portrait de l'ensemble des activités dont se charge le charpentier. L'ouvrage de Arthur Lochmann, *La vie solide, la charpente comme éthique du faire*, (Payot, 2021) m'a été d'une aide précieuse. En suivant le récit autobiographique de la reconversion de l'auteur, et sa rencontre avec le milieu du bâtiment, ses coutumes, les anecdotes de chantiers, et réflexions plus philosophiques sur le sens du geste, et « l'éthique du faire », on est plongé dans une réflexion plus globale sur le patrimoine artisanal, la transmission et des questions plus politiques qui amènent aussi à interroger le modèle économique dominant dans un secteur comme le bâtiment. Cette lecture passionnante trouve beaucoup de résonance dans ma démarche de me mettre à l'écoute des charpentiers. C'est d'ailleurs sur un chantier que l'on m'a parlé de ce livre.

Je tenterai dans un premier temps de confronter la lecture du journal d'Arthur Lochmann à l'expérience du chantier que j'ai pu avoir, et aux entretiens réalisés avec les professionnels.

Le premier aspect du métier que je souhaite mettre en valeur c'est l'expérience du temps que l'on fait dans un chantier. Jesse O'Scanlan le confie, quand il vend un chantier de construction : il ne vend pas une durée, ni des délais de construction. Le temps ne rentre pas dans l'équation du budget, des moyens, matériaux, main d'œuvre. En sortant d'un rapport de consommation de son travail, il voit simplement là une occasion de vendre un savoir-faire, la transmission fait partie intégrante du projet. Il mise pour cela sur le chantier participatif, en faisant appel à des volontaires, souvent le client lui-même, expérimentés ou néophytes. Il y a donc un temps de formation, un temps d'observation, de correction : les erreurs sont plus fréquentes que sur un chantier purement professionnel mais elles sont aussi mieux accueillies.

L'idée du chantier participatif n'est cependant pas nouvelle, elle se pratique depuis longtemps dans les « sociétés paysannes ». Dans une enquête sociologique sur la gentrification de l'artisanat dans le Sud-Ouest de la France, Marc Perrenoud explique que traditionnellement lors d'un chantier, « le client, quand il le peut, met fréquemment la main à la pâte, il fait le manœuvre, contribuant ainsi à écourter la durée du chantier et surtout le coût des travaux, en général payés au noir ». Il ajoute que devant la gentrification des Hautes-Corbières, on valorise désormais davantage la professionnalisation des artisans : diplômes sanctionnant une formation professionnelle, usage des outils informatiques, utilisation de machines plus sophistiquées. La clientèle

est elle aussi plus dans un rapport de consommation de l'acte, attendant de l'artisan « du travail de pro » (Perrenoud, 2008).

L'expérience du temps long est aussi chez Lochmann, qui la décrit comme « une chose quotidienne » (Lochmann 2021, 161). Selon lui, cette expérience est matérielle lorsqu'il parle d'un chantier sur lequel il revient plusieurs années après pour constater le travail du temps sur le bois, la manière dont le bâti vieillit. Penser le geste sur le temps long est pour lui nécessaire à un travail de qualité. Tout au rebours des logiques d'obsolescence programmée et des couches technologiques superposées, décrites par Jesse lorsqu'il questionne son travail d'ingénieur en systèmes informatiques, avant sa reconversion chez les Compagnons du devoir.

Par exemple l'anecdote que raconte Jacques-Olivier Boudon dans *Le plancher de Joachim* (Boudon 2017) interroge également la notion du temps. En effet, à l'occasion de la restauration d'un plancher au château de Picomtal, on voit apparaître au dos des lames de bois, le récit de la vie du village, fait par le menuisier Joachim en 1880. Ce leg rare témoigne ici d'une conscience profonde de la temporalité de l'ouvrage et de la vocation patrimoniale de celui-ci. On y lit une volonté de patrimonialisation ; de capsule temporelle, dans son art. Ses mots ne peuvent s'empêcher de résonner avec ceux de Hannah Arendt quand, il s'adresse à cet « heureux mortel », découvreur de ces lames : « Quand tu me liras, je ne serai plus (...) Mon histoire est courte, sincère et franc[h]e, car nul que toi ne verra mon écriture. C'est une consolation pour s'obligé d'être lu » (sic) (Boudon 2017).

Le texte de Lochmann fait également la part belle au sonore dans le rapport au chantier, « une affaire de tous les sens ». Il évoque le son lorsqu'il décrit l'organisation logistique, hiérarchique et les rapports d'individus au sein du chantier. Il décrit une sorte de symbiose en ces mots : « les gestes s'enchaînent, les outils passent d'une main à l'autre [...] et l'on savoure le silence qui vient couronner cette compréhension mutuelle dans le travail ». Il ajoute ensuite que lorsque « quelqu'un doit reprendre la parole pour compenser un petit malentendu, on a le sentiment que le charme est rompu » (Lochmann 2021, 101). On comprend l'importance pour lui du silence et de l'usage des bons mots pour les bons gestes. Le sonore agit sur lui et ses collègues comme une sorte de transe qui plonge chacun dans l'intentionnalité de son geste et sa conscience du chantier autour. Cette transe est à mon sens à différencier de celle qui peut être suscitée par un travail machinal et répétitif sur une ligne dite « à la chaîne » ; c'est également la mise en transe qui est recherchée par la cadence effrénée mais dans un but avant tout de productivité et de déconnexion de l'ouvrier quant à sa tâche. C'est ce que décrit Geoffroy Le Guilcher après avoir passé quarante jours en immersion dans un abattoir, au poste de parage : « Comment les tueurs supportent-ils cette violence quotidienne ? « On s'habitue », m'ont-ils répondu. L'habitude n'est pas ici synonyme d'insensibilité mais plutôt d'adaptation au dieu fou de l'abattoir : la cadence. Une vache abattue chaque minute. Ce rythme absurde

engendre, entre mille joyeusetés, la maltraitance animale. Et humaine. Les deux sont indissociables. » (Le Guilcher 2017).

En revenant à cette cadence si particulière, Jesse confie quant à lui avoir une perception continue du son des gestes de chacun qui forment un « bruit de fond ». Et c'est au travers de cette perception du bruit de fond qu'il a une conscience de son environnement sans devoir détacher son attention de son travail. Le son agit comme un révélateur de danger, d'intensité, de « bon » ou « mauvais » geste. Par exemple, lors du chantier, alors qu'il était occupé à une autre tâche, il a entendu que je sciais au travers d'un clou caché dans le bois et que je risquais d'endommager la scie. Le son a donc déclenché une certaine « alerte » qui a émergé de ce bruit de fond et qui l'a fait agir en conséquence. Il défend aussi ce rapport au son dans sa pratique du chantier participatif et son recours aux outils manuels qui permettent de dégager le paysage sonore : de le rendre plus hifi en quelque sorte.

Le rapport aux outils motorisés illustre une tension non résolue qui se matérialise dans le paysage sonore. En effet, Jesse soutient que les machines sont un risque accru de se blesser, et il explique que le son sera toujours uniforme, peu importe le geste, contrairement aux outils manuels. Ce choix est donc pédagogique mais aussi pratique et économique. Comme il ne peut se déplacer qu'en transports en commun, avec un sac à dos, c'est donc cohérent pour un « charpentier volant » de voyager léger. Lochmann nuance quelque peu en expliquant que même avec la scie circulaire on peut avoir un retour sonore sur le geste, il explique qu'il faut « [entendre] gronder le moteur de la scie circulaire contre du bois trop dur, [ou avec une] lame fatiguée, et l'on tend encore plus l'oreille si c'est un apprenti, afin d'éviter un malheur. » (Lochmann, 2021, p. 102).

Ces quelques lignes nous auront donc permis de cerner au mieux le contexte qui entoure la charpenterie. Les questionnements sur les outils préindustriels, la symbolique, l'expérience du temps long, constituent autant de niveau de lecture pour s'intéresser à ce métier comme patrimoine immatériel, par la pratique du paysage sonore. Ce contexte me permet de préciser ma démarche et ma proposition.

En effet, patrimonialiser par le paysage sonore c'est poser la question de l'échelle, de la perspective. Je dois donc relever dans un premier temps d'une démarche naturaliste et auditive du paysage sonore qui privilégie la sensation à l'information didactique, qui donnera accès à une « unité écologique » extraite de son milieu de référence. D'autre part je me place dans une esthétique de collection des savoirs d'action, de leur transmission. Sans priver le geste de son intentionnalité et de son contexte et sans tomber dans une catégorisation trop encyclopédique ou « chrono-sonographique »²⁸, je propose de témoigner des savoir-faire sous forme de séquences gestuelles dans lesquelles la finalité et l'intention de l'artisan apparaissent clairement.

²⁸ Barbarisme volontaire pour désigner l'utopique décomposition sonore du mouvement à la manière des chronophotographies de Marey

Nous allons donc voir ensemble ma démarche pour parvenir à capter ce milieu gestuel et ma proposition de restitution.

II.2. Patrimonialisation du paysage sonore : mise en œuvre

En m'ancrant dans le contexte du milieu gestuel et sensoriel de la charpente je propose alors une captation de paysages sonores puis leur restitution. Pour mettre en œuvre ma recherche je réalise des prises de son en m'inspirant des techniques de field recording. Autant dans l'approche des professionnels, que de la préparation et réalisation des enregistrements, je me suis inspiré des conseils confiés par Paul Virostek dans son guide *Field Recording : from Research to Wrap : An Introduction to Gathering Sound Effects* (2012). Je propose donc de décrire les principales étapes qui m'ont permis de rencontrer les charpentiers, établir un protocole pour saisir les paysages sonores que je désirais et enfin les analyser et les restituer au public.

Mon contact avec les charpentiers s'est d'abord fait sur les réseaux sociaux. En suivant le fil de vidéos d'équarrissage à la hache jusqu'à leurs créateurs, ou via les groupes dédiés à l'auto-construction ou à la subsistance, la paysannerie, autant de patrimoines immatériels à redécouvrir, à « solidifier ».

Avec Le Charpentier Volant

J'ai d'abord rencontré le « Charpentier Volant », Jesse O'Scanlan. Reconverti après un CAP en 2014, il organise en mars 2021 un chantier participatif en plein Paris, avec uniquement des outils à main, et ouvert aux débutants²⁹. Cette première expérience m'a donc permis de découvrir les gestes de base, les termes techniques, les outils et de rencontrer, discuter avec des passionnés. Et surtout c'était là une première occasion de réaliser des prises de son du chantier.

J'avais prévu de tourner également quelques images pour habiller mon propos sur la plateforme YouTube. Cependant je donne la priorité au son lors de mes essais, je choisis de placer d'abord le micro et ensuite la caméra. Le micro peut parfois être dans le champ mais c'est à mon sens un fléchage de plus pour le spectateur de se pencher sur le son avant tout.

J'ai réalisé un entretien d'une heure environ avec Jesse dans lequel nous avons échangé ensemble autour de la plupart des thèmes que je développerai dans mon mémoire : le rapport au patrimoine, la place du son dans le chantier, les gestes manuels, la modernité, la transmission du savoir-faire, la notion de communauté et d'identité. Cet entretien est enregistré pour pouvoir être utilisé comme matière argumentaire à des fins

²⁹ Projet présenté plus en détail sur <https://www.lecharpentiervolant.com/labri-a-velos-du-shakirail/>, consulté le 04/06/2021

de conservation de patrimonialisation et enfin pour servir éventuellement à appuyer un paysage sonore et le contextualiser sur un média. J'imaginai alors pouvoir mélanger paysage sonore et documentaire radiophonique pour ma restitution. C'est ce que j'ai pu faire pour la dernière proposition sonore de la chaîne « Chantier participatif de charpente avec le Charpentier Volant ». J'ai ensuite fait le choix de garder uniquement les gestes et le son synchrone pour les prochains montages. Cela correspondait plus à l'esthétique dans laquelle je voulais inscrire mon travail sur la plateforme. Ce n'est pas dû à la qualité des entretiens bien au contraire. Le lecteur curieux d'entendre les réflexions de Jesse O'Scanlan, Gustave Remon et d'autres à venir, pourra retrouver, sur le lien en bas de page, les montages audios correspondants³⁰.

J'ai vite compris au cours du chantier qu'il était assez difficile de participer de manière assidue et investie du début à la fin d'un projet tout en travaillant à la captation d'un paysage sonore, et d'images en même temps. Il faut faire un effort double sur le travail du bois et du son, voire de l'image ce qui complique parfois. L'enjeu est cependant très motivant, mais je suis confronté au choix difficile entre : faire partie du chantier et laisser tourner le dispositif d'enregistrement ; ou bien assumer une prise de vue et de son du début à la fin, en étant plus extérieur et en perdant peut être un lien avec la matière qui me plaît. Cette expérience double m'a donc permis par la suite d'assumer vraiment la captation du geste, rassuré d'avoir pu auparavant quand même travailler la matière.

Savoir que Jesse portait une attention particulière au son des gestes de son métier et son rapport à la transmission au sein de chantiers partagés m'a conforté dans ma démarche. Il a très vite montré son intérêt pour mes prises de son et je suis alors heureux de savoir que je pourrais partager avec lui mes réflexions et résultats tout au long de mon travail. De même il sera à même de me proposer d'autres rencontres et occasions de travailler sur la patrimonialisation du paysage sonore du métier de charpentier.

Il me semble intéressant, dans la démarche de field recording, de revenir sur une distinction des phénomènes sonores comme liés à une réalité du chantier macroscopique et microscopique, complémentaire à la grille de lecture en 3 points de Schafer. Dans son étude des paysages sonores il définit trois indicateurs pour considérer les différents événements sonores. On trouve d'abord la *tonalité*, habitude auditive et trame de fond inconsciente. Elle est fonction de la géographie, du climat et conditionne notre comportement et tempérament. Ensuite viennent les *signaux*, sons de premier plan, conscientisés et qui véhiculent chacun un sens codifié. C'est le cas par exemple du sifflement d'un train. Enfin les *marques sonores* ou *empreinte sonore* définissent une communauté autour de sons. Schafer indique que ces marques sonores doivent être

³⁰ Montages des propos confiés par les charpentiers, <https://soundcloud.com/sylvain-carton-134242165>, consulté le 14/06/2021

protégées car elles comptent « parmi les sons qui confèrent à la vie acoustique d'une communauté son caractère singulier » (Schafer 2010, 32). C'est ce caractère singulier que l'on peut entendre dans les gestes du charpentier et que je propose de saisir dans ma démarche. La participation aux chantiers m'a donc permis de relever beaucoup de signaux et marques sonores différents.

Dans un premier temps, on peut placer ces marques sonores selon leur contexte gestuel macro (M) et micro (m) dont je propose une distinction dans le tableau suivant. Le caractère macro relève d'une échelle de chantier plus globale et reflète l'organisation et l'agencement des ouvriers, des étapes de fabrication. L'aspect micro est quant à lui dirigé sur le geste et son intentionnalité. Selon les périodes du chantier, la prédominance des sons macro ou micro évolue. Lors du piquage, phase de concentration collective, silencieuse, les sons macro sont assez présents pour coordonner les déplacements de bois, les traçages des faces et éviter de perturber le travail d'autres personnes. Idem pour la manutention, la sécurité impose de communiquer en permanence, propos confirmé par Jesse lors de notre entretien. A l'inverse en phase de taille, chaque ouvrier a un outil différent, sur un bois différent et utilise son corps selon son rythme. Les sons micro se répartissent alors et forment une trame de fond qui donne une cadence macro plus globale, assez entraînante j'ai trouvé.

M	Logistique	Manutention, déplacements hommes, matières
M	Partition	Spatialisation des postes, chronologie du chantier
M	Rythme (M)	Respiration globale
M	Collectif	Jargons, appels, marques sociales,
m	Timbres	Intensité, retour des matières
m	Individu, intentionnalité	Outils, geste
m	Transmission	Discussions, décomposition des gestes
m	Matière	Copeaux, résonnances
m	Rythme (m)	Intensité personnelle / respiration outils

Je propose ensuite d'extraire un geste micro et de l'analyser, l'observer avec un regard un peu plus scientifique et quantitatif pour tenter d'y lire des manifestations de cette singularité acoustique que les charpentiers prêtent à leur métier.

Prenons l'exemple d'un geste capté lors du chantier, en mars 2021. Il s'agit d'un geste de sciage réalisé avec une scie demi passe partout, sur un bois carré en chêne de moyenne section 15x15 cm. Le travail est effectué à deux ouvriers de part et d'autre de la scie. On parle ici d'événement sonore contextualisé émergent d'un paysage sonore global. Il faut préciser que c'est dans ce milieu gestuel qu'émerge l'action du sciage. Il

intervient en relation avec les évènements qui le précèdent (piquage – tracé) et ceux qui le suivent (taille – ajustage- chevillage). Le seul évènement sonore est à analyser comme faisant partie d'un ensemble, d'une « unité écologique » (Roland-Villemot 2013 - 2014). Cela étant dit, on peut décrire l'évènement suffisamment par les caractéristiques physiques liées aux objets sonores qu'établi Schaeffer puis Schafer après lui pour les appliquer à l'étude d'un paysage sonore. Voici un premier essai de description :

SCIE DEMI PASSE PARTOUT SUR POUTRE EN CHENE

- à la distance d'1,5 m
- niveau estimé à 80 dBA
- audible par masquage sur les autres sons ; tend vers le bruit blanc
- périodique : par « trains » de sciage ; au rythme de la respiration des scieurs ; entrecoupé de courtes pauses ou reprises du trait de scie
- réverbération légère de l'atelier ou peu de réverbération en extérieur

Pour saisir ce geste dans son contexte environnemental, on peut d'abord procéder d'une approche globale stéréophonique. Utilisée pour la captation de grands ensembles ou pour des scènes naturalistes, cette approche est aussi utilisée en field recording ou pour la réalisation radiophonique. L'enjeu de cette approche est de faire correspondre la localisation et l'espace que l'on veut capter pour le faire « entrer » dans l'espace de restitution sans le déformer par des distorsions angulaires qui déséquilibreraient ce que l'on appelle « image stéréo ». Détaillée par Michael Williams dans ses ouvrages et sur son site³¹, cette approche permet donc un rendu cohérent vis-à-vis de la localisation des sources et respectueux de leur timbre : en reposant sur un simple système

³¹ http://mmad.info/SOS_MMAD.htm, consulté le 04/06/2021

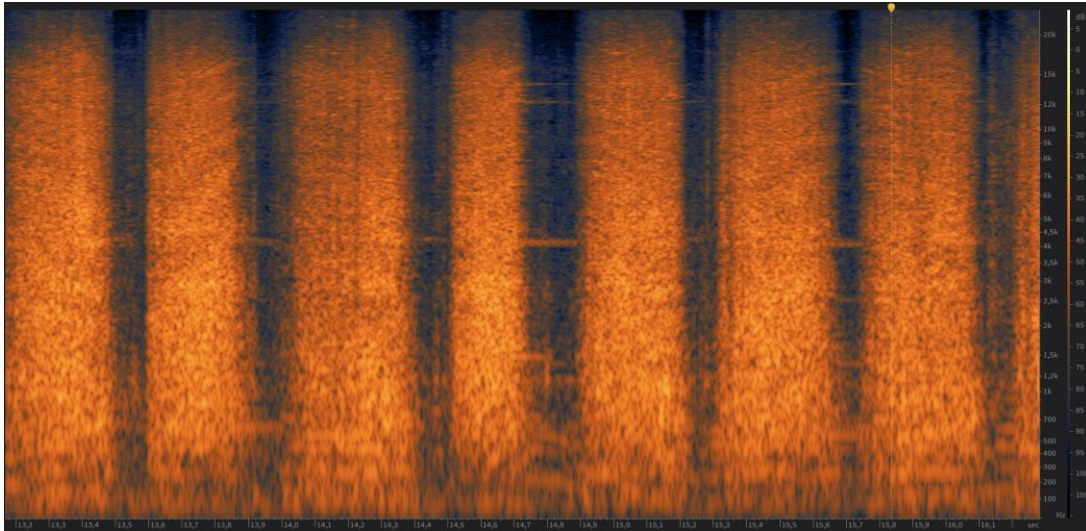


Figure 4 : Détail du spectrogramme d'une scie demi passe-partout, canal GAUCHE

microphonique, on réduit les possibles filtrages en peigne pouvant survenir dès lors que la même source est captée par plusieurs systèmes non coïncidents (Williams 1984).

Dans notre cas, on appliquera cette méthode en plaçant à la distance de 1,5 m un couple de microphones cardioïdes en configuration ORTF. Les capsules sont espacées de 17 cm et le couple présente un angle de 110° entre ces deux capsules directives. L'angle utile de prise de son (appelé SRA³²) correspondant à un tel système est donc de 90° (Williams 1984). Le système est placé dans l'axe de la pièce de bois travaillée : les deux scieurs sont donc répartis entre la gauche et la droite. La scie mesurant environ 1m et s'étendant de chaque côté du bois au maximum de son élancement, en prenant en compte la place des scieurs, on a une scène s'étalant sur 3 m environ. Pour respecter un SRA de 90° la distance de 1,5 m est donc cohérente.

Le spectrogramme [Figure 4 : Détail du spectrogramme d'une scie demi passe-partout, canal GAUCHE] permet d'observer en fréquentiel et au cours du temps le résultat d'une captation du geste de sciage. On y remarque bien chaque mouvement périodique de la scie, le crescendo global, les quelques ratés, ou encore les moments d'accélération, d'essoufflement. On peut remarquer quelques formes harmoniques qui se lisent entre les coups de scie comme des notes qui résonnent. La scie passe-partout vibre et émet ce son très particulier comme un ressort qui se détend. En relevant au spectrogramme les valeurs de ces harmoniques on peut en noter quatre, aux fréquences respectives de 450, 553, 625 et 760 Hertz. Cette signature sonore correspond aux caractéristiques physiques de l'outil et que l'on retrouvera en filigrane dans tout paysage sonore qui fera intervenir le sciage. On y reviendra dans la suite, mais on peut présupposer que c'est par ces micro-signatures qu'un charpentier expérimenté sera capable de reconnaître quel outil travaille

³² "Stereo Recording Angle", (Williams 1984)

et de quelle manière car il y a plus d'une scie sur le chantier et chacune est différente (scie de débit, scie à refendre, passe-partout, scie japonaise, ...)

De plus au fur et à mesure que le bois est scié, les contraintes internes se libèrent, le sciage est facilité, et le son est plus chargé en fréquences aiguës. Le geste est plus facile donc le mouvement plus fluide. Le scieur a donc tendance à accélérer son mouvement ce qui amène plus de contenu dans l'aigu. On a donc une sorte de bruit blanc modulé par les mouvements de va-et-vient et qui se déplace vers le haut du spectre à mesure que l'on progresse dans le geste, visible sur un plus grand échantillon [Figure 5]. On observera également ce phénomène dans d'autres gestes du charpentier : le haut du spectre se colore souvent pour la fin d'un geste ou les étapes de finition.

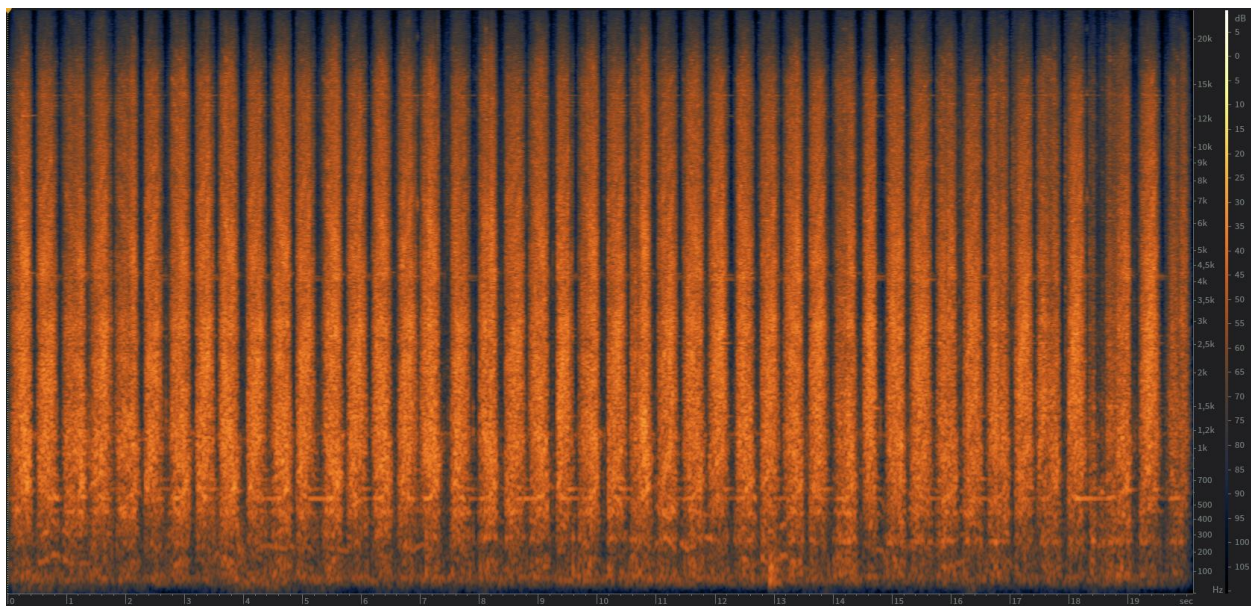


Figure 5 : Spectrogramme d'une coupe à la scie demi passe-partout, capsules cardioïdes Line Audio CM3 en position ORTF, canal GAUCHE

Si l'on se penche sur la scie du point de vue macroscopique, on remarque que les dents sont présentées comme autant de couteaux qui sectionnent les fibres du bois à tour de rôle. Certaines scies coupent dans les deux sens, certaines uniquement en tirant et d'autres seulement en poussant. La répartition des dents, leur nombre et leur aspect, leur affutage, sont autant de variables dans la production du son de l'événement sonore du sciage. Dans notre cas, le demi passe-partout coupe dans les deux sens, c'est pour ça qu'on peut facilement le manipuler à deux : chacun coupe de la même manière : les efforts à fournir sont les mêmes et on peut donc se synchroniser aisément. De plus, si l'on prend l'action d'une dent, sur une petite portion de fibres du bois ; il se produit au niveau du son une sorte de cassure brève, impulsion sonore infime. Mais répété autant de fois qu'il y a de dents par mètre, ici une trentaine, et en injectant la vitesse de coupe

de l'ordre du mètre par seconde, on a une multitude de micro-événements sonores qui se cumulent pour tendre vers un bruit blanc plus ou moins chargé en hautes fréquences selon la vitesse de la coupe.

On a donc ici fait le choix de l'approche globale, respectant l'unité écologique du geste. On peut donc aussi saisir des paroles, des respirations, tout un champ sonore qui ne relève pas uniquement de la matérialité de l'objet, du corps résonnant formé par le bois et actionné par le mouvement de la scie. On a donc en apparence réussi à saisir le geste et le milieu du geste.

Une autre manière de procéder pourrait être de se placer dans la perspective du bois lui-même. Corps résonnant depuis l'abattage de l'arbre jusqu'à sa « fin de vie » dans un bâtiment, le bois peut témoigner de toutes les transformations qu'il subit, des évolutions dans sa structure physique. Se placer du point de vue du bois peut être alors intéressant pour valider une démarche de patrimonialisation comme si les arbres « avaient des oreilles ».

Pour revenir au sciage, c'est une approche différente que j'ai choisie dans un second temps en plaçant sur le bois une cellule piézoélectrique. Cette fois on ne capte donc plus les variations de pression dans l'air mais bien les déformations internes au bois qui se propagent sur les fibres. On entre alors dans un autre milieu de propagation avec ses lois, ses constantes. Notre perception, à la réécoute, est donc décorrélée d'une sensation d'écoute « habituelle ». On découvre une forme sonore nouvelle. Analogue à une réalité acoustique, elle est la transposition vibratoire à l'acte de scier, dans le bois.

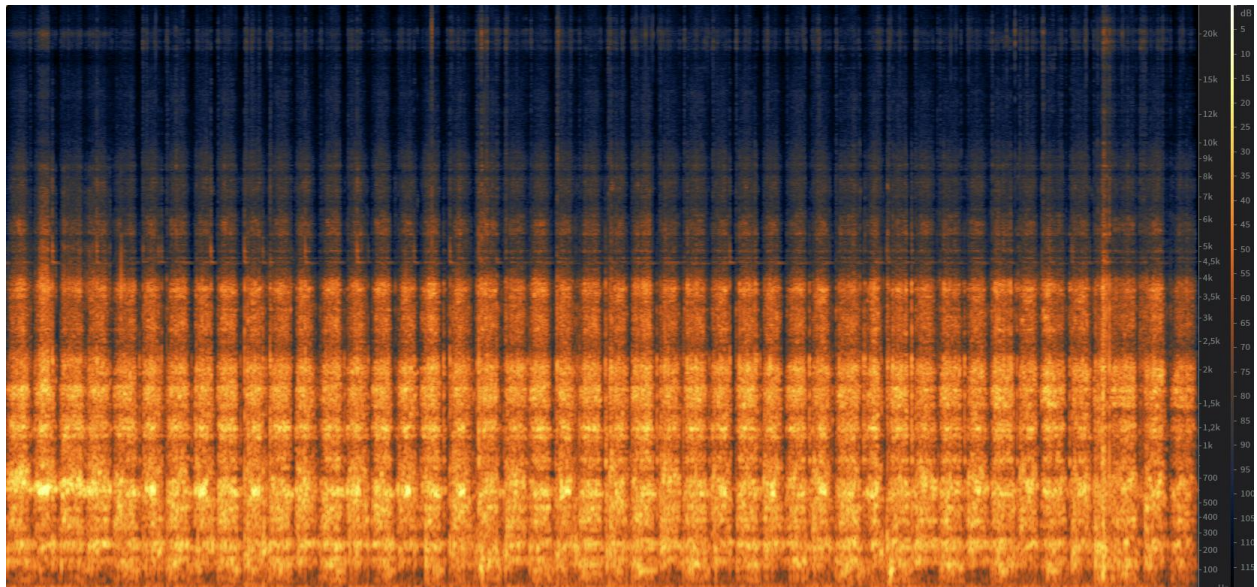


Figure 6 : Spectrogramme d'une coupe à la scie demi partout, cellule piézoélectrique

On a donc une distinction nette qui apparaît entre ce qui est hors du bois et dans le bois. Tous les sons humains sont rejetés, ou fortement diminués. Le son de la scie paraît également manquer de certaines composantes : il n'est pas entier pour notre sensibilité acoustique aérienne. Cependant la sensibilité est accrue. La moindre interaction avec le bois se ressent, et peu importe l'endroit où elle se passe.

On est dans une écoute plus scientifique et sélective donc difficilement comparable à une prise de son globale stéréo. On a également une distorsion de perception qui s'opère ici, due à la vitesse de propagation du son dans le bois. Dans l'air la vitesse du son est de 340 m.s^{-1} , dans un bois feuillu comme le chêne, et dans le sens des fibres, celle-ci est de l'ordre de $3\,000 \text{ m.s}^{-1}$. On a donc un facteur dix qui sépare les deux milieux. Si l'on voulait se mettre à la place du bois en configuration « stéréo » et donc matérialiser un retard dû à la distance entre les deux oreilles on devrait les éloigner d'environ 1,7 m. Pour notre extrait on a seulement utilisé une cellule. La réponse en fréquence de la cellule est aussi très colorante pour le son : peu de graves et forte résonance en haut médium ce qui peut renforcer une agressivité perçue. Cette réponse peut se lire dans le sonogramme présenté dans la [Figure 6 : Spectrogramme d'une coupe à la scie demi partout, cellule piézoélectrique]. On remarque ici qu'on ne peut plus lire les harmoniques de vibrations de la scie. On ne garde vraiment que ce qui est en rapport avec le bois, ici ni plus ni moins que les fibres s'arrachant une par une, le bruit blanc domine, dans la bande-passante du capteur ($< 6 \text{ kHz}$).

Avec Gustave Remon

Sur le réseau Instagram, je découvre les comptes de taillandiers, charpentiers ou tonneliers. Je contacte alors Gustave Remon sur la plateforme et il accepte de me recevoir dans son atelier en lisière de la forêt de Fontainebleau. Il fait le choix de travailler avec les outils manuels uniquement et à la hache en priorité. Il défend l'utilisation de la hache comme outil polyvalent qui peut servir de la coupe de l'arbre à la finition des assemblages. Son but est de montrer qu'il est aussi efficace avec cet outil que quelqu'un travaillant avec des outils électroportatifs ou des machines de découpe. Il veut redonner toute leur crédibilité économique et éthique à ces outils préindustriels et il me paraît important de soutenir sa démarche dans mon travail.

Je profite de cette rencontre pour assumer davantage ma position de « field recorder » qui était parfois difficile à concilier avec mon envie de m'investir dans le chantier. Je reste dans un dispositif léger et mobile, muni d'un couple ORTF (capsules MK4 Schoeps) dans une bonnette Cinéla. En parallèle je continue de filmer des plans larges et sur toute la longueur.

Cette session m'a permis de prendre les paysages sonores hi-fi qui m'auraient manqué pour avoir vraiment l'émergence de certains sons particuliers. Ici on a pu enregistrer des coupes de débit de bois puis le transport de la bille jusqu'à l'aire d'équarrissage. Ensuite on a donc pu travailler sur le son de cet acte d'équarrissage qui

consiste à tailler une poutre carrée dans une pièce de bois et à rendre un état de surface le plus lisse et d'équerre possible. Pour réaliser cette poutre dans du bois d'œuvre³³, il faut au préalable le fixer sur les tréteaux à l'aide de clameaux³⁴. Ensuite il faut marquer l'aplomb sur chaque extrémité du bois. Puis, en traçant le gabarit de la future poutre sur ces extrémités, on bat le cordeau enduit d'encre pour faire apparaître les lignes qui guideront la taille à la hache sur les faces latérales.

Le principe de l'équarrissage est alors d'entamer le bois sur toute sa longueur avec des entailles de la profondeur nécessaires, jusqu'à hauteur du trait. C'est d'abord un travail de taille dans le sens contraire aux fibres : le tranchant vient mordre et couper les fibres. Pour la taille, le charpentier se place d'un côté de la grume et taille de l'autre côté, le bois reste donc entre la hache et le corps, pour plus de sécurité. Si la grume est de grande taille (30x30cm au moins), on peut alors se tenir en équilibre dessus et laisser la hache frapper à hauteur des pieds. Il faut donc faire attention à sa sécurité et celle des autres si l'on perd l'équilibre ou le contrôle de l'outil. Après la phase de taille des « clapés », les entailles le long de la grume, il faut faire sauter ce copeau avec une hache à « claper ». On frappe cette fois dans le sens des fibres et si le geste est bon il se fait entendre un « clap » très caractéristique. C'est pour témoigner de ce geste précis que j'ai réalisé une deuxième vidéo de restitution dédiée à l'équarrissage et dans laquelle Gustave Remon explique ce geste. Une fois les clapés arrachées à la grume, il faut entamer la finition de la face en faisant des copeaux très fins, pour obtenir un rendu lisse, plan et d'aplomb.

Pour l'étape de finition le geste est différent : plus rapide, plus léger, le fer ne fait qu'effleurer la surface du bois pour créer de fins copeaux qui feront apparaître les cupules sur le bois. Ce sont de petites bosses qui témoignent de la finition à la hache et qui sont caractéristiques de la construction au Moyen Âge. Cette étape peut aussi être réalisée avec des outils spécialisés qui ont donc un son différent. C'est le cas des haches dites « doloires » : elles sont faites d'un fer à simple biseau qui est plat sur un côté. Cela permet d'avoir une face sur l'outil de référence pour aider à dresser une face plane. Certaines de ces haches ont aussi un manche désaxé, pour descendre plus loin dans le bois. C'est utile pour les pièces ayant une forte retombée, c'est-à-dire une largeur de face élevée.

Ce qui m'a le plus marqué et que j'espère rendre compte dans le paysage sonore, c'est l'efficacité redoutable dans la coupe, la précision, l'assurance des gestes. Notamment dans la coupe de débit, les copeaux peuvent voler à plusieurs mètres de distance. Détail important, Gustave soulignait le rapport entre la forêt et la convivialité des ouvriers qui y coupent le bois. Les coups se répercutent entre les troncs, il y a une résonance qui crée selon lui une atmosphère magique qui envoûte les bucherons. Et selon lui, travailler à la main permet de s'ouvrir à ce paysage sonore oublié. Il lui arrive

³³ Bois de construction

³⁴ Fer dont les extrémités, terminées en pointes, sont recourbées en crochets (Ringelmann, Max, *Génie rural appliqué aux colonies. Cours professé à l'Institut national d'agronomie coloniale*, Paris, 1930, [en ligne](#), consulté le 13/06/2021)

de se dire que la forêt n'a sûrement pas entendu ces sons d'abattage à la hache depuis une centaine d'années. En effet, les outils ont évolué, comme les manières de gérer le bois, on ne s'intéresse plus aux mêmes arbres. Par exemple des troncs de jeunes arbres inférieurs à 25 cm ne sont pas intéressants pour le circuit des scieries modernes, ils nécessitent trop de manutention pour un volume obtenu trop faible. Alors qu'ils sont destinés à être fendus en bois de chauffage, Gustave montre que ces bois peuvent tout à fait servir à la construction et pour un coup moindre.

On relève dans le tableau ci-dessous la liste des gestes et les évènements sonores que l'on a pu enregistrer chronologiquement. Il s'agit surtout de sons « micro » au sens relatif au travail d'un homme et d'une matière il n'a pas forcément d'interaction avec un milieu du chantier plus global : on est dans son atelier, dans sa forêt.

Type de travail	Geste	Outil	Son
Débit	Mesurer grossièrement la section à débiter	Pige ou manche d'outil	Arrière-plan forêt, marquage au tranchant de l'outil, respiration calme
Débit	Entailler la bille des deux côtés en V rentrant	Hache de débit à double biseau et tranchant parallèle au manche	Force des coups qui résonnent dans le bois au sol et contre les arbres alentour, reverb naturelle, l'acier « mord » : grincement « humide » des fibres, respiration plus profonde sous l'effort et le rythme. Les copeaux sifflent en jaillissant sous la force des coups.
Manutention	Attacher et déplacer la grume avec un chariot	Sangles, cordages chariot	Silencieux, remontée de l'ambiance générale, du bruit de fond, respiration encore forte
Equarrissage	Placer la grume sur les tréteaux, la maintenir en l'agrafant avec des « clameaux » sur les tréteaux	Clameaux, mailloche / massette	Bois sur fer plus doux que fer sur fer.
Equarrissage	Amorce, entaille de la face	Hache d'équarrissage, tranchant assez large	Régularité des coups qui mordent et meurent dans le bois, la hache ne sonne pas
Equarrissage	Nettoyage des copeaux « clapés »	Idem ou hache à « claper »	« clop » caractéristique au détachement de la clape : satisfaisant
Equarrissage	Finition de la face	Hache de finition large tranchant type picarde ou au manche désaxé avec un seul biseau type doloire	La hache sonne : effleure le bois et en ressort aussitôt en chuintant. Certaines lames entrent en résonnance : parfois désagréable parfois bien accordé (doloire suédoise pour résineux trop sonore pour certains charpentier)
Equarrissage	Faire sauter les clameaux et pivoter la gume pour faire les deux faces restants	Clameaux maillet/massette	Résonnance très forte des clameaux qui volent à distance : signal caractéristique dans le chantier pour avertir les autres de son avancement

Tableau 1: Gestes et sons de l'équarrissage relevés sur le chantier avec Gustave Remon

Cet inventaire est dressé aussi grâce aux compléments donnés par Gustave Remon dans les entretiens et en off. Cette base de gestes me permettra de savoir où je me trouve si je suis sur une scène sonore, sur un chantier futur, et qu'il faut comprendre quelles étapes sont en cours de réalisation. Il s'agit d'un bon outil pour circonscrire mon étude des sons à une séquence sonore. Ici c'est l'équarrissage d'une face mais pour un assemblage par exemple on retrouvera aussi des points de passage obligatoires pour tous les chantiers.

On a donc vu quelques points importants dans ma démarche de field recording qui s'est précisée au fur et à mesure du chantier, des rencontres et de mes besoins. Cependant ma démarche n'est pas que sonore. J'ai choisi de travailler avec l'image et ce qu'elle implique. Je propose donc de détailler ensuite les choix que j'ai pu faire et ce que ça implique pour ma proposition sur l'espace des plateformes.



Levage de la ferme N07 de Notre-Dame, Joseph Brihiez

Prise de vue

Dans la réflexion autour des plateformes numériques comme espace de patrimonialisation et leur revendication se pose aussi la question de l'image. C'est en effet sur les plateformes vidéo que je souhaite interagir et occuper l'espace par le paysage sonore. Pourtant, il peut paraître étonnant de choisir un média vidéo pour parler de son. En réalité une plateforme comme YouTube est un média sonore au même titre que vidéo. Clips musicaux, podcast, concerts, vlog, jeux vidéo, la plupart de ces contenus mise souvent sur le son pour saisir l'attention et obtenir *a minima* une écoute distraite ou bien en tâche de fond. Dans l'utilisation que l'on fait de *YouTube*, on choisit bien souvent d'écouter un programme comme on écouterait la radio³⁵. Les contenus audios purs s'en sortent très bien comme le montrent le succès des chaînes *Arte Radio*, ou encore *Binge Audio* qui réalisent des milliers de vues (écoutes donc) sur la plateforme. À mon sens, celle-ci est avant tout un espace de connaissance, de découverte établi, reconnu. La volonté de faire exister un contenu prime sur l'adéquation parfaite du contenu par rapport à la plateforme qui l'accueillera.

Dans ma démarche, je tente de saisir parfois les gestes sans image, parfois avec. Evidemment je ne suis pas formé en cadrage ou lumière, donc j'ai une pratique « d'amateur » comme le ferait un créateur débutant sur la plateforme. En filmant mes gestes lors du chantier participatif, j'intègre cette démarche d'auto-patrimonialisation. Et je remarque que ce travail nécessite une organisation à tous les points de vue : vidéo, son et aussi gestion du chantier. Il m'est donc rapidement arrivé de manquer de batterie sur un appareil sans m'en rendre compte, de manquer parfois de cadrer comme il faut, ou de ne pas penser à tout maîtriser dans l'enregistrement. Alors parfois, un bruit vient déranger, un outil tombe, le geste n'est pas fluide et donc n'est pas « encyclopédique ». Mais est-ce pour autant que la patrimonialisation n'a pas lieu d'être ? Une certaine naïveté apparente de la mise en scène noue un contrat d'authenticité avec le spectateur. On tolérera les imperfections de montage, les audaces de style, car le geste est bien plus précieux à saisir. A mon sens je voudrais témoigner dans ce travail d'un émerveillement à découvrir chaque jour des nouvelles facettes de savoir-faire, outils de tous les âges et tous les pays. Je pense que la démarche mise en œuvre par ces créateurs pour capter leurs gestes est loin d'être anodine ou naïve. Même si les moyens techniques sont de plus en plus accessibles, l'intentionnalité de la patrimonialisation est primordiale et elle implique ; organisation, hiérarchisation, postproduction parfois, mise en ligne, interaction avec une communauté.

Pour réaliser les prises de vue, je me suis servi d'un appareil numérique en ma possession (Sony Cyber-shot DSC-HX90V). Il était monté sur un pied assez léger que je pouvais donc emporter facilement sur le chantier dans mon sac à dos. Un point faible

³⁵ Usage que je tente de vérifier par les contenus mis en ligne et le questionnaire proposé avec.

important était le manque d'autonomie. Une fois ce problème soulevé, j'ai pu adapter ma méthode et aller au plus efficace pour pouvoir filmer plusieurs gestes par jour mais en gardant le temps long d'une prise. J'ai aussi découvert que l'appareil créait des fichiers supplémentaires au bout de 10'40" de vidéo, donc pour le montage, cela impliquait davantage de vigilance lors de la synchronisation des images et du son.

J'ai pensé les plans pour qu'ils puissent englober toute l'action en cours, si un déplacement à lieu le long de la grume, je voulais cadrer l'ensemble de la pièce pour être raccord avec ce que je projetais dans la captation du son stéréo. Dans le cadre du chantier avec le Charpentier Volant, j'étais plus du côté « charpente » que sonore, j'assume plus une position statique de la prise de son et de vidéo. Les cadres sont donc moins engagés sur un évènement particulier comme c'était le cas avec Gustave Remon. Je pense cependant que le cadre du chantier participatif le justifie davantage. Les gestes « macro » émergent plus souvent, et des circulations entre les postes se font mieux ressentir.

II.3. Composition des paysages sonores

J'ai choisi de réaliser un enchaînement chronologique de paysages sonores allant de l'arbre à l'ouvrage. Ils s'appuient sur l'usage de la vidéo qui permet d'ancrer un lieu de narration, tout en laissant la place au son en priorité, au risque de briser le synchronisme.

Je m'inspire du travail de *Mr. Chickadee, Primitive Technology* ou encore *Theud Bald* que je détaillerai dans ma réflexion sur les plateformes. Un point de vue assez fixe et un son ouvert sur le paysage sonore riche et sans montage qui pourrait rompre la continuité des gestes.

Ayant réalisé des entretiens avec chaque personne filmée, j'ai à ma disposition beaucoup de matière qui peut habiller certaines vidéos. Cela me permet d'introduire davantage les réflexions des charpentiers sur leur pratique, leur rapport à la productivité. Cela me semble judicieux pour désamorcer un point de vue trop fantasmé et ancré dans la nostalgie. L'aspect romantique, naïf du travail à la main dessert parfois le propos de ces artisans qui revendiquent une modernité de leurs gestes. Roy Underhill, artisan du bois, explique dans une conférence TEDx³⁶ avoir été invité à un congrès pour présenter les techniques de travail du bois du passé. Son ton est sarcastique car pour lui ce sont précisément ces gestes qui représentent le futur face au changement climatique.

Mon travail de montage est divisé en plusieurs étapes. D'abord je m'occupe du dérushing des entretiens, et de dresser l'inventaire des situations, des gestes. Ensuite je note quelles situations ont du sens, quelle place occupe l'artisan pour nous, et je réfléchis à un film sonore qui conduit la narration. En parallèle je synchronise les rushes

³⁶ "Have Broad Axe Will Travel" - Roy Underhill- TEDxRaleigh 2011, [en ligne](#), consulté le 02/06/2021

vidéo que j'ai pu tourner et je cherche des points d'accroche, de rencontre entre mon sujet sonore et les images. Ces moments clé pourront servir de point de départ pour bâtir le paysage sonore autour.

La narration s'écrit chronologiquement en suivant le trajet du bois dans l'ouvrage, j'ai donc publié d'abord les sons de la coupe du bois, et de l'équarrissage, pour enchaîner avec le piquage, le tracé et la taille des assemblages.

Le montage son et vidéo est réalisé dans *Reaper*³⁷, après avoir transcodé les fichiers vidéo dans un codec lisible par le logiciel. L'export est également fait depuis *Reaper*. Cela m'a permis d'avoir beaucoup plus de flexibilité pour mélanger des nouvelles sources et travailler le son en priorité, de manière plus fine que l'aurait permis un logiciel vidéo. J'ai aussi pu éviter des bascules entre plusieurs machines et logiciels. Un synoptique du workflow / mediaflow est consultable en [Annexe 2 : **Work flow / Media flow de composition des paysages sonores**].

Pour le dérushage je me suis appuyé sur les marqueurs pour les grandes lignes directrices. Ensuite, pour détailler les gestes et les sujets, les situations dans le détail, je découpe les clips à la volée et je les renomme sommairement. Le grand avantage que j'ai trouvé dans l'utilisation de *Reaper*, c'est la possibilité d'ouvrir deux projets, deux timelines différentes. Pour ébaucher le montage, on peut donc copier, coller des clips voire des pistes entières, d'un projet de dérushage à un projet de montage.



Figure 7 : Vignette de la vidéo « Coupe de débit et équarrissage [...] »

³⁷ Station de travail audio-numérique développée par la société Cockos. *Reaper* est l'acronyme pour "Rapid Environment for Audio Production, Engineering, and Recording"

Ma première proposition de montage pour YouTube est une vidéo de 22' intitulée « Coupe de débit et équarrissage avec Gustave Remon ». J'ai choisi dans cette vidéo de montrer la coupe d'un tronc de bouleau qui gît au sol, sa manutention jusqu'à l'atelier puis enfin l'équarrissage d'une face de la grume. Je voulais amener vraiment progressivement la rencontre avec l'artisan, j'ai donc pris soin de rester à distance pour favoriser l'environnement naturel autour, avant de me rapprocher pour l'étape de l'équarrissage à proprement parler. On entend donc dans un premier temps les réverbérations des coups de hache sur les troncs, les oiseaux et le vent. Je voulais faire ressentir d'abord la sensation que me décrit Gustave dans un enregistrement : la sensation magique de faire partie d'un lieu clos, et l'idée que la forêt redécouvre les sons du passé préindustriel. Ensuite je propose de se rapprocher peu à peu de Gustave, on découvre aussi indirectement la présence du filmeur quand il s'adresse à moi. Je trouvais ça important de suggérer qu'il y a bien deux personnes, d'assumer ma place derrière la caméra. C'est quelque chose que je n'ai pas fait lors du chantier avec le charpentier volant où je voulais plutôt me fondre dans la masse des « petites mains ».

Ensuite on s'approche de l'atelier et commence l'équarrissage. L'enjeu pour moi était de montrer le geste dans son ensemble, en gardant la temporalité. Le son est ici garant d'une continuité temporelle. On saisit alors mieux l'enjeu physique et technique, l'intention de l'artisan. Ce qui m'a impressionné sur le tournage c'est la rapidité, la précision de Gustave Remon. Il m'explique qu'il lui faut environ 40 minutes pour transformer une bille de bois en poutre équarrée avec 4 faces finies. La durée du passage d'équarrissage est ici d'environ 7', et rend donc bien compte du temps nécessaire à la finition d'une seule face.

J'ai choisi pour cette vidéo de mettre le moins possible de voix pour favoriser un regard neuf sur l'action de tailler le bois, sans commentaire ou axe défini. Cela me permettra de voir comment les spectateurs reçoivent les informations brutes et si elles sont suffisantes pour susciter un intérêt pour les questions soulevées. C'est ce que je vérifierai avec le questionnaire fourni en description de la vidéo, et dont nous parlerons plus en détail par la suite. Pour bâtir une continuité chronologique sonore et visuelle, j'ai joué avec le hors champ de certaines prises pour créer des coupes son. Je me suis aussi servi des coups de hache pour rythmer et basculer sur un nouveau point de vue sans freiner la temporalité, et sans perturber le rythme des coups.

J'ai détaillé les différents plans et la progression du montage dans une frise sur l'application *Miro*³⁸, précisant dans chacun des objets le type de prise, et le contenu issu

³⁸ Tableau interactif et accessible sur navigateur, <https://miro.com/>

du dérushage. Cette méthode m'a permis de gagner en efficacité pour le montage. Un aperçu de cette frise est donné à la Figure 8.

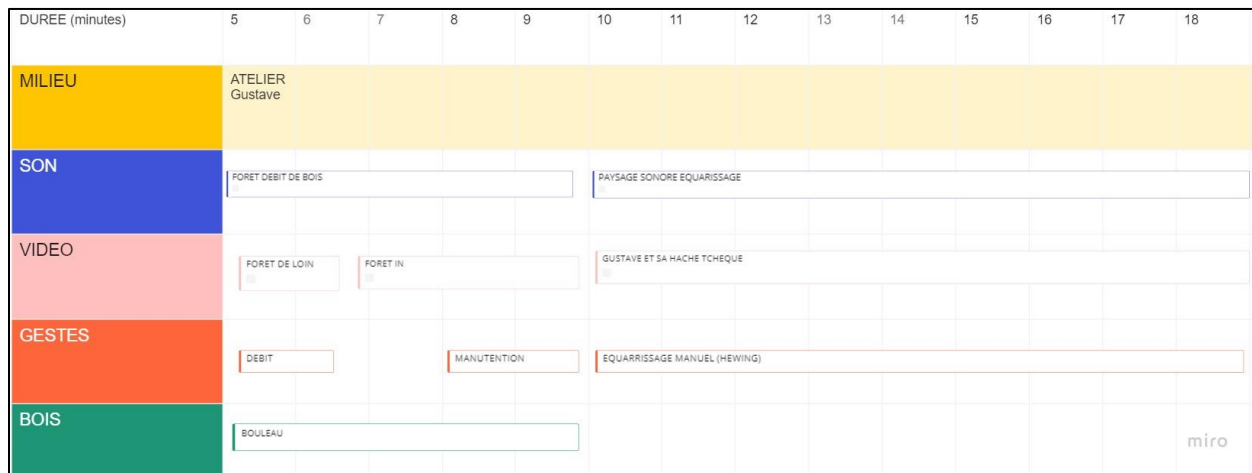


Figure 8 : Ebauche du montage sur l'application Miro

Ma seconde proposition était toujours un geste d'équarrissage. Elle s'intitule « La hache à claper – Equarrissage avec Gustave Remon » [Figure 9 : Vignette de la vidéo « la hache à claper [...] »]. Cette fois j'ai fait le choix de mettre plus en valeur le geste et le contexte du geste en laissant la parole à Gustave Remon. La vidéo démarre directement sur le geste de l'équarrissage d'une face. Le format est donc plus court, avec moins de contexte environnemental. J'ai aussi beaucoup aimé cet instant où l'artisan nous parle de sa redécouverte d'un outil et du son de l'outil. C'est ici qu'il nous permet de comprendre que le son fait amène du sens quand on parle d'un geste. Ici, la « hache à claper » est destinée à faire sauter les « clapés » qui sont les grands copeaux entre deux entailles. Lorsque le geste est bon, la hache peut retirer un grand copeau d'un seul coup et il se produit le son caractéristique « clap » ou « clop » selon Gustave Remon. Cette proposition est donc plus documentaire, sous forme d'une capsule peut-être plus pédagogique mais tout autant sensorielle à mon sens. Je m'intéresserai dans les retours des spectateurs, à la manière dont ils ont perçu ce changement de ton.

La question de la dynamique est centrale dans la patrimonialisation d'un milieu gestuel. La gestion de celle-ci conditionne la réception de ces gestes et la hiérarchie de sons entre eux. Il est important que les auditeurs ressentent de manière convaincante le rapport entre les sons forts (coups de hache, marteau) et les sons faibles du travail du bois (tracé sur une face, ciseau à bois pour la finition). Il m'a fallu trouver un équilibre entre une discipline acoustique et un média de restitution et ses usages. J'entends d'abord que la pratique du paysage sonore, est d'approcher un environnement sonore à l'équilibre, natif. Une prise de son écologiquement valide accorde alors un respect des timbres et de la dynamique. C'est le cas en prise de son globale pour la musique classique par exemple.



Figure 9 : Vignette de la vidéo « la hache à claper [...] »

Dans cette logique, je choisis un point d'écoute cohérent et équilibré. Cependant la gestion des crêtes est ici un point important. Les gestes sont faits à la fois de coups de hache, marteaux, scie, comme de légers traits au crayon à la surface du bois, où de sons de copeaux qui fusent. Le milieu gestuel est alors sujet à de grandes variations du facteur de crêtes, séparant le niveau électrique entre la crête, instantané, et un niveau d'énergie, intégré sur une période glissante grâce à un temps de réaction plus long. Deux scènes présentant le même niveau maximum en crête ne seront pas nécessairement perçues comme de même niveau. J'ai alors fait le choix au tournage de laisser le limiteur travailler

légèrement à la prise pour ne pas renvoyer l'ambiance loin dans le bruit de fond à cause du facteur de crête très important.

Cette limitation fait donc remonter le son d'ambiance autour du geste. Les copeaux qui volent et les brindilles qui craquent au sol confèrent une sensation de grande proximité. Cet effet de « zoom stéréophonique » est d'autant plus important que les capsules Schoeps MK4 sont sensibles (-36,5 dBV/Pa) avec un niveau de bruit minime

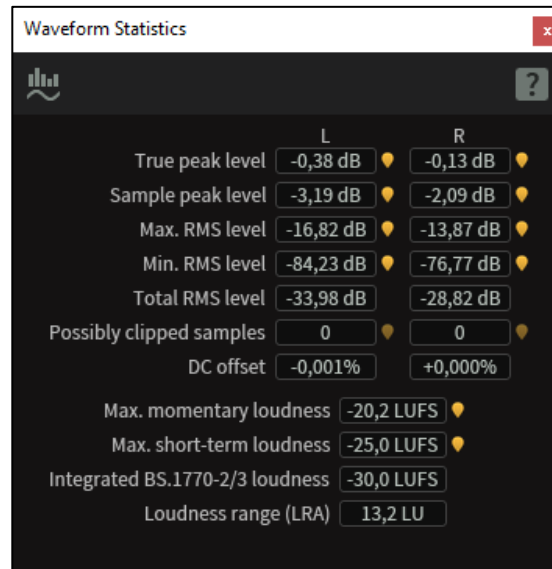


Figure 10 : Mesures de niveau et de crête sur l'ensemble de la vidéo « Coupe de débit et équarrissage à la main avec Gustave Remon »

(14 dBA). Mais on garde quand même une cohérence à certains passages où le champ réverbéré est bien rendu et les variations de densité du bruit de fond sont perceptibles également. Une fois le montage fini, j'ai mesuré cette dynamique globale dans *iZotope RX* et j'obtiens les statistiques de niveau suivantes

L'indicateur qui m'intéresse en premier c'est la *loudness range* (LRA) qui rend compte de la dynamique globale du programme, l'écart en dB entre les niveaux loudness les plus forts et les plus bas. Ici elle est donc de 13,2 dB. En comparaison, un programme TV court format publicité a un LRA de l'ordre de 5 dB, pour un film ce sera autour de 15 dB. Ma proposition garde donc quand même une gamme dynamique assez élevée. Les indicateurs de loudness placent la valeur intégrée sur le programme à -30 LUFS. Mon but ici n'est pas de cibler la valeur proposée de -23 LUFS par l'AES-EBU dans la

recommandation R128³⁹. Je m'en sers plutôt pour aborder la phase de restitution sur la plateforme YouTube. J'y reviendrai en troisième partie, mais je peux déjà rappeler que le niveau recommandé par YouTube est de -14 LUFS. Pour être raccord en sensation de volume, je devrais donc remonter l'ensemble du programme de 16 dB. Mais les crêtes atteignent déjà -3dB en *sample Peak* et presque 0 en *TruePeak* (mesure obtenue par suréchantillonnage pour accéder aux crêtes « cachées » entre les échantillons). Je ne peux donc pas prétendre atteindre une valeur de loudness plus élevée sans compresser, réduire la dynamique globale d'autant de décibels.

Ce compromis technique et esthétique a donc des répercussions jusque dans la réception par la plateforme. La mise en relief des micro-détails, de l'ambiance environnante peut étonner, ou séduire. Cela pourra évoquer pour certains le genre ASMR, assez répandu sur la plateforme et qui repose sur une grande sensibilité des microphones, une proximité avec des gestes et des matières manipulées pour stimuler un effet relaxant sur le cerveau. Ce genre fait partie des codes de la plateforme que je décrirai au chapitre III.. Ces codes me semblent important à connaître et maîtriser pour jouer avec notre sensorialité sonore contemporaine et impliquer le patrimoine dans ces contenus très actuels et populaires.

³⁹ EBU R128-2020, LOUDNESS NORMALISATION AND PERMITTED MAXIMUM LEVEL OF AUDIO SIGNALS, en ligne, <https://tech.ebu.ch/docs/r/r128.pdf>, consulté le 08/06/2021

Charpentiers sans frontières, ferme 7 (04/07/2020)

[...]

Aux pieds des arbres

Dans l'atelier au grand ciel

Dans l'atelier aux 4 vents

Tout ce monde façonne observe cogne rigole boit rêve

saigne taille mange assemble dort

partage lève

Et ces traces humaines, ces traces d'outils

En mémoire

Elles disent

Nous avons façonné observé cogné rigolé bu rêvé saigné

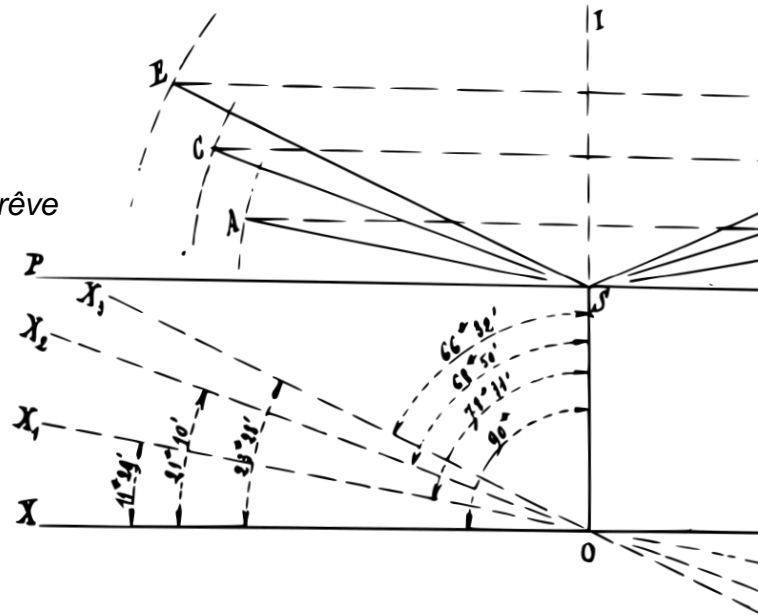
taillé mangé assemblé dormi partagé levé

En somme

Elles disent

Nous avons vécu ainsi

Equarrissages, Joseph Brihiez



Partie III

Les plateformes numériques : un patrimoine des connexions

III. Les plateformes numériques : un patrimoine des connexions

Partant du constat que le patrimoine culturel immatériel est l'objet de multiples revendications qui s'expriment chacune sur des espaces disparates, dont l'espace du paysage sonore, on est tenté de se demander dans quel espace peut se matérialiser la médiation de ce patrimoine immatériel, et quels autres enjeux celui-ci peut amener et corroborer à ceux décrits précédemment.

Jusqu'à présent, on envisage seulement le patrimoine dans sa dimension institutionnelle. Les différentes institutions que sont l'UNESCO, le ministère de la Culture, ou les collectivités territoriales, conduisent des politiques de patrimonialisation. Elles fonctionnent par des appels à candidature auxquelles des « candidats » répondent. Mais ces institutions ne font à mon sens que figer dans le marbre des pratiques vivantes. De plus, le travail nécessaire à la reconnaissance par les institutions d'un patrimoine immatériel est un travail d'enquête, de documentation et de rédaction de longue haleine. Ce n'est donc pas le propos de mon mémoire de proposer une nouvelle inscription sur les listes de l'UNESCO. Ce travail a par ailleurs déjà été mené par François Calame en 2009. Ma proposition peut éventuellement compléter ces recherches par un apport sensible sur le paysage sonore qui manque d'ailleurs sur le site de l'UNESCO. En effet, un petit *player* audio est bien présent sur la fiche d'inventaire, mais l'extrait en question n'est pas décrit, et il est très court, et étrangement monté⁴⁰.

Cependant sur l'espace numérique d'Internet, sur les plateformes communautaires, le patrimoine immatériel vit et se transmet déjà. Sous des formes embryonnaires, naïves parfois mais c'est là que tous les détenteurs de patrimoines immatériels, de savoir-faire, les proposent au public. Et la question de la restitution de mon travail du son trouve selon moi une réponse dans la mise en réseau. C'est en connectant les contenus des utilisateurs de *YouTube* par exemple que l'on fabrique un maillage patrimonial extrêmement résilient. Ma proposition est alors de penser mon travail pour la plateforme. Cela permet à mon sens d'échapper à une institutionnalisation du patrimoine à outrance ; et d'occuper un espace médiatique pensé pour l'instantané et la consommation de masse, en somme « la société du spectacle » pour reprendre ce terme cher au situationniste Guy Debord. On verra donc dans cette proposition une tentative d'utiliser l'espace numérique comme outil de patrimonialisation mais plus encore de réhabilitation et de mise en commun de celui-ci devant la notion d'Anthropocène.

III.1. Plateformes et matérialité du patrimoine

Avant de préciser comment je propose d'occuper cet espace numérique pour la sauvegarde du patrimoine en dehors des institutions, je voudrais appeler quelques

⁴⁰ <https://ich.unesco.org/fr/RL/la-tradition-du-trace-dans-la-charpente-francaise-00251>

références bibliographiques, et contenus vidéos. En les faisant dialoguer, j'espère permettre au lecteur de saisir les enjeux des espaces numériques pour la patrimonialisation des savoir-faire, mais aussi pour constituer un tissu de résilience des savoirs « solides », au cœur de l'Anthropocène et de la plateforme hyper-capitalistique YouTube. Je rappelle aussi les mécanismes de notation, recommandation de la plateforme, et le rapport qu'ils induisent pour nous, spectateurs. Je restreindrai mon analyse à YouTube mais ce n'est évidemment pas la seule plateforme. Je l'ai choisie car elle est populaire, accessible, et que c'est par cette plateforme que j'ai pu découvrir toutes les communautés artisanales que je décris. Je peux citer en exemple d'autres sites la plateforme Vimeo qui favorise plutôt les contenus professionnels, ou ceux relevant de la création artistique. Mais on peut noter aussi sur cette plateforme des pratiques tournées vers l'artisanat comme la chaîne de Brian Prigent, *Wood Moon*⁴¹. Lui aussi est charpentier et donne à voir les gestes et les mots de la charpente dans des vidéos assez courtes mais enrichies d'illustrations soulignant les contours du bois, les lignes du Tracé, par la technique de la rotoscopie. Je n'entends donc pas distinguer une plateforme parmi les autres, simplement ouvrir des pistes vers plus d'initiatives individuelles en faveur du patrimoine sur Internet.

Ici, on rassemble divers documents qui témoignent d'une volonté de patrimonialisation, c'est-à-dire de collecte, protection et transmission de pratiques, gestes, savoir-faire qui relèvent du patrimoine immatériel. En les recoupant, on tentera de dégager des similitudes dans la construction de ces documents, tout en identifiant quelle place occupe l'acteur, l'artisan, ou le spectateur, témoin de ce patrimoine. On distinguera aussi les documents qui s'intéressent particulièrement au son lié à ce patrimoine et à sa captation et restitution.

La définition du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO renvoie à des éléments de patrimoine propres à une identité, à former une communauté. Ainsi on portera une attention particulière à l'implication communautaire de chaque document. Comment interagit-il ou fait-il interagir les spectateurs entre eux autour d'un même patrimoine ? Car ce point me paraît central dans la protection du patrimoine immatériel. Il en est de même pour le paysage sonore qui interroge le vécu de chacun et tisse un lien intime entre l'individu et son environnement.

Dans un premier temps, on se concentrera sur les sources audiovisuelles disponibles sur le web, en gardant à l'esprit qu'elles sont intégrées chacune dans des plateformes aux modes d'interactions et à l'audience spécifique. Chacun a probablement déjà fait l'expérience de naviguer sur *YouTube*, *SoundCloud*, *Twitch*, ou *Facebook* par exemple. Leur fonctionnement diffère légèrement selon les médias et le mode d'utilisation que choisit d'en faire l'utilisateur. Prenons *YouTube* par exemple. Ce média grand public bénéficie d'un succès mondial. Il fait office de média d'information, musical, d'éducation,

⁴¹ <https://www.wood-moon.com/>, consulté le 13/06/2021

de divertissement (sport, jeux-vidéo, vlog), il fait cohabiter un grand nombre de créateurs professionnels ou amateurs⁴², seuls ou faisant partie de plus gros groupes multimédia, d'organismes institutionnels. Les « règles du jeu » pour les créateurs sont les mêmes : chaque vidéo est référencée par un nombre de vues, commentaires, « likes » et « dislikes », et un certain nombre de mots-clés. Les vidéos d'un même créateur sont regroupées au sein d'une « chaîne » à laquelle les utilisateurs disposant d'un compte peuvent « s'abonner ». Ils disposeront alors d'un fil d'actualité de leurs abonnements qui classera l'ensemble des dernières parutions des chaînes auxquelles ils sont abonnés. Une page « Tendances » permet de retrouver le classement par zones géographiques des vidéos en tête du référencement, celles récoltant le plus de vues, commentaires, likes, etc... Cette page est notamment celle qui permet le buzz, qui rend certaines vidéos virales et indissociables de leur popularité sur la plateforme. Aujourd'hui, les vidéos les plus vues de la plateforme sont toutes des vidéos musicales

Le mécanisme derrière chaque succès ou non repose sur l'algorithme de référencement qui décide de mettre en valeur certains contenus par rapport aux autres et permettre également la monétisation de ceux-ci. Les revenus étant directement liés au nombre de vues et aux nombres de publicités ajoutées à la vidéo, on comprend donc l'enjeu pour la plupart des créateurs voulant tirer un revenu stable de cette plateforme. Il faut produire beaucoup, à un rythme soutenu, et surfer sur les tendances de la plateforme, utiliser les bons mots clés, rassembler une communauté et créer de l'engagement. C'est donc une logique de marketing pur qui s'ajoute à la démarche de création encouragée par YouTube, la plateforme devient à raison ou malgré elle un média hautement capitaliste avec des injonctions à la rentabilité, la productivité et la quête perpétuelle du nouveau buzz. Quelle vidéo sera la prochaine à dépasser la Baby Shark Dance, et en combien de temps ⁴³?

Néanmoins c'est sur cette plateforme qu'on peut trouver un nombre important de créateurs qui s'en servent pour se filmer et partager un savoir-faire, des idées, une part de leur identité et personnalité qu'ils diffusent. « Broadcast yourself » telle était la devise de YouTube jusqu'en 2012. C'est un slogan qui invite chacun à auto-documenter son quotidien, ses centres d'intérêts. Cette démarche de narration à la première personne partagée par la plupart des utilisateurs donne naissance au genre *vlog*. Ce terme est la contraction de vidéo-blogging qui reprend sous format vidéo la démarche des blogs, « journal intime » en ligne sous format textuel et photographique. Avec la démocratisation des moyens d'enregistrements audiovisuels c'est un immense succès pour la plateforme et celle-ci alors une source presque illimitée de documents audiovisuels au sens de formes temporelles (séparées de leur support d'enregistrement) qui se révèlent dans le flux de la lecture, ainsi que dans l'ensemble des objets environnant le contenu audiovisuel

⁴² Chaque minute, plus de 500 heures de contenu sont mises en ligne. *Youtube by the numbers*, (en ligne), consulté le 3/04/2021, <https://blog.youtube/press/>

⁴³ « [Baby Shark Song](#) » la plus visionnée de la plateforme atteint presque les 8,4 milliards de vues, 23/04/2021

(commentaires, suggestions connexes, date, chaîne autrice, localisation, descriptions textuelles, sous-titres, liens hypertextes...). Cette plateforme permet l'apparition et l'essor de nouvelles formes de création audiovisuelle, le vlogging⁴⁴, l'ASMR⁴⁵, la slow tv⁴⁶, la vidéo instructive, la compilation, ou encore la vidéo virale (comme « Baby Shark Song » par exemple).

C'est bien en tant que lieu de transmission de patrimoine immatériel et d'identité culturelle qu'on étudiera alors cette plateforme. Au travers de contenus variés on remarquera les points de rencontre des démarches de patrimonialisation et transmission des savoir-faire, techniques, gestes.

Le point central dans toutes ces démarches c'est la place privilégiée du filmeur, qui rend claire l'intentionnalité. Dans la majorité des vidéos, le sujet se filme, et un contrat semble établi dès le début avec le spectateur : les images, le son, appartiennent au sujet de la vidéo, il n'y a pas d'intermédiaire, un contrat d'authenticité semble implicitement noué et tout au long de la vidéo et également au-delà, dans les commentaires, descriptions, suggestions. Le filmeur et les spectateurs sont unis dans le même espace de transmission. C'est ce qu'on trouve par exemple de manière flagrante dans les vidéos dites « à la première personne », où la personne porte tout le dispositif de captation sur elle, s'adresse aux spectateurs directement sans mettre en scène un intermédiaire. Dans la vidéo *Pretend Its A City // Just Riding Along #2*⁴⁷, sur la chaîne de Terry Barentsen, on assiste à un trajet à vélo de Brooklyn à Manhattan par un temps pluvieux. Les images sont montées grossièrement comme l'assume l'auteur dans la description (It's like a roughcut meets a livestream 🍄). Il choisit donc de nous montrer le trajet qu'il suit sans mise en scène autre que son point de vue et d'écoute. Il ajoute ses commentaires en « discutant » avec un spectateur imaginaire, comme s'il s'adressait aux commentaires par avance. Cette vidéo m'intéresse car elle montre clairement l'intentionnalité de l'auteur : documenter un trajet dans une mégapole, son quotidien et son état d'esprit en se laissant librement aller à une discussion avec lui-même. Comme la description l'indique il nous invite à déambuler avec lui dans la ville. Sa démarche tient à la fois du documentaire, du vlogging, mais aussi d'une forme nouvelle de narration où le temps long l'emporte sur le montage. On peut ainsi parler d'une forme de contemplation qui naît de ce road movie tout à fait ordinaire dans la grisaille New Yorkaise. Le commentaire n'est pas à visée touristique, militante, ou divertissante, c'est simplement l'expression de l'individualité de l'auteur qui se mêle au son du vélo et de la circulation. Néanmoins cette

⁴⁴ "video blogging", narration à la première personne du quotidien, par exemple : https://www.youtube.com/watch?v=d2_EP6lrgTY, consulté le 13/06/2021

⁴⁵ Utilisation des sensations de picotements ou frissons résultants de stimulus visuels ou sonores dans un but de relaxation, de « massage cérébral », d'après <https://www.vice.com/en/article/gqww3j/asmr-the-good-feeling-no-one-can-explain>, consulté le 13/06/2021

⁴⁶ Genre popularisé par la télévision norvégienne dans lequel le point de vue est statique et montre le temps « réel » défiler, par exemple un trajet en train dans son intégralité : https://www.youtube.com/watch?v=yCtt26c_AOg

⁴⁷ *Pretend Its A City // Just Riding Along #2*, [en ligne](#), consulté le 29/04/2021

vidéo seule ne serait pas accessible ou mise en valeur si facilement dans un référencement si elle était seule. En plus de l'aspect documentaire de chaque vidéo prise séparément, on peut considérer l'ensemble des vidéos qui se rapprochent de celle-ci par le contenu et la démarche, comme un corpus autonome qu'on peut désigner par des mots-clés, et des entités. Cela permet donc de découvrir d'autres documents semblables, d'autres expressions d'individualités « ordinaires » tout en incitant aussi le spectateur à publier, à faire partie intégrante de cette communauté en s'abonnant, s'associant, et s'appropriant la même démarche. On trouvera à cet égard un grand nombre de créateurs qui publient chacun à leur manière leur trajet à vélo, compilent les interactions parfois musclées avec d'autres usagers, commentent parfois en direct, parfois en différé avec une voix off, parfois ne commentent pas. Certains utilisent de la musique en habillage sonore. On retrouve alors des mots clés qui rassemblent toutes ces vidéos : *cycling, commuting, vélotaf, riding along, citybike, first person*

Cet exemple de regroupement thématique de micro-documents pour former un corpus documentaire important me paraît illustrer à propos la démarche de patrimonialisation qui est à l'œuvre sur cette plateforme et chez chaque individu souhaitant partager un savoir-faire ou un vécu. Elle se décline alors sous bien des aspects mais le contrat passé avec le spectateur est à mon sens le même : unicité du discours, authenticité dans la démarche de captation et de mise en scène, le sujet est également l'auteur. On peut donc lire chaque vidéo comme une preuve de la justesse de l'intentionnalité de la captation du geste. En effet, on le verra plus tard avec les démarches de transmission d'un patrimoine particulier, le créateur du support immatériel, de la captation, est aussi l'acteur de ce qu'il se passe à l'image. Ce que l'on voit est donc nécessairement ce qu'il faut voir pour lui. Ce qu'on entend est ce qu'il faut entendre pour lui, afin de saisir tout le sens de son art. La légitimité de la démarche est ainsi établie et, à mon sens, cela fait naître également l'engagement de la part du spectateur, qui est alors visible par l'abonnement, les commentaires et likes.

Si l'on s'intéresse au geste artisanal et à sa représentation sur cette plateforme, on découvrira alors un nombre immense de vidéos dans toutes les langues et de formes très diverses mais relevant pourtant de la même démarche de patrimonialiser : protéger, transmettre et faire communauté autour de ces gestes.

Ainsi on s'intéressera aux enjeux de la patrimonialisation des gestes et outils du bois selon les pays. On discutera des manières dont chaque créateur peut aborder la transmission, et dans quelle mesure leur travail peut relever d'une démarche de patrimonialisation.

Pour amorcer cette réflexion, on peut s'intéresser à un courant extrêmement populaire sur YouTube, la mode des chaînes dites de « technologies primitives ». On y retrouve des individus parfois seuls, parfois à plusieurs, livrés à eux-mêmes souvent dans la forêt et dont le but est de construire leur autonomie au fil des vidéos. Agriculture, foresterie, pêche, travail du bois, de la pierre, vannerie, ils composent avec les

ressources apparemment disponibles autour d'eux, et limitent leur usage des outils au strict minimum. Un aspect commun à la plupart des chaînes de ce courant là c'est l'absence totale de parole. On peut y voir un aspect déshumanisant comme si les personnages n'étaient que des gravures d'encyclopédie animées. Mais on peut également y lire une volonté d'universalité, de mise en commun au-delà des barrières de langue ; pour réunir les savoir-faire « primitifs » et les transmettre au plus grand nombre. L'usage des sous-titres est à ce titre pertinent chez le vidéaste John Lang. Au lieu d'adjoindre une voix-off dans sa langue natale et ainsi conditionner l'expérience du spectateur à la compréhension de l'anglais, il permet de rajouter une piste de sous-titre en en choisissant la langue. Le commentaire détaillé de chacune de ses actions peut donc se lire dans les sous-titres en même temps que l'on assiste à la scène. Cela permet d'amener des détails plus techniques, sur les espèces végétales, les animaux rencontrés, les manières de procéder, sans empiéter sur la piste son. Cependant, il est tout à fait possible de ne pas mettre les sous-titres sur la vidéo. Le spectateur peut donc faire le choix de son expérience : instructive, ou purement divertissante, immersive. Ce procédé de sous-titres se retrouve dans d'autres chaînes qui choisissent de laisser le son direct en priorité, c'est le cas sur les vidéos de la chaîne *Mr. Chickadee*⁴⁸, ou *Theud Bald*⁴⁹.

A l'inverse on peut trouver des formats de vidéos où l'aspect éducatif prime avant tout dans la réalisation, le commentaire se veut instructif, précis, et concis. Qu'il soit

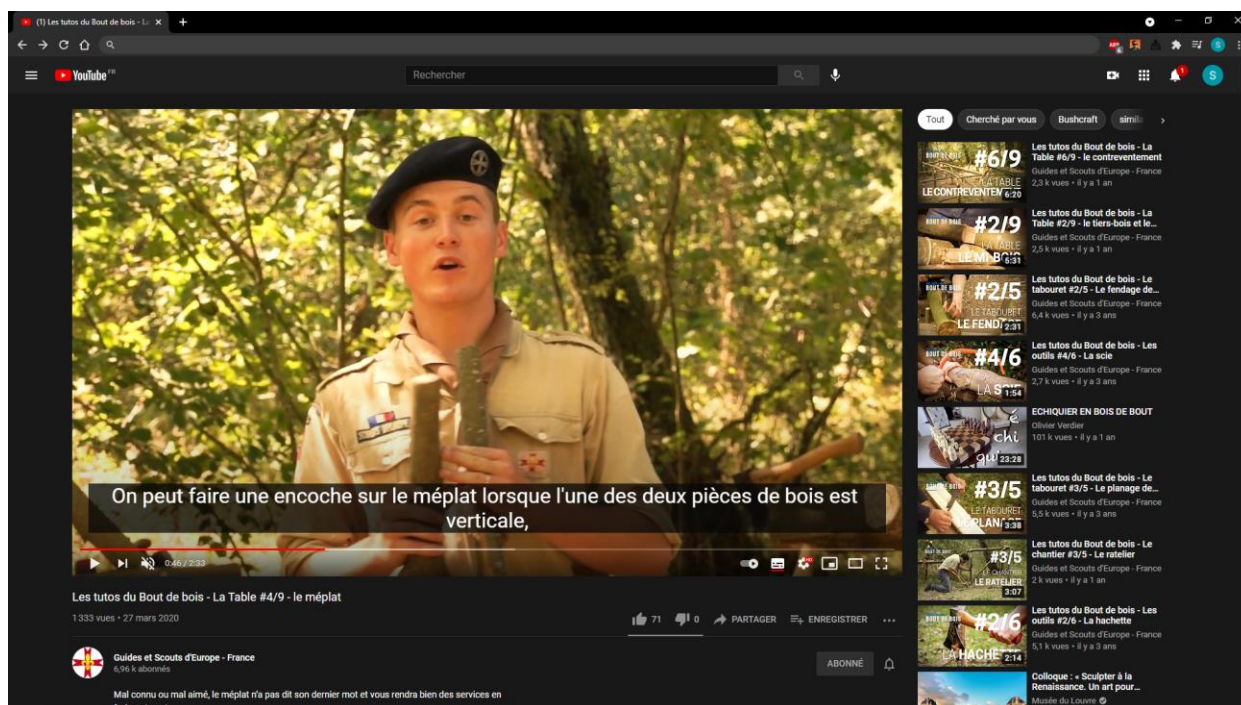


Figure 11 : Capture d'écran d'une vidéo « tutorielle » Les tutos du bout de bois [...]

⁴⁸ *Timberframe spline joint: how to make a complex and strong Japanese spline joint (Woodworking ASMR)*, [en ligne](#), consulté le 29/04/2021

⁴⁹ *Préparation d'une faux pour les fenaisons - fauchage à la main*, [en ligne](#), consulté le 29/04/2021

musical, artisanal, chorégraphique, le geste patrimonial est partout sur la plateforme. La forme audiovisuelle du tutoriel est souvent privilégiée par les créateurs pour faire découvrir et transmettre leurs savoirs. Car c'est bien dans la démocratisation de la pratique que le savoir-faire sera sauvegardé par le plus grand nombre. Pour protéger le patrimoine immatériel autour de la musique des conques de Lambi en Guadeloupe, la chaîne *Coquillages Guadeloupe* propose donc un tutoriel⁵⁰ pour maîtriser cet instrument. Montage *cut*, format court, division en étapes simples pourrait apparaître comme le dénominateur commun de ces vidéos à visée instructive. L'intentionnalité même de la fabrication d'un objet est d'en faire un exemple pour la vidéo avant tout. Il s'établit alors un rapport plutôt vertical entre l'auteur et le spectateur. Le but est donc d'amener ce dernier à la maîtrise du geste, l'acquisition d'un savoir-faire. Il est plus difficile d'y voir un objet de divertissement pur. Par exemple, dans la vidéo *Les tutos du Bout de bois - La Table #4/9 - le méplat*⁵¹, un scout s'adresse au spectateur et l'initie à une technique bien particulière pour réaliser l'assemblage de deux rondins. L'aspect didactique ressort avant tout, on sort tout à fait de la position de témoin privilégié qu'on peut avoir face à la réalisation d'un geste du patrimoine qui nous est présenté in situ sans forcément nous le décomposer, pour le transmettre de la manière la plus efficace.

Néanmoins la place du filmeur n'est pas toujours celle d'un acteur ou d'un instructeur dans les vidéos qui relèvent de démarche de transmission, patrimonialisation, ou du moins de captation de techniques spécifiques à destination d'une communauté. Certaines font aussi intervenir une grande part de narration à la première personne, comme un carnet de bord conçu par les détenteurs d'un savoir-faire. Ils décrivent alors leur expérience à la première personne, leur démarche et moyens d'actions. Ils cultivent chacun un univers symbolique, sonore, visuel propre, comme c'est le cas pour la plupart des « vloggeurs » de la plateforme. Ils assument alors l'intrusion du spectateur dans un vécu, un quotidien. La notion de communauté prend ici tout son sens car ce sont souvent sur ces chaînes qu'on voit apparaître des discussions riches entre les abonnés et les créateurs, des interactions qui se lisent parfois dans des vidéos dites FAQ (*Frequently Asked Questions*), dédiées à aborder les questions récurrentes qui peuvent être adressées au youtubeur. Les interactions avec la communauté et les relations qu'elle entretient avec le créateur se lisent aussi dans la description de la vidéo. Par des liens hypertexte, elle peut renvoyer aux réseaux sociaux, à un site web, à une page de soutien financier, d'achat de produits dérivés. La communauté naissante est donc fidélisée et parfois même financièrement engagée pour soutenir les chaînes qui appellent à un soutien. Par exemple la chaîne de Barnabé Chaillot⁵² est une vraie mine d'informations pour l'internaute qui veut découvrir comment moudre du grain de maïs efficacement, comment réaliser des montages électroniques lowtech, ou bien faire sa propre levure.

⁵⁰ COMMENT SOUFFLER DANS LA CONQUE DE LAMBI? (5 ETAPES), [en ligne](#), consulté le 29/04/2021

⁵¹ *Les tutos du Bout de bois - La Table #4/9 - le méplat*, [en ligne](#), consulté le 29/04/2021

⁵² *Châtaignes: cuire, éplucher, conserver, sécher et moudre*, [en ligne](#), consulté le 29/04/2021

Souvent étalées sur plusieurs semaines d'expérimentations, les vidéos résument l'ensemble des travaux réalisés, et permettent au spectateur de reproduire l'expérience. Il invite également ces spectateurs à le soutenir sur *Tipee*, une plateforme qui permet de rassembler des dons d'internautes en échange de contreparties décidées par le créateur⁵³. De son côté Léandre de la chaîne *Une saison aux abeilles*⁵⁴ propose une immersion dans son quotidien d'apiculteur professionnel en alternant des visites au rucher, des séquences théoriques au tableau, des plans plus contemplatifs filmés au drone, et ses « coups de sang » qu'il met en scène pour parler des difficultés de son métier, et de l'impact du changement climatique.

Ainsi on constate qu'il n'y a pas forcément de mode privilégié de témoignage de la part des créateurs de vidéos qui veulent partager leur savoir-faire et expérience. Mais peut-on parler de patrimonialisation dans leur intention de filmer et faire communauté ? Est-ce leur démarche qui relève de la patrimonialisation, ou bien est-ce leur savoir-faire qui, selon sa pertinence par rapport à un contexte historique et géographique, justifie que l'on s'y intéresse particulièrement ?

On peut tenter de répondre à cette question en interrogeant le rapport au temps dans la patrimonialisation et sa transmission. L'ensemble des films décrits plus haut proposent un regard sur un geste, un savoir-faire, qui répond à des codes de narration acceptés de tous et communs à la plupart des supports audiovisuels : montage, ellipses, plans de coupe, voix off. Cependant certaines chaînes s'approprient ces procédés de manière tout à fait nouvelle qui s'illustre dans leur choix du temps long. Conditionnant l'intérêt du spectateur et son engagement, il est toujours souhaitable sur la plateforme de maintenir l'attention et d'éviter l'ennui qui amène à changer de vidéo, ou naviguer rapidement à l'aide de la barre de lecture pour avancer dans la vidéo. Parfois à la limite de la saturation sensorielle, la lutte pour l'engagement, le classement dans l'algorithme se ressent dans la réalisation des vidéos. Celle-ci devient calibrée pour un format particulier : un exemple typique le travail de Casey Neistat et ses vlogs à succès⁵⁵. Son travail me semble très représentatif de l'utilisation que l'on peut faire des nouveaux procédés de montage comme le *jump cut*. La coupe entre deux plans dans le même cadre n'est pas masquée par un insert comme on le ferait en reportage TV par exemple. On a donc l'impression que le personnage « saute » d'un endroit à un autre dans la même temporalité. Cela peut donc introduire une dynamique de récit assez soutenue très adaptée au vlog, qui consiste à filmer son quotidien et à le condenser dans de courts formats. Avec les *jump cut*, les créateurs jouent aussi sur la temporalité des images en utilisant des ralentis à certains moments d'action ou au contraire des *timelapse* (visionnage en accéléré d'une prise) pour donner la sensation du temps qui passe rapidement, une ellipse mais dans laquelle on peut quand même percevoir une action,

⁵³ Page de soutien *Tipee* pour la chaîne de Barnabé Chaillot, [en ligne](#), consulté le 13/06/2021

⁵⁴ *Une Saison Aux Abeilles - S02E11 - "couvrez cet essaim que je ne saurais voir"*, [en ligne](#), consulté le 29/04/2021

⁵⁵ *HOW TO VLOG LIKE CASEY NEISTAT* by CASEY NEISTAT, [en ligne](#), consulté le 13/06/2021

une narration. Ces deux procédés ont connu une grande popularité depuis l'apparition des smartphones qui intègrent ces fonctions dès la prise de vue ce qui facilite beaucoup le procédé.

On peut alors penser que ce nouveau langage propre à la plateforme lui confère une sorte de matérialité qui fait sens pour ma démarche. Les procédés narratifs sont autant de signifiants qu'il me faut interroger pour incorporer le paysage sonore dans une plateforme qui se fait elle aussi patrimoine. On se propose alors d'aborder notre rapport au patrimoine en ligne comme un patrimoine des connexions, des postures et des expertises auquel celle-ci fait appel. Les contenus ne sont plus seulement archivés, conservés. Leur numérisation implique l'éditorialisation. C'est ce processus d'éditorialisation des contenus, de leur accès que Bruno Bachimont décrit comme « la suite logique de la numérisation des contenus » qui nous intéressera dans la proposition de la plateforme comme espace patrimonial (Bachimont 2007).

III.2. La vocation documentaire du support

Au paragraphe précédent, on abordait les différentes marques de fabriques, les canons du genre vlogging qu'on peut découvrir sur la plateforme. Je voudrais dans cette partie faire prendre conscience du maillage qui se crée sur la plateforme et dans la navigation. C'est là le but de ma proposition de paysage sonore : révéler cette navigation dans les contenus du patrimoine immatériel. Je propose alors de considérer la plateforme comme un support matériel {media + métadonnées} qui dans sa représentation et son utilisation devient documentaire. Nos usages de celle-ci sont alors inscrits dans son apparence, son contenu. Par analogie je considérerais la plateforme comme une prairie sauvage où des espèces poussent spontanément. Et notre pratique de spectateur revient à arpenter cette prairie, à créer des « chemins du désir » qui relient les thématiques entre elles. Des zones restent en marge, d'autres disparaissent dans l'algorithme et les tendances éphémères. Considérer la matérialité de cette plateforme serait tenter de photographier mentalement cette prairie et les chemins qui la parcourent. Ces chemins revêtent alors eux aussi un aspect patrimonial, une organisation autour de pratiques et savoir-faire, des communautés. C'est ce que montre par exemple Gabrielle Stemmer dans son court-métrage *Clean with me (after dark)*. Elle utilise la narration par son navigateur pour nous faire découvrir la communauté des femmes au foyer qui se filment en train de faire le ménage. En l'occurrence, je ne pense pas que cela relève de la patrimonialisation mais c'est le statut de ces femmes, leur solitude mais aussi la communauté dans laquelle elles s'inscrivent, qui fait patrimoine. On peut y voir à la fois un témoignage de la société patriarcale mais aussi le rôle d'émancipation que voient ces femmes dans leur relation à leurs abonnés. Cette tendance attire la visibilité sur leur travail qui est toujours fait la nuit, ou quand le mari, les enfants ne sont pas là. Ce court-métrage m'a permis de réaliser la puissance documentaire des contenus en ligne. Individuellement ils ne sont pas forcément significatifs, mais dans leur mise en relation

au travers de réalisations « sur navigateur » comme le font Gabrielle Stemmer ou Kevin B. Lee⁵⁶, les liens logiques se tissent d’eux-mêmes au fur et à mesure de la navigation.

Dans le cadre de la patrimonialisation je vois une opportunité de tisser un maillage des gestes, des sons, des mots du patrimoine immatériel. Comme un hacking de la plateforme de l’intérieur en agglomérant les contenus générés par les utilisateurs au sein de réseaux non-institutionnels. Je souscris alors tout à fait aux propos de Jean-Louis Tornatore qui voit une nécessité de penser un patrimoine vivant, environnementaliste, contre un patrimoine fonctionnant « en régime d’objet » voulu par les listes UNESCO (Tornatore 2017). Il invite également encourager les actions débordant du patrimoine institutionnel, et à « prendre au sérieux les formes d’expertise qu’elles suscitent ou les modes de connaissance sur lesquels elles s’appuient [...] ». Il ajoute « [viser] moins une anthropologie du patrimoine qu’une anthropologie des connexions et des interactions qui se nouent sous ce nom comme sous d’autres – monument, mémoire, culture, tradition, territoire, etc. –, des mobilisations qui s’y jouent, des causes qui s’y défendent. » (Tornatore 2017). Et c’est selon moi tout ce qui se joue dans ce rapport particulier qu’on entretient avec le patrimoine sur les plateformes, c’est dans les connexions qui se lisent entre les individus qu’on peut imaginer la résilience du patrimoine à « sauver » plutôt que « conserver ».

Par ce travail de contextualisation des plateformes j’entends poser un cadre à la question de la restitution des paysages sonores réalisés. Comment le spectateur peut-il se mettre *À l’écoute du métier de charpentier* ? Et comment le choix de cet espace de restitution peut-il corroborer au propos mis en avant par le paysage sonore ?

Dans cet objectif d’occupation et de mise en réseau, j’ai choisi la plateforme YouTube. C’est par celle-ci que j’ai principalement pu découvrir un grand nombre de savoir-faire anciens que promeuvent des créateurs de tous les pays, que ce soit dans le travail du bois, la cuisine, les instruments de musique par exemple.

C’est sur cette plateforme, appartenant à la tentaculaire firme *Google*, que je souhaite contribuer pour intégrer une communauté en y proposant mes paysages sonores. Je revendique une utilisation de la plateforme comme outil patrimonial et souhaite en montrer la légitimité pour l’étude anthropologique. Par ma proposition de paysages sonores des gestes du charpentier, je veux contribuer à cet inventaire mondial du patrimoine culturel immatériel que personne n’a commandé, ou financé et c’est en cela que je le trouve légitime parce que populaire.

Pour les paysages sonores et après avoir envisagé toutes les sources hétéroclites qu’on trouve sur la plateforme, je valide le choix de capturer le temps long, d’avoir un dialogue avec l’image mais dans lequel le son pourra s’exprimer comme paysage sonore en se libérant du synchronisme, de la perspective entre autres. Je propose de décrire ces

⁵⁶ Pionnier du genre « Desktop documentary », qui explore le monde depuis l’écran d’ordinateur, d’après Catherine Grant, *On Desktop Documentary (or, Kevin B. Lee Goes Meta!)*, [en ligne](#), consulté le 07/06/2021

paysages sonores grâce aux outils de la plateforme, de permettre aux internautes de commenter, et je partage également mon travail grâce aux mots-clés pour renvoyer les internautes se réclamant de la communauté « du bois » ou bien « des vieux outils », des « médiévistes » ou encore des « survivalistes », aux mêmes paysages sonores.

De manière générale, toutes les questions soulevées ici ont conditionné les choix techniques et esthétiques de la restitution de ma recherche. Le choix d'une plateforme implique de discuter du support, du média et de son format numérique.

III.3 Les sons de la charpente, restitution et mise en réseau

Pour accueillir les paysages sonores réalisés et à venir, je crée donc la chaîne « Les sons de la charpente » le 27/05/2021. En composant avec les possibilités et les limites de cette plateforme, le but premier est de s'insérer dans un sillage communautaire, de parvenir à toucher une audience qui sera intéressée et ouverte à découvrir ces paysages sonores. Dans ce but, on peut s'appuyer sur plusieurs leviers de référencement, présents au niveau de la création de la chaîne elle-même, puis dans la mise en ligne de chaque vidéo et de ses métadonnées, et contenus textuels, visuels associés. Pour faire apparaître ce référencement, et ces communautés, j'ai choisi d'utiliser la chaîne pour m'abonner à d'autres créateurs connus, ou plus confidentiels de la plateforme et dont les thèmes communs sont le travail du bois, la recherche d'autonomie et la sauvegarde du patrimoine. Un aperçu de ce que donne cette page d'abonnements est donné en [Annexe 4 : **Fil d'actualité « Abonnements » de la chaîne.**

Dans un premier temps, à la création de la chaîne, on est invité à lui donner un nom, et à spécifier dans quelle catégorie de contenu on souhaite s'inscrire. La plateforme met à disposition une aide pour définir pas à pas le contenu et qui explique comment cibler au mieux une communauté. Bien sûr l'enjeu réel est pour les créateurs, comme pour la plateforme, de dégager le plus rapidement des revenus, par les publicités proposées sur chaque vidéo. On comprend donc l'intérêt pour la plateforme à amener le plus vite possible les nouveaux créateurs à des seuils de visionnage rentables. Dans notre cas, nous choisissons donc de nous positionner sur les domaines du travail manuel, de l'apprentissage, du patrimoine, de l'écologie, de l'ASMR⁵⁷ et des vidéos dites « satisfaisantes ». Pour ceci, il faut donc utiliser les « tags », mots clés rassemblés sur l'onglet de paramétrage de la chaîne. Ces mots renvoient chacun à des familles de contenus, comme un ADN de chaque chaîne qui partage des points communs avec d'autres. Ainsi lorsqu'un spectateur visionne plusieurs vidéos en rapport avec ces

⁵⁷ « Méthode de relaxation destinée à apporter plaisir et détente à l'aide de différents stimuli auditifs », Jelassi, S., *ASMR, la curieuse pratique qui met les internautes « en transe »*, Le Temps, [en ligne](#), vendredi 22 septembre 2017

« tags », l'algorithme peut lui proposer davantage de contenu dans cette famille et donc accéder à de nouvelles chaînes, de s'y abonner et ainsi générer de l'engagement.

Les mots-clés pour la chaîne servant à ce mémoire ont donc été choisis en rapport avec la communauté que je cible, en m'inspirant des titres des vidéos vues auparavant, en utilisant à la fois le français et l'anglais, j'espère donc viser juste pour intégrer ce contenu dans l'algorithme. On retrouvera l'ensemble de ces mots clés en [Annexe 3].

La démarche de mise en ligne d'une vidéo est assez simple en apparence mais exige d'être renseigné sur le fonctionnement de la plateforme pour éviter des surprises. Il y a d'une part un travail sur le média lui-même et ensuite sur les données contextuelles que sont la description, les *tags*, la vignette, les sous-titre. Dans notre cas, j'ai choisi de fournir un media déjà prêt, dans le codec audio et vidéo utilisé. Il s'agit donc d'un codec H264, très répandu en diffusion, et encapsulé dans un fichier *.mov*. Pour l'audio, le fichier est stéréo et le codec est l'AAC 128 kbps. Réaliser les exports dans les bons codecs est un gage de pouvoir vérifier le contenu avant la mise en ligne et de garder la main dessus. Cependant la plateforme traite les contenus à la réception. Elle génère plusieurs formats de résolution pour adapter le débit de données au débit de réception du spectateur. De plus l'audio est normalisé sur des critères de *Loudness*. Cette normalisation se base sur les ressentis psychoacoustiques plus que le niveau électrique du signal. Mais on peut alors de poser la question de la normalisation du niveau quant au paysage sonore proposé.



Figure 12 : Onglet « stats pour les nerds » associé à la vidéo ON REPASSE LE BAC : ESPAGNOL (24H À BARCELONE POUR RÉVISER) - Ep.3

L'article de Tosh Lubek est assez complet sur le sujet. Il explique que la normalisation automatique ne peut s'opérer que dans un sens. Le niveau ciblé pour la plateforme est mesuré sur l'ensemble du programme et, en pondérant grâce à la courbe K, on obtient une mesure en LU (Loudness Unit) ou LUFS (Loudness Unit Full Scale). Pour la plateforme *YouTube*, la référence utilisée pour aligner les niveaux est dite K14 pour s'aligner sur les plateformes comme *Amazon Music* ou *Tidal*. Le niveau de référence est alors de -14 LUFS. Cette valeur de référence devient le « 0 dB » qu'on peut lire dans les informations détaillées des vidéos. Si une vidéo est trop forte en termes de *loudness*, l'algorithme va mesurer l'écart par rapport à ce 0 dB et réduire le volume général d'autant pour atteindre cette cible. Cependant si le niveau est trop faible par rapport au reste des contenus, il ne fait aucun traitement dynamique ou de volume pour rehausser le niveau (Lubek 2021). Dans le cas de la vidéo étudiée et du contexte de la chaîne proposée, je suis relativement sûr de ne pas être impacté par une réduction de volume due à un niveau de loudness mesuré supérieur à la limite de -14LUFS.

Dans notre cas, je travaille sur des paysages sonores avec une dynamique assez forte, due aux outils manuels « à chocs ». Et j'ai fait le choix de ne pas compresser en post-production ces sons pour rester proche d'une sensorialité du terrain *hifi*. Le niveau loudness général est donc faible par rapport aux autres contenus (« content loudness -16,6dB » d'après la [Figure 13]). On peut comparer cette valeur avec un format très courant sur la plateforme comme le *vlog*. Par exemple, une vidéo du duo *McFly et Carlito* a été normalisée à 73% de son volume initial (« content loudness 2.7dB », [Figure 12])⁵⁸. Le son de cette vidéo a donc été baissé de 2,7 dB. Ma proposition de paysage sonore va



Figure 13 : Onglet « stats pour les nerds » de la vidéo Coupe de débit et équarrissage [...]

alors paraître plus faible en volume par rapport à cette vidéo de *McFly et Carlito*, et à la majorité des contenus de la plateforme. Une hypothèse que je vais alors vérifier dans le ressenti des spectateurs c'est de savoir cela a été plutôt dérangeant d'augmenter le volume d'écoute sur leurs enceintes ou bien si au contraire, ils ont compris qu'il s'agissait d'une vidéo « sonore » qui appelait donc à se concentrer là-dessus. Le respect d'une grande dynamique et d'un « loudness » plus faible pourrait alors au contraire être vu comme un gage de qualité « hifi » par rapport à leurs attentes.

⁵⁸ ON REPASSE LE BAC : ESPAGNOL (24H À BARCELONE POUR RÉVISER) - Ep.3, McFly et Carlito, 5 mai 2019, [en ligne](#)

Les résultats attendus de cette recherche sur le paysage sonore sont multiples. Sur le plan de la patrimonialisation, je souhaite interroger la validité scientifique des échantillons de chantier saisi. On s'attache donc à montrer dans quels cas le son *hifi*, le signal utile (singularité du travail, sons du charpentier) est suffisamment prédominant face au signal « bruité » que l'on associera à toutes les sources extérieures et aux marques de l'homogénéisation des tâches. Un point important de la recherche se situe dans le choix des gestes à patrimonialiser et de leur représentation dans le paysage sonore. C'est donc du côté des professionnels que je me tourne pour pouvoir apprécier qualitativement, si le paysage sonore respecte l'image sonore que chacun entretient avec son métier. On partagera donc les retours produits par les professionnels quant à la pertinence des marqueurs sonores proposés, leur émergence, mais aussi leur rapport au rendu esthétique, homogénéité, respect des timbres, ou encore le rendu de la localisation des sources entre elles.

Mise en ligne et retours de plateforme

Lors de la création de la chaîne *Les sons de la charpente*, j'avais pour but d'intégrer les paysages sonores dans la communauté du travail du bois, de l'écologie, du travail manuel et des outils anciens. Il est important pour moi de vérifier si le public cible a bien été atteint.

J'ai aussi besoin de valider ma démarche de patrimonialisation. Pour cela il faut que les spectateurs ressentent la validité historique, et la maîtrise technique des gestes. Cependant j'aimerais savoir s'ils considèrent que la vidéo témoigne d'une forme de reconstitution historique ou de mise en scène du patrimoine, ou bien d'une expérience plus habituelle et moderne des gestes. Je voudrais donc avoir leur retour quant à la nature du document qu'ils visionnent. J'aimerais enfin savoir quel rapport au son ils ont pu entretenir tout au long de la vidéo, et ce que ça a suscité dans la sensorialité des gestes. Il me paraît intéressant de savoir aussi s'ils ont ressenti une envie de s'appropriier ces techniques et de les transmettre à leur tour.

Si les retours vont dans le sens d'un engagement à sauvegarder ce patrimoine immatériel, je considère alors que la plateforme joue bien son rôle en tant qu'espace de protection et de transmission. Sinon, j'ébaucherai des pistes pour améliorer l'engagement en ce sens.

J'ai mis en ligne un questionnaire que j'ai ensuite modifié après les premiers retours⁵⁹. Quatre personnes ont répondu et ont soulevé des points à détailler dans des questions nouvelles, ou remaniées. Je l'ai modifié pour interroger davantage la position qu'ont les spectateurs face à cet objet. Il me paraît aussi important de voir s'ils considèrent la chaîne et la vidéo qu'ils visionnent comme quelque chose de courant, d'exceptionnel, de légitime ou illégitime sur la plateforme. En fait je voudrais interroger ma propre pratique

⁵⁹ Le questionnaire est disponible [en ligne](#) et en annexe 6

de ce genre de contenu est partagé par d'autres. Suis-je le seul à regarder des vidéos dans ce style ? Et sinon, pourquoi ça remporte notre adhésion ? Dans quelle mesure le côté divertissant, relaxant du format s'associe avec un vrai goût pour les gestes du patrimoine ?

Les premiers retours m'ont permis de modifier légèrement le questionnaire et la manière dont j'invitais à y répondre et après avoir visité la chaîne. Lors des premiers partages sur les réseaux et par mail, la chaîne avait deux vidéos et je proposais d'en voir la plus longue, celle qui collait le plus à l'esthétique que je visais. Il y a donc eu une ambiguïté sur l'objet de ma PPM à proprement parler. J'ai donc décidé d'assumer véritablement la chaîne comme étant ma proposition pratique. La chaîne par ses contenus média mais aussi par les métadonnées, les commentaires, les tags, les abonnements, les interactions avec les autres utilisateurs. Le questionnaire a donc été adapté pour savoir d'où viennent les personnes qui y répondent, et quelles vidéos elles ont visionnées. Il est présenté en description de chaque vidéo. Il y a donc un risque que les utilisateurs ne cliquent pas sur l'onglet description et manquent le lien vers le formulaire. Comme j'ai toujours l'habitude de lire la description d'une vidéo, je supposais que ça ne poserait pas tant de problème, cependant le faible pourcentage de réponses par rapport au nombre de vues me pose cette question à nouveau. Au bout de 3 jours de mise en ligne de la première vidéo, la chaîne cumule 97 vues pour 7 réponses au questionnaire ce qui fait 7% de taux de réponse.

Le 12 juin 2021, soit 6 jours après la mise en ligne des premières vidéos, la chaîne a cumulé 220 vues et compte 19 abonnés. 29 personnes ont répondu au questionnaire soit 13% des vues. Je propose ici de résumer les principales tendances qui se dégagent des réponses et je donne en [Annexe 6 : **Réponses au questionnaire**] l'ensemble de ces réponses au questionnaire.

Dans un premier temps je cherche à savoir le profil type des personnes qui visionnent la chaîne. 70% des individus ont moins de 30 ans, 35% sont étudiants. Sur 28, au moins 5 personnes sont familières des métiers du son. J'aborderai les résultats sous deux angles : d'abord quelle tendance de visionnages peuvent se dégager par rapport à la plateforme : quel usage les spectateurs font de cet objet. Ensuite c'est sur le rapport sensoriel à ces images et ces sons que je décrirai en dégageant les termes qui reviennent le plus souvent et les remarques des spectateurs quant à leur expérience.

Dans la relation à la plateforme j'observe que 60% des personnes viennent sur la chaîne par le réseau social Facebook, 25% viennent par mail et 10% par recommandation interne à la plateforme. Cette tendance est plutôt caractéristique d'une chaîne « débutante » qui repose sur des partages externes avant tout, pour donner un élan qui propulsera ou non la chaîne plus loin dans l'algorithme de recommandation. Plus de la moitié des personnes a visionné l'ensemble des vidéos. Les vues uniques sont de

27% pour la vidéo « Equarrissage [...] » et 18% pour « La hache à claper ». Ce léger avantage sur la vidéo la plus longue est sûrement dû à l'utilisation d'un lien pointant sur cette vidéo en particulier lors de l'envoi de mail et partages. Je souhaitais attirer les spectateurs en priorité sur cette vidéo qui laissait voir et entendre plus de choses et collait davantage à l'esthétique « satisfaisante » dont on parlera dans la suite. J'ajoute également que les usages d'écoute sont largement favorables à la « bonne qualité » : seulement 14% des écoutes ont été faites sur des enceintes intégrées, le reste est une écoute au casque ou avec des enceintes.

Un point important qui se dégage des réponses c'est la place qu'occupe la vidéo dans l'expérience. En effet, à la question « Avez-vous regardé l'image pendant toute la vidéo ? » le **non** atteint 48% et le **oui** 52%. Cela fait donc apparaître deux usages bien différents de la plateforme et qui cohabitent presque à égalité. La question du mode de visionnage de la vidéo permet de compléter cette analyse : une nette moitié préfère le mode plein écran (52%), et ensuite le mode réduit est privilégié (28%). Il y a donc deux manières de voir ces contenus. Une tendance plutôt « audiovisuelle » comme expérience dédiée, où on ménage un espace de restitution de qualité. On se place ici dans une vision plutôt *hifi* de l'objet. Et de l'autre côté, une tendance à quitter la vidéo des yeux, revenir à une autre tâche, naviguer dans les commentaires, la description. C'est une tendance plutôt « internaute », qui garde l'objet dans le contexte de la plateforme. Cette dualité des usages me semble intéressante pour aborder notre rapport quotidien à la plateforme qui autorise par son dispositif la distraction. Le spectateur n'est pas « coincé » dans le dispositif et peut s'en évader à tout moment : en quittant le mode plein écran, en changeant d'onglet, en naviguant plus rapidement dans la vidéo, en faisant « pause », etc. Par exemple on voit qu'un quart des spectateurs n'est pas resté fixe sur la vidéo : certains travaillent (20%) sans pour autant que cela suscite l'ennui car seulement 10% ont trouvé la vidéo « trop longue ». On peut donc dire que leur seul lien avec la continuité de la vidéo c'est par le sonore qu'ils le conservent et donc leur rapport au contenu entre dans une sensorialité différente que l'on a pu étudier plus haut. C'est donc l'émergence de ces sensations nouvelles que l'on peut étudier ensuite. De la réception sensorielle de ces gestes on pourra imaginer un nouveau rapport au patrimoine immatériel sur les plateformes par les spectateurs.

Dans un premier temps je m'intéresse au rapport de familiarité des spectateurs avec le milieu du bois et ses sonorités. La très grande majorité (92%) des spectateurs n'est pas ou peu familière avec le travail du bois. Ils n'ont donc a priori pas de connaissance des enjeux techniques et économiques qui sont ceux de Gustave Remon et cela peut se mesurer à des demandes d'explications supplémentaires sur le contexte du geste. 46% des personnes indiquent vouloir plus d'informations sur les outils employés, ou auraient souhaité des gros plans. 40% pourtant indiquent ne manquer d'aucune information supplémentaire pour saisir les enjeux des gestes du charpentier. La majorité (83%) a d'ailleurs indiqué avoir ressenti l'envie de reproduire ces gestes.

Quoiqu'il en soit cela n'a apparemment pas empêché les spectateurs de pouvoir parler avec précision de leurs ressentis. En effet, dans les remarques sur le ressenti des sons des outils et des gestes, ils précisent que les sons leur semblent « familiers » (17%) « doux » (31%), « satisfaisants » (20%). Certains ajoutent qu'ils notent un aspect « métallique », « froid » ou « agressif ». Globalement les sons sont perçus comme « proches » (34%) et cette sensation donne pour certains un sentiment d'hypersensibilité. Ensuite dans leur rapport à l'environnement sonores, ils perçoivent celui-ci comme « naturel » (17%), « réaliste » (34%), « englobant » (34%). Les oiseaux sont relevés comme présents pour « 17% » et c'est sans doute ce marqueur sonore qui fait office de « validation écologique ». Le son du vent ou des brindilles au sol n'est pas forcément relevé, pour ma part c'était assez fort dans ma perception. Un objet intéressant à étudier reste la sensation de la réverbération de la forêt évoquée dans 30% des réponses, cela fait écho à ce que confiait Gustave Remon lors de nos entretiens. C'est une place importante dans le paysage sonore qu'occupe la réverbération dans la forêt des coups de hache. Pour lui c'est ce qui donne un sentiment « magique » qui peut se traduire aussi par l'aspect « reposant » et « rassurant » pour certains. Je n'ai pas eu de réponses qui proposaient un regard plus « effrayant » sur les sons. Il y a sûrement un biais dans cette question car j'ai présenté mon travail comme un travail de paysage sonore sur les gestes du patrimoine, les spectateurs se placent peut-être dès lors dans un cadre bienveillant et pourquoi pas aussi fantasmé. Cela se lirait alors dans un ressenti un peu « hypnotisant » ou « envoûtant » mais qui selon Gustave n'est pas forcément éloigné de la réalité qu'il peut percevoir dans la forêt.

A partir de cette sensorialité privilégiée au paysage sonore, les spectateurs ont pu la replacer dans le contexte de la plateforme. Pour décider si ce contenu est conforme aux codes de la plateforme, les avis sont partagés. 30% sont partagés sur la question et 40% considèrent le contenu comme bien adapté ou parfaitement adapté. Cela peut traduire leur rapport avec la mise en scène, le montage, mais aussi le titre des vidéos. Par exemple, j'ai choisi de faire figurer la mention « [PAYSAGE SONORE – ASMR] » dans le titre des vidéos. C'était plutôt pour moi une invitation à se mettre à l'écoute qu'une véritable vidéo ASMR. Cependant des spectateurs ont beaucoup ressenti cet aspect-là dans la proximité aux sons, aux copeaux notamment. L'usage du terme ASMR est une tendance très répandue sur la plateforme, alors que les gestes de la charpenterie et le patrimoine immatériel sont plus de l'ordre du documentaire et ont donc été considérés comme tels par 80% des utilisateurs. Le côté « relaxation » également en vogue a été noté par 55% des personnes. C'est cette dualité de réception du média qui me paraît intéressante pour faire cohabiter une forte sensorialité avec un propos documentaire : la patrimonialisation d'un métier. Et plus de 90% des réponses estiment légitime ce genre de contenu. Il y a donc une place à occuper, un espace sur la plateforme que les utilisateurs estiment pertinent pour ce genre de contenu. Et c'est cette sensorialité « documentaire » qui me paraît pertinente pour aborder la sauvegarde du patrimoine.

Cette hypothèse est plutôt partagée par les personnes qui ont répondu à 56% plutôt pour envisager de sauvegarder le patrimoine immatériel sur *YouTube*. 20% estiment que ce n'est pas ou peu adapté. Pour aborder les rapports entre communauté et institution dans la protection du patrimoine je demandais au spectateur de dire si selon eux ce travail de patrimonialisation était du ressort des institutions ou de la communauté. 92% répondent que c'est l'alliance des deux qui leur semble la plus adaptée. Cette question peut être mal posée ne m'a pas permis d'établir réellement la plateforme comme lieu de revendication des « communs » du patrimoine, hors des institutions et de l'Etat.

Le détail des réponses au questionnaire en [Annexe 6 : **Réponses au questionnaire**] pourra aider le lecteur à mieux saisir la diversité des ressentis face aux « sons de la charpente ». Cependant nous avons tout de même pu constater une forte adhésion des spectateurs pour le penchant sonore du contenu de la chaîne, et cela peu importe leur habitude de visionnage. Cela m'a aussi permis de vérifier que la manière quotidienne, habituelle que j'ai de visionner les contenus similaires, est partagée par un certain nombre d'autres utilisateurs. Au-delà d'un public, il se constitue une communauté, pour le moment faible, mais que j'espère voir grandir au fur et à mesure que d'autres vidéos viendront enrichir la chaîne. Un montage dédié aux gestes du piquage et de la taille, réalisé avec Jesse O'Scanlan, le charpentier volant, est programmé pour le 13 juin. Plusieurs vidéos seront également tournées lors d'un colloque de charpente le 18/19 juin. Si je propose de continuer d'alimenter cette chaîne c'est qu'il me paraît important de garder un lien avec le milieu communautaire abordé sur YouTube. La mise en ligne de nouvelles propositions est l'occasion de renouveler des partages sur les réseaux, de favoriser le référencement dans l'algorithme. Enfin il me semble important de dire que la patrimonialisation est un travail au long cours et que les courtes vidéos plus sensorielles que j'ai proposé ne seront jamais exhaustives et il serait dommage de manquer des rencontres et des paysages sonores qui ne demandent qu'à être enregistrés

Discussion avec les charpentiers

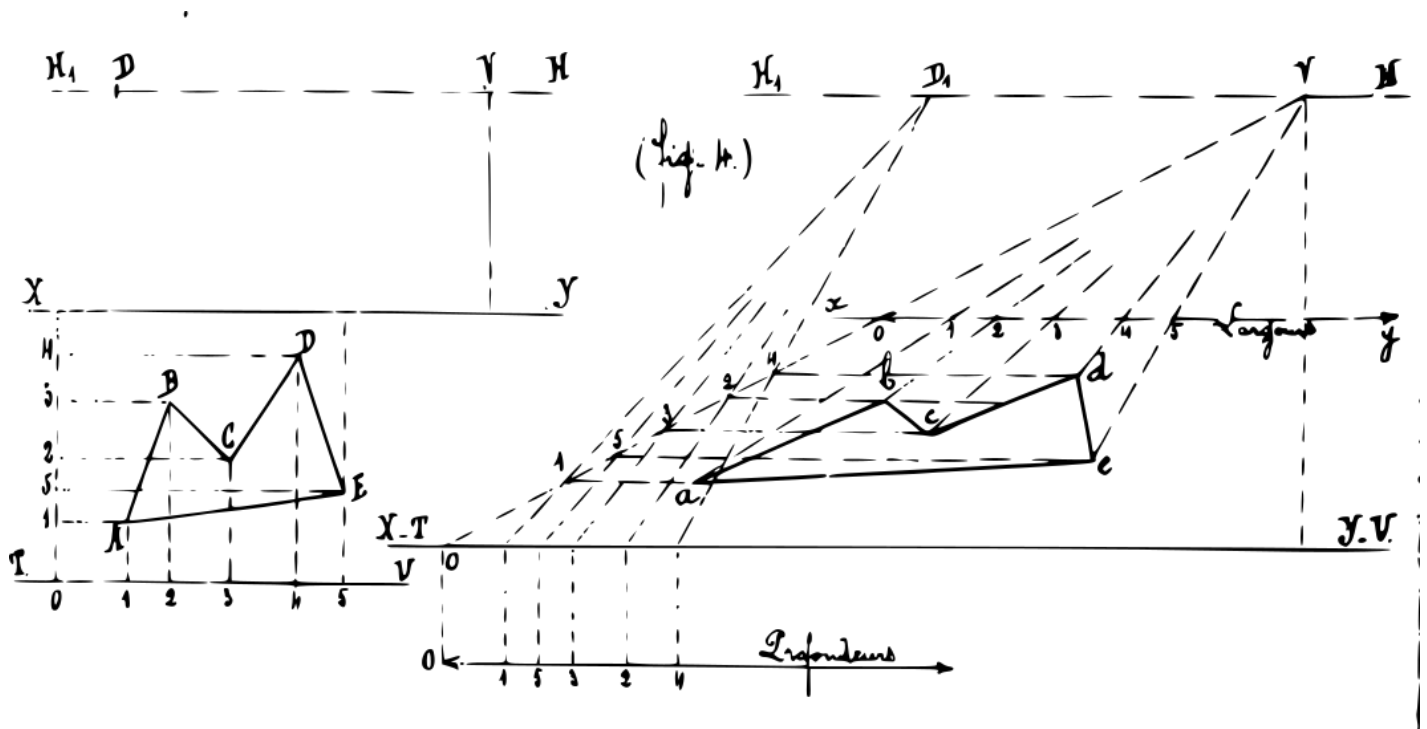
Le retour des professionnels, en ligne ou en off, m'intéresse également pour savoir si la prise de son rend bien compte de ce que l'on peut ressentir dans un chantier. Avec leurs mots à eux, je voudrais savoir s'il se sentent dans une scène fidèle, vraisemblable. J'aimerais aussi savoir comment ils ressentent l'équilibre des timbres et de la dynamique. Pour cela je partage aussi mon travail dans des groupes Facebook dédiés au bois, et j'en discute de vive voix avec les personnes rencontrées.

Pour le moment, je n'ai que peu de retours des charpentiers. Cependant, je participe à un colloque de charpente les 18 et 19 juin, où 60 charpentiers, artisans et bénévoles seront présents pour échanger avec moi autour des documents déjà existants sur la chaîne. C'est un rendez-vous important pour moi qui me permettra d'évaluer avec eux ma démarche mais aussi de réfléchir à la suite que je vais donner à mon travail, lors du colloque et après.

Mots nécessaires au travail de demain

- Triton
- Circulaire
- Plane
- Rabot
- Clous
- Vis

Equarrissages, Joseph Brihiez



Conclusion

Contributions

Ma démarche était ici de proposer, d'interroger le rôle du sonore comme espace de revendication du patrimoine immatériel. Par sa vulnérabilité mais aussi son extraordinaire pouvoir évocateur, le son nous apparaît alors comme un outil de patrimonialisation qui a son rôle à jouer. Il est au cœur de la notion de patrimoine immatériel car il révèle ce qu'on ne pourra jamais lire dans une image, un bâtiment vide et muséifié. Il témoigne directement du milieu gestuel dans lequel est transformée la matière, par les hommes qui en maîtrisent l'Art. En appliquant une réflexion esthétique et techniques murie par les pratiques radiophoniques, ou de field recording, on a pu interroger le rôle du paysage sonore comme espace de lutte, parfois menacé de « vandalisme » ou d'exploitation « touristique ».

Mais dans le contexte de la crise climatique et énergétique dans laquelle nous nous engageons, ne peut-on pas imaginer se tourner cet héritage immatériel et matériel comme source de savoirs « du faire », que nous avons méprisés, oubliés et laissé tomber en désuétude ? C'est de ce rapport d'exploitation du patrimoine immatériel que nous avons débattu également. Peut-on imaginer sortir d'un tourisme pur, qui visite des cimetières de savoirs et de pensée, pour envisager un tourisme de la pratique, de la réhabilitation des outils, des savoir-faire ?

C'est une question à laquelle nous avons tenté de répondre en proposant d'élargir la notion d'espace de patrimonialisation à la fonction documentaire des espaces personnels et virtuels sur Internet. En faisant naître des communautés autour du patrimoine, en croisant plusieurs identités sur une même plateforme et en accueillant cet héritage intangible dans une « matérialité temporaire », « de sauvegarde », il en permet la conservation et par la mise en réseau : la transmission à moyen terme. Face à des plateformes relevant d'ordinaire d'une économie de l'attention et du spectacle, nous pouvons alors revendiquer aussi cet espace comme une parenthèse de résistance qui se propage au travers de toutes les couches de lecture du support. Une nécessité du temps long, d'une mise en scène du geste soudée à une intentionnalité dans la démarche de chaque intermédiaire, conclut un précieux et implicite contrat avec le spectateur.

On envisagera alors le paysage sonore et l'espace documentaire de la plateforme comme « communs⁶⁰ » à défendre et occuper pour la sauvegarde du patrimoine immatériel.

Limitations

Ma recherche se plaçait dans le cadre de l'étude du paysage sonore comme espace de patrimonialisation, et des plateformes numériques pour penser le patrimoine hors des institutions. Resserrée autour du milieu gestuel de la charpenterie et des outils préindustriels, je souhaitais interroger la légitimité de la plateforme *YouTube* pour

⁶⁰ « Ressources, gérées collectivement par une communauté [qui] établit des règles et une gouvernance dans le but de préserver et pérenniser cette ressource », *Les communs – Une introduction à la notion de communs*, [en ligne](#), consulté le 14/06/2021

découvrir sensoriellement les gestes, et susciter une envie de s'appropriier cette démarche, transposable à d'autres facettes du patrimoine intangible. Je souhaitais à l'origine ancrer mon travail plus profondément dans le cadre du chantier scientifique de Notre-Dame. Des contraintes de temps, de calendrier du chantier m'ont poussé à m'intéresser au patrimoine plus diffus, aux pratiques « autochtones » et j'ai ensuite fait l'hypothèse d'un lien avec les plateformes. Mon ambition était de créer un corpus de vidéos, de paysages sonores assez complet et cohérent. Les premiers jours, j'étais assez partagé entre mon rôle de preneur de son ou « d'apprenti charpentier ». Ce qui se ressent à mon sens dans l'aspect plus hétérogène des vidéos, et leur nombre assez réduit. La limite que je perçois quant à la proposition de la plateforme, c'est autour de la notion d'engagement. Je ne suis pas artisan ni « youtubeur », ma posture est donc « de passage » sur la plateforme ce qui peut questionner la légitimité de ma proposition par rapport à un réel artisan proposant une lecture différente de ses gestes. Cependant c'est une démarche qui nécessite du temps, de la méthode et certains charpentiers n'ont pas forcément le temps de s'en charger. Ils m'ont fait confiance pour cela et je les en remercie.

Perspectives

Malgré les limites relatives à la plateforme et à mon positionnement, je reste optimiste quant à l'exploration de notre rapport au patrimoine et au paysage sonore par nos pratiques Internet. La notion d'Anthropocène, et donc d'effondrement est à mes yeux très pertinente pour éclairer cette dynamique de patrimonialisation citoyenne. C'est pourquoi je me propose d'approfondir ces questions en participant à un atelier transdisciplinaire dans la foulée de ce mémoire. Intitulé « S'APPROPRIER L'EFFONDREMENT » et organisé par le collectif *Après les Réseaux Sociaux*⁶¹, il a pour but de réunir plusieurs chercheurs, artistes autour des thèmes de l'Anthropocène et de l'effondrement. L'enjeu est d'étudier et de créer autour de la notion de « contenus générés par les utilisateurs » en rapport avec la collapsologie. Ce sont des thèmes que j'aurais aimé aborder plus en profondeur mais qui auraient peut-être perdu le lecteur en route. Néanmoins, les questions d'écologie et de nécessaire redécouverte de nouvelles formes d'organisation du travail sont communes à toutes les personnes que j'ai rencontrées dans le cadre de ma recherche. Relire et sauver un patrimoine hors des institutions, sur des plateformes « citoyennes » me semble prendre tout son sens face à la menace de l'effondrement énergétique, du changement climatique. Je propose donc une recherche de nouvelles formes de patrimonialisation non pas comme pratique conservatoire « survivaliste », mais comme outil nouveau d'écologie politique.

⁶¹ <http://www.after-social-networks.com/>, restitution publique le 25/06 à POUISH (Clichy)

Références

- Arendt, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Paris: Calman-Lévy, 1983.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
- Bachimont, Bruno. «Nouvelles tendances applicatives : de l'indexation à l'éditorialisation.» Dans *L'indexation multimédia*. Paris: Hermès, 2007.
- Boudon, Jacques-Olivier. «Le plancher de Joachim. L'histoire retrouvée d'un village français.» Paris: Belin, 2017.
- Calame, François. «Une postérité pour Nicolas Fourneau, maître charpentier et savant ouvrier.» *Livraisons d'histoire de l'architecture n° 34*, 2017: 17-26.
- Corbin, Alain. *Les cloches de la terre*. Paris: Albin Michel, 1994.
- Fritz, Jean-Marie. *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*. Paris: Champion, 2000.
- Heuguet, Guillaume. «De la chambre au "cloud" ? Fonction documentaire du son et énonciation éditoriale des "players audio".» *Silences et bruits du Moyen Âge à nos jours : Perceptions, identités sonores et patrimonialisation*. L'Harmattan, 2015.
- Le Guilcher, Geoffroy. *Steak Machine*. Paris: Editions Goutte d'Or, 2017.
- Leroi-Gouhran, André. *Le Geste et la Parole, Tome 2: La Mémoire Et Les Rythmes*. Albin Michel, 1965.
- Lochmann, Arthur. *La vie solide : la charpente comme éthique du faire*. Paris: Payot, 2021.
- Lombard, Emile. «Charpentier ou maçon ? Note sur le métier de Jésus.» *Revue de Théologie et de Philosophie, Nouvelle série, Vol. 36, No. 149*, 1948: 161-192.
- Lubek, Tosh. «What is the YouTube loudness standard and replay normalization?» *DIYVideoStudio*. 2021. <https://www.diyvideostudio.com/youtube-loudness-standard/>.
- Nadrigny, Pauline. «Paysage sonore et pratiques de field recording.» *Journées d'études There is no such thing as nature! : Redéfinition et devenir de l'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris: Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, INHA, HiCSA, 2010.
- Roland-Villemot, Bénédicte. «Master Histoire des Techniques Mémoire de Master 2, sous la direction d'Anne-Françoise GARÇON.» *Le chantier 1810 du MNATP (1942-1946) un conservatoire des techniques ?* Centre d'histoire des techniques (CH2ST), 2013 - 2014.
- Schafer, Murray Raymond. *Le Paysage Sonore : Le Monde Comme Musique*. Paris: Wildproject, 2010.
- Tornatore, Jean-Louis. «Patrimoine vivant et contributions citoyennes. Penser le patrimoine « devant » l'Anthropocène.» *In Situ*. 20 Novembre 2017. <http://journals.openedition.org/insitu/15606>.
- Veschambre, Vincent. «Le processus de patrimonialisation : revalorisation, appropriation et marquage de l'espace.» *Vox Geographica, Les Cafés Géographiques*, 2007.
- Virostek, Paul. *Field Recording: from Research to Wrap: An Introduction to Gathering Sound Effects*. Airborne Publications, 2012.
- Williams, Michael. «The Stereophonic Zoom: A Practical Approach to Determining the Characteristics of a Spaced Pair of Directional Microphones.» *Journal of the audio engineering society*, March 1984.

Table des illustrations

Figure 1 : Hache d'équarrissage, Joseph Brihiez	6
Figure 2 : Planche de Gaston Lagaffe parue en 1971 dans le Journal de Spirou numéro 1708 / Franquin/Spirou/BPI/Dupuis	13
Figure 3 : Saint Joseph Charpentier, G. de la Tour, vers 1640, Musée du Louvre, Paris	27
Figure 4 : Détail du spectrogramme d'une scie demi passe-partout, canal GAUCHE ...	36
Figure 5 : Spectrogramme d'une coupe à la scie demi passe-partout, capsules cardioïdes Line Audio CM3 en position ORTF, canal GAUCHE	37
Figure 6 : Spectrogramme d'une coupe à la scie demi partout, cellule piézoélectrique	38
Figure 7 : Vignette de la vidéo « Coupe de débit et équarrissage [...] »	45
Figure 8 : Ebauche du montage sur l'application Miro.....	47
Figure 9 : Vignette de la vidéo « la hache à claper [...] »	48
Figure 10 : Mesures de niveau et de crête sur l'ensemble de la vidéo « Coupe de débit et équarrissage à la main avec Gustave Remon ».....	49
Figure 11 : Capture d'écran d'une vidéo « tutorielle » Les tutos du bout de bois [...] ...	57
Figure 12 : Onglet « stats pour les nerds » associé à la vidéo ON REPASSE LE BAC : ESPAGNOL (24H À BARCELONE POUR RÉVISER) - Ep.3.....	64
Figure 13 : Onglet « stats pour les nerds » de la vidéo Coupe de débit et équarrissage [...]	65
Figure 14 WORK FLOW / MEDIA FLOW	84
Figure 15 : Capture d'écran de l'onglet « paramètres » de la chaîne Les sons de la charpente	85

La miniature de la chaîne YouTube est dessinée par Maurice Pommier.

Les photographies aux pages 9, 25, 28, 72 ont été prises par Joseph Brihiez.

Les figures en tête de parties sont issues du *Cours de Géométrie descriptive professé à l'Ecole nationale des Arts et Métiers d'Angers*, Muraire, H., 189?

Annexes

Annexe 1 : Retour d'expérience *Le charpentier volant*

22/03 au 28/03 – Shakirail (Paris 18^e) – Chantier participatif d'un abri à vélos en chêne de récupération

Du 22 au 28 mars, j'ai eu l'occasion de participer à un chantier participatif de charpente traditionnel. C'est une chance pour moi d'apprendre le vocabulaire, les gestes de base et le fonctionnement d'un chantier. Jesse, *aka* le charpentier volant, travaille autant que possible sans machine, à l'aide de quelques outils communs : scie, marteaux, ciseaux à bois. C'est une bonne occasion pourtant d'apprendre qu'à chaque outil correspond un geste, un rythme, une force qu'il faut doser, contrôler pour travailler avec précision efficacité et en sécurité.

Le chantier doit donner naissance à un abri à vélo d'environ 15 m², couvert par un toit sur une charpente simple reposant sur six poteaux de bois. Toutes les pièces sont en chêne de récupération, déjà sec et dans des états de conservation assez variés : parfois des morceaux sont fendus, attaqués par la moisissure, ou cachent certains clous rouillés qui endommageront les outils.

C'est aussi une chance de pouvoir s'intéresser aux formes sonores qui émergent de cette activité. L'utilisation d'outils à main dégage selon moi un espace sonore, il permet l'écoute, la rencontre de l'autre c'est déjà précieux ! Mais il permet aussi à Jesse, d'avoir conscience de l'espace du chantier. Par sa perception du paysage sonore, il est capable de déterminer qui travaille sur quelle pièce, et si le geste est adéquat, tout en restant visuellement sur sa tâche. En effet, j'observe que l'outil seul ne peut suffire à la tâche, il faut l'envisager comme un prolongement du corps, une augmentation de sa masse, un décalage de son centre de gravité. Quand on tient un outil, il a une influence sur la manière dont on se tient dont on respire et on n peut pas aller contre. C'est pour ça que lorsque qu'on force trop sur une scie ou que l'on frappe dans un axe de travers, le corps ne travaille pas comme il faut, il faut se replacer, respirer... Tout ça le charpentier l'entend, et n'hésite pas à dire à l'apprenti de reprendre son geste ; pour lui l'écoute lui donne l'assurance que tout se déroule normalement. Si un mouvement de scie sonne tout à coup trop métallique : la lame est peut-être tordue, ou un clou se trouve sur la voie. Si le mouvement est trop rapide : la lame n'est pas utilisée sur toute sa longueur, la coupe n'est pas efficace, on se fatigue, on s'énerve. Toutes ces choses se lisent dans le paysage sonore et l'utilisation des outils à main permet de dégager une place à de telles nuances. Souvent perçus comme sources de nuisance, les outils motorisés produisent un bruit constant qui ne permet aucun retour acoustique sur le geste et l'interaction avec la matière. Une scie circulaire fera toujours pratiquement le même bruit, même dans les mains d'un charpentier mal assuré, ou expert, dans du bois vert, ou bien centenaire.

Ma démarche me semble prendre tout son sens dans ce contexte. Il me semble pertinent de travailler à la patrimonialisation de ces sons en tant que patrimoine culturel immatériel. Le paysage sonore naît de l'utilisation des outils, il naît aussi de l'idée de communauté autour du chantier qui s'exprime dans la scène sonore. L'identité de chacun est matérialisée dans la matière et le sonore. L'enjeu est alors pour moi de saisir ce paysage sonore, de le conserver et le protéger, tout en le diffusant, le médiatisant.

Je profitais donc de ce chantier pour expérimenter des dispositifs de prise de son dans l'espace de l'atelier. Je distingue trois phases du chantier auxquelles j'ai assisté et participé.

- le piquage
- la taille
- l'assemblage

Je tenterai ici de décrire les principales opérations, les outils, la durée de ces étapes sur une même pièce. Et j'associerai à chacune mon ressenti sonore de la scène et la manière dont je tente de saisir ce paysage.

De manière générale, les micros utilisés sont des capsules cardioïdes CM3 *Line Audio* reliées à l'enregistreur Sound Devices MixPre-6. La position, la gestion du niveau et de l'image stéréo variera éventuellement selon mes besoins.

a- Le piquage

Lorsque l'on travaille sur du bois non scié, de récupération ou taillé à la main dans une pièce brute (bois équarri), la pièce présente des faces qui ne sont pas parfaitement parallèles, le bois est légèrement courbé, parfois vrille, parfois présente des défauts, des bosses ou creux en surface. Pourtant l'assemblage entre deux pièces doit être parfaitement jointif : les deux pièces doivent être en contact l'une et l'autre sur la plus grande surface possible afin de répartir la charge sur toutes les fibres. On doit donc réaliser le piquage du bois sur l'épure. L'épure est un tracé au sol à l'échelle 1 : 1 de l'ensemble des pièces et assemblages à réaliser pour la structure. Présentée sous une seule et même perspective, en 2D, l'épure permet de placer les bois à l'aplomb au-dessus et de s'assurer que les assemblages seront réalisés au bon endroit. Je ne tenterai pas de redire moins bien ce que Fourneau⁶² et Jousse⁶³ ont dit bien avant. Mais il me paraît important de dire que ce travail sur les épures, le dessin qui contient la structure, toutes ces sciences sont regroupées sous le terme de *L'art du Trait*, inscrit par l'UNESCO sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité (Abu Dhabi, 2009)

⁶² Fourneau, Nicolas, *L'art du trait de charpenterie par le sieur Nicolas Fourneau*, 1767-1770

⁶³ Jousse, Mathurin, *L'art de charpenterie de Mathurin Jousse [...]*, Paris, 1751

Pour revenir au piquage, l'enjeu est d'alors dessiner sur chaque pièce, à l'aplomb de l'épure ; les plans sur lesquels se rencontreront les bois à l'assemblage. Il faut « décalquer » la face d'une pièce sur l'autre dans l'espace. Muni d'un fil à plomb, d'un réglet, et d'un crayon bien taillé, on doit alors se placer l'œil sur le fil à plomb qui affleure les deux arêtes les plus avancées des bois. Ensuite, on note l'écart entre le fil à plomb et le bois dans le sens du plan de l'autre bois. Cet écart sera reporté sur l'autre bois afin de créer un point qui sera dans le même plan de coupe. Il faut répéter l'opération des deux côtés et sur chaque bois. Une fois chaque piquage réalisé, on peut tracer les plans en reliant les points et vérifier qu'ils sont parallèles : on appelle cela « dégauchir ».

Cette opération est source de beaucoup d'erreurs pour les débutants et exige de la concentration, de la précision ainsi qu'une confiance dans l'appréciation des distances, des écarts. Il faut enfin une sûreté dans le tracé au crayon du plan de coupe qui garantira un sciage et une taille sans mauvaise surprise.

On imagine alors aisément le paysage sonore qui se dégage de cette importante étape du chantier. Il me paraît intéressant de commencer par celle-ci car jusqu'ici je ne parle que d'outils, de geste, de frappe, de sciage, et taille. Or ce qui m'a frappé c'est bien le silence et le calme pendant plusieurs heures où chacun travaille à trouver l'aplomb, tracer, vérifier, reprendre son trait. Selon Jesse, le piquage est une respiration dans un chantier de charpente car ce silence presque religieux conditionne toute la suite de la taille et de l'assemblage. Jesse ajoute qu'il faut faire très attention à ne pas bouger les bois sur l'épure car le moindre décalage forcerait à tout reprendre. Personne ne se presse, l'espace est dégagé, on parle à voix basse, souvent par groupe de deux pour faire un piquage, se concerter, s'entraider, se rassurer aussi parfois.

Une fois que chaque point de rencontre de bois a été piqué, on vérifie une nouvelle fois que rien n'a bougé. Ensuite on peut libérer l'épure et préparer un nouvel assemblage pour le piquage ; tout en disposant les bois piqués sur des établis ou tréteaux, pour commencer la taille. L'aire d'épure est un point de passage obligé de tous les assemblages. Il faut donc veiller à dégager cet espace pour qu'il soit disponible. Il doit aussi être entretenu, nettoyé pour ne pas faire disparaître les tracés au sol. Pour un chantier de faible durée comme le nôtre, on ne risque pas de perdre le tracé, cependant on peut retrouver aujourd'hui des épures gravées dans les pierres sur le lieu même du chantier comme c'est le cas à la cathédrale de Clermont-Ferrand. On trouve aussi des vestiges de lieux dédiés à abriter l'épure en Angleterre : appelés *House of tracing* (Maison de trait), qui faisaient partie intégrante des infrastructures du chantier au même titre que la loge des tailleurs de pierre, ou bien la forge.

Pour saisir cette scène sonore j'ai disposé deux microphones en configuration ORTF sur un pied en limite de l'épure. L'angle utile de prise de son de 90° correspondant environ à la largeur de la scène, depuis le point d'écoute. J'ai également utilisé une cellule piézoélectrique collée à la surface du bois au moyen de sparadrap, au plus près de la zone de piquage. J'observe alors que le dispositif stéréo m'a permis de saisir de loin les différents postes, groupes de travail, localisés dans l'espace. Il ne permet pas de percevoir ce que disent entre eux les ouvriers, il donne parfois à entendre des adresses plus globales, des alertes, ou bien des demandes précises. Le geste du tracé ou du piquage ne se révèle pas concrètement de manière primaire, c'est l'autour du geste qui est présent ici.

La cellule piézoélectrique quant à elle élimine par nature toutes les interactions humaines autour de la matière. Seuls les outils, chocs, vibrations du bois se font ressentir. Cependant elle introduit aussi une distorsion spatiale, mais aussi de perception du timbre et de la dynamique des sons. Ce point de vue est-il vraiment celui de la matière, du bois ? C'est une question que j'essaierai de développer. En tout cas cela interroge notre perception des micro-événements qui à la surface du bois prennent une toute autre dimension. Un trait de crayon semble décorrélié de sa réalité visuelle. De même qu'un léger choc sur le bois à l'autre bout de la poutre, à quelques mètres de distance, semble être très rapproché spatialement. Notre perception sonore dépend ici de la réalité du matériau dans lequel elle se propage et c'est une piste qu'il me paraît cruciale d'interroger pour restituer le patrimoine sonore en interrogeant la structure physique même du matériau, ici le bois (module d'Young, impédance, célérité du son, sens des fibres, hygrométrie).

b- La taille

Une fois le piquage d'un assemblage réalisé sur l'aire d'épure, on peut passer au tracé des assemblages à réaliser et à la taille. Il faut alors choisir le type d'assemblage, la dimension des éléments, tout en tenant compte des efforts prévus, et de l'état du bois. Ici on s'intéressera à l'assemblage dit tenon-mortaise. Un bois est taillé en creux en son centre, à une profondeur donnée : c'est la mortaise. Dans cette mortaise se logera alors le tenon, partie émergente taillée en « plein » dans le second bois. Ce tenon correspond aux dimensions de la mortaise et une fois l'assemblage réalisé, il permettra aux deux plans d'intersections piqués précédemment, de se rencontrer parfaitement pour répartir les efforts. Enfin, une cheville de bois dur comme du robinier ou faux-acacia, vient traverser le tenon et la mortaise pour les verrouiller et les garder en contact, pour prévenir des mouvements du bois qui risqueraient de faire sortir le tenon de la mortaise. La cheville ne doit reprendre qu'un minimum d'efforts, car c'est sur la jonction plan-plan de l'ouvrage que les forces se répartissent.

Cet assemblage est réputé très résistant et simple à réaliser. On le pratique encore et on en trouve des traces dans la plupart des ouvrages du patrimoine comme la charpente de Notre-Dame de Paris qui dans le relevé effectué par un groupe d'architectes avant l'incendie de 2019, fait apparaître des jonctions en tenon-mortaise et même des vestiges de mortaises vides dans les bois qui témoignent d'un réemploi du matériau à un autre endroit et ce pour 800 ans encore.

Dans notre cas, il faut donc tracer les tenons et les mortaises aux bonnes dimensions sur les bois. Il faut prendre garde à reporter les marquages des bois qui seraient amenés à disparaître lors de la taille car ils sont la seule manière de différencier les bois. Une fois le tracé validé, on se prépare à la taille en s'assurant de la solidité de l'établi, du bon maintien de la pièce sur les tréteaux ou sur les cales. Si une pièce bouge trop lors de la taille on peut dévier de son trait, se blesser, abîmer un outil et perdre son calme. On travaille ici principalement à la scie demi passe-partout et au ciseau à bois.

J'ai pu alors tailler tenons et mortaises avec ces outils, en apprenant leur juste maniement. Et le son est d'une grande aide pour avoir un retour sur l'action. Creux, résonnant ou sourd quand on rencontre un nœud ou que l'on est trop « contre les fibres », doux, riche en harmoniques voire « mouillé » quand on dégage un copeau. Sec et brutal quand on s'enfonce trop loin dans les fibres et qu'on arrache une arrête. Le son sanctionne le mauvais geste, nous le révèle à mon sens. Il en est de même avec la scie. Un mouvement trop rapide, trop court, fatigue prématurément, et n'est pas efficace car la lame ne coupe pas sur toute sa longueur. Il multiplie aussi les chances de dévier du trait car chaque mouvement de va-et-vient risque de décaler un peu la lame de son plan. J'ai abîmé plusieurs dents d'une scie neuve en forçant sans m'en rendre compte sur un clou caché dans le bois. Je ne me serais pas arrêté si Jesse n'était pas venu m'interrompre en me disant que « ça sonnait bizarre ». C'est donc que lui aussi écoute, non seulement son geste, mais l'ensemble du chantier. Pour lui, l'oreille lui permet d'avoir une conscience de l'espace et de l'occupation de celui-ci. Surtout en chantier participatif cela lui permet d'entendre quand quelqu'un n'a pas le bon geste et d'aller l'aider. Car à chaque geste correspond un timbre, une dynamique, un niveau. Si ces indicateurs sortent de la jauge de perception « efficace », ils sonnent comme une fausse note dans une partition globale. C'est là que Jesse vante aussi les mérites du travail à la main : il permet d'avoir un indicateur supplémentaire sur la justesse du geste, le sonore.

Dans la perception du paysage sonore il me paraît important de souligner l'analogie avec la partition du travail artisanal, et aussi le rôle de « chef d'orchestre » du charpentier expérimenté qui met coordonne chaque étape, en respectant l'écriture de la partition : le Trait.

Pour capter cette scène il m'apparaît intéressant de se placer dans l'approche de prise de son dite globale où l'on souhaite rendre au mieux la spatialisation, la localisation des sources et le respect des timbres, de leur équilibre respectif. Il me semble ici qu'il faut essayer de tendre vers cette perception qu'a Jesse du chantier comme un tout où chaque geste est dans son espace sonore, en relation avec l'ensemble des gestes. Approcher cette scène de cette manière me semble intéressant ; on peut imaginer ainsi se placer en fonction de chaque poste de manière à avoir un rendu homogène des sources. Les enjeux esthétiques liés à une telle prise de son sont également multiples. Comment hiérarchiser les sources ? Quelle centralité choisir ? Et pour quel rendu. Je me pose aussi la question de la mise en scène spatiale et temporelle. Comment choisir le temps de la prise ? Quel placement du micro choisir ? Si on veut être là avant tout le monde, il faut déterminer à l'avance de l'action quel sera notre point d'écoute. Mais on risque d'avoir des déséquilibres. Si on se place après le début, on a plus de choix à condition de faire démarrer l'enregistrement pendant le chantier. C'est là qu'apparaît une question essentielle pour moi. La patrimonialisation est une démarche de captation mais d'écriture. Une narration se dégage aussi. Mais sur quelle temporalité, quels choix de mise en scène l'emporteront à la restitution de ce patrimoine immatériel ?

c- L'assemblage

Quand chaque tenon, chaque mortaise est creusée, on teste l'assemblage de chaque pièce entre elle avant de mettre l'ensemble sur l'épure pour l'assemblage, et le perçage des trous de cheville final.

On s'assure que le tenon pénètre jusqu'au contact des bords des deux pièces, sur toute la surface prévue. Si ce n'est pas le cas, il faut ajuster en enlevant davantage de matière. On ajuste préférablement la taille de la mortaise que le tenon. On enlève d'abord du bois sur les côtés dans la verticalité, puis on vérifie la profondeur et enfin on ajuste éventuellement le côté perpendiculaire aux fibres. Ce dernier côté est le plus important car s'il y a du jeu les efforts ne seront pas bien répartis et l'ensemble de la structure est impacté.

On procède ici avec les mêmes outils que lors de la taille et essentiellement le ciseau. Cependant, quand auparavant on frappait le ciseau à coup de maillet ou de marteau, on préférera ajuster ici à la main en accompagnant la lame au plus près du bois et en forçant légèrement dessus en bloquant le bras. L'affutage de l'outil est ici primordial et la manière dont on attaque les fibres joue également. En effet, il faut « mordre » avec le biseau du ciseau les fibres du bois en étant très légèrement de biais pour faciliter la coupe. On doit rester verrouillé pour ne pas faire souffrir le dos et on doit travailler au plus près de la mortaise donc il faut toujours adapter la hauteur de l'établi, de la posture. C'est

une étape assez agréable à faire, j'ai apprécié le travail avec la lame du ciseau et les beaux copeaux qui se détachent en douceur. C'est ensuite très satisfaisant de voir les deux pièces s'assembler enfin comme prévu.

Pour éprouver l'assemblage dans sa globalité on dispose les pièces sur leur face prévue, à l'emplacement voulu sur l'épure et on positionne chaque assemblage. Souvent les imperfections multiplient un delta d'erreur qui se répercute sur l'ensemble des liaisons. La dernière jonction tenon-mortaise est alors plus difficile à assembler. On s'aide alors de maillets « doux » et de sangles tendues entre les deux éléments. Les maillets sont prévus pour frapper le bois sans le blesser car la dureté des deux matériaux est prévue pour que le maillet absorbe la déformation plutôt que le bois. Le manche est plus long pour favoriser le moment de la force et la démultiplier. On peut également frapper au travers d'une cale que l'on place sur le bois pour encaisser la déformation tout en transmettant la force.

Dans le paysage sonore global, on peut distinguer des alternances de phase de test d'ajustage global, et des moments plus calmes de taille fine des mortaises. Dans le cas de la taille des mortaises, comme dit plus haut, c'est très ténu. Je regrette de ne pas avoir utilisé la cellule piézoélectrique à cet instant pour saisir les petits arrachements de matière, l'appui de la main par exemple. Pour les phases de test d'assemblage, l'ensemble de l'équipe se réunit pour la manutention, le maintien des pièces sur l'épure, le placement des cales. On entend donc beaucoup d'interactions brèves. Chacun est à l'écoute des indications, de la demande d'un outil. On peut même ressentir une tension quant à l'assemblage et un relâchement, un soulagement quand tout s'assemble enfin. Mais, ce qui domine largement c'est d'une part la frappe du ou des maillets, répartis sur plusieurs points stratégiques de la structure, en rythme pour faire coïncider les forces. La frappe est assez lente, régulière mais puissante en utilisant tout le manche. Parfois des petits coups brefs ressortent et marquent parfois l'impatience à voir l'assemblage « bicher ». Et le bois craque, se tend, parfois se fend sous les forces assez considérables. Il grince en se pliant à la géométrie. Chaque son peut résulter d'un frottement sur une surface un peu trop saillante, ou sur un nœud ; cet ensemble de craquements fait aussi entendre que toutes ces pièces sont au corps à corps, fusionnent presque et se transmettent les efforts, les vibrations de part en part de la structure.

SYNTHESE

Ce chantier m'a permis de me confronter au métier que j'étudie, de déconstruire certaines idées reçues. J'ai pu apprendre les gestes, travailler la matière sous les conseils d'un professionnel. Le vocabulaire m'est désormais plus familier. Je comprends aussi davantage l'interdépendance de chaque métier à une structure professionnelle plus

large, réseau de taillandier, bûcheron, manutentionnaires, architectes, maîtres d'ouvrage et tant d'autres.

J'ai réalisé un entretien d'une heure environ avec Jesse dans lequel nous avons échangé ensemble autour de la plupart des thèmes que je développerai dans mon mémoire : le rapport au patrimoine, la place du son dans le chantier, les gestes manuels, la modernité, la transmission du savoir-faire, la notion de communauté et d'identité. Cet entretien est enregistré pour pouvoir être utilisé comme matière argumentaire à des fins de conservation de patrimonialisation et enfin pour servir à une éventuelle restitution sur un média.

J'ajoute également qu'il m'est apparu compliqué de participer de manière assidue et investie du début à la fin d'un projet tout en travaillant à la captation d'un paysage sonore, et d'images en même temps. Il faut faire un effort double sur le travail du bois et du son, voire de l'image ce qui complique parfois. L'enjeu est cependant très motivant, mais je suis confronté au choix difficile entre : faire partie du chantier et laisser tourner le dispositif d'enregistrement ; ou bien assumer une prise de vue et de son du début à la fin, en étant plus extérieur et en perdant peut être un lien avec la matière qui me plaît. Je chercherai donc à travailler davantage dans la cohabitation de mes deux objectifs.

Ce qui m'a rassuré dans ma démarche, c'est de savoir que Jesse portait une attention particulière dans le son des gestes de son métier et le rapport à la transmission au sein de chantiers partagés. Il a très vite montré son intérêt pour mes prises de son et je suis heureux de savoir que je pourrais partager avec lui mes réflexions et résultats tout au long de mon travail. De même il sera à même de me proposer d'autres rencontres et occasions de travailler à la patrimonialisation du paysage sonore du métier de charpentier.

Annexe 2 : Work flow / Media flow de composition des paysages sonores

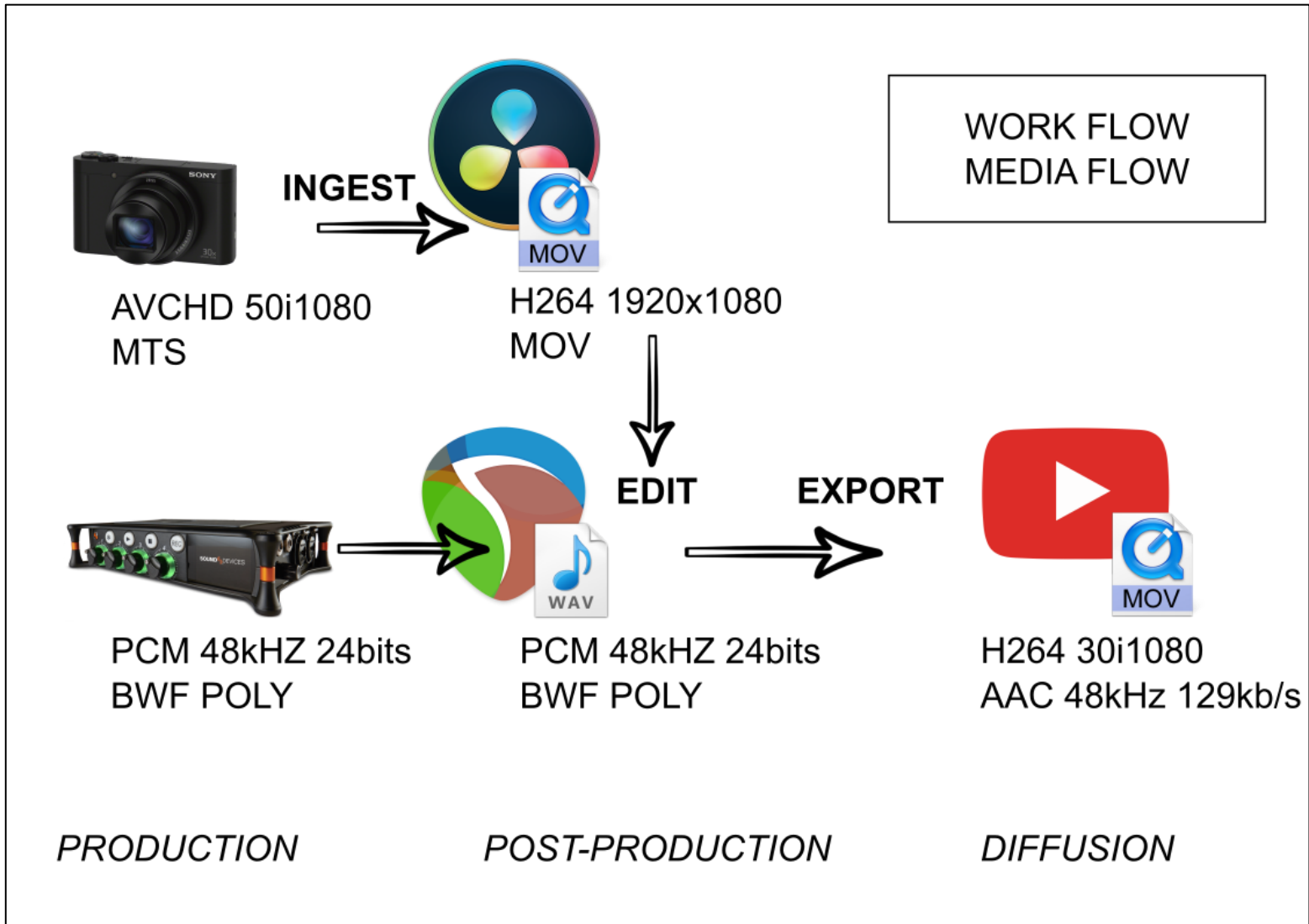


Figure 14 WORK FLOW / MEDIA FLOW

Annexe 3 : « Tags » ou mots-clés utilisés pour décrire la chaîne *Les sons de la charpente*

Dans la limite des 500 caractères permis par *YouTube*

EN FRANÇAIS

Paysage sonore – bois – hache – charpente – équarrissage – atelier – forêt – écologie – permaculture – agroécologie – artisanat – artisan – arbre – écorce – décroissance – nature – écoute – satisfaisant – relaxant – paysage – sonore – construction – communauté – apprentissage – tradition – patrimoine

EN ANGLAIS

Soundscape – woodworking – asmr – axe – hand tool – carpentry – timber frame – hewing – slow tv – workshop – forest – ecological – forestry – craft – craftsman – tree – bark – bushcraft – listening – satisfying – relaxing – chopping wood – sound – building – community – learning – climate

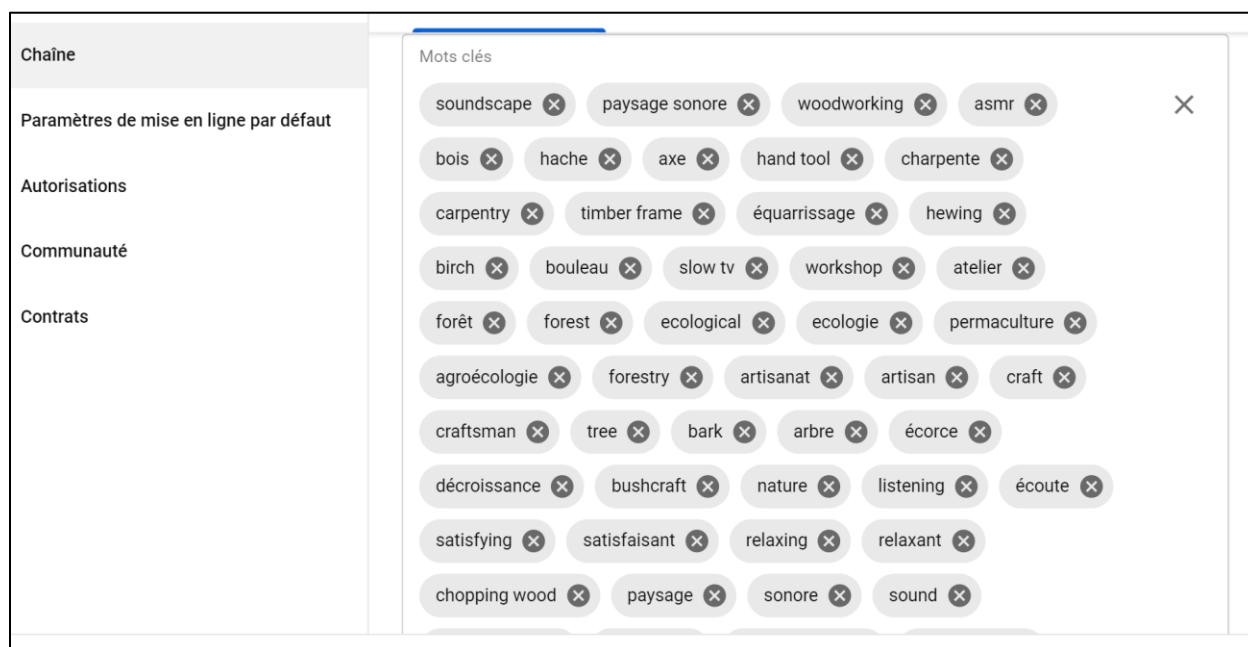


Figure 15 : Capture d'écran de l'onglet « paramètres » de la chaîne *Les sons de la charpente*

Annexe 4 : Fil d'actualité « Abonnements » de la chaîne Les sons de la charpente

Ce mois-ci



Tortas "de arras" en el Pirineo. Elaboración...

Eugenio Monesma
150 k vues • il y a 1 semaine



Un Paysage comestible

Permaculture et Paysage comestible

permaculture agroécologie etc...
79 k vues • il y a 1 semaine



LOCKED TO STONE

Anchoring timbers to stone: ancient technique with...

Mr. Chickadee ✓
349 k vues • il y a 1 semaine



El guitarrero. Fabricación artesanal de guitarras |...

Eugenio Monesma
57 k vues • il y a 1 semaine



Savoir faire
bonne mesure.
Un peu de métrologie
modeste.

Calibrer le matériel pour faire juste mesure.

Atelier amateur bois & métal
6,9 k vues • il y a 1 semaine



BUREAU CAMPHRIER ET VALCHROMAT

Réalisation d'un BUREAU PARFAIT en bois et sans...

Samuel Mamias ✓
34 k vues • il y a 1 semaine



La mantequilla. Elaboración artesanal | La mantequera ...

Eugenio Monesma
92 k vues • il y a 2 semaines



Swedish Heart Candle Holder

Black Bear Forge ✓
11 k vues • il y a 2 semaines



Off Grid LOG CABIN Build / Setting LOFT LOGS in Plac...

Nik Rijavec ✓
262 k vues • il y a 2 semaines

Annexe 5 : Questionnaire accompagnant la navigation sur la chaîne Les sons de la charpente

Disponible en ligne : <https://forms.gle/4mjS9JyNa6MirNV57>

Quel âge avez-vous ?

Quel est votre profession ?

*Comment êtes-vous parvenu sur cette chaîne ? (réseau social ? lequel ? en naviguant sur YouTube ? par quelle autre vidéo ? playlist ?) **

*Quelle vidéo avez-vous regardé ? **

Equarrissage ave Gustave Remon

La hache à claper

Les deux

*Comment avez-vous visionné cette vidéo ? **

Sur téléphone avec écouteurs / casque

Sur téléphone

Sur ordinateur avec des enceintes

Sur ordinateur avec un casque

Sur ordinateur

Sur une TV connectée

Autre :

*Comment avez-vous regardé la vidéo ? **

Plein écran

Ecran "cinéma"

Ecran réduit

*Avez-vous regardé l'image pendant toute la vidéo ? **

*Que faisiez-vous pendant le visionnage ? **

*La vidéo vous a-t-elle semblé trop longue ? trop courte ? **

*Cette vidéo vous a semblé appartenir à quelle(s) catégorie(s) de contenus? **

Scientifique

Historique

Documentaire

Divertissement

Educatif

Relaxation

Musique

Ludique

Humoristique

Fiction

Institutionnel

Autre :

*Sur une échelle de 1 à 5, êtes-vous familier du travail du bois ? (menuiserie, charpente, bricolage, ébénisterie, bûcheronnage...) **

*Cette vidéo vous a-t-elle donné envie de reproduire les gestes du charpentier ? **

*Comment avez-vous ressenti le son des outils ? (plutôt effrayants, doux, familier, agressif, ...) **

*Comment avez-vous perçu l'environnement sonore autre que le son du bois ? (Proche, englobant, réaliste, silencieux, bruyant, ...) **

*De 1 à 5, pensez-vous que ce contenu correspond aux codes de YouTube ? *(1= Diffère totalement, 5 = Correspond complètement)*

*De 1 à 5, pensez-vous que ce contenu est légitime sur la plateforme ? *(1= Illégitime, 5= Légitime)*

*De 1 à 5, pensez-vous que YouTube est le bon endroit pour sauvegarder les savoir-faire du patrimoine immatériel ? *(1= pas du tout adapté, 5= parfaitement adapté)*

*Les gestes et outils que vous avez pu entendre vous semblent-ils **

Modernes

Menacés

Anachroniques

Respectueux d'une tradition

Autre :

*Est-ce que vous avez manqué d'informations pour comprendre les gestes et leur finalité ? Si oui lesquelles ? (sous-titres, voix off, plus de gros plans, ...) **

*Pensez-vous que la sauvegarde du patrimoine est un travail communautaire ou institutionnel ? **

Communautaire

Institutionnel

L'un et l'autre

Autre :

Avez-vous des remarques à ajouter ?

(questions obligatoires)*

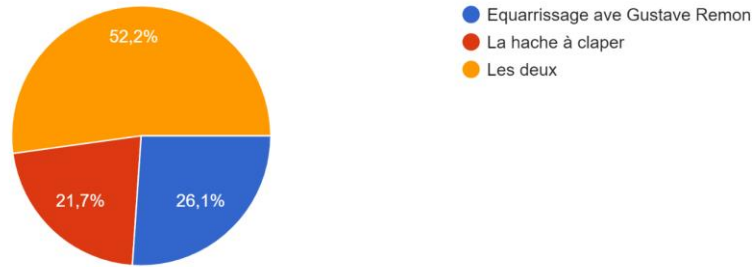
Annexe 6 : Réponses au questionnaire

Le détail des réponses est disponible et mis à jour automatiquement dans un tableau accessible en ligne :

https://docs.google.com/forms/d/1HN3hWXmVEDJijEZq82waqK2h97wI0GjzNmfp6OG7pns/edit?no_redirect#responses

Quelle vidéo avez vous regardé ?

23 réponses



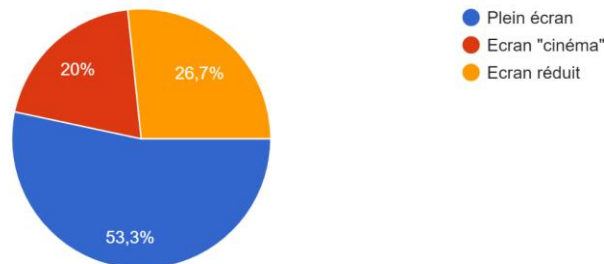
Comment avez-vous visionné cette vidéo ?

30 réponses



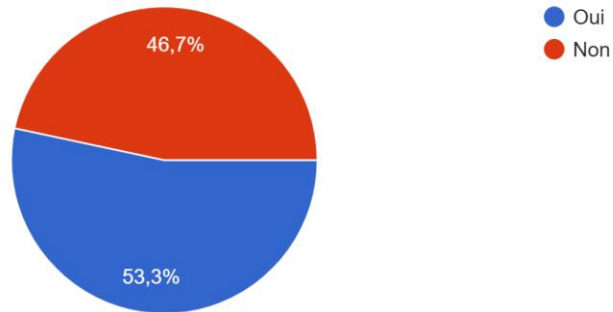
Comment avez-vous regardé la vidéo ?

30 réponses



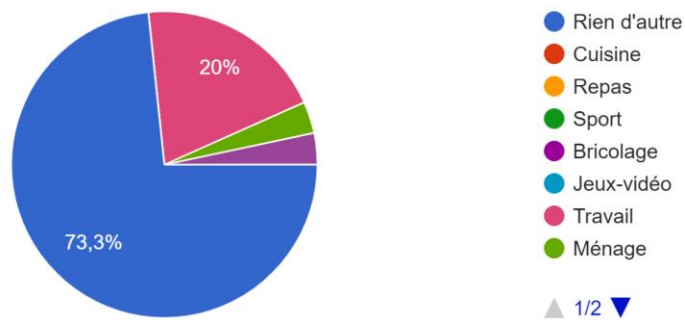
Avez vous regardé l'image pendant toute la vidéo ?

30 réponses



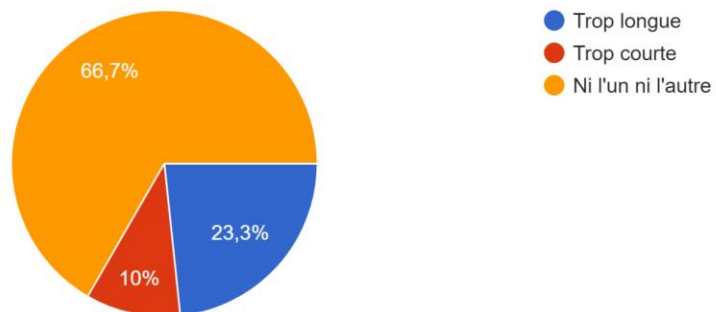
Que faisiez vous pendant le visionnage ?

30 réponses



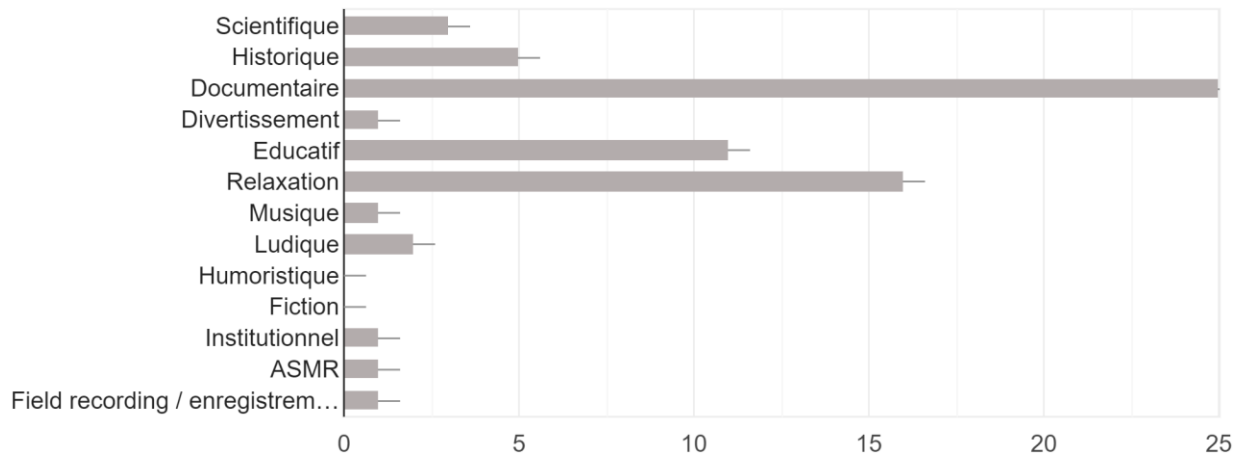
La vidéo vous a-t-elle semblé trop longue ? trop courte ?

30 réponses



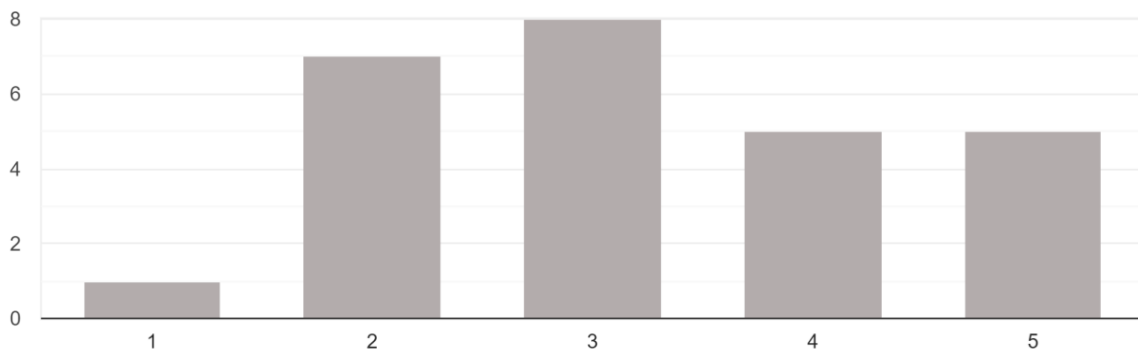
Cette vidéo vous a semblé appartenir à quelle(s) catégorie(s) de contenus?

30 réponses



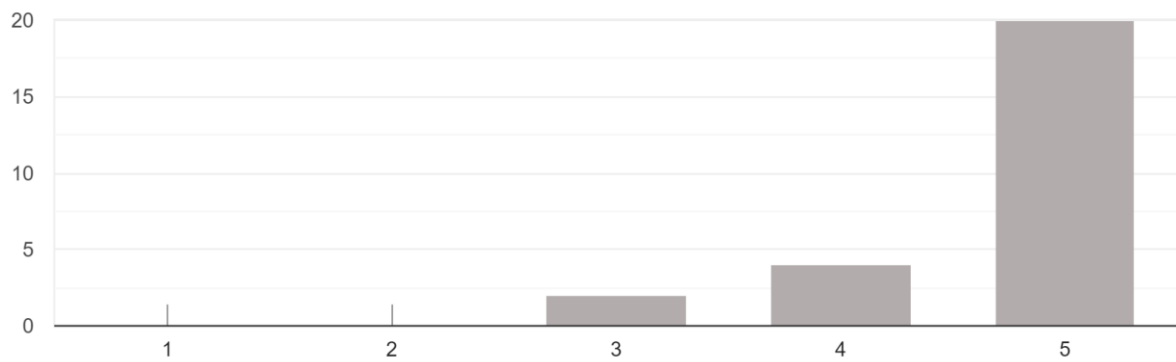
Pensez vous que ce contenu correspond aux codes de YouTube ?

26 réponses



Pensez vous que ce contenu est légitime sur la plateforme ?

26 réponses



Pensez vous que YouTube est le bon endroit pour sauvegarder les savoir-faire du patrimoine immatériel ?

26 réponses

