

Université de Montréal

**Expérience sonore des usagers dans l'espace public urbain : l'exemple du
boulevard Saint-Laurent à Montréal.**

Par

Gabriel Bérubé

Faculté de l'aménagement

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade
de Maître ès sciences appliquées (M.SC.A)

en Aménagement

(Option design et complexité)

mai, 2009

©, Gabriel Bérubé, 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Expérience sonore des usagers dans l'espace public urbain : l'exemple du boulevard
Saint-Laurent à Montréal.

Présenté par :

Gabriel Bérubé

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Rabah Bousbaci

Président-rapporteur

Diane Bisson

Directrice de recherche

Caroline Gagnon

Membre du jury

RÉSUMÉ

La recherche sur le phénomène sonore, depuis les théorisations de Pierre Schaeffer entourant le concept de « l'objet sonore », a largement évolué nous permettant d'en saisir toute sa complexité. Poursuivant ce même dessein, nous proposons une approche compréhensive du phénomène sonore dans l'espace public urbain en nous penchant plus spécifiquement sur l'interprétation sonore des usagers empruntant les grandes rues commerciales de la ville et en l'occurrence, celles de Montréal.

Au quotidien, le citoyen déambule et chemine dans l'espace public en prenant conscience de son environnement à l'aide de ses sens. Outre l'aspect visuel, l'ensemble des autres sens sont, pour la plupart du temps, négligés par les designers de l'espace urbain. Il en résulte une conception du projet urbain relativement pauvre au niveau sonore. Dans ce mémoire, il sera question d'aborder le son sous l'angle de l'expérience subjective telle qu'elle est vécue par les usagers. L'objectif de nos travaux tend donc à approfondir la compréhension de l'expérience sonore de l'utilisateur dans l'espace public urbain afin d'en intégrer les principes en amont du processus de conception.

Les théories et méthodes issues du domaine de l'environnement sonore voient leur champ d'investigation élargi par l'anthropologie des sens. La richesse de cette approche permet de mieux saisir les multiples dimensions qui façonnent le vécu sonore des usagers. Le cadre de références puise également dans les pratiques artistiques. L'analyse de ces dernières fait émerger des dimensions utiles à la compréhension de l'expérience sonore.

Cette expérimentation a été effectuée à l'aide de différentes méthodes de collecte de données permettant de recueillir un maximum de matière qualitative. Ainsi, des

observations, des parcours d'écoute qualifiée, des parcours commentés et finalement des entretiens en profondeur ont été menés. Cette recherche a permis de mieux comprendre le dialogue existant entre le son, l'espace et l'utilisateur en révélant les différentes dimensions de l'expérience sonore de la grande rue commerciale et notamment, celles entourant la culture des sens.

Mots clés : design urbain, expérience, perception, espace public, son, anthropologie, culture, intersensorialité, mémoire

ABSTRACT

Since Pierre Schaeffer has first explored the concept of "sound object," research on the sound phenomenon has considerably evolved, allowing us to grasp all of its complexity. This research further explores the world of sound by examining the everyday experience of the city main commercial streets using as fieldwork, Saint-Laurent Street in Montreal. Through a comprehensive approach, we examine people's own interpretation of their sound experience of this historical commercial street.

Every day, citizens wander and make their way in public spaces by apprehending their environment through their senses. Besides the visual aspect, senses are quite often ignored by designers of urban space. This often results in a relatively poor urban design in terms of sensorial experience.

The theories and methods resulting from the environmental sounds field see the scope of their investigation expanded by anthropology of the senses. The richness of this approach allows us to better understand the multiple dimensions that shape the sound. The field of references privileged here also draws on artistic practices. Those offer us a form of field of experimentation that abounds with qualitative material. The analysis of these last ones brings to the foreground dimensions useful for the understanding of the sonic experience.

This experiment was conducted using various methods to collect a maximum of qualitative material. Then, observation, qualified listening walks and commented

walks¹, in-depth interviews were led. This research allowed to a better understanding of the existing dialogue between the sound, the space and the user disclosing the various dimensions of the sonic experience of the commercial main street and in particular those was surrounding the culture of the senses.

Key words: urban design, experience, perception, public space, sound, anthropology, culture, polysensoriality, memory

¹ Traduction par l'auteur des concepts de parcours d'écoute qualifiée et de parcours commentés.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	I
ABSTRACT.....	III
AVANT-PROPOS.....	IX
-1- INTRODUCTION.....	1
1.1 Le son comme sujet d'étude.....	3
1.2 Perspective de recherche : l'expérience de l'utilisateur.....	5
1.3 Structure du document.....	6
-2- CADRE CONCEPTUEL.....	8
2.1 Environnement sonore.....	9
2.1.1 L'objet sonore.....	10
2.1.2 Le paysage sonore.....	13
2.1.3 L'identité sonore.....	16
2.1.4 Les effets sonores.....	17
2.1.5 La kinesthésie sonore.....	19
2.1.6 Rumeur/émergence et situation sonore.....	22
2.2 Résumé des concepts.....	23
2.3 L'expérience de l'utilisateur.....	25
2.4 Cadre conceptuel élargi.....	32
2.4.1 La culture des sens.....	34
2.4.2 L'art et l'expérience sonore.....	37
2.5 Synthèse.....	44
-3- MÉTHODOLOGIE.....	50
3.1 Études de cas.....	52
3.2 Présentation du contexte.....	54
3.3 Les méthodes de collectes de données.....	56

3.4	Protocole de recherche.....	60
-4-	ANALYSE DES RÉSULTATS.....	64
4.1	Présentation des résultats.....	66
4.1.1	Mémoire sonore.....	67
4.1.1.1	Familiarisation sonore.....	74
4.1.1.2	Reconnaissance sonore.....	77
4.1.2	Vocabulaire sonore.....	78
4.1.3	Concept de « bulle » ou d'espace sonore intérieur.....	80
4.1.4	Phénomènes expérimentés.....	82
4.1.4.1	Mouvement du corps et corporéité sonore.....	83
4.1.4.2	Plasticité sonore.....	85
4.1.4.3	Mobilité et perception sonore.....	87
4.1.5	Sonorités perçues.....	89
4.1.5.1	Matérialité et sonorité.....	90
4.1.5.2	Diversité culturelle et sonorité.....	91
4.2	Résumé des analyses.....	94
-5-	RÉSULTATS ET CONCLUSION.....	97
-6-	BIBLIOGRAPHIE.....	103
ANNEXES		
I	Plan de localisation.....	X
II	Guide d'entretien.....	XI
III	Modèle de fiche du parcourant.....	XIV
IV	Fiche du parcourant.....	XV
V	Modèle de grille d'analyse de transcription.....	XXVI
VI	Grille d'analyse de transcription.....	XXVII

LISTE DES TABLEAUX ET FIGURES

Tableau des fonctions de l'écoute.....	11
Classification des concepts : recherches en environnement sonore.....	24
Modèle conceptuel : expérience sensible et interprétation sonore de l'utilisateur dans l'espace public urbain.....	48
Catégorisation des résultats d'analyses.....	96
Actualisation modèle conceptuel : expérience sensible et interprétation sonore de l'utilisateur dans l'espace public urbain.....	104

LISTE DES SIGLES

- CRESSON : Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, UMR CNRS 1563 : école nationale supérieure d'architecture de Grenoble.
- ICAR : Interactions, Corpus, Apprentissages, Représentations, Unité mixte de recherche, UMR CNRS 5191, Université Lumière Lyon 2.
- LAMU : Laboratoire d'acoustique et musique urbaine, structure de recherche associée par convention à l'école d'architecture de Paris La Villette, unité pédagogique destinée aux étudiants des certificats du cycle DPLG.
- CCA : Centre canadien d'architecture.

AVANT-PROPOS

Il y a de ça déjà plusieurs années, épris de vertige, je poussais les portes closes qui se présentaient à mes yeux. Un peu étonné, l'environnement extérieur qui s'étalait devant moi avait changé. L'expérience que je venais de vivre me rendait d'autant plus perméable et réceptif à une dimension particulière qui n'avait jamais été pour moi, une source de questionnement ou d'attention. Aveugle, je m'efforçais à entendre, à porter l'oreille à chacun des sons qui s'étiolaient partout dans l'espace tels des filigranes invisibles. Je compris à cet instant que l'espace sonore qu'il m'était donné à entendre, était une source infinie d'information qui modifiait de manière tangible ma perception de l'environnement. Cette expérience personnelle se précisa davantage lorsque je fus confronté aux installations sonores mises sur pied par l'artiste canadienne Janet Cardiff (1991). Cette dernière met en évidence des œuvres dévoilant les relations existantes entre le visuel et le sonore à travers des dispositifs artistiques. Dès lors, je savais que cette dimension serait pour moi l'origine d'inspiration riche et prolifique. Poursuivant à cette époque des études en architecture de paysage, je pus me permettre dans le cadre d'un atelier de design urbain, d'explorer pour la première fois le domaine du son en design. Forcé de reconnaître le manque d'outils pertinents afin de mettre en branle des projets concrets utilisant de la matière sonore dans la conception, l'idée me vint d'approfondir le sujet. Par la suite, certaines expériences professionnelles en architecture de paysage me permirent de confirmer cette carence d'intérêt de la part des concepteurs, ces derniers vouant leurs efforts créateurs à la seule dimension visuelle. Je vous propose donc d'entrer dans un univers auquel malheureusement nous accordons, du moins en tant qu'occidentaux, peu ou pas d'importance, celle de l'expérience sonore.

1. INTRODUCTION

« Il était un son qui dominait tous les bruits de la vie active et enveloppait toute chose d'ordre et de sérénité : le son des cloches. Celles-ci étaient les bons esprits qui, de leurs voix connues, annonçaient la joie, le deuil, le calme ou le danger. » (Huizinga, 1959, p.15)

Autrefois, les rythmes circadiens et saisonniers guidaient la vie des habitants des bourgs et des villages. Le son des cloches des églises établissait quant à lui, un tempo, cadrant l'évolution de celle-ci. Pourtant, ce rapport a considérablement évolué au cours de notre histoire notamment, depuis l'avènement de l'industrialisation, où la quantité et l'intensité des sources sonores ont augmenté de manière exponentielle modifiant ainsi cette relation. Luigi Russolo (1913), peintre et compositeur, en fera l'éloge au début du siècle dernier lors de la parution de son manifeste futuriste « L'art des bruits »¹, où il élabore sur cette révolution sonore provoquée par l'apparition des bruits mécaniques dans le domaine de la composition musicale. Par contre, cette évolution n'aura pas que des répercussions positives. En effet, des chercheurs comme Hall (1969), Ong (1991) et plus récemment, Juhani Pallasmaa (2005), théoricien en architecture, ont précisé le fait que notre conceptualisation du monde a, depuis l'invention de l'imprimerie, passé d'une société dominée principalement par la dimension orale, à une, gouvernée par le visuel. Par la même occasion, cette transformation eu comme résultat d'éluder les autres sens à l'unique profit de la vision, l'audition étant malgré tout, comme le mentionne Pallasmaa, un sens ouvert vers l'extérieur et donc permettant aux autres modalités sensorielles de s'épanouir, tandis que la vision renferme l'utilisateur sur lui-même.

« He argues that as hearing-dominance has yielded to sight-dominance, situational thinking has been replaced by abstract thinking » (Pallasmaa, 2005, p.24)

¹ RUSSOLO Luigi, *L'art des bruits, manifeste futuriste, 1913*, Éditions Allia, Paris, 2003, 38 pages.

Historiquement, le sens de la vision n'avait pas la notoriété et l'importance que nous lui accordons aujourd'hui. En effet, les sens de l'audition, du toucher et même celui de l'olfaction, prédominaient sur celui de la vue. Une des conséquences directes de cette culture, certes axée sur l'oralité, mais comme nous l'avons déjà mentionné, ouverte sur nos autres sens, était de nous connecter davantage avec le monde qui nous entourait, contrairement donc au visuel qui nous en distancie (Pallasmaa, 2005). En ce sens, nous n'étions pas, comme il est actuellement question, de simples spectateurs passifs déambulant avec un certain éloignement par rapport à notre environnement, mais bien des acteurs actifs appréhendant le monde à l'aide de tous nos sens.

De nos jours, outre évidemment le sens de la vision, les autres sens se voient malheureusement mis à l'écart dans l'éducation et donc par le fait même, dans la conception et la construction de nos espaces de vie. Le son quant à lui, est perçu comme un élément de conflits, une nuisance, où réglementations et innovations techniques offrent des scénarios afin d'en réduire les méfaits. Est-ce la meilleure manière d'approcher le problème? Prend-elle en compte l'ensemble des dimensions liées à l'expérience sonore? Existerait-il d'autres manières d'étudier et d'analyser ce phénomène? Ainsi, **l'objectif de cette recherche tend plutôt à approfondir la relation entre le son, l'utilisateur et l'espace suivant une approche compréhensive de l'expérience de l'utilisateur.**

Les recherches en design, domaine d'étude dans lequel nous positionnons cette recherche, intègrent cette perspective depuis quelques années. Cette dernière se penche particulièrement sur l'expérience quotidienne des usagers, de leur environnement matériel et immatériel, perspective qui utilise les différentes méthodes de collecte et d'analyse des données issues des sciences humaines. Nous utiliserons particulièrement celles, qui relèvent que la recherche qualitative notamment l'observation *in situ* et l'entretien auprès des usagers. Il s'agit alors d'étudier les relations déjà existantes entre environnement, perception et action et ce, à l'intérieur

de recherches théoriques et d'explorations empiriques *in situ* visant à **mettre à jour les compétences usagères quotidiennes celles-ci pouvant contribuer à designer des aménagements aux qualités polysensorielles plus riches, et ainsi améliorer les conditions de vie urbaine.**

1.1 Le son comme sujet d'étude

Les sons, tout comme d'autres phénomènes reliés aux sens, sont souvent négligés ou complètement mis à l'écart lors de la conception de nos aménagements et ce, au profit du visuel qui semble être actuellement, dans l'esprit des concepteurs, l'un des seuls modes d'appréhension dont l'utilisateur a besoin pour évoluer dans son environnement. Cette lacune, fruit d'un manque de vocabulaire et de modes de représentations adéquats, nécessite une attention particulière. En effet, Pallasmaa (2005), mentionne le fait que depuis le 16^e siècle, l'hégémonie de la dimension visuelle sur le reste des modalités sensorielles s'est considérablement accentuée dans la foulée du développement égocentrique de la conscience humaine, et donc de la séparation progressive de l'être humain face au monde. Il statue également que les modes de représentation actuels centrés sur l'imagerie numérique, accentuent le lissage uni-sensoriel, déjà amorcé par le plan et encore plus véridique aujourd'hui avec l'informatique, donnant ainsi une accessibilité directe et simplifiée vers l'apogée du sens de la vision, tout en écartant la possibilité de concevoir des aménagements aux qualités polysensorielles.

« Computer imaging tends to flatten our magnificent, multi-sensory, simultaneous and synchronic capacities of imagination by turning the design process into a passive visual manipulation, a retinal journey » (Pallasmaa, 2005, p.12)

Le philosophe Arnold Berleant (2005), appuie ces idées, tout en ajoutant que la prépondérance actuelle et historiquement bien établie en occident concernant la dimension visuelle, ampute désormais l'accès à une perception polysensorielle de l'environnement. L'utilisateur a pratiquement comme référence culturelle l'unique conception visuelle de son environnement afin d'appréhender les éléments qui l'entourent. Le monde qui se présente alors à lui est d'une part issu d'une conception mono sensorielle (visuelle) et d'autre part, appréhendé par une éducation sensible provenant de cette même culture visuelle.

« This is seen clearly in the standard stock of visual metaphor that provides the usual vocabulary for denoting acts of thought and cognition. » (Berleant, 2005, p. 3)

Afin de pallier à ce manque, il s'avère primordial de comprendre les différentes dimensions entrant en jeu dans la « tripolarité » son / usager / espace. Pour ce faire, l'espace public urbain devient donc un terrain de prédilection afin de mener nos investigations. Espace de l'altérité et de l'individualité, l'espace public est le lieu par excellence des pratiques et conduites sociétales. À chaque jour, nous sommes confrontés en tant qu'utilisateur à traverser ces espaces et nous devons alors, si nous voulons en améliorer les qualités multisensorielles, en interroger à la source les usagers dans leurs mouvements journaliers et leurs expériences propres.

La grande diversité des espaces publics qui composent la ville, nous oblige à spécifier davantage le type d'espaces publics que nous avons choisi d'observer dans le cadre de cette recherche. Notre choix s'est arrêté sur les grands boulevards commerciaux. Boulevard de transit, boulevard d'échanges et de mouvements ces derniers, ouvrent la porte à une mixité et une diversité de pratiques sociales perçues et vécues par les usagers, ce pourquoi nous les avons choisis comme terrain d'étude. Ce sont donc ces grandes rues qui nous intéressent, ces grands boulevards commerciaux

qui font souvent la renommée de certaines villes. Montréal en est un bon exemple. Ville cosmopolite, culturelle et commerciale, elle en possède un grand nombre. Nous avons alors ciblé notre enquête sur un seul d'entre eux à savoir le boulevard Saint-Laurent. Il sera nécessaire de prendre contact avec les usagers, directement sur le terrain, dans leurs déplacements et habitudes quotidiennes et ce, à l'aide d'outils efficaces et éprouvés. Ainsi, nous pourrons **mieux saisir les modalités entourant l'expérience sonore de l'utilisateur évoluant dans l'espace public urbain et plus précisément de celles concernant les grands boulevards commerciaux.**

1.2 Perspective de recherche : L'expérience de l'utilisateur

Interroger l'expérience de l'utilisateur dans ses déambulations quotidiennes devient donc nécessaire, afin de mieux comprendre l'ensemble des dimensions entourant, en ce qui nous concerne, l'expérience sonore de l'utilisateur. Mais qu'entendons-nous par expérience ? Notre définition se basera sur les récents écrits en esthétique environnementale et plus précisément ceux concernant l'expérience esthétique. Ce dernier mouvement, mené entre autre par Berleant (2005), Light (2004), Smith (2004) et Saito (2001) poursuit cette idée d'une participation active de l'utilisateur et de l'espace dans la création de l'environnement qu'il perçoit. Cette implication passe inmanquablement par les théories de l'esthétique, de la manière dont l'utilisateur apprécie les éléments qui lui sont extérieurs. Par contre, il n'est pas question ici de se référer à une esthétique de la contemplation, telle que véhiculée par les historiens de l'art, mais plutôt sur celle « *transversale ou générale à toute expérience et non pas uniquement liée à la seule perception visuelle.* » (Bisson et Gagnon, 2005, p.41). Il ne s'agit donc pas d'une esthétique de l'apparence comme le mentionne Berleant, mais bien d'une esthétique de l'expérience.

Cette expérience de l'utilisateur dans l'espace public, et en ce qui nous concerne, celle des grands boulevards commerciaux, devra être explorée à l'aide d'outils permettant de recueillir les données sensibles qui nous intéressent. Ces dernières serviront à mettre à jour l'ensemble des dimensions connexes à l'expérience de l'utilisateur. Il sera alors question d'entrevoir l'expérience de manière polysensorielle incluant ainsi la totalité de nos sens. Différentes méthodes ont déjà été mises à l'épreuve afin d'interroger directement dans son quotidien l'utilisateur. Par exemple, celle des parcours commentés, développée par le laboratoire Cresson, qui demande à l'utilisateur de décrire dans l'immédiat son ressenti en lien avec l'environnement dans lequel il se trouve. Cette approche plus compréhensive du phénomène sonore permettra d'ouvrir notre champ de connaissance sur le sujet en nous donnant des données qualitatives sur l'interprétation du son en situation d'immersion. Ainsi, nous espérons rétablir une conception du design urbain ayant des qualités polysensorielles développées et établies de manière intelligente dans l'aménagement.

1.3 Structure du document

Dans l'intention de présenter le plus clairement possible l'ensemble de cette recherche nous proposons de la structurer de manière logique. Tout d'abord le premier chapitre présentera le cadre conceptuel recensé à partir de l'ensemble des écrits étudiant la dimension sonore dans les domaines reliés à l'environnement urbain (architecture, urbanisme, architecture de paysage) dans le but d'identifier les concepts clés. À la lumière de cette mise à plat des notions, il sera question d'élargir ce cadre conceptuel. En effet, certaines dimensions nous ont semblé plus au moins bien prises en compte et explorées. C'est le cas notamment de la dimension culturelle du son et de son caractère multisensoriel, qui, à l'intérieur de nos lectures actuelles, n'apparaît pas comme un élément à considérer lors de l'expérience sonore, mais qui pour nous, nous croyons, joue un rôle primordial. De plus, nous proposons d'approfondir cette recherche sur l'expérience sonore d'une analyse sur des œuvres en art sonore qui

travaillent à la fois avec le son, l'espace et l'utilisateur et qui mettent à jour certaines dimensions jusqu'ici plus ou moins bien cernées dans les études que nous avons examinées. Par la suite, le second chapitre mettra en avant une enquête de terrain, issue de la construction d'une méthodologie adaptée, sera donc menée auprès des usagers afin d'en clarifier la teneur et nous l'espérons, faire émerger d'autres dimensions et concepts à prendre en compte dans l'expérience sonore de grands boulevards commerciaux. Finalement, nous proposons une analyse et une interprétation de ces données sensibles en identifiant à l'aide d'exemples tirés de nos enquêtes, les différents concepts qui se sont vus validés et qui, d'autres qui en seront apparus.

2. CADRE CONCEPTUEL

Avant toute chose, nous croyons nécessaire de dresser un portrait des différentes approches d'ores et déjà mises en avant dans le domaine de l'environnement sonore. Ce dernier, a fait l'objet de maintes recherches dans les années 1960-70, chacune d'elles offrant de nouvelles perspectives sur le sujet. L'une d'entre elles fut menée par Pierre Schaeffer (1966). Après nombre d'années de recherche, il en vient à l'idée de procéder à une écoute réduite, adoptant ainsi l'attitude phénoménologique d'Husserl (1926). Il lui empruntera la notion « d'épochè »², l'adaptera et enfin, la mettra à l'épreuve dans des études portant sur l'environnement sonore. D'autres lui emboîteront le pas, notamment, Murray Schafer (1977), en formulant les bases d'une esthétique acoustique et ce, entre autre, à travers le concept du « paysage sonore » où les sons sont analysés en relation directe avec leur contexte. Une vingtaine d'années plus tard, Jean-François Augoyard et Henry Torgue (1995) donnèrent suite à leurs travaux, en mettant sur pied un répertoire des effets sonores issus de la création d'un outil d'analyse multidisciplinaire étudiant les phénomènes acoustiques. Récemment, des recherches menées par le Cresson³, ont permis de mettre à jour différentes bases théoriques et méthodologiques. En effet, Grégoire Chelkoff (2003), par des expérimentations *in situ*, tente de révéler l'existence d'une interaction entre l'espace, le son et le potentiel d'action. Le dépouillement de cette littérature, nous a permis de voir qu'il n'existe pas à ce jour, du moins d'après nos recherches actuelles, de texte regroupant l'ensemble de ces dernières. Ce mémoire analysera donc de manière synthétique, ces théories et identifiera les différents concepts clés en les mettant en

² L'épochè désigne la « mise entre parenthèses » de la thèse naturelle du monde, c'est-à-dire la croyance à la réalité extérieure du monde. Mais il ne s'agit pas du tout de douter de la réalité du monde. Cette mise entre parenthèses a pour but de ne laisser que le phénomène du monde, qui est une pure apparition, et qui n'affirme plus la réalité de la chose apparaissante. L'épochè est le premier pas (le second étant chez Husserl la réduction phénoménologique) qui mène à l'examen des structures universelles de la conscience, dans la mesure où l'on fait abstraction de tout ce qu'un vécu désigne dans le monde, et que l'on étudie le vécu pour lui-même. Wikipédia, 2007

³ Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, Ecole nationale supérieure d'architecture de Grenoble, France

relation les uns avec les autres afin d'en faire ressortir les similitudes et les oppositions. Par la suite, cette recherche propose d'explorer et de questionner l'expérience sonore de l'utilisateur en prenant en compte ses compétences singulières, nous l'étudierons alors à travers l'expérience esthétique ordinaire. Nous présenterons rapidement l'évolution de cette nouvelle approche et de l'importance de son intégration dans les recherches en design. Enfin, en conclusion de ce chapitre, nous élaborerons deux approches qui permettront d'élargir notre cadre conceptuel et d'ouvrir vers de nouvelles dimensions de l'expérience sonore. La culture des sens et l'art sonore viendront ainsi combler certains manques au niveau des recherches actuelles sur l'environnement sonore.

2.1 Environnement sonore

Dans les dernières années, le son a souvent fait l'objet de recherches, mais leurs orientations ont toujours suivi une approche quantitative provoquant d'emblée sa mise à l'écart en amont du processus de conception et dans la construction de projets en design. En effet, la matière sonore a été jusqu'à récemment perçue comme un élément à combattre et à endiguer. Cette confrontation ne peut mener qu'à l'élaboration de projets aux qualités sonores ne prenant pas en compte l'ensemble des dimensions relatives au phénomène sonore. Ainsi, de nouvelles manières d'appréhender la dimension sonore ont été développées par l'élaboration de théories et d'outils d'analyses issus d'approches qualitatives. Il s'agit particulièrement des concepts « d'objet sonore » de Pierre Schaeffer (1966), de celui de Murray Schafer (1977) sur le « paysage sonore », de celui de « l'identité sonore » de Pascal Amphoux (1993), de ceux des « effets sonores » de Jean-François Augoyard et Henry Torgue (1995), de celui de la « kinesthésie sonore » de Grégoire Chelkoff (2003) et finalement de celui de « rumeur et d'émergence » de Pierre Mariétan (2005). Notre recherche s'appuie entre autre sur ces derniers. L'une des originalités de ce mémoire de recherche consiste donc, en cette mise en commun des différents écrits qui ont été

publiés sur le son dans le domaine de l'environnement sonore. Nous les présentons ici brièvement, en essayant pour chacun d'en identifier les questionnements, les méthodologies utilisées ainsi que les concepts qui en sont émergés. Leur présentation se fera en respectant leur chronologie historique, ceci aidera à mieux comprendre l'évolution des concepts dans le temps ainsi que leurs liens. Enfin, nous présenterons un résumé qui identifiera l'ensemble des concepts clés que nous utiliserons afin de mener à bien notre recherche et d'atteindre notre objectif premier qui est de mieux cerner les dimensions qui entourent l'expérience sonore de l'utilisateur situé dans les grandes rues commerciales de nos villes.

2.1.1 L'objet sonore, 1966

« L'ouïe est une vue du dedans » (Schaeffer, 1966, p.95)

Pierre Schaeffer (1966), père de la musique concrète⁴, proposa une phénoménologie de l'audible où les sons sont considérés comme des objets de perception. Avant d'en arriver à ces préceptes, l'auteur mit en exergue ce qu'il appelle les « fonctions de l'écoute ». Ces dernières prennent forme dans un tableau à quatre cadrans soit : écouter, ouïr, entendre et comprendre ; chacune d'elles ayant des caractéristiques qui lui sont propres. De plus, cette division quadripolaire s'effectue en fonction d'une double dualité que l'on rencontre inévitablement dans toute activité de perception, soit le dualisme abstrait / concret et celui objectif / subjectif.

« Dans toute écoute se manifeste (...) la confrontation entre un sujet réceptif dans certaines limites et une réalité objective d'une part ; d'autre part, des valorisations abstraites, des qualifications logiques se détachent par rapport

⁴ SCHAEFFER Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Editions du Seuil, Paris, 1952, 228 pages.

aux données concrètes qui tendent à s'organiser autour d'elles sans jamais pourtant s'y laisser réduire » (Schaeffer, 1966, p.119)

Fait à noter, la présentation de ces quatre phases de manière chronologique n'insinue aucunement une hiérarchie ou une suite logique dans le circuit que parcourt notre perception auditive. En effet, la plupart du temps, notre perception poursuit plutôt un trajet diffus où plusieurs secteurs du cadran peuvent être impliqués à la fois et s'influencer réciproquement. La citation ci-dessous en démontre bien les multiples imbrications et permutations possibles lors de l'activité réceptive.

« Je vous ai ouï malgré moi, bien que je n'aie pas écouté à la porte, mais je n'ai pas compris ce que j'ai entendu » (Chion, 1983, p.26)

Tableau des fonctions de l'écoute

4- comprendre	1- écouter	objectif
3- entendre	2- ouïr	subjectif
abstrait	concret	

source: SCHAEFFER, 1966

Chaque « moments » d'écoute sera présenté succinctement à partir des travaux effectués par Michel Chion, compositeur, écrivain et réalisateur, qui à l'intérieur de ses recherches tenta d'en simplifier la lecture, qui malgré son caractère novateur, est quelque peu complexe à cerner.

1- Écouter

Écouter, c'est prêter l'oreille à, s'intéresser à, il s'agit d'une perception spontanée d'un événement sonore. Le son est alors considéré comme un indice qui induit des renseignements. L'écoute s'intéresse donc à la cause, à l'identification de la source sonore (concret/objectif).

2- Ouïr

Contrairement à l'écoute, j'ois passivement une panoplie de choses sans toutefois chercher à les écouter ou à en comprendre le sens. En fait, il s'agit de tout ce qui est donné à entendre dans la perception (concret/subjectif).

3- Entendre

Entendre, signifie diriger son oreille vers, avoir une intention d'écoute en fonction de ce que je cherche à comprendre. Le son écouté est sélectionné selon des aspects particuliers de ce son. Il y a dès lors qualification du son (abstrait/subjectif).

4- Comprendre

Finalement, je comprends en fonction de ce que je vise dans mon écoute selon ce que je choisis d'entendre. D'emblée, ce que je comprends influe sur mon écoute en la dirigeant et donc informe ce que j'entends (abstrait/objectif).

Partant donc du cheminement de l'écoute ordinaire, l'auteur élabore une nouvelle manière d'entendre, « l'écoute réduite », élaborée selon le concept d'Husserl (1929) de « l'épochè » qui consiste à une mise entre parenthèse de l'existence du monde extérieur. Il s'agit donc d'une perception sonore qui se révèle par une intention d'entendre. Cette dernière identifie alors un son comme un ensemble cohérent, une entité autonome que l'auteur nomme : « objet sonore ». Celui-ci est par conséquent issu de l'écoute réduite, ne s'attachant donc pas à son origine, mais à ses caractéristiques particulières (facture, masse, durée, variation, équilibre, etc.). Le son est alors considéré comme objet de perception.

Cet objet de perception est, en quelque sorte, la plus petite particule autonome audible d'un contexte sonore. Il se divise en trois entités : l'attaque qui correspond au commencement d'un son, le corps qui en est le milieu et la chute qui s'identifie comme la fin d'un son. L'attaque est l'élément le plus important, sa perte pourrait provoquer chez l'auditeur une incompréhension de la signification du son. À l'aide de cet outil, l'auteur élabore une typologie sonore selon trois grands critères de classification : morphologique, temporel et structurel. Ces derniers se subdivisent en plus de quatre-vingt sous critères rendant la démarche complexe et ardue à mettre en application dans un contexte sonore *in Situ* comme nous nous engageons à le faire dans la présente recherche. Cet outil peut malgré tout s'avérer être utile lors d'études de terrain, notamment en ce qui concerne les entités par lesquelles il subdivise les sons (attaque, corps, chute). De plus, les « fonctions de l'écoute » nous permettront de bien saisir la manière dont les gens perçoivent les sons et de voir ce que chacune d'elles implique en termes d'interprétation de la matière sonore.

Il faut aussi comprendre que « l'objet sonore » propose d'étudier le son comme un spécimen de laboratoire, complètement détaché de son contexte; limite indéniable de cette étude, déconnectant le son de ses référents socioculturels. Conscient de cette limite, d'autres chercheurs portèrent leur attention sur l'importance du contexte

duquel un son est issu, d'où émergera chez Murray Schafer la notion de « paysage sonore ».

2.1.2 Le paysage sonore, 1977

Théorie issue de la musicologie et dont le sujet d'étude est l'environnement sonore, Murray Schafer (1977), compositeur et environnementaliste, présente une recherche portant le chapeau de la multidisciplinarité. D'une part, usant de la démarche systémique, il allie différentes approches allant de l'acoustique, à l'écologique, à l'esthétique, au symbolique et au musical. Un des buts poursuivis par la recherche fut notamment celui d'effectuer un inventaire sonore du quotidien à des fins d'archivage (*World soundscape project*, 1971)⁵. Par ailleurs, l'auteur, à travers ses écrits, dresse un portrait historique de notre environnement sonore en y soulignant l'évolution des relations et interrelations entre l'homme et les sons dans son quotidien. Ces derniers, mentionne-t-il, rythmaient autrefois nos vies, ce qui depuis, a considérablement été modifié au profit de la « schizophonie », où les sons naturels sont brouillés par une prolifération incomparable, en nombre et en intensité, des sons synthétiques. D'autre part, l'auteur mit en avant une nouvelle conceptualisation, une nouvelle manière d'appréhender le sonore dans le domaine de l'analyse qualitative du son, soit celle du « paysage sonore » ; ce dernier faisant appel à une prise de sons *in situ*, liée à un contexte choisi. Il s'agit d'une sorte de « photographie des sons » fixant les sons à une situation bien définie et identifiable. Ainsi, il les divise en deux catégories, premièrement, les « paysages sonores hi-fi », où chaque son est perçu de manière complètement distincte tandis que les « paysages sonores lo-fi » pour leur part, s'identifient lorsqu'il y a perte d'un signal acoustique individuel dans une population de sons.

⁵ voir site Internet du World soundscape project <http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>

« Le paysage sonore se définit comme un champ d'étude acoustique, quel qu'il soit. Ce peut être une composition musicale, un programme de radio ou un environnement acoustique. On isole et étudie un environnement acoustique, comme on analyse les caractéristiques d'un paysage donné » (Schafer, 1979, p.21)

Les sons se retrouvent donc chargés de sens et d'images référentielles. Appelés « faits sonores », les sons sont analysés en rapport avec leur environnement, en tant que « tonalités », « signaux » et « empreintes sonores ». La « tonalité » se décrit comme une note principale, un fond sonore, qui s'efface souvent par habitude auditive, mais qui conditionne néanmoins le comportement et le tempérament de l'auditeur. Les « signaux » sont pour leur part, des sons de premier plan, porteurs de messages, tels que sirènes, sifflets, etc. Finalement, « l'empreinte sonore », représente une dimension acoustique communautaire, ayant des caractéristiques unitaires, suggérant une esthétique acoustique.

Par la suite, il propose une nouvelle physionomie du paysage sonore, le tout est classé selon trois critères d'analyse. Dans un premier temps, tout comme pour l'objet sonore, il est question de prendre en compte les caractéristiques physiques et psychophysiques, mais en liant l'ensemble de ces données à leur contexte par une série de questions⁶. La seconde classification s'effectue selon des critères correspondant à l'aspect référentiel, où la fonction et la signification des sons sont mises au premier plan, classées et catégorisées selon leur origine. Pour clore le tout, les critères esthétiques sont les plus délicats à objectiver, car ils sont directement en relation avec l'appréciation individuelle de chacun, donc sujets à une subjectivité indéniable. Par contre, l'utilité de ces derniers permettra aux concepteurs d'avoir à leur disposition un système de mesure des réactions esthétiques relatif aux sons. Considérant ce dernier point, l'auteur établit les bases d'une nouvelle discipline, l'esthétique acoustique, qui a pour objet l'éducation de l'oreille afin de rétablir une certaine culture de l'audible

⁶ SCHAFFER R. Murray, *Le paysage sonore*, JC Lattès, Paris, 1979 pour la traduction française, page 193.

dans nos sociétés occidentales. En ce sens, il mit sur pied une série d'exercices pédagogiques aiguisant les facultés auditives⁷.

Pour la première fois, le son est pris en relation avec le contexte dans lequel il est émis. La méthode de classification que l'auteur propose pourra être très utile lors des premières observations nécessaires à l'identification d'un terrain d'étude adéquat à la mise en place de la phase d'étude de cas propre à notre recherche. Par contre, encore une fois, l'ensemble des données recueillies s'effectue par l'unique intermédiaire du chercheur éludant ainsi la richesse des compétences des usagers fréquentant ces espaces. La prochaine recherche quant à elle offre enfin une prise de conscience intégrant l'utilisateur dans l'analyse de l'espace sonore.

2.1.3 L'identité sonore, 1993

Dans ces recherches sur le monde sonore, Pascal Amphoux (1993), sociologue, met en avant la notion « d'identité sonore ». Le but de ces recherches n'étant pas de proposer des résultats concrets, mais plutôt d'offrir aux différents intervenants, œuvrant dans les domaines du design urbain, un outil leur permettant un passage possible et simplifié de la recherche à la pratique. L'auteur ne cherche pas nécessairement à cerner l'identité sonore des villes, mais plutôt à mieux comprendre ce qui en caractérise leurs particularités. Cette notion se définit comme étant « *l'ensemble des caractéristiques sonores communes à un lieu, un quartier ou une ville.* ». (Amphoux, 1993, p.7). Le point culminant de cette approche, correspond à la création de cartes d'identité sonore reflétant les qualités sonores des espaces urbains de la ville.

⁷ SCHAFER R. Murray, *Ear cleaning*, Éditions BMI, Don Mills, Canada, 1970, 46 pages.

Avant d'en arriver à cette production, l'enquêteur doit passer par différentes étapes, faisant appel premièrement à la mémoire, par la suite à la perception et finalement à l'interprétation. Trois outils sont ainsi mis en avant correspondant à chacune des étapes. Les cartes mentales sont utilisées afin d'identifier les terrains représentatifs de la ville. Le tout est suivi d'entretiens phono-réputationnels auprès d'experts dans le domaine afin de mettre à jour les terrains d'études les plus remarquables. Finalement, il propose d'utiliser la méthode des entretiens d'écoute réactivée qui permet de « *réintroduire l'auditeur dans un contexte hors contexte* » (Amphoux, 1993, p.25) en lui faisant écouter des fragments sonores de son environnement quotidien. Une fois ces entretiens effectués, le tout est classé en fonction de trois critères qualitatifs soit celui de qualité, celui de qualification et celui de qualitativité. Le premier désignant une qualité en soi, le second spécifiant une qualité pour soi et le troisième étant en lien avec le processus par lequel une qualité pour soi devient une qualité en soi. À la fin de cette démarche, qui aura permis d'obtenir une meilleure compréhension de la qualité sonore des espaces publics urbains, l'ensemble des données ainsi recueillies doit être utilisé à des fins de gestion de l'environnement sonore de nos villes.

Cette recherche prend donc en considération les compétences d'écoute des usagers en leur demandant d'identifier et de discuter sur les sons de leur environnement. Ceci permet de mieux saisir dans son ensemble ce que les usagers peuvent identifier comme étant des espaces sonores remarquables et donc d'emblée cerner ce qui les marque le plus au niveau de leur perception sonore. Par contre, encore une fois, en aucun cas, il est question de mettre en relation le son, l'utilisateur et l'espace dans lequel il se retrouve, de manière simultanée. Le prochain projet n'inclut pas encore cet aspect, mais présente un répertoire d'effets sonores lié à un vocabulaire précis qui permet de mieux discuter et ainsi comprendre les sons à travers cette « tripolarité » (son/ usager/ espace).

2.1.4 Les effets sonores, 1995

Contrairement aux trois outils d'analyse présentés antérieurement, Jean-François Augoyard, philosophe et urbaniste ainsi qu'Henry Torgue, sociologue et urbaniste, tentent ici d'analyser l'expérience sonore dans un contexte d'espaces urbains afin de comparer les caractéristiques physiques de ces derniers avec les habiletés perceptives de leurs habitants et utilisateurs. En fait, un peu à la manière de Murray Schafer (1977), ils proposent de prendre la ville comme une orchestration où les instruments deviennent les matériaux, les caractéristiques spatiales et la morphologie du contexte dans lequel l'utilisateur prend place.

En ce sens, ils ont mis sur pied un répertoire d'effets sonores, sorte d'outil d'analyse interdisciplinaire utilisable à l'échelle de l'environnement urbain. Les effets sonores servent de guides et de modèles dans l'analyse d'espaces en donnant des indications sur la nature et le statut des différents phénomènes dus aux sons. Ils s'inscrivent dans trois champs d'application. L'aspect psychosociologique prend en compte la valeur symbolique existant entre perception et action tout en regardant les interactions : son / production de son. En second lieu, il est question de l'aspect lié au contexte spatial, à la morphologie et à l'organisation spatiale de l'espace. Finalement, l'acoustique vient clore le tout en donnant des données sur les caractéristiques physiques du son et de l'espace dans lequel il se propage. Par la suite, les effets sonores sont présentés selon trois classifications distinctes soit : selon leurs correspondances en tant qu'effets majeurs ou mineurs, selon une description par domaines de repérage et finalement par catégories d'effets sonores.

La première classification met en évidence les effets d'ores et déjà bien établis par l'acoustique (16 effets sonores majeurs) et ceux issus de description pluridisciplinaire mettant en avant des événements sonores plus singuliers (60 effets sonores mineurs). Ensuite, pour chacun de ces effets, des dominantes de repérage sont identifiées

concernant le domaine de recherche dans lequel on en discute et élabore les principes davantage que les autres. Il s'ensuit une description sur chacun des autres domaines de repérage présentés par les auteurs.⁸ Enfin, cinq catégories d'effets sonores sont mises en avant soit : ceux dits élémentaires, de compositions, liés à l'organisation perceptive, psychomoteurs et sémantiques. En ce qui nous concerne, il sera question d'utiliser majoritairement, les effets associés à l'organisation perceptive car « *ils sont dus en priorité à l'organisation perceptive et mnémique des individus en situation concrète.* » (Augoyard et Torgue, 1995, p.15). De plus, il est dit que la culture de l'utilisateur est partie prenante dans l'apparition de ces effets et donc modifie la perception qu'il aura de son environnement.

L'outil peut servir autant dans les domaines de la perception et de l'action, de l'observation et de la conception que de ceux de l'analyse et de la création. L'effet sonore informe donc l'interaction sous ces trois dimensions soit : entre le paysage sonore physique objectif, le paysage sonore en lien avec son contexte socioculturel et le paysage sonore subjectif interprété en fonction de chaque individu.

2.1.5 La Kinesthésie sonore, 2003

« Le toucher est le plus personnel de tous les sens. L'ouïe le rejoint où les basses fréquences d'un son passent à la vibration (soit à 20 hertz environ). Entendre est une manière de toucher à distance, et l'intimité s'élargit au social lorsque plusieurs personnes se réunissent pour écouter ensemble. » (Schafer, 1979, p.26)

Comme le mentionne Murray Schafer (1977), les sons affectent l'Homme de l'intérieur, ne pouvant en faire abstraction comme il peut le faire du visuel en fermant

⁸ Les domaines de repérage sont au nombre de 6 soit : acoustique physique et appliquée, architecture et urbanisme, psychologie et physiologie de la perception, sociologie et culture du quotidien, esthétique musicale et électroacoustique, expressions scripturaires et médiatiques. In *À l'écoute de l'environnement, répertoire des effets sonores*, AUGOYARD Jean-François et TORGUE Henry, Éditions Parenthèses, Marseille, 1995, page 14

les yeux. Les sons pénètrent et conditionnent indéniablement les comportements des usagers. Romedi Passini (1992), architecte et psycho-environmentaliste, dans son ouvrage « *Wayfinding : people, signs, and architecture* »⁹, amène l'idée d'une possibilité de « voir » à l'aide des sons, qu'une forme architecturale possède un caractère sonore particulier qui peut être entendu par une oreille entraînée. Les sons sont donc porteurs d'une certaine forme de plasticité qui transcende vers des champs perceptuels beaucoup plus vastes. Dès lors, il peut être convenu d'entamer la réflexion concernant les propos à l'idée d'une qualité kinesthésique propre au son.

Ce phénomène lié à la perception auditive fut développé par Grégoire Chelkoff (2003), architecte et directeur du laboratoire de recherche Cresson¹⁰. Il met en évidence la dimension productive et active que le son peut avoir dans « *les processus de création de confort et d'adaptation* » (Chelkoff, 2005, p. 2). Il cherche à investir les capacités d'action humaine ainsi que l'idée de leur investissement corporel face aux relations avec l'environnement. Il mentionne qu'il est possible d'attribuer l'idée d'une affordance¹¹ sonore ou d'une possibilité d'action dérivant du « savoir écouter » de la part de l'utilisateur.

Afin de mener à bien cette étude sur la caractérisation de l'expérience des formes construites, les chercheurs du Cresson ont tout d'abord établi un catalogue raisonné de situations de références spatiales et phoniques, dont le but est d'offrir un outil de sensibilisation, d'analyse, ainsi qu'un support à la conception. Pour ce faire, trois

⁹ ARTHUR Paul, PASSINI Romedi, *Wayfinding : people, signs, and architecture*, Mcgraw-Hill, New York, 1992, 238 pages.

¹⁰ Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, école nationale supérieure d'architecture de Grenoble

¹¹ GIBSON J.J., *The ecological approach to visual perception*, Houghton Mifflin, Boston, 1979, 332 pages. Termes repris et adaptés au design par NORMAN Donald A., in « *The psychology of everyday things* », Basic books, New York, 1988, page 9.

catégories ont été explorées¹² : « les articulations », « les limites » et « les inclusions ». L'articulation nécessite le déplacement de l'auditeur permettant l'identification d'entités sonores spatialement distinctes et ainsi l'adéquation ou l'adaptation de ces conduites et usages en fonction du changement de contexte. Les limites proposent pour leur part, des situations où l'environnement sonore peut basculer rapidement, ce qui nécessite peu de déplacement. Finalement, l'inclusion fait ressortir le phénomène d'emboîtement sonore, d'un sentiment d'appartenir à un univers contenu dans un autre, ce qui ne nécessite aucun mouvement.

Par la suite, orientée par la première phase de cette recherche soit celle du catalogue raisonné, la mise en place d'un dispositif architectural s'imposait. Ce dernier est conçu selon une visée bien précise, celle de mettre en évidence les relations entre des usages et des dispositifs générateurs de qualités sonores. Une fois le dispositif architectural mis en place, il sera possible d'en expérimenter l'efficacité et la pertinence afin d'observer et de déceler les potentiels d'actions mis en jeu par ce dispositif construit et la situation sonore. En effet, une bande son accompagne l'objet architectural ayant comme fonction une recontextualisation de l'expérience des utilisateurs. La méthode d'enquête se réfère à l'expérience *in situ* et à l'expérimentation constructive. Dix-huit parcours ont donc été ainsi réalisés.

« Au bout de 4 minutes d'exploration libre, jugée suffisante pour que le parcourant connaisse toutes les facettes du dispositif, le téléphone sans fil qui y est placé sonne : les enquêtés doivent répondre. Il leur est demandé de lire un article de presse dans une revue posée à côté du combiné. Pendant ce temps le fond sonore augmente jusqu'à devenir assez fort et long pour provoquer une adaptation du lecteur » (Chelkoff, 2005, p.14)

L'utilisateur lors de son trajet reçoit un téléphone où il lui est demandé de lire à haute voix un article. Suite à l'expérience où sont utilisés plusieurs procédés d'archivages

¹² Ces catégories ont été sélectionnées en fonction de quatre critères mettant en jeu soit : l'orientation de l'utilisateur dans un espace, l'entretien de relations en public, la confrontation de son écoute et la recherche de situations appréciées.

(photographie et enregistrement vidéo), les utilisateurs subissent un entretien semi-dirigé avec les chercheurs, les questions portant sur la manière dont ils ont ménagé des situations sonores.

Bref, les catégories prônées par le groupe de chercheurs semblent fonctionner. Elles ont su démontrer les relations qu'entretiennent les usagers avec les sons dans l'espace. La catégorie « articulation » n'a cependant pas été concluante, le dispositif élaboré ne permettant pas par son échelle trop réduite, la présence de plusieurs entités sonores discernables. D'autres catégories doivent être élaborées autour des relations espaces construits / effets sonores / potentialités d'usage, afin d'enrichir les possibilités d'interrelation entre ces concepts. La recherche ne présente qu'une ébauche des travaux et expérimentations qui sont encore à faire dans le domaine. Elle démontre malgré tout, une manière novatrice de concevoir avec les sons et ouvre la voie à cette possibilité d'imaginer intégrer la pensée du son dans le processus de création de dispositifs architecturaux selon leurs capacités motrices afférentes.

2.1.6 La rumeur/émergence et la situation sonore, 2005

Musicien et fondateur du laboratoire LAMU¹³, Pierre Mariétan (2005), a développé au cours de sa carrière, deux concepts méritant qu'on leur octroie une attention toute particulière. L'un d'entre eux, le concept de « rumeur et d'émergence », met en œuvre la relation existante entre une globalité sonore et les émergences qui permettent de la caractériser. Le but est d'être en mesure par l'écoute, de mieux saisir ce qu'est la ville en termes d'ambiances sonores. En d'autres mots, cette conceptualisation permet d'identifier de manière plus prégnante l'espace sonore d'un territoire donné. Par exemple, la « rumeur » de Montréal est bien différente de celle de Grenoble, chaque ville ayant une sonorité lui étant propre. Encore une fois,

¹³ Laboratoire d'acoustique et musique urbaine, École nationale supérieure d'architecture de Paris la Villette. Centre de recherche qui cherche à mettre de l'avant l'idée d'une esthétique musicale de l'espace du quotidien.

tout comme les recherches menées par Schafer (1977) et celles d'Augoyard et Torgue (1995), il est question de comprendre les sons de la ville comme une composition musicale où les notes graves ténues, s'identifieraient à la rumeur et mettraient en valeur certaines apparitions sonores, ces émergences qu'il associe aux notes aiguës offrant la mélodie à nos oreilles averties. Les sons de la rumeur ne doivent donc pas être reconnaissables dans leur individualité, ils forment un tout, une sorte de souffle sonore d'où émergent certains sons particuliers qui sont ainsi mis en exergue. Ces derniers, correspondent à ceux qu'il qualifie « d'émergence » dans le sens qu'ils deviennent audibles du fait qu'ils se distinguent du fond sonore.

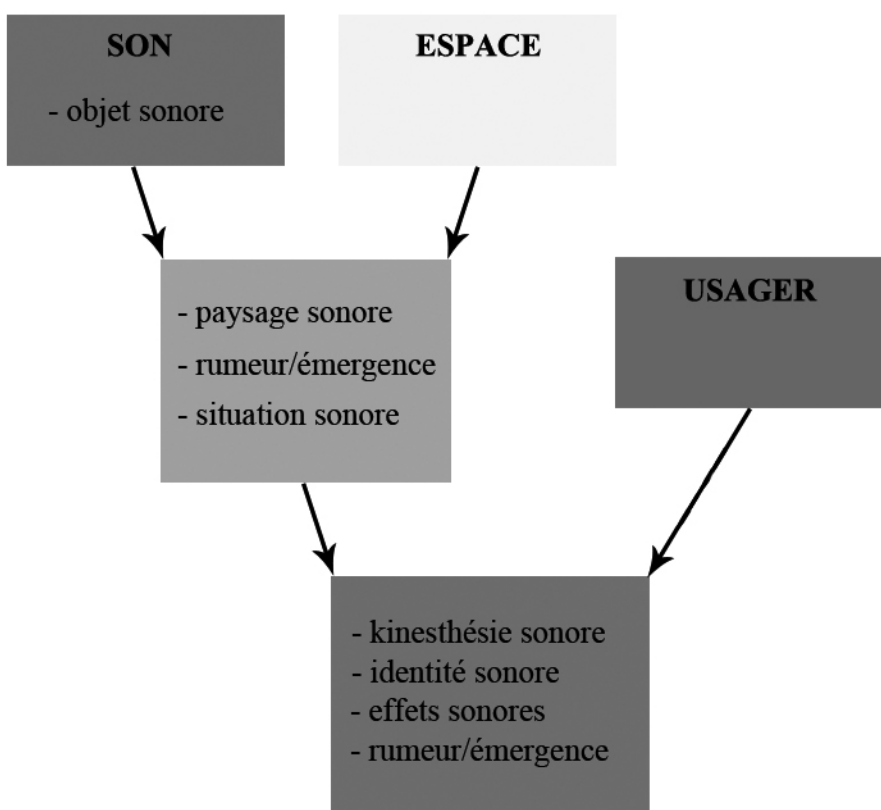
Le second concept mis en avant par le chercheur est celui de « situation sonore ». Pour sa part, en plus de mettre en relation le son et l'espace comme celui expliqué précédemment, il intègre quant à lui, l'idée de la temporalité. En effet, ce concept tente de mettre en lien d'une part le son, d'autre part l'espace en termes de configuration spatiale et finalement le temps en lien avec la durée d'un événement sonore. Le passage d'un avion, le temps de passer d'un espace sonore à un autre seraient de bons exemples de situations sonores. Le concept se résume donc en une « *mise en séquence d'une durée événementielle qui se manifeste à l'oreille dans un site, à un moment donné.* » (Mariétan, 2005, p.35). Tout comme la notion d'identité sonore, ces deux dernières (rumeur/émergence et situation sonore) nous intéressent car elles permettent de définir les qualités sonores d'un espace urbain sous ses multiples dimensions.

2.2 Résumé des concepts

Ce classement chronologique fut choisi afin de présenter l'ensemble de ces recherches ainsi que des concepts qui en émergent, de manière évolutive plutôt que synthétique. Ce choix volontaire nous a permis de bien comprendre l'évolution de la

pensée entourant la dimension sonore. Nous avons donc compris qu'il existe en quelque sorte trois phases de développement de ces idées. Le modèle présenté ci-dessous aidera le lecteur à mieux saisir les différents points qui seront discutés dans les pages suivantes, en ce sens qu'il établit une catégorisation claire de l'ensemble des concepts soulevés lors de l'analyse de ces écrits. Toujours à la recherche de la « tripolarité » qui existe entre le son, l'utilisateur et l'espace, nous essaierons de mettre en avant le développement de cette idée à travers les concepts soulevés dans les lectures.

Classification des concepts : recherches en environnement sonore



Premièrement « l'objet sonore » étudie le son pour le son, sans aucune considération à l'égard de l'espace et de l'utilisateur dans ces analyses. Suite à cela, nous nous sommes aperçu que le son était tributaire du contexte dans lequel il est issu et donc de l'espace. Ainsi différentes recherches en ont élaboré les principes, particulièrement à travers le concept du « paysage sonore » et de celui de « rumeur et d'émergence ». Pour finir, le son et l'espace n'ont de fondement que s'il existe un être vivant pour les percevoir et en l'occurrence l'homme en est le meilleur ambassadeur. En effet, d'autres recherches prennent donc en estime l'ensemble de la « tripolarité » que nous essayons d'étudier à savoir celle d'une préoccupation concernant l'expérience sonore de l'utilisateur. Les concepts « d'identité sonore », « d'effets sonores » et de « kinesthésie sonore », mettent tous en avant cette idée. Cependant, l'utilisateur n'est toujours pas interrogé directement lors de ses expériences ordinaires vécues dans son quotidien. La plupart des méthodes utilisées usent de leurs compétences sensibles uniquement par le biais d'entretiens décontextualisés ou par une opération de réactivation de leur mémoire sensible par différents types de supports (visuel ou sonore), qui ne mettent pas encore en jeu les réelles habiletés polysensorielles qui leur permettent de percevoir et comprendre l'espace de leur quotidien. Pourtant c'est bien par notre corps percevant, berceau de nos cinq sens, que nous appréhendons et construisons l'environnement.

2.3 L'expérience de l'utilisateur

« I confront the city with my body ; my legs measure the length of the arcade and the width of the square ; my gaze unconsciously projects my body onto the facade of the cathedral, where it roams over the mouldings and contours, sensing the size of recesses and projections ; my body weight meets the mass of the cathedral door, and my hand grasps the door pull as I enter the dark void behind. I experience myself in the city, and the city exists through my embodied experience. The city and my body supplement and define each other. I dwell in the city and the city dwells in me. » (Pallasmaa, 2005, p.40)

Depuis quelques années, une prise de conscience a été signalée conséquemment à ce positionnement du fait d'intégrer les compétences sensibles des usagers comme source notoire d'information relative à la conception de design urbain. En effet, les premiers pas ont déjà été bien emboîtés dans cette direction. Les mouvements anglo-saxons de l'« esthétique en environnement », ainsi que celui de l'« esthétique du quotidien », tous deux menés entre autre par des chercheurs comme Berleant (2005), Haalpala (2004), Carlson (2002), Light (2005) et Saito (2001), ainsi que les recherches françaises développées par le Cresson et notamment par Augoyard (2003) sur « l'expérience esthétique ordinaire de l'architecture » rendent compte des avancées dans ce domaine de la recherche en design.

Deux discours sur l'expérience esthétique font l'objet de référent actuellement dans ce domaine, soit celui du modèle contemplatif et celui du modèle pragmatique et phénoménologique¹⁴. Malgré l'époque à laquelle ces principes ont été développés, datant du 18^e siècle, le premier modèle reste à l'heure actuelle toujours aussi présent dans les mentalités et fait donc office de doctrine officielle lorsqu'il est question d'expériences esthétiques. Cette dernière considère l'objet d'art comme une entité unique qui est séparée de son environnement. Berleant (2005) cite Stolnitz (1960) qui définit l'attitude esthétique « *as disinterested and sympathetic attention to and contemplation of any object of awareness whatever, for its own sake alone.* » (Berleant, 2005, p.4) L'histoire de la peinture de paysage permet de bien comprendre cette distanciation entre l'homme et l'objet d'art due à cette hégémonie du sensorium visuel dans notre perception. L'objectivation de l'espace impose d'emblée une objectivation des objets qui le composent. Il est alors question de retirer l'utilisateur de l'espace et de lui donner un rôle de simple observateur contemplant la « scène » qui lui est donnée à voir. Dans un article sur l'esthétique du quotidien, la philosophe Yuriko Saito (2001), poursuit sur cette voie. Elle met en avant l'existence, contrairement à ce que nous pensons, d'une expérience esthétique vis-à-vis de ce

¹⁴ Traduction libre de l'auteur concernant les termes utilisés par Berleant (2005), The contemplative model et the active model.

qu'elle nomme les « non-objets d'art » et prétend que c'est justement ce quasi consensus qui s'opère en comparant notre perception des non-objets d'art, donc ceux du quotidien, à la perception de l'œuvre d'art proprement dite et ce, simplement à cause de cette appréhension que nous avons de l'expérience esthétique comme étant issue de l'unique champs artistique. Elle considère que peu de gens vivent ce genre d'expérience esthétique, contrairement à celle liée aux non objets d'art et à nos activités ordinaires qui sont à la portée de tous et pratiquement vécues en permanence dans notre quotidien.

Le second modèle, propose une vision de l'expérience esthétique qui tend vers une multi-sensorialité. John Dewey (1934), met en avant l'idée, que l'environnement doit être compris comme il se présente lors de nos expériences quotidiennes et non de voir le monde qui nous entoure comme un ensemble objectivable tel que proposé par la doctrine classique. Il mentionne que nous devons donc étudier la manière dont nous participons à la mise en place de l'expérience spatiale à travers la perception que nous en avons.

« ... life goes on in an environment; not merely in it but because of it, through interaction with it...The career and destiny of a living being are bound up with its interchanges with environment, not externally but in the most intimate way. » (Berleant, 2005, p.6)

Il en vient donc à affirmer qu'il existe bel et bien une interaction entre l'environnement et l'usager, lequel utilise l'ensemble de ses capacités sensorielles afin d'appréhender les multiples dimensions qui s'offrent à lui. En ce sens, cette dialectique homme-environnement ne demande pas seulement la participation du sens visuel, mais bien de l'ensemble des modalités sensorielles.

« The body energizes spaces. » (Berleant, 2005, p.7)

Cette attitude s'approche considérablement de celle du philosophe Maurice Merleau-Ponty (1945), qui propose une «unicité des sens». Selon lui, toute perception prend son origine par la présence du corps dans l'espace. Les objets deviennent perceptibles grâce à cette relation entre l'utilisateur percevant et l'espace dans lequel il prend place. Les objets ne peuvent alors être perçus que s'il y a un corps percevant pour les percevoir. Le monde se présente à l'utilisateur comme faisant partie prenante de son existence et non comme un monde à voir de manière distanciée comme le propose la tradition classique de l'expérience esthétique. Saito (2001) précise cette idée, en donnant différents exemples. Elle mentionne le fait que nous ne pouvons parler de l'expérience d'un concert musical en prenant simplement en compte la musique jouée par les musiciens et entendue par les spectateurs, mais bien qu'il faut prendre en considération un ensemble d'autres facteurs, qu'il s'agisse simplement des bruits provenant des autres spectateurs et des conditions atmosphériques (luminosité, thermicité, aéraulique). Plus proche du domaine de l'environnement urbain, en discutant sur une ville, nous ne pouvons par exemple en parler uniquement qu'en identifiant les bâtiments, il faut absolument faire mention des caractéristiques autres qui font la ville et qui touchent nécessairement les autres sens. Certaines villes ont donc des odeurs et une sonorité bien particulières qui renforcent son identité. Nous voyons par ces deux exemples que l'utilisateur perçoit à l'aide de l'ensemble de ses sens et l'environnement lui renvoie d'innombrables informations sensorielles. Il est donc clair que ces approches dites pragmatique et phénoménologique de la perception que proposent Dewey (1934) et Merleau-Ponty (1945), incluent l'utilisateur au cœur de la perception et de la création de l'espace, mais comme nous venons de le dire un peu plus haut, oblitérent cependant l'influence certaine que l'environnement peut aussi avoir sur l'utilisateur.

Ainsi, Berleant (2005) poursuit cette réflexion dans ses écrits et en vient à l'élaboration d'un troisième modèle qu'il nomme participatif, mettant aussi en relation l'utilisateur et l'environnement, mais en considérant une nouvelle dimension. En effet, selon lui, l'utilisateur influence indéniablement l'environnement dans lequel il

prend place, mais l'environnement joue aussi un rôle actif lors de la perception. Il est alors question de comprendre l'expérience esthétique comme un dialogue perpétuel entre l'utilisateur percevant et l'environnement, où chacun s'influence mutuellement. L'utilisateur perçoit et agit donc, dans et sur son environnement, ce dernier modifiant d'emblée la manière dont l'utilisateur le percevra et agira tout en étant par le fait même transformé par les actions qu'il mènera.

« The consciousness of self, of the lived body, and of lived space must be complemented by recognizing the influence that environment exerts on the body, how it contributes to shaping the body's spatial sense and mobility, and ultimately to the definition of its lived space. » (Berleant, 2005, p.9)

La description de la cérémonie du thé que propose Saito (2001) exemplifie aussi ce phénomène, outre l'implication des multiples modalités sensorielles qui entrent en jeu dans cette expérience, elle mentionne le fait que les gens présents lors de cet événement participent directement à la création de cette expérience, lui permettant ainsi d'évoluer et de n'avoir jamais la même teneur sensible et expérientielle.

« The aesthetics of the tea ceremony emphasize the singularity of each occasion by term "ichigo ichie" (one chance, one meeting). » (Saito, 2001, p.90)

Le psychologue James J. Gibson (1979) fut l'un des premiers à développer sur de telles allégations en mettant en avant l'idée que l'environnement influence et conditionne significativement les comportements des usagers en les guidant dans leurs actions. Le concept d'« affordance » en est l'aboutissement. Il s'exprime de plusieurs manières, notamment en peinture, où le regard de l'observateur est dirigé par la façon dont le tableau a été composé par le peintre. Plus proche du domaine de l'aménagement et du design, Berleant (2005) donne l'exemple de la conception d'un sentier qui, dépendamment de sa largeur, de sa hauteur, des matériaux qui le composent, engendre de multiples comportements de la part de l'utilisateur.

En ce sens, il est primordial de prendre en compte lors de la conception de nos aménagements cette interrelation qui existe entre l'utilisateur et l'environnement. Nous devons être conscients qu'il fait partie prenante de l'environnement et qu'il perçoit à l'aide de l'ensemble de ses sens et ce par l'intermédiaire de son corps en mouvement dans l'espace, mais aussi que cette même spatialité lui impose certaines manières d'être et d'agir. Nous devons alors consulter et questionner l'utilisateur directement lors de ses expériences quotidiennes afin d'en connaître davantage sur les différentes modalités sensorielles mises en jeu lors de la perception. Quelques études, notamment celles de Kevin Lynch (1960) et celles de Christian Norberg-Schultz (1980), ont poursuivi cette piste, mais ciblant malheureusement encore une fois l'unique voie de la perception visuelle. Par contre, dans sa recherche sur « l'expérience esthétique ordinaire de l'architecture », Augoyard (2003), propose de saisir « *la perception ordinaire de l'architecture comme une expérience esthétique* » (Augoyard, 2003, p.16), et ce à travers l'ensemble de nos sens. En d'autres termes, il essaie par l'entremise d'entretiens sur le terrain, d'identifier comment la dimension esthétique joue un rôle dans la perception de l'environnement quotidien et permet d'emblée à l'utilisateur de se construire son espace de vie. Il en vient à la conclusion que l'expérience esthétique comme nous en avons déjà discuté antérieurement, n'est certes pas réservée au seul domaine de l'art, mais bien à tout ce qui a trait à l'expérience de l'utilisateur.

En ce qui concerne la recherche que nous menons, il sera donc question d'interroger l'utilisateur sur les différentes expériences qu'il vit concernant son environnement sonore. Nous recherchons alors à mieux saisir la manière dont il interprète cette matière, tout en étant à l'affût du maelstrom qui s'opère entre toutes ces modalités sensorielles et l'espace.

De plus, nous sommes aussi conscients que cette perception n'est pas vierge de tout conditionnement. En effet, l'utilisateur de par son histoire personnelle, perçoit son

environnement de façon singulière. Il nous semble alors nécessaire d'ajouter cette nouvelle composante à notre modélisation. L'aspect culturel semble être quelque peu écarté des réflexions sur la perception. L'anthropologie des sens vient pallier à cette lacune en développant cette idée qu'il existe bel et bien, en amont de toute perception une certaine éducation sensorielle qui modifie la perception de l'utilisateur. Comme le mentionnent Bisson et Gagnon (2005) « *c'est donc cette expérience, qui nous intéresse, une expérience toujours émergente et en relation à un contexte donné.* » (Bisson et Gagnon, 2005, p.41).

Cherchant à améliorer les conditions de vie des usagers de la ville d'aujourd'hui, il s'avère selon nous essentiel d'intégrer dans nos aménagements, des espaces ayant des qualités polysensorielles et d'arrêter incessamment la prolifération de la pensée actuelle axée sur l'unique sens de la vision. En ce sens, nous devons donc impérativement développer des méthodes afin de questionner l'utilisateur expressément sur la manière dont il appréhende le monde dans lequel il évolue. Devant réduire notre champ d'investigations, nous avons donc choisi de porter notre attention plus précisément sur la dimension sonore à l'œuvre à chaque instant, lorsque l'utilisateur expérimente son urbanité. Différentes études ont été menées cherchant à mieux comprendre cette dimension. Les pages précédentes en dévoilent bien les avancées actuelles. Par contre, nous avons pu remarquer certaines lacunes, que des dimensions avaient été moins bien explorées et demandaient d'être étudiées. C'est pourquoi, nous proposons d'élargir le cadre conceptuel de nouvelles dimensions nécessaires selon nous à une meilleure compréhension de ce phénomène sonore et particulièrement en ce qui concerne la manière dont l'utilisateur, dans son quotidien, interprète la matière sonore.

La présente étude propose alors d'ouvrir de nouvelles perspectives, le cadre conceptuel de l'étude du son, en se penchant sur l'expérience quotidienne subjective du son et sur sa dimension polysensorielle. Cette étude puise également dans le

travail récent en art sonore qui apporte des données qualitatives sur cette dimension. Le fait est, que nous croyons que ces perspectives se doivent d'être intégrées et ajoutées aux travaux présentés antérieurement afin d'apporter de nouvelles données qualitatives sur l'expérience sonore qui seraient mieux adaptées à fournir des pistes dans la mise en œuvre de projets en design. Nous avons vu que la recherche en design a depuis quelques années intégré cette pensée de prendre en considération l'importance de l'utilisateur, non seulement dans la manière dont il utilise l'espace, mais surtout de la pertinence de l'interroger sur son expérience sensible de l'espace. Par la suite, la culture de l'utilisateur engendre des façons multiples de percevoir, propres à chaque individu et finalement nous avancerons l'idée que l'art peut fournir un champ d'exploration inégalé concernant nos objectifs de recherche.

2.4 Cadre conceptuel élargi

Cette recherche propose donc une perspective plus compréhensive utilisant les avancées actuelles en environnement sonore ainsi que celles en recherche en design qui empruntent aux sciences humaines ces démarches qualitatives. Ces dernières s'inspirent entre autre d'une lecture plus phénoménologique de la polysensorialité à l'œuvre dans l'expérience sonore. Elles cherchent à mettre en relief le dialogue entre les sens et le contexte culturel qui les module. Les théories et méthodes issues de ces domaines voient aussi leur champ d'investigation élargi par l'anthropologie des sens, ce courant de recherche qui investit les disciplines du design depuis peu. Cette perspective novatrice fut l'objet de recherches menées notamment par les chercheurs David Howes (2003) et Constance Classen (2005). La richesse de cette approche permet de mieux saisir les multiples dimensions qui façonnent le vécu sonore des usagers dans leur quotidien. Il s'avère donc important de prendre en considération lors de nos enquêtes et analyses, le savoir des usagers et ce directement pendant leurs déambulations quotidiennes en espaces publics. Le fait est que l'utilisateur existe seulement s'il est en relation avec le monde dans lequel il évolue et inversement. Le

concept d'Heidegger (1927) du « Dasein »¹⁵, c'est-à-dire de « l'être-au-monde » explique clairement cette relation holistique particulière que tout être humain entretient avec son environnement.

Le cadre de référence tel qu'exploré ici, puise également dans les pratiques et les manifestations artistiques. Ces dernières, offrent une forme de terrain qui abonde de matériel qualitatif. En effet, les artistes font participer depuis longtemps, comme nous souhaitons le faire, l'utilisateur dans la construction de la sensibilité de leurs œuvres. En ce sens, l'analyse des pratiques artistiques sonores permet d'acquérir de nombreuses données qualitatives à considérer lors de l'élaboration d'un projet de design. Berleant (2005), dans ses recherches, met en avant cette idée, concernant les potentiels et conseils que les artistes peuvent donner aux concepteurs en design urbain sur la mise en place des conditions nécessaires afin de faire émerger des projets incluant l'expérience de l'utilisateur comme leitmotiv.

« An experiential approach to environmental design can take its cue from the artist rather than engineer, for planners, in constructing the conditions for human experience, work with their materials in much the same manner as the painter, the sculptor, or the composer. All artists shape sensory media to produce a sequential order of perceptual experience, and by approaching the design of environment in this way, we recognize that environmental planning is an aesthetic process. » (Berleant, 2005, p.25)

Un corpus d'œuvres sonores fut ainsi analysé en fonction de leur faculté à mettre en relation la « tripolarité » usager-son-espace qui nous intéresse ici, afin de mettre à jour ces capacités des artistes et de leurs installations à dévoiler les multiples dimensions entourant l'expérience sonore. Des œuvres comme celles des « marches »¹⁶ de Janet Cardiff (1991) qui immergent l'utilisateur dans un paysage sonore polysensoriel où les sons modélisent les formes de l'espace visuel, permettent

¹⁵ HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, Éditions françaises Gallimard, Paris, 1986, 589 pages.

¹⁶ CARDIFF Janet, *Les marches sonores*, 1991.

d'approfondir des aspects souvent ignorés de l'expérience de l'utilisateur face à la dimension sonore.

Chacune de ces approches sera donc présentée dans le but d'éclairer le lecteur sur leur capacité à faire émerger de nouvelles dimensions existantes entre le son, l'espace et l'utilisateur et l'importance de les inclure dans une recherche sur l'expérience sonore.

2.4.1 Culture des sens

« Le fait sonore, par la définition que donne le dictionnaire du fait, à savoir « ce qui est arrivé, ce qui a eu lieu », évoque davantage l'idée d'existence par rapport à un contexte » (Schafer, 1979, p.187)

Murray Schafer (1977), à travers ses recherches sur l'utilisation du « fait sonore » comme une unité audible, fut le premier dans le domaine de l'environnement sonore à mettre en avant l'idée d'une prise en considération des significations symboliques liées au son pris dans son contexte. Dès lors, la conception d'une influence socioculturelle émerge dans notre manière de concevoir l'environnement qui nous entoure. Cette dernière instruirait donc, en quelque sorte, notre façon d'appréhender le monde. Cette prise de conscience, signe l'idée d'une révolution sensorielle où l'anthropologie des sens en est le point culminant. Après plusieurs années de débats sur le sujet, des chercheurs dont notamment, Constance Classen (2005) et David Howes (2003), en viennent à la conclusion que la culture est inévitablement l'initiatrice de nos sensations. Plus près du design, domaine dans lequel cette recherche s'inscrit, deux chercheurs méritent que nous leur portions aussi une attention particulière. Il s'agit des chercheurs américains Malnar et Vodvarka (2004) qui développent ces mêmes thématiques à l'intérieur des domaines de la conception sous la notion du design sensoriel d'où l'intitulé de leur ouvrage : « *Sensory design* ». Il sera question de mettre en avant les différentes conceptualisations et d'éclaircir cette culture sensorielle entrant en jeu lors de l'expérience sonore. Cette récente prise

de conscience a même été à l'origine d'une exposition au CCA¹⁷ concernant l'intégration des modalités sensorielles dans la conception de nos aménagements urbains.

En anthropologie, Constance Classen (1998), fut l'une des pionnières dans ce domaine, notamment en étudiant l'évolution du sens du toucher à travers le temps et les différentes cultures. Par contre, l'un des plus prolifiques et charismatiques chercheurs dans le domaine est le montréalais David Howes (2003) qui travaille sur ces questions depuis plus d'une vingtaine d'années. Ses recherches nous ont semblé particulièrement pertinentes car elles permettent une ouverture vers le design et l'architecture sensible. Il tente de démontrer à travers plusieurs projets de recherche, le lien étroit et non négligeable qui existe entre les sens et les configurations historiques et sociales. À cette fin, il effectua de nombreuses études comparatives entre différentes cultures. En d'autres termes, il chercha à identifier la façon dont les relations sensorielles sont informées par des rapports socioculturels.

« An intense new focus on the cultural life of the senses is sweeping the human sciences and crossing over into other disciplines, including architecture and urban studies. This revolution in the study of perception highlights the fact that the senses are constructed and lived differently in different societies and periods. The perceptual is cultural and political, and not simply (as psychologists and neuroscientists would have it) a matter of cognitive processes or neurological mechanisms located in the individual subject » (Howes, 2005, p.349)

Au fil des années, il a pu grâce à de nombreuses expériences et observations sur le terrain, notamment en Papouasie-Nouvelle-Guinée, en venir à l'élaboration d'une anthropologie des sens. Le sensoriel n'est plus considéré sous sa simple forme cognitive, mais plutôt comme étant sous l'influence de la culture et de la société dans lesquelles il évolue. Par exemple, prenant le son, sa conception peut avoir dans des

¹⁷ Sensations urbaines, exposition au CCA, 2006

cultures distinctes une définition différente, engendrant ainsi une réceptivité propre à chaque individu. En outre, deux personnes provenant d'une même société, entendant le même son, peuvent en comprendre le sens de manière diamétralement opposée et donc agir différemment. La culture individuelle de chacun entre donc en jeu selon la perception auditive qu'ils ont de l'environnement dans lequel ils prennent place. Certaines de ses observations démontrent même l'importance que peuvent avoir les sons d'instruments, où plus particulièrement des vibrations qu'ils engendrent, qui s'associent à certaines couleurs, températures et odeurs, envoyant ainsi un message directement au cerveau par ces mêmes longueurs d'ondes. Pour finir, Howes poursuit sur l'idée développée par Merleau-Ponty (1945) d'une « unicité des sens », où l'information sensorielle ne peut être comprise par l'intermédiaire d'un seul de nos sens, mais bien par l'ensemble de ces derniers.

Les recherches sur le design sensoriel en arrivent aux mêmes conclusions, tout en y ajoutant un élément qui nous semble important de prendre en compte. Le fait est que l'utilisateur percevra son environnement de manière singulière en fonction de son histoire culturelle, mais il sera aussi question lors de cette perception, de l'apparition d'une certaine forme de rémanence sensorielle opérée par la mémoire de l'utilisateur. Concrètement, l'utilisateur aura donc une perception individualisée de l'espace, induite par sa culture sensorielle, mais due à cette dernière, certains événements lui en rappelleront d'autres qui stimuleront à la fois certains de ses autres sens et transformeront sa perception de son environnement dans l'immédiat.

« Memories of prior personal and cultural experience play their part in conditioning his perception of these patterns, and delight is found in the intrigue generated by that remains unsaid. » (Malnar, Vodvarka, 2004, p.54)

Nous sommes donc en présence de deux phénomènes s'emboîtant l'un dans l'autre dans un cycle perpétuel. À prime abord, l'utilisateur possède en lui une culture qui conduira sa perception, mais qui sera interrompue périodiquement par des

souvenirs mémorio-sensoriels. Ces derniers, comme nous en avons glissé quelques mots auparavant, déclencheront diverses modalités sensorielles qui s'annexeront à celle initiatrice, ce qui engendra donc une perception polysensorielle, mais aussi intersensorielle. Cette idée de l'intersensorialité rappelle ainsi l'idée de Howes de « l'unicité des sens » reprise à Merleau-Ponty, mais qui indique plus précisément cette fois-ci le fait qu'il existe bel et bien des interrelations particulières entre nos différents sens. Il sera intéressant d'en observer le développement à l'intérieur de notre terrain d'étude.

La prise de conscience de ces phénomènes socioculturels qui s'opèrent lors de l'interprétation des données sonores est fondamentale. Il faudra de plus analyser les données en fonction de chaque individu, afin d'en faire émerger des constats qui certes seront propres à la spécificité du terrain d'étude choisi, mais permettront d'emblée un avancement certain dans le domaine de la conception des espaces urbains. En ce sens, il sera alors possible d'affirmer qu'il existe bel et bien une « culture des sens » provoquant une réception auditive sociétale et culturelle se produisant lors de l'interprétation des données sonores, éléments devant inévitablement être pris en considération.

2.4.2 L'art et l'expérience sonore

« Therefore, a central assumption of this essay is that theories, concepts and practical elaborations that have been developed within sound art are also valid for knowledge field that is associate with sound design. » (Hellstrom, 2003, p.35)

L'art sonore apparaît comme une forme d'art à part entière, que vers la fin des années 1990. Elle acquiert à partir de cette époque ses lettres de noblesse, notamment avec la démocratisation des nouvelles technologies de l'information et de la communication : ordinateur personnel, internet et plus tard le iPod en sont de simples

exemples. Son histoire remonte plusieurs millénaires en arrière, et évoluera considérablement au cours de son épopée, le premier instrument de musique découvert datant de 45000 ans avant Jésus-Christ. Plus proche de nous et de l'émancipation de l'art sonore, l'invention par Thomas Edison (1877) du premier appareil d'enregistrement le phonographe qui révolutionnera le domaine du son. Malgré cette richesse, le but de cette étude n'étant pas de mettre en avant l'ensemble des événements qui ont constitué l'art sonore actuel, il sera question plutôt d'identifier dans quelle discipline entourant cette forme d'art, nous avons porté notre attention et de quelles manières nous avons sélectionné certains artistes.

Difficile à situer concrètement, voltigeant entre musique, design sonore, acoustique architecturale, art radiophonique, et bien d'autres, l'art sonore se déploie dans différents domaines artistiques. Le présent travail cherchant à établir de nouveaux dialogues entre le son, l'espace et l'utilisateur, nous nous sommes donc intéressés principalement à des artistes travaillant le plus possible simultanément ces trois pôles et ce, indifféremment de leur domaine artistique de prédilection. Nous avons donc procédé à un débroussaillage de monographies d'artistes du sonore. Ce repérage n'est certes pas exhaustif, il fait simplement mettre en lumière certains artistes usant à leur manière de la matière sonore située dans un environnement et mettant en interaction l'utilisateur en le faisant participer à l'œuvre. Tout d'abord, nous allons spécifier pourquoi il nous semble intéressant d'ajouter l'art sonore à cette étude sur l'expérience sonore et par la suite, une présentation des différentes œuvres artistiques s'en suivra. Pour chacune d'entre elles, une courte description sera faite en prenant soin d'indiquer succinctement la manière dont l'artiste use des trois éléments clefs de cette recherche à savoir : l'utilisateur, le son et l'espace. Nous nous intéresserons donc plus particulièrement aux œuvres des artistes dont les dimensions liées à l'expérience sonore prédominent.

Se référant et se positionnant toujours par rapport à l'expérience sonore, il est clair que les artistes dans leurs travaux artistiques, ont été dans les premiers à anticiper et utiliser les principes développés par le modèle participatif de Berleant (2005) et surtout à les intégrer à même leurs œuvres. Ces derniers, du fait qu'ils travaillent entre autre avec la matière sensible qu'elle soit par exemple visuelle, tactile ou sonore, établissent les bases de l'élaboration de la construction d'une expérience sensorielle. L'art a toujours eu cette fonction de faire découvrir des éléments singuliers de l'environnement et ce à travers l'expérience perceptuelle. Il en est de même pour l'art sonore qui, selon nous, sera en mesure de nous donner de multiples indications qualitatives sur l'univers entourant l'expérience sonore.

*« All artists shape sensory media to produce a sequential order of perceptual experience, and approaching the design of environment in this way... »
(Berleant, 2005, p.25)*

La présente approche servira alors à compléter de manière qualitative l'expérience sonore de l'utilisateur en donnant des pistes intéressantes au niveau de l'expérimentation empirique. D'une part, elle nous permettra d'acquérir certaines notions concernant ce rapport tripartite et d'identifier de nouvelles dimensions qui jusqu'à présent n'étaient pas étudiées dans les recherches sur l'expérience sonore. D'autre part, elles pourront agir comme une forme de micros-terrains d'expérimentation afin de valider ou de confronter les différentes théorisations qui sont mises en avant dans ce projet de recherche. En effet, les œuvres artistiques ont cette capacité à stimuler et à exacerber les sens et ainsi révéler des dimensions particulières à l'expérience sonore. Finalement, l'objectif ultime de cette recherche étant d'améliorer les qualités ambiantielles de nos espaces publics, il s'avère important de comprendre la manière dont les praticiens utilisent la matière sonore. Les artistes en art sonore nous semblent être une source très riche de précédents afin de mieux saisir l'idée du comment « faire une ambiance ».

En ce sens, comme nous l'avons déjà mentionné, un corpus d'œuvres fut étudié et analysé afin d'en faire ressortir des concepts clés quant à l'expérience du son sur l'utilisateur. L'effet de plasticité du son est présent dans plusieurs installations sonores. Notamment dans celles de Bill Fontana (2004)¹⁸ qui propose une nouvelle mise en forme de l'espace urbain en y insérant des sons d'un contexte différent, mais malgré tout, porteurs d'une signification volumétrique se calant au site. Ces derniers, « décontextualisent » l'utilisateur en le transportant dans une expérience mutationnelle, hybride entre environnement sonore *in situ* que l'on pourrait nommer « fait sonore » en référence à Murray Schafer et des enregistrements sonores d'un autre lieu. Cet artiste montre de quelle manière il est possible de faire interagir son, espace tout en incluant l'utilisateur, mais ce dernier, n'intervenant pas directement dans la création de l'œuvre en soi. Il est interpellé par elle dans ses déambulations quotidiennes, sa perception étant perturbée ou modifiée par l'installation sonore. Comme nous en avons parlé plus haut, un concept émerge de cette œuvre, l'effet de plasticité du son jusqu'ici plus ou moins explicité dans les écrits, vient ajouter un aspect important concernant l'expérience sonore.

Il est indéniable donc que le son par ses capacités sculpturales, contrôle et dirige l'utilisateur dans ses déambulations urbaines, nous pourrions ici procéder à une analogie avec le concept d'affordance de Gibson, qui induit certains comportements, certaines manières d'agir dans l'environnement.

Les « marches » de Janet Cardiff¹⁹ en sont aussi un bon exemple, en proposant des parcours sonores afin de faire vivre une expérience physique et texturée déboussolant l'utilisateur. Le participant se voit ainsi immergé dans un paysage sonore polysensoriel où les sons modélisent les formes de l'espace visuel tout en le

¹⁸ Site internet de Bill Fontana, <http://www.resoundings.org>, faisant référence notamment à son œuvre : *sound island*, Paris, 2004

¹⁹ CHRISTOV-BAKARGIEV Carolyn, *Janet Cardiff*, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island, New York, 2001, 198 pages.

transportant dans un univers où la réalité, le rêve, les faits et la fiction perdent les balises qui leur sont habituellement attribuées.

« Like science fiction, a dream vision or an experimental short story, Louisiana walk no. 14²⁰ breaks with any consistent notion of time, past, present or future. Seconds seem to slow down or speed up with each scene, creating strange windows of time independent from the present. Place is treated in an equally disorienting manner : the narrative is at times grounded in the actual landscape, but at times evades it, counter it. At these moments, it is difficult to physically locate the disembodied Cardiff, who seems to hover over you. But as time passes, the closeness of voice, especially Cardiff's, presumes an intimacy of a known companion and penetrates your body: her will and thoughts merge temporally with your own. » (Christov-Bakargiev, 2001, p.97)

Il est possible de considérer les œuvres de Cardiff, comme faisant partie d'une certaine forme d'art en écologie sonore. Elle précise, que les environnements sonores auxquels l'utilisateur contemporain est contraint, l'empêche de jouir des plaisirs de l'audition. Ces œuvres en donnant un accès qu'à certains sons spécifiques permettent à l'utilisateur d'entreprendre un voyage sonore exceptionnel. Janet Cardiff permet ainsi à l'utilisateur qui, d'une certaine manière, fait pratiquement la sourde oreille de tout l'environnement sonore qui l'entoure, sans pour autant en être conscient, d'ouvrir son esprit à une écoute plus active et différente des sons. Contrairement, à Bill Fontana, l'utilisateur est ici plus impliqué dans l'œuvre. Il en fait partie de par son corps en mouvement dans l'espace construit. Le son, l'espace et l'utilisateur sont donc simultanément en interaction. Il est aussi possible d'identifier un autre concept apparaissant clairement à l'analyse de cette œuvre, à savoir celui de l'intersensorialité. En effet, lors de son expérimentation, l'utilisateur entend donc des sons qui correspondent à l'environnement dans lequel il se situe, mais où les repères visuels habituels sont perturbés. La concordance entre le visuel et le sonore n'étant plus directement en corrélation. Un certain décalage s'opère alors entre ce que voit l'utilisateur et ce qu'il entend. Cette expérience met ainsi en lumière le fait que nos sens

²⁰ CARDIFF Janet, *Louisiana Walk no. 14*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark, 1996

sont inter-reliés et qu'un simple changement peut engendrer une perturbation de notre perception.

Dans le même ordre d'idées que celles préconisées par Janet Cardiff, Jean-Maxime Dufresne et Virginie Laganière (2003), proposent dans « surfaces de réparations »²¹, une expérience intime et ludique de l'utilisateur avec le paysage sonore.

*« La phase initiale prend la forme de trajectoires d'échantillonnages sonores couplés à des mises en situation en milieu urbain à l'aide d'un casque jaune antibruit. Il s'agit d'échantillonner le substrat audible de l'urbain, d'aborder l'environnement ambiant comme un territoire potentiellement riche d'information : psycho-géographies sonores entre le surcodage de la muzak des surfaces génériques et les rencontres fortuites sur les terrains vagues. »*²²

Ce dernier, à l'aide d'un casque d'écoute, ayant la forme d'un casque antibruit, est plongé dans un environnement sonore influençant ses trajectoires de déambulations urbaines. La trame sonore qui lui est présentée vient parasiter le paysage urbain en y modifiant sa perception. L'ambiance sonore fait entendre des spécificités sonores issues du milieu dans lequel l'utilisateur prend place, mais qui ne sont pas explicitement audibles.

Le son, le corps et l'image sont étroitement liés et contribuent à la construction de l'environnement dans lequel l'utilisateur évolue. L'artiste Atau Tanaka avec son installation « biosensors »²³, utilise de ces trois formes de sensibilité, en mettant dans ses installations, le corps et le son au premier plan devant le visuel qui, en quelque sorte, y sera tributaire. En positionnant des senseurs sur le corps de l'utilisateur, ce dernier, en se mouvant, provoque une activité musculaire, donc un phénomène de

²¹ DUFRESNE Jean-Maxime, LAGANIÈRE Virginie, *surfaces de réparations*, Centre d'artistes AXENÉ07, Gatineau, 2003

²² BERTRAND Stéphane, DUFRESNE Jean-Maxime, *surface de réparation*, in Reconnaître le terrain : 19 inflexions au terrain vague, Centre d'artistes AXENÉ07, Gatineau, 2005, 137 pages.

²³ Site internet d'Atau Tanaka, www.sensorband/atau.com.

résonance lié au son du corps, qui est transformé en données numériques, en images. Il est alors possible de parler d'une certaine forme de « gestuelle sonore ». Et ce faisant, l'utilisateur expérimente une nouvelle façon de percevoir son corps. Tanaka étudie donc le sens acoustique de l'espace, ainsi que ses capacités architecturales.

Dans cette installation, l'utilisateur est donc au cœur de l'œuvre et devient en quelque sorte le créateur. Il n'est plus considéré comme un simple spectateur, mais bien comme un acteur à part entière. Il crée des sons à même ses propres mouvements dans l'espace, ces derniers se transformant comme nous en avons discuté, en images dans l'espace où prend place l'utilisateur. Le son et l'utilisateur sont ici intimement liés, l'espace n'étant pas réellement pris à parti dans le dispositif artistique, il est plutôt considéré comme un réceptacle qu'autre chose. L'aspect intéressant pour nous, est ce lien entre le son et le mouvement de l'utilisateur, ce dernier prenant ainsi conscience de son propre corps dans l'espace et de ses aptitudes à générer du son.

L'accès à ces sources qualitativement riches, permet d'entrevoir différents dispositifs expérimentaux possibles lors de l'élaboration d'outils nécessaires au bon déroulement du projet de recherche. Les installations sonores des artistes, qui dans cette branche de l'art contemporain, agissent de pivot entre pur phénomène esthétique et expérience empirique issue d'une méthodologie rigoureuse. Les œuvres informent sur les sons en permettant l'observation de données empiriques de qualité concernant ces capacités à construire des ambiances, modifiant la perception que l'utilisateur aura de son environnement. Le point de vue des artistes en art sonore permet de s'informer de manière significative sur l'idée de « faire une ambiance ». Les installations sonores que nous avons présentées ont su informer la recherche de différents concepts présents lors d'une expérience sonore mais qui, jusqu'à maintenant, nous étaient inconnus notamment, celui de l'« effet de plasticité » et donc quasi sculptural que possède le son. Ces installations sonores ont aussi servi à valider d'autres concepts mis en lumière par la recherche en architecture et en urbanisme. L'idée de

l'intersensorialité et de la polysensorialité à l'œuvre dans toute expérience sensorielle en est un bon exemple, visible entre autre dans l'œuvre de Janet Cardiff. Ensuite, les dispositifs artistiques étudiés ont contribué à mettre en lumière certaines manières de faire en pratique, concernant les trois pôles de l'expérience sonore que nous souhaitons travailler et questionner. L'objectif de notre recherche est de mettre à contribution l'ensemble de ces éléments, c'est-à-dire, à la fois les concepts issus de l'environnement sonore et ceux que nous y ajoutons, confortés lors de l'analyse des dispositifs artistiques et ce dans notre terrain d'étude celui du grand boulevard commercial de la ville. Mais avant, un retour s'impose sur l'ensemble des notions et concepts qui ont été soulevés dans les pages précédentes.

2.5 Synthèse

Il s'agit alors de revenir sur les tenants et aboutissants de cette recherche. L'ensemble de cet exercice de modélisation est évidemment guidé par l'objet de cette étude : celui de la « tripolarité » entre le son, l'espace et l'utilisateur dans une quête à mieux comprendre les actions et interactions possibles entre ces différents pôles et surtout d'approfondir la compréhension concernant l'interprétation que se font du son les usagers lors d'une expérience sonore vécue. En ce sens, nous avons donc procédé à un repérage des différentes recherches traitant de ce même sujet. À la lumière de ces lectures et suite à leur analyse et aux croisements effectués entre les multiples concepts qui en découlent, nous en sommes arrivés à poser certains questionnements à savoir ceux concernant la prise en considération de l'utilisateur dans ses capacités à comprendre et interpréter le phénomène sonore, l'importance de la culture individuelle dans la perception et l'interprétation du phénomène sonore ainsi que l'ensemble des dimensions qui en découlent.

Les études développées dans le domaine de l'environnement sonore ont bien évolué au niveau de l'analyse du son pris comme un élément singulier. Les travaux de

Pierre Schaeffer en est un exemple marquant, avec le concept « d'objet sonore », mais qui est très vite limité par cette même réduction, lorsque nous voulons l'appliquer à la pratique. De plus, selon nous, indépendamment du contexte dans lequel le son est entendu, il est difficile d'être en mesure de bien comprendre un son, car il est indéniablement caractérisé par le milieu duquel il est issu. Certaines recherches ont aussi manifesté cet intérêt, le concept du « paysage sonore » en est le meilleur exemple, jumelant le son et l'espace dans lequel il est enregistré. Par contre, nous avons noté d'une part, que l'utilisateur était toujours mis à l'écart dans ces recherches, il fallut attendre celles de Pascal Amphoux sur « l'identité sonore » et plus tard celles de Augoyard et Torgue avec les « effets sonores » afin de voir apparaître l'utilisateur comme objet de recherche associé au son et à son environnement. D'autre part, ce dernier était consulté jusqu'à récemment que dans des conditions complètement déconnectées du contexte étudié et non comme nous le souhaitons, en situation d'immersion expérientielle. Conscientes de ce manque, les recherches actuelles en design proposent d'intégrer dans leur corpus de données potentielles, les compétences de l'utilisateur en matière d'expériences esthétiques vécues et ce à des fins de conception.

Nous situons donc notre recherche dans un positionnement transversal entre les domaines traitant de la matière sonore et ceux cherchant à considérer la perception de l'utilisateur en situation d'expériences quotidiennes. Trois nouvelles approches viennent ainsi compléter et étendre le champ théorique de l'environnement sonore. Dès lors, cette transversalité nous permet de discuter de l'expérience sonore. Comme mentionné précédemment, l'expérience esthétique du quotidien devient pour nous une référence importante, car elle établit les bases théoriques et méthodologiques en quelque sorte de notre approche. Domaines de recherche émergeant depuis peu dans le design, la culture des sens et l'art sonore en ce qui nous concerne, se présentent comme des ajouts incontournables à prendre en considération afin de mieux saisir les multiples facettes qui entourent l'expérience sonore et plus particulièrement l'interprétation que se font les usagers de la matière sonore.

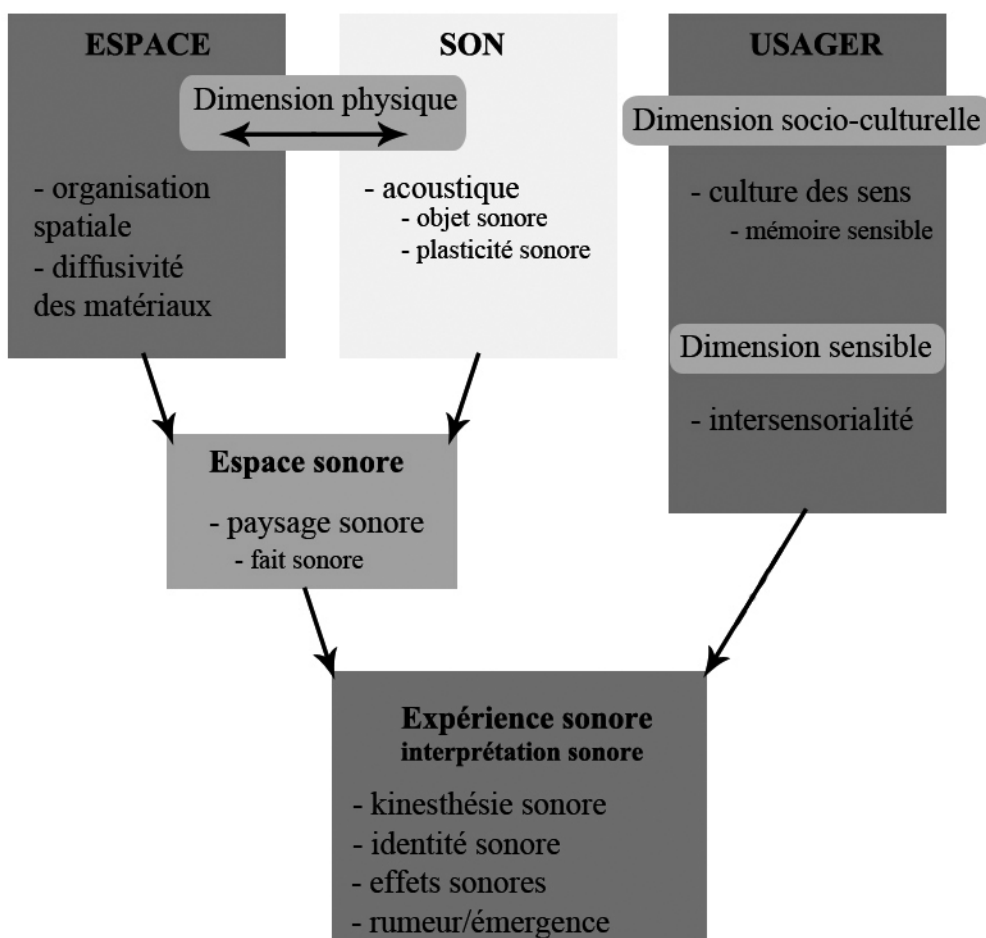
En effet, par sa culture²⁴ et les liens qu'il entretient avec le contexte dans lequel il se trouve, l'usager auditeur sélectionnera sans le vouloir certains sons qu'il jugera plus importants que d'autres. Il sera alors question pour nous, lors des expérimentations *in situ*, de choisir notre échantillon afin d'équilibrer et diversifier leur degré de connaissance, à la fois de la ville et de la grande rue commerciale sélectionnées, mais aussi de leur relation personnelle avec la matière sonore. Les références à la mémoire sensorielle individuelle seront d'après nous très présentes. Par la suite, nous pourrons ainsi comparer les résultats et être en mesure de mieux comprendre l'influence de la dimension culturelle inhérente, selon nous, à toute expérience sonore. Il s'avère d'emblée primordial de réfléchir à l'environnement sonore en fonction de son contexte, afin d'établir des corrélations possibles entre espace, son et usage. En ce sens, le concept du « paysage sonore », et plus précisément celui du « fait sonore », offre une piste intéressante. La notion « d'identité sonore » quant à elle, deviendra des plus utile, nous permettant de localiser des espaces sonores ayant un caractère acoustique remarquable et ce, directement en lien avec l'expérience vécue des usagers. Nous pourrons ainsi mieux identifier les éléments de composition qui font qu'un espace devient signifiant pour l'auditeur des espaces publics urbains.

Les effets sonores, quant à eux, permettent de définir des entités qualitatives d'écoute, tout en fournissant un catalogue de phénomènes acoustiques qui servira lors de multiples phases de la recherche. Il nous sera d'une grande utilité notamment lors de l'analyse de l'espace sonore tissant des liens entre son/ espace/ usager, en nous donnant un vocabulaire nous permettant de qualifier les sons à l'intérieur de cette dynamique. En ce qui nous concerne, les effets mnémo-perceptifs et psychomoteurs seront les plus retenus, étant plus directement liés à cette étude. L'ensemble de ces outils d'analyse nous servira donc à la création d'une grille d'analyse de transcription

²⁴ Nous faisons référence ici aux travaux de David Howes sur l'anthropologie des sens.

(annexe V, Fiche du parcourant) qui sera mise sur pied lors de l'investigation sur le terrain, étape nécessaire au bon déroulement de ce travail, mais aussi dans l'élaboration d'une éventuelle trame et dispositif sonores servant à des expérimentations exploratrices *in situ* qui sont projetées.

Modèle conceptuel: expérience sensible et interprétation sonore de l'utilisateur dans l'espace public urbain



Ce dépouillement nous a donc permis de construire un modèle multidimensionnel à partir des concepts issus de la recension des écrits que nous avons effectuée, bonifié des notions que nous croyons qu'il est nécessaire d'ajouter à la compréhension de l'expérience sonore à savoir la culture des sens, l'intersensorialité et les notions mises en lumière par les artistes en art sonore. De plus, cette mise en commun a servi aussi d'établir certaines pistes thématiques qu'il serait important selon nous d'explorer durant nos entretiens. Par contre, les différentes dimensions à considérer devront être mises à l'épreuve par le chercheur directement sur le terrain, donc *in situ*, afin de valider leur pertinence pour ainsi construire un guide d'entretien adéquat (annexe II, Guide d'entretien). Nous croyons que la dimension culturelle de l'utilisateur modifiera de manière prégnante sa perception de l'environnement. En ce sens, nous devons être attentifs lors de la sélection de nos candidats, non seulement à leur origine culturelle, mais surtout à leur connaissance ou relation qu'ils entretiennent avec le son et avec l'espace où se dérouleront les entretiens. Comme nous en avons déjà glissé quelques mots, les souvenirs de l'utilisateur concernant à la fois l'espace et le son, transformeront sans doute la manière dont il appréhendera l'ambiance qu'il lui sera donné à sentir. Étant conscient de l'interrelation existant entre les différentes modalités sensorielles qui composent notre perception, il sera question d'être attentif à ces diverses interrelations. Consultant l'utilisateur à l'intérieur même de son expérience du quotidien, nous croyons nécessaire d'identifier les différences perceptuelles possibles entre des sons connus de l'utilisateur et d'autres qui lui seront inconnus. C'est donc, armé de ces multiples pistes d'analyses et questionnements, qu'une méthodologie convenable doit être construite ; afin de révéler les données nécessaires à l'avancée des connaissances dans le domaine de l'expérience sonore.

Nous proposons donc une approche compréhensive du phénomène sonore dans l'espace public urbain en nous penchant plus spécifiquement sur **l'interprétation sonore des usagers empruntant les grandes rues commerciales de la ville et en l'occurrence, celles de la ville de Montréal**. Notre méthodologie s'appuie sur une

démarche qualitative empruntant ainsi les méthodes issues à la fois de la phénoménologie en design et de celles développées en environnement sonore et notamment, celle du laboratoire de recherche Cresson. Tout d'abord, des observations sur le terrain seront réalisées par le chercheur afin d'obtenir une description de l'environnement selon deux paramètres soit : une description physique de l'espace et par la suite, une description de la matière sonore. Ensuite, l'attention sera portée sur la manière dont l'utilisateur interprète cette matière et ce à l'aide de la méthode des parcours commentés. En plus, de ces comptes rendus de perception, des entretiens en profondeur seront aussi effectués auprès des gens afin de documenter par des commentaires, l'expérience sonore spontanée de ces derniers. Cette analyse demandera donc la préparation en amont d'une grille d'analyse contenant des critères bien établis et ainsi explicités sur le terrain. Cette étude, de par sa portée future sur le plan du design, pourra sans doute aider à une meilleure compréhension du phénomène sonore et ainsi améliorer les conditions de vie urbaine. Une connaissance plus précise de la manière dont les usagers interprètent la matière sonore, contribuera nécessairement à concevoir des espaces aux ambiances sonores mieux adaptés aux besoins des gens et de leur contexte pour ainsi envisager une meilleure prise en compte de la part des gestionnaires, de l'importance du sonore comme indicateur de la qualité de vie urbaine.

À la lumière de cette collecte de données, une interprétation ainsi qu'une analyse seront effectuées. En ce sens, un stage au laboratoire de recherche Cresson à Grenoble a été effectué afin de bien diriger et mener à terme cette étape. Il a été question lors de ce séjour, d'enrichir notre recherche de l'expertise théorique et pratique de cet établissement, étudiant ces questions depuis plus d'une vingtaine d'années.

3.0 MÉTHODOLOGIE

Afin d'explorer ces thèmes et dimensions et d'interroger l'utilisateur dans ses expériences sonores quotidiennes, certaines méthodes de collecte de données doivent être mises sur pied. La méthodologie employée s'appuiera donc sur une approche plus compréhensive vis-à-vis l'expérience sonore. Ainsi, une démarche qualitative sera construite et employée, s'inspirant des méthodes issues de diverses disciplines, mais toutes en lien direct avec les domaines connexes à l'expérience sonore. Les emprunts ont été effectués dans les domaines de la recherche en design et dans ceux en environnement sonore. Ces derniers, ont largement développé leurs méthodes à partir de celles privilégiées par les sciences humaines. En ce qui nous concerne, elles nous permettront de faciliter l'accès à une banque de données ayant une valeur qualitative.

En effet, le phénoménologue et architecte David Seamon (2000) propose d'utiliser l'approche phénoménologique en design, car elle permet d'analyser et d'éclaircir l'expérience de l'utilisateur à l'intérieur de situations ordinaires.

« In simplest terms, phenomenology is the interpretive study of human experience. The aim is to examine and clarify human situations, events, meanings, and experiences « as they spontaneously occur in the course of daily life » (von Eckartsberg, 1998, p.3). » (Seamon, 2008, p.1)

De plus, cette approche permet d'obtenir, par différentes méthodes d'enquête, des données qualitatives se rattachant directement au site d'investigation. En effet, la phénoménologie prône une union entre l'utilisateur et son environnement. Il s'agit en d'autres termes d'une théorie que l'on dit « ancrée » du fait que les données recueillies sont directement issues du monde réel et donc fixées à la réalité empirique. Il présente trois différentes méthodes d'application de la phénoménologie en design. Nous suivrons partiellement deux d'entre elles afin de recueillir les résultats

souhaités. Premièrement, celle liée à l'expérimentation du phénomène par le chercheur en situation d'immersion. Le chercheur, effectuera de prime abord un premier contact avec le terrain choisi afin de s'en imprégner, méthode qui s'apparente à une phénoménologie dite au « je » ou plutôt à une analyse dite « experte ». Le chercheur, considéré comme un expert dans son domaine, investit un espace d'observation et en retire de l'information pertinente à cause de connaissances préalables, en ce qui nous concerne, il s'agit de la recension d'écrits que nous avons effectuée. Ensuite, il sera question d'adapter les méthodes existentielles nommées ainsi par Seamon, c'est-à-dire celles qui cherchent à comprendre un phénomène à travers des investigations auprès de groupes de gens afin d'en faire ressortir certaines généralités. Ces dernières, demandent énormément de temps et d'investissement de la part du chercheur, nous proposons plutôt, d'effectuer des enquêtes en profondeur auprès des usagers. Il sera question dans les pages suivantes de mettre en lumière notre méthodologie. Chose certain, nous proposons donc une nouvelle perspective méthodologique en adoptant une approche compréhensive de l'expérience sonore, construite à l'aide des méthodes empruntées des domaines issus de la recherche en design et de l'environnement sonore et notamment, celles du laboratoire de recherche Cresson, eux-mêmes inspirés des démarches actuelles en sciences humaines.

Brièvement, différentes méthodes de collecte de données seront utilisées. Empruntées à la phénoménologie en design, l'observation phénoménologique au « je » ainsi que l'enquête en profondeur auprès des usagers permettront de mettre à jour ce rapport aux sensoriels et donc à la culture des sens. Par la suite, d'autres méthodes qualitatives, employées et développées en environnement sonore nous serviront à mettre en avant le point de vue des usagers par rapport à leur perception sensorielle. Il s'agit de la méthode des parcours d'écoutes qualifiées ainsi que celle des parcours commentés. Ces dernières, mises sur pied au Cresson, furent adaptées lors d'un stage effectué à même ce laboratoire au cours de l'automne 2007. Notre méthode s'inspire donc notamment de leur savoir faire. La présente section en élaborera succinctement les différents détails de leur mise en œuvre.

3.1 Études de cas

Avant tout, il s'avère important de cibler où nous allons effectuer nos explorations empiriques. Certes les espaces publics urbains sont évidemment des terrains de prédilection en ce qui concerne la mise en lumière de nos objectifs de recherche. Ce choix s'impose de lui-même, travaillant sur une forme de description qualitative de l'expérience sensible et donc subjective de l'utilisateur, le public devient sans contredit un terrain fertile d'interactions entre les pratiques sociales et les conditions environnementales comme le mentionne Jean-Paul Thibaud, sociologue et urbaniste :

*«... le public renvoie à la nature phénoménale de la réalité, à la faculté de paraître aux yeux des autres et de percevoir ensemble. Devient public ce qui peut être appréhendé par chacun et au moyen de ses sens, ce qui s'institue par un « apparaître-commun » ».*²⁵

Par contre, le vaste inventaire de sites potentiellement intéressants demandait donc un resserrement obligatoire. En ce sens, **le choix de la grande rue commerciale ou du grand boulevard commercial de nos villes** nous semblait d'emblée comme des terrains foisonnant d'informations et de données afin de mener à bien notre recherche. Lieux de mouvance et de diversité d'usages, ces derniers nous semblaient idéals, permettant l'obtention d'un bassin varié de contextes sonores. Par contre, ces rues et boulevards se devaient d'avoir une importance historique significative dans l'évolution de la ville, afin qu'une certaine histoire de pratiques sociales y soit manifeste et transparaisse dans notre collecte de terrain. Il s'agissait donc, d'identifier la rue ou le boulevard commercial étant bien établi à l'intérieur de la ville que nous aurions au préalable sélectionnée.

²⁵ THIBAUD, Jean-Paul, « La méthode des parcours commentés » in *L'espace urbain en méthodes*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2001, 217 pages.

La ville de Montréal, fut choisie comme lieu de repérage de sites. Ville cosmopolite et multiculturelle, d'une part, elle nous permettrait de mettre en lumière l'un des objectifs premiers de cette étude, à savoir : l'influence de la culture individuelle sur la perception en espace public urbain. D'autre part, cette sélection dut être mise en place par de simples problématiques de commodité et de mobilité de la part du chercheur. Après plusieurs jours d'observations de sites, notre choix s'arrêta finalement sur le boulevard Saint-Laurent. Lieu historique d'arrivée de l'immigration montréalaise, ce boulevard est l'un sinon le plus important culturellement, commercialement et historiquement pour la ville de Montréal. Comme ce boulevard traverse en ligne droite l'île de Montréal du nord au sud (environ 15 km), nous avons dû sélectionner un tronçon afin de minimiser dans un temps convenable la mise en œuvre de notre méthodologie de terrain (environ 20 minutes de marche). L'étude de cas portera donc sur le boulevard Saint-Laurent, entre le boulevard Sherbrooke au Sud et à l'Avenue Mont-Royal au Nord (annexe I, Plan de localisation).

Le choix de ce tronçon particulier du boulevard Saint-Laurent n'est pas fortuit, mais fut effectué selon plusieurs raisons. Premièrement, il présente, à travers son histoire une continuité d'événements se succédant dans le temps et ce dès sa création et comme nous le verrons dans les pages suivantes se perpétuant encore aujourd'hui. Nous ne sommes donc pas en présence d'un secteur qui comme certains, dans la longueur du boulevard, voient leur évolution stagnée à une certaine période et peinent à sans échapper ou voient leur vitalité péricliter, sombrant dans la désuétude. Au contraire, cette partie du boulevard a toujours été et est encore un pôle d'activités commerciales et culturelles de renom à Montréal. Cette portion présente aussi certaines singularités, que nous ne retrouvons pas ailleurs sur le boulevard. Au fil des années, de multiples communautés se sont côtoyées et se côtoient encore aujourd'hui ouvrant de nouveaux commerces ou perpétuant la présence de commerces établis depuis des décennies lui conférant un caractère social propre. Cet amalgame propose ainsi un bassin foisonnant de stimuli sensoriels atteignant la quasi totalité de nos modalités sensorielles.

3.2 Présentation du contexte

Avant d'entreprendre et de détailler les explications concernant les différentes méthodes de collectes de données que nous allons utiliser, une brève présentation du contexte dans lequel nos observations et réflexions ont été menées sera mise en avant. En ce sens, l'objet de cette recherche n'étant pas le boulevard Saint-Laurent en soi, mais bien l'expérience sonore de ses usagers, il ne sera pas question de présenter une revue exhaustive de l'histoire du boulevard, mais plutôt d'en retracer les moments forts de son évolution et ce, afin de permettre au lecteur de mieux situer notre terrain d'étude. En ce sens une recherche bibliographique fut effectuée basée principalement sur les ouvrages de Michèle Benoît (1991) et Jean-Claude Marsan (1994), visant à caractériser le site ainsi qu'à donner au lecteur des repères historiques et culturels. L'accent n'étant pas axé sur le visuel, mais bien sur le phénomène sonore, aucun relevé photographique ne sera présenté afin de laisser la plus grande liberté possible à la dimension sonore.

Considéré depuis 1996 par Patrimoine Canada comme un des lieux principaux d'immigration au Canada, le boulevard Saint-Laurent (entre le Vieux-Port et le boulevard Jean-Talon), porte donc aujourd'hui l'appellation d'arrondissement historique. Fier de son histoire, le boulevard jouit actuellement d'un renouveau économique et culturel sans précédent. En ce sens, la réfection des trottoirs et de la chaussée vient tout juste d'être complétée du Vieux-Port à l'avenue Mont-Royal. Le tronçon à l'étude étant situé dans la portion Nord de cette revitalisation. Secteur du boulevard en pleine émergence, lieu de commerces et de culture par excellence, plusieurs événements y prennent place, notamment le grand-prix sur la « Main ». En plus, un ensemble considérable d'usagers : artistes, jeunes professionnels, hommes d'affaires, touristes, familles, se côtoient et y trouvent leur compte tout en créant un carrefour d'interactions sociales, multiculturelles des plus hétérogène. En effet, tout au long du boulevard se succèdent restaurants chics, boutiques branchées, épiceries

de quartier, restaurants de fastfoods, tours à bureaux, cafés et bars dont certains gardent leur cachet d'antan et d'autres à la fine pointe des modes actuelles, créant ainsi une ambiance particulière à ce tronçon du boulevard Saint-Laurent qui ne se retrouve nulle part ailleurs.

Cette mixité, cette diversité culturelle et d'usages ne date pas d'hier. En effet, une riche et longue histoire en trace les contours d'aujourd'hui. Premier chemin à sortir au Nord des fortifications de Montréal dès 1680, il devient rapidement le lieu d'édification des faubourgs et bourgs de la ville. Quelques années plus tard, un décret du gouvernement proclamera que ce dernier divisera désormais les quartiers Est et Ouest. Cette division marque et marquera l'histoire de la ville et ce, selon des considérations multiples, notamment par ce clivage qui aura lieu entre francophones et anglophones, et qui se sent encore aujourd'hui. À ses débuts nommé chemin Saint-Lambert, il prendra son appellation actuelle seulement en 1905. À l'aube de la Première Guerre Mondiale, le boulevard traverse l'ensemble de l'île de Montréal du Sud au Nord. Même à cette époque, il joue un rôle centralisateur pour la ville, offrant tout au long de son parcours, une mosaïque de commerces issus de différentes cultures exposant fièrement leur appartenance ethnique et tissant ainsi la toile de fond de Montréal au début du 20^e siècle. La Société Saint-Jean-Baptiste y fait même construire le Monument National en l'honneur de la survivance des canadiens-français en Amérique. Pendant plusieurs années, le boulevard Saint-Laurent deviendra dans la portion sud de notre parcours, un lieu de troubles et de criminalité au cœur du « Redlight » montréalais d'où sa dénomination de « Main ». La ville, durant les années 60 et 70, souhaite endiguer cette image plutôt « négative » que la « Main » donne à Montréal et lance un vaste programme d'assainissement et de réhabilitation, changeant considérablement le visage du boulevard, lui insufflant ainsi un renouveau, tributaire de son aspect actuel. Le site de notre étude de cas offre donc présentement à l'utilisateur un conglomérat conditionné certes par son histoire, mais encore et toujours en évolution.

Malgré sa courte vie, à peine un peu plus de 300 ans, de nombreux événements sont venus marquer le paysage urbain de ce boulevard. Plusieurs archétypes de ces épisodes historiques sont encore visibles tout au long du boulevard. En effet, encore aujourd'hui certains bâtiments ayant une toute autre fonction qu'à leur origine, restent bien présents sur l'emprise du boulevard. De plus, avec les maints incendies et démolitions effectuées durant les années 60 et 70, un palimpseste architectural de styles et de matériaux s'y chevauchent et est associé à la présence, toujours actuelle, d'une multitude de communautés culturelles. Celles-ci offrent à l'usager une expérience polysensorielle unique à Montréal qui nous a permis d'arrêter notre choix sur ce site en particulier afin de mener à bien notre étude de cas.

3.3 Les méthodes de collectes de données

En ce qui concerne la méthodologie, elle consiste à un ensemble de différentes méthodes qui cherchent à fournir des données selon trois catégories, soit l'une centrée sur la dimension spatiale, une autre sur la dimension physique du son et finalement une, sur la description et l'interprétation du son dans l'espace. D'une part, **l'observation *in situ* au « je »**, c'est-à-dire de la propre interprétation du chercheur nous semble nécessaire afin de qualifier et décrire le vécu sonore des usagers dans leur quotidien. Nous pourrions ainsi qualifier cette méthode « d'analyse experte », où le chercheur étant vu comme un expert, analyse à travers ses propres compétences le site choisi pour l'étude de cas. Plusieurs exemples peuvent être donnés afin de démontrer la pertinence de cette méthode. Les recherches de Saito (2001), notamment celle sur la cérémonie du thé, nous confirme indirectement l'importance pour le chercheur d'expérimenter par lui-même le site où sera mené l'étude de cas. D'autre part, ceci nous a permis d'explorer et d'expérimenter des situations sonores remarquables et de révéler certaines dimensions sensibles, notamment celle de l'importance de prendre en considération la culture des usagers lors de l'expérience sonore. Cette méthode s'avère très utile lors de la sélection du terrain d'étude, ainsi

que lors des entretiens permettant à l'enquêteur de mieux connaître le terrain et donc de mieux guider les enquêtés. Jacques Cosnier, chercheur à l'ICAR, en se référant à l'éthologie, élabore sur une période d'imprégnation qui est nécessaire de faire avant toute investigation de terrain. Suivant ce domaine, il mentionne effectivement que plus ce temps sera long, mieux ce sera, permettant au milieu de s'habituer au chercheur. Ce qui nous intéresse ici, c'est plutôt le fait qu'il décrive cette étape comme le moment où le chercheur note dans un journal de bord tout ce qui lui semble intéressant du plus simple événement à celui d'une plus grande importance. Certes, notre imprégnation ne fut pas de longue durée, mais nous a permis néanmoins de prendre en note nombre d'éléments pertinents.

« Ce temps préalable présente deux avantages : être familiarisé avec le milieu et en repérer les traits les plus pertinents qui seront à approfondir ou à expliquer... » (Cosnier, 2001, p.16)

Concrètement, nous avons procédé très simplement. Le chercheur, pendant plusieurs mois a parcouru la ville à la recherche de terrains potentiellement intéressants à la mise en place du protocole de recherche. D'une part, lors de ses déambulations, le chercheur marchait, en mettant en alerte l'ensemble de ses sens, notant et décrivant un événement lorsque ce dernier lui semblait caractéristique ou lorsqu'un changement brusque pouvait s'observer. D'autre part, le chercheur prenait de longs moments pour observer les usagers dans leur comportement et ce le plus possible en relation directe avec les sons se faisant entendre dans les espaces sonores ainsi visités. Afin d'archiver l'ensemble des données ainsi observées, ce mot ne référant en ce qui nous concerne non à la seule dimension visuelle comme ce terme pourrait l'insinuer, mais bien au fait d'enregistrer son et image, plusieurs outils ont été utilisés. En ce sens, mises à part, les notes du chercheur qui relatent l'ensemble des événements en prenant soin de détailler davantage ceux ayant un lien avec des sens, mais ne pouvant être captés par aucun autre outil, une série de photographies et de vidéos furent effectués afin de permettre un retour éventuel sur cette matière sensible.

Après les analyses de terrains et réflexions sur la pertinence des sites ainsi observés, le choix du boulevard Saint-Laurent et du tronçon déjà spécifié fut identifié pour notre étude de cas. Suivant le même protocole que celui élaboré antérieurement, le chercheur effectua à plusieurs reprises le parcours afin de s'en imprégner et d'être d'emblée à l'affût des particularités présentes dans cette portion du boulevard. Le fait d'avoir expérimenté l'espace avant, nous a permis de mettre à jour des éléments clés qui devront être pris en considération lors de la passation des parcours commentés.

De plus, à partir de cette connaissance du site que nous avons obtenue lors de nos observations ainsi que de l'ensemble de notre savoir théorique, nous avons développé un guide d'entretien (annexe II, Guide d'entretien) qui nous servira lors de la mise en œuvre des autres méthodes. Tout d'abord, **la méthode des parcours d'écoute qualifiée** sera utilisée. Cette dernière, développée par le laboratoire de recherche Cresson, consiste en une hybridation entre la méthode des parcours commentés mettant l'accent sur le discours de l'utilisateur en mouvement et l'écoute réactivée, focalisant spécifiquement sur les données sonores, deux autres outils ayant fait leur preuve au sein de ce même laboratoire.

En ce qui concerne le protocole de recherche de cette dernière méthode, il se divise en trois outils d'analyse. Tout d'abord, un relevé architectural et urbain s'impose permettant de contextualiser le site. Ensuite, le tout consiste à faire des descriptions et des enregistrements en déplacement. Il s'agit en d'autres termes, de comptes-rendus de perception en mouvement à l'aide d'un dispositif d'enregistrement et d'une amplification acoustique. Les usagers doivent donc, munis d'un micro et d'un casque d'écoute, déambuler dans l'espace de la rue enregistrant les sons qu'ils considèrent remarquables, tout en commentant sur ces derniers. En ce qui concerne la sélection des candidats, il s'agit simplement de varier le plus possible le type d'écouterants quant aux relations qu'ils entretiennent avec le site en question. Par la suite, les résultats doivent être agencés selon trois différentes méthodes, soit en lien

avec les parcours effectués par les écoutants, soit en fonction de « la technique de la table et des ciseaux » qui permet l'émergence de catégories et finalement selon une classification en lien avec les quatre écoutes de Pierre Schaeffer²⁶. Par contre, cette dernière méthode, mise à l'épreuve lors d'enquêtes menées sur le terrain dans le cadre d'un stage au laboratoire de recherche Cresson à l'automne 2007, nous a permis d'identifier certaines lacunes. En effet, les résultats obtenus n'offrent pas une grande richesse au niveau des données qualitatives concernant la matière sonore, élément important de cette recherche, car les candidats obnubilés par les sons, ne font pour la plupart qu'une simple description de ce qu'ils entendent.

À ces méthodes de collecte de données (observation et parcours d'écoute qualifiée), s'en ajoute une autre qui consiste à faire passer des entretiens en mouvement, c'est-à-dire des **parcours commentés**. Le chercheur muni du guide d'entretien contenant les thèmes et balises, guide légèrement l'enquêté dans ses commentaires afin d'obtenir un compte rendu de perception en mouvement. Ainsi, de réelles données qualitatives sur la manière dont l'utilisateur interprète la matière sonore lors de ses cheminements quotidiens seront capturées.

La méthode des parcours commentés ayant comme but « *de comprendre comment le milieu sensible participe à la « scénarité » de la vie en public, comment les qualités sensibles d'un site participent à son caractère public.* »²⁷, nous croyons qu'elle pourra nous permettre d'atteindre nos objectifs. Fondée sur trois activités principales soit : marcher, percevoir et décrire, ces dernières sont liées à trois postulats. Tout d'abord, celle de l'impossibilité d'un positionnement de surplomb du chercheur par rapport à son objet de recherche, c'est-à-dire que contrairement aux outils usuels de l'ethnographe et du sociologue, ici, le chercheur n'entre donc plus en jeu dans la description perceptive, mais c'est bel et bien l'utilisateur qui en est le seul

²⁶ Voir *Tableau des fonctions de l'écoute* page 23

²⁷ THIBAUD, Jean-Paul, « La méthode des parcours commentés » in *L'espace urbain en méthodes*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2001, 217 pages.

maître et rapporteur. Par la suite, le second préconise qu'il existe certains liens entre description et perception. Le sensible est considéré comme l'initiateur du parler de l'usager et les ambiances contextualisées comme sujets à discussions. Le troisième et dernier postulat en lien avec les recherches menées en phénoménologie énonce qu'il serait fortuit de croire qu'il faudrait écarter perception et mouvement car, comme nous l'avons mentionné antérieurement, tout corps percevant se doit d'être mobile afin de se construire son espace sensoriel.

Dans le but d'obtenir davantage d'informations sur l'expérience sonore de l'usager située en espace public urbain, nous avons décidé d'ajouter une dernière méthode de cueillette de données. Suite à la passation de son parcours commenté, l'usager est appelé à passer un court **entretien avec le chercheur**. Ceci dans le but de clarifier certains des commentaires discutés lors du parcours ainsi que d'acquérir de l'information sur certaines thématiques chères à cette recherche qui n'auraient pas été touchées pendant le parcours. L'ensemble de l'exploration menée sur ces différentes méthodes, nous a donc permis de construire un protocole directement lié à notre recherche. La section suivante sera consacrée à une description détaillée de la mise en œuvre de notre protocole de recherche.

3.4 Protocole de recherche

Pour la mise en œuvre du protocole de recherche, tout d'abord, nous avons effectué différentes observations de terrains afin de repérer les sites potentiellement intéressants afin de mener à bien cette recherche. Un tronçon du boulevard Saint-Laurent nous a semblé être le meilleur choix, permettant ainsi un parcours d'une vingtaine de minutes, laps de temps suffisant pour obtenir les données nécessaires et ne pas épuiser le parcourant. Nous avons tout d'abord, effectué par nous même le parcours afin d'expérimenter l'environnement sonore et d'en faire ressortir les grands sujets que nous devrions observer. Ensuite, un guide d'entretien (annexe II, Guide

d'entretien) composé des thèmes relatifs à notre première enquête, c'est-à-dire à celle que nous avons menée sur le terrain a été construit. Ces dernières thématiques, proviennent donc de la propre expérience du chercheur sur le terrain et des questionnements et hypothèses que nous avons soulevés durant ces observations et dans nos lectures, par rapport aux expériences sonores des usagers notamment, celles concernant la culture de l'utilisateur et de son influence certaine sur la perception de l'environnement. Ainsi, cinq thèmes ont été mis en avant. Le premier fait référence à l'histoire de l'utilisateur par rapport au site étudié. Cette thématique servira à mieux comprendre l'influence qu'elle aura sur la perception de l'utilisateur, sa connaissance individuelle du contexte où se déroulera le parcours. Deuxièmement, lors de la passation des parcours, nous avons été attentifs à la relation que l'utilisateur a entretenue avec les événements sonores « expérimentés » qu'ils soient habituels ou inhabituels. Nous avons ainsi été informés de la capacité de l'utilisateur à percevoir les événements sonores spontanés et la manière dont il les a interprétés. Troisièmement, nous avons observé s'il existait des liens entre nos différents sens (intersensorialité) lors de nos expériences quotidiennes et donc, s'il n'existerait pas une sorte de relations sensorielles. Suivant nos objectifs de recherche, nous avons tenté de vérifier si la mémoire sensorielle modifie la perception. Finalement, le dernier thème abordé fut de savoir si l'utilisateur a une relation particulière avec le son et d'observer si cette dernière change sa manière de percevoir et de vivre l'espace sensoriel. Ce guide contient aussi les questions et relances nécessaires permettant de cibler les thématiques ici exposées.

Suite à la création de ce guide d'entretien, nous avons sélectionné notre échantillon en fonction de différents critères. En raison du temps restreint alloué dans le cadre d'une Maîtrise de recherche, notre échantillon a dû se limiter à **cinq candidats**. Ce nombre nous semble satisfaisant afin de nous apporter l'information quantitative et qualitative suffisante à l'obtention de résultats en lien avec les thèmes que nous souhaitons aborder. Ces derniers furent choisis en essayant de varier au maximum l'âge et le sexe des parcourants et en fonction de leur connaissance du site en question ainsi que de la relation qu'ils ont à priori avec les sons. Une fiche (annexe

III, modèle de fiche du parcourant) fut ainsi établie pour chacun des parcourants contenant les informations relatives à leur âge, sexe, relation avec le site et relation avec le son. De plus, d'autres données sont fournies à la fin des parcours concernant le numéro de l'entretien, la durée du parcours, les conditions du parcours, c'est-à-dire le moment de la journée ainsi que différentes données climatiques qui peuvent modifier la perception de l'utilisateur, la durée de l'entretien et les conditions de l'entretien, par exemple : le lieu de l'entretien, l'ambiance générale de celui-ci ainsi que les premières impressions concernant les commentaires du parcourant. À partir de cette fiche, une transcription presque mot à mot des commentaires des enquêtés a été faite (annexe IV, Fiche du parcourant). Le langage parlé étant différent du langage écrit, seules certaines modifications ont été effectuées afin de faciliter la lecture. De plus, d'autres informations furent ajoutées dans le but de contextualiser davantage le lecteur et ainsi simplifier sa compréhension des parcours et entretiens.

Cette fiche comprend aussi la consigne de départ donnée au parcourant avant le début de chaque parcours :

Premièrement, je vais vous demander de marcher avec moi sur le boulevard et de commenter les sons que vous entendez en essayant le plus possible de me faire comprendre ce que ces derniers vous font ressentir.

et

*Parlez-moi des sons de la rue et de votre relation avec ces derniers, appréciation, répulsion, et surtout de me spécifier le **pourquoi** ?*

Fait à noter, lors des parcours, l'utilisateur reste totalement libre de choisir la direction dans laquelle effectuer le trajet, de son rythme, et de changer ou pas de trottoir. Le parcours est donc déterminé par l'utilisateur. À la fin de chaque parcours, le chercheur invite alors l'enquêté à prendre un café afin de poursuivre la discussion et

de recueillir le plus d'informations possible sur le sujet. Le temps de l'entretien sera laissé au bon vouloir de l'utilisateur en fonction de son intérêt par rapport à la recherche.

Pendant le déroulement des parcours deux modes de documentation ont été utilisés soit : l'une audio et l'autre audio-visuel. Premièrement, afin d'enregistrer clairement les commentaires des usagers dans leur déambulation, ces derniers ont été munis d'un micro-cravate fournissant ainsi une bonne qualité d'enregistrement. De plus, chacun des parcours a été filmé par le chercheur. L'idée n'étant pas de filmer le parcourant, mais bien le contexte dans lequel le parcours a été effectué. Ceci, nous a permis à la fois d'enregistrer l'ambiance sonore générale et d'archiver numériquement le contexte visuel de chacun des parcours. Cette opération nous a servi aussi lors de l'analyse des parcours afin de faire un lien direct entre les commentaires des usagers sur la matière sonore et l'espace visuel et temporel du déroulement de ces trajets.

Finalement, une fois les cinq parcours effectués et l'ensemble des transcriptions terminées, une grille d'analyse de transcription a été élaborée (annexe V, Modèle de grille d'analyse de transcription). Cette dernière comprend quatre entrées, soit : les commentaires les plus pertinents, les mots clés qui y sont présents textuellement ou interprétés par le chercheur, les notes concernant les concepts soulevés par ces commentaires et dernières données, un regroupement de la première et de la deuxième (mots clés + notes) qui fait la synthèse entre notre modèle théorique et notre objectif concernant l'interprétation sonore des usagers.

4.0 ANALYSE DES DONNÉES

À la lecture des transcriptions (annexe VI, Grille d'analyse de transcription) issues de la collecte de données, c'est-à-dire des commentaires fournis lors des parcours commentés et des entretiens, nous avons pu statuer sur différents résultats. Tout d'abord, nous avons procédé suivant une démarche analytique, à la construction d'un guide de transcription (annexe V, Modèle de grille d'analyse de transcription) et ce, en fonction de notre modèle conceptuel reflétant les avancées actuelles en environnement sonore et celles que nous y ajoutons.²⁸ Ainsi, il nous fut possible de clarifier et de prendre un nouveau positionnement face aux hypothèses que nous avons formulées concernant les divers manques qui semblaient nécessaire de combler par rapport à l'expérience sonore de l'utilisateur en situation immersive. En ce sens, nous avons alors réalisé une analyse des transcriptions, à l'aide de la technique de la « table et les ciseaux »²⁹ afin de faire apparaître différentes catégories. Ces dernières se sont articulées par recoupement et récurrence des concepts et mots clés discutés par les usagers et ou interprétés par le chercheur à partir de leurs commentaires (annexe VI, Grille d'analyse de transcription). Ensuite, à partir des découvertes issues de ces manipulations, nous les avons confrontés aux différentes dimensions déjà identifiées dans notre modèle. Il s'agit plus spécifiquement de celle relative à l'espace et au son, c'est-à-dire la dimension physique, ainsi que celle liée directement à l'utilisateur, soit la dimension socioculturelle. Cette dernière, correspondant plus spécifiquement à ce que nous cherchions à éclaircir, faisant référence à ce qui fait que l'utilisateur perçoit de manière singulière l'environnement sonore qui lui est donné à entendre. Finalement, cette démarche nous permet de faire émerger une dizaine de constats regroupés en cinq catégories soit : en lien avec la dimension socioculturelle, celle liée à la mémoire sensorielle, celle de « bulle

²⁸ voir Modèle conceptuel page 48.

²⁹ Technique de catégorisation développée par Yves Chalas in CHALAS Yves, *L'invention de la ville*, Éditions Economica, Paris, utilisée fréquemment par le Cresson et qui consiste à matériellement découper les séquences signifiantes avec des ciseaux et à les disposer sur une table afin d'en faire émerger des catégories.

sonore », celle du vocabulaire sonore et en lien avec la dimension physique de l'espace et du son, celle des phénomènes expérimentés et celle des sonorités perçues.

Nous allons voir comment ces dernières, confirment ce que nous pensions entre autre découvrir dans cette recherche, c'est-à-dire que la culture individuelle de l'utilisateur participe et modifie de manière significative sa perception de l'espace dans lequel il se trouve. Il sera question dans les pages qui suivent de présenter les différents résultats qui sont ressortis de l'analyse des transcriptions et ce, suivant la classification mentionnée antérieurement. Nous en élaborerons les multiples détails en essayant de mettre à jour les dimensions et concepts soulevés par les interviewés.

4.1 Présentation des résultats

Déjà mentionnée en amont, la section qui suit, comprend une compilation des différents concepts qui ont émergé de notre lecture des commentaires des usagers interrogés (parcours + entretiens). Pour chacun, il sera question de décrire le plus clairement et simplement possible le concept concerné en appuyant notre propos d'auteurs clés en la matière, tout en faisant référence à notre modèle conceptuel. Il s'ensuivra, une exemplification tirée directement des transcriptions afin que le lecteur soit en mesure de concrétiser par les dires des usagers ce que nous avançons. Fait à noter, nombre de concepts sont d'ores et déjà présents dans la modélisation que nous vous avons présentée, mais plusieurs d'entre eux, sont bel et bien nouveaux et proviennent directement de l'analyse des paroles des usagers. Ceci confirme selon nous l'importance de consulter significativement les compétences de l'utilisateur dans son quotidien afin de mieux comprendre notre environnement. Nous sommes tout à fait à l'aise avec cette idée que l'étude de cas n'est pas simplement le lieu où nous confrontons une théorisation développée en amont à partir de référents, mais aussi ce territoire où de nouvelles théories peuvent en émerger. Le but de cette recherche

essayant d'ajouter de nouvelles pistes de compréhension de l'expérience sonore, il nous semblait beaucoup plus pertinent de procéder de cette manière. Le terrain, ce lieu d'expérimentation, nous a donc permis à la fois de valider certaines pistes hypothétiques à développer dans de futures recherches et d'en découvrir d'autres qui méritent tout aussi bien le même traitement. Voyons maintenant ce qu'il en est.

4.1.1 Mémoire sonore

« Memories float, waltz, and flash into our consciousness, welcome or not infiltrating thought and powering imagination... Rather than a simple repository of experience, memory is dynamic, often seeming to form and reform experience without our conscious permission »³⁰

L'expérience que nous faisons de notre quotidien se révèle à l'aide de nos sens, ceux-ci sont conditionnés par cette même expérience vécue et par la culture que nous possédons. Cette dernière, de par notre mémoire sensorielle, teinte la perception que nous avons de notre environnement. Dans leur ouvrage « Sensory Design »³¹, Malnar et Vodvarka (2004) développent trois genres de réponses sensorielles vécues par les usagers lorsqu'ils expérimentent leur quotidien. D'une part, il s'agit tout simplement d'une réponse à un stimulus sensoriel, d'une réponse physique involontaire. D'autre part, l'utilisateur réagit en fonction de sa propre connaissance et compréhension de la source sonore. Finalement, cette remémoration sensorielle perçue permet d'évoquer d'autres modalités sensorielles :

³⁰ DOWNING Frances, « Memory and the making of places, » in *Ordering space: Types in architecture and design*, Editions Karen A. Franck and Lynda H. Schneekloth, New York, 1994, 233 pages.

³¹ MALNAR M. Joy, VODVARKA F, *Sensory Design*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004, 356 pages.

« The first is an involuntary reaction of the sense organs to stimuli. The second produces a variety of reactions. Depending on its character and our understanding of its source. Are we familiar with the sound? Has it in any way altered? Unfamiliar sounds and odors are likely disquieting, but potentially exciting, while those that are familiar tend to be reassuring. The third, remembered sensations, is familiar (if not always reassuring). Such sensation can invoke still other sensations, the sum of which the mind uses to reconstruct the dimensions of particular places. Indeed, imprinting can be so powerful that detailed awareness of place can occur in the presence of the stimulus alone » (Haapala, 2005, p.21)

En ce qui nous concerne, les deux derniers types de réponse nous intéressent, car ils sont directement liés à la culture et la mémoire sensorielle de l'utilisateur. De plus, ces chercheurs dévoilent ainsi deux notions, celle de la familiarité et de la reconnaissance sonore et celle que nous avons nommée séquentialité sensorielle tributaire du concept d'intersensorialité. Avant d'élaborer davantage sur ces notions, voyons un peu plus précisément ce que nous entendons par mémoire sensorielle en se référant aux parcours et entretiens que nous avons effectués et analysés.

Nous entendons par mémoire sensorielle, une perception sonore effectuée par l'utilisateur qui engendre la remémoration d'un souvenir (donc liée à la mémoire de l'utilisateur) provoquant la modification de la perception de ce son particulier. Le son perçu se voit donc modifié par le fait qu'il projette l'utilisateur dans un imaginaire polysensoriel personnel propre à son vécu (métaphore sonore, décontextualisation, etc.). Frances Downing (1994), dans ses recherches sur la mémoire et l'espace, développe longuement sur cet aspect primordial de la perception *in situ*. En effet, elle mentionne le fait que ces références mnémoniques, provoquent non seulement, comme nous l'avons constaté, une modification de la perception que l'on aura d'un environnement, mais agira aussi sur nos émotions. Dans un contexte disons plus pragmatique, le domaine artistique joue avec ces principes de maintes manières.

L'artiste en art sonore, Bill Fontana³², travaille beaucoup sur ce genre de phénomène associé aux sons dans ses installations, cherchant à modifier la perception que l'utilisateur aura de son environnement en intégrant dans l'espace certains sons qui lui rappelleront un autre contexte que celui dans lequel il est.

Se référant au répertoire des effets sonores, développé par Augoyard et Torgue (1995), l'effet d'anamnèse correspond tout à fait à ce genre de phénomène. La définition qu'ils en donnent le démontre clairement :

*« Effet de réminiscence : un signal ou un contexte sonore provoque chez un auditeur le retour à la conscience d'une situation ou d'une atmosphère passées. Effet de sens, l'effet d'anamnèse caractérise le déclenchement, le plus souvent involontaire, de la mémoire par l'écoute et le pouvoir d'évocation des sons »
(Augoyard et Torgue, 2005, p.87)*

Cet effet est donc quasi omniprésent dans le quotidien de l'utilisateur sans pour autant qu'il en soit conscient. Nombre de sons ou de situations sonores qu'il entend le propulsent dans un monde imaginaire personnel construit par ses souvenirs sensoriels déclenchés par un événement vécu lors d'expériences ordinaires.

³² Site internet de Bill Fontana, www.resoundings.org, et notamment l'œuvre sonore, Sound Island, Paris, 1994.

De notre côté, nous avons pu identifier deux variantes de ce genre de situations, soit :

- Un son est perçu à priori de manière différente : une expérience personnelle antérieure modifie la perception et d'emblée son interprétation.
- Le son devient le déclencheur d'une projection dans un espace multi sensoriel personnel.

Fait à noter, le son n'est certes pas le seul sens qui provoque ce type d'expérience sensorielle. En effet, l'espace visuel peut aussi en être le déclencheur. En ce qui nous concerne, à plusieurs reprises, l'utilisateur, en voyant certains objets particuliers ou un ensemble d'objets, mentionne qu'il est en mesure d'entendre les sons sans pour autant qu'ils soient réellement audibles dans l'espace où l'utilisateur se trouve. Cet effet, nommé « phonognèse », « *est une activité mentale qui utilise l'écoute intérieure pour rappeler à la mémoire des sons liés à une situation* » (Augoyard et Torgue, 1995, p.93). Cependant, dans ce cas-ci, un événement visuel en est l'investigateur. On peut donc se demander pourquoi cela arrive-t-il ? Nous avons donc posé la question aux utilisateurs, lorsque ces situations arrivaient, s'ils avaient déjà été dans cet endroit ou dans le même genre d'espace. Les réponses de ces derniers nous ont confirmé à chaque fois que oui, ils avaient déjà été amenés à fréquenter ce type d'environnement. Ainsi nous pouvons conclure, que la connaissance personnelle, donc liée à sa culture, d'un contexte sonore, peut être audible par l'utilisateur et ce, malgré le fait que les sons ne soient pas présents physiquement dans l'espace.

D'autres concepts découlent de ce constat, notamment celui « d'intersensorialité », du rapport qui existe entre les différentes modalités

sensorielles. En effet, il est clair en lisant les paragraphes précédents, que nous ne pouvons pas comprendre une expérience en focalisant uniquement sur un sens et en édulcorant les autres. L'unité de ces derniers est indéniable, alors que chacun joue un rôle, en participant à la construction de notre compréhension du monde. Marie-Christine Couic³³ (2000), dans sa recherche sur la dimension intersensorielle dans la pratique de l'espace urbain, retrace brièvement l'évolution de ce concept à travers l'histoire. Elle en conclut après plusieurs recherches bibliographiques et sur le terrain, que « *perception et action sont inséparables et que les sens ne fonctionnent pas de façon fractionnée et disjointe, mais que certains peuvent entretenir des relations...* » (Couic, 2000, p.266), conclusion qui vient appuyer ce que notre propre terrain d'étude nous a fait découvrir. En ce qui nous concerne, plusieurs commentaires font références à un dialogue entre le sens de la vision et celui de l'audition. Des explications supplémentaires seront données dans les pages qui viennent. D'autres exemples sont aussi remarquables, mais peut-être plus spécifiques à chacun, donc plus liés à leur histoire culturelle.

Ce processus mémoriel met aussi en mouvement une forme de « séquentialité » sensorielle dépendamment de l'événement sensoriel marquant du moment. Ce phasage se remarque la plupart du temps entre le visuel et le sonore et inversement. Il s'agit en fait, d'une sorte de « trajectoire » qu'effectue le signal sensoriel lors de la perception. Par exemple, un objet perçu visuellement dans l'espace peut engendrer la perception d'un son de la part de l'utilisateur. D'autres séquences ont aussi été répertoriées tout au long de nos entretiens, par exemple : lorsque l'utilisateur entend un son, sa perception engendre fréquemment le mouvement de son corps, de son positionnement dans l'espace donc de tout ce qui attire à la perception qu'a l'utilisateur de son corps dans l'espace en lien direct avec ses sensations kinesthésiques et posturales (proprioception).

³³ COUIC, Marie-Christine, *La dimension intersensorielle dans la pratique de l'espace urbain : une approche méthodologique pluridisciplinaire*, thèse de doctorat, laboratoire de recherche Cresson, Grenoble, 2000, 276 pages.

Différentes recherches ont aussi mis à jour ce constat notamment, encore une fois, celle de Downing (1994), qui note clairement le fait que notre mémoire sensorielle sélectionne lors de nos expériences quotidiennes, l'information sensible d'une situation donnée, et l'interprète à sa manière, c'est-à-dire en fonction de la culture de l'utilisateur. Par la suite, ce choix guide sa perception et engendre d'emblée cette séquentialité du fait qu'il y a un premier balayage perceptif formaté qui ensuite se répercute sur nos autres sens, donnant ainsi naissance à notre perception de l'espace. De plus, dans leurs travaux sur l'intersensorialité, Welch et Warren (1986), cherchent à savoir en quoi une perception étendue d'un événement perçu par un sens est influencée par une autre modalité sensorielle. Ils en arrivent à l'idée que certains sens prennent le dessus sur d'autres en fonction de l'événement sensoriel prédominant dans l'espace. Par exemple, la vision serait le sens de prédilection pour les événements spatiaux tandis que l'audition le serait pour les événements temporels. Voilà pourquoi certains événements sensoriels seraient de prime à bord, perçus par un sens en particulier et par la suite engendreraient la dite séquence que nous avons observée.

Nous avons rassemblé les commentaires les plus pertinents de nos parcourants afin de permettre au lecteur de mieux comprendre les propos que nous venons d'identifier.

Exemples :

Parcourant 1 : Pierre

1.11 Oui moi quelqu'un qui siffle ça me rappelle mon oncle, car mon oncle siffle tout le temps.

Parcourant 2 : Patrick

2.14 P. *Je te dirais qu'il y en a un et puis on arrive justement, c'est lorsque je passe devant chez Swartz, on dirait que j'entends les couteaux s'aiguiser, des gars qui coupent le smoked-meat. Ou lorsque tu sens l'odeur des grillades de chez Jano et tu entends en même temps le bruit du crépitement de la viande qui cuit. Tu imagines beaucoup les sons qui sont à l'intérieur des commerces.*

G. *Est-ce que tu crois que tout cela est dû au fait que tu as déjà eu une expérience de ces lieux ? Donc, que tu es plus en mesure de recomposer dans ta tête l'ambiance sonore en question ?*

P. *Non, ben en fait ça dépend ce n'est pas vrai. Oui c'est les deux, mais je crois que tu es capable d'imaginer une sonorité plus générale de l'espace malgré tout. Il y a aussi de vieilles mémoires de sons, dues aussi au changement de commerces sur le boulevard. Je me souviens ici à la place de la bijouterie, il y avait un vieux monsieur qui tenait une épicerie générale depuis super longtemps et puis je me souviens de la voix du vieux bonhomme. Chaque fois que je passe ici, je me rappelle la voix du monsieur.*

Parcourant 3 : Édith

3.18 E. *On entend une chaîne, je ne sais pas trop ce que c'est, tu vois des petits bruits comme cela ça m'intriguent. Tu te demandes même si ce n'est pas un drapeau, ça me rappelle des souvenirs lorsque je faisais de la voile.*

G. *Lorsque tu entends un son comme cela un peu inhabituel, est-ce que tu es portée à chercher d'où il provient afin d'en valider la source sonore ?*

E. *Oui, je suis curieuse, je me demande ce que c'est.*

Parcourant 4 : Marie

4.0 *Bon alors première impression, il pleut, mais c'est drôle, j'en parlais l'autre jour, quand il pleut, le bruit des voitures sur la pluie, ça me fait penser au bruit des vagues sur la plage. En plus ici avec les mouettes, ça donne vraiment l'impression de la « mer mécanique. ».*

4.11 Moi lorsqu'il y a des travaux, ça me rappelle lorsque j'étais petite. Car quand tu es petite, tu rêves toujours d'être ailleurs que chez toi, donc moi je rêvais d'être en ville. Je regardais souvent des vieux Walt Disney, il y en avait un qui se passait dans une ville, il y avait des travaux, toute une effervescence et lorsque je voyais les travaux sur St-Laurent, je pensais toujours à ce film. Le truc, c'est quand tu n'es pas dedans tu te dis : « putain ça doit rendre fou de vivre là dedans », mais lorsque tu y es, ça devient comme de la musique. Tu es dedans, c'est ton environnement. C'est une habitude.

En sommes, la culture personnelle de l'utilisateur, c'est-à-dire celle qu'il a façonnée tout au long de sa vie, par ses expériences antérieures, son éducation, ses habitudes, son milieu de vie socio-économique, etc. et qui est en permanente évolution, influence indéniablement la manière dont il appréhende le monde. Son histoire individuelle lui crée donc une mémoire sensorielle qui agit directement sur sa perception lors de ses déambulations quotidiennes. Il perçoit ainsi un monde sensible qui lui est propre, à l'aide de tous ses sens, mais toujours sous l'emprise de son passé présent dans le présent, les commentaires ci-haut le démontrant.

Ce faisant, nous avons remarqué deux autres constats découlant de ce dernier, et agissant sur notre perception *in situ* de notre environnement. D'une part, par habitude, l'utilisateur se familiarise avec l'espace de son quotidien ce qui a comme conséquence de transformer sa perception. D'autre part, cette familiarisation s'opère pour chacun de nos sens et permet à l'utilisateur d'être en mesure d'identifier l'origine et ce à quoi certains sons se réfèrent de manière beaucoup plus rapide, ce qui change sa perception de son environnement.

4.1.1.1 Familiarisation sonore

Ce constat vient du fait que les usagers perçoivent leur environnement sonore de manière différente en fonction de leur propre connaissance du contexte dans lequel ils se trouvent. Par habitude ce dernier se normalise et devient celui de sa quotidienneté. L'utilisateur n'éprouve donc plus la même perception envers les sons. On assiste à une sorte de normalisation sonore où un ensemble de sons inhabituels deviennent habituels par accoutumance et fréquentation de l'espace en question. D'emblée, il y a une augmentation de la tolérance vis-à-vis du contexte sonore dans lequel il est immergé quotidiennement. Il s'agit donc, si l'on se réfère à Murray Schafer, de la « tonalité », d'un fond sonore ou du concept de « rumeur/émergence » de Mariétan qui s'efface plus ou moins à la perception de l'utilisateur par habitude.

En d'autres termes, plus l'utilisateur se familiarise avec les sons de son environnement moins il devient attentif à ces derniers car ils font désormais partie intégrante de sa quotidienneté. Dans son article, « On the aesthetics of everyday : Familiarity, Strangeness and the meaning of place. », Haapala (2005), poursuit cette idée avec comme son titre l'indique deux concepts soit celui de « familiarité » et celui « d'étrangeté »³⁴. L'auteur développe l'idée qu'un utilisateur sera beaucoup plus réceptif à un environnement qui lui est inconnu qu'à celui auquel il est habitué, accoutumé : « *We are much more sensitive to these sorts of features in a strange surrounding than at home.* ». (Haapala, 2005, p.44). Par familiarisation, l'utilisateur intègre donc dans sa mémoire sensorielle les éléments de son quotidien, de ce fait il lui porte moins d'attention étant en mesure d'identifier les sons qui l'entourent. Par contre, il sera à l'affût de toutes modifications de cet environnement : « *when familiarity has been broken by something new, then we start to look at things.* ». (Haapala, 2005, p.45). Nous pouvons affirmer que de par sa connaissance personnelle du contexte dans

³⁴ Traduction de l'auteur des concepts de familiarity et de strangeness.

lequel il se trouve, donc directement lié à sa culture du site, l'usager est en mesure de percevoir l'espace de manière différente. Les commentaires suivants permettront de mieux comprendre cette idée.

Exemples :

Parcourant 1 : Pierre

1.14 Pour moi non, c'est comme d'accepter que où je me promène en ce moment c'est comme cela, si c'était comme cela chez moi, je ne dirais pas cela, mais c'est comme si je m'attends à ce que ce soit ainsi, c'est normal, ça fait partie de l'ensemble.

1.22 Oui, le son des voitures me perturbent peut-être moins parce que je suis habitué de marcher dans un environnement où il y a de la circulation, j'ai longtemps marché dans des rues de ce genre pendant mon enfance.

Parcourant 2 : Patrick

2.16 C'est certain que moi, je ne perçois pas l'espace comme les autres, pour moi c'est mon quotidien. Pour d'autres gens, cet espace pourrait être stressant, mais pas pour moi. Je pense que c'est plus différent visuellement, que simplement si on prenait le tout en fonction de la dimension sonore. Tu vois, maintenant, une petite accalmie, on peut même entendre les oiseaux.

2.2 G. Est-ce que tu les (sons) entends différemment que lors des premières fois que tu y es venu ?

P. Ben oui c'est certain, parce que tout endroit a comme sa propre sonorité et puis lorsque tu déménages, c'est un peu « stressant », parce que c'est un peu bruyant comme endroit, mais maintenant, c'est plus comme un sentiment qui me rappelle la maison.

Parcourant 4 : Marie

4.2 Non, c'est ça qui est étrange, comme j'ai grandi à la campagne, le bruit de la ville n'est vraiment pas mon univers sonore. Je me souviens lorsque je suis arrivée à Toulouse, le bruit me dérangeait vraiment. La nuit, je ne pouvais pas dormir, je n'avais pas l'habitude qu'il y ait des bruits mécaniques, tu vois. Cette espèce de fourmilière de sons qui est certes, moins présente la nuit, mais que tu entends malgré tout. Il y a tout le temps du bruit finalement. À la campagne aussi, mais ce sont des bruits plus organiques, le son du vent, des animaux.

Parcourant 5 : Nicole

5.2 G. Est-ce que pour toi ces sons urbains, de circulation sont agressants ?

N. Non, parce que moi j'ai toujours habité en ville, donc pour moi ce n'est pas agressant. Une circulation comme celle-ci ne va pas m'agresser. Mais si j'étais sur le bord de l'autoroute 20, là je ne dirais pas cela. Non, même que je trouve qu'ici ça donne de la vie, le bruit des voitures. Là, c'est même étonnant qu'il n'y en ait pas plus.

À la lumière de ces commentaires, nous avons donc pu mettre sur pied cette idée de familiarisation sonore qui s'opère chez l'utilisateur par accoutumance et habitude de fréquentation d'un environnement donné. De plus, il est possible d'expliquer ce phénomène sous l'angle des effets sonores. Effectivement, l'effet de « filtrage » indique clairement que « dans la perception sonore, la dimension subjective intervient également comme un filtre, conditionnée par le degré d'habitude des situations sonores, le travail de la mémoire et le jeu des connotations. » (Augoyard et Torgue, p.59). Fait à noter, l'espace physique joue aussi un rôle important, notamment lors de passages d'un espace extérieur vers un espace intérieur. Malheureusement, cette recherche n'a pas mis l'accent sur cet aspect, mais il est nécessaire d'en mentionner l'existence.

Culture et expérience ordinaire sont de mèche afin de construire à l'utilisateur son environnement sonore quotidien. Ce dernier, se présente de manière de plus en plus familière agissant ainsi sur sa perception. Certains sons, événements ou situations sonores s'offrant à lui font partie de son contexte et s'effacent petit à petit. Nous croyons que ce constat se réalise par le fait que l'utilisateur est capable de reconnaître et d'identifier différentes sources sonores de son environnement. Bref comme le dirait Haapala, plus les sons deviennent de moins en moins étrangers, moins on leur octroie d'importance. Par contre, une simple modification de ces derniers, engendra chez l'utilisateur une certaine forme de perturbation qui réveillera systématiquement son attention.

4.1.1.2 **Reconnaissance sonore**

En se familiarisant avec les sons de son environnement, l'utilisateur est en mesure de reconnaître un ou des ensembles d'objets dans l'espace par le simple son qu'ils produisent. En entendant ces sons, l'utilisateur est par conséquent, capable à la fois d'en identifier la source, donc de se créer une image mentale, mais aussi de les localiser spatialement. Par contre, il faut mentionner que ceci est vrai seulement lorsqu'il s'agit de sons familiers pour l'utilisateur, donc de sons habituels. Lorsqu'il ne sera pas en mesure d'identifier à quoi ils réfèrent (sons inhabituels), l'utilisateur cherchera à en valider visuellement la source. Nous verrons dans la section suivante, que ceci engendre certains phénomènes expérimentés comme par exemple le fait que l'utilisateur cherchant à identifier et valider la source du ou des sons qu'il entend, effectuera certains mouvements corporels afin d'élucider ce mystère. Finalement, la reconnaissance sonore est en quelque sorte, tributaire de la mémoire sensorielle de l'utilisateur, des liens mnémoniques qu'il détient dans ses souvenirs par rapport à tel ou tel son. Son niveau de familiarisation avec le contexte sonore joue dès lors énormément dans la mise en œuvre de ce constat.

Exemples :

Parcourant 2 : Patrick

2.13 P. *Oui moi c'est les motos, l'été lorsqu'elles vont commencer à sortir, elles ont une sonorité tellement particulière, tu l'entends immédiatement.*

Parcourant 3 : Édith

3.0 *J'entends, qu'il y a des travaux, un bip que l'on reconnaît très bien.*

4.1.2 Vocabulaire sonore

Tout au long des parcours, les usagers en voulant s'exprimer sur un ou des sons en particulier, n'usent pas de mots afin de décrire et discuter de ces derniers, mais vont plutôt imiter le ou les sons pour nous les faire comprendre. Nous croyons que le manque de vocabulaire lié à la dimension sonore engendre ce genre de phénomène, d'autant plus que lorsque les usagers utilisent des mots, ces derniers sont, pour la plupart du temps, des emprunts liés à la dimension visuelle. En effet, Berleant (2005) dans son livre « *Aesthetics and environment : Variations on a theme* », met en avant cette idée en indiquant que le monde cartésien dans lequel nous sommes depuis plusieurs décennies nous empêche de concevoir le monde à l'aide de l'ensemble de nos sens :

« The presence of the Cartesian attitude is so powerful and deep in the West that it has become enshrined in our vocabulary and we have no language with which to express easily and clearly other ways of conceiving things. »
(Berleant, 2005, p.34)

Les usagers se sentaient donc obligés afin de nous communiquer les sons qu'ils entendaient, souhaitant détailler ou qualifier certains sons de l'espace, de procéder à une forme de mimétisme. L'utilisation d'onomatopées est fréquente. Il est possible dès lors de parler d'une certaine forme de vocabulaire ou d'expression mimétique sonore, d'une certaine verbalisation d'éléments sonores dans un langage toujours sonore, l'utilisateur essayant à l'aide de sons de faire comprendre à son interlocuteur ce qu'il entend ou qu'il a entendu. Nous pourrions ici, proposer un début de définition de ce que pourrait être la sémantique sonore. Il s'agirait d'un champ d'étude qui traiterait de la signification de signes sonores émis par une personne et de leurs relations avec un ou des référents donc en ce qui nous concerne, une ou des sources sonores. Nous sommes conscients que cette définition est fragile et incomplète, mais mérite selon nous, de lui accorder de plus amples réflexions dans de futurs travaux de recherches. Il s'agit simplement ici, d'une esquisse due aux analyses des transcriptions que nous avons effectuées.

Exemples :

Parcourant 3 : Édith

3.0 J'entends, qu'il y a des travaux, un bip que l'on reconnaît très bien.

3.13 Voilà comme ici, il y a la piste cyclable, la fin de semaine tu entends souvent les vélos, les cloches, les cling, cling, cling. Je te dirais aussi que de ce côté-ci (Est) avec tous les restos, c'est plus vivant au niveau social, mais pour l'instant plus au niveau visuel que celui des sons.

Parcourant 5 : Nicole

5.11 Ça aussi c'est un son que l'on entend souvent dans la ville, les bips bips, pour barrer, débarrer les voitures. C'est une marque aussi.

5.5 Pour en revenir aux musiques de commerces, comme celle que l'on entend, je trouve cela plutôt agréable, celles que je n'aime pas ce sont celles des commerces

de vêtements où il y a du boum boum. C'est plutôt du bruit que de la musique, mais là, c'était de la musique du pays, le Portugal je crois.

4.1.3 Concept de « bulle » ou d'espace sonore intérieur

« The sense of sight implies exteriority, but sound creates an experience of interiority. » (Pallasmaa, 2005, p.49)

Contrairement à nos autres sens et se référant aux travaux de Pallasmaa (2005), chacun d'entre eux invoquent une manière de construire, de vivre et d'habiter l'espace. Notamment, celui de la vision implique une certaine forme de distance entre l'utilisateur et le monde qui l'entoure, l'audition a plutôt tendance à créer une expérience beaucoup plus intérieure. En effet, les sons venant directement à nous, ils nous intègrent à notre environnement. Comme le mentionne Pallasmaa (2005), « *hearing structures and articulates the experience and understanding of space.* » (Pallasmaa, 2005, p.49). Les utilisateurs ont besoin de se créer un espace sonore personnel en fonction de leur envie, du contexte dans lequel ils se trouvent et selon l'activité qu'ils sont en train de faire. Le concept de bulle, correspond alors à une sorte d'espace sonore personnel que l'utilisateur se crée par lui-même. La musique est alors très utilisée dans ces situations. En effet, dans ces recherches, Michael Bull (2000), mentionne le fait que les technologies (lecteur Mp3) actuelles permettent aux utilisateurs de se créer leur propre bande-son qui accompagne leurs déplacements. Il en conclut que l'utilisateur à l'aide de cet objet technologique, transforme un environnement qu'il considère agressif en un espace agréable voire même, comme l'auteur le spécifie, en « spectacle ». L'utilisateur se construit donc une bibliothèque sonore qu'il utilisera en fonction de l'endroit où il se trouvera afin que cette dernière agisse sur ses comportements, son humeur, etc. D'autre part, l'utilisateur va aussi choisir un contexte sonore en fonction de l'ambiance sonore qu'il désire, de l'activité qu'il doit effectuer

ou de ses envies. L'ambiance du café peut être un bon exemple afin de mieux comprendre ce dernier constat.

Exemple :

Parcourant 2: Patrick

2.18 Oui, pour moi, le son pour travailler c'est presque essentiel. Je dirais même que lorsque je suis en mode plus production (référence à son travail), j'ai besoin absolument de la musique afin de me créer une sorte de bulle. Mais, plus souvent qu'autrement, je choisis de mettre de la musique afin de me créer mon environnement sonore. Tu veux t'isoler.

2.3 Oui c'est cool d'être résident d'une place où tout le monde vient consommer ou vient vivre une vie un peu, vient voir de l'excitation aussi, tout le monde est super « hype ». L'autre soir j'ai été faire mon épicerie un vendredi soir à 11h00 et puis tu croises toute cette faune-là qui sort et puis toi tu es dans ta bulle dans ton petit monde et puis sans avoir un « ipod » sur les oreilles tu filtres un peu tous ces sons là, cette cacophonie, jusqu'à temps que quelqu'un crie et puis « ah » qui te sorte de ta bulle.

Parcourant 4 : Marie

4.1 M. Après comme je te disais tout à l'heure, je ne fais pas vraiment attention aux sons dans la ville car j'ai souvent mon walkman dans les oreilles. C'est plus ce dernier qui rythme ma déambulation en ville.

G. Pourquoi tu mets toujours un walkman lorsque tu te promènes en ville ?

M. Parce qu'en fait, ça me plonge dans une ambiance, c'est comme si j'étais dans un film. Tu sais dans un film et qu'il y a la musique qui arrive et que tu défiles.

4.12 Je me souviens au début le matin lorsque je me levais à Toulouse, je n'avais qu'une envie, c'est que le son augmente en fonction de mon niveau de réveil.

J'aime bien caller mes ambiances sonores en fonction de mon humeur et du moment de la journée. Une journée qui commence avec des sons agressifs, la journée va vraiment mal aller après. Le son agressif, me rend agressive. Je pense que ça vient de là le fait que je calle toujours mon ambiance musicale à mon ambiance émotionnelle.

Parcourant 5 : Nicole

5.17 Chez nous il y a toujours du son, le matin en se levant on met la radio pour avoir les informations, le soir en revenant du boulot on met de la musique, il y a toujours du son. Pour travailler, par contre, je n'aime pas avoir du son, sauf si j'ai des images à travailler, de la mise en page, des choses qui demandent seulement une concentration visuelle, il n'y a pas de problème, mais si je dois faire un travail qui me demande de clarifier ma pensée, écrire un texte, là je dois être dans la tranquillité.

4.1.4 Phénomènes expérimentés

Lors de ces expériences quotidiennes ordinaires, l'utilisateur conditionné par son histoire culturelle, présélectionne les sons qu'il entend. Par la suite, différents phénomènes peuvent être observés suivant l'interprétation qu'il en fera ainsi que le contexte du moment dans lequel il se trouvera. Nous avons nommé ces derniers, phénomènes expérimentés. Nous entendons par phénomène, tout ce qui se manifeste à nos sens ou à la conscience, tant au niveau physique que psychique et qui est susceptible de se répéter ou de se reproduire et voir même d'acquiescer une valeur objectivable³⁵. À cette définition nous y insérons aussi celle que donne Seamon, qui mentionne le fait que la phénoménologie se réfère à l'expérience de l'utilisateur dans sa relation avec son environnement et que c'est bien cette expérience qui est interrogée.

³⁵ Site internet du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CRTL), UMR ATILF, CNRS Université de Nancy, <http://www.cnrtl.fr/>, consulté le 03/07/08.

« I therefore define phenomenology as the exploration and description of phenomena, where a phenomenon refers to things or experience as human beings experience them. Any object, event, situation or experience that a person can see, hear, touch, smell, taste, feel, intuit, know, understand, or live through is a legitimate topic for phenomenological investigation. » (Seamon, 2008, p.3)

À ce terme, nous ajoutons l'adjectif qualificatif « expérimenté », car ces phénomènes se dévoilent lorsque l'utilisateur expérimente son environnement et sont les conséquences directes de cette même expérimentation. En ce sens, nous avons identifié trois phénomènes remarquables, soit la kinesthésie sonore, la plasticité sonore et celui que nous avons nommé mode de déplacement et perception sonore. Chacun d'entre eux, survient donc à la suite d'une interprétation la plupart du temps inconsciente liée à la mémoire sensorielle de l'utilisateur et qui engendre une action ou qui se perçoit dans l'action.

4.1.4.1 Mouvement du corps et corporéité sonore

Il s'agit tout simplement d'un son qui induit un mouvement de la part de l'utilisateur. En ce qui nous concerne, nous avons très souvent remarqué que les sons provenant des commerces engendraient ce genre de mouvement. En effet, d'une part, chaque fois que l'utilisateur passait devant un commerce où il y avait de la musique, ce dernier sans le vouloir, tournait la tête afin de voir d'où provenait cette source sonore. Nous assistons donc, à un effet psychomoteur comme décrit dans le répertoire des effets sonores d'Augoyard et Torgue :

« Ces effets impliquent l'existence d'une action sonore de l'entendant ou tout au moins d'une esquisse motrice ou d'un schème faisant interagir perception et motricité. » (Augoyard et Torgue, 1995, p.16)

Celui qui nous intéresse correspond à l'effet « d'attraction » et de son contraire, l'effet de « répulsion » où l'utilisateur se voit attiré ou non et ce de manière consciente ou incontrôlée, vers un son particulier. Par un simple mouvement de tête, l'utilisateur se voit interpellé par cette musique. D'autre part, cette séquence (du sonore au visuel) est d'autant plus probante lorsque le ou les sons entendus sont de nature inhabituelle pour l'utilisateur. Effectivement, ce dernier cherchera davantage la source sonore s'il n'est pas en mesure d'en identifier la provenance, que lorsque le son sera pour lui habituel donc, facilement reconnaissable. On constate ici la véracité et la pertinence de ce que nous avons rapporté dans les pages précédentes concernant les propos d'Haapala sur la « familiarité » et « l'étrangeté ».

Contrairement aux travaux de Chelkoff (2005) sur la kinesthésie sonore, qui ont démontré l'existence de différentes catégories spatio-phoniques à l'échelle de l'espace public urbain à savoir, les articulations, les inclusions et les limites, nous avons plutôt découvert que les sons peuvent aussi initier de micromouvements de la part de l'utilisateur qui ne nécessitent aucun déplacement. Il ne s'agirait donc pas en ce qui nous concerne d'entités sonores distinctes qui se dévoilent par le mouvement de l'utilisateur dans l'espace, mais bien du fait que les sons engendrent un micromouvement, une action de la part de ce dernier.

Exemples :

Parcourant 1 : Pierre

1.20 G. Est-ce possible qu'à l'occasion, tu perçois un son et qu'une image va t'apparaître ou le contraire ?

P. Non, je ne crois pas. Sinon, oui j'essaye toujours de valider ce que je pense avoir entendu, donc je cherche à savoir ce que c'est.

Parcourant 2 : Patrick

2.7 (Musique sortant d'un commerce)

P. Tu as aussi les commerçants, certains commerçants, pas qui polluent, mais en fait qui envahissent l'espace public avec de la musique, des haut-parleurs, un peu là pour attirer ton attention, je doute un peu de ces stratégies-là. La plupart du temps c'est agressif à fond, ça ne me donne pas envie d'aller à l'intérieur si c'est comme ça déjà à l'extérieur, tu as un peu de misère à imaginer comment c'est en dedans, alors ça ne te donne pas du tout envie d'y entrer.

Parcourant 3 : Édith

3.14 Il faudrait essayer de le faire les yeux fermés. Ah là, tu vois la musique du commerce est venue m'accrocher, elle était suffisamment subtile pour aller me chercher.

Parcourant 5 : Nicole

5.3 G. Est-ce que lorsque tu entends de la musique provenant d'un commerce tu seras portée à rentrer où à regarder ?

N. Oui ça attire mon attention, je regarde quel type de commerce c'est.

4.1.4.2 Plasticité sonore

À certaines reprises, les usagers nous ont fait part du fait que le son agissait directement sur leur corps, d'où le phénomène que nous avons appelé de « plasticité », d'un ressenti physique. Il est donc question des capacités plastiques du son, c'est-à-dire celui qui se réfère à la relation entre nos sens acoustique et haptique.

Contrairement à la kinesthésie sonore qui correspond à une action du corps de l'utilisateur déclenchée par un son ou une situation sonore, la « plasticité sonore » semble être plus en lien avec le fait que les usagers sont en mesure de sentir et d'identifier des espaces sonores distincts. Nous nous rapprochons ici un peu plus des travaux de Chelkoff (2005). Par contre, les usagers remarquant ce phénomène, ne semblent pas être en mesure d'en expliquer très bien les causes. Certains parlent de texture sonore. Cet aspect est relativement bien travaillé par les artistes en art sonore notamment dans les œuvres de Janet Cardiff (1997). En effet, dans ses « marches » auditives, elle transporte l'utilisateur dans un univers où les sons modélisent l'espace. Son dispositif, usant spécialement des modalités sensorielles associées au son et à la vision, nous fait bien comprendre comment les sons peuvent construire un monde tridimensionnel quasi tactile. Il faut aussi mentionner que ces remarques sont la plupart du temps associées à d'autres éléments sensoriels, notamment à une ouverture de la spatialité du boulevard qui engendre une perception différente de l'espace (visuel, proprioceptif). Il est donc possible d'identifier dans ce constat, le concept d'intersensorialité du fait par exemple que l'utilisateur percevra un espace visuellement différent à cause justement de sons que lui renvoie une sensation d'ouverture ou de fermeture.

Exemples :

Parcourant 2 : Patrick

2.9 Voilà, je te dirais, que les sons qui prédominent, sont ceux de la route qui font comme une espèce de musique de fond, qui donnent la texture de fond.

Parcourant 3 : Édith

3.28 Ah ici, il y a quelque chose qui se passe, je l'ai senti dans mes épaules. C'est le vent, je crois qui porte le son.

4.1.4.3 Mobilité et perception sonore

Comme nous l'avons d'ores et déjà identifié en amont de cette recherche, l'expérience sonore se construit à l'aide de tout le corps de l'utilisateur et qui plus est, ce dernier doit être en mouvement. Henry Torgue ajoute aussi le fait qu'à travers le sens de l'audition, l'utilisateur est en mesure de s'immerger corporellement dans un espace, une ambiance et que c'est ce même corps, à la fois récepteur et producteur de sensations qui prend part de manière significative à son environnement. Par le biais de nos parcours et enquêtes, nous en sommes venus à croire que cette perception en mouvement diffère en fonction du mode de déplacement avec lequel l'utilisateur appréhende son environnement. La matière sonore prend alors une signification distincte pour lui. Il s'agit d'un effet de synecdoque où l'utilisateur à travers son écoute, effectue une sélection de certains sons soit : par simple vigilance acoustique, par considération de critères fonctionnels ou finalement par certaines dispositions culturelles. Par exemple, en vélo, le son devient beaucoup plus important pour l'utilisateur. Il doit rester attentif afin d'éviter les dangers potentiels, contrairement à la marche, où la perception de l'espace sonore prend une forme beaucoup plus onirique. Chose certaine, il apparaît clairement, que la perception en espace public doit absolument, afin de révéler son plein potentiel, être conduite par une méthode d'analyse mettant en avant la mobilité de l'utilisateur. L'approche développée par Thibaud (2001) concernant la perception en mouvement s'avère donc des plus plausible et essentielle dans la saisie de données sur la perception quotidienne de l'utilisateur en espace public urbain, les commentaires suivants le démontrent de manière significative.

Exemples :

Parcourant 2 : Patrick

2.12 Moi, je ne sais pas, mais c'est peut-être une habitude de cycliste, mais je porte beaucoup plus mon attention aux bruits des moteurs, lorsque tu as une accélération, une pointe vers le haut.

Oui tu es en situation de péril, en fait, tu es beaucoup actif, tu dois négocier, en communication tacite avec les autres vélos, les autos, les piétons, il faut que tu signales ta présence, il faut que tu sois conscient de ton environnement. Tu es donc moins dans un monde ludique (marche), tu es plus dans un mode de survie. Survie de déplacement. Mais lorsque tu marches, tu ne regardes pas trop où tu vas.

2.20 Oui, c'est clair, je suis très alerte à ça. J'écoute beaucoup ma respiration en vélo, sinon je ne me rends pas compte si je suis essoufflé ou pas. C'est sûrement à cause de cela, que j'active plus ce sens là plus que les autres. En pédalant aussi, le rythme est bien différent de la marche, c'est une rythmicité qui est plus propice à créer des harmonies, entre les moteurs et puis les gens, je ne sais pas on dirait que le tout s'agence mieux ensemble. Ton déplacement est différent donc tu entends les sons vraiment d'une autre manière. Tous les sons se fondent ensemble. Tandis qu'à pied, lorsqu'il y a de la musique dans un commerce par exemple tu as le temps de l'écouter et de l'apprécier. Mais en vélo, tu entends simplement que deux ou trois notes qui vont se conjuguer avec d'autres sons un peu plus loin. La composition sonore de la rue se crée beaucoup plus facilement. Le son à pied est beaucoup plus comme une texture.

Parcourant 3 : Édith

3.31 C'est certain que tu découvres l'espace différemment lorsque tu promènes un enfant. Ils apprennent la vie avec leurs sens, ils sont beaucoup plus éveillés à ces aspects-là.

Parcourant 4 : Marie

4.18 En fait, ça me le fait. St-Laurent, c'est un peu particulier pour moi, ça me rappelle plus de choses, mais bon. Au niveau des sons de rues, pas tellement, en

fait vu que lorsque tu marches tu es en mouvement, les sons deviennent plus comme une espèce d'architecture sonore. Tandis que lorsque tu es assis et posé, là ça va pouvoir me transporter vers autre chose, parce que je vais avoir le temps de me concentrer sur les sons. Alors que lorsque tu marches, c'est la ville qui se construit par le son. Il y avait une phrase de Braque le peintre, qui disait que le silence donnait la forme aux villes. Je trouve que la comparaison est juste, le bruit, si tu fermes les yeux, ta ville ne se construit que par les sons. Mais lorsque je suis dans une dynamique de marche, je ne vais pas percevoir les sons de la même manière. Si par exemple on s'était posé dans un parc, j'aurais interprété les sons vraiment de façon différente.

4.1.5 Sonorités perçues

Tout au long de nos entretiens, plusieurs commentaires ont été émis par les usagers concernant différents aspects de l'environnement sonore les ayant le plus marqués. D'une part, beaucoup ont fait mention des multiples sonorités en lien avec les matériaux qui composent l'espace. Ces derniers étant la plupart du temps en lien avec les surfaces aux sols, c'est-à-dire celles avec lesquelles l'utilisateur a le plus de contacts et d'interactions sensorielles. D'autre part, le multiculturalisme présent sur le site de notre étude de cas a permis de mettre à jour l'idée que ce dernier engendre la création d'espaces sonores particuliers et décelables par les usagers. À la fois, les échanges langagiers et la musique des différentes cultures qui sont présents dans l'espace, ont été signalés par les usagers.

4.1.5.1 Matérialité et sonorité

Il s'agit tout simplement du fait que la plupart des parcourants interrogés lors de notre étude de cas, ont été très alertes aux multiples sons provoqués par les différents matériaux de surface présents dans l'espace du boulevard St-Laurent. Cela fut encore plus probant lors du second parcours effectué (Patrick) où l'utilisateur mentionne le fait que lors des travaux réalisés récemment sur le boulevard, une toute nouvelle sonorité est apparue. En effet, une diversité de matériaux de surface était, lors de cette occasion, utilisée afin de permettre un passage plus aisé aux usagers (plaque d'acier, planche de bois, etc.). On note ici, une forte liaison entre la perception de l'utilisateur, l'espace dans lequel il prend place (matériaux) et l'action qu'il effectue. Cette triade, permet de mettre en lumière le fait que la perception devient d'autant plus notoire lorsque l'utilisateur percevant est en mouvement comme nous avons décidé de faire au sein de cette recherche. En plus, l'utilisateur prend ici conscience de son implication dans l'espace sonore en lui donnant une dimension plus humaine et en lien avec sa propre personne. Il conçoit ainsi qu'il fait partie de cet espace par le son qu'il produit. Il devient un acteur de son environnement et non simplement un spectateur.

Exemples :

Parcourant 2 : Patrick

2.4 Oui, et en même temps, il y a eu une toute autre sonorité qui est arrivée. Oui parce que, je me souviens, lorsqu'ils faisaient les trottoirs, avec toutes les passerelles en bois, avec les pas, ça faisait comme des espèces de tambours et en plus tout le monde avait comme tendance à sauter d'une place à l'autre. Puis, en même temps pour les voitures c'était des plaques d'acier, donc ça faisait une autre sonorité beaucoup plus métallique. Il y avait vraiment une sonorité particulière qui s'était installée pendant ce temps-là. Maintenant je te dirais que le tout est revenu à la normale.

2.6 C'est sûr là, on a plus de neige, donc plus de facilité à circuler et puis le son de nos pas est aussi très différent.

Parcourant 3 : Édith

3.2 J'entends beaucoup mes talons, mais ça dépend des sols.

3.4 Moi, j'adore croiser les gens, les entendre arriver avec leurs souliers (son de pas). J'aime beaucoup cet aspect-là. J'aime aussi beaucoup les jeux avec les matériaux au sol. Moi, la rencontre sociale comme ça sur un trottoir est super importante. Parce que c'est un espace public, on ne va plus dans les parcs, c'est dans les commerces que l'on se rencontre.

Parcourant 4 : Marie

4.7 Ici, ce que j'aime bien aussi, peut-être que c'est à cause des travaux, selon là où tu marches, ça fait des sons différents. J'aime bien travailler là-dessus dans mon boulot.

4.1.5.2 Diversité culturelle et sonorité

Lors des entretiens, chaque parcourant a mentionné le fait que le multiculturalisme présent sur le site du boulevard St-Laurent, engendre la création d'une sonorité particulière. Chaque culture construit un espace sonore qui lui est propre. Ce multiculturalisme se perçoit notamment par la musique et les odeurs provenant des commerces, mais aussi par les paroles et discussions que les gens ont entre eux. Andrée Anne Vien (2006), artiste en arts visuels, mentionne dans son article : « Exporter le paysage sonore »³⁶, que la langue crée en soi un son, qu'« une foule s'exprimant en espagnol ne produit pas le même son qu'une foule qui s'exprime

³⁶ VIEN Anne Andrée, Exporter le paysage sonore, in *inter art actuel*, hiver 2008, no. 98, pages 29 à 31.

en français... » (Vien, 2008, p.30). Elle remarquera aussi qu'un son d'une langue inconnue sera de prime abord perçue de manière incompréhensible par l'utilisateur qui n'en entendra que des sonorités particulières. En effet, les usagers ont souvent mentionné le fait que lorsqu'ils ne comprennent pas un langage, ce dernier devient comme une sorte de musique pour leurs oreilles, une musicalité qui s'ajoute au reste de l'espace sonore. Nous voyons ici, comment l'utilisateur, à la fois, perçoit différemment son environnement en fonction de sa culture personnelle, mais également, comment un regroupement d'une communauté culturelle en un même endroit engendre la création d'un espace sonore, d'une ambiance propre à cette dernière et qui est décelable par les autres usagers n'en faisant pas partie.

Exemples :

Parcourant 2 : Patrick

2.17 Oui tu as comme deux trames superposées, celle plus jet7 et puis celle plus traditionnelle portugaise, restaurants de famille. Mais en même temps dépendamment du moment de la journée ça se transforme du tout au tout. Moi, je trouve cela bien intéressant de pouvoir aller prendre mon petit café au club social portugais où c'est super familial et puis après de voir de l'autre côté des gens qui ne se peuvent plus. J'adore ça, voir ce « clash » entre les gens. Ici c'est un peu tout en même temps et puis ce n'est pas le plateau plus dans l'est où ils ont la prétention d'être chic. Sur St-Laurent tu ne le sens pas vraiment, même s'il y a des endroits très chics, ils cohabitent avec des endroits beaucoup plus trash.

Parcourant 3 : Édith

3.12 Ici, il y aussi l'aspect de la langue et c'est vraiment bien d'entendre tout cela au niveau social.

Parcourant 4 : Marie

4.23 *Ça vient de me revenir, je suis très sensible au son, parce que dans les villages comme il y avait des fermes très isolées, le moyen pour prévenir les gens lorsqu'il y avait des décès, les gens étaient informés par les sons des cloches. Les gens maintenant ne font plus attention à cela, mais moi je sais lorsqu'il y a un mort, c'est un son de cloche très lent et sourd, depuis toute petite je connaissais, par les cloches, j'adore le son de cloches, je fais toujours attention au son des cloches. La même chose pour les pompiers, vu que ce n'est pas des pompiers professionnels, pour les prévenir ça passe par le son. La modernisation à tout changé. Mais, avant, trois coups c'était un feu, deux coups c'était un accident, un coup un chat coincé dans un arbre ou un truc ménager. Donc, en fait, quelque part, le son t'informait de ce qui se passait dans le village. Les cloches maintenant, avec l'arrivée des urbains, ces derniers se sont plaints des cloches, donc elles ont presque complètement disparu. Un de mes oncles aussi était un crieur. Mais avec la normalisation du son, l'ambiance sonore du village s'est normalisée. Avant il y avait tout un langage sonore, ça faisait l'ambiance, l'architecture du village. C'est drôle, je ne m'en souvenais plus du tout, mais là de penser à cela avec toi ça m'est revenu.*

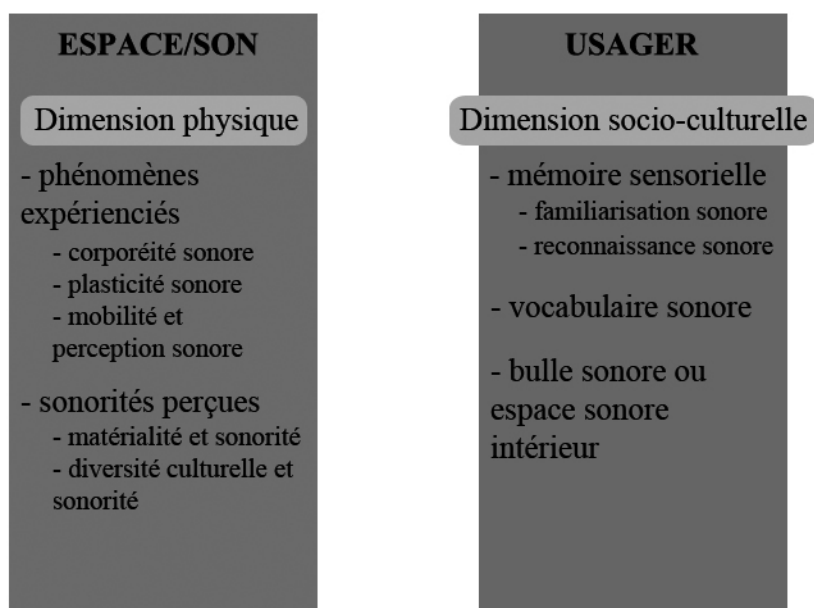
Parcourant 5 : Nicole

5.5 *Pour en revenir aux musiques de commerces, comme celle que l'on entend, je trouve cela plutôt agréable, celles que je n'aime pas ce sont celles des commerces de vêtements où il y a du boum, boum. C'est plutôt du bruit que de la musique, mais là c'était de la musique du pays, le Portugal je crois.*

4.2 Résumé des analyses

Une fois l'ensemble de ces constats bien établi et compris, il a été possible de les classer dans un tableau en fonction des relations qu'ils entretiennent avec le son, l'espace et l'utilisateur. Le fait qu'ils soient inscrits à un endroit du tableau ne signifie pas pour autant leur cloisonnement. Il est possible que d'autres liens existent avec d'autres dimensions présentes ou non dans cette classification. Il s'agit plutôt d'une première catégorisation afin de rendre plus accessible la lecture des résultats que nous avons soulevés de par l'analyse des commentaires de nos interviewés.

Catégorisation des résultats des analyses



À lecture et l'analyse des transcriptions, il semblait évident que deux des pôles que nous observons se retrouvent la plupart du temps sous la même rubrique. Nombre de commentaires faisaient directement référence à la dimension physique. Ceci nous montre comment le son et l'espace sont deux éléments indissociables et évoluant de paire dans toute expérience sensible et surtout en ce qui concerne le son. D'un autre côté, plusieurs constatations ont pu être faites en lien avec la dimension socioculturelle donc carrément en relation avec l'utilisateur et sa perception individuelle de l'environnement.

De plus, suite à ces analyses et à l'élaboration des différents constats que nous venons de présenter, nous sommes donc en mesure d'affirmer qu'une expérience sonore n'est certes pas universelle, mais qu'il existe malgré tout certaines similitudes. En effet, nous avons constaté d'une part que la mémoire sensible de l'utilisateur liée à sa culture personnelle, influence directement sa perception. D'autre part, cette même culture permet à l'utilisateur d'être en mesure d'identifier certains sons et de se faire une image mentale de cet objet ou groupe d'objets, sans pour autant voir réellement de quoi il s'agit. Par familiarisation sonore, l'utilisateur tisse des liens sensoriels qui lui permettent d'effectuer ce genre de phénomène. Cette habitude engendre d'emblée une certaine forme d'acceptation du contexte sonore, où s'opère une normalisation de ce dernier chez l'utilisateur. D'emblée, les sons inhabituels deviennent habituels et donc facilement identifiables. Par contre, le son inhabituel recevra de la part de l'utilisateur une attention particulière. Il tentera par tous les moyens d'en trouver l'origine afin de valider visuellement de quoi il s'agit. C'est pourquoi, nous avons postulé sur le fait que le son peut engendrer certains micromouvements de l'utilisateur, comme par exemple, un mouvement de tête vers la source sonore afin d'en identifier à la fois la provenance et sa matérialité objectivable visuellement. Le son possède donc des qualités kinesthésiques inégalées qui méritent qu'on lui accorde davantage d'intérêt. Ceci nous a aussi fait constater qu'il est fortuit de séparer les sens les uns des autres lors de recherche sur le sensible. La perception engage inévitablement l'ensemble de nos sens, d'où le concept « d'intersensorialité » et « d'unicité des sens ». Un

événement sensible transcende sans contredit la totalité de nos modalités sensorielles. Certes, certaines d'entre elles démontrent une meilleure capacité à saisir les signaux, mais cette réception provoque inévitablement une réponse de la part des autres sens de l'utilisateur.

À travers nos analyses, nous avons aussi confirmé le fait qu'il existe bel et bien une lacune en termes de verbalisation du phénomène sonore, d'une pauvreté au niveau du champ sémantique sonore, ce que nous avons appelé le vocabulaire sonore. Le manque de vocabulaire lié à cette dimension sensible de notre quotidien est dû à la suprématie du visuel et à sa difficulté de représentation que cette dernière engendre. Afin de pallier à cette carence, nous avons remarqué que nos enquêtés usaient de mimétisme sonore, imitant ainsi les sons qu'ils entendent afin de nous les faire comprendre et d'initier la discussion.

En tant que concepteur, nous sommes d'avis de prendre en considération les compétences du citoyen en matière d'usages et de perception. Nous estimons que perception et action sont donc indissociables. Pour cette raison, comme nous l'avons déjà mentionné antérieurement, une méthode particulière fut adoptée lors de notre étude de cas. Elle s'est avérée très efficace afin de faire parler les utilisateurs sur leur vécu quotidien de la matière sonore. Fait intéressant, la plupart de nos interviewés, ont fait mention d'une modification de leur perception en fonction de leur mode de déplacement. L'utilisateur en vélo, à pied, avec une poussette ou plus statique dans l'espace n'utilisera pas ce qui lui est donné à sentir de la même manière. Certaines modalités sensorielles prendront ainsi le dessus sur les autres, les signaux sensoriels n'ayant même pas une signification similaire.

5.0 RÉSULTATS ET CONCLUSION

Les multiples facettes de la dimension sonore explorée dans cette recherche nous ont permis à la fois, de révéler et valider certaines idées que nous avons d'emblée identifiées, mais aussi, d'en faire émerger maintes autres. En effet, les travaux d'ores et déjà effectués dans le domaine de l'environnement sonore, partant de ceux de Pierre Schaeffer jusqu'aux recherches plus récentes proposées par le laboratoire de recherche Cresson, nous ont amené à pousser davantage certains aspects. Notamment, celui de l'influence de la culture sur notre perception. L'anthropologie des sens développée entre autre par David Howes, avec son concept de « culture des sens », nous semblait un ajout nécessaire et un aspect plus ou moins bien exploré à l'intérieur des recherches précédentes. Après avoir exploré et analysé ces études dans le but d'en faire ressortir les concepts clés, nous avons pu mettre en avant **l'objectif de nos travaux qui tend à approfondir la compréhension de l'expérience sonore de l'utilisateur dans l'espace public urbain, afin d'en intégrer les principes en amont du processus de conception**. Ainsi, nous souhaitons saisir par des études de cas, de plus amples informations concernant la manière dont les usagers interprètent cette matière sonore.

L'apport du design en ce qui concerne l'amélioration des qualités polysensorielles de nos espaces publics urbains semble désormais aller de soi. Le dialogue entre l'utilisateur, le son et l'espace que les recherches sur l'expérience esthétique ont su démontrer, questionne précisément le rôle du designer dans l'aménagement de notre environnement. Tout changement qui s'opère dans les espaces publics vient ainsi modifier les manières d'être et d'agir de l'utilisateur et donc la perception qu'il en aura. Les designers se doivent de prendre en considération cette tâche qu'ils ont de pouvoir influencer le comportement des usagers par leur aménagement et de l'importance de mettre en avant des projets guidés par une volonté à magnifier tous les sens de l'utilisateur afin de lui faire vivre une expérience

sensorielle plus riche. Pour ce faire, l'architecte, l'architecte paysagiste, l'artiste, l'urbaniste, doivent prendre conscience de la nécessité de comprendre cette imbrication entre l'utilisateur et l'environnement, ce que Berleant nomme et que nous avons présenté comme le modèle participatif.

« When design becomes humane, it not only fits the shape, movements, and uses of the body; it also works with the conscious organism in an arc of expansion, development, and fulfillment. This is the goal that a deliberately articulated aesthetic can help accomplish. A participatory aesthetic can be a powerful force in transforming the world we inhabit into a place for human dwelling. » (Berleant, 2005, p.14)

Afin de poursuivre ce dessein, nous avons privilégié une approche compréhensive qui s'appuie sur une démarche qualitative puisant à la fois dans les domaines de la phénoménologie en design et ceux en environnement sonore. Une première étape fut l'observation par le chercheur de différents espaces publics dans le but d'expérimenter par lui-même le site d'intervention ainsi identifié pour l'élaboration de notre étude de cas. Par la suite, l'utilisation de la méthode des parcours commentés, a permis de recueillir directement à la source, donc *in situ*, l'opinion des usagers sur la manière dont ils perçoivent les ambiances tout en focalisant sur les sons. Suite à ces comptes rendus de perception en mouvement, nous avons cru nécessaire d'avoir un court entretien, en tête-à-tête, avec les répondants afin d'approfondir certains des aspects soulevés lors des parcours ou simplement pour discuter d'autres points de vue qui n'auraient pas été correctement développés par ces derniers.

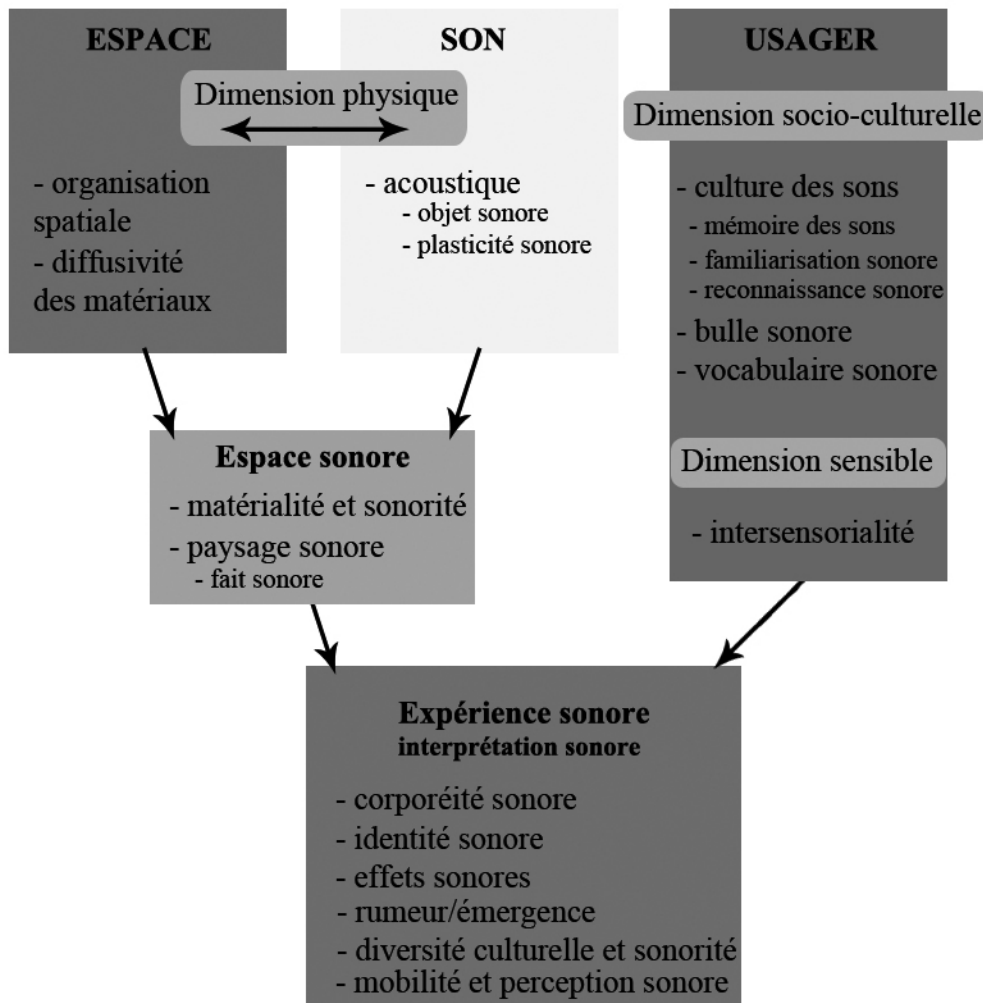
Le choix de l'espace public allant de soi, lieu de prédilection des actions et interactions sociales, nous devons malgré tout identifier dans quels types d'espaces publics nous souhaitons appliquer notre méthode de collecte de données. Les grandes rues ou grands boulevards commerciaux furent ainsi sélectionnés. Parmi la panoplie

de sites potentiels, le boulevard Saint-Laurent, grande rue commerciale historiquement établie dans la ville de Montréal, fut donc choisie. Suite à l'investigation du chercheur, à la passation de nos parcours commentés et de nos entretiens, le boulevard Saint-Laurent, nous a effectivement permis de mettre à jour, le fait que la culture individuelle de l'utilisateur modifie considérablement la manière dont il appréhende et construit son environnement quotidien. La mémoire sensorielle de l'utilisateur engendre chez lui une perception personnelle de l'espace. De ce constat, en découle plusieurs autres, ceux de familiarisation sonore, de reconnaissance sonore, d'intersensorialité et de séquentialité sensorielle. Il serait maintenant intéressant pour nous de pousser davantage la recherche, en effectuant d'autres études de cas dans des villes situées ailleurs dans le monde et d'en comparer les résultats. Par exemple existerait-il, entre la France, le Québec et l'Espagne, des similitudes ou si leurs manières d'interpréter la matière sonore change complètement entre ces différentes cultures? Certes, la culture individuelle de l'utilisateur transforme sa façon de percevoir, mais est-ce que la culture, disons sociétale, a aussi un rôle à jouer dans ces changements perceptifs? De plus, les découvertes et validations théoriques et conceptuelles que nous avons réalisées, nous permettent d'envisager la poursuite de cette recherche, particulièrement, l'aspect de leur mise en pratique dans des projets de design urbain. En effet, le domaine étant en plein essor, beaucoup de recherches restent encore à faire et surtout à propos de ces différentes modalités d'imbrications et d'applications dans le design urbain. Chose certaine, la recherche contribue à identifier des éléments à prendre en considération lors de la conception d'un aménagement urbain. La matérialité de nos espaces prise en compte actuellement sous sa seule dimension esthétique visuelle mérite une attention particulière. Nos analyses nous ont montré l'importance que cette dernière a aussi au niveau de sa sonorité et de son influence significative sur l'utilisateur dans ses déplacements et dans son appréhension de l'environnement qui l'entoure. L'espace public urbain peut être considéré de la même manière qu'une salle de concert où la propagation et la réverbération sont prises en considération avec un choix de matériaux appropriés. Il serait aussi intéressant de réfléchir davantage sur les différents modes de

déplacements que l'utilisateur utilise afin de parcourir la ville et ce, en lien avec les différentes modalités sensorielles. Les exemples que nous avons recueillis dans notre recherche démontrent que les sons sont perçus de manière extrêmement différente en fonction du mode de déplacement et n'auront pas la même signification. Bien d'autres éléments seraient à décrire donnant de nouvelles pistes ou réaffirmant certaines autres sur la pertinence de prendre en compte les compétences des usagers et d'intégrer dans la conception même de nos aménagements la dimension sonore.

Cette recherche a donc permis de mettre à jour certaines avancées dans les domaines s'intéressant à la dimension sonore. Tant sur les plans méthodologiques que théoriques, elle fournit de nouveaux arguments concernant l'intérêt de prendre en compte l'utilisateur dans ses compétences quotidiennes d'usagers et d'habitants de nos espaces publics urbains. Cette étude par le jumelage qu'elle propose entre la recherche en environnement sonore et celle en design, avec entre autre l'anthropologie des sens, formule une manière différente d'analyser l'expérience sonore. Nous espérons que cette vision novatrice pourra servir aux multiples acteurs œuvrant dans les disciplines connexes à l'aménagement de l'espace public urbain. L'échange entre ces derniers est nécessaire afin de prendre en compte l'ensemble des dimensions entourant l'expérience sonore. Le modèle ci-dessous, actualisé par les concepts qui ont émergé de notre analyse, aide à mieux comprendre les multiples facettes révélées lorsque nous interrogeons directement l'utilisateur dans ses déplacements quotidiens.

Actualisation du modèle conceptuel: expérience sensible et interprétation sonore de l'utilisateur dans l'espace public urbain



L'approche compréhensive utilisée ici, puisait également comme nous l'avons souligné, dans les pratiques et manifestations artistiques. Celles-ci nous ont offert une forme de terrain qui abonde de matériel qualitatif. L'analyse des pratiques artistiques sonores nous a permis d'acquérir de nombreuses données qualitatives que nous avons considérées lors de l'analyse de nos données (effet de kinesthésie, effet de plasticité, effet d'intersensorialité). D'une part, ces œuvres nous permettent d'approfondir des aspects souvent ignorés de l'expérience de l'utilisateur face à la dimension sonore, mais

surtout de mieux saisir les différents moyens nécessaires pour construire, « une ambiance ». Par contre, des portes se sont ainsi ouvertes, laissant la chance à de nouvelles perspectives de voir le jour dans les domaines entourant l'expérience sonore. Il est maintenant temps de mettre en pratique ces découvertes et confirmations et aussi d'ouvrir l'ensemble de ces idées à la totalité des sens que nous possédons. Il est clair, que l'utilisateur n'appréhende pas son environnement par un seul de ses sens à la fois, plusieurs arguments ont été donnés à ce sujet tout au long de cette recherche, nous croyons donc qu'il est nécessaire d'effectuer des recherches de la même teneur que la nôtre, mais ayant comme cible une modalité sensorielle autre qui viendrait bonifier nos propres découvertes et ainsi pouvoir espérer atteindre l'objectif ultime à savoir : d'envisager designer des espaces publics urbains possédant des qualités polysensorielles bien définies.

6.0 BIBLIOGRAPHIE

Sites Internet consultés :

Site Internet de Bill Fontana, <http://www.resoundings.org>

Site Internet du CRESSON : <http://www.cresson.archi.fr>

Site Internet de Sensorband : <http://www.sensorband.com>

Site Internet du World soundscape project : <http://www.sfu.ca>

Ouvrages consultés :

ARTHUR Paul, PASSINI Romedi, 1992, *Wayfinding: people, signs, and architecture*, McGraw-Hill, New York, 238 pages.

AMPHOUX Pascal, CHELKOFF Grégoire et THIBAUD Jean-Paul, 2004, *Ambiances en débats*, Éditions À la Croisé, Grenoble, 309 pages.

AMPHOUX Pascal, 1993, *L'identité sonore des villes européennes*, Cresson, Grenoble, France, 90 pages.

ASCHER François et Mireille Appel-Muller, 2007, *La rue est à nous... tous !*, Au diable vauvert, Paris, 308 pages.

AUGOYARD Jean-François et TORGUE Henry, 1995, *À l'écoute de l'environnement, répertoire des effets sonores*, Éditions Parenthèses, Marseille, 174 pages.

AUGOYARD Jean-François, TORGUE Henry, *Sonic experience: A guide to everyday sounds*, McGill-Queen's University Press, Montréal, 2005, 216 pages.

AUGOYARD Jean-François, 2002, *Expérience esthétique ordinaire de l'architecture*, Cresson, Grenoble, tome 1, 180 pages, tome 2, 342 pages.

BAHRMANN Henri, VAN MANG Ho, 1972, *L'ambiance urbaine, réflexion sur la ville et l'environnement sensible*, CRU, 53 pages.

- BERLEANT Arnold, 2005, *Aesthetics and environment, variations on a theme*, Editions Ashgate, Burlington, 256 pages.
- BENOÎT Michèle, 1991, *Pignon sur rue: les quartiers de Montréal*, Éditions Guérin, Montréal, 393 pages.
- BERTRAND Stéphane, DUFRESNE Jean-Maxime, 2005, *Surface de réparation*, in *Reconnaître le terrain : 19 inflexions au terrain vague*, Centre d'artistes AXENÉ07, Gatineau, 137 pages.
- BISSON Diane, GAGNON Caroline, 2005, *L'instrumentation spécifique à la recherche en design : explorer l'expérience de l'environnement matériel*. In *Recherches qualitatives, Hors Série, numéro 2*, association pour la recherche qualitative, pages 38 à 60.
- BISSON Diane, *Taste and the polysensory experience of the material environment in the children's room*, texte non publié.
- BLANCHET Alain, GOTMAN Anne, 1992, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Éditions Nathan, Paris, 125 pages.
- BLASSER Barry, SALTER Linda-Ruth, 2007, *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 437 pages.
- BULL Michael, 2000, *Sounding out the city, personal stereos and the management of everyday life*, Berg, Oxford, 208 pages.
- CAHEN Roland, *Peut-on créer des ambiances sonores durables ?*, in *culture et recherche* no 113, 11 pages.
- CAPRON Guénola et Nadine Haschar-Noé, 2007, *L'espace public urbain : de l'objet au processus de construction*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 276 pages.
- CHELKOFF Grégoire, 1998, *Entendre les espaces publics*, CRESSON, ENSGA, Grenoble, 246 pages.
- CHELKOFF Grégoire, 2005, *Articulations, limites et inclusions : archétypes et prototypes sonores pour la conception architecturale*, colloque européen « Construire avec les sons » -17/18 mars, 18 pages.

CHELKOFF Grégoire, 2003 *Prototypes sonores et architecturaux. Méthodologie pour un catalogue raisonné et des expérimentations constructives*, PUCA, CRESSON, Grenoble, , 186 pages.

CHION Michel, 1983, *Guide des objets sonores*, Editions Buchet/chastel, Paris, 186 pages.

CHRISTOV-BAKARGIEV Carolyn, 2001, *Janet Cardiff*, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island, New York, 198 pages.

CLASSEN Constance, 1993, *Worlds of sense: Exploring the senses in history and across cultures*, Editions Routledge, London, 192 pages.

CLASSEN Constance, 1998, *The color of angles*, Editions Routledge, New York, 233 pages.

CLASSEN Constance, 2005, *The book of touch*, Editions Berg, New York, 461 pages.

COPANS Jean, 2005, *L'enquête ethnographique de terrain*, Éditions Armand Colin, Paris, 127 pages.

COUIC, Marie-Christine, 2000, *La dimension intersensorielle dans la pratique de l'espace urbain : une approche méthodologique pluridisciplinaire*, thèse de doctorat, laboratoire de recherche Cresson, Grenoble, 276 pages.

DAYDÉ Guillaume, juillet 2002, *IMMERSONS, une structure itinérante pour la diffusion de l'art sonore*, TPFE, ENSGA, 106 pages.

DEWEY John, 1980, *Art as experience*, Putman, New York, 368 pages.

DOWNING Frances, 1994, « Memory and the making of places, » in *Ordering space: Types in architecture and design*, Editions Karen A. Franck and Lynda H. Schneekloth, New York, 233 pages.

DUMAUNRIER Élisabeth, 1990, *La perception dans le domaine sonore*, Université de Paris X - Nanterre, Éditions EAP, Issy-les-Moulineaux, 212 pages.

FENNETEAU Hervé, 2002, *Enquête : entretien et questionnaire*, Éditions Dunod, Paris, 128 pages.

GLASER Barney, STRAUSS Anselm, 1967, *The discovery of grounded theory; strategies for qualitative research*, Aldine, Chicago, 271 pages.

- GIAMETTA Stéfania, 2001, *L'identité sonore des espaces collectifs de Venise*, DEA, Ambiances : architecturales et urbaines, option acoustique et éclairagisme, septembre 119 pages.
- GIBSON J.J., 1979, *The ecological approach to visual perception*, Houghton Mifflin, Boston, 332 pages.
- GOSELIN Pierre et LE COGUEC Éric, 2006, *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, PUQ, Montréal, 141 pages.
- GROSJEAN Michel, THIBAUD Jean-Paul, 2001, *L'espace urbain en méthodes*, Éditions Parenthèses, Marseille, 217 pages.
- HAAPALA Arto, 2005, « On the aesthetics of the everyday, familiarity, strangeness and the meaning of place » in « *The aesthetics of everyday life* », Andrew Light et Jonathan M. Smith, Columbia university Press, New York, page 39 à 55.
- HEIDEGGER Martin, 1986, *Être et temps*, Éditions françaises Gallimard, Paris, 589 pages.
- HELLSTROM Bjorn, 2003, *Noise Design: Architectural modelling and the aesthetics of urban acoustic space*, Reproman, Suede, 263 pages.
- HOWES David, 2003, *Sensual relations, engaging the senses in culture and social theory*, University of Michigan Press, 283 pages.
- HOWES David, 2005, *Architecture of the senses*, in *Sense of the city catalogue*, CCA, Montréal, 349 pages.
- HOWES David, 2005, *the Empire of senses: the sensual culture reader*, Oxford, New York, 421 pages.
- HUIZINGA Johan, 1959, *Men and ideas, history, the Middle Ages, the renaissance*, Editions anglaises Meridian books, New York, 378 pages.
- KAHN Douglas, 2001, *Noise, water, meat, a history of sound in the arts*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 455 pages.
- LIGHT A. et SMITH M. J., 2005, *The aesthetics of everyday life*, Colombia University press, New York, 240 pages.
- LYNCH Kevin, 2003, *L'image de la cité*, Éditions Dunod, Paris, 221pages.

- MALNAR M. Joy, VODVARKA F, 2004, *Sensory Design*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 356 pages.
- MARIÉTAN Pierre, 2006, *Sonorités : chronique de la chose entendue*, Éditions Champ social, Nîmes, 109 pages.
- MARIÉTAN Pierre, 2005, *L'environnement sonore : approche sensible, concepts, modes de représentations*, Éditions Champ social, Nîmes, 93 pages.
- MARSAN Jean-Claude, 1994, *Montréal en évolution : historique du développement de l'architecture et de l'environnement urbain de montréalais*, Éditions du Méridien, Laval, 515 pages.
- MATRAS Jean-Jacques, 1961, "*Que sais-je*" *Le son*, Presses universitaires de France, Paris, 127 pages.
- MERLEAU-PONTY Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, 531 pages.
- NORBERG-SHULTZ Christian, 1997, *Genius Loci, paysage, ambiance et architecture*, Éditions Mardaga, Paris, 213 pages.
- NORMAN Donald A., 1988, in "*The psychology of everyday things*", Basic books, New York, 251 pages.
- PALLASMAA Juhani, 2005, *The eyes of the skin, architecture and the senses*, Editions John Wiley and sons, Chichester, 80 pages.
- PICAUT Judicael, 2005, « *Experimental study of sound propagation in a street* », in *Applied acoustics*, no.66, p.149-173.
- PROVENCHER Louise, 2006, *Atau Tanaka, le corps sous tension ou l'éloquence du geste*, in *Parachute*, no.121, p.63 à 77.
- RUSSOLO Luigi, 2003, *L'art des bruits, manifeste futuriste, 1913*, Éditions Allia, Paris, 38 pages.
- SAITO Y., 2001, *Everyday aesthetics*, in *Philosophy and literature*, no.25, pages 87 à 95.
- SEAMON D., *Phenomenology, place, environment, and architecture: a review of the literature*, in *Phenomenology Online*, consulted le 23/06/08, 36 pages.

SCHAEFFER Pierre, 1966, *Traité des objets musicaux*, Editions du Seuil, Paris, 671 pages.

SCHAFER Raymond Murray, 1977, *Ear cleaning*, Editions BMI, Don Mills, Canada, 46 pages.

SCHAFER Raymond Murray, 1979 pour la traduction française, *Le paysage sonore*, JC Lattès, Paris, 388 pages.

SCHAFER Raymond Murray, 1998, *The book of noise*, Editions Arcana, Indian River, Canada, 52 pages.

SCHON Donald, 1983, *The reflective practitioner, how professionals think in action*, Basic book, New York, 374 pages.

TIXIER Nicolas, 2001, *Morphodynamique des ambiances construites*, Thèse de Doctorat, discipline : sciences pour l'ingénieur, spécialité architecture, ESNAG, 391 pages.

VAL Marcel, 2002, *Acoustique appliquée*, Editions Dunod, Paris, 350 pages.

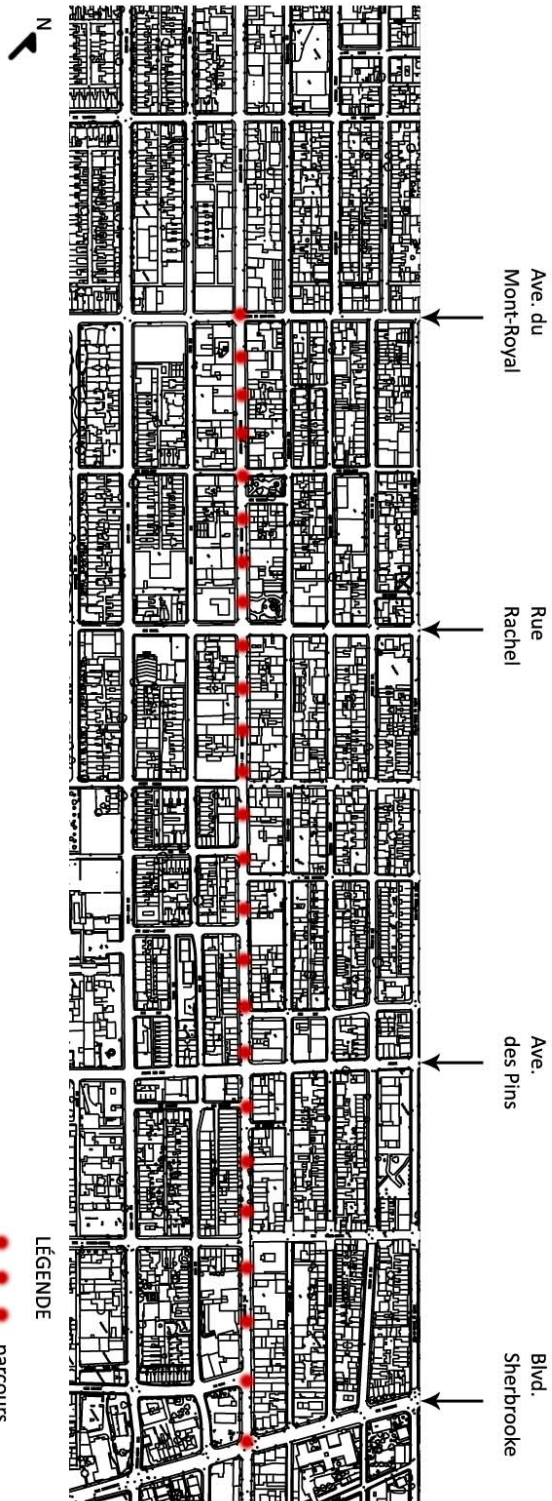
WELCH R.B. et WARREN D.H., Intersensory perception, in *Handbook of perception and human performance*, Vol. I : Sensory processes and perception p 25 à 36, Editions K.R. Boff, L. Kaufmann, J.P. Thomas, John Wiley and sons.

WOLOSZYN Philippe, 1998, *Caractérisation dimensionnelle de la diffusivité des formes architecturales et urbaines*, Thèse de Doctorat, 269 pages.

ZARDINI Mirko, 2005, *Sensations urbaines, une approche différente à l'urbanisme*, CCA, Lars Muller publishers, Montréal, 349 pages.

ANNEXE I

PLAN DE LOCALISATION



LÉGENDE

- parcours

échelle: 1:10000

ANNEXE II

Guide d'entretien

Toujours axer les propos des usagers vers les sons, mais laisser aussi beaucoup de place aux discussions en lien avec les autres sens.

Consigne pour le parcours :

Premièrement, je vais vous demander de marcher avec moi sur le boulevard et de commenter les sons que vous entendrez en essayant le plus possible de me faire comprendre ce que ces derniers vous font ressentir.

Parlez-moi des sons de la rue et de votre relation avec ces derniers, appréciation, répulsion et surtout, de me spécifier le **pourquoi** ?

Questions	Relances	Thèmes	Hypothèses
<p>1 -</p> <p>Parlez de la relation que vous entretenez avec le boulevard St-Laurent ?</p> <p>Habitez-vous dans le quartier ?</p> <p>Depuis combien de temps ?</p> <p>Travaillez-vous dans le quartier ?</p> <p>Depuis combien de</p>	<p>En moyenne combien de fois vous promenez-vous sur St-Laurent ?</p> <p>Appréciez-vous fréquenter le boulevard St-Laurent ? Pourquoi ?</p> <p>Quelles sont les raisons qui vous incitent à aller sur le boulevard St-Laurent ?</p>	<p>L'histoire (passé) de l'usager avec l'espace du site à l'étude, ainsi que sa relation actuelle avec ce dernier.</p> <p>Quels rapports /relations les usagers ont-ils avec la nature et avec la ville ?</p>	<p>Chercher à comprendre de quelle manière l'histoire de l'usager est en lien avec le site et comment elle influence sa réceptivité.</p> <p>De mieux comprendre si la relation actuelle que l'usager entretient avec l'espace influence son degré de réceptivité ainsi</p>

<p>temps ?</p> <p>Avez-vous l'habitude de fréquenter le boulevard St-Laurent ? Pour quels motifs ?</p> <p>Avez-vous déjà fréquenté le boulevard St-Laurent ? Si oui, Dans quelle circonstance ?</p>	<p>Est-ce qu'il existe, selon vous, certains sons typiques du Boulevard ?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Heure - Actions 		<p>que sa perception des sons</p>
<p>2-</p> <p>Est-ce que parmi les sons que vous avez entendus, certains ont eu un effet plus marquant sur vous ?</p>	<p>Pourquoi ce ou ces derniers ont-ils eu autant de répercussions sur votre perception ?</p> <p>Revenir sur les sons habituels et les sons inhabituels.</p> <p>Qu'est-ce qui selon vous est considéré comme un son habituel et un autre comme un son inhabituel ?</p>	<p>Relation que l'utilisateur a, avec les événements sonores « expérimentés » :</p> <p>Qu'ils soient :</p> <ul style="list-style-type: none"> - habituels - inhabituels <p>L'accent doit être mis sur ce thème lors de la passation des parcours.</p>	<p>Chercher à connaître l'effet des événements sonores spontanés sur la perception de l'utilisateur, ainsi que leur sens.</p> <p>Repérer s'il y a une différenciation réceptive entre un son habituel et un son inhabituel, ainsi que le sens que les usagers leur donnent</p>
<p>3-</p> <p>Est-ce que le fait d'entendre certains sons évoque chez-vous d'autres sensations, autres qu'auditives ?</p> <p>Est-ce que le fait de voir certains objets dans l'espace provoque chez-vous une</p>	<p>Est-ce que certains sons vous rappellent d'autres événements interpellant d'autres sens ?</p> <p>Pouvez-vous me parler davantage de tout cela ?</p>	<p>Inter sensorialité : existe-t-il des liens entre nos différents sens.</p> <p>Essayer de voir s'il n'y a pas une certaine forme de « séquentialité » entre les sens.</p>	<p>Chercher à comprendre les relations et les rapports que nos autres sens ont ensemble.</p> <p>Chercher à comprendre si un sens pourrait agir ou pas sur la perception de nos autres sens.</p>

certaine forme d'anticipation sonore ?			
<p>4-</p> <p>Est-ce que le fait d'entendre certains sons, vous rappelle des événements de votre passé ?</p> <p>À quoi cela est-il dû selon vous ?</p>	<p>Croyez-vous que ces derniers (événements) influencent votre perception auditive ?</p>	<p>Relation mnémorique qu'entretient l'utilisateur avec la dimension sonore et qui influence son interprétation de la matière sonore.</p> <p>Retour sur la relation de l'utilisateur avec les sons et l'espace.</p> <p>Mise en commun de la relation qu'il entretient avec les sons le tout situé dans un espace donné.</p>	<p>Chercher à savoir s'il existe une relation entre la perception de l'utilisateur et sa mémoire</p>
<p>5-</p> <p>Pouvez-vous me parler de la relation que vous entretenez avec le son en général ?</p> <p>Croyez-vous avoir une relation particulière avec les sons ?</p>	<p>Vous êtes un admirateur de musique ? (en fonction de sa réponse)</p> <p>Le son joue-t-il un rôle dominant ou important dans votre quotidien ?</p>	<p>Relation particulière que l'utilisateur entretient avec la dimension sonore</p>	<p>Chercher à comprendre les liens (subjectifs) que l'utilisateur a à priori avec les sons et d'emblée mieux saisir comment cette relation peut influencer son degré de réceptivité perceptuelle face à la matière sonore.</p>

Modèle de fiche du parcourant

Fiche du parcourant

Nom de l'enquêté	Sexe	Âge	Relation avec le son	Relation avec l'espace	Heure de passage

Résumé / remarque :

Entretien # :

Durée du parcours :

Condition du parcours :

Durée de l'entretien :

Lieu de passage de l'entretien :

Conditions de l'entretien :

Premières impressions / remarques :

Fiche du parcourant

Nom de l'enquêté	Sexe	Âge	Relation avec le son	Relation avec l'espace	Heure de passation
Patrick, designeur	M	32	<p>Culture musicale bien développé, joue de la guitare basse depuis de nombreuses années.</p> <p>Écoute toujours de la musique, surtout au travail afin de se créer une sorte de « bulle » personnelle.</p> <p>Relation particulière avec le son, lorsqu'il est en vélo. Les sons deviennent un sens plus important que les autres pour lui signaler le danger par exemple.</p> <p>Étant architecte, il avoue avoir une certaine déformation professionnelle en donnant beaucoup plus d'importance au visuel lors de ces déambulations quotidiennes.</p>	<p>Depuis sont arrivé à Montréal, il a toujours habité dans le quartier et du coup il fréquente le boulevard depuis plusieurs années, à la fois pour ces sorties que pour faire ces emplettes quotidiennes.</p> <p>Aime beaucoup l'espace à cause de son hétérogénéité culturelle, sociale et architecturale.</p> <p>Habite et vie l'espace depuis suffisamment longtemps afin d'être en mesure de constater les transformations que le boulevard au niveau de l'évolution de l'ouverture et de la fermeture de commerces</p>	15h30

Résumé / remarque :

Entretien # : 2

Durée du parcours : 23m11s

Condition du parcours :

Samedi, 5 avril 2008, départ angle St-Laurent / Sherbrooke. Belle journée ensoleillé du mois d'avril, première journée chaude du printemps. Beaucoup de gens sur promène sur le boulevard.

Durée de l'entretien : 17m29s

Lieu de passation de l'entretien :

Dans un petit café tranquille du boulevard St-Laurent un peu au Nord de l'avenue Mont-Royal. Petite

Conditions de l'entretien :

Petite musique latino comme ambiance sonore. Elle n'est pas très forte, on arrive à peine à entendre les paroles. Presque personne dans le café. Sons fréquents de machine à café et de moulin à café (un peu dérangeant, car très bruyant).

Premières impressions / remarques :

Je crois que cette dernière entrevue sera relativement riche en information pertinente. J'ai bien aimé le fait qu'il me parle de l'importance que les sons prennent lorsqu'il est en vélo contrairement à lorsqu'il marche dans la rue. Le fait aussi qu'il est des habitudes riches vis-à-vis de l'espace, beaucoup plus de liens mnémoniques ont été constatés.

TRANSCRIPTIONParcours :

G. L'idée, c'est d'écouter les sons et de les commenter et de dire un peu se que tu ressens par rapport à cela. (Son de sirène) Voilà comme ce son est-ce qu'il est agressif pourquoi ?

P. Oui moi je fais toujours ça (se bouche les oreilles avec ces doigts)

G. Parler des sons, et essayer de voir, si quelqu'un comme toi qui a des habitudes parce qu'il y habite depuis longtemps.

P. Plus que deux ans et demi

G. Donc voilà, est-ce qu'il y a des sons qui te rappellent des événements ou des souvenirs ?

P. Ben oui c'est sûr.

G. Est-ce que tu les entends différemment que les premières fois que tu y es venu ?

P. Ben oui c'est certain, parce que tout endroit à comme ça propre sonorité et puis lorsque tu déménages, c'est comme un peu stress, parce que c'est un peu bruyant comme endroit, mais maintenant c'est plus comme un sentiment de maison.

P. Une des trucs que j'aime bien c'est le vendredi soir ou le samedi soir le bruit un peu ambiant du monde un peu fou qui crie.

G. Tu trouves intéressant cette rumeur urbaine ?

P. Oui c'est cool d'être résident d'une place où tout le monde vient consommer ou vient vivre une vie un peu, viennent voir de l'excitation aussi, tout le monde sont super « hype ». L'autre soir j'ai été faire mon épicerie un vendredi soir à 11h00 et puis tu croises toute cette faune là qui sort et puis toi tu es dans ta bulle dans ton petit monde et puis sans avoir un « ipod » sur les oreilles tu filtres un peu tous ces sons là, cette cacophonie, jusqu'à temps que quelqu'un crie et puis « ah » qui te sorte de ta bulle.

(Ici un clochard nous demande de la monnaie)

P. Désolé monsieur, je n'ai rien (avec un petit rire)

P. C'est clair ça aussi, il y a toujours des petites interventions comme cela (en référent au clochard)

G. oui ça fait la vie de la rue

P. Évidemment aussi, depuis les dernières années il y a eu la construction, au niveau sonore c'était quelque chose mettons à dealer avec. Surtout vers la fin c'était vraiment irritant. Comme d'ailleurs, Juste ce 7h30 du matin, je me suis réveillé parce que mon lit vibrait à fond à cause qui creusait encore un autre trou juste en bas. Ça c'était très difficile.

G. Oui, c'était trop, parce que ça sortait des sons habituels, de l'espèce de continuité sonore qu'il y a normalement, ça venait déroger de tout cela.

P. Oui, et en même temps, il y a eu une toute autre sonorité qui est arrivée. Oui parce que, je me souviens, lorsqu'il faisait les trottoirs, avec toutes les passerelles en bois, avec les pas sa faisait comme des espèces de tambours et en plus tout le monde avait comme tendance à sauter d'une place à l'autre. Puis en même temps les voitures c'était des plaques d'acier, donc ça faisait une autre sonorité beaucoup plus métallique. Il y avait vraiment une sonorité particulière qui c'était installer pendant ce temps là. Maintenant je te dirais que le tout est revenu à la normale. Évidement ici, le niveau sonore des autos c'est suffisamment calme. Tu le perds, mais on dirait que dans l'imaginaire du monde, St-Laurent c'Est super bruyant, mais ce n'est pas si bruyant que cela finalement, parce que les autos ne sont pas capable de circuler, je suis sûr que le niveau est beaucoup plus important sur Sherbrooke par exemple. Ici tout arrêter, sa à tendance à fixer pour au moins une rue ou deux. Regarde on est capable de capter les ambiances ponctuelles.

(Encore un clochard qui nous demandes de l'argents)

P. Ça c'est un ponctuels (son) incommensurable, les gens qui quêtes, ces des zones réservés, ils ont chacun leur endroit. Alors tu le sais, tu croises souvent ces gens, tu les reconnais, bon eu ils ne se souviennent pas de toi malheureusement, mais bon tu as toujours ces voix là qui ponctuent très bien.

P. C'est sûr là on a plus de neige donc on a plus de facilité à circuler et puis le son de nos pas est aussi très différents.

G. Finalement quels sont les sons que tu entends le plus dans l'espace, les plus probants. Tu as parlé des voitures par rapport aux gens, les bruits de pas, paroles, tu as parlé des clochards, qui ponctuent l'espace sonore.

(Musique sortant d'un commerce)

P. Tu as aussi les commerçants, certains commerçants pas qui polluent, mais en fait qui envahissent l'espace public avec de la musique, des haut-parleurs un peu là pour attirer, je doute un peu de ces stratégies là. La plupart du temps ces agressifs à fond, ça te donne pas envie d'aller en dedans si c'est comme ça à l'extérieur, tu as un peu de la misère à t'imaginer comment c'est en dedans, alors ça ne te donne pas du tout envie d'y aller.

(Musique provenant d'une voiture qui passe)

P. Tu as aussi toujours cela, des gens qui écoutes de la musique les vitres baissées. Et puis cela c'est très fréquent et peu importe la température, ici il y a toujours des autos avec les vitres baissées, tu peux donc avoir une belle idée de la musique qu'ils écoutent.

P. Sinon, c'est ça, une espèce de continuum de petites bribes de conversations que tu entends en croisant les gens. Aussi très multilingue, c'est ce que fait la beauté de cet espace. À l'intérieur de deux secondes et quart, on a entendu une conversation en anglais et une conversation en français.

P. Putain camions qui part (il se sent agressé)

P. Voilà, je te dirais, que les sons qui prédominent, sont ceux de la route qui font comme une espèce de musique de fond, qui donne la texture de fond.

G. Finalement agréable, pas trop dérangeant.

P. Non, elle devient un peu plus dérangeante lorsque tu en prends conscience à chaque intersection de rue. Tu te préoccupes peut-être plus de ce qui se passe, tu te mets donc plus à y penser, tu te dis oui je vais croiser une intersection la circulation alors tu y portes plus ton attention, mais une fois que nous sommes de retour dans les endroits plus de marche.

G. Donc les sons des voitures deviennent comme une sorte d'avertisseur, des signaux à chaque intersection.

P. Moi, je ne sais pas mais c'est peut-être une habitude de cycliste, mais je porte beaucoup plus mon attention aux bruits des moteurs, lorsque tu as une accélération, une pointe vers le haut.

G. Donc, voilà, lorsque tu es piéton tu n'adoptes pas du tout la même attitude vis-à-vis des sons que lorsque tu es en vélo.

P. Du tout, du tout.

G. Lorsque tu es en vélo, tu es beaucoup plus alerte aux sons qui t'entourent

P. oui tu es en situation de péril, en fait, tu es beaucoup actif, tu dois négocier, en communication tacite avec les autres vélos, les autos, les piétons, il faut que tu signales ta présence, il faut que tu sois conscient de ton environnement. Tu es donc moins dans un monde ludique (marche), tu es dans un mode plus survie. Survie de déplacement. Mais lorsque tu marches, tu ne regardes pas trop où tu vas.

G. Est-ce que tu crois que certains sens ont une influence sur un autre de tes sens. Supposons, tu entends un son particulier et ce dernier te fait penser à autre chose.

P. Oui moi c'est les motos, l'été lorsqu'ils vont commencer à sortir, ils ont une sonorité tellement particulière, tu l'entends immédiatement.

G. ou sinon, le contraire, un truc visuel, tu vois en truc et puis tu entends un son sans qu'il soit la réellement.

P. Je te dirais qu'il y en a un et puis on arrive justement, c'est lorsque je passe devant chez Swartz, on dirait que j'entends les couteaux s'aiguiser, des gars qui coupent le smoked-meat. Où lorsque tu sens l'odeur des grillages de chez jano, tu entends en même temps de bruit de crépitement. Tu t'imagines beaucoup les sons qui sont à l'intérieur des commerces. Parce que les autres son on dirait que parce que tu vis dedans tu y portes moins ton attention.

G. Est-ce que tu crois que tout cela est du au fait que tu as déjà eu une expérience de ces lieux. Donc tu es plus en mesure de recomposer dans ta tête l'ambiance sonore en question.

P. Non, ben en fait ça dépend ce n'est pas vrai. Oui c'est les deux, mais je crois que tu es capable de t'imaginer une sonorité plus générale de l'espace malgré tout. Il y a aussi des vieilles mémoire de sons, vue aussi au mouvement des commerces sur le boulevard. Je me souviens ici à la place de la bijouterie, il y avait, un vieux monsieur qui avait une épicerie générale depuis super longtemps, et puis je me souviens de la voix du vieux bonhomme. À chaque fois que je passe ici, je me rappelle la voix du monsieur.

P. Il y a aussi des sons forts, comme pendant l'été et que tu passes devant le laika, il y a toujours des DJs.

P. Ah des pneus à cloue pas encore enlevé. Tu vois il y a des pointes comme cela. Donc, il y a une espèce de fond sonore avec des petites variantes qui viennent ponctuer notre marche

P. Du point de vue des autos, à cause du débit, quoi 30, 35 km/h, et les voitures ne peuvent pas trop accélérer, donc je crois que c'est un niveau sonore relativement acceptable. Ce n'est pas comme sur Sherbrooke par exemple. On dirait que le niveau sonore nous fait croire que l'on est en danger. Tu n'as pas envie de te promener là. Mais ici c'est parfait.

P. Tu vois ici on entend une musique mais on ne sait pas trop d'où elle vient.

P. Non, je trouve que c'est un son sonore, un niveau vraiment acceptable,

(Rencontre fortuite d'un de ces amis)

P. Interlude parenthèse, je pense aussi que le tout fait partie de l'espace

G. Oui c'est vrai, c'est ça qui fait aussi la vie de la rue.

P. Je ne sais pas si les rénovations qui ont eu lieu sur la rue, n'ont pas eu d'impact sur tout cela. En rétrécissant la rue. Je ne sais pas si les voitures vont moins vite. Du moins en théorie c'est ça qui était prévu dans le projet. Il faudrait faire des comparaisons avec avant pour savoir vraiment. Mais de mon côté je ne vois pas vraiment de différence.

P. pour le piéton c'est beaucoup mieux aussi, plus d'espace.

P. L'autre chose aussi, c'est que l'été, la rue ce transforme tellement souvent, justement ici devant le petit parc (parc des Amériques), il y a « fringe », la rue barrée, la sonorité change ne fonction des événements et des saisons, et puis même durant la journée. Moi j'aime bien le matin à l'heure des livraisons, je ne sais pas on dirait que tous les gens sont plus sociables. Les bruits de chargement et déchargement. C'est vraiment une petite vie de quartier.

G. Comme toi finalement qui habite le quartier

P. C'est certain que moi, je ne perçois pas l'espace comme les autres, pour moi c'est mon quotidien. Pour d'autres gens, cet espace pourrait être stressante, mais pas pour moi. Je pense que c'est plus différent visuellement, que simplement si on prenait le tout en fonction de la dimension sonore, tu vois maintenant une petite accalmi on peut même entendre les oiseaux. Mais si tu fais la coordination avec ce que le vois, c'est super chargé.

(Une personne qui fait du jogging vient de nous croiser)

P. C'est ça qui est bien sur St-Laurent tout se peut. Toute peut se passer sur St-Laurent tu ne sais jamais trop à quoi t'attendre. C'est ça qui fait l'ambiance, il n'y a pas de fils conducteur.

P. C'est, le multiculturalisme aussi qui est super intéressant. Cette hétérogénéité.

P. Là on n'est chanceux, on est la fin de semaine, sinon la semaine, il y aurait la construction, Il y a toujours des travaux, que ce soit sur la rue où un commerce qui changent ou qui rénovent.

P. Il y a ça aussi sur St-Laurent pleins d'interventions de gens de tous les milieux.

L'entretien :

G. Bon ce que je veux savoir, toi ça fait quoi au moins deux ans que tu habites le quartier ?

P. Plus que deux ans

G. Donc tu as vraiment des habitudes dans le quartier, tu t'y promènes souvent ?

P. Oui, en fait, ça j'ai toujours habité dans le quartier, avant je restais Mont-Royal/Clark, après Clark/Duluth.

G. Donc St-Laurent a toujours été pour toi un lieu de fréquentation pour faire ton marché, prendre un café, te promener et prendre une bière

P. oui il y a plein de petits bars

G. Tu as vraiment une relation particulière avec les sons

P. oui, lorsque j'ai déménagé sur St-Laurent c'était vraiment un choix, j'étais super content.

P. C'est vraiment mon petit quartier favori en ville ce coin là.

G. Pourquoi, c'est quoi qui t'attire sur cette rue ? L'hétérogénéité,

P. Oui tu as comme deux trames superposés, celle plus jet7 et puis celle plus traditionnelle portugaise, restaurants de famille. Mais en même temps dépendamment du moment de la journée ça se transforme du tout au tout. Moi, je trouve cela bien intéressant de pouvoir aller prendre mon petit café au club social portugais où c'est super familiale et puis après de voir de l'autre côté des gens qui ne se peuvent plus. J'adore ça de voir ce clash entre les gens. Ici c'est un peu tout en même temps et puis ce n'est pas le plateau plus dans l'est où ils ont la prétention d'être chic sur St-Laurent tu ne le sens pas vraiment, même s'il y a des endroits très chic, mais ils cohabitent avec des endroits beaucoup plus trash.

G. Au niveau du son, est-ce qu'il a une importance dans ton quotidien ? Lorsque tu marches dans la rue ou au travail ?

P. Oui pour moi le son pour travailler c'est presque essentiel. Je dirais même que lorsque je suis en mode plus production (référence à son travail), j'ai besoin absolument de la musique afin de me créer une sorte de bulle.

G. Donc tu as besoin de la musique afin de te créer ton espace à toi plus personnel ?

P. Oui, je crois aussi que la musique teinte aussi ma création, ou j'ajuste mon choix musical en fonction de ce que je fais. Je ne sais pas lequel domine la plus. Au bureau par exemple, c'est gros loft ouvert, donc tu as vraiment une grosse pollution de sons, tu as des conversations, et puis tu as toujours tendance à prêter l'oreille parce que c'est des sujets qui t'intéresse, même si ce n'est pas un projet sur lequel tu travailles. Donc tu n'arrives pas à te concentrer, c'est là que les écouteurs deviennent essentiels. Lorsque je vais être en mode production, où c'est vraiment de l'exécution, là je vais

écouter de la musique plus trash, sinon pour la création, je vais choisir une musique différente un peu plus bizarroïde, plus éclectique. Sinon chez-nous, il y a toujours de la musique dans 80% du temps.

G. Donc tu as toujours besoin d'une ambiance sonore que tu crées toi même en lien avec tes envies ?

P. Oui, mais aussi j'aime bien l'été, lorsqu'il y a des événements où lorsque les gens sortent, tu ouvres les fenêtres et puis tu entends cette espèce de brouhaha. J'aime bien ce bruit de la ville.

P. Mais plus souvent qu'autrement, je choisis de mettre de la musique afin de me créer mon environnement sonore. Tu veux t'isoler.

G. Est-ce que tu vas choisir tes destinations, comme aller dans un bar bien précis à cause de la musique ?

P. Je te dirais de moins en moins, je le faisais plus avant. Aujourd'hui, je sors plus dans des endroits où l'on peut parler. Donc la musique est moins forte, tu en prends moins conscience, elle a donc moins d'importance, mais bon, il y a aussi des limites. Si il y a une chanson bizarre qui passe tu vas t'en rendre compte, mais sinon c'est comme une texture de fond.

G. Sinon, est-ce que tu as une certaine forme de culture musicale ?

P. Oui chez moi je vais le faire, je crois que j'ai une oreille musicale bien développée, pour avoir joué de la guitare basse pendant longtemps, et puis encore maintenant. Je viens d'une famille de musicien et j'ai beaucoup d'amis musicien. J'adore aller chez mes amis qui ont un petit studio, je trouve que la musique est une forme de communication. Lorsque ça groove, ça veut dire que les deux sont capable de s'écouter et puis là, il y a une sorte de chimie qui s'installe.

P. Avec un de mes amis, Tom, qui lui est musicien, on a de bonne discussion sur l'esthétique musique et puis lorsque nous étions au Bacc, on essayait souvent de faire des transpositions entre esthétique musicale et le design. On parler d'architecture et puis d'orchestration, de faire des parallèles comme cela. Effectivement, il y en a plein c'est très connexe.

G. Est-ce que lorsque tu es sur la rue, tu as ce genre de réflexion, d'appréhension, de voir les sons ambiants comme une pièce musicale ?

P. Oui c'est sûr, si tu mets de chapeau de musique concrète, oui, il y a un rythme.

G. Mais spontanément, ce n'est pas un truc auquel tu vas porter vraiment ton attention ?

P. Je te dirais que cela je le fais vraiment plus en vélo.

G. Oui toi en vélo c'est vraiment plus par les sons que par le visuel que tu vas te repérer dans l'espace ?

P. Oui, c'est claire, je suis beaucoup alerte à ça. J'écoute beaucoup ma respiration en vélo, sinon je ne me rends pas compte si je suis essoufflé ou pas. C'est sûrement à cause de cela, que j'active plus ce sens là que les autres. En pédalant aussi, le rythme est bien différent de la marche, c'est une rythmicité qui est plus propice à créer des harmonies, entre les moteurs et puis les gens, je ne sais pas on dirait que le tout s'agence mieux ensemble. Ton déplacement est différent donc tu entends les sons vraiment d'une autre manière. Tous les sons se fondent ensemble. Tandis qu'à pied, lorsqu'il y a de la musique dans un commerce par exemple tu as le temps de l'écouter et de l'apprécier. Mais en vélo, tu entends simplement que deux trois notes qui vont se conjuguer avec d'autres sons un peu plus loin. La composition sonore de la rue se créé beaucoup plus facilement. Le son à pied est beaucoup plus comme une texture.

G. Est-ce que tu vas être plus porté sur le visuel, lorsque tu vas marcher dans une rue ?

P. Oui défaut professionnel, c'est certain que je suis beaucoup plus en appréciation visuelle que sonore. Pour le sonore, il faut vraiment qu'il y est quelque chose qui vienne briser ta quotidienneté pour que tu lui portes attention. Soit un bruit de moteur trop fort qui passe près de toi, une ambulance, quelque chose qui vient te stresser, qui vient te chercher. Sinon, c'est comme un background.

P. La nuit par exemple, j'aime bien écouter le bruit de mes pas, de mes vêtements. Tu participes à l'ambiance sonore.

P. C'est bizarre, ça aussi, lorsque tu vois passer un vélo « single gear », tu vois le vélo, tu t'attendrais à entendre un bruit de dérailleur, mais là tu n'entends rien du tout. C'est vraiment drôle, tu entends donc le son par l'absence.

P. Moi je trippe sur les ambiances sonores des restos, j'aimerais bien faire le design de cela. Il faut super bien gérer le niveau sonore. Mais dans la rue ce n'est pas comme cela, tu es dans ta bulle. C'est moins flagrant. On prend l'espace public comme elle est. Tu sais que tu n'as pas trop de contrôle comme utilisateur. Tu acceptes le tout. Ça deviendrait trop frustrant si on y portait trop d'attention.

G. Supposons l'été lorsque tu te promènes sur la rue est-ce que tu as besoin à certains moments de rentrer par exemple dans un commerce afin d'apaiser un peu le tout ?

P. Je vais changer de rue, comme St-Dominique. Si je n'ai pas envie de cette ambiance. Que je n'ai pas trop envie d'être public. Car St-Laurent est une rue très

publique. Si je veux de l'anonymat, je vais changer de rue. Le niveau sonore, ne me dérange pas car St-Laurent un son qui est propre à sa nature, tu dois l'accepter. Ce n'est pas à elle de changer c'est à moi de changer.

ANNEXE V**Modèle de grille d'analyse de transcription****Grille de transcription****Entretien # X nom du parcourant**

Transcription	Mots clés de l'utilisateur ou du chercheur	Notes	Regroupement 2 et 3 (mots clés + notes)

ANNEXE VI

Grille d'analyse de transcription

Entretien # 2 Patrick

<p>2.1 Oui moi je fais toujours ça (se bouche les oreilles avec ces doigts)</p>	<p>Son► mouvement spontané de l'usager</p>	<p>Lorsqu'un véhicule d'urgence a passé, avec la sirène bien audible, l'usager à tendance à ce boucher les oreilles afin de réduire l'agression sonore de ce dernier</p>	<p>Lien avec la kinesthésie sonore.</p>
<p>2.2 G. Est-ce que tu les entends différemment que les premières fois que tu y es venu ?</p> <p>P. Ben oui c'est certain, parce que tout endroit à comme ça propre sonorité et puis lorsque tu déménages, c'est comme un peu stress, parce que c'est un peu bruyant comme endroit, mais maintenant c'est plus comme un sentiment de</p>	<p>Espace = sonorité propre</p> <p>Habitude, familiarité face à l'ambiance sonore</p>	<p>L'usager habitant l'espace du boulevard, devient de plus en plus familier avec son ambiance sonore par habitude. Il entend différemment les sons, il y a une sorte de familiarisation sonore.</p>	

maison.			
<p>2.3 Oui c'est cool d'être résident d'une place où tout le monde vient consommer ou vient vivre une vie un peu, vienne voir de l'excitation aussi, tout le monde sont super « hype ». L'autre soir j'ai été faire mon épicerie un vendredi soir à 11h00 et puis tu croises toute cette faune là qui sorte et puis toi tu es dans ta bulle dans ton petit monde et puis sans avoir un « ipod » sur les oreilles tu filtres un peu tous ces sons là, cette cacophonie, jusqu'à temps que quelqu'un crie et puis « ah » qui te sorte de ta bulle.</p>	<p>Etre dans sa bulle = l'idée de l'espace intérieur et de l'espace extérieur.</p> <p>Cacophonie urbaine,</p> <p>Filtrage naturel des sons par l'usager</p>	<p>L'idée que lorsque nous nous promenons dans l'espace public, nous nous créons notre propre espace sonore intérieur en filtrant les différents sons qui sont présents dans l'espace extérieur et que le seul moyen de nous faire sortir de cette « bulle », est l'arrivée d'un son inhabituel ou agressant qui nous sort de cette osmose sonore avec l'espace.</p>	
<p>2.4 Oui, et en même temps, il y a eu une toute autre sonorité qui est arrivée. Oui parce que, je me souviens, lorsqu'il faisait les trottoirs, avec toutes les passerelles en bois,</p>	<p>Variation des sonorités en référence aux matériaux. (en relation directe avec les pas des usagers)</p> <p>Circulation véhiculaire rapide</p>	<p>L'usager mentionne que lors des travaux qui ont eu lieu sur le boulevard, une nouvelle sonorité est apparue à cause des différents matériaux qui</p>	

<p>avec les pas sa faisait comme des espèces de tambours et en plus tout le monde avait comme tendance à sauter d'une place à l'autre. Puis en même temps les voitures c'était des plaques d'acier, donc ça faisait une autre sonorité beaucoup plus métallique. Il y avait vraiment une sonorité particulière qui c'était installer pendant ce temps là. Maintenant je te dirais que le tout est revenu à la normale. Évidemment ici, le niveau sonore des autos c'est suffisamment calme. Tu le perds, mais on dirait que dans l'imaginaire du monde, St-Laurent c'Est super bruyant, mais ce n'est pas si bruyant que cela finalement, parce que les autos ne sont pas capable de circuler, je suis sûr que le niveau est beaucoup plus</p>	<p>= augmentation du niveau sonore.</p> <p>Ambiance sonore habituelle.</p> <p>Ambiance sonore ponctuelle</p>	<p>étaient utilisés lors des constructions. Le bois sur les trottoirs et les plaques d'acier dans la rue ont créé une ambiance sonore particulière en relation directe avec cet événement.</p> <p>Il fait aussi la comparaison avec maintenant où les travaux sont pratiquement terminé et que l'ambiance sonore familière ou habituelle est de retour.</p> <p>Il mentionne aussi le fait que nous pouvons maintenant même profiter des ambiances ponctuelles qui sont présentes dans l'espace. Le tout en référence au clochard qui nous à demandé de l'argent (voir prochain commentaire)</p>	
--	--	--	--

<p>important sur Sherbrooke par exemple. Ici tout arrêter, sa à tendance à fixer pour au moins une rue ou deux. Regarde on est capable de capter les ambiances ponctuelles.</p>			
<p>2.5 (Encore un clochard qui nous demandes de l'argent)</p> <p>P. Ça c'est un ponctuels (son) incommensurable, les gens qui quêtes, ces des zones réservés, ils ont chacun leur endroit. Alors tu le sais, tu croises souvent ces gens, tu les reconnais, bon eu ils ne se souviennent pas de toi malheureusement, mais bon tu as toujours ces voix là qui ponctuent très bien.</p>	<p>Ambiance ponctuelle</p> <p>Mémoire sonore et visuelle.</p>	<p>Ici, il est question encore de l'ambiance sonore qui ponctue l'espace de la rue tout au long du parcours, en référence aux différents mendiants qui sont installés sur la rue. Il y a aussi une certaine forme de reconnaissance visuelle et sonore de ces derniers par l'usager due à sa fréquentation quasi quotidienne de l'espace.</p>	
<p>2.6 C'est sûr là on à plus de neige donc on a plus de facilité à circuler et puis le son de nos pas est</p>	<p>Matériaux = sonorité</p>	<p>Le fait que nous changeons de saison et que la neige à fondu modifie</p>	

aussi très différents.		beaucoup les sons des pas sur le sol.	
<p>2.7 (Musique sortant d'un commerce)</p> <p>P. Tu as aussi les commerçants, certains commerçants pas qui polluent, mais en fait qui envahissent l'espace public avec de la musique, des haut-parleurs un peu là pour attirer, je doute un peu de ces stratégies là. La plupart du temps ces agressifs à fond, ça te donne pas envie d'aller en dedans si c'est comme ça à l'extérieur, tu as un peu de la misère à t'imaginer comment c'est en dedans, alors ça ne te donne pas du tout envie d'y aller.</p> <p>(Musique provenant d'une voiture qui passe)</p> <p>P. Tu as aussi toujours cela, des gens qui écoutent de la musique les</p>	<p>Commerce musique = agression sonore</p> <p>Son → visuel (mouvement de la tête)</p> <p>Ambiance sonore particulière à St-Laurent = musique provenant des véhicules.</p> <p>Son = appartenance sociale</p> <p>Son = exprimer dans l'espace public</p>	<p>Comme la plupart des usagers, la musique provenant des commerces attirent certes l'attention de ces derniers, ils dirigent spontanément leur regard en direction de la source sonore, mais pour la plupart cela ne les incite pas du tout à rentrer dans le commerce.</p> <p>Il existe une certaine particularité sonore sur St-Laurent que l'on ne retrouve peut-être pas sur d'autre rue. Le fait que les usagers en voitures manifeste ouvertement leur musique en baissant les vitres de leur voiture.</p>	

<p>vitres baissées. Et puis cela c'est très fréquent et peu importe la température, ici il y a toujours des autos avec les vitres baissées, tu peux donc avoir une belle idée de la musique qu'ils écoutent.</p>			
<p>2.8 Sinon, c'est ça, une espèce de continuum de petites bribes de conversations que tu entends en croisant les gens. Aussi très multilingue, c'est ce que fait la beauté de cet espace. À l'intérieur de deux secondes et quart, on a entendu une conversation en anglais et une conversation en français.</p>	<p>Continuum sonore = fond sonore de circulation</p> <p>Ambiance sonore ponctuelle = bribes de conversations</p> <p>Multilinguisme du boulevard St-Laurent.</p>	<p>L'usager décrit l'espace sonore du boulevard, comme une espèce de continuum sonore du au son de fond des voitures ponctués de petits événements sonores ponctuels dans le cas si présent, se sont les conversations que les gens peuvent avoir entre eux. Il mentionne aussi la diversité sonore culturelle présente sur le boulevard.</p>	
<p>2.9 Voilà, je te dirais, que les sons qui prédominent, sont ceux de la</p>	<p>Texture sonore de fond</p>	<p>L'idée que le bruit de fond créé par la circulation</p>	

<p>route qui font comme une espèce de musique de fond, qui donne la texture de fond</p>		<p>véhiculaire correspond à une espèce de texture sonore, donc un lien, une relation avec un certain niveau de plasticité sonore.</p> <p>Utilisation d'un vocabulaire très lié au visuel.</p>	
<p>2.10 Non, elle devient un peu plus dérangeante lorsque tu en prends conscience à chaque intersection de rue. Tu te préoccupes peut-être plus de ce qui se passe, tu te mets donc plus à y penser, tu te dis oui je vais croiser une intersection la circulation alors tu y portes plus ton attention, mais une fois que nous sommes de retour dans les endroits plus de marche.</p>	<p>Intersection = augmentation de l'attention de l'usager</p> <p>Bruit + intensité + mouvement = attention</p>	<p>Ici, il est question que l'usager augmente sa vigilance sensorielle lorsqu'il arrive à une intersection. Le son devient comme un appel à cette vigilance et ce plus que les autres sens.</p>	
<p>2.12 Moi, je ne sais pas mais c'est peut-être une habitude de cycliste, mais je porte beaucoup plus mon attention</p>	<p>Attitude perceptive + mode de déplacement</p>	<p>Modification de l'attention et de la perception de l'usager en fonction de son mode de déplacement.</p>	

<p>aux bruits des moteurs, lorsque tu as une accélération, une pointe vers le haut.</p> <p>oui tu es en situation de péril, en fait, tu es beaucoup actif, tu dois négocier, en communication tacite avec les autres vélos, les autos, les piétons, il faut que tu signales ta présence, il faut que tu sois conscient de ton environnement. Tu es donc moins dans un monde ludique (marche), tu es dans un mode plus survie. Survie de déplacement. Mais lorsque tu marches, tu ne regardes pas trop où tu vas.</p>		<p>Par exemple, en vélo, les sons prennent beaucoup plus d'importance qu'à pied.</p> <p>Lorsque l'on est à vélo, nous sommes plus dans un mode survie donc les sons deviennent des signaux d'alerte. Il faut être beaucoup plus conscient de l'environnement dans lequel nous prenons place. Tandis qu'à pied, nous sommes plus dans un monde ludique où nous pouvons plus apprécier les sons à un niveau esthétique.</p>	
<p>2.13 G. Est-ce que tu crois que certains sens on une influence sur un autre de tes sens. Supposons, tu entends un son particulier et ce dernier te fait penser à autre chose.</p> <p>P. Oui moi c'est les</p>	<p>Reconnaissance visuelle par le sonore.</p> <p>Son ► visuel</p>	<p>Le fait t'entendre un son provoque chez l'utilisateur la visualisation d'une image mentale en relation directe avec le son entendu. Dans le cas présent, il s'agit du son des motos qui pour lui</p>	<p>Séquentialité sensorielle.</p>

<p>motos, l'été lorsqu'ils vont commencer à sortir, ils ont une sonorité tellement particulière, tu l'entends immédiatement.</p>		<p>est facilement associable à une image mentale.</p>	
<p>2.14 P. Je te dirais qu'il y en a un et puis on arrive justement, c'est lorsque je passe devant chez Swartz, on dirait que j'entends les couteaux s'aiguiser, des gars qui coupent le smoked-meat. Où lorsque tu sens l'odeur des grillages de chez jano, tu entends en même temps de bruit de crépitement. Tu t'imagines beaucoup les sons qui sont à l'intérieur des commerces. Parce que les autres son on dirait que parce que tu vis dedans tu y portes moins ton attention.</p> <p>G. Est-ce que tu crois que tout cela est du au fait que</p>	<p>Inter sensorialité, Visuel▶ sonore Visuel▶ olfactif Mémoire sonore</p>	<p>Il est question ici de la relation ainsi que du rapport qui existe entre nos sens. L'utilisateur en voyant une façade de commerce, entend les sons qui sont présents à l'intérieur, sans pour autant qu'il soit audible dans l'espace.</p> <p>D'autres sens viennent aussi entrer en jeu notamment l'olfactif. Ce dernier peut aussi être l'initiateur, celui qui débute cette séquence sensorielle.</p> <p>De plus, ces sensations, sont certes dues au fait que l'utilisateur a une mémoire sonore de</p>	

<p>tu as déjà eu une expérience de ces lieux. Donc tu es plus en mesure de recomposer dans ta tête l'ambiance sonore en question.</p> <p>P. Non, ben en fait ça dépend ce n'est pas vrai. Oui c'est les deux, mais je crois que tu es capable de t'imaginer une sonorité plus générale de l'espace malgré tout. Il y a aussi des vieilles mémoire de sons, vue aussi au mouvement des commerces sur le boulevard. Je me souviens ici à la place de la bijouterie, il y avait, un vieux monsieur qui avait une épicerie générale depuis super longtemps, et puis je me souviens de la voix du vieux bonhomme. À chaque fois que je passe ici, je me rappelle la voix du monsieur.</p>		<p>l'espace en question du fait qu'il y est souvent allé. Il connaît les sons, l'ambiance qui est présent dans l'espace. Ces donc une forme de mémoire sonore, de mémoire d'ambiance due à la culture de personnelle de l'utilisateur, de ça relation particulière qu'il entretient avec l'espace.</p>	
<p>2.15 L'autre chose aussi, c'est que</p>	<p>Fluctuation de la</p>	<p>L'ambiance sonore du</p>	

<p>l'été, la rue ce transforme tellement souvent, justement ici devant le petit parc (parc des Amériques), il y a « fringe », la rue barrée, la sonorité change ne fonction des événements et des saisons, et puis même durant la journée. Moi j'aime bien le matin à l'heure des livraisons, je ne sais pas on dirait que tous les gens sont plus sociables. Les bruits de chargement et déchargement. C'est vraiment une petite vie de quartier.</p>	<p>sonorité</p>	<p>boulevard varie beaucoup en fonction de la temporalité et ce à différente échelle temporelle. Au niveau de la journée, l'ambiance se modifie constamment entre le jour et la nuit. Les saisons ainsi que les événements font aussi énormément varier le tout</p>	
<p>2.16 C'est certain que moi, je ne perçois pas l'espace comme les autres, pour moi c'est mon quotidien. Pour d'autres gens, cet espace pourrait être stressante, mais pas pour moi. Je pense que c'est plus différent visuellement, que simplement si on</p>	<p>Espace quotidien = modification de la perception. Dimension sonore + homogène que la dimension visuelle.</p>	<p>L'utilisateur qui dans son quotidien fréquente un espace, développe une perception qui lui est propre. Sa perception sera modifiée du fait qu'il connaisse bien l'espace. D'autre part,</p>	

<p>prenait le tout en fonction de la dimension sonore, tu vois maintenant une petite accalmie on peut même entendre les oiseaux. Mais si tu fais la coordination avec ce que le vois, c'est super chargé.</p>		<p>selon ce dernier, la dimension sonore est beaucoup plus homogène et continue que la dimension visuelle qui est chaotique et agressive.</p>	
<p>Fin du parcours début de l'Entretien.</p>			
<p>2.17 Oui tu as comme deux trames superposés, celle plus jet7 et puis celle plus traditionnelle portugaise, restaurants de famille. Mais en même temps dépendamment du moment de la journée ça se transforme du tout au tout. Moi, je trouve cela bien intéressant de pouvoir aller prendre mon petit café au club social portugais où c'est super familiale et puis après de voir de l'autre côté des gens qui ne se peuvent plus.</p>	<p>Transformation de l'ambiance sonore = temps Cohabitation culturel</p>	<p>La diversité culturelle et sociétale intrinsèque au boulevard St-Laurent lui donne certaines caractéristiques ambiantielles qui lui sont propres. Notamment, cette cohabitation entre différents styles de population qui est présent en même temps et qui évolue au courant de la journée et ce au niveau de l'ambiance sonore ou de l'ambiance en</p>	

<p>J'adore ça de voir ce clash entre les gens. Ici c'est un peu tout en même temps et puis ce n'est pas le plateau plus dans l'est où ils ont la prétention d'être chic sur St-Laurent tu ne le sens pas vraiment, même s'il y a des endroits très chic, mais ils cohabitent avec des endroits beaucoup plus trash.</p>		<p>générale</p>	
<p>2.18 Oui pour moi le son pour travailler c'est presque essentiel. Je dirais même que lorsque je suis en mode plus production (référence à son travail), j'ai besoin absolument de la musique afin de me créer une sorte de bulle</p> <p>Mais plus souvent qu'autrement, je choisis de mettre de la musique afin de me créer mon environnement sonore. Tu veux t'isoler.</p>	<p>Son = création d'un espace intérieur personnel</p> <p>Création de son environnement sonore</p>	<p>Lorsqu'il travail ou qu'il a besoin de se concentrer, l'utilisateur utilise le son, la musique en l'occurrence afin de se créer ça « bulle » personnelle. Dépendamment de ces envies et de ces sentiments du moment, l'utilisateur construit son ambiance sonore afin de rendre son espace agréable.</p>	
<p>2.19 Avec un de</p>	<p>Transposition entre</p>	<p>L'idée qu'il y est</p>	

<p>mes amis, Tom, qui lui est musicien, on a de bonne discussion sur l'esthétique musique et puis lorsque nous étions au Bacc, on essayait souvent de faire des transpositions entre esthétique musicale et le design. On parler d'architecture et puis d'orchestration, de faire des parallèles comme cela. Effectivement, il y en a plein c'Est très connexe.</p> <p>Oui c'Est sure, si tu mets de chapeau de musique concrète, oui, il y a en rythme.</p>	<p>l'esthétique musicale et design, architecture, etc. = rythme</p>	<p>certain parallèle à faire entre le son des espaces publics et le design. Le rythme est la caractéristique du son qui est le plus souvent transposer au design.</p>	
<p>2.20 Oui, c'Est claire, je suis beaucoup alerte à ça. J'écoute beaucoup ma respiration en vélo, sinon je ne me rends pas compte si je suis essoufflé ou pas. C'est sûrement à cause de cela, que j'active plus ce sens là que les</p>	<p>Augmentation de l'attention sonore en vélo = harmonisation des sons</p> <p>Création musicale à l'échelle de la rue.</p>	<p>Les sons deviennent beaucoup plus important en vélo (voir notes 2.12). La vitesse de circulation du vélo permet une recomposition sonore plus à l'échelle de la rue et complètement</p>	

<p>autres. En pédalant aussi, le rythme est bien différent de la marche, c'est une rythmicité qui est plus propice à créer des harmonies, entre les moteurs et puis les gens, je ne sais pas on dirait que le tout s'agence mieux ensemble. Ton déplacement est différent donc tu entends les sons vraiment d'une autre manière. Tous les sons se fondent ensemble. Tandis qu'à pied, lorsqu'il y a de la musique dans un commerce par exemple tu as le temps de l'écouter et de l'apprécier. Mais en vélo, tu entends simplement que deux trois notes qui va se conjuguer avec d'autres sons un peu plus loin. La composition sonore de la rue se crée beaucoup plus facilement. Le son à pied est beaucoup plus comme une texture.</p>		<p>différente de celle que nous avons lorsque nous marchons. La marche est beaucoup plus ludique et nous pouvons mieux différencier chaque son. Tandis que la rythmicité du vélo, ne permet à l'utilisateur que de capturer certains sons qui créent son ambiance sonore.</p>	
--	--	--	--

<p>2.21 Oui défaut professionnel, c'est certain que je suis beaucoup plus en appréciation visuelle que sonore. Pour le sonore, il faut vraiment qu'il y est quelque chose qui vienne briser ta quotidienneté pour que tu lui portes attention. Soit un bruit de moteur trop fort qui passe près de toi, une ambulance, quelque chose qui vient te stresser, qui vient te chercher. Sinon, c'est comme un background.</p>	<p>Son inhabituel = briser la quotidienneté = attention</p>	<p>Comme la plupart des gens, l'appréhension de l'environnement se fait beaucoup plus par le biais de la dimension visuelle. Pour que les sons soient aussi pris en compte, il faut que ces derniers sortent du quotidien de l'usager. Sinon, ils vont rester comme une espèce de fond sonore.</p>	
<p>2.22 La nuit par exemple, j'aime bien écouter le bruit de mes pas, de mes vêtements. Tu participes à l'ambiance sonore.</p>	<p>Usager = producteur de sons</p>	<p>Le fait que l'usager, à certaines périodes de la journée en l'occurrence le soir où il y a moins de sources sonores, il est possible d'entendre ces propres sons à un niveau très détaillé.</p>	
<p>2.23 C'est bizarre, ça aussi, lorsque tu vois passer un vélo « single gear », tu</p>	<p>Visuel ► sonore Entendre par l'absence</p>	<p>Le fait de voir un objet dans l'espace de s'attendre à</p>	

<p>vois le vélo, tu t'attendrais à entendre un bruit de dérailleur, mais là tu n'entends rien du tout. C'est vraiment drôle, tu entends donc le son par l'absence.</p>		<p>entendre un son qui ne vient pas. Perception sonore qui est complètement déboussolé.</p>	
<p>2.24 Je vais changer de rue, comme St-Dominique. Si je n'ai pas envie de cette ambiance. Que je n'Ai pas trop envie d'être public. Car St-Laurent est une rue très publique. Si je veux de l'anonymat, je vais changer de rue. Le niveau sonore, ne me dérange pas car St-Laurent un son qui est propre à sa nature, tu dois l'accepter. Ce n'est pas à elle de changer c'est à moi de changer.</p>	<p>Son + espace = acceptation</p> <p>Nature sonore de l'espace</p>	<p>L'usager s'attend donc à une certaine ambiance sonore relativement au contexte dans lequel il prend place. Cette prise de conscience lui permet d'accepter beaucoup plus facilement et d'être tolérant vis-à-vis des ambiances présentent sur le boulevard.</p>	