



**L'écriture de la voix dans la musique acousmatique
comme trace des tensions d'une société cosmopolite**

par Marie-Gaëlle Louise Verspecht

**Mémoire présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de l'obtention du
grade de Maître ès art (M.A) en art, concentration création**

Québec, Canada

© Marie-Gaëlle Louise Verspecht, 2023

Résumé

Ce mémoire s'attache à la question du rôle de la voix dans les structures de composition acousmatique comme élément vecteur d'une pensée politique. Précédée d'un historique du conflit linguistique belge, une réflexion sur la voix y est d'abord abordée de façon conceptuelle, au regard de trois compositeurs : Mussorgsky, compositeur russe ayant utilisé la voix comme arme politique, Max Richter, compositeur contemporain ainsi que le groupe de chercheurs Psyche electro-acoustic Opera Company, qui s'intéresse également à l'espace scénique et au théâtre immersif. La voix y est aussi analysée de façon technique. Techniques qui ont servi aux compositions et aux traces matérielles sur les objets scéniques, constituant une installation cartographique rendue possible grâce à une méthodologie phonographique et archivistique.

Les questions de recherche abordées dans ce mémoire traitent de la spatialité sonore de la voix, à savoir comment rendre compte des tensions d'une société cosmopolite dans un espace défini, du traitement de l'outil vocal dans la musique acousmatique, plus précisément comment la voix, outil organique, évolue grâce à des logiciels de transformations vocales, et se métamorphose en sons purement électroniques. Enfin, de répondre à la question de départ, comment l'écriture de la voix dans la musique acousmatique peut-elle être trace des tensions d'une société cosmopolite ?

Mots-clés : voix, musique acousmatique, archive, phonographie, cartographie.

TABLE DES MATIERES

Résumé	IV
LISTE DES TABLEAUX	VI
LISTE DES FIGURES	VII
Remerciements	IX
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	3
L'IDENTITE FRACTUREE	3
1.1 Une naissance sanglante, ancrages historiques	3
1.1.1 1830, naissance d'un État pour deux nations	3
1.1.2 Le Roi, la Loi, la Liberté ; la Monarchie comme illusion d'unité	6
1.1.3 1968 : Wallen buiten !	8
1.2 Géographies et identités	9
1.2.1 Géographie bruxelloise, les frontières invisibles	9
1.2.2 La pyramide identitaire d'après A. Maalouf	15
1.3 Méthodologie	17
1.3.1 Phonographie : l'écoute comme point de départ	17
1.3.2 L'archive	18
1.3.3 Vers la musique concrète	18
1.4 La problématique	21
CHAPITRE 2	22
LES MAITRES DE LA VOIX	22
2.1 Modest Petrovich Mussorgsky, la voix comme vecteur de traditions	22
2.2 Max Richter comme exemple du rôle de la voix dans les compositions contemporaines	25
2.2.1 The blue notebook (2003), la voix qui conte	25
2.2.2 Voices (2021), la voix politique	25
2.3 Psyche electro-acoustic opera company, la voix, l'espace et le théâtre installatif	26
CHAPITRE 3	28
LA VILLE COMME ESPACE DE RESONANCE, LE PROCESSUS DE CREATION DE BRUSSELS 2.0	28
3.1 BRUSSELS 2.0, un processus d'écoute vers une matérialité de la voix	28
3.1.1 BRUSSELS 1.0, le processus d'écoute	28
3.1.2 Phonographie, cartes et archives, vers une musique concrète	30
3.1.3 La voix comme trace matérielle vers un théâtre installatif	31
3.2 BRUSSELS 2.0	32
3.2.1 La phonographie comme point d'ancrage	32

3.2.2 L'écoute de Bruxelles	32
3.2.3 Le choix des objets scénographiques	35
3.2.4 Le choix du son	42
3.3 Grandir à Bruxelles	44
BIBLIOGRAPHIE	49

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU 1 : ÉVOLUTION DES PRINCIPALES LANGUES ET PATOIS PARLEES DE 985 A 1792	4
TABLEAU 2 : DIFFERENCES ENTRE LES CONSONNES H, G ET R EN FRANÇAIS ET FLAMAND	19

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1 : CARTE DES TROIS COMMUNAUTES, SERVICE PUBLIC FEDERAL (2023)	7
FIGURE 2 : CARTE DES DIX-NEUF COMMUNES DE BRUXELLES-CAPITALE, OPENSTREETMAP.ORG (2023)	10
FIGURE 3 : LA MIXITE, C'EST SURTOUT POUR LES (QUARTIERS) PAUVRES, GILLES VAN HAMME, PIERRE MARISSAL (2017)	12
FIGURE 4 : MOUVEMENTS MIGRATOIRES ET PROCESSUS DYNAMIQUES DANS LES QUARTIERS BRUXELLOIS, , HTTPS://JOURNALS.OPENEDITION.ORG/BRUSSELS/1337?LANG=EN#TOCTO1N2 (PAGE CONSULTÉE LE 22 JUIN 2022)	14
FIGURE 5 : FOR THE REFUGEES, MARIE-GAËLLE LOUISE VERSPECHT, 2022	29
FIGURE 6 : VIRTUAL ID, MARIE-GAËLLE LOUISE VERSPECHT, 2022	29
FIGURE 7 : TRAJET EN TRAIN DE LANDEN VERS BRUXELLES-CENTRAAL, GOOGLE MAP, 2022	33
FIGURE 8 : TRAJET DE BRUSSEL-CENTRAAL VERS RUE DU DUC, GOOGLE MAP, 2022	33
FIGURE 9 : TRAJET DE RUE SAINT-HUBERT VERS WOLUWE PARC, GOOGLE MAP, 2022	34
FIGURE 10 : TRAJET RUE SAINT-HUBERT VERS PALAIS ROYAL, GOOGLE MAP, 2022	34
FIGURE 11 : TRAJET RUE SAINT-HUBERT VERS SCHUMANN, GOOGLE MAP, 2022	35
FIGURE 12 : RETROPROJECTION (OBJET SCENIQUE #1), MARIE-GAËLLE LOUISE VERSPECHT, 2022	36
FIGURE 13 : TETE AVEC AUTO PORTRAIT (OBJET SCENIQUE #2), MARIE-GAËLLE LOUISE VERSPECHT, 2022	37
FIGURE 14 : TETE AVEC AUTO PORTRAIT (OBJET SCENIQUE #2), MARIE-GAËLLE LOUISE VERSPECHT, 2022	38
FIGURE 15 : « IK BEN », PROJECTION SUR DEMI-DOME, MARIE-GAËLLE LOUISE VERSPECHT, 2022	39

FIGURE 16 : "JE SUIS", », PROJECTION SUR DEMI-DOME, MARIE-GAËLLE LOUISE VERSPECHT, 2022	39
FIGURE 17 : "I AM", PROJECTION SUR DEMI-DOME, MARIE-GAËLLE LOUISE VERSPECHT, 2022	40
FIGURE 18 : "LE QUOTIDIEN EST RECONFORT", PROJECTION SUR DEMI-DOME, MARIE-GAËLLE LOUISE VERSPECHT, 2022	40
FIGURE 19 : "VIRTUAL ID", PERFORMANCE PROJETEE SUR LE DEMI-DOME, MARIE-GAËLLE LOUISE VERSPECHT, 2022	41
FIGURE 20 : "VIRTUAL ID", PERFORMANCE PROJETEE SUR LE DEMI-DOME, MARIE-GAËLLE LOUISE VERSPECHT, 2022	41

Remerciements

Je tiens à remercier M. Jean-Paul Quéinnec ainsi que Mme Constanza Camelo pour leur encadrement lors mon parcours académique. Ce mémoire est le fruit de trois années de recherche-crédation et leurs corrections et conseils ont permis de guider mes ancrages théoriques et artistiques.

Mes remerciements vont également à M. Alexandre Nadeau, Mme Christina Gauthier ainsi que M. William Pedneault, sans qui la partie artistique n'aurait pas été aussi riche et aboutie.

Je tiens également à remercier chaleureusement Mme Galia Qissi de m'avoir permis de rendre mon premier laboratoire public en avril 2022 en m'autorisant à y exposer mes œuvres.

Enfin, je tiens à remercier mes proches pour leur soutien mais également de m'avoir aidé à retrouver des archives familiales qui ont inspiré les objets scéniques de l'œuvre.

INTRODUCTION

Être née à Bruxelles, c'est grandir dans la deuxième ville la plus cosmopolite d'Europe après Londres. Prendre le métro le matin, entendre des langues que l'on ne comprend pas mais qui nous sont pourtant familières. S'asseoir en classe à côté d'un ami italien et derrière la meilleure amie taiwanaise. Se balader au centre-ville et passer par le quartier Matonge. Entrer dans une boutique, la vendeuse vous parle en anglais, *just in case you work for the European Parliament*, vous lui répondez en français. En mettant la clé dans la serrure de votre porte d'entrée, vous dites bonjour à votre voisin de droite et *goeiedag* à celui de gauche. Mais derrière ce mélange de langues qui colorent les sons de la ville, qui font parties de notre quotidien, les tensions, datant de la création du plat pays, sont toujours bien présentes. Bruxelles est tiraillée entre les traces du colonialisme et les tensions entre flamands et wallons et les langues en sont la résonance, délimitées géographiquement dans les différents quartiers de la ville. De nombreux artistes populaires tentent encore aujourd'hui de créer un lien entre les communautés, comme avec le groupe flamand Clouseau :

« On est tous les mêmes want we zijn allemaal Belgen
Oui, je vous aime, ons geheim zijn Vlamingen en Walen in hetzelfde land
In dit kleine land, ons Belgenland, Taan Vlamingen en Walen aan dezelfde kant
Dat mag toch niet verdwijnen want ik hou van België¹ » (Vanhie, Wauthers & Wauthers, 2009)

Sans succès, les parties politiques flamands au pouvoir (NVA) ont émis leur mécontentement et les artistes ont reçu des menaces de mort de la part de séparatistes

¹ Marc VANHIE, Koen WAUTERS, Kris WAUTERS, «Leve Belgie», *zij an zij*, Universal, 2009, 3min13, disque numérique

extrémistes flamands. Au regard du groupe Clouseau, la voix, utilisée comme outil principal de création, est vecteur d'une vision culturelle et politique du monde. Dans la musique électroacoustique, elle dépeint les paysages truquées de *Liège à Paris*² par le compositeur et professeur belge Henri Pousseur (1929-2009). Jean-Pierre Blivet, maître de la voix, insiste dans son essai *Les voies du chant* sur l'importance de la technicité et de la compréhension des liens charnels entre corps et voix. Bien avant l'électroacoustique, le compositeur russe Mussorgsky (1839-1881) a travaillé et écrit pour la langue russe. Amoureux de son pays, défenseur de sa culture, il a réussi à calquer les inflexions de la voix parlée sur la ligne mélodique en utilisant des procédés d'écriture comme par exemple les changements d'éclairages, notamment dans le cycle *Les Enfantines*³.

Ce sont autant de références qui ont nourri et guidé mon processus de recherche pour ma création Brussels 2.0 ainsi que ma problématique sur le rôle et la place de la voix dans la musique acousmatique au regard d'une œuvre inspirée du contexte culturel Bruxellois.

C'est la raison pour laquelle je propose d'avancer de la manière suivante. Dans le premier chapitre, j'aborderai l'histoire du conflit entre les francophones et flamands ainsi que ma méthodologie phonographique. Le second chapitre est consacré aux Maîtres de la voix, et en quoi certaines de leurs œuvres ont inspiré la mienne. Enfin, le dernier chapitre se concentre sur le processus de création de Brussels 2.0 et l'ouverture vers de nouvelles questions.

² Henri POUSSEUR, « Liège à Paris », *Liège à Paris*, Sub Rosa, 2009, 59 min, disque numérique

³ Modest Petrovich MUSSORGSKY, « Kinderstube », éd. préparée par Peter Stamm, Allemagne, Editions Peters, 1997

CHAPITRE 1

L'IDENTITE FRACTUREE

1.1 Une naissance sanglante, ancrages historiques

1.1.1 1830, naissance d'un État pour deux nations

Pour mieux comprendre la situation politique et linguistique d'aujourd'hui, il faut remonter à la naissance, en 1830, du plat pays. Entre la mer du Nord, les vallées du pays de la Sambre et les canaux qui dessinent les paysages flamands, le territoire qui constitue aujourd'hui la Belgique a connu nombre de guerres et d'occupations. Afin de ne pas alourdir le texte avec une myriade de dates, un tableau récapitulatif regroupe les principales occupations qu'a connu la Belgique avant les Révolutions de 1789 à Bruxelles et à Liège. Je m'intéresse ici à regrouper les dates à partir de la création de la Principauté de Liège (985). Le tableau reprend également les langues et patois parlés en majorités dans la population de l'époque. Ces rappels historiques et linguistiques m'apportent une base de réflexion pour mon projet artistique, surtout pour mieux comprendre l'évolution des langues par rapport aux territoires.

Tableau 1 : Évolution des principales langues et patois parlées de 985 à 1792

Nom du territoire	Date de début	Date de fin	Principales langues, patois parlées
Principauté épiscopale de Liège	985	1795	Français, limbourgeois, wallon, néerlandais
Pays-Bas du Sud	Fin XI ^{ème}	1383	Flamand-occidental, flamand-oriental, brabançon, néerlandais
Pays-Bas bourguignons	1384	1482	Flamand-occidental, flamand-oriental, brabançon, néerlandais, wallon, luxembourgeois, français, parler d'oïl
Pays-Bas des Habsbourg	1482	1549	Brabançon, flamands, wallon, luxembourgeois, français
Pays-Bas espagnols	1549	1715	Brabançon, flamands, moyen-néerlandais, wallon, luxembourgeois, moyen-français
Pays-Bas autrichien	1715	1789/1792	Brabançon, flamands, néerlandais, wallon, luxembourgeois, français, limbourgeois, allemand

Source : Marie-Gaëlle Louise Verspecht, 2022

La date de 1789 marque un tournant dans l'histoire de la Belgique. Si la Révolution française est connue de tous, le peuple s'est également soulevé à Bruxelles et à Liège. Après plus de huit-siècles, la principauté de Liège rendit son dernier souffle. Les historiens sont

divisés quant à l'essence qui marque le début de cette Révolution. Pour les uns, il s'agit d'un élan semblable à celui qui s'est produit en France la même année. Pour d'autres, elle s'attache à la Révolution brabançonne. Cette dernière, considérée comme la première révolution de Belgique, trouve ses origines à Bruxelles. S'il s'agissait au départ d'une seule insurrection en réaction aux édits de Joseph II, la fin est bien plus sanglante. Les États-Généraux des Pays-Bas du Sud battirent en octobre 1789 l'armée impériale. En janvier 1790, l'état indépendant des États-Belgiques-Unis, virent le jour...pour finalement revenir au sein du Saint-Empire l'hiver de la même année. De 1795 à 1814, le territoire belge est annexé à la France. Et, loin d'être un détail, il s'agit de la première fois dans l'histoire que les territoires de la Principauté de Liège et des Pays-Bas méridionaux sont unifiés. Mais en 1815, après la chute de l'Empire, le traité de Vienne fût signé. La Belgique devint un État tampon. Sous le règne de Guillaume I^{er} d'Orange, le Royaume uni des Pays-Bas vît le jour. La création de cet état-rempart pour les alliés unissait deux territoires aux tensions fortes : les anciens Pays-Bas autrichiens et les Pays-Bas du Nord, sans compter les tensions déjà existantes entre les diverses provinces. Entre communautarismes religieux, absence de libertés, notamment de la presse, les futurs « belges » s'opposent farouchement au Roi, contrairement au nord, fervent défenseur de la couronne.

C'est dans ce contexte d'unité éphémère qu'en 1830, les cris du peuple résonnèrent un peu partout au pays. Une naissance sanglante, d'un État pour deux nations.

1.1.2 *Le Roi, la Loi, la Liberté* ; la Monarchie comme illusion d'unité

Instaurée le 21 juillet 1831 suite au serment de Léopold I^{er}, Prince de Saxe-Cobourg-Gotha, de lignée allemande, la Monarchie et l'indépendance de la Belgique virent le jour. Je ne m'attarderai pas à mentionner les colonies belges, ni l'exploitation des ressources du Congo et son annexion en 1908, car ce n'est pas le sujet de mon œuvre, qui se focalise sur le conflit entre flamands et wallons et la question de la monarchie.

Se succédèrent à Léopold I^{er}, le Roi Léopold II, Albert I^{er}, Léopold III, le prince régent Charles de Flandre, le Roi Baudoin, Albert II et son fils, présentement en fonction, le Roi Philippe.

La Belgique est une monarchie constitutionnelle héréditaire, c'est-à-dire :

« Le rôle et le fonctionnement des institutions du pays, y compris la Monarchie, sont régis par la Constitution. "Héréditaire" signifie que la fonction royale telle que décrite dans la Constitution ne peut être assumée que par un descendant du premier Roi des Belges, Léopold I^{er}. Le Roi, que la Constitution place au-dessus des considérations idéologiques et religieuses, des opinions et débats politiques et des intérêts économiques, a un rôle d'arbitre et de gardien de l'unité et de l'indépendance du pays. ⁴ » (La monarchie belge, 2022)

La monarchie n'est qu'illusion d'un unitarisme. En 1950, la *question royale* mit à mal cet argument, si souvent mis de l'avant. Lors de la deuxième guerre mondiale, le Roi Léopold III revint de Suisse après avoir fait acte de reddition en 1940. Un référendum pour son retour fût gagné par les royalistes, cependant les provinces d'Anvers, Liège et du Hainaut votèrent majoritairement contre. Les premières manifestations, mères de nombreuses à venir, creusèrent encore un peu plus les tensions entre communautés. Le pays est un état fédéral

⁴ LA MONARCHIE BELGE, « Histoire de la monarchie », *monarchie*, <https://www.monarchie.be/fr/famille-royale/histoire-de-la-monarchie> (page consultée le 2 août 2022).

divisé en trois Communautés (Flamande, française, Germanophone), trois Régions administratives (Bruxelles, Flandre, Wallonie) et quatre régions linguistiques (Région bilingue Wallonie-Bruxelles, de langue allemande de Belgique, de langue française de Belgique, de langue néerlandaise de Belgique). Depuis la législation sur l'usage des langues, « les régions linguistiques sont unilingues, à l'exception de Bruxelles-Capitale⁵ ».

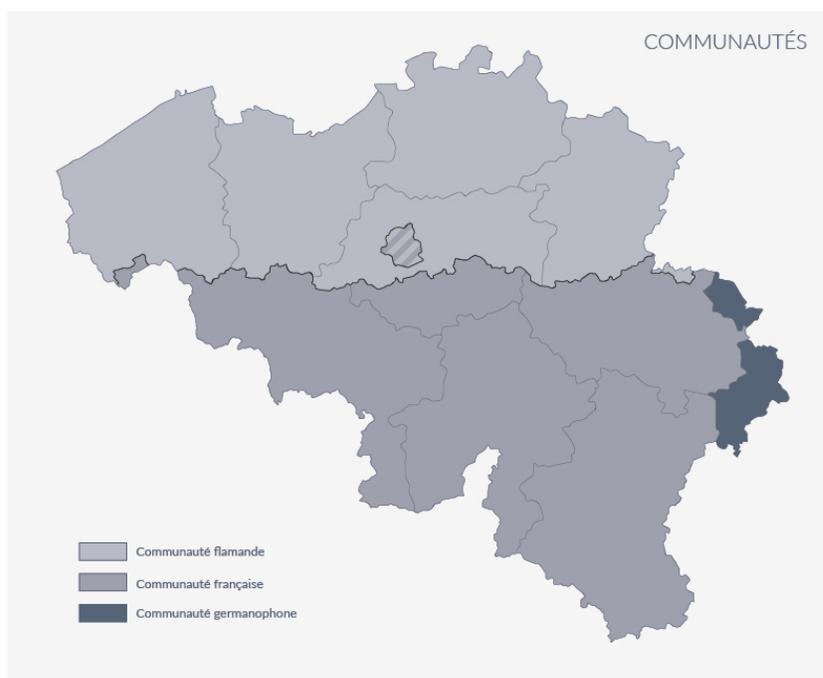


Figure 1 : *Carte des trois communautés*, Service public fédéral (2023)

S'il existe des « communes à faciliter » autour de Bruxelles-Capitale, les lois votées au gouvernement flamand invitent les citoyens à respecter les droits du sol, et parler néerlandais dans une commune flamande, comme s'est fait rappeler, à la suite d'une dénonciation⁶, un

⁵ « Législation sur l'usage des langues en Belgique », dans Wikipédia, 1^{er} septembre 2022, https://fr.wikipedia.org/wiki/Législation_sur_l%27usage_des_langues_en_Belgique (page consultée le 4 avril 2023).

⁶ La libre (La rédaction de La Libre), <https://www.lalibre.be/regions/brabant/2022/05/18/un-boulangier-de-tervuren-critique-pour-lusage-du-francais-dans-son-commerce-le-prince-laurent-reagit-si-jhabitais-en-chine-japprendrais-le-chinois-X7LWWDQ6QJC73L72TC63DTZXT4/> (page consultée le 29 mai 2022)

boulangier de la commune de Tervuren après avoir reçu en mai 2022 une lettre du gouverneur car une des vendeuses a répondu à un client en français. Un autre exemple, qui démontre que la Belgique n'est qu'une nation de nom, est une loi datant de 1962, indiquant qu'au sein de tous services publics, et par conséquent les services administratifs, sauf s'ils se trouvent près d'une frontière linguistique, les employés doivent communiquer leurs services dans la langue du sol. Par conséquent, si un francophone habite une ville flamande et se rend dans sa maison communale, l'employé ne peut lui répondre en français.

Étant donné que la Belgique est un pays avec trois gouvernements, en plus du gouvernement fédéral (exécutif), le devoir d'unité du Roi est nul puisque le peuple est déchiré depuis bien avant la création du pays. Et qui plus est, puisque le pays est divisé administrativement et politiquement le Roi ne peut garantir en rien son unité.

Cette crise existentielle qui dure depuis toujours a connu des épisodes déchirants, comme la fameuse Affaire de Leuven.

1.1.3 1968 : Wallen buiten !

1968. Cette date marque un tournant glacial dans l'histoire des deux communautés linguistiques. Le 5 novembre 1967, après des semaines de tensions entre forces de l'ordre et étudiants pendant la grève étudiante, plus de trente-mille personnes scandèrent à Anvers le départ des étudiants et professeurs de l'Université de Louvain, en s'appuyant sur la législation sur l'unilinguisme votée en 1962. Pendant des semaines, des étudiants, professeurs et nationalistes flamands défilèrent avec des banderoles « *Wallen buiten !* », en français « Wallons dehors ! ». Les conséquences de ces tensions linguistiques ont poussé à

la démission le premier ministre fédéral de l'époque, Paul Vanden Boeynants mais surtout, et en même temps, c'est peut-être de là que vient l'expression « une histoire belge », la pose de la première pierre de Louvain-la-Neuve, extension francophone de l'UCL. Une ville a donc été créée afin d'apaiser les tensions. La KU Leuven et l'UCL restent encore aujourd'hui le symbole de ces dissensions.

Depuis ces épisodes malheureux, la question de l'indépendance de la Flandre est usurpée par les nationalistes extrémistes flamands. Le débat est dès lors otage de l'imaginaire collectif.

Mon projet de recherche repose sur cette compréhension de l'histoire de la création de la Belgique. Je souhaite à appréhender comment fonctionne Bruxelles et pourquoi elle est au cœur de tant de tensions, et notamment entre les différentes identités qui en émergent.

1.2 Géographies et identités

1.2.1 Géographie bruxelloise, les frontières invisibles

Il y a des frontières, parfois invisibles, parfois discrètes qui séparent les bruxellois les uns des autres. Des remparts inconscients, ou non, qui creusent les inégalités et renforcent les préjugés. Dix-neuf, c'est le nombre de communes, ou de villages comme disent les bruxellois. Comme évoqué dans la partie sur mon laboratoire *BRUSSELS 1.0*, la conscience de ces divisions a été un vecteur lors mes phonographies.



Figure 2 : *Carte des dix-neuf communes de Bruxelles-Capitale*, openstreetmap.org (2023)

Elle est la capitale du plat pays et de l'Union Européenne. Elle est le cœur de la commission européenne et l'OTAN y a son siège. Elle est millénaire mais jeune dans sa construction. Toujours en mouvance, son paysage change pour laisser place au immeubles miroirs du quartier européen et à son expansion constante, chassant les familles pour y installer ambassades et bureaux mornes de lobbying.

Bruxelles est scindée en deux. Le croissant pauvre, comprenant la commune malheureusement connue de Molenbeek et le Sud-Est, souvent définie par les chercheurs -à défaut- comme un *ghetto de riche*⁷. Pourtant, les pouvoirs publics ont mis en place des lois

⁷ Gilles VAN HAMME, Pierre MARISSAL, *La mixité, c'est surtout pour les (quartiers) pauvres*, dans Joël GIRES, dir, *Observatoire belge des inégalités*, <https://inegalites.be/La-mixite-c-est-surtout-pour-les>(paru en 2017, dernière correction en 2022)

afin d'encourager la mixité sociale : dans les écoles, à travers les constructions de logements sociaux, etc. Les chercheurs Gilles Van Hamme et Pierre Marissal posent la question de la *mesure de la mixité sociale à Bruxelles au niveau des quartiers*.⁸ La carte ci-dessous (figure 3) indique que :

« L'homogénéité sociale est élevée dans le croissant pauvre mais l'est encore plus dans de nombreux quartiers du cadran sud-est de la ville, qui sont, dans certains cas extrêmes, des ghettos de riches. [...] il nous semble d'abord que les politiques territoriales favorisant la mixité sociale ne pourront avoir au mieux qu'un effet relativement modéré sur les dynamiques sociales dans les quartiers pauvres de Bruxelles. Si toutefois il existe un consensus politique pour favoriser la mixité sociale, elle ne pourra être mise en œuvre qu'à travers une politique très volontariste dans la mesure où une telle politique doit s'opposer à l'ensemble des mécanismes de ségrégation entre les groupes sociaux dans l'espace urbain, en particulier à travers le coût de l'immobilier. Jusqu'à présent, les pouvoirs publics n'ont pas pris la voie de telles politiques, à travers par exemple la construction massive de logements sociaux dans les quartiers riches.⁹ » (Van Hamme, Marissal, 2017)

⁸ Gilles VAN HAMME, Pierre MARISSAL, *La mixité, c'est surtout pour les (quartiers) pauvres*, dans Joël GIRES, dir, *Observatoire belge des inégalités*, <https://inegalites.be/La-mixite-c-est-surtout-pour-les>(paru en 2017, dernière correction en 2022)

⁹ Gilles VAN HAMME, Pierre MARISSAL, *La mixité, c'est surtout pour les (quartiers) pauvres*, dans Joël GIRES, dir, *Observatoire belge des inégalités*, <https://inegalites.be/La-mixite-c-est-surtout-pour-les>(paru en 2017, dernière correction en 2022)

Mesure de l'homogénéité sociale des quartiers à Bruxelles

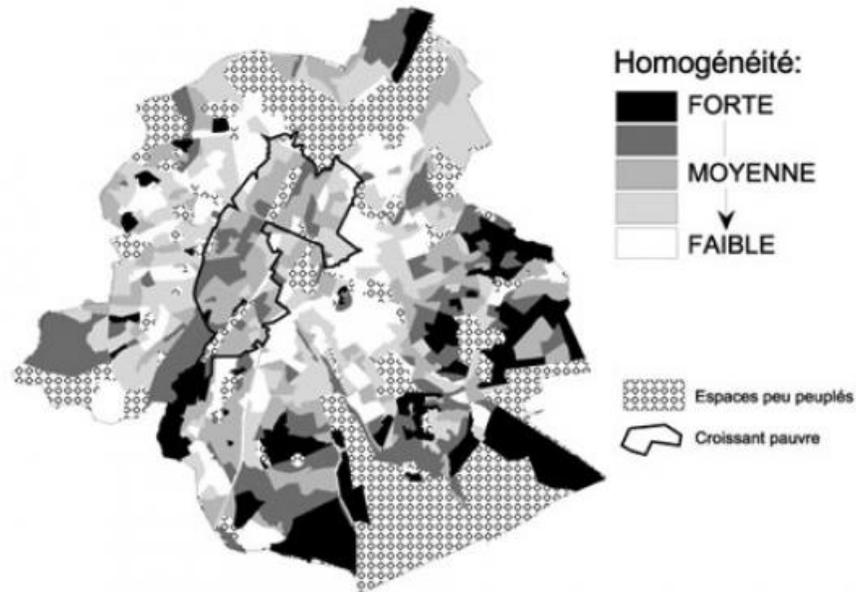


Figure 3 : *La mixité, c'est surtout pour les (quartiers) pauvres*, Gilles VAN HAMME, Pierre MARISSAL (2017)

Bruxelles a aujourd'hui mille visages, cependant la distribution des primo-arrivants, souvent immigrants de pays pauvres, se concentrent dans le croissant pauvre. Dans leurs recherches sur les mouvements migratoires et les mouvements de transformations socio-économiques des quartiers de Bruxelles, les chercheurs Gilles Van Hamme, Taïs Grippa et Mathieu Van Crieckingen exposent avec clarté (figure 4) que les quartiers du croissant pauvre accueillent ces nouveaux immigrants. Au contraire, une partie des quartiers du Sud-Est, eux, n'en accueillent pas. Ces quartiers vieillissent et voient leur population stagner, voire baisser. Dans le reportage *Molenbeek, génération radicale ?*¹⁰ diffusé sur Arte, l'éducateur Fouad parle lui de *frontière virtuelle* en mentionnant le pont surplombant le canal qui sépare la commune avec la Grand-Place de Bruxelles, cette dernière se trouvant seulement à cinq

¹⁰ Kharroubi CHERGUI, Jose Luis PENAFUERTE (réalisateurs), *Molenbeek, génération radicale ?*, Belgique, ARTE GEIE, Triangle 7, RTBF 2016, 64 min

minutes à pied. Molenbeek, c'est l'exemple parfait d'une commune délaissée. Le taux de chômage des moins de 25 ans était de 45% en 2017, c'est la deuxième commune la plus pauvre de Belgique. Pour l'éducateur, c'est une situation « qu'on laisse pourrir depuis les années 1970, depuis le début de l'immigration massive. Il y a d'un côté la discorde entre flamands et wallons, c'est peut-être une des raisons qui a fait que l'on n'a pas assez fait attention à l'intégration des primo-arrivants qui arrivaient pour travailler. On les a laissés de côté. ¹¹» (Fouad, 2016)

¹¹ Kharroubi CHERGUI, Jose Luis PENAFUERTE (réalisateurs), *Molenbeek, génération radicale ?*, Belgique, ARTE GEIE, Triangle 7, RTBF 2016, 64 min

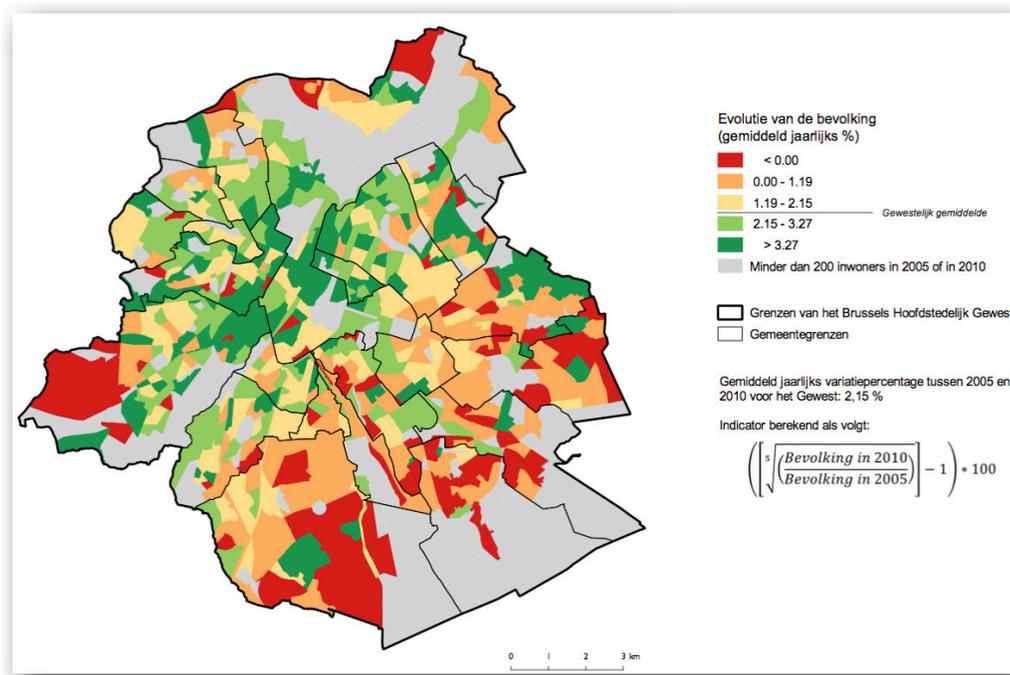


Figure 4 : *Mouvements migratoires et processus dynamiques dans les quartiers bruxellois, , <https://journals.openedition.org/brussels/1337?lang=en#tocto1n2> (page consultée le 22 juin 2022)*

Les tensions historiques créent de nouvelles tensions entre et avec d'autres communautés. Elles ne sont pas près de s'arrêter, en 2030, les flux de solidarité interpersonnelle de la Flandre vers la Wallonie, chiffrée à 6,4 milliards d'euros en 2017, devraient diminuer. L'argument économique est souvent mis de l'avant, de part et d'autre de la frontière. Si le pays se sépare, comment ferait le gouvernement wallon pour répondre aux besoins de ces citoyens ?

1.2.2 La pyramide identitaire d'après A. Maalouf

Le choix de l'essai *Les identités meurtrières*¹² de l'académicien Amin Maalouf se porte sur son questionnement, essentiel, de l'identité face à la mondialisation. Ce livre était à l'étude dans mon cours de religion lorsque j'étais en secondaire. Chaque étudiant était invité à écrire un court essai, à partir de son histoire personnelle et de son rapport à la Belgique, le tout au vu de la lecture de ce livre. Dès lors, lorsqu'un débat sur l'indépendance flamande ou la fin de la monarchie se présente, je sors ma science et cette phrase, tirée de l'épilogue refait surface, presque comme un mécanisme de défense :

« (...) toute personne puisse s'identifier, ne serait-ce qu'un peu, au pays où elle vit, et à notre monde d'aujourd'hui. (...) Forger l'Europe nouvelle, c'est forger une nouvelle conception de l'identité, pour elle, pour chacun des pays qui la composent, et un peu aussi pour le reste du monde.¹³ » (Maalouf, 1998, p.23)

C'est à ce moment-ci de l'écriture de mon mémoire que ma vision de Bruxelles, du conflit linguistique ainsi que mon rapport à la monarchie émergent. Les personnes ayant lu cet essai pensent peut-être qu'être indépendantiste ou contre la monarchie, c'est épouser d'une certaine façon le concept d'identités meurtrières, c'est-à-dire que le concept d'identité devienne l'instrument de la destruction de l'homme. J'aimerais vous convaincre du contraire car je suis consciente du fait que c'est ce que font les nationalistes extrémistes flamands. L'extrême droite flamande se sert du concept d'identité à des fins électoralistes. Leur notion d'identité pourrait être comparé à ce que l'auteur nomme *la panthère*.

¹² Amin MAALOUF, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1998, 210 p.

¹³ Amin MAALOUF, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1998, 210 p.

Maalouf fait l'exercice, dans le premier chapitre *Mon identité, mes appartenances*, de réaliser son *examen d'identité, comme d'autres feraient leur examen de conscience*¹⁴. J'ai décidé de m'en inspirer afin de m'aider à créer les trois espaces scénographiques que composent mon œuvre. Je rentrerai plus en détails sur chaque œuvre dans le chapitre 3.

L'objet numéro #1 est composée des rideaux de mes arrière-grands-parents, qui ont construit deux immeubles de la rue dans le début des années 1900. Mes grands-parents y ont vécu, mon père y a grandi et aujourd'hui, j'habite moi-même cette rue. Sur ces rideaux, une rétroprojection d'une performance réalisée en mars 2022 entrecroisée de documents d'archives familiales et nationales. Des mes appartenances qui définissent mon identité, mon environnement familial et la langue flamande sont des parties majeures qui la compose.

La deuxième station qui compose mon œuvre est formée de quatre têtes de verre brisé. Au centre des têtes se trouvent des boules de verres brisés, créant un cosmos des migrants décédés. Il s'agit d'une œuvre sur les réfugiés venant à Bruxelles qui sont oubliés, laissés dans les rues froides et sales du centre de la ville. Parce que je suis profondément européenne, cela fait partie de mon identité majeure, l'ouverture aux autres et l'accueil de l'autre fait partie, en quelque sorte, de nos devoirs.

La troisième œuvre représente le demi-dôme, dans la forme, du Palais Royal recouvert de miroirs brisés et d'un drapeau belge brûlé. Une de mes appartenances que je considère mineure, mais qui constitue mon identité aussi, est que je ne suis pas et je ne serai jamais monarchiste. Cependant, à observer les nationalistes flamands, je préfère rêver à une indépendance et au déclin de la monarchie, plutôt que de me retrouver face à une panthère.

¹⁴ Amin MAALOUF, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1998, p.23

1.3 Méthodologie

1.3.1 Phonographie : l'écoute comme point de départ

La méthodologie privilégiée est phonographique. En enregistrant les paysages sonores et les sons de la ville, il s'agit avant tout de créer un lien entre le lieu, de m'ancrer comme citoyenne. J'ai utilisé pour ce faire deux types d'enregistreur. Le premier, un zoom et le second, un micro-perche. Le Zoom me permet de collecter des données d'objets plus proches et de régler l'angle du micro. Le micro-perche me permet de collecter des ambiances sonores plus grandes mais crée automatiquement une distance avec le lieu et les gens qui l'habitent, du fait de sa taille. Aussi, le corps du preneur de son est limité du fait du poids du micro et les mouvements pour prendre le son sont diminués. Il s'agit là d'une des limites de l'utilisation du micro-perche qui, personnellement, m'a extrêmement dérangée tout au long de la prise de son. Vous trouverez au point 3.2.2 *L'écoute de Bruxelles*, les trajets sonores effectués. La méthodologie phonographique permet de collecter à un instant précis les sons de la ville. De ces archives, ces environnements sont ensuite réécoutés, gardés ou jetés, coupés, montés, modifiés.

Dans le laboratoire qui a mené à l'exposition d'avril 2022, les voix enregistrées étaient non-modifiées. Le choix est d'enregistrer la voix avec textes. La phonographie, en tant que document sonore et méthodologie, « nous fait tendre l'oreille ¹⁵», le son devenant le vecteur qui dirige l'intention et le corps à travers l'espace. Pour seul repère les données reçues dans les écouteurs, l'espace devient autre, parfois doux ou agressif, l'on devient toujours

¹⁵ Pierre-Yves MACE, *Musique et document sonore: enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines* (dissertation), Paris, Les Presses du réel, 2012, p.3

contemplatif devant ces couleurs et textures, qu'il faut trier, parfois sur le moment même pour se repérer dans les différents lieux.

1.3.2 L'archive

Des archives nationales sont également utilisées, sonores et visuelles. Ces archives sonores sont transformées afin que l'on ne puisse identifier la source sonore, sauf dans quelques cas, par exemple les chants ultra-nationalistes.

1.3.3 Vers la musique concrète

La notion de musique concrète, comme art acousmatique, se justifie dans la définition ci-après :

« Lorsque Pierre Schaeffer a baptisé Concrète, en 1948, la musique dont il était l'inventeur, il voulait marquer que cette nouvelle musique partait du concret sonore, du son entendu. Et ceci, à l'inverse de la musique classique, laquelle part d'une conception et d'une notation abstraites qui mènent à une exécution concrète, Pierre Schaeffer voulait réagir ainsi contre les « excès d'abstraction » de l'époque, mais il n'en cherchait pas moins à « reconquérir » cet abstrait musical. Reconquête qui, pour lui, devait passer par un retour au concret¹⁶. » (Chion, 1997)

Partant d'une phonographie et de sons d'archives, en utilisant le logiciel musical pour la voix Izotope, les sons sont modifiés et la voix guide le spectateur dans ce voyage bruxellois. La voix, dans la jeune histoire de la musique électro-acoustique, a été souvent au centre du processus de création des compositeurs : « mon premier travail important de musique électro-acoustique a eu son origine justement dans la voix¹⁷. » (Berio, 1983, p.160-161). La

¹⁶ Michel CHION et Pierre SCHAEFFER, *Guide des objets sonores : pierre schaeffer et la recherche musicale* (Ser. Bibliothèque de recherche musicale), Buchet/Chastel. 1997

¹⁷ Luciano BERIO, *Entretiens avec rossana dalmonte, écrits choisis*. Contrechamps Éditions, 1983, p.160-161

linguistique et l'étude du mouvement de la voix deviennent un vecteur créatif. Les enregistrements vocaux sont modifiés, reconstitués, les compositeurs découvrant de nouvelles frontières à franchir.

« Le mot et l'objet sonore à constituer, à structurer ; le corps et la voix étant comme un corps sonore dont le jeu est capturé par le micro puis fixé sur le support de la bande magnétique, devenant à son tour objet sonore manipulable, jouable, sécable, mixable, transposable.¹⁸ » (Cohen-Levinas, 2006)

Lors de la transformation des données sonores, dans le cadre de mon projet, les différences entre trois lettres, H, G et R, francophones et flamands sont exploités afin de sortir de l'intelligible. La prononciation est importante dans le contexte de mon œuvre car la façon de prononcer les mots est un moyen de reconnaissance, d'identifier les personnes. Cela peut devenir, encore, une autre frontière invisible entre les citoyens.

Les différences entre ces trois lettres sont reprises dans le tableau ci-après :

Tableau 2 : Différences entre les consonnes H, G et R en français et flamand

Lettre	FRANÇAIS	FLAMAND
H	Lettre morte/muette Ne se prononce pas	Inspirée [h'aa]
G	[g] devant a,o et u et devant un consonne [ɲ]devant la lettre n [ʒ] devant a, o, u (si suivi de la lettre e après le g) [ʒ] devant e, i et y	Palatale fricative [j] G « mou », contrairement au G « dur », retrouvé dans le nord et certaines régions des Pays-Bas.

¹⁸Daniel CHOEN-LEVINAS, *Omaggio a luciano berio*, Paris, L'Harmattan, 2006, 212 p.

R	[ʁ]	[r]
	Voisée	Roulé
	Vélaire	
	Fricative	

Source : Marie-Gaëlle Louise Verspecht, 2022

Montrer ce que l'on voit n'est pas raconter ce que l'on vit. Dans *musique et document sonore ; enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*¹⁹, Pierre-Yves Macé se questionne sur l'utilisation de la voix du locuteur lorsque le micro est présent. Où se situe le jeu de celui qui dit, sans pour autant se montrer complètement. C'est cette question a suscité chez moi diverses réflexions concernant l'utilisation de la voix dans l'œuvre finale. Je peux comprendre ce que vit la personne que j'enregistre, mais où se situe sa frontière à lui par rapport à ce qu'elle me livre. Si la question ne se pose pas dans une prise de son d'ambiances, j'ai remarqué qu'en enregistrant des personnes, proches ou non, le discours est plus timide et moins intéressant. Il y a des choses qui se disent dans l'intimité d'une conversation et qui soudainement disparaissent lorsqu'elles font face à l'éternel de l'enregistrement.

¹⁹ Pierre-Yves MACE, *Musique et document sonore: enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines* (dissertation), Paris, Les Presses du réel, 2012, 338 p.

1.4 La problématique

À partir de ces éléments historiques et linguistiques, des questions se posent :

Comment la voix peut-elle devenir vecteur dans les structures d'écriture d'une musique acousmatique ? Comment, à travers ma démarche artistique, m'est-il possible d'utiliser la voix comme outil de compréhension du monde ? Est-ce que cette trace écrite et matérielle peut contenir les tensions d'une société cosmopolite ? Si oui, quelle matérialité peut-elle prendre ? Comment, en m'appuyant sur une composition acousmatique et l'état cosmopolite de Bruxelles, la voix peut-elle devenir le prisme de l'écriture artistique et interdisciplinaire que je vise à créer ? Comment la spatialisation du son et des voix sur les objets scéniques peut démontrer la délimitation géographique de Bruxelles ?

C'est dans ce questionnement sur le rôle et la place de la voix dans mon projet final que je me suis inspirée de trois artistes et de leurs œuvres dans le chapitre suivant. Ces trois Maîtres de la voix ont chacun utilisé cet outil organique comme vecteur dans leurs œuvres.

CHAPITRE 2

LES MAITRES DE LA VOIX

2.1 Modest Petrovich Mussorgsky, la voix comme vecteur de traditions

Le choix du cycle de Mussorgsky, « Les Enfants », comme exemple d'écriture de la voix sur une écriture musicale va, en quelque sorte, de soi. Dans l'histoire de l'écriture de la voix, ce compositeur a marqué un tournant. Il s'agit ici d'une voix qui conte, celle d'une petite fille demandant à sa nanny de lui conter l'histoire terrifiante du croque-mitaine. Dans cette analyse brève, des procédés d'écritures sont à l'étude afin de comprendre le rapport à la langue et, par conséquent à la voix, du compositeur et comment il réussit à retranscrire sa vision en musique, ou plutôt comment l'écriture musicale sert d'outil à sa vision de la voix. Avant de les analyser, un petit rappel de qui est Mussorgsky et de sa relation à cet outil. Modest Petrovich Mussorgsky est né en 1839 à Karovo (Empire russe) et est mort à l'âge de 42 ans à Saint-Petersbourg. Considéré comme le maître du fantastique avec son poème symphonique *La nuit sur le Mont Chauve* (1867), il est également connu pour avoir fait partie du *groupe des cinq* avec, entre autres, le compositeur Rimski-Korsakov. Les deux compositeurs ont beaucoup travaillé ensemble et l'on peut retrouver nombre de leurs correspondances faisant part de leur vision de leur époque et de comment les événements politiques et sociétaux s'inscrivent dans l'œuvre de Mussorgsky. Dans une lettre datant d'octobre 1875 à Golenitchev-Koutouzov, Mussorgsky écrit :

« C'est simple comme bonjour : l'artiste ne peut se couper du monde extérieur, et les impressions qu'il en reçoit se reflètent dans toutes les nuances de sa création personnelle. Seulement, pas question de mentir - il faut dire la vérité, mais cette chose toute simple est difficile à atteindre. (...) La vérité en art ne souffre pas les formes préétablies, la vie est pleine de diversité et bien souvent capricieuse.

Même si cela ne se produit que rarement, il est excitant de créer une scène vivante ou un type de personnage sous une forme qui lui est propre et qu'aucun artiste n'a encore utilisée jusqu'alors²⁰. » (Mussorgsky, p.371)

Mussorgsky se sert de ce qui l'entoure et de son ressenti pour composer. Lors de l'écriture des « Tableaux d'une exposition », son ami proche, Victor Hartmann (1834 – 1873), décède :

« La composition des *vistavki de Kartinki (Tableaux d'une exposition)* en 1874 intervient pendant une période mitigée pour Mussorgsky. Il se délecte du succès de son opéra Boris Godounov mais doit aussi subir le chagrin de perdre l'année précédente l'un de ses amis les plus proches, l'artiste Victor Hartmann (1834-1873). Personnellement, cela avait conduit l'alcoolisme de Mussorgsky au grand dam de Stasov qui estimait que les compositions de Mussorgsky s'éloignaient de la voie du réalisme russe. La mort de Victor Hartmann survient alors qu'il commence à s'imposer dans le monde de l'art. L'expression seuls les bons meurent jeunes semblait applicable et sa mort a beaucoup blessé Mussorgsky. Il a relancé son nom avec la composition de *Tableaux d'une exposition* et sans cela, le nom de Victor Hartmann n'aurait peut-être jamais été connu²¹. » (Robertson, p.4)

Cette sensibilité pour le monde qui l'entoure et l'amour qu'il porte à son pays et à ses traditions, pousse Mussorgsky à s'intéresser à la retranscription de la langue russe. Pour lui, l'art est un moyen de communiquer, et la langue un outil politique :

« Si l'on admet qu'il est possible de restituer au moyen de l'art le parler humain avec ses nuances les plus fines et les plus capricieuses, de le reproduire d'une façon naturelle comme l'exigent la vie et la nature de l'être humain, cela permettra-t-il de diviniser le don de la parole, qui est propre à l'homme ? Et en obéissant de façon rigoureuse à son seul instinct d'artiste, lorsque l'on capte les différentes inflexions de la voix humaine, s'il était possible, par ce simple moyen, d'émouvoir le cœur des hommes, ne conviendrait-il pas de s'y employer ? Et en outre si l'on parvenait également à saisir comme dans un étau leur capacité de penser, ne conviendrait-il pas de s'y consacrer ? ²²» (Mussorgsky, p. 371)

²⁰ Modest Petrovich MUSSORGSKY, *Correspondance*. Paris, Fayard, 2001, P.371

²¹ Nick ROBERTSON, *Russian nationalism and Modest Mussorgsky's Pictures at an exhibition*, Academic paper, University of Hull, P. 4

²² Modest Petrovich MUSSORGSKY, *Correspondance*. Paris, Fayard, 2001, P.371.

L'interprétation des œuvres chantées de Mussorgsky fait encore débat aujourd'hui, à savoir quel degré de liberté un interprète peut-il se permettre face au système d'écriture ?

L'artiste réussit à retranscrire sur la ligne mélodique les inflexions de la langue russe. L'exemple du cycle « Les Enfants »²³ (éd. Peters, 1997), composé entre 1868 et 1872, est concret et à la fois complexe si l'on veut étudier les procédés d'écriture du compositeur. Concret car d'un point de vue théorique, l'on peut repérer les procédés d'écriture. Complexe car l'interprétation demande une grande flexibilité vocale et une capacité de jouer avec les résonances (nous passons dans ce cycle du récitatif à une approche beaucoup plus puriste au niveau du lyrisme). La musicologue Mathilde Reichler explique lors de sa conférence sur « La modestie de Mussorgsky »²⁴ en 2015 :

« Une étude attentive révèle toutefois que nous ne sommes pas dans une imitation réaliste du discours parlé ; on trouve en effet au sein de cette ligne mélodique un grand nombre de petites séquences qui se répètent, évoquant irrésistiblement des comptines d'enfants. Voyez plutôt le début de la première Enfantine (« Raconte-moi, nianouchka » : l'enfant réclame à sa nourrice l'histoire du croque-mitaine) ; On analyse toujours cette entrée en matière comme de la récitation, étroitement liée à l'oralité de la parole. Mais en réalité, ce sont les changements de mètre qui miment le discours parlé, en déstabilisant la carrure. La ligne mélodique, elle, si on lui rend sa stabilité (cf. les « + 1 temps » marqués dans la partition ci-dessus), ressemble plutôt à des bribes de comptines qui seraient juxtaposées les unes à côté des autres. Une fois décelé ce procédé, on le retrouvera aisément dans toutes les Enfantines.²⁵ » (Reichler, 2013)

Mussorgsky a ouvert la voie à des compositeurs contemporains, comme Max Richter. L'utilisation de la voix au service d'une pensée politique est ce qui m'intéresse particulièrement chez ce compositeur.

²³ Modest Petrovich MUSSORGSKY, *Les enfantines / Kinderstube*, éd. préparée par Peter Stamm, Allemagne, Editions Peters, 1997

²⁴ Mathilde REICHLER, *Conférence Mussorgsky*, conférence présentée lors du deuxième concert de l'association Lied et Mélodie, septembre 2013.

²⁵ Mathilde REICHLER, *Conférence Mussorgsky*, conférence présentée lors du deuxième concert de l'association Lied et Mélodie, septembre 2013.

2.2 Max Richter comme exemple du rôle de la voix dans les compositions contemporaines

2.2.1 *The blue notebook* (2003), la voix qui conte

Composé en 2003 par le compositeur britannique Max Richter (1966-), *The blue notebook* contient, dans sa réédition de 2018, dix-huit compositions. L'album contient des passages des livres suivants : *The blue octavo notebooks* (Franz Kafka) ainsi que *Hymn of the pearl* et *Unattainable earth* (Czeslaw Milosz), ces-derniers lus par l'actrice Tilda Swinton. Six de ces compositions utilisent la voix, dont cinq parlées et une chantée sous forme de vocalise. Je m'intéresse ici au rôle de la voix parlée. Selon mon écoute, lorsque la voix est parlée, elle l'est comme outil de conte. C'est-à-dire que la comédienne lit des passages. Le rapport aux livres est évident par l'utilisation du bruit d'une machine à écrire. La voix nous conte et nous guide au travers des compositions minimalistes. Elle se pose sous les doigts de l'écrivain et appelle à l'imagination lorsqu'elle se tait soudainement, laissant place parfois, comme dans *The trees* aux bruits de la machine qui continue à écrire. Certains mélomanes, comme Phil Smith voit en l'utilisation de la voix de Tilda Swinton un rapprochement « avec le mouvement ASRM²⁶ » (ASMR étant l'acronyme de Réponse Autonome du Méridien Sensoriel).

2.2.2 *Voices* (2021), la voix politique

Sortie en 2020, *Voices* est un album reprenant la déclaration universelle des droits de l'homme de 1948. Le compositeur a travaillé avec des voix de plus de soixante-dix pays, tous

²⁶ Phil SMITH, « 'The Blue Notebooks' : Max Richter's classical Masterpiece », UDiscoverMusic, 26 février 2023, <https://www.udiscovermusic.com/classical-features/the-blue-notebooks-max-richter/> (page consultée le 3 avril 2023).

ont lu des passages d'un accompagnement orchestrale. Les voix sont claires, même dans lorsqu'elles se fondent dans des canons, provoquant parfois un chaos organisé, les langues essayant de cohabiter. Les accompagnements orchestraux appuient le pessimisme et la noirceur du propos de l'artiste. La voix devient politique, elle appuie le discours, même si ici la musique guide l'émotion du spectateur, les voix faisant une lecture à peu près neutre. Dans « Chorale », les voix s'assemblent pour former une humanité, c'est peut-être le seul morceau, selon moi, qui s'éloigne du pessimisme.

Ces deux œuvres ont inspiré l'utilisation de l'outil vocal dans la première partie de mon œuvre, à savoir que la voix conte, simplement, l'hymne nationale belge. La voix comme outil politique est clé dans l'œuvre scénique #3. Brûler le drapeau pour affirmer une crise identitaire. Des cendres enterrées teintées d'une lumière trop rouge. La voix qui se déforme pour prendre une nouvelle forme.

2.3 Psyche electro-acoustic opera company, la voix, l'espace et le théâtre installatif

La compagnie Psyche electro-acoustic opera company, basée à Miami en Floride, est fondée par la chercheuse et professeure Liza Seigido. Leur mission est « dédié à la production de nouveaux drames musicaux (y compris des opéras et des ballets) alimentés par la technologie multimédia interactive²⁷ » (Liza SEIGIDO). Depuis 2021, leurs productions sont destinées à être diffusées en ligne. Si peu d'informations sont disponibles, même sur leur site web, certaines de leurs performances sont disponibles sur des plateformes de vidéodiffusions

²⁷ Liza SEIGIDO, « about », PSYCHE ELECTRO ACOUSTIC OPERA, dir, psyche opera company, <https://lizaseigido.wixsite.com/psycheoperacompany/about> (page consultée le 21 décembre 2022)

comme youtube²⁸, où ils disposent d'une chaîne. L'œuvre *Shibeth* (2017), composée par le dr. Lawrence W. Moore, est une performance sonore et audio-immersive générée à partir du logiciel Max/Msp. Familière de ce logiciel, il s'agit de créer des patchs numériques (chemins pour l'utilisation de l'interface) que l'on peut facilement connecter aux objets scéniques. Certaines variables peuvent être modifiées en direct lors de la performance et l'interaction entre le performeur, comme dans ce cas-ci, la composition et les objets scéniques afin de créer des œuvres uniques et une expérience immersive pour le spectateur. Dans cette œuvre, une danseuse et une chanteuse interagissent avec la projection, à l'aide de capteurs disposés sur la scène. Comme dans beaucoup de performances avec Max/Msp, le dispositif scénique est très visible. C'est en partie la raison pour laquelle j'ai décidé, au cours des laboratoires, d'utiliser Qlab comme logiciel de régie. Max/Msp est un outil très utile, notamment pour composer en amont mais, et ce n'est que mon point de vue, trop compliqué si l'on décide de ne pas interagir avec en direct.

Cependant, c'est un début de piste pour de futurs projets de théâtre installatif si un ou des intervenants l'utilisent en direct afin de jouer avec le dispositif mis en place. Quelle serait la place des voix et des corps dans un dispositif plus complexe ? L'immersion du spectateur serait-elle totale ?

²⁸ <https://www.youtube.com/@psycheopera> (page consultée le 3 avril 2023)

CHAPITRE 3

LA VILLE COMME ESPACE DE RESONANCE, LE PROCESSUS DE CREATION DE BRUSSELS 2.0

3.1 BRUSSELS 2.0, un processus d'écoute vers une matérialité de la voix

3.1.1 BRUSSELS 1.0, le processus d'écoute

En avril 2022, s'est tenue une exposition s'appelant *BRUSSELS 1.0* où j'ai eu la chance de pouvoir expérimenter les liens entre images, archives sonores publiques et créations sonores à partir de prises de sons enregistrées dans la ville. Au cœur d'une maison à l'architecture Art Nouveau, nichée aux abords des étangs d'Ixelles, les empreintes sonores devenues matérielles font corps avec le marbre froid et les boiseries centenaires. Les thèmes sont les mêmes que ceux repris pour l'œuvre de Maîtrise, à savoir la discorde linguistique entre flamands et wallons, la monarchie ainsi que la question des réfugiés laissés à l'abandon au cœur de la capitale européenne. Le visiteur est invité à se balader dans les espaces de la maison inhabitée et de se poser des questions sur les thèmes abordés en voyageant entre des archives télévisuelles et sonores publiques et 'ma' vision du conflit et de la monarchie ainsi que de l'état de la ville. L'œuvre *For the refugees* (figure 5) est composée de fleurs récupérées dans les parcs où les demandeurs d'asile ont campé. Elles sont disposées dans une baignoire et, au fil des jours, meurent et laissent une trace verte. Comme pour chaque œuvre matérielle, le visiteur est invité à utiliser un code QR afin de pouvoir écouter la bande sonore avec des écouteurs.



Figure 5 : *For the refugees*, Marie-Gaëlle Louise Verspecht, 2022

L'œuvre *Virtual ID*, ci-dessous, est un montage de trois photos : un autoportrait de mon visage et buste, une photo de la rue où j'ai grandi ainsi qu'une photo de l'arbre du parc Woluwe à côté du quartier où ma famille et moi-même sommes originaires. Cet autoportrait est repris dans l'objet scénique #2 de l'œuvre finale.



Figure 6 : *Virtual ID*, Marie-Gaëlle Louise Verspecht, 2022

Si cette exposition a amené des débats avec certains visiteurs, car il s'agit de leur histoire et de leur vécu qui peut être différent du mien, des questions concernant l'œuvre de maîtrise ont émergé. Certaines bandes sonores étaient trop longues (de 4 minutes à 38 minutes) et, au vu du nombre de sons à écouter, certains visiteurs ont dû revenir, ou n'ont tout simplement pas fini l'exposition, dans le sens où certains se sont limités à simplement regarder les œuvres sans finir les bandes son plus longues. Ensuite, l'on pouvait ressentir encore un peu de pudeur dans les œuvres plus personnelles, comme les 4 *virtual ID*. Un des objectifs pour l'œuvre qui sera présentée à la maîtrise sera de prendre des objets personnels et des archives familiales, comme par exemple la rétroprojection sur le rideau de mes arrière-grands-parents afin que le spectateur rentre plus dans mon intimité. C'est pour cela aussi que l'autoportrait présenté en avril 2022 sera projeté sur l'objet scénique #2, qui porte sur les réfugiés. Enfin, les deux œuvres moins personnelles et plus politiques (*For the refugees* et *Palais royal*) ont porté le plus de discussions. La question des réfugiés, car personne ne peut rester insensible aux problématiques auxquelles font face les demandeurs d'asile, et ensuite les photos du Palais royal ont, sans étonnement, porté le débat sur l'indépendance de la Flandre, et c'est ce débat-ci que je souhaitais ouvrir.

3.1.2 Phonographie, cartes et archives, vers une musique concrète

Faire une phonographie en fonction des cartes fût une réflexion, notamment dans le cadre du laboratoire *BRUSSELS 1.0*. Les cartes ne sont pas oubliées, mais sont présentes de manière plus cérébrales lors de la phonographie. C'est-à-dire la prise en compte des divisions linguistiques, des réalités socio-économiques, sans pour autant que ces facteurs soient les premiers pris en compte lors des enregistrements. C'est bien le son et le son seul qui guide.

Les cartes sont présentes lors de la phonographie, données devenant archives par la suite. La notion d'archives est présente depuis le début de la recherche, que ce soit pour le laboratoire #1 ou pour juxtaposer lors du montage des rétroprojections de l'œuvre finale. L'archive, telle que je l'explore, est une trace du passé manipulée par la pensée du présent.

Selon moi, la question de la voix qui devient une trace matérielle et qui s'imprègne dans le lieu et/ou sur l'objet reste une voix politique même si elle est par son essence même intime.

3.1.3 La voix comme trace matérielle vers du théâtre installatif

La voix est guide au travers de cette histoire. Elle amène les spectateurs à changer de direction le regard ou encore à se perdre dans les images projetées.

La voix est jouée. Elle conte et a un discours organisé. Elle se matérialise d'une part, à travers sa juxtaposition sur l'objet et d'autres part de façon plus théorique par le travail effectué sur le logiciel de composition et de modification sonore Izotope. Il s'agit avant tout d'une réflexion de l'utilisation de la voix dans la musique électroacoustique contemporaine comme vue dans le chapitre 2, mais aussi de l'utilisation de la voix comme medium principale. La voix est devenue texte après une réécoute des sons et de la mémoire des images à travers le son.

La voix se complète avec les matériaux pour former une dramaturgie proche du théâtre installatif, où le spectateur est invité à écouter l'histoire qui se forme au travers des trois actes.

3.2 BRUSSELS 2.0

3.2.1 La phonographie comme point d’ancrage

La méthodologie privilégiée est phonographique. En enregistrant les paysages sonores et les sons de la ville, il s’agit avant tout de créer un lien entre le lieu, de m’ancrer comme citoyenne. J’ai utilisé pour ce faire deux types d’enregistreur. Le premier, un zoom et le second, un micro-perche.

Vous trouverez au point *3.2.2 L’écoute de Bruxelles*, les trajets sonores effectués.

La méthodologie phonographique permet de collecter à un instant précis les sons de la ville. De ces archives, ces environnements sont ensuite réécoutés, gardés ou jetés, coupés, montés, modifiés. Dans le laboratoire qui a mené à l’exposition d’avril 2022, les voix enregistrées étaient non-modifiées. Le choix est d’enregistrer la voix avec textes.

3.2.2 L’écoute de Bruxelles

Si Bruxelles s’écoute, c’est parce qu’elle projette les tensions d’une société cosmopolite, qui ne s’entend pas. Je vais revenir ici sur les trajets d’écoute et sur ce qu’est devenue cette écoute, tant pour l’exposition-laboratoire *BRUSSELS 1.0* que pour l’œuvre présentée à la Maîtrise. Pour *BRUSSELS 1.0*, il n’y avait au départ pas vraiment de trajets, mais plutôt des lieux. Des lieux de tensions, des lieux de rencontres, des lieux d’exclusion mais aussi d’inclusion. L’erreur, apprise après coup, était de m’écarter de ‘mon quartier’, Woluwe-Saint-Pierre. Erreur qui sera ajustée pour l’œuvre finale, car les trajets d’enregistrement partent de ce quartier d’enfance, et quartier où j’habite encore. C’est principalement pour cela que les enregistrements du projet finale sont des textes écrits sur

site ou après réécoute des enregistrements. Le produit fini devient une histoire de Bruxelles que je raconte à travers de longues périodes de marche. Le spectateur étant invité à prendre le train avec moi depuis Landen jusqu'à l'arrivée à Bruxelles. Le train avance en passant par Leuven, centre historique du conflit linguistique, comme raconté dans le chapitre 1, pour arriver jusque Bruxelles.

Ci-dessous, les cartes des trajets effectués :

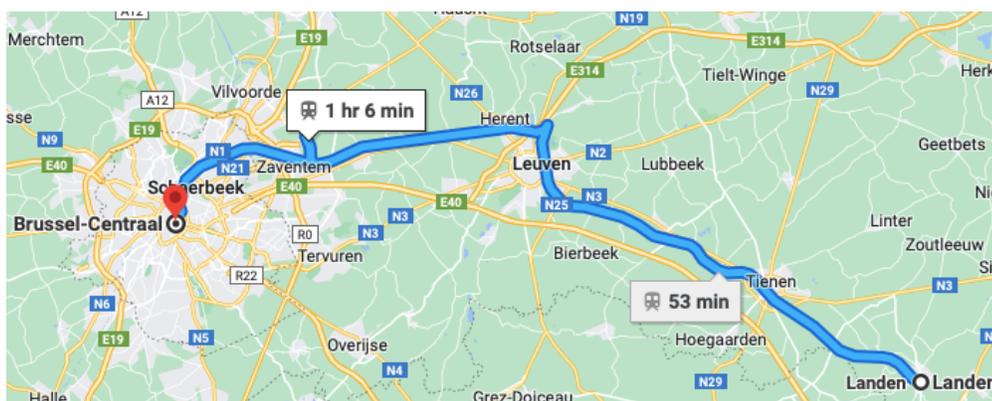


Figure 7 : *Trajet en train de Landen vers Bruxelles-Centraal*, Google map, 2022

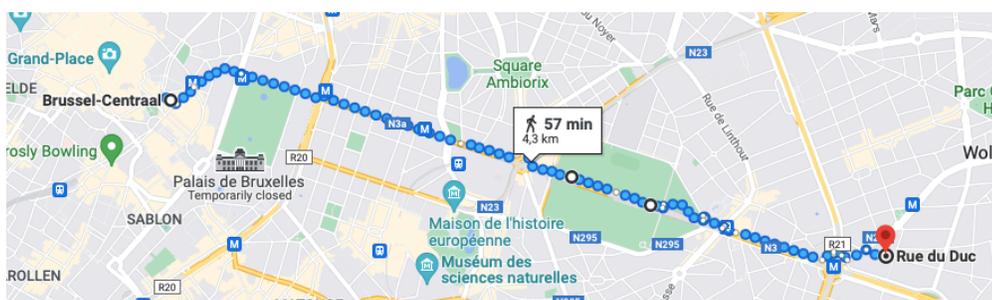


Figure 8 : *Trajet de Brussel-Centraal vers Rue du Duc*, Google map, 2022

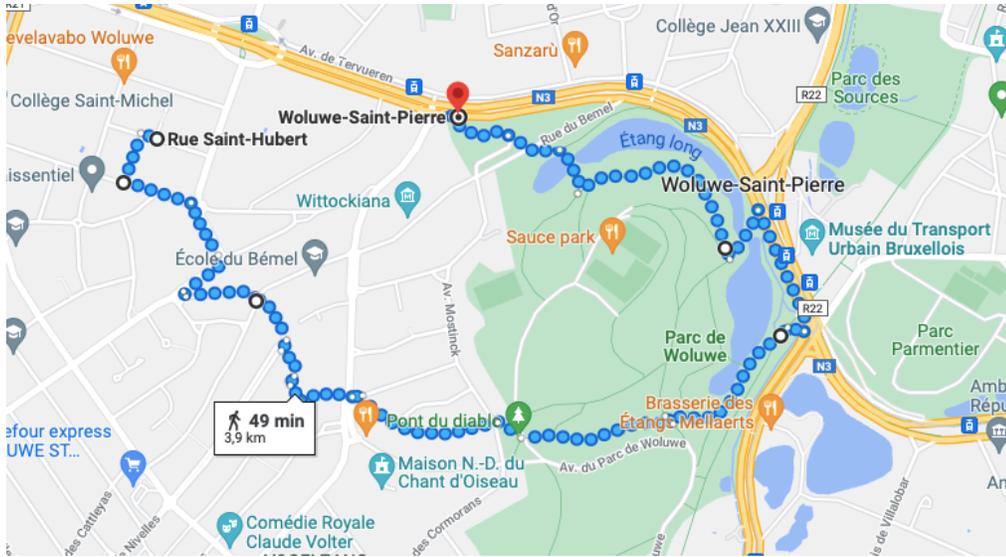


Figure 9 : *Trajet de Rue Saint-Hubert vers Woluwe Parc, Google map, 2022*

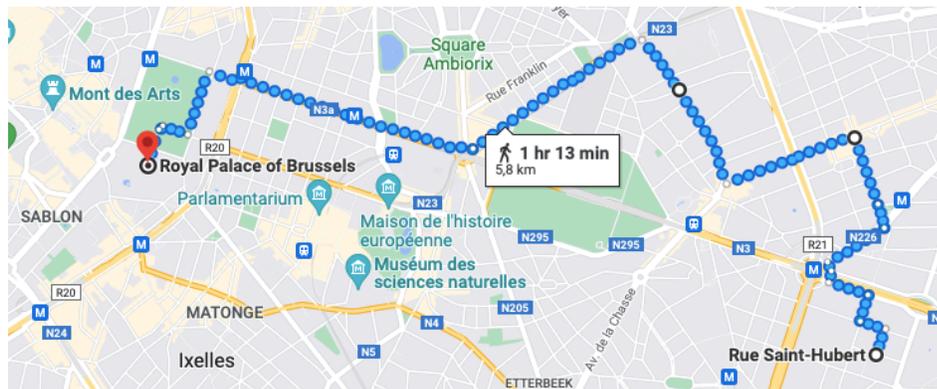


Figure 10 : *Trajet Rue Saint-Hubert vers Palais royal, Google map, 2022*

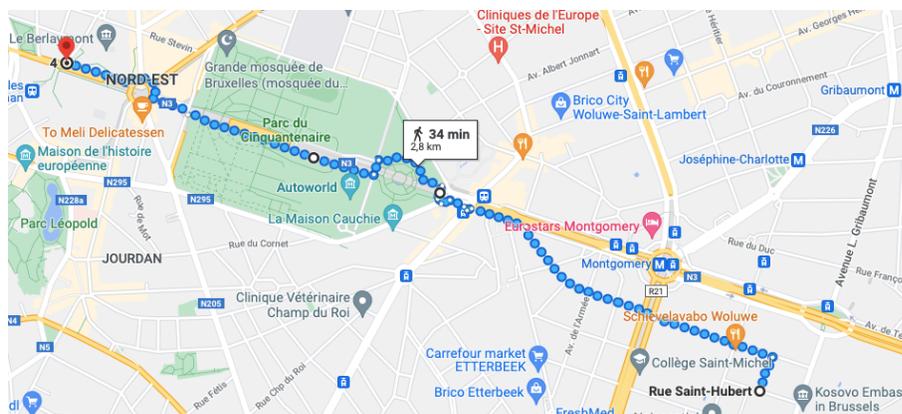


Figure 11 : *Trajet Rue Saint-Hubert vers Schumann*, Google map, 2022

Ces trajets se sont matérialisés dans les montages et créations sonores. La voix, elle, est une voix qui raconte. Chaque mot est pensé pour former un discours, mon discours. Cette voix que l'on entend, s'exprime parfois en français, parfois en flamand. Dans mon installation, la voix se veut guide, joue avec l'espace grâce aux quatre haut-parleurs, et se pose sur les objets pour les habiter.

3.2.3 Le choix des objets scénographiques

BRUSSELS 2.0 est une œuvre sonore qui se compose de trois objets scéniques distincts entourés de quatre haut-parleurs. Le dialogue entre ces objets est linéaire, chaque objet ayant son propre but dans une histoire racontée par une seule bande sonore.

La première œuvre (figure 12) a deux fonctions. Premièrement, placer les thématiques. La voix se veut guide de l'histoire, elle lit la brabançonne comme un chant de défaite. Le spectateur regarde des flammes danser et mourir sur le rideau de mes arrière-grands-parents. Il y a aussi l'envie de parler de la transmission au travers l'objet. Au niveau esthétique, la projection rejoint celle de l'objet scénique #3, qui est placé dans l'espace en diagonale. Les couleurs des écritures et la police d'écriture sont les mêmes. Au niveau sonore, la partie de

l'objet scénique #1 annonce la tempête du son du cauchemar de l'œuvre #3, la « panthère » mentionnée plus haut, dans le chapitre #1. Les informations importantes, comme la date 1968 (affaire de Leuven, repris dans le chapitre 1 du mémoire) sont indiquées. C'est aussi où la partie phonographique se fait entendre (bruit de la pluie, orage, train de Landen vers Bruxelles) et celle des archives sonores publiques prend tout son sens (chant nationaliste flamand, qui est présent aussi dans le discours dans la fin de la bande sonore de l'objet scénique #2).

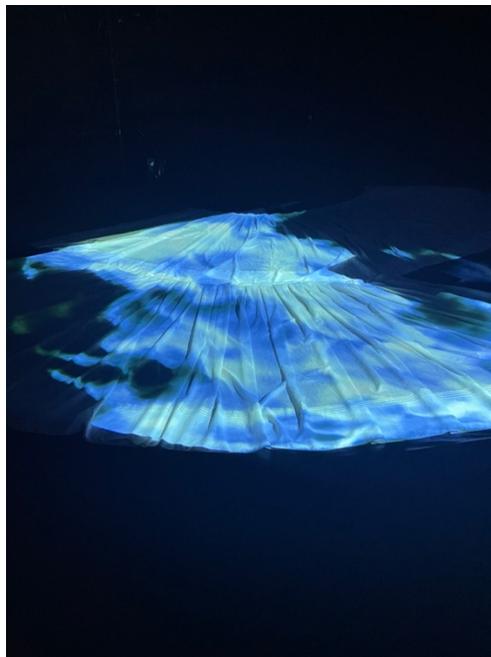


Figure 12 : *projection (objet scénique #1)*, Marie-Gaëlle Louise Verspecht, 2022

Le second objet scénique est composé de quatre têtes recouvertes de micro-morceaux de verres brisés, mises une par une afin que la colle ne se voit pas (pour éviter l'effet agglomérant). Les crânes sont coupés et recouverts de paillettes qui se détachent en boules, ces-dernières sont centrées au milieu des quatre têtes. Projeté sur ceux-ci, un autoportrait (figure 6) qui se désagrège au fur et à mesure de la bande sonore :



Figure 13 : *Tête avec autoportrait (objet scénique #2)*, Marie-Gaëlle Louise Verspecht, 2022

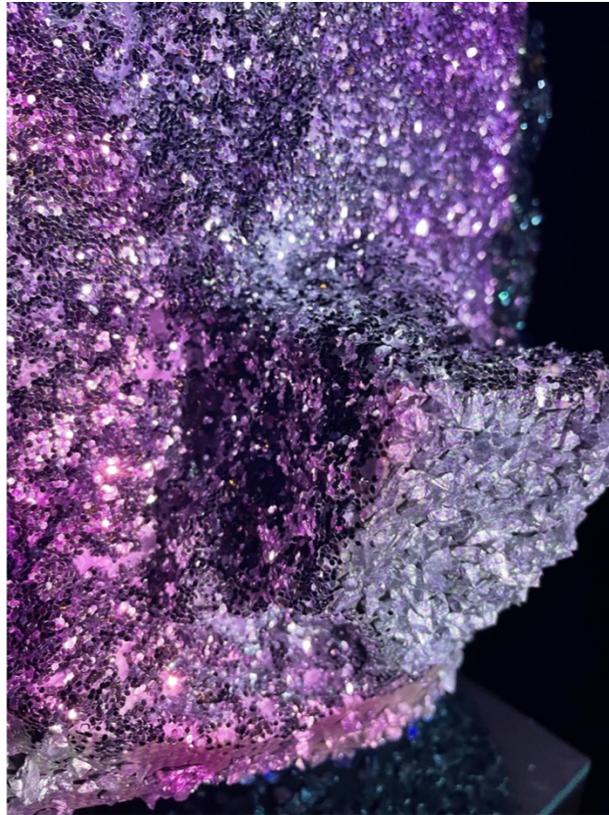


Figure 14 : *Tête avec autoportrait (objet scénique #2)*, Marie-Gaëlle Louise Verspecht, 2022

Au centre des quatre têtes, à terre, le reflet des bouts de ces-dernières se reflètent sur le sol, semblable à de l'eau, synonyme du canal de Bruxelles qui sépare le nord du sud de la ville. Le dernier objet scénique est une représentation en miroir du dôme du Palais Royal tombé et brisé. Projeté dessus, une vidéo du drapeau brûlé, que l'on retrouve en hauteur. Le verre, matériau coupant et réfléchissant s'ajoute au rideau de tissu transparent de l'objet scénique. La transparence des matériaux tend à refléter la transparence du discours intimiste et politique. L'objet scénique #3 est une allusion à la chute de la monarchie et questionne sur le rapport entre monarchie et identité. Sur la face centrée du demi-dôme, un drap blanc reçoit les projections et des miroirs brisés tombant et sont collés sur ce-dernier. Au-dessus du demi-dôme, un drapeau belge brûlé où se trouve, au centre de la structure, les cendres.



Figure 15 : « *Ik ben* », projection sur demi-dôme, Marie-Gaëlle Louise Verspecht, 2022



Figure 16 : "*Je suis*", », projection sur demi-dôme, Marie-Gaëlle Louise Verspecht, 2022



Figure 17 : *"I am"*, projection sur demi-dôme, Marie-Gaëlle Louise Verspecht, 2022

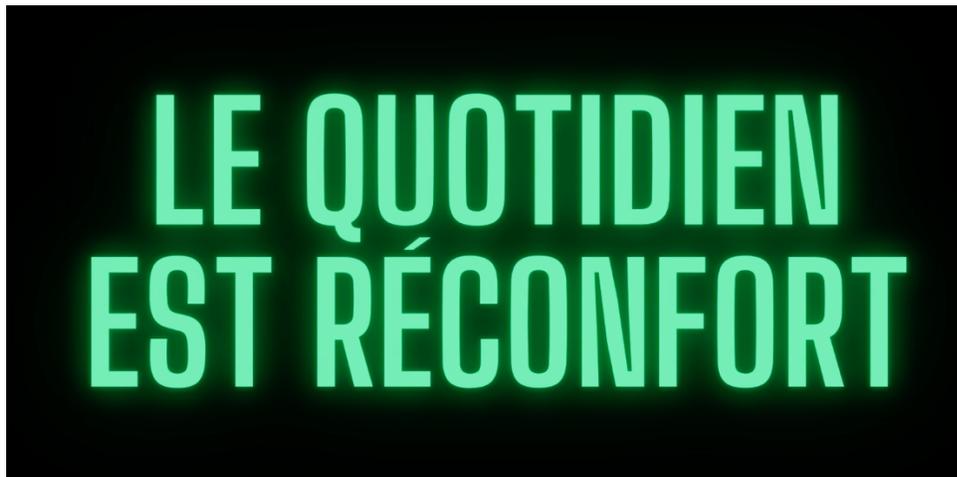


Figure 18 : *"Le quotidien est réconfort"*, projection sur demi-dôme, Marie-Gaëlle Louise Verspecht, 2022



Figure 19 : *"Virtual ID"*, performance projetée sur le demi-dôme, Marie-Gaëlle Louise Verspecht, 2022



Figure 20 : *"Virtual ID"*, performance projetée sur le demi-dôme, Marie-Gaëlle Louise Verspecht, 2022

3.2.4 Le choix du son

« Le chant occidental semble avoir parcouru durant sept ou huit siècles, un chemin initiatique entre la voix parlée et la voix chantée. En privilégiant le paramètre de la hauteur, l'Occident affirmait la prédominance de la mélodie et son aptitude à la vocalisation instrumentale comme à l'instrumentalisation vocalisante. Partant de l'intonation verbale, les lignes mélodiques ont quitté la voix parlée progressivement au détriment de l'intelligibilité du texte mais au service de l'expressivité musicale. Durant de nombreux siècles, le chant s'est éloigné de la parole. Mais l'histoire est un cycle...voilà que les compositeurs contemporains réutilisent la voix parlée pour sa qualité musicale propre.²⁹ » (Beller, 2005)

Les données phonographiques ont été modifiées à l'aide du logiciel IZOTOPE pour la voix et le montage a été réalisé à l'aide de REAPER. Il a d'abord fallu effectuer un triage des données en deux partis. La première est la partie des données qui ne seront pas modifiées. Cette partie me sert à permettre au spectateur de se situer dans un lieu identifiable pour lui, comme une station de train, des chants nationalistes ou des discours politiques, ou encore des textes lus. La seconde partie est celle des données qui seront modifiées. Le but de ces modifications est de pouvoir exprimer ce que je veux dire avec le médium vocal ou sonore. Lorsque la voix devient cri, le cri devient métallique pour rappeler les souffrances et l'abandon de l'état belge aux travailleurs immigrés et demandeurs d'asile qui ne sont pas encore déclarés, le retard dans les dossiers de l'état belge étant interminable. Le métallique, faisant référence à l'industrialisation et aux usines du port de Bruxelles. Pour ce faire, j'ai dû crier avec une même hauteur de voix dans le studio d'enregistrement. Ensuite, une simple modification de cette hauteur dans Izotope est effectuée afin de lui donner une couleur métallique, peu agréable. Le cri est ainsi démultiplié et le message de cette œuvre prend

²⁹ Grégory BELLER, *La musicalité de la voix parlée*, Equipe Analyse Synthèse :la voix. IRCAM, 2005

réellement sens. Le choix du cri est venu naturellement pour l'objet scénique #2. Le cri est nuisance, il dérange, irrite. Comme il existe divers types de cris, il existe différentes techniques pour arriver au cri « désiré ». Le cri, c'est avant tout une émission vocale, une ouverture et un soutien. Comme je désirais avoir un rendu final aux couleurs métalliques, une hauteur haute, en mécanisme léger, sans trop d'intensité (car les aigus demandent plus d'air, cela aurait été compliqué pour la longueur). Dans l'objet scénique #1, les voix servent d'introduction pour le spectateur. Elle place le lieu, de Landen à Bruxelles, le conflit avec le chant des nationalistes flamands lors du conflit en 1968. Elle dit tout ce que les spectateurs doivent savoir, elle guide. C'est son utilité. Dans l'objet scénique #2, la voix est crie. Elle est liée par l'œuvre avec l'autoportrait sur l'identité et les quatre têtes de réfugiés criblées de balles. Elle affirme un état et une pensée. Dans l'objet scénique #3, la trame sonore est un montage de bruits de guerre, de manifestations, de déclin d'une société, comme le déclin d'un des symboles de la monarchie, le dôme du Palais Royal. Dessus, des vocalises « stretchées » ont été ajoutées avec une performance vocale de William Pedneault et de moi-même. Les bruits de bouche et de R, G et H sont modifiés et la partie de William Pedneault est un texte enregistré sur le thème du cauchemar. Le montage vidéo reprend la performance sur l'identité du premier objet scénique et les miroirs tombent les uns après les autres. La voix est vectrice et trace des tensions d'une société cosmopolite.

3.3 Grandir à Bruxelles

Le texte qui suit est tiré d'une des laboratoires sur l'écoute de Bruxelles. L'objectif étant de rendre compte des sensations des trajets de Bruxelles en mêlant souvenirs, histoires et les sons entendus. Cette méthode d'écriture me permet de mettre en lien les archives et souvenirs avec les sensations du présent.

Être née à Bruxelles, c'est grandir dans une ville éminemment politique, que l'on soit né au sud ou au nord.

C'est apprendre à construire son identité dans un pays adolescent, en crise existentielle permanente.

Faire face au spectre du colonialisme, causé par la déraison d'un homme sur son cheval.

Côtoyer le cœur battant trop vite de l'Europe.

Faire entendre sa voix confinée au milieu du rond-point Schumann.

Ne pas chanter la brabançonne en chœur, car le cœur n'y est pas.

Errer parmi un tas de silhouettes Parc de la Woluwe sur les chemins d'asphalte.

Écouter les sons de la ville aux couleurs métalliques.

Respirer l'air lourd des pots d'échappement des voitures de société.

Se tromper de station de métro en allant travailler. Découvrir un autre monde aux odeurs d'épices du sud.

S'arrêter Place Flagey. Prendre un verre en terrasse bondé entre un joueur de jazz alcoolique et un couple de roumains qui se disputent. Le mari titube.

Tourbillonner en s'imprégnant des maisons de la Grand-Place. S'arrêter. Regarder par terre les pavés centenaires.

Rejoindre sa meilleure amie pour le nouvel an chinois. Dire bonjour à son voisin de droite et *goeiedag* à celui de gauche.

S'imprégner des gens de passage, des gens qui errent, des gens qui se bousculent, des gens qui nous sont familiers. Essayer d'habiter les regards, de passer les remparts.

CONCLUSION

La réflexion de l'écriture de la voix dans la musique acousmatique comme trace des tensions d'une société cosmopolite m'a permis, sur un plan théorique, de me questionner sur la fonction et l'évolution de la voix dans la musique électroacoustique contemporaine. Sur un plan pratique, elle m'a permis de devenir médium des enjeux politiques qu'a traversés et que traverse encore Bruxelles et la Belgique et de trouver, par l'utilisation de ma voix et celles des autres, des façons d'exprimer mon ressenti sur ma propre identité. Les moyens techniques, notamment par une méthodologie phonographique et l'utilisation du logiciel Izotope, ont permis une exploration de l'utilisation de la voix au travers d'une écriture qui s'est matérialisée en objets scéniques. Ma formation en théâtre et en musique m'a permis de mettre en espace une dramaturgie sonore qui est le reflet de ma pensée politique.

Cette réflexion laisse aujourd'hui la porte ouverte à d'autres questionnements sur, justement, cette voix utilisée comme médium dans un discours politique, qui se polarise de jour en jour.

La notion de théâtre installatif est une piste de réflexion pour développer de nouveaux projets. Un théâtre plus immersif pour l'interprète et le spectateur. Créer des lieux intimes qui évoluent vers des matérialités autres, parfois symboliques, parfois politiques.

BIBLIOGRAPHIE

BELLER, Grégory. *La musicalité de la voix parlée*, France, Equipe Analyse Synthèse :la voix. IRCAM, 2005.

BERIO, Luciano. *Entretiens avec rossana dalmonte, écrits choisis*. Contrechamps Éditions, 1983, p.160-161.

BLIVET, Jean-Pierre. *Les voies du chant : traité de technique vocale*, Paris, Fayard, 1999, 188 p.

BLIVET, Jean-Pierre. *Quand l'oreille voit tout*, Paris, Papiers musique, (Ser. Master class), 2018, 144 p.

CHION, Michel, et SCHAEFFER, Pierre. *Guide des objets sonores : pierre schaeffer et la recherche musicale*, Buchet/Chastel, (Ser. Bibliothèque de recherche musicale), 1997.

CHOEN-LEVINAS, Daniel. *Omaggio a luciano berio*, Paris, L'Harmattan, 2006, 212 p.

DE VRIES, André. *Brussels: a cultural and literary history*, Interlink Books, (Ser. Cities of the imagination), 2003, 256 p.

LA MONARCHIE BELGE, « Histoire de la monarchie », *monarchie*, <https://www.monarchie.be/fr/famille-royale/histoire-de-la-monarchie> (page consultée le 2 août 2022).

LA REDACTION (La Libre), « Un boulanger de Tervuren critiqué pour l'usage du français dans son commerce, le prince Laurent réagit : « Si j'habitais en Chine, j'apprendrais le chinois », La Libre, <https://www.lalibre.be/regions/brabant/2022/05/18/un-boulangier-de-tervuren-critique-pour-lusage-du-francais-dans-son-commerce-le-prince-laurent-reagit-si-jhabitais-en-chine-japprendrais-le-chinois-X7LWWDQ6QJC73L72TC63DTZXT4/> (Page consultée le 29 mai 2022).

MAALOUF, Amin. *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1998.

MACE, Pierre-Yves. *Musique et document sonore : enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*, Paris, Les Presses du réel, 2012, 339 p.

MUSSORGSKY, Modest Petrovich, et al. *Correspondance*. Fayard, 2001.

MUSSORGSKY, Modest Petrovich. *Les enfantines / Kinderstube*, éd. préparée par Peter Stamm, Allemagne, Editions Peters, 1997.

PEETERS, Jaak. *Chers compatriotes, lettre d'un nationaliste flamand aux nouveaux flamands / Waarde landgenoten: brief van een vlaamse nationalist aan de nieuwe vlamingen*, Antwerpen, Icarus, 1997.

REICHLER, Mathilde. *Conférence Mussorgsky*, conférence présentée lors du deuxième concert de l'association Lied et Mélodie, septembre 2013. https://www.liedetmelodie.org/wp-content/uploads/2013/10/Conférence-MOUSSORGSKI_version-site-internet.pdf (page consultée le 20 juillet 2021).

ROBERTSON, Nick. *Russian nationalism and Modest Mussorgsky's Pictures at an exhibition*, University of Hull, 2018, 34 p. https://www.academia.edu/36683383/Russian_Nationalism_and_Modest_Mussorgskys_Pictures_at_an_Exhibition (page consultée le 13 mars 2022).

SMITH, Phil. «'The Blue Notebooks': Max Richter's classical Masterpiece», UDiscoverMusic, 26 février 2023, <https://www.udiscovermusic.com/classical-features/the-blue-notebooks-max-richter/> (page consultée le 3 avril 2023).

STEINTRAGER, James A. et Rey CHOW (Edi.). *Sound objects*, London, Duke University Press. 2019, 219 p.

SEIGIDO, Liza. « about », PSYCHE ELECTRO ACOUSTIC OPERA, dir, psyche opera company, <https://lizaseigido.wixsite.com/psycheoperacompany/about> (page consultée le 21 décembre 2022).

VAN HAMME, Gilles et Pierre MARISSAL, *La mixité, c'est surtout pour les (quartiers) pauvres, dans Joël GIRES, dir, Observatoire belge des inégalités*, paru en 2017, dernière correction en 2022, <https://inegalites.be/La-mixite-c-est-surtout-pour-les> (page consultée le 22 août 2022).

DISCOGRAPHIE

POUSSEUR Henri, « Liège à Paris », *Liège à Paris*, Sub Rosa, 2009, 59 min, disque numérique.

RICHTER Max, *The Blue Notebooks*, Deutsche Grammophon, 2018, 71 minutes, disque numérique.

RICHTER Max, *Voices* (Pt. 1 & 2), DECCA, 2021, 85 minutes.

VANHIE Marc, WAUTERS Koen, WAUTERS Kris, «Leve Belgie», *zij an zij*, Universal, 2009, 3min13, disque numérique.

FILMOGRAPHIE

Kharroubi CHERGUI, Jose Luis PENAFUERTE (réal.), *Molenbeek, génération radicale ?* Belgique, ARTE GEIE, Triangle 7, RTBF 2016, 64 minutes.

CARTOGRAPHIE

BELGIQUE, SERVICE PUBLIC FEDERAL BELGE, « Carte des trois communautés », dans [belgium.be](https://www.belgium.be/fr/la_belgique/pouvoirs_publics/communautes), 2023, https://www.belgium.be/fr/la_belgique/pouvoirs_publics/communautes (Page consultée le 21 mars 2023).

GOOGLE, Google Maps : Trajet en train de Landen vers Brussel-Centraal, <https://www.google.com/maps/dir/Brussel-Centraal,+Carr+de+l'Europe,+1000+Bruxelles/Landen/@50.8269575,4.4387624,10z/data=!3m1!4b1!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x47c3c47fcc1d13b5:0x40b1a1704a249cfa!2m2!1d4.3570964!2d50.845504!1m5!1m1!1s0x47c112166d7aba27:0x1a781b6090121039!2m2!1d5.0813206!2d50.7547714!3e3>, (page consultée le 22 mars 2023)

GOOGLE, Google Maps : Trajet de Brussel-Centraal vers Rue du Duc, <https://www.google.com/maps/dir/Brussel-Centraal,+Carr+de+l'Europe,+1000+Bruxelles/Rue+du+Duc+20,+Woluwe-Saint-Pierre/@50.8421939,4.3683279,14z/data=!3m1!4b1!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x47c3c47fcc1d13b5:0x40b1a1704a249cfa!2m2!1d4.3570964!2d50.845504!1m5!1m1!1s0x47c3db51a270c3c9:0x713a4f6a720d9846!2m2!1d4.4148647!2d50.8373201!3e2> (page consultée le 22 mars 2023)

GOOGLE, Google Maps : Trajet de Rue Saint-Hubert vers Woluwe Parc, <https://www.google.com/maps/dir/Rue+Saint-Hubert,+Woluwe-Saint-Pierre/Parc+de+Woluwe,+Avenue+de+Tervueren,+Woluwe-Saint-Pierre/@50.831689,4.4131801,15z/data=!3m1!4b1!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x47c3db4dd3c81d5:0xdd79cd11ff0830aa!2m2!1d4.4119176!2d50.8338597!1m5!1m1!1s0x47c3dbc2c9371d0b:0xca622be9d885966a!2m2!1d4.4298647!2d50.8295916!3e2> (page consultée le 22 mars 2023).

GOOGLE, Google Maps : Trajet Rue Saint-Hubert vers Palais royal, <https://www.google.com/maps/dir/Rue+Saint-Hubert,+Woluwe-Saint-Pierre/Royal+Palace+of+Brussels,+Pl.+des+Palais+7,+1000+Bruxelles/@50.8401239,4.3689779,14z/data=!3m1!4b1!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x47c3db4ddd3c81d5:0xdd79cd11ff0830aa!2m2!1d4.4119176!2d50.8338597!1m5!1m1!1s0x47c3c480d4520315:0x57b60c392c7f6c9b!2m2!1d4.3606882!2d50.8426107!3e2> (page consultée le 22 mars 2023).

OPENSTREETMAP, *Carte des 19 communes de Bruxelles*, dans [openstreetmap.org](https://www.openstreetmap.org), 2023, <https://www.openstreetmap.org/#map=8/50.510/4.475> (page consultée 10 février 2023).

VAN HAMME Gilles et MARISSAL Pierre, *La mixité, c'est surtout pour les (quartiers) pauvres*, dans Joël GIRES, dir, *Observatoire belge des inégalités*, <https://inegalites.be/La-mixite-c-est-surtout-pour-les> (page consultée le 20 juin 2022).

VAN HAMME Gilles, GRIPPA Thäis et VAN CRIEKINGEN Mathieu, *Migratiebewegingen en dynamische processen in de Brusselse wijken*, Open Edition journals, <https://journals.openedition.org/brussels/1337?lang=en#tocto1n2> (page consultée le 22 juin 2022).

