Document generated on 05/09/2025 8:11 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Entretiens avec les musiciens participant aux projets Extrakte (Berlin) et Sound of Montréal

Interviews with the musicians participating in the Extrakte (Berlin) and Sound of Montréal projects

Deniza Popova and Julie Delisle

Volume 28, Number 1, 2018

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1044378ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1044378ar

See table of contents

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Popova, D. & Delisle, J. (2018). Entretiens avec les musiciens participant aux projets Extrakte (Berlin) et Sound of Montréal. *Circuit*, *28*(1), 87–99. https://doi.org/10.7202/1044378ar

Article abstract

The ensembles Sound of Montreal and Extrakte, respectively based in Montreal and in Berlin, bring together musicians from several musical traditions, reflecting the cultural diversity present in both cities. In this joint research-creation project initiated by Sandeep Bhagwati, interviews have been realized by Deniza Popova and Julie Delisle in order to provide a portrait of the ensembles' musicians and of the dynamics and interactions, both personal and musical, among participants in this particular context of musical creation.

Tous droits réservés © Circuit, musiques contemporaines, 2018

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Enquête

Entretiens avec les musiciens participant aux projets Extrakte (Berlin) et Sound of Montréal

PROPOS RECUEILLIS PAR DENIZA POPOVA ET JULIE DELISLE,
AVEC LA COLLABORATION DE DAMIAN BIRBRIER ET KATJA HELDT

Les ensembles Extrakte et Sound of Montréal, fondés dans le cadre d'un projet de recherche-création initié par Sandeep Bhagwati en 2013, ont pour but de rassembler des musiciens vivant respectivement à Berlin et à Montréal et dont les traditions culturelles et les parcours personnels sont à l'image des paysages multiculturels et métissés que l'on retrouve dans les deux métropoles. L'expérience se veut un double laboratoire musical visant à observer la mise en forme et la transmission d'idées dans un contexte de création, ainsi qu'à explorer différentes réalités urbaines par la musique, à travers le vécu des musiciens et leurs interactions.

Est-il possible pour un groupe de musiciens d'une grande diversité esthétique et culturelle d'arriver à trouver une langue commune, des modes d'expression qui leur sont propres ? À partir d'une telle démarche, est-il possible de dégager des constantes et de mettre en place des stratégies pouvant être reprises dans un contexte similaire ? De quelle manière seront traduites en musique les particularités des idées échangées dans chacun des deux ensembles ? Peut-on distinguer les types d'interactions ayant lieu à Berlin de ceux que l'on observe à Montréal ?

À la fois artistique et scientifique, ce projet réunit également des chercheurs basés en Europe et au Québec, issus de différents champs d'expertise : Georgina Born (anthropologie musicale, Oxford), Jonathan Goldman (musicologie, Montréal), Jin-Ah Kim (musicologie, Berlin), Raimund Vogels (ethnomusicologie, Hanovre), Katja Heldt (sociomusicologie, Berlin) ainsi que les deux coauteures de cet article, Julie Delisle (musicologie, Montréal) et Deniza Popova (ethnomusicologie, Berlin). L'observation des deux ensembles en répétition, la documentation du processus de création et la réalisation d'entretiens semi-dirigés avec les musiciens visent à dégager des éléments de réponse à ces questions.

Le guide d'entretien qui a servi à la collecte de données en vue de cet article a été élaboré par Jonathan Goldman et Georgina Born, en collaboration avec les autres chercheurs associés au projet. Pour ce faire, ils se sont inspirés d'une méthodologie ethnologique plus

ou moins participative. De manière à mieux cerner certaines thématiques, les questions étaient regroupées en cinq sections : 1) bagage culturel et social ; 2) la formation et le bagage musicaux ; 3) la période précédant le début du projet ; 4) les répétitions et leur déroulement ; 5) retour sur les concerts et l'ensemble de l'expérience. Le questionnaire a été distribué en français, en anglais ou en allemand, selon la langue dans laquelle chacun des participants était le plus à l'aise.

Les entretiens qui ont servi de base à cet article ont été menés par Deniza Popova et Katja Heldt[1] à Berlin, ainsi que par Julie Delisle à Montréal, entre le 25 juin 2015 et le 24 avril 2016. Nous tenterons dans cet article de donner un aperçu général des réponses qui nous ont été fournies. Il s'agira ici de dresser un portrait des deux ensembles, et à partir des données recueillies lors des entretiens, nous élaborerons sur quelques thématiques qui nous semblaient plus prégnantes, soit la définition d'une démarche de création musicale interculturelle par les musiciens, les stratégies de travail en commun, la vision du leadership dans ce contexte de création particulier ainsi que les buts et les apports du projet tels qu'ils sont définis par les participants.

L'ensemble Extrakte a été fondé à Berlin en 2013, à l'initiative d'Elke Moltrecht, ensuite rejointe par Sandeep Bhagwati à la direction du groupe. La création de l'ensemble répondait, pour sa fondatrice, à un besoin de s'éloigner de la voie de la musique fusion[2], peu satisfaisante pour elle, ainsi qu'à une volonté de « créer, à partir du potentiel de la différence, un nouveau type de musique qui soit pertinent, et de développer une méthode de travail[3] ». Sören Birke (harmonica, guimbarde, duduk, hulusi, *feedbacks*), Klaus Janek (contrebasse et électronique), Cathy Milliken (hautbois), Deniza Popova (chant d'Europe de l'Est), Farhan Sabbagh (oud, mazhar, riqq), Gregor Schulenburg (flûte traversière, duduk, chant), Ravi Srinivasan (*tabla*, voix, flûte, percussions), Wu Wei (sheng) et Hong Yoo (daegeum) prennent également part aux projets de création menés par l'ensemble.

Quant à l'ensemble Sound of Montréal, il est le résultat d'un appel lancé à l'ensemble de la communauté musicale montréalaise par Sandeep Bhagwati et Kiya Tabassian (avec l'Ensemble Constantinople) à la fin de l'été 2014. Formé dans une optique de travail à long terme, il rassemble Reza Abaee (gheychak), Didem Başar (qanûn), Nicolas Caloia (contrebasse), Gabriel Dharmoo (voix), Shawn Mativetsky (tabla, percussions, harmonium indien), Navid Navab (art sonore et instruments numériques), Guy Pelletier (flûtes), Zal Idrissa Sissokho (kora) ainsi que Kiya Tabassian (setâr et voix). Mehdi Nabti (saxophone), Vincent Nsengiyumva (inanga, ingoma, umuduli), Ziya Tabassian (tombak),

1. Deniza Popova, à la tête de l'enquête du côté de l'ensemble berlinois et co-auteure de cet article, compte également parmi les membres de l'ensemble Extrakte. À ce titre, un entretien a été mené avec elle par Katja Heldt.

2. Lors de l'entretien réalisé par Deniza Popova le 22 décembre 2015, Elke Moltrecht raconte qu'elle a organisé plusieurs événements à caractère fusion, de « Kreuztanbul » à Beyrouth, avant de constater qu'ils n'apportaient aucune réponse concrète à ses interrogations. (« *Ich habe auch eine Menge Fusion als Veranstalterin versucht, bei Kreuztanbul und Beyrout, wo ich dann am Ende auch wusste : Das ist nicht die Antwort.* ») Les citations suivantes de Moltrecht sont toutes tirées de cet entretien.

3. « *Aus den musikalischen Begegnungen des Verschiedenen eine neue Art von relevanter Musik, mit einer neuen Methode der Erarbeitung, zu entwickeln.* »

Pierre-Yves Martel (viole de gambe et art sonore) et Liu Fang (pipa) ont également contribué au projet à ses débuts.

Portrait des musiciens

Si certains des musiciens sont nés en Allemagne (pour le projet Extrakte) ou au Canada (pour Sound of Montréal), plusieurs autres ont émigré de leur pays d'origine pour diverses raisons, que ce soit avant ou au moment de leur immigration dans le pays concerné par le projet. Parmi ceux-ci, on retrouve à Montréal Didem Başar (Turquie), Kiya Tabassian, Reza Abaee et Navid Navab (Iran), Zal Sissokho (Sénégal), Vincent Nsengiyumva (Rwanda), Mehdi Nabti (Français d'origine algérienne) ainsi que Sandeep Bhagwati (Allemagne/Inde) ; à Berlin, on compte Deniza Popova (Bulgarie), Cathy Milliken (Australie), Klaus Janek (Autriche), Ravi Srinivasan (Malaisien d'origine indienne) et Wu Wei (Chine). En outre, d'autres membres sont des immigrants de deuxième ou de troisième génération, ou viennent de familles aux origines ethniques mixtes (Sandeep Bhagwati, Gabriel Dharmoo, Gregor Schulenburg, Cathy Milliken et Ravi Srinivasan).

De manière générale, les musiciens montréalais dont l'immigration est plus récente ou qui ont suivi leur formation musicale à l'extérieur du pays avaient des pratiques musicales fortement teintées par les influences culturelles de leur pays d'origine ou d'adoption. Selon Sandeep Bhagwati, ces musiciens se retrouvent souvent prisonniers d'un certain exotisme. Ils ne se considèrent pourtant pas comme une incarnation musicale de « l'autre », étranger ou immigrant, mais cherchent plutôt à actualiser leur pratique artistique dans leur ville d'adoption, comme l'a exprimé Sandeep Bhagwati :

> *[At] the beginning you can only rely on the exoticist taste of the audience. You have to play to the exoticism. And it's very interesting. There's a whole question of self-organization, to make yourself «the other» in order to make a living, whereas your real life doesn't really have this kind of exotic appeal*[4].

L'idée de rassembler des musiciens héritiers d'une seule tradition musicale – leur venant de leur famille ou de leur pays d'origine – est toutefois plutôt utopique en cette ère de la mondialisation où les échanges interculturels sont très fréquents. Les membres des deux ensembles ont tous, d'une manière ou d'une autre, eu à composer avec des identités culturelles ou musicales multiples.

Les musiciens nés au Canada ou qui y sont installés depuis longtemps sont passés par un apprentissage musical de tradition classique occidentale, mais se sont aussi intéressés à plusieurs autres traditions musicales parmi celles qui sont représentées à Montréal, là où ils ont élu domicile. Navid Navab a longtemps joué de la guitare classique avant de découvrir l'art sonore et les environnements numériques ; Shawn Mativetsky s'est consacré à la pratique du tabla indien à la suite de ses études en percussion classique ; Gabriel Dharmoo, après des études en composition, s'est pour sa part initié à la musique carnatique lors de séjours dans le sud de l'Inde. Quant à Nicolas Caloia et à Guy Pelletier, ils ont un parcours éclectique allant du classique à l'improvisation expérimentale, en passant par le jazz, le blues et les musiques du monde (Brésil, Maghreb, Mali, entre autres), le tout à l'image de la diversité d'influences que l'on peut retrouver dans la métropole québécoise.

4. Entretien avec Julie Delisle, 6 juillet 2015.

Cette tendance fait écho à ce qui se passe du côté de l'ensemble berlinois. La majorité (neuf d'entre les onze musiciens), qu'ils soient nés en Allemagne ou ailleurs dans le monde, ont reçu une formation musicale classique occidentale en interprétation, en composition ou en musicologie. Par ailleurs, les musiciens ne se spécialisent pas dans une seule tradition musicale, mais s'intéressent à plusieurs genres et n'en sont pas à leur premier projet de nature interculturelle. En fait, pour plusieurs d'entre eux, cette diversité d'intérêts se vit au quotidien. Wu Wei est virtuose d'un instrument traditionnel chinois, le sheng, mais est aussi un compositeur prolifique formé à l'occidentale. Pour Gregor Schulenburg, dont le premier instrument est la flûte traversière, c'est d'abord la voix, puis l'apprentissage d'instruments comme le duduk qui lui ont permis d'élargir ses horizons. Sören Birke, lui, ne se réclame d'aucune appartenance particulière mais se définit plutôt comme quelqu'un d'éclectique, toujours ouvert à de nouveaux apprentissages : « Je ne suis pas un spécialiste de la musique folklorique allemande. Je ne suis pas un bluesman. Je ne suis ni un joueur de duduk, ni de guimbarde, ni de hulusi. Je n'ai même pas d'identité ethnique ou nationale en tant que musicien. […] Je suis donc une feuille de papier vierge, et ma mémoire interne est vide[5]. »

En somme, le point commun des musiciens d'Extrakte est une curiosité qui les mène à la recherche de nouveauté, qu'il s'agisse de manières de communiquer, de comprendre, de traduire ou, plus fondamentalement, de créer.

Que signifie être dans une démarche de création musicale interculturelle[6] ?

De manière conséquente, les réponses des musiciens de l'ensemble Extrakte mettent en lumière l'importance qu'ils accordent à la qualité des relations qu'ils entretiennent entre eux. Pour Deniza Popova, une démarche de création interculturelle, c'est à la base une manière d'être, « un rassemblement, un collectif interculturel[7] ». Le travail avec l'ensemble implique que tous les membres y apportent leur contribution, par le partage de leurs perspectives musicales et de leurs réflexions respectives, qui sont à leur tour influencées par les réactions des autres musiciens. Pour Gregor Schulenburg, il s'agit d'une question d'ouverture et de respect : « Le respect, la connexion, la découverte – en fait, la découverte de quelque chose de nouveau, l'ouverture, le fait de laisser la nouveauté se présenter, mais aussi le fait d'apprendre à connaître l'autre, ce qu'il ou elle a à proposer, ainsi que ce que cette personne considère comme étant son chez-soi musical[8]. »

5. Entretien avec Deniza Popova, 9 juillet 2015 : « *Ich bin kein deutscher Volksmusiker. Ich bin kein Blueser. Ich bin kein Duduckspieler, kein Maultrommelspieler, kein Hu-Lu-Si Spieler. Ich habe eben keine ethnische, nationale Identität als Musiker. […] Ich bin also ein weißes Papier und zunächst ist mein Speicher leer.* » Les citations suivantes de Birke sont toutes tirées de cet entretien.

6. En anglais, la question posée était la suivante : « *What do you understand by the aims of intercultural music-making ?* » En allemand, elle était formulée ainsi : « *Was verstehst Du als Ziel, bzw. was ist das Anliegen des interkulturellen Musizierens ?* »

7. Entretien avec Katja Heldt, 24 avril 2016 : « *ein interkulturelles Beisammensein.* » Les citations suivantes de Popova sont toutes tirées de cet entretien.

8. Entretien avec Deniza Popova, 14 octobre 2015 : « *Respekt, Verbindung, Entdecken – also etwas Anderes entdecken, Offenheit, sich auf etwas einlassen damit und auch das den Anderen kennenlernen, das was der Andere als zu Hause empfindet, auch das kennenlernen.* »

Elke Moltrecht est du même avis : pour elle, ce genre de démarche nécessite de « s'écouter entre nous. De véritablement s'ouvrir à ce que les autres proposent[9]. » Par ailleurs, Cathy Milliken va plus loin et introduit une notion d'échange par lequel des individus – et non des cultures – apprennent à se connaître et à trouver un langage commun :

> [E]n connaître autant que possible à propos de ces processus, et de la manière dont on peut se trouver une langue commune – une nouvelle langue. […] Le processus par lequel on fait connaissance avec les autres dépend aussi entièrement des personnes qui sont présentes. Il ne s'agit pas pour moi d'en apprendre sur la musique coréenne, mais plutôt d'en apprendre sur la manière dont Hong présente, synthétise et interprète la musique de sa culture[10].

À Montréal, Kiya Tabassian abonde dans le même sens. Il s'intéresse à la diversité, mais pas au sens culturel :

> Ça peut être une diversité à l'intérieur de la même personne. Moi ce qui m'intéresse, c'est la curiosité, c'est l'émerveillement, c'est le fait de réinventer les choses. Donc ça c'est la diversité pour moi. Et qu'un musicien vienne d'une telle tradition ou d'une autre, ça m'apporte [*sic*] très, très peu. Ce qui m'apporte [*sic*], c'est […] ce qu'elle fait, cette personne. Comment ça bout à l'intérieur […] de cette personne-là[11].

Toutefois, la question de l'interculturalisme dans la création musicale semble avoir été comprise, ou plutôt appréhendée différemment par les musiciens montréalais. La plupart admettent facilement que la multiplicité des cultures est une chose qui fait tout simplement partie de leurs vies de musiciens, comme Guy Pelletier : « C'est une voie assez normale pour moi. C'est quelque chose qui nourrit ma curiosité[12]. » Pour Gabriel Dharmoo, il s'agit d'un moteur : « [il] aime représenter quelque chose de plus large sur une scène très occidentale[13]. » Pour d'autres, comme Shawn Mativetsky, l'existence de telles démarches de création est contextuelle et propre à notre époque :

> *For me, maybe now, it makes sense, intercultural. In a generation or two, we won't even say that's it's intercultural anymore. I think it reflects very well our society, you know, what is the culture of here* [Montréal]. *You know, everybody is an immigrant, if you go back far enough. […] I think in Montreal in general there's a lot of intercultural music, cross-cultural music going on all the time […], so it's [a] very hot topic now*[14].

Finalement, pour certains des musiciens, ce concept ne veut strictement rien dire. Sören Birke l'affirme d'emblée : « Je n'ai aucune idée de ce que ça peut être[15] » ; Gabriel Dharmoo « ne pense pas aux étiquettes », tandis que Kiya Tabassian remet en question cette définition des choses : « Ça n'a pas trop de sens ! Parce que moi, je ne l'entends pas comme échange musical interculturel.

9. « *aufeinander hören. Wirklich sich einzulassen auf das andere.* »

10. Entretien avec Deniza Popova, 14 juillet 2015 : « *[D]arüber so viel zu wissen wie man kann und dann eine gemeinsame Sprache zu finden – eine neue Sprache zu finden. […] Durch das persönliche Kennenlernen ist das auch nicht mehr trennbar von den Personen. Es ist nicht mehr, dass ich etwas über koreanische Musik erfahre, sondern über Hongs Auffassung und Hongs Herangehensweise an die Musik seiner Kultur* »

11. Entretien avec Julie Delisle, 20 octobre 2015. Les citations suivantes de Tabassian sont toutes tirées de cet entretien.

12. Entretien avec Julie Delisle, 25 juin 2015. Les citations suivantes de Pelletier sont toutes tirées de cet entretien.

13. Entretien avec Julie Delisle, 29 juin 2015. Les citations suivantes de Dharmoo sont toutes tirées de cet entretien.

14. Entretien avec Julie Delisle, 24 juillet 2015. Les citations suivantes de Mativetsky sont toutes tirées de cet entretien.

15. « *Keine Ahnung was das ist.* »

[…] [D]e nos jours, la culture, ça veut absolument rien dire. » Nicolas Caloia, lui, est prudent avec ce genre de définition : « *I think all the* cliché *responses are more or less right. [That means] the exchange of ideas*[16]. »

Travailler ensemble
Établir un climat de confiance

Au sein de l'ensemble Extrakte, le développement d'une confiance mutuelle s'est avéré être un beau progrès. Sören Birke dit d'ailleurs : « [A]vec cette façon de travailler, les inévitables malentendus ainsi que les limites du savoir-faire propres à chacune des cultures peuvent entrer en communication[17]. » Dans l'ensemble berlinois, la tolérance envers les autres se porte bien : l'attitude des musiciens est respectueuse, professionnelle ; ils agissent souvent avec retenue, puis parfois de manière plus téméraire, voire extatique. Ils demeurent calmes, intéressés et ouverts, et restent intuitivement connectés aux autres. À ce propos, Sören Birke ajoute :

> L'attitude présente est très ouverte, teintée de curiosité, de l'écoute que nous exerçons entre nous ainsi que d'une certaine dose d'autodérision. Nous avançons tous ensemble sur cette voie où nous découvrons l'inconnu. Le plus beau dans tout cela, c'est de sourire et de rire lorsque quelque chose d'absurde émerge. Toutefois, nous savons tous exactement, grâce aux autres, que nous pouvons trouver un son commun et qu'il aura un sens, qu'il aura son effet. C'est ce que nous sentons, tous ensemble. Il n'y a pas de déséquilibre entre nous. Tous sont en mesure de laisser de l'espace et de la liberté aux autres, de leur donner un élan, de les pousser, de les motiver, mais également, de leur dire clairement où leur limite se situe[18].

Depuis 2013, la compréhension et la reconnaissance mutuelles des musiciens entre eux évoluent durant des sessions de travail bien préparées, qui s'étalent sur plusieurs jours. Elke Moltrecht souligne que

> [l]e secret de la grande qualité de l'ensemble se trouve dans l'intensité des phases de répétition. Elles sont si singulières, parce qu'aucune notation fixe, aucune partition n'existent, et qu'il n'y a pas de hiérarchie ou de chef se tenant au sommet. Elles exigent des musiciens qu'ils collaborent, qu'ils réfléchissent et qu'ils pensent de façon commune. En fait, qu'ils jouent et réfléchissent à parts égales[19].

Ainsi, chaque musicien décide lui-même du moment et de la nature de sa contribution. Le nom « Extrakte » est l'essence même de la méthode de travail. Selon Sören Birke, « dans Extrakte, le travail s'effectue de manière homéopathique. Nous savons tous que toutes ces traditions considérables – indienne, classique, blues et

16. Entretien avec Julie Delisle, 18 août 2015. Les citations suivantes de Caloia sont toutes tirées de cet entretien.

17. « *Durch diese Arbeitsweise kann das unvermeidliche Fehlen an Verständnis und Handwerk aus der jeweils anderen Kultur zur Kommunikation gebracht werden.* »

18. « *Der Umgang ist jetzt sehr offen, neugierig, aufeinander hörend und mit der genügenden Selbstironie, gemeinsam diesen Weg zu gehen und die Unbekannten zu erobern. Das ist eigentlich das Schönste, dass man schmunzelt und lacht, was für ein absurder Kram rauskommt. Aber wir wissen alle voneinander ganz genau, dass wir gemeinsam Töne und auch eine Wirkung erzeugen können. Das spüren alle voneinander. Es gibt kein Ungleichgewicht zwischen uns. Alle sind in der Lage, den anderen zuzulassen und Raum zu lassen, den anderen anzuschubsen, einen Impuls zu geben, zu motivieren und auch klar zu sagen, wo die Grenze ist.* »

19. « *Die ganz große Qualität des Ensembles liegt in den intensiven Probenprozessen. Sie sind so andersartig, weil keine festen Noten existieren, keine Partitur, keinen hierarchisch oben stehenden Dirigenten. Sie verlangen von den Musikern mitzugehen, zu überlegen, mitzureflektieren – also zu musizieren und zu reflektieren gleichermaßen.* »

autres – existent. Sauf qu'il est permis à chacun de n'ajouter qu'une seule gouttelette à la fois[20]. »

Le fait d'être prêt à effectuer cette démarche d'*extraction* était un prérequis à l'émergence d'un processus d'échange d'une nouvelle nature, par opposition à ce qui se passe dans un projet ou un ensemble plus traditionnel. La démarche se caractérise ainsi par une grande exigence de qualité dans la recherche des formes, des structures musicales et des détails, mais se manifeste aussi dans le professionnalisme du travail.

Bien que le climat de travail des répétitions de Sound of Montréal observées était également convivial et respectueux, l'ouverture et la facilité d'échanges ne se sont établies qu'après quelques séances, le temps que les musiciens se rapprochent. Gabriel Dharmoo le constate : « [À présent], on se réchauffe, on commence à sentir qu'on s'ouvre. On a beaucoup parlé ; il le fallait. » Pour Zal Sissokho, c'est une question de patience, puisque l'ensemble est encore relativement jeune[21] :

> [O]n est encore dans une phase de création. Et pendant les six heures de pratique qu'on a faites durant les deux jours, moi je me suis dit qu'on a plus parlé que fait de la musique. Et c'est ce que je trouve aussi intéressant, parce que nous venons de différentes cultures et nous ne nous connaissons pas non plus. C'est tout nouveau ce truc-là, alors ça prend plus de patience et plus de travail pour pouvoir construire quelque chose qu'on va pouvoir présenter aux gens.

Mais les musiciens montréalais sont confiants. Sissokho accorde aussi beaucoup de crédit à l'attitude constructive qui règne au sein de l'ensemble et ajoute : « [D]ans l'ensemble, les conversations, comment on s'écoutait, les idées que chacun proposait étaient mûrement réfléchies, et si on trouvait que c'était quelque chose de faisable, on le faisait[22]. » Pour Kiya Tabassian, la clé réside dans la qualité des dialogues entre musiciens :

> [Les discussions], il faut que ça ait lieu pour justement arriver à une étape plus loin où il y a une compréhension mutuelle[,] un respect mutuel […] et un degré de communication un petit peu plus élevé pour arriver à se faire confiance, et pour que les choses se fassent de façon plus naturelle.

Nouvelles approches pour favoriser le dialogue et les interactions

Au cours de leurs démarches respectives, les musiciens d'Extrakte et de Sound of Montréal se sont mis à la recherche de moyens de provoquer les rapprochements et les échanges musicaux. Une manière bien simple d'apprendre à se connaître consiste à jouer ensemble. Mais comment dialoguer efficacement, constructivement ? Dans cette optique, l'une des approches privilégiées par Sandeep Bhagwati est la comprovisation. Grâce à celle-ci, le respect ainsi qu'une familiarité toujours plus grande entre les musiciens ; le processus menant à la découverte des autres en est directement influencé. Bhagwati est maître dans l'art de trouver les bons mots pour favoriser une attitude constructive ainsi que l'union de l'ensemble. « Lors du processus de répétition, Sandeep était agréable et captivant, grâce

20. « *Bei Extrakte wird eher homöopathisch gearbeitet. Wir wissen alle, dass es diese gewaltige indische Tradition, die gewaltige Klassik, den gewaltigen Blues usw. Jeder darf aber nun quasi nur ein Tröpfchen reingeben.* »

21. Au moment des entretiens, les musiciens de Sound of Montréal travaillaient ensemble depuis environ six mois.

22. Pour les deux citations de Sissokho : entretien avec Julie Delisle, 4 août 2015.

à sa manière d'être et à ses directives claires. Celles-ci ne comprenaient cependant aucune obligation, et se caractérisaient par leur ouverture, ce qui était très agréable[23] », dit Klaus Janek.

Une autre stratégie, adoptée naturellement par Elke Moltrecht et Sandeep Bhagwati, est de former de nouvelles synergies sonores et structurelles à partir de formes musicales propres à différentes cultures. Ainsi, afin de représenter un aspect important de la scène culturelle berlinoise, ces derniers ont fait appel au duo de musique électronique Gebrüder Teichmann (Andi et Hannes Teichmann) à l'occasion d'un concert d'Extrakte. Grâce à cette démarche commune, ils ont pu explorer du contenu musical créé à partir d'éléments itératifs : la forme du *loop* a ainsi été utilisée comme archétype générateur de matériaux musicaux. Les *loops* sont d'ailleurs présents dans plusieurs styles musicaux ; le travail motivique et formel qu'ils permettent en fait une source d'inspiration riche de nouvelles perspectives.

Du côté montréalais, Navid Navab s'est servi de son instrumentarium numérique pour former des paysages sonores susceptibles d'induire un mode d'écoute différent :

> *Coming from different sound and composition traditions, one contribution that was valuable I think was to throw different ways of working with sounds and cultures. The way I would introduce some ideas would recreate different modes of listening, from how I saw it. And that would put everyone in a new relational space, […] which is sort of the urban sonic environment we live in. Like sometimes, it takes someone 20 seconds to close [his or her] eyes and start enjoying. […] Just because musicians are playing in the soundscape slowly becoming something else, it changes the meaning of what they are contributing to the sound. Sometimes their instrument becomes what the sound of cars would be in the soundscape*[24].

Plusieurs rôles, plusieurs visions Différentes conceptions du leadership

Après seulement quelques répétitions à Berlin, et dès la fondation de l'ensemble montréalais, Sandeep Bhagwati a occupé au sein des deux ensembles un rôle spécial le poussant à exercer un certain leadership lors du processus créateur. Officiellement, il occupe la codirection des deux ensembles : à Berlin avec Elke Moltrecht, et à Montréal avec Kiya Tabassian[25]. Cependant, il n'agit pas en tant que compositeur, ni en tant que chef d'orchestre. À Berlin, on le définit plutôt comme un observateur, un musicien-chercheur, un facilitateur. C'est ainsi que Sandeep Bhagwati définit son rôle en tant que « meneur musical », c'est-à-dire d'une façon autre que dans une entreprise musicale plus traditionnelle. Il aiderait plutôt à rendre les choses possibles et se voit comme un agent structurant, même si au début, il se considérait plutôt comme le traducteur culturel, le facilitateur. En vue des représentations musicales, il a assuré, en plus de ce rôle, celui du planificateur, en s'occupant des aspects stratégiques, orga-

23. Entretien avec Deniza Popova, 1er juillet 2015 : « *Sandeep erlebe ich im Probenprozess sehr angenehm und sehr spannend, weil er eine besonnene Art und Weise hat und klare Vorgaben. Die Vorgabe zwängt einen aber nicht ein, sie ist noch angenehm offen.* »

24. Entretien avec Julie Delisle, 9 septembre 2015. Les citations suivantes de Navab sont toutes tirées de cet entretien.

25. Sur le programme du premier concert de Sound of Montréal, qui a eu lieu le 10 octobre 2015 à la salle du Gesù à Montréal, on peut lire « *Direction : Sandeep Bhagwati & Kiya Tabassian* ». Ce concert est une coproduction de l'Ensemble Constantinople et du matralab (Université Concordia).

nisationnels et financiers lors de chacune des phases de travail.

Une fonction très importante du meneur musical – celui qui portera en fin de compte la responsabilité du travail de composition – est de se placer parmi les auditeurs et de porter une attention particulière aux interactions entre les musiciens, de leur indiquer qu'ils doivent mutuellement être attentifs les uns aux autres et se pressentir, s'écouter : « Je réagis de façon très sensible aux malentendus ou aux manques d'attention, à ce dont la "composition" peut découler… dans le cas où le processus de création fonctionne bien entre les musiciens[26]. »

Avec Sound of Montréal, les rôles sont définis de manière un peu plus floue. Les musiciens sont d'accord pour affirmer que Sandeep est en quelque sorte un « metteur en scène » (Guy Pelletier) ou un « capitaine » dont le rôle est de « sécuriser l'ensemble et de lui permettre d'arriver à bon port. » (Gabriel Dharmoo). Il s'agit aussi, sans conteste, de celui ayant la meilleure vue d'ensemble, comme l'explique Shawn Mativetsky : « *it's important for someone to have the vision of the larger scale project, and that can make sure that we get done. There needs to be someone giving directions.* » Quant à Nicolas Caloia, il définit les choses de façon plus pragmatique :

> *I don't know exactly the role of Sandeep. I assume he put the funding together. Well, he's the leader of the group, as far as I understood, he hired me. Somebody did. Like as Kiya also. Yeah, well, I think he made the last four months structure as well, so he's made structural decisions, so it says he's the leader of the group.*

Plaçant les deux codirecteurs de l'ensemble montréalais sur un pied d'égalité, Guy Pelletier est d'avis que « Sandeep et Kiya sont des leaders qui ont des points de vue et des conceptions différents. Ils écoutent les suggestions des autres musiciens, mais prennent les décisions finales. » Toutefois, le rôle de leader est moins clairement assumé par ces deux derniers. Sandeep Bhagwati reconnaît qu'il préférerait être plus en retrait :

> *[In Berlin,] I was in the primary investigator sense, I was the project leader, but as an artist I was not convinced I would be the project leader. And for the Montreal ensemble, I think I still am not. […] I would like, actually, to not be the leader for this*[27].

Pour sa part, Kiya Tabassian a voulu laisser à Sandeep Bhagwati toutes les occasions de prendre les devants : « Cette première année-là, j'ai voulu, par exprès, le laisser mener la chose le plus possible, sans intervenir, […] pour qu'il soit le maître du bateau. » Il est possible que cette attitude des deux codirecteurs soit motivée par un désir de ne pas trop créer d'interférences lors du processus de création, afin de laisser la liberté aux musiciens de s'exprimer, sans influencer leur manière de faire ou de créer.

Aspects relatifs au travail de recherche

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, le projet commun aux ensembles Extrakte et Sound of Montréal a fait appel à une équipe multidisciplinaire de chercheurs chargés d'observer les interactions entre les musiciens et l'évolution de leur langage commun.

26. Entretien réalisé avec Deniza Popova, 13 juillet 2015 : « *Ich reagiere ganz empfindlich auf Missverständnisse oder Unaufmerksamkeiten, das heißt das "Komponieren" entsteht, … wenn der Prozess zwischen den Leuten funktioniert* ».

27. Entretien avec Julie Delisle, 6 juillet 2015.

À l'origine, on a privilégié une approche participative : les chercheurs devaient prendre part au processus de création en tant que conseillers et experts. Cependant, la plupart d'entre eux ont préféré travailler en retrait, afin de rester objectifs lors de la documentation des processus en cours. Conséquemment, dans des disciplines scientifiques telles que l'ethnologie, l'anthropologie et les sciences sociales, on constate la coexistence de deux manières d'aborder le travail d'observation : les approches émique et étique[28].

D'une part, le champ de recherche sera investi de l'intérieur (approche émique), alors que l'observation, la collecte de données, les travaux de description, d'analyse et d'historiographie ainsi que la contextualisation devront se faire d'une manière plus distanciée, propre à des méthodes scientifiques éprouvées. Le regard caractéristique de l'approche émique se base sur une pratique en lien avec la culture immanente ainsi qu'aux concepts, aux connaissances spécialisées, à la terminologie et aux théories qui lui sont propres. Ainsi, chaque musicien est un *insider*, un véhicule et un expert de sa tradition, mais aussi un informateur dans le contexte de la recherche de terrain. D'autre part, l'approche étique se distingue par sa réflexion distanciée et par le plan sur lequel son discours se définit.

Au sein des deux ensembles, on constate que des attitudes caractéristiques des deux approches coexistent chez les musiciens. Leurs intérêts, tout comme leur manière de poser des questions divergent. Comme leurs accompagnateurs scientifiques, les musiciens ne considèrent pas leurs thématiques de recherche comme étant fixes. Par ailleurs, pour la collecte et l'analyse des données, des questionnaires ont été rédigés à l'avance. Toutefois, une combinaison des approches émique et étique nous paraissait judicieuse, en ce sens que la relativisation permise par la présence des deux points de vue et des discours qui leur sont associés facilite la compréhension, l'illustration et la transposition de concepts musicaux d'un contexte donné à un autre.

Ainsi, l'inclusion au projet d'un aspect lié à la recherche permet d'analyser les pratiques musicales auxquelles on assiste dans le cadre des ensembles berlinois et montréalais à partir de deux perspectives. De manière conséquente, nous avons observé deux visions différentes chez les musiciens, correspondant plus ou moins aux approches étique et émique de la recherche. La première (étique) consiste à considérer les chercheurs comme des observateurs aussi invisibles que possible. Shawn Mativetsky et Nicolas Caloia ont d'ailleurs tous deux utilisé l'expression « *fly on the wall*[29] » pour les désigner. Ainsi, selon cette conception de leur rôle, ces observateurs ne prendraient pas part au processus de création.

La seconde conception (émique) suppose un rôle beaucoup plus actif des scientifiques. Lors de son entretien avec Julie Delisle, observatrice des répétitions en 2014-2015, Navid Navab a ainsi décrit l'implication de Julie Delisle : « *You did not see like an observer. You were inside the process*[30]. » Pour Sandeep Bhagwati, dans l'idéal, les scientifiques auraient préférablement pris

28. Voir, par exemple, Fischer et Zanolli, 1968, vol. 18, p. 2-19 ; Turner, 1969 ; Feld, 1992, Kubik, 1996, p. 3-10 ; Baumann, 1993, p. 34-62.

29. Shawn Mativetsky, 24 juillet 2015 ; Nicolas Caloia, 18 août 2015.

30. Navid Navab, 9 septembre 2015.

part aux répétitions, en mettant à contribution leur expertise : « *[M]y image was that they would be suggesting participants, […] but they [hadn't] entered into that role yet. I wanted them not only to be observers, but to be a resource, to where I can go [sic] and ask [for solutions]*[31]. »

Conciliations et confrontations

La différence de vision entre deux musiciens peut parfois se refléter dans la réaction à une suggestion émise par un autre membre de l'ensemble. En préparation pour le concert de Sound of Montréal consacré à Claude Vivier[32], Bhagwati a proposé d'y intégrer des improvisations durant lesquelles les instruments seraient joués d'une manière non conforme à leur tradition d'origine. De l'avis de Kiya Tabassian, c'était imposer un certain paradigme à ces musiciens dont la tradition musicale d'origine n'est pas occidentale :

> On est déjà en train de jouer du Vivier, donc on est déjà en train de [les] confronter à quelque chose qui est complètement en dehors de leur musique. […] [P]ourquoi il faut encore leur demander de jouer quelque chose qu'ils feraient jamais avec leur instrument ? […] [Ces gens] ont développé un langage personnel sur leur instrument. […] Pour moi, c'était une approche un peu légère par rapport à la création musicale.

Après ce premier choc, on a toutefois tenté l'approche en répétition ; elle a finalement fait l'objet d'un consensus chez les musiciens, qui l'ont adoptée et intégrée au concert. D'autre part, la volonté de conciliation entre traditions musicales distinctes se heurte parfois à des différences fondamentales de conception de la musique et du rythme. Lors de son entretien à Montréal, Bhagwati a raconté cette anecdote :

> *In the Berlin project, we have three percussionists. One Korean, one Indian, one Arabian. And I made a piece where they all can play together, but a bit differently that they would in their own traditions. Just, you know, changing cycles or not playing in the same cycle as the other ones, or play[ing] two cycles of different lengths.*
>
> *The funny thing was that the Indian tabla player was able to do everything, with no problem. The Arabian player was able to do a lot, also very good, and the Korean player, because Korean concepts of rhythm are so different, and so much more bound into reaction, rather than action, […] he was unable, well he had to force himself - because he's a very good musician also - he had to force himself into the main frame of the other two percussionists who have rigid time structures into their brain. Because he has this kind of flowing time structure. […] The first trials didn't work, and he was saying : "No, this piece it doesn't work, it doesn't work. But I can try, I'll do it." But he told me : "No, but this is not Korean music, this is not Korean rhythm. It looks and sounds like Korean rhythms, but the spirit is gone !"*[33]

De son côté, Shawn Mativetsky, le seul percussionniste de l'ensemble Sound of Montréal au moment des entretiens, affirme se tenir à l'écart des discussions dont il sent qu'elles ne le concernent pas nécessairement : « *Most of the work is something about pitch and not so much around cycles, so I haven't been as much, you know, I haven't been sticking my nose […] quite as much in those threads because I understand all that it's pitch, but on the tabla, it's not what I'm playing, so I stay away.* » Mais il a pourtant dû concilier la tradition indienne avec d'autres types de structures musicales au moment de trouver son rôle dans la pièce proposée par

31. Entretien avec Julie Delisle, 6 juillet 2015.

32. Le concert était basé sur l'œuvre *Et je reverrai cette ville étrange…* de Claude Vivier.

33. Entretien avec Julie Delisle, 6 juillet 2015.

Kiya Tabassian pour le concert du 10 octobre 2015 : « *In Kiya's piece there are […] some odd meters. Those cycles do exist in Indian music, but not quite in the same way.* » Cependant, à une autre occasion nécessitant un effort d'adaptation, lors d'une séance de travail avec Gabriel Dharmoo, la conciliation s'est effectuée de manière plus naturelle. La musique carnatique indienne étant familière à Dharmoo, il a été plus facile de trouver des repères communs avec la tradition du tabla du nord de l'Inde.

Buts et apports des deux projets

Nous nous sommes demandé de quelle manière les musiciens définissaient les objectifs de ce double projet de recherche-création, ainsi que ses principales forces. Pour Sandeep Bhagwati, la finalité est moins importante que le processus, celui-ci étant donnant lieu aux apprentissages les plus significatifs :

> Ce projet avec l'ensemble n'a pas de fin en soi. Il n'est même pas conçu en fonction d'un concert, mais constitue plutôt un processus, dans lequel nous vivons et que nous pouvons participer à construire. Nous réfléchissons à ce qui est possible et ce qui pourrait être fait, aux stratégies que nous avons à notre disposition ainsi qu'aux méthodes de travail. L'exploration, je la trouve excitante, intéressante et nécessaire[34].

À ceci, il ajoute un aspect plus pragmatique : « *a large part of this project is for me a search of practical solutions for music-making*[35]. » Kiya Tabassian, grand habitué des projets musicaux interculturels, insiste également sur le travail de recherche lié à l'aspect création, mais accorde aussi une grande importance à la qualité du dialogue :

> [C]e qui particularise ce projet-là, et qui est pour moi une valeur de plus, c'est l'aspect de tout le travail de recherche qui est jumelé à ce travail-là. […] [M]on objectif, c'est d'apprendre le plus possible de chacun des individus, de chacun des musiciens, et d'établir un dialogue profond et riche avec chacun et tous. Pour qu'on arrive à une collectivité unique, et une collectivité qui est une union, une force.

Pour Deniza Popova, des projets comme Extrakte et Sound of Montréal ont pour but la mise en place d'espaces facilitant la création de liens entre les individus : « Un des buts [du projet] pourrait être la création de *lieux*, de *temps* et de *métaphores* pour la musique, qui permettraient de vivre ensemble musicalement, avec une meilleure qualité de vie[36]. »

Finalement, Ravi Srinivasan élargit la portée de la démarche poursuivie par les deux ensembles à son audience. Selon lui, le message véhiculé par ce type de projets trouve tout à fait sa place dans la conjoncture sociopolitique et économique actuelle :

> Le but est de mettre sur pied quelque chose de beau, ou pas, qui nous rend heureux, qui nous amène à la réflexion et qui crée certaines émotions en nous. Et quand cela nous plaît, à nous ainsi qu'à notre public, nous avons atteint notre but. […] Il s'agit de générer une énergie qui atteint et influence les gens. […] Ceci est une

34. Entretien avec Deniza Popova, 13 juillet 2015 : « *Das Ensembleprojekt ist nicht vom Ende her gedacht. Es ist noch nicht einmal vom Konzert her gedacht, sondern ein Prozess, in dem wir leben und den wir mitgestalten können. Wir überlegen, was möglich ist und was gemacht werden kann, welche Strategien uns zur Verfügung stehen und welche Arbeitsmethoden. Das auszuloten, finde ich spannend, interessant und notwendig.* »

35. Entretien avec Julie Delisle, 6 juillet 2015.

36. « *Ein Ziel könnte sein neue Orte, Zeiten und Metaphern für Musik zu schaffen, die ein musikalisches Miteinander ermöglichen, das die Lebensqualität erhöht.* »

importante mission, spécialement à notre époque, en cette ère de guerres et de conflits[37].

BIBLIOGRAPHIE

BAUMANN, Max Peter (1993), « Listening as an Emic/Etic Process in the Context of Observation and Inquiry », *The world of music*, vol. 35, nº 1, p. 34-62.

FELD, Steven, (1992), *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia, Duke University Press Books.

FISCHER, Eberhard et ZANOLLI, Noa (1968), « Das Problem der Kulturdarstellung. Vorschläge zur Methode der Ethnographie », *Sociologicus*, vol. 18, *Anwendung der Methode in der Ethnologie und Musikwissenschaft*, Berlin, p. 2-19.

KUBIK, Gerhard (1996), « Emics and Etics Re-Examined, Part : Emics and Etics : Theoretical Considerations », *African Music*, vol. 7, nº 3, p. 3-10.

TURNER, Victor (1969), *The ritual process. Structure and anti-structure*, New York, Routledge.

37. Entretien réalisé avec Deniza Popova, le 2 juillet 2015 : « *Das Ziel ist etwas schönes zustande zu bringen, oder etwas nicht [schön], das uns Freude bereitet und zum Nachdenken anregt und bestimmte Emotionen in uns auslöst. Und wenn das uns gefällt und dann noch dem Publikum gefällt, dann haben wir unser Ziel erreicht. […] Es geht darum eine Energie zu erzeugen, die eine Wirkung auf Menschen hat. […] Das ist eine wichtige Botschaft – gerade in der heutigen Zeit, gerade mit diesen ganzen Kriegen und Konflikten.* »