

**Réflexions sur la comprovisation de Sandeep Bhagwati :  
théorie et pratique**  
*Thoughts on Sandeep Bhagwati's Comprovisation: Concepts  
and Practices*

Jin-Ah Kim

Volume 28, Number 1, 2018

De nouvelles racines pour une musique nouvelle ? Perspectives  
transtraditionnelles et transculturelles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1044373ar>  
DOI: <https://doi.org/10.7202/1044373ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

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

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kim, J.-A. (2018). Réflexions sur la comprovisation de Sandeep Bhagwati :  
théorie et pratique. *Circuit*, 28(1), 23–33. <https://doi.org/10.7202/1044373ar>

Article abstract

*“Comprovisation” is a term created by combining “composition” and “improvisation” used by Sandeep Bhagwati since 2004 on various occasions. It is meant to clarify the systematic coexistence between the areas of composition and improvisation. This article shows how Bhagwati’s concept of comprovisation can be used as an artistic concept, a form of playing music collectively, a way of working and as a training model. Comprovisation brings a new formulation of tasks and location of roles of the participants to the idea of collaborative work that is consistent in the process of rehearsal for staged performance. With it, one comes close to the realization of the basic idea of “making music together” (Alfred Schütz, Christopher Small). What is above all new here is its transcultural or intercultural orientation. Comprovisation invites the testing of and experimentation with the boundaries of available musics and cultures, their materiality, sociability, performativity and their creative potential.*

# Réflexions sur la comprovisation de Sandeep Bhagwati : théorie et pratique

Jin-Ah Kim,

traduit de l'anglais par Le Trait juste<sup>1</sup>

## I

Utilisé en différentes occasions par Sandeep Bhagwati depuis 2004, le terme « comprovisation » résulte de la combinaison de « composition » et d'« improvisation ». Les bases théoriques du concept ont aussi été présentées par Bhagwati dans plusieurs de ses écrits<sup>2</sup>. Les deux mots dérivent du latin, le premier de *componere* qui veut dire « mettre ensemble », le second d'*improvisus* pour désigner l'imprévisible (ou « ce qui n'est pas prévu »)<sup>3</sup>. L'étymologie des termes « composition » et « improvisation » nous enseigne qu'ils se complètent et se renforcent mutuellement davantage qu'ils ne s'opposent. Ils appartiennent néanmoins, sur les plans historique et esthétique, à des catégories changeantes qui font l'objet de constantes redéfinitions. Sans nous prononcer sur ces questions, il convient de signaler que les deux notions sont souvent perçues comme des antonymes. Ainsi, le mot composition désigne un ouvrage entièrement planifié, c'est-à-dire un texte « fixe » dont certains paramètres sont spécifiés au moyen d'une notation par l'auteur, que l'on appelle « compositeur », sous la forme d'une partition. Au contraire, on associe à l'improvisation le caractère spontané et contingent d'une performance dont les paramètres ne sont pas fixés, mais laissés ouverts jusqu'au moment de la réalisation sonore. En ce sens, la structuration, l'isolement de certains éléments du langage et la contrôlabilité sont inhérents à l'idée de composition tandis que l'ouverture, la singularité et l'effet du hasard sont jugés essentiels à l'improvisation. Ainsi, lorsqu'une musique composée est jouée sur scène, les moments cruciaux de la prestation sont prédéterminés alors que dans le contexte d'une improvisation, la performance est libre et spontanée.

1. La version originale anglaise de ce texte est disponible sur le site internet de la revue. Visitez le [www.revuecircuit.ca/web/](http://www.revuecircuit.ca/web/) (consulté le 1<sup>er</sup> février 2018) pour la lire.

2. Bhagwati, 2013a ; Bhagwati, 2013b.

3. En latin, l'antonyme de ce mot est *providere* (prévoir).

4. Berger et Luckmann, 1966.

5. Bhagwati, 2013b, p. 165.

6. Bhagwati, 2013a, p. 1.

La typologie dichotomique de la composition et de l'improvisation remonte au lien généralisé du terme composition avec celui, très fort, de l'œuvre (d'art) perçue comme un tout fini. Cette typologie a émergé vers 1800 en même temps que l'esthétique de la pensée autonome en Europe occidentale : l'improvisation y est appréhendée comme le contraire de la composition, c'est-à-dire comme un jeu limité à l'instant présent. Ici, la construction sociale des pays européens et extraeuropéens – supposément envisagés de manière uniforme – a aussi joué un rôle depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Dans cette optique, la musique européenne occidentale se définit par la composition, telle que conçue par un créateur ; l'improvisation, quant à elle, constituerait un processus et une technique d'exécution caractéristiques de la musique extraeuropéenne. Cette perspective – dans laquelle la juxtaposition dichotomique de la composition et de l'improvisation est essentielle et s'avère une « construction sociale de la réalité », selon les termes des sociologues Peter L. Berger et Thomas Luckmann<sup>4</sup> – forme le contexte dans lequel Sandeep Bhagwati porte un regard neuf sur le potentiel des notions de composition et d'improvisation. Pour lui, chaque prestation comporte deux types d'éléments : le premier est stable et plus ou moins récurrent d'une performance à l'autre ; le second est unique et se réalise uniquement dans le contexte d'une performance donnée.

Les éléments du premier type ne dépendent pas du contexte, ils sont reproductibles et correspondent à ce qu'on désigne par les termes « œuvre d'art » ou « composition ». Les éléments du second type sont subordonnés à d'autres facteurs, et ils font référence à un large éventail de termes, tels « effets du hasard », « jeu à l'oreille », « inspiration », « arrangement » improvisation ou « interprétation »<sup>5</sup>. Bhagwati a élaboré le concept de *comprovisation* à partir de l'observation suivante : bien que « la notation musicale constitue un support informatif permettant au compositeur de poser certains paramètres de l'interprétation », elle définit seulement « ce qui est considéré comme indépendant du contexte par le compositeur ou une certaine tradition culturelle<sup>6</sup> ». Il oppose ainsi son scepticisme à la prétention selon laquelle, dans l'histoire musicale de l'Europe, la notation et la partition fixent les détails d'une pièce aussi précisément que possible, suivant un développement linéaire et progressif. D'après Bhagwati, la notation ne saurait en effet prétendre à saisir et à illustrer la totalité des événements propres à une exécution. Bhagwati observe également qu'un certain type d'orientation notationnelle rend des éléments de l'interprétation plus aisément indépendants du contexte, « tandis que la tentative de noter d'autres éléments entraînera toujours des contorsions dans l'écriture ou la lecture, ce qui les rendra étranges, complexes, ou rébarbatifs,

et ce, bien au-delà de la possibilité réelle de les exécuter<sup>7</sup> ». L'orientation notationnelle exempte le créateur, à quelque tradition qu'il appartienne, « d'avoir à utiliser des éléments/paramètres difficiles à noter, et pourrait l'inciter à les considérer comme des éléments contingents<sup>8</sup> ». Ainsi, toutes les exécutions musicales comportent leur lot d'éléments contingents, donc improvisés. Toutefois, la plupart d'entre elles se situent sur un continuum entre deux pôles hypothétiques<sup>9</sup> – la composition et l'improvisation – séparés par une frontière brouillée en raison de la nature processuelle de la performance. Les deux termes doivent par conséquent être considérés comme « de simples figures hypothétiques du langage qui furent un jour utiles en Occident<sup>10</sup> ». Ils en sont néanmoins venus à affaiblir et à obscurcir la réalité de la création musicale en suggérant essentiellement l'existence d'entités dualistes, voire antagonistes.

Ces considérations ont conduit Bhagwati à inventer un nouveau mot, « comprovisation », pour désigner une musique écrite, mais comportant des éléments d'improvisation. Aussi « franchement bâtard<sup>11</sup> » qu'il soit, le terme met en relief la coexistence systématique entre les champs de la composition et de l'improvisation, ainsi qu'entre les paramètres dépendants et indépendants du contexte. « Comprovisation » représente toute musique qui tire sa source non seulement du caractère contingent d'un moment de l'exécution, mais également d'un ensemble de règles ou de partitions indépendantes du contexte. Selon Bhagwati, le terme devrait être employé pour inclure les multiples pratiques créatives agissant dans l'« oralité seconde » contemporaine, au sens où l'entend le sociologue des médias Walter Ong<sup>12</sup>, et pour tenter une approche inclusive de la question, tant à l'égard des traditions orales et improvisatoires qu'à celles de la composition écrite. La « comprovisation » pourrait être définie comme « une création musicale fondée sur un réseau cohérent, sur le plan esthétique, d'éléments d'interprétation dépendants et indépendants du contexte<sup>13</sup> » et comprise comme « une description globale d'une sphère de l'activité musicale créative<sup>14</sup> ».

## II

Bhagwati, dans son argumentation, défie les conventions occidentales relatives à la composition et à l'improvisation en ce qu'il situe la création musicale sur un continuum<sup>15</sup>. Selon lui, la différence entre les deux notions n'est qu'une question d'échelle sur laquelle on détermine vers quel pôle est attirée une musique donnée – un point de vue partagé par d'autres chercheurs. À l'instar de Bhagwati, bon nombre de chercheurs ont établi une conjonction entre la composition et l'improvisation. En 1974, Bruno Nettl affirmait déjà

7. Bhagwati, 2013b, p. 167.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 170.

10. *Ibid.*

11. Bhagwati, 2013a, p. 4.

12. Ong, 1982 ; Bhagwati, 2013b, p. 167-168.

13. Bhagwati, 2013b, p. 171.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 170.

16. Nettl, 1974, p. 6.

17. *Ibid.*, p. 11.

18. Dahlhaus, 1979, p. 15.

19. Cook, 2007, p. 331.

20. *Ibid.*

21. Kurt, 2008, p. 41.

qu'elles constituaient les extrêmes d'un continuum unique<sup>16</sup>, qu'elles étaient issues de la même catégorie de savoir et essentiellement de même nature, s'appuyant toutes deux sur des structures et des modèles musicaux<sup>17</sup>. Ainsi, pour Nettl, l'improvisation est une composition spontanée. C'est aussi l'opinion de Carl Dahlhaus pour qui les termes composition et improvisation, « strictement, ne se rapportent pas du tout à des domaines isolés et mutuellement exclusifs », mais plutôt « à une gamme de possibilités<sup>18</sup> ». Il existe d'innombrables formes de chevauchements et de transitions. Les extrêmes, soit la composition absolue et l'improvisation absolue, s'avèrent illusoires. Ces approches ont persisté dans les décennies qui ont suivi, spécialement dans le cadre des études d'interprétation. Nicholas Cook remarque en outre que la compréhension commune de l'interprétation en tant que reproduction d'une partition existante est problématique, « car chaque note de la partition est sujette à une adaptation contextuelle relativement à l'intonation, à la nuance, à l'articulation, à la qualité du timbre, etc.<sup>19</sup> ». Il ajoute que les deux pratiques prétendument contradictoires de la composition et de l'improvisation forment le principe essentiel de la création musicale<sup>20</sup>. Aussi, la recherche sur l'interprétation fait valoir l'idée que « toute improvisation ramène... à des compositions », selon les termes de Ronald Kurt<sup>21</sup>.

Le parallélisme entre la position de Bhagwati et celle d'autres musicologues indique qu'aujourd'hui, la « dimension performative » a également atteint la sphère de la recherche musicale, un phénomène qu'on observe depuis les années 1960 et plus largement au cours des dernières décennies dans la recherche interdisciplinaire. Le point de départ de ce développement est une critique de l'idée selon laquelle l'expérience humaine est transmise par le langage, c'est-à-dire que la culture est d'abord interprétée à travers le prisme du langage. Dans cette perspective, les symboles et le sens forment une seule et même chose étant donné la logique inhérente à ce qui est représenté ; quant à la culture, incluant la musique, elle est considérée comme un système structuré et cohérent de symboles, exactement comme un texte. Par contraste, l'approche performative place au premier plan la perception de la processualité dans l'ici maintenant, en mettant l'accent sur la situativité et la singularité du déroulement de chaque action humaine. Elle permet de saisir la logique inhérente à tout processus social et culturel, conditionnée par la situativité et la singularité de l'événement dont les éléments physiques et matériels forment une base signifiante. L'improvisation n'est pas perçue comme une exception, mais bien comme une norme régissant toute action humaine, toute création culturelle et musicale, et la vie en général.

Il va sans dire que l'approche performative a contribué à la dissémination d'une nouvelle conception de l'improvisation selon laquelle l'acte d'improviser ne s'accomplit pas sur-le-champ, sans cadre préétabli : il demande à être préparé. En d'autres termes, la « liberté associée à l'improvisation » est en même temps reliée « à un système complexe de règles visant à créer l'effet de spontanéité<sup>22</sup> ». En l'absence de toute contrainte et sans organisation préalable, le terme « improvisation » serait inutile ; il deviendrait impossible d'expérimenter ou de reconnaître une improvisation proprement dite. Le mot abstrait « improvisation » n'est pas examiné que dans ce contexte, mais aussi dans son applicabilité à la musique des aires culturelles dites extra-européennes. Le problème ne réside pas seulement dans le fait que les aires culturelles africaine, arabe et asiatique ne possèdent pas de mot équivalent dans leur répertoire terminologique. Il consiste également à trouver le terme adéquat pour désigner les phénomènes musicaux qui, dans ces aires culturelles étrangères aux notions d'imprévu, de découverte et d'inédit, peuvent être subsumés sous le concept d'improvisation – particulièrement au regard des notions de temps et d'espace. S'agissant d'improvisation, elle n'a souvent rien à voir avec un concept d'ordre musical ou artistique élaboré dont l'objectif est la création de nouveauté ; pour reprendre l'idée de Peter Niklas Wilson, elle concerne plutôt une approche évolutive du son, de l'instrument, du fait musical ou simplement de la vie même<sup>23</sup>.

En tenant compte de ces particularités, le mot « comprovisation » de Bhagwati doit être examiné d'un œil critique. Bien qu'il remette en cause la compréhension traditionnelle des concepts de composition et d'improvisation et leur juxtaposition dichotomique, il est évident que ce néologisme ne dépasse pas la pensée européenne. Il s'agit de la combinaison de deux mots qui ont évolué dans un contexte européen. Le concept ne peut être exporté dans une autre culture sans une analyse préalable. Tout en reconnaissant qu'à l'heure de la mondialisation et de la médiatisation, l'influence de la culture européenne/occidentale se fait sentir un peu partout, il ne faudrait pas négliger certains aspects de l'interférence et de l'incompatibilité entre des musiques et des cultures différentes.

De plus, il y a lieu de préciser comment, pour l'essentiel, l'improvisation se positionne dans le concept de comprovisation. Même en adoptant une attitude critique à l'endroit du terme hérité de la tradition<sup>24</sup>, il convient de différencier l'acte d'improvisation de celui d'interprétation. En effet, des aspects de l'interprétation sont présents dans l'improvisation avant l'exécution, par le truchement de la répétition et de l'effort de compréhension du matériau musical – ce qui exclut l'imprévu ; en contrepartie, certaines

22. Bormann, 2010, p. 7.

23. Wilson, 1999.

24. À ce sujet, Bhagwati écrit : « Si le besoin de contrôler chaque événement musical à un niveau élémentaire prime dans une partition, il en résultera une sorte de justification de l'espace de liberté qu'on appelle généralement "interprétation". En revanche, si la partition est davantage centrée sur la mise en forme d'événements et de mouvements d'un niveau supérieur, et abandonne le contrôle des événements musicaux isolés aux conventions stylistiques, aux systèmes de règles traditionnels et aux systèmes de distribution non représentationnels (tel que le *groove*), on appelle ce processus "improvisation" ». Bhagwati, 2013a, p. 3.

25. Joas, 1996, p. 233.

26. Plus précisément : le concert « White » par l'Ensemble Extrakte le 17 juin 2015 au KuLe à Berlin ; le concert « Ville étrange » par l'ensemble Sound of Montréal le 10 octobre 2015 au Gesù, à Montréal ; la performance d'« Iterations » le 14 novembre 2014 au Radialsystem à Berlin. Il s'agit d'observations empiriques de cas isolés dont il faut éviter de tirer des conclusions générales.

27. Pour de plus amples renseignements sur ces deux ensembles, consulter <http://matralab.hexagram.ca> (consulté le 25 février 2018).

28. Dans les cas où une pièce préalablement composée est interprétée, elle n'est pas seulement retravaillée sur le plan stylistique ou dans sa mise en forme instrumentale, mais elle est placée dans un contexte entièrement différent d'esthétiques et de pratiques d'interprétation. Cette situation fait référence, par exemple, au concert « Ville étrange » par l'ensemble Sound of Montréal.

facettes de l'improvisation sont explorées dans l'acte d'interprétation, même si, comme le propose le sociologue Hans Joas, il faut reconnaître que dans ce cas, l'imprévu « réside dans le mode des actions possibles en tenant compte de la réponse sociale<sup>25</sup> ». Il y a lieu de se pencher plus longuement sur la manière dont l'improvisation, dans le concept de comprovisation, peut être intégrée dans les habitudes de pratique. Une action répétitive devrait être différenciée d'une action autonome, réfléchie, qui peut être une composante momentanée de l'improvisation.

### III

Au-delà des questions terminologiques qui précèdent, il me semble plus important, pour comprendre la comprovisation telle que la propose Bhagwati, d'en analyser la pratique. Jusqu'à quel point ce concept, qui conjugue le « composé » et l'« improvisé », est-il viable dans la pratique artistique actuelle ? Quels sont les moments de composition, quels sont ceux d'improvisation ? Comment ces deux pratiques sont-elles interreliées ? Les idées qui suivent tentent de répondre à ces questions. Elles sont nées pour une large part de l'observation, entre 2014 et 2015, de plusieurs répétitions et performances de l'Ensemble Extrakte et de l'ensemble Sound of Montréal<sup>26</sup>, groupes cofondés et dirigés par Sandeep Bhagwati<sup>27</sup>. Au départ, il peut sembler paradoxal que Bhagwati accorde une grande importance aux répétitions. En effet, l'acte de répéter, dans lequel des éléments (structure, technique, synchronisation, intonation et articulation) sont repris, élaborés, établis et donc préparés, paraît incompatible avec celui d'improviser. Le principe de répétition contredit celui d'improvisation, dont le fondement est la spontanéité et l'effet de surprise, lesquels surviennent dans des moments d'imprévisibilité (potentielle). Le concept de comprovisation de Bhagwati contourne la question. Pour lui, l'acte de répétition ne se limite pas à la préparation en vue d'une performance sur scène. Il devrait plutôt constituer une phase d'exploration créative, d'investigation et de découverte, d'où résulte une pièce qui sera interprétée ultérieurement. Le processus tout entier, depuis la première répétition jusqu'à la performance, est moins orienté vers un but précis ou la reproduction d'une œuvre préexistante que vers le principe de *poiesis*, dont l'objectif est l'émergence d'une pièce destinée à être présentée devant un auditoire.

La collaboration des musiciens est une composante essentielle de la répétition. Bien qu'une partition écrite ou illustrée soit souvent mise à leur disposition, l'information transmise y demeure très limitée<sup>28</sup>. Cette partition fournit simplement une poignée d'idées initiales (longueur de la pièce, plan des sections, motifs rythmiques et métriques de base, etc.) visant à la coor-

dination entre les exécutants. Ainsi, la répétition est avant tout le lieu où le travail collaboratif sur la pièce s'effectue, où tous les éléments sont éprouvés, discutés, puis écartés ou maintenus. C'est également l'endroit où sont mis en pratique, examinés et même assurés le savoir et l'expérience dont chaque participant est le porteur. Pour cette raison, la répétition est un processus de création partagée dans lequel interagissent toutes les parties en cause, c'est-à-dire les musiciens entre eux, avec leurs instruments et avec les compositeurs. « La perception d'une coprésence physique (situation de face à face)<sup>29</sup> », comme le précise le sociologue Erving Goffmann, mais aussi – surtout dans un contexte musical – la perception du son produit par la combinaison des jeux individuel et collectif sont cruciales dans ces interactions. La communication verbale s'avère d'égale importance, de même que les mouvements corporels, le contact visuel et les gestes. Les composantes sociale et psychologique s'associent aux composantes musicales dans l'interaction, car celle-ci dépend tant du jeu musical que des multiples relations entre les individus, tributaires de facteurs situationnels telles l'empathie, la solidarité, l'intuition, etc.

L'interaction se produit à la condition que chaque musicien puisse influencer sur le processus de répétition. Les relations entre les exécutants peuvent être qualifiées de « démocratiques » si chacun se sent investi d'un droit et intervient dans le processus global. Théoriquement, chaque musicien peut participer à la répétition en y apportant des idées personnelles et adopter un rôle de premier ou de second plan. Cette distribution hiérarchisée des rôles, selon Bhagwati, ne concerne pas seulement les exécutants, mais aussi les différentes musiques et cultures impliquées. Les membres de l'Ensemble Extrakte et de l'ensemble Sound of Montréal sont issus de différentes aires culturelles. Le recours au savoir musical, à la culture ainsi qu'à l'expérience de chaque musicien représente un aspect constructif de la création musicale interactive. En même temps, leur potentiel créatif est mis au défi puisqu'ils doivent à la fois contribuer de leur expérience et de leur savoir personnel, et se préparer à la rencontre de traditions musicales différentes (« traditions encapsulées<sup>30</sup> ») qui s'affrontent et se mélangent pour créer du neuf. C'est alors qu'on peut parler de création musicale interculturelle et transculturelle.

Une telle approche pose un défi pour le musicien exécutant. Dans le contexte de l'interprétation d'une œuvre musicale fixée et écrite, les tâches et les rôles respectifs sont en général déterminés, tandis que dans le cas d'une improvisation, ils doivent être établis par les musiciens eux-mêmes (y compris les DJ). Chacun apporte ses idées et participe ainsi à l'élaboration de la structure musicale. Loin d'être de simples « exécutants » ou « interprètes », les musiciens sont les réels artisans de l'événement. En outre, le compositeur

29. Goffmann, 1967, en particulier p. 5-14.

30. Plus d'informations dans Bhagwati, 2013a, p. 6-7.



n'est pas celui qui rassemble, codifie et fournit des directives détaillées sur l'interprétation, mais bien celui qui, par ses nombreux commentaires, guide le processus de création. Il est moins la personne qui compose, au sens traditionnel du mot, que celle qui produit, arrange et coordonne l'événement musical.

Ce qui survient à l'occasion du concert se situe dans le prolongement de ce qui a été mis en place en répétition, et qui devient la base de la performance. Or, les musiciens ne peuvent pas avoir planifié chaque détail, d'où la nécessité pour eux de participer à la performance avec un sentiment d'incertitude et un esprit d'ouverture. Ainsi, ce qui a été préparé en répétition ne détermine pas entièrement le contenu d'un concert. L'exécution devient ce moment où l'on traverse les frontières des possibilités par le réarrangement, la variation, les modifications et la réinterprétation de ce qui a été planifié.

Les phases successives résultant de cette collaboration constructive, depuis la première répétition jusqu'à la performance, constituent un processus extrêmement dynamique au cours duquel des objets sonores sont constamment posés, modifiés et transformés. L'action musicale n'est pas déterminée, mais bien dynamisée, et elle se produit dans des conditions où la musique est sans cesse improvisée, interprétée et composée. Les éléments « composés » reposent sur l'association d'actions répétitives et sur l'interaction entre les exécutants. Les éléments « improvisés », quant à eux, ne se présentent pas tant comme une technique de découverte spontanée que comme une redécouverte du « déjà-connu » qui est ranimé par la situation présente dans un endroit donné. L'improvisation devient composition. Composition et improvisation s'interpénètrent.

Mais où se situe l'imprévu dans une performance ? En vertu de la nature fondamentale de la performativité, c'est-à-dire que chaque performance possède un potentiel d'imprévu et, partant, est non reproductible<sup>31</sup>, ce qui est improvisable – selon la notion de comprovisation de Bhagwati – survient dans la situativité du concert, soit dans des conditions spatiales et temporelles données et en présence d'auditeurs. La forme de l'œuvre à exécuter étant minimalement fixée et préétablie, la performativité, la situativité et la singularité modèlent davantage l'événement qu'une partition déjà composée. C'est ainsi que le « non-attendu » est combiné à « l'attendu » au moment de la performance. Les musiciens évoluent dans un champ de tension dynamique : d'une part, ils se sentent libres en raison du caractère non figé de l'œuvre ; d'autre part, ils sont conditionnés par le processus de répétition. La comprovisation se joue précisément dans ce rapport complexe, perçu de l'extérieur comme paradoxal, entre liberté et fixité, ouverture et contraintes, découverte et répétition.

31. Plus d'information dans Fischer-Lichte, 2004.

## IV

Cependant, la mise en pratique de telles idées se bute à de nombreuses difficultés. La notion de comprovisation au sens de méthode de travail collaboratif et d'expérience musicale transculturelle requiert la participation de musiciens professionnels intéressés par cette collaboration inter- ou transculturelle et enthousiastes à l'idée de l'expérimenter. Le regroupement de tels musiciens dans un ensemble n'est possible que dans un environnement urbain. Toutefois, même dans ce contexte, il n'est pas facile de trouver des musiciens prêts à appliquer le concept de Bhagwati, car le chercheur exige d'eux qu'ils soient en constant dialogue les uns avec les autres, qu'ils contribuent de leurs propres idées et développent leur créativité au sein du groupe. Ces exigences sont particulièrement élevées pour ceux qui n'ont ni le sens de l'initiative, ni l'habitude de ce type d'expériences. L'objectif premier qui consiste à démocratiser la création musicale est facilement dénaturé quand une hiérarchie s'établit parmi les exécutants et que seule une minorité de musiciens exerce une réelle influence. On voit que tant les codes culturels et sociaux que les compétences et l'expérience de chacun des participants jouent un rôle dans la réalisation d'une comprovisation et sont des facteurs déterminants de son succès ou de son échec.

La communication interactive s'avère particulièrement difficile lorsque chaque musicien peut influencer l'autre et que les décisions musicales doivent être prises sur-le-champ, en face à face. Dans une telle situation, les enjeux sociaux de la communication priment les interactions musicales, d'où naît la comprovisation. Ces obstacles se dressent généralement dans la production de musique interculturelle, mais entravent particulièrement le travail de comprovisation précisément parce qu'il s'agit de collaboration interactive.

Dans la comprovisation, l'improvisable est planifié dès le début, ce qui pose généralement un problème supplémentaire. Le cadre, dont l'objectif est de coordonner les efforts des exécutants pour les amener à improviser, suscite des inhibitions; l'un ou l'autre musicien peut se sentir contraint d'improviser. Cet acte, s'il est désiré et planifié, contredit le principe même de l'improvisation qui repose sur la possibilité d'agir de manière spontanée et libre – quitte à faire appel à des pratiques familières.

L'aptitude des auditeurs à faire l'expérience de la comprovisation constitue un autre aspect de la question. En quoi diffère-t-elle de l'écoute de l'exécution d'une partition écrite? Jusqu'à quel point un auditeur peut-il être animé par ce qu'il vient d'entendre ou de sentir et, de là, « participer » à l'improvisation? Dans la mesure où la perspective des auditeurs est considérée comme un élément constitutif de l'improvisation, il serait intéressant de se pencher

sur ces questions. À ce que je sache, ce travail n'a pas encore été fait dans le cadre des expériences de comprovisation de Bhagwati.

Voilà qui résume les principaux écueils de la théorie du chercheur. Le concept de comprovisation, s'il prétend s'opposer à la pensée européenne/occidentale traditionnelle, y est pourtant foncièrement lié, surtout à l'égard des possibilités de la musique nouvelle. En conséquence, il se heurte aux problèmes de sa propre transmission, en particulier auprès de ceux qui sont étrangers à ce mode de pensée. Or, la comprovisation pourrait encore être développée à la fois comme pratique artistique et comme outil d'apprentissage et de formation pour les musiciens, leur offrant le loisir de s'y exercer et de se l'approprier.

À mon avis, le concept de Bhagwati, en dépit de ses limites évidentes, comporte l'avantage suivant : même s'il n'est pas applicable partout, il l'est dans des aires culturelles tant européennes qu'asiatiques, africaines et américaines, c'est-à-dire là où la notation et les partitions provenant d'Europe font partie de la pratique musicale et où, simultanément, de nouvelles façons de faire de la musique sont recherchées. Dans ce contexte, la comprovisation ouvre des possibilités novatrices d'expression artistique et de création musicale collective.

## V

En somme, le terme inventé par Sandeep Bhagwati demeure certainement utile, en tant que concept artistique, pour désigner une forme d'expérience musicale collective, une manière de travailler et un outil de formation. À mon avis, il s'avère d'une grande pertinence pour deux raisons.

Premièrement, la comprovisation naît d'un mélange complexe d'improvisation, d'interprétation et de composition. Elle constitue un « entre-deux » et, en cela, elle ouvre des possibilités infinies de transitions et de formes intermédiaires. Dans une perspective européenne/occidentale, elle marque un important virage dans la pratique de l'improvisation, sans lequel celle-ci tendrait à être considérée comme un principe accessoire plutôt qu'essentiel de la composition. Quantité de pratiques improvisationnelles peuvent être combinées à autant de pratiques compositionnelles. Voilà qui suscite de l'espoir pour l'enrichissement de la création musicale sur la scène internationale.

Deuxièmement, le concept de comprovisation de Bhagwati ajoute à la notion de travail collaboratif une redéfinition cohérente des rôles respectifs des participants dans le processus les conduisant de la répétition à la prestation sur scène. L'idée de « faire de la musique ensemble » – telle que le sociologue Alfred Schütz<sup>32</sup> et l'anthropologue de la musique Christopher Small l'ont formulée<sup>33</sup> – est ainsi sur le point de se réaliser. Mais la nouveauté du concept

32. Schütz, 1951, p. 67.

33. Small, 1998.

tient avant tout à son orientation transculturelle et interculturelle. Bien que des obstacles surgissent toujours dans la communication entre les cultures, la comprovisation laisse entrevoir de nouvelles possibilités de les surmonter.

Bref, le mot comprovisation n'a pas été conçu seulement pour ajouter un concept compositionnel ou artistique à ceux qui existent déjà, mais aussi pour proposer une forme inédite de pratique musicale collaborative et transculturelle. La comprovisation invite à bousculer et à explorer les frontières des musiques et des cultures en présence, leur matérialité, leur interaction, leur performativité et leur potentiel créatif.

Traduction : © Le Trait juste

#### BIBLIOGRAPHIE

- BERGER, Peter L., et LUCKMANN, Thomas (1996), *The construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*, New York, Anchor Books.
- BHAGWATI, Sandeep (2013a), « Comprovisation – Concepts and Techniques », in Henrik Frisk et Stefan Östersjô (dir.), *(Re) Thinking Improvisation: Artistic explorations and conceptual writing*, Lund UP Malmö, Université de Lund, 1-9, <https://concordia.academia.edu/sandeepBhagwati> (consulté le 3 octobre 2017).
- BHAGWATI, Sandeep (2013b), « Notational Perspective and Comprovisation », in Paulo de Assis (dir.), *Sound & Score. Essays on Sound, Score and Notation*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, p. 165-177, <https://concordia.academia.edu/sandeepBhagwati> (consulté le 3 octobre 2017).
- BORMANN, Hans-Friedrich, BRANDSTETTER, Gabriele et MATZKE, Annemarie (2010), « Improvisation: Eine Öffnung », in Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter et Annemarie Matzke (dir.), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst—Medien—Praxis*, Bielefeld, Transcript, 7-20.
- COOK, Nicholas (2007), « Making music together, or improvisation and its others », in Nicholas Cook (dir.), *Music, Performance, Meaning. Selected Essays*, Aldershot, Ashgate, 321-341.
- DAHLHAUS, Carl (1979), « Was heißt Improvisation? », in Reinhold Brinkmann (dir.), *Improvisation und neue Musik*, Mainz, Schott, 9-23.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004), *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- GOFFMANN, Erving (1967), *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*, Harmondsworth, Penguin Books.
- JOAS, Hans (1996), *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- KURT, Ronald (2008), « Composition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie », in Ronald Kurt and Klaus Näumann (dir.), *Menschliches Handeln als Improvisation. Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld, Transcript, 17-46.
- NETTL, Bruno (1974), « Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach », *The Musical Quarterly*, vol. 40, n° 1, 1-19.
- ONG, Walter J. (1982), *Orality and Literacy*, London/New York, Routledge.
- SCHÜTZ, Alfred (1951), « Making Music Together », *Social Research*, vol. 18, n° 1, 67-97.
- SMALL, Christopher (1998), *Musicking — The Meaning of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press.
- WILSON, Peter Niklas (1999), *Hear and Now: Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim, Wolke.