



Le Laboratoire du Musicien

Ledice Fernandes Weiss^{1,II}

^IUniversidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brésil

^{II}Académie de Musique et Danse de la CCMP – AMD, Lyon, France

RÉSUMÉ – Le Laboratoire du Musicien – Dans cet article, nous partons du concept de laboratoire théâtral afin de dresser un bref panorama de travaux de laboratoire de recherche en musique récemment initiés par des musiciens brésiliens dans le cadre de projets de création, de performance et de pédagogie. On peut constater une augmentation constante de recherches sur le travail corporel et expressif réalisées par l'interprète musical engagé dans des expériences de théâtre instrumental et de travail musical collaboratif. Nous observons ainsi comment le travail de répétition et de création de l'acteur peut contribuer à l'amélioration de celui du musicien, en essayant d'interroger la manière avec laquelle il utilise son premier instrument, à savoir son corps. L'article permet d'analyser aussi dans quelle mesure ce travail de laboratoire musical qui s'inscrit plus largement au sein d'un questionnement de fond sur le processus créatif des arts du spectacle, comprend un potentiel de résistance politique et culturelle.

Mots-clés: **Processus de Laboratoire en Musique. Travail du Corps. Création Musicale. La Musique comme Résistance.**

ABSTRACT – The Musician's Laboratory – Starting from the concept of theatrical laboratory, the article seeks to trace a brief overview of laboratory processes recently practiced by Brazilian musicians in actions of creation, performance and education. There is an increasing expansion in terms of body consciousness and expressiveness among musical performers involved with instrumental theater experiences and collaborative musical work. It is observed how the actor's training and creative work can contribute to an improvement of the musician's work ritual, trying to question the way he or she uses the main instrument: his or her body. The article also allows us to observe to what extent this laboratorial work, which is part of a fundamental questioning of the creative process in performing arts, includes a potential for political and cultural resistance.

Keywords: **Laboratory Processes in Music. Body work. Musical Creation. Music as Resistance.**

RESUMO – O Laboratório do Músico – Partindo do conceito de laboratório teatral, o artigo procura traçar uma breve amostra de processos laboratoriais recentemente praticados por músicos brasileiros em ações de criação, performance e educação. Observa-se a crescente ampliação em termos de pesquisa corporal e expressiva por parte do *performer* musical em experiências de teatro instrumental e de trabalho musical colaborativo. Verifica-se que os trabalhos de treinamento e de criação do ator podem contribuir para uma melhora do ritual de trabalho do músico, procurando questionar a maneira como esse emprega seu instrumento primeiro, seu corpo. Reconhece-se, por fim, que o trabalho de laboratório musical, que se insere num questionamento profundo do processo de criação em artes performáticas, inclui um potencial de resistência política e cultural.

Palavras-chave: **Processos Laboratoriais em Música. Trabalho Corporal. Criação Musical. Música como Resistência.**

L'Apprentissage et la Création en Musique

Nous proposons de mettre en lumière différents processus créatifs contemporains, situés au carrefour de la performance musicale et des autres arts scéniques, qui développent une véritable pratique et *attitude de recherche* telle qu'elle existe dans le monde universitaire (Revista Brasileira de Estudos da Presença, 2021, document électronique). Cette attitude imprègne de plus en plus la façon dont les musiciens abordent leurs instruments, leurs projets de création, la façon dont ils enseignent auprès de leurs élèves s'ils en ont, lors de créations musicales réalisées soit en solo ou en groupes, généralement plus organiques et *incarnés*¹.

Pour remettre ces processus en perspective, il faut préciser qu'au moment où les troupes théâtrales emblématiques de la seconde moitié du XX^{ème} siècle développaient leurs propres recherches, des mouvements musicaux soucieux de répondre à l'annonce de la *mort de l'opéra* (Adorno, 1974), émergeaient en parallèle dans les cercles européens, sud-américains et nord-américains. À la recherche d'un *nouveau théâtre musical* (Nono, 1993 [1961])², ces mouvements musicaux cherchaient des formes capables d'interroger le langage musical, son potentiel scénique et la nature des relations établies sur scène entre les musiciens (Kagel, 1983). De telles expériences ont vu le jour dans les années 1960, mais aussi pendant les enseignements initiatiques des maîtres de théâtre Konstantin Stanislavski (1863-1938), Vsevolod Meyerhold (1874-1940) et Jerzy Grotowski (1933-1999) – enseignements au sein desquels un questionnement ontologique allait naître sur la musique, ses rapports avec le son, le bruit, le geste, abondamment repris par un nombre croissant de musiciens chercheurs jusqu'en ce début du XXI^{ème} siècle.

Pour notre étude, nous ciblerons en effet prioritairement des artistes européens et brésiliens évoluant dans le milieu universitaire, dans les centres de musique contemporaine ou ceux dédiés à la préservation d'une musique dite populaire, ou encore liés au développement de différents langages sonores. Ces artistes qui ont un *modus operandi* similaire, des habitudes de répétition équivalentes et une conscience partagée de la précarité de leur statut, revêtent tous une posture de *chercheur*.

Nous même d'ailleurs, en tant qu'artiste chercheur, nous souhaitons dans cet article mettre en exergue cet idéal de *recherche* en art qui offrirait, selon notre postulat, l'opportunité à des artistes, à toute une communauté apprenante et au public pensés comme un tout, de vivre de profondes expériences créatives; nous souhaitons également contribuer à la diffusion, à la radicalisation et à la systématisation des méthodes de *recherche* au sein de tout processus créatif musical. Pour aller plus loin, notre objectif ultime serait d'envisager la pratique de *recherche* comme un principe pédagogique précieux pour les arts de la scène.

Dans cet article, nous aborderons brièvement ces concepts et questions en nous basant sur des exemples récents analysés de près ou vécus personnellement, sur des méthodes concrètes afin de déployer des perspectives pédagogiques et artistiques renouvelées. Citons comme exemple la manière avec laquelle des musiciens pratiquent des échauffements corporels en lien avec des partitions gestuelles et des habitudes de travail musical de groupe dans un contexte de recherche.

Dans le contexte actuel³ (social, économique, culturel et sanitaire), il est intéressant de noter que les projets artistiques et pédagogiques envisagés dans notre étude naissent d'une attitude *de résistance* et produisent ouvertement des oeuvres artistiques dites *mineures*, en marge⁴. Des artistes, qu'il choisissent de se regrouper ou de rester isolés en immersion technique, esthétique et philosophique – n'ayant parfois aucun *produit* artistique vendable à court terme – réalisent avec ténacité un important travail social, mais en arrière-plan et malheureusement peu visible. Dès lors, les exposer, parler de leurs travaux de recherche qui ne sont jamais coupés de la réalité du monde d'aujourd'hui, devient crucial.

Le Milieu Académique et les Groupes Indépendants

Encore aujourd'hui, la forme et le sens des activités artistiques de l'interprète musical vient de la tradition romantique: son combat quotidien, illustré parfois de manière caricaturale, serait de passer de très nombreuses heures en compagnie de son instrument de musique, sans trop se soucier de son corps ou de son esprit, à la recherche d'une perfection technique instrumentale qui, en réalité, se nourrit de fantasmes virtuoses, visant à la fois à mieux servir l'oeuvre d'un compositeur souverain et à impressionner

un public par ses capacités automatisées⁵. Dans son imaginaire, son *génie* consiste à donner vie à la musique du compositeur de manière brillante. Cette manière d'envisager sa position et son rôle est née au début du XIXe siècle, période avant laquelle le statut d'interprète n'était pas vraiment défini ni pris en compte. Tandis que son rôle de co-créateur de l'œuvre musicale ne sera reconnu que dans la seconde moitié du XXe siècle avec le développement d'écritures musicales plus aléatoires, qui commenceront à exiger de l'interprète une véritable interaction pour la constitution même du discours musical (Caullier, 2002, p. 2).

En définitive, la *recherche* réalisée par un groupe musical ou un instrumentiste, en tant que méthode de travail, de répétition et de création, n'est devenue une pratique courante que récemment, contrairement aux arts du théâtre, de la danse et de la performance, où elle s'est diffusée dès la fin du XIXe siècle (Revista Brasileira de Estudos da Presença, 2021, document électronique).

Au Brésil, au début du XXIe siècle, de nombreuses *recherches* en musique se sont développées notamment parmi des groupes indépendants comme le *Barbatuques*⁶ à São Paulo, dont les recherches pionnières sur la musique corporelle – en tant que forme artistique et outil pédagogique – ont essaimé depuis plus de 30 ans au Brésil et à l'étranger. *Barbatuques* a produit plusieurs spectacles et disques, mais consacre aussi une grande partie de son activité à l'éducation musicale destinée à un public hétérogène, basée sur le trinôme corps-art-éducation (Simão, 2013). Son projet pédagogique pour la percussion corporelle qui a été façonné au cours de ces trois décennies, se base, en partie, sur une série d'exercices et de jeux sonores qui, selon les cas, sont à l'origine de nombreux processus de recherche, donnant naissance à d'autres groupes musicaux. Parmi les formations musicales les plus récentes qui ont puisé dans les expériences du groupe *Barbatuques*, nous pouvons citer, sur le continent européen, l'Ensemble *Juruti*⁷, groupe auquel nous participons et pour lequel nous créons des rituels de préparation et de création directement tirés des apprentissages donnés par ce groupe pionnier de Fernando Barba.

Parallèlement à l'activité de ces groupes indépendants, de multiples groupes de création musicale sont apparus au sein du milieu universitaire brésilien. Lors des symposiums thématiques consacrés aux rapports entre la composition et la performance durant les éditions 2018 et 2019 du Congrès

de l'association nationale pour la recherche et les études supérieures en musique (ANPPOM), différentes méthodes de collaboration artistique ont été décrites et étudiées, dont la plupart ont eu lieu dans un environnement universitaire ou ont été menées par des groupes qui en sont originaires. Ces collaborations ont au final débouché sur des projets de création et de performance en musique contemporaine ou en musique populaire. L'analyse de ces expériences a permis de cibler l'importance du *processus* aussi bien que du *résultat* dans le cadre d'une création collaborative, ainsi que de soulever des questions très pertinentes concernant ce travail collectif: celle du "[...] partenariat horizontal entre les différents membres d'un collectif, celle du rapport à la fois respectueux, amical et ouvert entre des artistes prêts à travailler ensemble, et celle qui en découle de la paternité de l'œuvre" (Fernandes Weiss; Tokeshi; Mello Filho, 2019, p. 1).

Dans ce sens, nous pouvons également citer le *Laboratoire d'interprétation et de création musicale contemporaine*, au sein du Département de musique de l'École de Communication et des Arts de l'Université de São Paulo. Ce laboratoire propose des séminaires transversaux regroupant des étudiants venant des classes de composition et de performance musicale du premier au troisième cycle, mais éventuellement aussi des départements des arts scéniques et plastiques. Un groupe permanent *de théâtre* musical a émergé sur la base d'une pleine *collaboration* entre artistes, groupe auquel nous avons personnellement participé entre 2018 et 2020⁸, au moment où le compositeur, José Pereira de Mattos Neto, travaillait à la création d'une oeuvre. Une "[...] attitude de laboratoire de recherche est née dans leur travail collectif" (Brazilian Journal of Presence Studies, 2021, document électronique), le groupe a fonctionné de manière autonome et modulaire, s'adjoignant occasionnellement des artistes extérieurs en fonction de chaque projet, et en créant des processus guidés par l'idée de recherche pratique.

Mattos Neto (2020) décrit les processus de création qu'il a menés avec différents interprètes, à la recherche d'une méthode de travail centrée sur l'idée que l'instrument de travail de travail du musicien est avant tout lui-même. Son texte révèle également une aspiration au dialogue entre la musique et les autres arts, sur la rencontre et la collaboration avec d'autres artistes.

C'est aussi dans ce sens que le Collectif *Anagrama*, ainsi qu'une grande partie des groupes nés du *Laboratoire d'Interprétation et de Création Musicale Contemporaine*, ont développé des modes de fonctionnement quelque peu novateurs, si l'on considère ce qui se fait traditionnellement en musique classique, où les instrumentistes sont généralement dirigés par un chef d'orchestre dans le but d'interpréter une partition. A titre d'exemple, les répétitions ont désormais compris des moments de préparation corporelle (notamment des exercices spécifiques de techniques, comme la technique Vianna⁹), des jeux théâtraux et des improvisations visant à promouvoir une création collective, des moments de recherche de gestes et de sons à partir d'actions scéniques et de la mémoire d'expériences vécues, en vue d'une composition sonore. Ce qui se révèle ici, c'est que les membres du collectif se sont volontairement mis dans une *attitude de recherche* afin de développer autrement leur pratique musicale. Parfois, trouver de nouveaux processus devenait pour eux une fin en soi, délaissant quasiment le but de répéter une oeuvre musicale ou de préparer une performance.

Un Travail Intégré

Dans ce contexte de recherche, ce qui devient important, c'est moins le *son* produit que l'*acteur* qui produit ce son (son corps, son individualité et la matérialité de son expression), c'est aussi de centrer le travail sur des exercices d'échauffements spécifiquement corporels vécus comme un temps partagé au début d'une répétition. Braz, dans sa comparaison des méthodes de Klauss Vianna et de Jerzy Grotowski, va dans le même sens, avec cette idée d'une pratique d'entraînement, de "[...] la maîtrise des capacités physiques de l'acteur" (Braz, 2004, p. 67).

Des *philosophies* de travail se sont ainsi développées, à l'instar des *jeux corporels* d'Angel Vianna, où les musiciens qui se rencontrent tentent de faire un «inventaire corporel» en développant la perception de leur propre corps ainsi que celui des autres (Ramos, 2009, p. 74). La moindre proposition d'échauffement donne lieu à une véritable recherche sur le langage, qui interroge les croisements possibles entre le mouvement, le geste et le son:

Dans ce travail, à travers la relation corporelle entre un ou plusieurs acteurs, apparaissent des situations qui conduisent à des découvertes de postures, de mouvements et d'équilibres jamais pensés, compte tenu de la stimulation

donnée par le partenaire, stimulant la création par la connaissance de soi (Ramos, 2009, p. 72).

L'œuvre *Pas de Cinq*, du compositeur argentin naturalisé allemand Mauricio Kagel (1931-2008), a été mise en scène en 2018 par l'Ensemble Anagrama suivant les principes et les caractéristiques esthétiques du *théâtre instrumental*, genre inventé dans les années 1960 par Kagel, où le groupe doit réaliser un travail de recherche parce que la partition l'exige ouvertement: les musiciens sont amenés à réaliser des exercices, des expériences et des jeux sortant des normes de leur pratique artistique. Et pour cause, les œuvres théâtrales instrumentales reposent sur:

[...] la théâtralisation de la situation de concert elle-même à partir d'une partition qui combine le matériel sonore lui-même (en partie noté de manière traditionnelle, et en partie de manière innovante pour l'époque, comme la notation graphique et la description verbale d'actions) avec la proposition de diverses situations scéniques (Fernandes Weiss, 2019, p. 21).

Nous voyons apparaître ici un genre de *théâtralité* musicale qui ne part pas de l'idée de *représentation* théâtrale, mais d'une *théâtralité situationniste*, générée par la simple présence et l'interaction entre les musiciens. Cette interaction éminemment ludique et pleine d'humour jaillit dans le jeu scénique. Les musiciens traditionnellement guidés par des partitions indiquant objectivement les gestes instrumentaux à accomplir pour bien *faire sonner*, sont confrontés à une autre nature de partitions proposant désormais des actions scéniques, des mouvements, des stimuli de toutes sortes (verbaux, sonores, visuels) auxquels et au milieu desquels ils doivent *réagir* collectivement et, en général, spontanément. Dans le cas particulier de *Pas de Cinq*, les cinq musiciens, tels des *clowns* irrévérencieux, déambulent et tracent des trajectoires préétablies sur scène. Cela met en évidence un aspect important de l'œuvre: la *spatialisation* de la partition, dont le déchiffrage devient le premier défi. De plus, subitement dépourvus de leurs instruments de musique, les musiciens sont amenés à produire des sons à partir d'autres sources sonores (leurs pas, le battement d'un bâton sur le sol), engendrant une forme innovante de théâtralité. La mise en scène de *Pas de Cinq* a permis de partir d'un *modus operandi* similaire, basé sur l'expérimentation et la découverte, pour réaliser d'autres projets de l'ensemble Anagrama: citons *Cidades*, œuvre de *musique scénique* du

compositeur brésilien Gilberto Mendes qui a lui aussi cherché à travailler sur les points d'intersection entre les langages de la musique et du théâtre.

Parallèlement, l'écoute de son propre corps, le développement d'une sensorialité, d'une conscience corporelle (Bevilacqua, 2009), l'exploration de gestes instrumentaux renouvelés et la remise en cause d'une méthode de travail basée sur des entraînements techniques traditionnels, constituent des démarches *de laboratoire* qui, bien qu'inhabituelles, peuvent être adoptées par le musicien instrumentiste dans son travail instrumental quotidien et dans l'approche technique et expressive de sa performance musicale. Ce travail personnel et solitaire privilégie "[...] une sorte d'immersion sur soi qui ressemble à la maïeutique de Socrate" (Katz, 2009, p. 31).

Nous développons d'ailleurs ce questionnement dans notre propre travail quotidien de musicien, dans le cadre de projets artistiques ou pédagogiques avec des structures sociales, des écoles ou liés à la petite enfance¹⁰. De fait, cette attitude de questionnement et de recherche peut très bien correspondre à des projets pédagogiques dont le but est de transmettre l'idée que l'art est une ressource éducative à des populations pour lesquelles la pratique artistique ne va pas de soi et permet de résister.

La Recherche Artistique

Nous l'avons dit plus haut, le compositeur José Pereira Mattos Neto tient particulièrement à réaliser des phases de rencontres avec les musiciens, décisives dans la mesure où elles leur permettent de peu à peu se familiariser avec l'œuvre en création; ces phases de recherche finissent par ouvrir des *vides* pour que des *vérités* puissent naître d'elles-mêmes. Ces vérités sont ce que Neto appelle les *voix uniques* des personnes avec lesquelles il travaille (Mattos Neto, 2020, p. 44).

Prenez l'intuition en tant qu'élément fondamental du processus créatif et de la performance, et découvrez des moyens de l'aiguiser, de la stimuler. Découvrez ses horaires, ses parcours. Tracez le souffle dans le vide, ouvrez petit à petit le petit gouffre qui nous conduit à cet état de légèreté, ce petit vide où une autre voix peut émerger (Mattos Neto, 2020, p. 55).

Sa manière d'appréhender la création artistique ainsi que celle d'exercer ses activités scientifiques et universitaires, est très proche des préceptes de la *Recherche Artistique* défendue par des auteurs tels que Paula Molinari¹¹ où le discours scientifique s'établit à travers le récit et la

discussion des processus créatifs. Neto cherche à rompre “[...] d’abord avec une position scientifique plus traditionnelle, dans laquelle [il] s’exclurait, s’isolait du phénomène recherché. Ce que je veux, c’est faire de la recherche en art *en faisant* de l’art” dit-il (Mattos Neto, 2020, p. 17). Neto propose d’étudier la *façon de rechercher* en arts, puis de *raconter des histoires sur la façon dont il a fait ses recherches*, en conséquence, pour lui un protocole scientifique, une attitude de laboratoire de recherche et une démarche artistique se combinent parfaitement.

Partant, un mémoire de master qui suivrait les voies de la *Recherche Artistique* ressemblerait à un journal de bord qui pourrait faire partie de la collection littéraire de témoignages produits par des metteurs en scène de théâtre qui ont marqué le XXe siècle en Europe, à l’instar de Grotowski, Peter Brook et Eugenio Barba. Dans le cas de Neto, l’attrait pour les enseignements de ces maîtres de théâtre ne se limite pas à faire un journal de bord à leur façon, mais il se caractérise surtout par une véritable recherche sur ce qu’on pourrait appeler les *actions physiques*, afin de tenter un rapprochement clair avec Stanislavski. En s’en servant, Mattos Neto établit avec l’instrumentiste une *partition de gestes* dédiée à l’instrument, décrits dans son journal-mémoire. Celui-ci fonctionne comme un outil de travail, et éventuellement aussi comme un inventaire de tous les gestes sonores et cinétiques susceptibles d’apparaître sur la partition et lors de la performance. Approfondissant son travail sur les *actions physiques*, Neto a même encouragé l’instrumentiste avec laquelle il travaillait à évoquer (en images et en sensations) une expérience qu’elle avait vécue dans sa vie privée. À partir d’une image qui lui est venue, le compositeur a pu puiser dans un “[...] enchevêtrement poétique [qui] n’était pas simplement imaginé, mais une sensation concrètement vécue” (Mattos Neto, 2020, p. 64).

En Quête du *Processus*

Dans son travail artistique, José Pereira de Mattos Neto vise à créer un *processus*, qui n’a pas nécessairement une finalité, un produit comme ligne de mire, si ce n’est de générer de nouvelles connaissances issues de ce processus. Cette démarche est aussi celle de groupes musicaux nés dans des environnements universitaires ou indépendants, mais aussi de la nôtre dans différents contextes pédagogiques et artistiques. Dans tous les cas, le résultat (un spectacle) aussi bien que le processus de construction et son rôle

pédagogique qui en découlent, sont tout aussi importants dans leur réciprocité car “[...] la recherche théâtrale a besoin d’être constamment mise à l’épreuve dans la *performance*, et cette *performance* a besoin d’être sans cesse revitalisée par la recherche, avec le temps et les conditions que celle-ci requiert” (Brook, 1995, p. 145-146).

Vianna aborde également le processus d’apprentissage de la conscience corporelle dans cette perspective de recherche, et reconnaît que chaque processus est douloureux, imprégné de crises qui nous permettent pourtant de créer (Vianna, 2005). Le chorégraphe présente, en outre, des solutions précieuses pour mieux appréhender la présence de la scène, permettant à l’interprète d’avoir conscience de l’espace extérieur “[...] d’atteindre l’attention, la promptitude et le tonus nécessaires pour exécuter ses mouvements avec la clarté et l’objectivité désirées dans le jeu scénique” (Braz, 2004, p. 65).

Un travail de laboratoire de recherche basé sur le *processus* nécessite aussi, comme nous l’avons vu dans le travail d’*évidement* de Neto, de se laisser emporter par une logique temporelle non consumériste, laissant “[...] opérer le temps du processus et le temps de la recherche, [où] il ne faut pas toujours se considérer comme maître de la situation [...]”, mais “[...] laisser émerger le mouvement” (Vianna, 2005, p. 124).

Généralement, de tels processus établissent un rituel de découverte pour chaque rencontre, comme chez Vianna, constitué d’un temps où les membres du groupe font part de leurs impressions ressenties tout en massant leurs corps (Vianna, 2005, p. 136). Après ce rituel initial, les séances se caractérisent par différents exercices d’observation et d’auto-observation qui parfois peuvent prendre des contours ludiques.

Travail du Musicien dans un Environnement Intégrant le Corps, l’Instrument, la Voix

Nous pouvons constater qu’une part importante de ce travail de recherche *pure*, basée sur le *processus*, est liée au souci constant d’y intégrer différentes techniques corporelles. Ces exercices, entraînements et autres actions physiques déclinés dans la vie quotidienne du musicien, révèlent probablement aussi chez lui une volonté délibérée d’ancrer la performance musicale dans un environnement concret afin de lui permettre

d'appréhender organiquement le phénomène musical – ce qui explique l'apparition de tant d'icônes de la pédagogie musicale investis dans ces questions au début du XXe siècle.

De fait, il existe maints recherches dans les domaines de la psychologie musicale et de la musicologie consacrées au rôle du corps dans le développement des capacités musicales, en parallèle aux découvertes empiriques sur les capacités rythmiques du corps (Oberhaus; Stange, 2017). Des auteurs comme Yampolschi (2014) ont mis l'accent sur le rôle de l'expérience concrète, du corps et de l'intelligence *proprioceptive* dans la création musicale, tandis que Delalande (2019) s'est approprié le concept piagétien de système sensori-moteur pour justifier l'origine corporelle de la cognition musicale, et a démontré comment les gestes instrumentaux ont des caractéristiques communes avec les phases exploratoires de la petite enfance, lorsque l'information sensorielle chez le nourrisson est associée à la coordination motrice primaire. Enfin, Fridman (2013, p. 121) a utilisé le concept *d'embodiment* ou *incarnation*, venant des neurosciences et de la philosophie pour affirmer la nécessaire “[...] intégration entre le corps physique ou biologique et le corps phénoménologique ou expérientiel [...]”, nous incitant à “[...] utiliser le sens proprioceptif comme moyen d'apprentissage”.

Il nous semble dès lors essentiel de mettre en place pour les musiciens des procédés de recherche capables de mettre en exergue cette intelligence proprioceptive et d'éveiller le système sensori-moteur, tout en offrant des espaces d'expérimentation de gestes et d'improvisation corporelle. Pour Giacco (2016), ces espaces acquièrent un rôle crucial pour la création, l'apprentissage et la pratique musicales.

Le fait de relier la cognition au mouvement modifie profondément l'expérience musicale (Bertissolo, 2013). Ce postulat aura d'ailleurs été adopté par les *pédagogies* dites *actives* de l'éducation musicale émergeant à la fin du XIX ème siècle. Citons pour exemple celle du suisse Émile Jacques Dalcroze (1865-1950) ou, quelques décennies plus tard, du français Maurice Martenot (1898-1980), qui partent du principe selon lequel une habileté *maitrisée par le corps* est acquise de manière indélébile. En général, ces pédagogies cherchent à *donner corps à la musique* à partir de stimuli auditifs essentiellement rythmiques, qui déclenchent des réactions musculaires, des expériences et des souvenirs corporels. A l'inverse, l'élève

est, dans la plupart des propositions dites *actives* de l'époque, amené à créer ou à improviser à la fois des rythmes, des mélodies et des mouvements simples (Valiengo, 2017).

Il devient dès lors plausible dans un cadre de laboratoire de recherche en musique, d'analyser dans quelle mesure la méthode créée par Dalcroze, qui intègre des exercices stimulant le mouvement et la création en réponse à des stimuli auditifs, peut nourrir, d'une part, des propositions pédagogiques, et d'autre part, la création musicale. De même, les exercices d'improvisation, l'exploration des sons du corps, des instruments de musique et de la voix développés par Carl Orff (1895-1982); les joutes chantées proposés par Friedrich Froebel (1782-1852) (Soëtard, 1990) et l'éducation musicale à travers les sens d'Edgar Willems (1890-1978) (Willems, 1977) peuvent être des méthodes de grande valeur dans la recherche en musique.

Le Rôle du Compositeur et du *Performer* dans la Création

Les *recherches pratiques* sur la préparation de l'acteur menées par Stanislavski, aussi bien que les processus de création collective en musique, partent du principe que *l'acteur* (ou ici, l'interprète musical) a un rôle central, et que la simple action physique peut déclencher des processus intérieurs (Braz, 2004) qui n'étaient autrefois pas courants. Aujourd'hui, des processus basés sur l'improvisation inspirés par la méthode de formation de l'acteur selon Stanislavski foisonnent. Dans de telles improvisations, que Murray Schafer nomme "musiques créatives" (Schafer, 2011, p. 46), une relation créative se joue entre l'interprète et le compositeur:

De nombreux compositeurs contemporains commencent également à confier aux interprètes des morceaux de musique à improviser ou à composer. Ainsi, une réelle tentative est faite pour briser le sentiment de séparation, qui s'est accru ces dernières années, entre compositeurs et interprètes (Schafer, 2011, p. 39).

Il convient de préciser que le rôle du compositeur est questionné de façon ontologique, et que la *methodologie* pour composer (la *pratique*) défendue par des artistes comme Neto, au lieu de partir d'élaborations intellectuelles et d'un but précis (qui viserait un instrument, un instrumentiste ou un résultat esthétique), repose sur la *rencontre des voix*. Ainsi, le rôle du compositeur est à la fois solitaire et collectif, et renvoie à

des perspectives de recherche cohérentes avec le contexte actuel d'isolement social.

Ce que le compositeur cherche sans cesse, c'est à établir des processus de création musicale collective, des expérimentations héritées des procédés inventés par les grandes compagnies de théâtre qui ont marqué le XXe siècle. En ce sens, sa posture atypique non hiérarchique, abordant le *performer* comme un co-créateur, permet justement une ouverture à un processus de création de laboratoire:

De même que le chant d'un oiseau perd de sa vivacité lorsqu'il est isolé de son environnement, parce qu'il a besoin d'autres chants et d'autres voix, la composition a besoin de rencontres, elle a besoin de la pluralité des voix. Et ces voix sont uniques, ne sont pas identiques: le domaine de Jessica est différent du mien – grosso modo, elle a la performance et moi, la composition. Quel genre de domaines sont-ils? Pas les domaines hiérarchiques de la tradition musicale classique occidentale: le compositeur comme origine de l'œuvre et l'interprète comme simple intermédiaire [...]: ces hiérarchies ne nous intéressent pas en tant que pratique. Je parle de domaines de travail, simplement; ce que chacun apprend et approfondit dans sa vie quotidienne. Dire que la composition a besoin de rencontres, c'est dire qu'elle n'en est qu'une de plus dans le microcosme des pratiques qui composent un processus de création musicale (Mattos Neto, 2020, p. 67).

Pédagogie Musicale en tant que Pratique de Laboratoire

Cet esprit de recherche souhaitant dé-hiérarchiser la création musicale, apparaît dans cette volonté de renouveler la relation entre metteur en scène et comédien, entre enseignant et élève, entre ceux qui *écoutent* et ceux qui se *laissent écouter*. Selon Klauss Vianna (2005, p. 51), “[...] l'apprentissage prend du temps et ce temps doit être conscient. Il est clair, cependant, qu'il existe des individualités – et l'enseignant existe pour les reconnaître – et ce temps varie pour chacun”. Paula Molinari, à son tour, suggère qu'il n'y a pas d'objectivité de la part de l'auditeur, mais plutôt une écoute qui interprète, une écoute qui doit se construire *sur* et *à partir de l'expérience*. L'auteur propose une stratégie pédagogique, qui éclaire à travers l'exemple de l'enseignement du chant:

Une situation très courante dans les cours de chant: l'élève commence à entonner une *vocalise*, le professeur écoute et commence à suggérer des

changements – il donne des exemples vocaux, des conseils et les voies pour l'amélioration. Au Roy Hart Theatre: l'élève commence à chanter une *vocalise*, le professeur écoute et commence à suggérer des images basées sur les archétypes – il ne donne pas d'exemples vocaux, mais montre la voie. Pour nous, à la suite de ces multiples traductions: l'élève se met à chanter une *vocalise*, le professeur écoute et propose un chemin qui semble être celui qui va aider l'élève. Il écoute le résultat, s'assure que l'exemple n'a pas changé l'essence de ce qu'il avait entendu auparavant, mais il n'abandonne pas: il ne donne pas d'exemples vocaux et ne dit pas quelle est la meilleure façon, mais essaie le chemin avec l'élève, en l'encourageant dans sa recherche à l'écoute de soi (Molinari, 2013, p. 55-56).

Cet exemple montre qu'en pédagogie et en art, il ne s'agit pas simplement d'abolir des hiérarchies, voire de remettre en cause les rôles de chacun. Il faut aussi que chacun soit dans une position d'écoute, dans une attitude créative, acceptant aussi bien les risques et les subtilités créatives. Ce travail de *laboratoire* (l'expérience) concerne tout le monde, dès lors “[...] la jonction de ces deux portions d'expérience est l'objectif de l'écoute [...]”, et “[...] pour effectuer cette opération, l'enseignant doit avoir de l'expérience” (Molinari, 2013, p. 61) :

Dans cette recherche visant à explorer des lieux encore cachés du grave et de l'aigu de la voix, le professeur doit prendre une décision et donner la permission à l'élève d'y prendre part. Donner cette latitude à l'élève est déjà une conquête en soi et un choix, car ce choix pourrait être justement de ne pas permettre ce dialogue. Le professeur doit écouter cela et y réfléchir (Molinari, 2013, p. 61).

Plus que de dicter le chemin visant à conduire à un résultat déjà prévu, le professeur doit plutôt suggérer un chemin possible que l'élève empruntera lui-même à travers des paysages sonores qui enrichiront son voyage, exerçant ses sens vers une découverte de ces lieux non explorés de la voix (Molinari, 2013, p. 85).

De cette manière, ce processus pédagogique de *recherche* qui définit la voix comme un autre instrument musical, permet d'en développer l'analyse grâce à “[...] la relation d'interaction entre la *voix-corps* du professeur et celle de l'élève” (Molinari, 2013, p. 86), les deux dialoguant vers un même objectif de recherche où questions et réponses ne seront clairement identifiées qu'après le chemin parcouru. Pour Molinari, c'est de l'expérience du professeur que découle le succès du dialogue entre lui et l'apprenant (ou

pourrions-nous dire aussi entre le metteur en scène et l'acteur, ou encore entre le compositeur et le *performer* etc.) (Molinari, 2013).

Nous pensons dès lors que la recherche s'épanouit et fructifie quand elle compte sur un engagement partagé et une écoute égale entre des participants qui confrontent sincèrement leurs expériences ou inéxpériences.

Ecoute et Résistance

Cette idée de réapprendre à écouter et de provoquer une véritable “[...] opération de nettoyage des oreilles (Schaffer, 2011, p. 55), à travers de multiples exercices d'écoute et de perception, d'identification de sons et de bruits au sein d'un environnement ambiant, constitue une des directions de recherche les plus riches en musique, ciblant la capacité à analyser et reconstruire le son (Schaffer, 2011). C'est dans ce sens que Cintra défend une pédagogie de l'écoute, en affirmant qu'elle est,

[...] une lecture, une appréhension et une compréhension du fait sonore (et donc d'une partie de la réalité), cette même réalité avec laquelle nous pouvons interagir. L'écoute véritable mobilise une attention et une conscience, il s'agit d'une action critique qui implique une responsabilité (Cintra, 2006, p. 90).

C'est un travail qui fait en quelque sorte écho à ce qui était proposé au comédien dans le théâtre de Grotowski: se dépouiller de tous les *a priori* qu'on porte en soi, éliminer “[...] tout élément perturbateur dans le but de surmonter toute limite conventionnelle, rendre perméable le sacrifice de soi (Grotowski, 1971, p. 30), permettre et choisir de se montrer entier et *se donner* au lieu de vouloir “[...] accumuler des compétences, des techniques ou des méthodes pré-fabriquées” (Grotowski, 1971, p. 186).

En écartant et éliminant le superflu parmi l'accumulation de *connaissances*, d'*outils* ou d'*artifices* artistiques, la pédagogie de l'écoute est la méthode de recherche qui promeut une véritable contestation des formes artistiques socialement établies. Elle se convertit en autant d'expériences subvertives et acquiert une *aura* qui, selon le concept de Brito (2015), serait *mineure*¹².

L'auteur explique le rôle du compositeur et théoricien de l'éducation musicale allemand naturalisé brésilien Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), qui érige un système d'apprentissage de la musique basé sur la cré-

ation, sur l'improvisation planifiée et sur l'interaction entre les élèves et les professeurs, affirmant que:

Hans Koellreutter s'est placé à contre-courant des systèmes *majeurs* qui, généralement, prédominent (et prédominent!) dans la musique, l'éducation musicale et les systèmes sociaux. Il a développé sa philosophie comme un artiste, éducateur et penseur *mineur* (Brito, 2015, p. 15).

Si l'éducation *majeure* se consacre aux projets de grande échelle, maintient les modèles et les systématisations préétablis, les paramètres et lignes directrices officiels, l'éducation *mineure* fait quant à elle toujours acte de résistance qui se régénère dans le militantisme de la salle de classe, dans l'engagement donné aux actes du quotidien et dans la quête constante de réorganiser les valeurs, les cursus et les systèmes de notation. *Mineurs* peuvent aussi être considérés les types de relation qui émergent entre les élèves et les professeurs, parmi tant d'autres aspects qui singularisent et donnent du sens aux expériences vécues au sein des territoires éducationnels. Un système musical *mineur*, à son tour, implique aussi de traiter les idées de musique d'une manière unique, dans ce but de réinventer les relations et les sens vis-à-vis du fait sonore et du fait musical, devenant par là-même une machine de résistance aux contrôles et aux modèles musicaux dominants, souvent exclusifs (Brito, 2015, p. 16).

Ainsi, nous suivons ce courant de diffusion d'une éducation dite *mineure*, développée par Koellreuter dont les questionnements ont démontré depuis longtemps toute leur pertinence et révélé l'inadéquation des méthodes pédagogiques en musique qui les ont précédés. Nous souhaitons voir s'épanouir une manière de faire et enseigner la musique selon une méthodologie de laboratoire de recherche musical qui soutient cette tradition *mineure* de résistance face à un fonctionnement standardisé et massifié de la création artistique, et qui met en avant cet "[...] esprit de recherche [...]", cette "[...] grande contribution [...]" de Koellreutter pour la philosophie de l'enseignement de la musique au Brésil (Brito, 2015, p. 18).

Propos Final

Participer à un *laboratoire musical* entraîne un choix qui fait qu'aujourd'hui, particulièrement au Brésil, une minorité de musiciens souhaitent mener des *recherches*. Ceux-ci travaillent dans des réseaux universitaires ou au sein de structures dédiés à l'étude et la mise en valeur de patrimoines immatériels, de traditions populaires, de musiques

contemporaines, de styles musicaux anciens, de recherches sur le langage etc.

Une grande partie de cette recherche met en avant les aspects pratiques, de terrain, du métier de *performer* lié à l'étude de son propre potentiel physique (et métaphysique). Les recherches sur le corps, le geste, sur la conscience et la perception de soi, caractérisent un ensemble d'actions qui ne visent pas la réalisation rapide d'un *produit* finalisé (le processus lui-même étant considéré comme tout aussi important que le résultat), ensemble d'actions qui donne de la valeur à la forme que prennent les habitudes de répétition, la gestion du temps et le fonctionnement global du travail.

Dans cette attitude de *recherche*, l'idée d'entraînement s'oppose à celle qui prône une répétition aveugle de standards gestuels cristallisés; elle mise bien plutôt sur un savoir phénoménologique et sur un apprentissage qui *passé par le corps*, sur la *perception* et l'*écoute* renouvelées du monde et de *soi*. Cette écoute prend justement forme lors de pratiques particulièrement concrètes et quotidiennes, à travers des exercices visant l'*organicité* des gestes musicaux et scéniques et l'éveil d'une conscience *proprioceptive*. En reprenant une terminologie universitaire, la logique de *recherche* sous-tend celle de *Recherche Artistique* qui associe réflexion et pratique dans la formation d'un savoir.

En rompant avec les conventions de la création artistique (à l'exemple de la dé-hiérarchisation des rôles de chacun et le surgissement d'une véritable idée de collaboration) la nouvelle manière de *faire* de l'art suscite en même temps des questionnements esthétiques et ontologiques: qu'est-ce que le théâtre? Qu'est-ce qu'un instrument de musique? Comment produire du son? Comment réapprendre à écouter? etc. Comme dans le *théâtre instrumental*, ces terribles questionnements sont traités de manière ludique; en pensant la technique non par accumulation mais par retrait, le processus se régénère, le chemin est à nouveau tracé sur des bases renouvelées. Et tout véritable processus implique que soient empruntées des voies douloureuses, entraînant dépouillement, écoute et disponibilité. Il s'agit d'un travail d'élimination conduisant *au plus simple possible*, et permettant de révéler les individualités et les singularités de chacun, au lieu de produire un produit de masse. En faisant ainsi référence à une culture *mineure* (de là l'idée

d'opposer une *résistance* aux lieux communs) le processus de recherche se place du côté des minorités de notre culture et de notre société.

L'interprète musical, comme tout artiste de scène, vit aujourd'hui un moment de questionnement sur sa propre raison d'être, sur le sens et l'essence de son métier. *Être sur scène* en 2021 reste un désir profond mais ce désir n'est pas, ironie du sort, facilement réalisable. Il semble qu'aujourd'hui ce soit paradoxalement plus simple pour un comédien, un musicien, un acrobate ou encore un récitant, d'exister virtuellement à travers un écran, même après moult corrections et améliorations, que d'apparaître physiquement devant un groupe de personnes vibrant avidement et silencieusement à l'unisson. Dans ce contexte, pouvoir réaffirmer que nous tous, artistes et publics, dans tous les domaines des arts de la performance, avons besoin les uns des autres, avons aussi besoin de processus qui nous permettent véritablement de *vivre des expériences*, constitue un manifeste sincère. Cette voie accessible à tous et qui ouvre le champ des possibles, qui conduit vers une dynamique *recherche*, vers tout lieu de science, c'est celle que nous empruntons et que nous souhaitons voir empruntée par tout un chacun afin de développer encore et encore la recherche, l'éducation et la création dans les arts.

Notes

- ¹ Voir dans cet article le chapitre Travail du musicien dans un environnement intégrant le corps, l'instrument et la voix.
- ² Au début des années 1960, le compositeur italien Luigi Nono (1924-1990) proposa dans ses articles, conférences ainsi que pour son action scénique *Intolleranza 1960*, la création d'un nouveau modèle de théâtre musical.
- ³ Rappelons-nous que cet article fut écrit en janvier 2021 en pleine période de pandémie de COVID-19.
- ⁴ Cette notion de *modus operandi mineur* largement décrite par l'éducateur musical Teca Alencar Brito (1954), en parlant de projets qui se situent à contre-courant des normes sociales, est brièvement abordée dans le chapitre *Ecoute et résistance*.

- ⁵ Selon Brito (2015, p. 18), la tradition musicale érudite serait basée sur des “[...] méthodes obtuses [...]”, sur la répétition fastidieuse “[...] d’exercices [qui] conduisent à la mécanisation des professeurs et des élèves”.
- ⁶ Le groupe de percussion corporelle *Barbatuques* a été fondé par Fernando Barba avec des musiciens camarades d’école et de faculté. Barba avait déjà développé intuitivement, tout au long de sa jeunesse, les rudiments des techniques de musique corporelle qui allaient plus tard marquer le travail du groupe.
- ⁷ L’ensemble *Juruti* est un groupe de recherche et de création de musique & théâtre basé à Lyon (France) et dont les spectacles et actions pédagogiques visent un public infantile, scolaire et familial. Son répertoire comprend des compositions, des réinterprétations des répertoires folkloriques brésiliens et français ainsi que des évocations des rythmes, légendes, rituels festifs de la culture populaire brésilienne. Pour leurs créations sonores et narratives, les musiciennes et actrices du groupe utilisent divers instruments, leurs voix, leurs corps, ainsi que des objets scéniques et sonores. Son site internet est actuellement en voie de création.
- ⁸ Collectif *Anagrama*.
- ⁹ Méthode de conscience et d’expression corporelle développée par le couple brésilien de chercheurs sur le mouvement Klauss (1928-1992) et Angel Vianna (1928).
- ¹⁰ Ici notre exemple se concentre sur la performance de l’ensemble *Juruti* avec des écoles.
- ¹¹ Paula Molinari a bénéficié d’une formation au *Roy Hart Theatre*, centre d’étude artistique et vocal fondé en 1968 par le chanteur et acteur sud-africain Roy Hart, en 1968, constituant un autre exemple historique de laboratoire de recherche en théâtre.
- ¹² Cette expression est, selon Brito, dérivée du “[...] concept de *littérature mineure* inventé par les philosophes français Gilles Deleuze (1925-1995) et Félix Guattari (1930-1992), comme dispositif pour analyser l’oeuvre de l’écrivain tchèque Franz Kafka (1883-1924)” (Brito, 2015, p. 15).

Références

ADORNO, Theodor W. Problèmes du théâtre lyrique contemporain. **Musique en jeu**, Paris, n. 14, p. 65-72, 1974.

BERTISSOLO, Guilherme. **Composição e Capoeira: Dinâmicas do compor entre música e movimento.** 2013. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BEVILACQUA, Ana. Laban dialoga com Angel ou Angel dialoga com Laban. In: SALDANHA, Suzana (org.). **Angel Vianna: Sistema, método ou técnica?** Rio de Janeiro: Funarte, 2009. P. 78-95.

BRAZ, Luzia Carion. **A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klaus Vianna.** 2004. 153 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

BRITO, Teca Alencar de. Hans-Joachim Koellreutter: músico e educador musical *menor*. **REVISTA DA ABEM**, Londrina, v. 23, n. 35, p. 11-23, jul./dez. 2015.

BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança: 40 anos de experiências teatrais: 1946-1987.** Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1995.

CAULLIER, Joëlle. La condition d'interprète. **Revue DEMéter**, Lille, décembre 2002. Disponível em: <www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/caulliere.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2017.

CINTRA, Fabio Cardozo de Mello. **A musicalidade como arcabouço da cena: Caminhos para uma educação musical no teatro.** 2006. 231 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DELALANDE, François. **La musique au-delà des notes.** Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019.

FERNANDES WEISS, Ledice. As ações do violonista em Sonant, de Mauricio Kagel. **Dramaturgias**, Brasília, v. 11, p. 20-46, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/27347>>. Acesso em: 05 dez. 2020.

FERNANDES WEISS, Ledice; TOKESHI, Eliane; MELLO FILHO, Silvio Ferraz. Composição e performance: o fazer musical conjunto. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 29., Pelotas, 2019. **Anais...** Pelotas: ago. 2019. P. 1-6. Disponível em: <<https://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/6150/2384>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

FRIDMAN, Ana. Corpo, conhecimento e música: estudos e reflexões sobre o aprendizado musical. **Veras**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 119-129, 2013.

GIACCO, Grazia. Geste et voix, entre corps et souffle: pour une didactique de la création artistique. **Recherche en éducation musicale**, Québec, n. 33, p. 63-89, 2016. Disponível em: <<http://www.mus.ulaval.ca/reem/index.html>>. Acesso em 14 dez. 2020.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro Pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

KAGEL, Mauricio. **TAM-TAM: Monologues et dialogues sur la musique**. Paris: Christian Bourgois Éd., 1983.

KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado da dança. In SALDANHA, Suzana (org.). **Angel Vianna: Sistema, método ou técnica?**, Rio de Janeiro: Funarte, 2009. P. 26-31.

MATTOS NETO, José Pereira de. **A muitas vozes: composição como encontro**. 2020. 124 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MOLINARI, Paula Maria Aristides de Oliveira. **Alfred Wolfsohn na Obra de Charlotte Salomon: uma cartografia que emerge da voz**. 2013. 104 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

NONO, Luigi. **Écrits: Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou** (1961). Paris: Christian Borgois Éditeur, 1993.

OBERHAUS, Lars; STANGE, Christoph. Einleitung. In: OBERHAUS, Lars; STANGE, Christoph (org.) **Musik und Körper: Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik**. Bielefeld: Transcript Verlag, 2017. P. 7-20.

RAMOS, Enamar. Angel Vianna e o teatro. In: SALDANHA, Suzana (org.). **Angel Vianna: Sistema, método ou técnica?**, Rio de Janeiro: Funarte, 2009. P. 67-95.

REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA PRESENÇA. Chamada para artigos: Laboratórios em fluxo. Porto Alegre, jan. 2021. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/index>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante** (1991). 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SIMÃO, João Paulo. **Música Corporal e o Corpo do Som**: um estudo dos processos de ensino da percussão corporal do Barbatuques. 2013. 93 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

SOËTARD, Michel. **Friedrich Fröbel**: pédagogie et vie. Paris: A. Colin, 1990.

VALIENGO, Camila. **Dialogo, Protagonismo e criatividade**: a cocriação na aprendizagem musical. 2017. Tese (Doutorado em Musica) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

VIANNA, Klaus. **A dança**. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.

WILLEMS, Edgar. **L'oreille musicale**: v. I e II. Fribourg: Éditions PRO MUSICA, 1977.

YAMPOLSKI, Roseane. O corpo “fala”? As sensibilidades do corpo na criação musical. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 2, n. 2, p. 66-81, 2014.

Ledice Fernandes Weiss est chercheuse, coordinatrice de séminaires musicologiques (ANPPOM, 2018-2019), guitariste et professeur (AMD-CCMP, France). Elle possède un post-doctorat (Universidade de São Paulo (ECA-USP) Brésil), un doctorat en musicologie (Université de Bourgogne, France) deux masters (Université de Lyon II, France, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brésil). Elle est diplômée en arts scéniques (Universidade de São Paulo (ECA-USP) Brésil), et en pratique musicale (Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg, Allemagne et CNR de Strasbourg, France). Elle a bénéficié de l'enseignement des professeurs Pablo Marquez et Paul Galbraith.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4227-0485>

E-mail: ledicefelice@gmail.com

Ce texte inédit, traduit en français par l'auteur et révisé par M. Philippe Weiss, est également publié en portugais dans ce numéro de la revue.

Reçu le 31 janvier 2021

Accepté le 28 avril 2021

Rédacteurs en charge: Patrick Campbell e Gilberto Icle

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.