

## RAPPORT DE RECHERCHE

**Titre du projet :** L'Action littéraire – Comment travailler un texte sans qu'il nous fige (<https://www.manufacture.ch/fr/5737/L-action-litterale-Comment-travailler-un-texte-sans-qu-il-nous-fige>)

**Auteur.ices :** Prune Beuchat et Julien Meyer

**Date :** 2024

**Institution :** La Manufacture - Haute école des arts de la scène

### 1. Rappel des objectifs fixés dans la demande

Ce projet de recherche se posait la question suivante : “*Comment travailler un texte sans qu'il nous fige ?*” Lors de ses études en mise en scène à La Manufacture, Julien Meyer était immobilisé dans sa direction d'acteur et d'actrice lorsque celle-ci consistait à transmettre des intentions de jeu découvertes à partir d'une analyse de texte au préalable des répétitions. Il se sentait dans le rôle du sachant qui devait percer le sens des mots pour le transmettre aux acteurs et actrices, rôle qui le paralysait.

Cette sensation d'être figée par le sens d'un texte trouvait un écho chez la comédienne Prune Beuchat, lors de l'apprentissage du texte en solitaire en amont des répétitions.

Cette recherche proposait d'expérimenter la recherche du sens d'un texte, *Devant la parole* de Valère Novarina<sup>1</sup>, selon d'autres modalités que l'analyse à une table, directement en mettant les corps en mouvement. Il s'agissait également d'observer comment le mouvement de l'actrice a une répercussion sur sa voix, afin de chercher dans un premier temps des façons de travailler à partir de la sonorité du texte. Enfin, nous souhaitions éprouver d'autres dynamiques collaboratives metteur en scène/actrice afin de dégager de multiples façons d'interpréter le texte.

### 2. Objectifs atteints

Nous sommes devenus des partenaires de jeu. Aucune des deux parties n'a une connaissance du texte au préalable du travail au plateau : la comédienne n'a pas appris le texte et le metteur en scène n'a pas dégagé d'axes dramaturgiques avant les répétitions. Le metteur en scène a assisté en direct à l'apprentissage du texte par la comédienne. C'est lors de son apprentissage que la recherche de sens du texte s'opérait collectivement. Vous pourrez lire ci-dessous les différentes expérimentations qui redéfinissent la relation entre une comédienne et un metteur en scène qui travaillent sur un texte. Sous chaque expérimentation figurent les résultats y référant.

---

<sup>1</sup> Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 2010. Le choix de ce texte a suivi une intuition de Prune Beuchat qui pensait que son titre et l'illustration de la page de garde faisait écho au projet initial de la présente recherche dans son évocation d'une parole qui se matérialise à partir d'un corps et en dehors d'un corps. Ni Prune ni Julien n'avaient connaissance de ce texte avant le début de cette recherche.

### **3. Description de la Démarche et synthèse des résultats :**

**Expérimentation 1 :** La lecture chorale ou comment retenir l'allure du sens.

#### Démarche :

Dans sa pratique d'apprentissage du texte, la comédienne avait tendance à donner du sens à ce qu'elle lisait et fixait des intonations. Ces intonations étaient une aide pour la mémorisation mais parfois lors du travail au plateau il était difficile de les modifier tant elles s'étaient ancrées. Pour pallier cette rigidité, elle recopiait son texte en ôtant la ponctuation. Le recopier permet d'engager une partie du corps lors de l'apprentissage : l'articulation du poignet. Ôter la ponctuation avait pour visée d'apprendre le texte sans bloc de sens, presque phonétiquement comme on pourrait le faire pour une langue étrangère. Nous avions envie pour cette expérimentation n°1 d'observer la plasticité de l'apprentissage si la comédienne avait accès uniquement à son ouïe pour la découverte et l'apprentissage du texte. Notre hypothèse était de faire l'expérience d'une lecture chorale. Cette pratique nous a été transmise par la chercheuse invitée Emma Bigé. Elle a pour objectif de faire apparaître le son de plusieurs voix s'enchevêtrant les unes aux autres, et de dégager une polyphonie d'interprétation possible.

#### Description :

La lecture chorale est une lecture où plusieurs personnes partagent un texte à voix haute. Une personne lit un mot ou un groupe de mots, puis une autre prend le relais et ainsi de suite. Il n'y a pas d'obligation à respecter la ponctuation. Un mot ou un groupe de mots peuvent être répétés à l'envie. Il se peut que plusieurs personnes lisent en même temps les mêmes mots. Cette simultanéité peut provoquer chez les lecteur.ice.s des effets bienvenus (joie, surprise, gêne, etc.).

Pour la première étape, les lecteur.ice.s s'approchent de l'actrice qui ferme les yeux afin de se focaliser sur l'écoute des voix. Elle reste immobile. Le texte est lu selon la modalité décrite ci-dessus. Le metteur en scène est l'animateur de cette lecture. Il peut influencer le rythme de la lecture en variant le volume vocal ou le débit. S'il estime que la lecture est trop hachée, il peut lire des fragments plus long. Une fois le texte découvert dans son entier, l'actrice décide si elle désire l'entendre à nouveau en restant statique ou s'il est temps de passer à la deuxième étape.

Dans cette deuxième étape, l'exercice reste identique mais les lecteur.ice.s sont invité.e.s à se répartir dans l'espace. L'actrice peut ainsi se déplacer en suivant les différentes impulsions vocales. C'est un premier pas vers la spatialisation du texte. Cela va peut-être aider la mémorisation : tel mot à été proféré ici, un tel autre là. Comme l'étape précédente, elle peut commander la répétition de la lecture selon son besoin. Elle choisit de travailler les yeux ouverts ou fermés. Dans le second cas, le metteur en scène veille à ce qu'elle ne se heurte pas aux autres et aux meubles. Pour clôturer cet exercice, l'actrice explore l'impact de cette lecture chorale en proférant ce qu'elle a retenu du texte.

#### Résultats :

Là où la lecture solitaire vient très vite plaquer un sens, la polyphonie des voix et des sons permet de garder une plasticité dans l'apprentissage du texte et d'en laisser le sens ouvert. La lecture chorale est inhabituelle. Dans nos pratiques de lecture à voix haute, que ce soit lors de nos formations ou dans le milieu professionnel, nous lisons le plus souvent les uns après les autres en découpant le texte en bloc de sens afin de rendre celui-ci intelligible. Ici la juxtaposition des voix, la répétition de mots, parfois la

cacophonie brouille la compréhension du texte. La lecture devient musicale, presque religieuse pour certains et certaines, et c'est intéressant car la messe est un lieu où la parole est parfois proche du chant.

Du point de vue de la comédienne, la lecture chorale lui permet de rentrer en lien avec le texte de manière sensible. Elle est plus attachée aux sonorités des mots qu'à leur sens. Elle use d'un autre sens, l'ouïe, et travaille la mémoire du corps de façon impressionniste et approximative. Son premier rapport au texte est décousu et cette incohérence est une bonne base pour entrer en contact avec une langue sans pour autant en comprendre grand chose.

La place du metteur en scène est celle d'un lecteur-souffleur qui invite les lecteur.ice.s à casser la ligne de la phrase et faire en sorte que la construction sensée du texte ne parvienne pas à la comédienne. Il s'insère à l'intérieur de cette polyphonie vocale. Il piège sa propre compréhension et entre en contact avec cette langue de façon musicale.

Une autre observation est que le travail de mémorisation de la comédienne coïncide avec la répétition théâtrale et ne fait pas l'objet d'un apprentissage en amont du travail au plateau. Pour poursuivre ce travail il faudrait définir comment nous sélectionnons les textes au préalable.

## **Expérimentation 2 : Le Métronome ou l'amorce d'un sens en tant que direction dans l'espace**

### Démarche :

Tout comme la lecture, la répétition d'un texte au plateau peut facilement conduire à se laisser happer par l'allant des phrases et induire un certain rythme d'énonciation rapide. A notre sens, ce débit rapide immédiat ne permet pas aux mots de s'incarner pleinement dans le corps de la comédienne. Pour contrecarrer cet allant, nous nous sommes appuyés sur les signes de ponctuation du texte. Notre hypothèse est de les traduire physiquement pour qu'ils deviennent des jalons qui aident la comédienne à prendre le temps. L'outil idéal est le métronome qui bat une mesure régulière pour accompagner par un rythme extérieur les déplacements et arrêts de la comédienne. Mais à quoi peut bien servir un tempo régulier pour la répétition d'un texte qui, contrairement à la notation musicale, ne comprend aucune contrainte de durée ? À partir de cet instrument nous avons imaginé toute une série d'exercices qui ont pour but d'incorporer la ponctuation à partir du corps en mouvement de la comédienne dans l'espace de répétition. Ces signes de ponctuation sont autant de virages du discours. Tout comme la pause, la demi-pause, le soupir et le demi-soupir musicaux, les signes textuels comme le point, le double point, la virgule ou le point virgule possèdent, grâce à une pulsation régulière, un référent temporel fixe. La comédienne respecte la même durée de pause pour la virgule, le point, etc. et traduit cette durée par le déplacement de son corps ou son arrêt.

### Description :

Puisque nous voulons prendre le temps, il s'agit de se déplacer sur un tempo lent indiqué par un métronome à 40 bpm par exemple. Un battement est égal à un pas. Afin de synchroniser la durée d'un mouvement avec la durée d'un battement de métronome, nous avons trouvé progressivement un mouvement qui s'apparente à celui du patinage sur glace. Nous avons trouvé intéressant que les pieds de la comédienne ne quittent pas le sol. Elle effectue alors un mouvement de patinage sur chaque

battement qui lui permet de travailler avec la gravité et qui engage une certaine dépense physique. Le corps est engagé dans son entier, les bras opèrent un mouvement de balancier, les jambes patinent, les pieds ne quittent pas le sol. Une fois que la comédienne a trouvé une forme d'aisance dans l'exercice, le metteur en scène lui souffle le texte. Les syntagmes à souffler sont déterminés par la ponctuation qui est traduite en valeurs rythmique, par exemple :

- virgule, deux points, point-virgule = 6 battements
- Point = 8 battements.

À titre d'entraînement ces valeurs rythmiques sont baissées jusqu'à :

- Virgule, deux points, point-virgule = 1 battement
- Point = 2 battements.

Pour traduire la ponctuation par des déplacements dans l'espace, nous avons décidé que la comédienne continue de patiner et/ou change de direction lorsqu'il y a une virgule, deux points ou un point-virgule, et qu'elle marque un temps d'arrêt lorsqu'il y a un point.

Du point de vue de l'énonciation plusieurs modalités sont testées :

- Dire 1 syllabe par battement
- Dire 1 mot par 1 battement
- Débit d'énonciation libre
- Dire le texte sans les consonnes, allonger les voyelles sur les battements

Ces expérimentations se font sur des tempi variés : 40 bpm, 60 bpm, 90 bpm, etc.

#### Résultats :

Le métronome a pour effet de focaliser davantage l'attention de l'interprète sur les moments de silence et de respirations que sur les mots prononcés. Autrement dit, le métronome tend à faire prendre conscience du lien intrinsèque qui existe entre le vide et le plein, entre les silences et la parole. Il n'y a pas de parole sans respiration, sans une prise d'élan avant d'articuler le début d'une phrase.

En outre, durant l'exercice la comédienne se déplace au rythme du battement du métronome. La synchronisation entre le mouvement du patinage et la prise de parole ou son arrêt lui font travailler la parole comme un déplacement du corps. Ce déplacement s'effectue dans une direction spatiale. Cette traduction littérale du sens de la phrase en tant que direction permet de commencer à cerner la construction du texte et permet d'approfondir son apprentissage.

Ce travail permet également de faire apparaître un sens mélodique et sonore. En accordant la même valeur à la ponctuation qu'aux mots, on rapproche le texte d'une partition musicale.

Cet exercice mériterait d'être prolongé en poursuivant les rapprochements entre partition textuelle et partition musicale. Il y a dans ce métronome qui avance quelque chose qui oblige la parole à avancer et ce malgré parfois une mémoire qui fait défaut. Cela donne lieu à un discours non articulé qui se rapproche du charabia et du babillage. Cette dimension approximative du logos nous semble être une étape importante dans cette recherche et cet exercice est une bonne manière de la faire apparaître. Il faut toutefois reconnaître que cet exercice se borne à penser le rythme d'un phrasé en fonction de sa ponctuation en excluant des pauses et une respiration qui pourraient intervenir plus librement entre différents types de syntagmes.

### Expérimentation 3 : Une partition gestuelle ou la recherche de la dimension sonore de la signification

#### Démarche :

L'expérimentation suivante part de la distinction que l'anthropologue Tim Ingold fait entre le chant et la parole, entre les deux usages que la musique et le langage font de la voix dans la tradition "classique" occidentale.<sup>2</sup> Selon lui, nous avons tendance à percevoir les mots langagiers comme des objets dont l'existence et le sens sont dissociés de leur sonorité acoustique. Quand nous écoutons quelqu'un parler ou que nous lisons un texte, nous cherchons ce que les mots signifient, les mots représentent quelque chose en plus qu'eux-mêmes. Dans cette expérimentation nous nous sommes aidés de la sémiotique de Charles Sander Peirce qui définit trois dimensions du signe : l'iconique, l'indiciel et le symbolique.<sup>3</sup> "L'image symbole introduit une abstraction arbitraire dans la référentialité. Le signe n'ayant plus aucun rapport de contiguïté ou de ressemblance avec la chose signifiée, le symbole suppose le recours à une convention arbitraire, socialement instituée."<sup>4</sup> L'usage du langage se fait en majeure partie à un niveau symbolique, les choses que nous nommons ne se trouvent concrètement pas là lorsque nous en parlons. Par exemple, lorsque le mot "cascade" est prononcé sur scène, il n'y a pas de cascade qui coule, pourtant la comédienne et ceux qui la regardent et l'écoutent, se représentent une "cascade". Cette opération mentale nous voulions la rendre visible. Pour cela nous avons cherché le rapport de ressemblance et de contiguïté que les mots ont avec le monde qu'ils représentent à travers le corps de la comédienne. Nous nous sommes attachés à la dimension iconique et indicielle et non plus symbolique du signe. Notre hypothèse est qu'alors les mots ne sont plus uniquement vecteurs de sens mais qu'ils se relient à l'attraction terrestre à travers le corps de la comédienne et ainsi gagnent en densité et en concrétude. Pour que les mots prennent de la pesanteur, nous avons travaillé ce que nous appelons la littéralité du langage. Il nous faudrait à ce stade faire des recherches concernant l'apprentissage du langage chez l'enfant tant il nous apparaît que le corps a une importance primordiale dans l'acquisition du langage. Pour dire le mot "petit" celui-ci va se faire plus petit ou mimer le petit avec les doigts ou avoir une inflexion vocale pour dire petit. L'enfant imite dans un premier temps les sons qui l'entourent, que ce soit par exemple les bruits d'animaux ou les paroles entendues. Dans ce dernier cas, l'enfant ne sait pas toujours à quoi le mot fait référence, il s'amuse simplement à répéter le son.

#### Description :

Préalablement à l'expérimentation, la comédienne se connecte au rapport à la gravité par une pratique méditative<sup>5</sup>. Développée en 1967 par Steve Paxton, *La Petite Danse* permet d'observer les micro-mouvements qui maintiennent le corps dans la posture érigée.

---

<sup>2</sup> Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles : Zones sensibles, 2013, p. 13.

<sup>3</sup> On retrouve la triade de la signification de Peirce du signe très bien décrite par Mathieu Bouvier en ligne. Bouvier Mathieu, *Symbole, Icône, Indice* in [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, consulté en ligne le 28/02/2024

<sup>4</sup> Bouvier Mathieu, *Symbole*, in [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, consulté en ligne le 28/02/2024

<sup>5</sup>En 1967, Steve Paxton a développé une pratique appelée *La Petite Danse*. Cette pratique permet d'observer les micro-mouvements qui maintiennent le corps dans la posture érigée.

L'expérimentation se décompose en deux étapes :

### 1. Le mot à mot :

Le metteur en scène souffle un mot. L'actrice fait un mouvement aussi spontané que possible qui traduit littéralement ce mot. Puis elle relâche les muscles qui ont été mis en tension par le mouvement produit. Elle revient ainsi à un point de départ ou elle se reconnecte aux micro-mouvements opérés par la gravité. Elle reprend et étire le mouvement au ralenti pour le dessiner le plus précisément possible. Ce ralenti lui permet de sentir comment le poids du corps est déplacé par le mouvement. À cette étape, un temps est pris avec le metteur en scène pour s'accorder sur la proposition. Par exemple : le mouvement est-il trop semblable à un autre ? Permet-il d'engager le corps dans son entier ? Où faut-il diriger le regard ? etc. C'est aussi l'occasion pour le metteur en scène de veiller à générer du déséquilibre pour décentrer l'attention du sens de ce qui est dit et de diminuer la part de contrôle.

Une fois l'accord trouvé, le metteur en scène souffle le mot suivant.

### 2. Le Legato/Phrasé :

Une fois qu'une phrase entière est chorégraphiée mot à mot, l'actrice reprend sa partition gestuelle et travaille à articuler les mouvements corporels les uns aux autres. Le metteur en scène l'accompagne pour affiner la partition chorégraphique qui en découle. L'unité de travail est dictée par la ponctuation et s'appuie sur le travail effectué dans l'expérimentation 1. Le point de focus est placé sur la respiration. Le metteur en scène est aussi attentif à ce que la voix soit connectée aux mouvements du corps qui sont toujours amples et étirés. Si un mouvement implique que la colonne d'air se comprime par exemple, la voix de la comédienne sera moins audible, peut-être plus rauque. La partition gestuelle est maintenant créée, la respiration en fait partie. Elle peut être effectuée sur différents tempi, en utilisant à nouveau le métronome si besoin.

### Résultats :

La partition chorégraphique, établie au cours de cette pratique, est une couche de référentialité iconique et indicielle du texte. Par exemple, si la comédienne parle "des animaux", elle exprime un mouvement où elle plie les jambes, où les bras se balancent et où les mouvements des lèvres s'amplifient de façon exagérée. Pour les personnes en présence ce sera la référence iconique commune pour le mot "animaux". Si le mot réapparaît plus tard dans le texte, la comédienne pourra s'y référer de façon indicielle en indiquant l'endroit où le mot a été exprimé la première fois.

Du point de vue de l'actrice, la première chose qui apparaît lorsqu'elle engage sa voix et son corps dans chaque mot, c'est une sensation de mimer le texte. En effet, jouer littéralement chaque mot peut de prime abord donner l'impression d'une redite : on montre par le corps ce que le texte exprime déjà.<sup>6</sup> Le choix du geste pour un mot est un moment de collaboration entre la comédienne et le metteur en scène. Tous les accords qui jalonnent cette pratique rejouent une incertitude quant à la traduction corporelle à

---

<sup>6</sup> Lors de l'exposition de cette recherche nous avons recueilli des réticences par rapport au mime corporel qui provenaient d'une sensation désagréable quand il y a redite. Pourtant un geste ne dit jamais la même chose qu'un mot. Kinésique et sémiotique ont certainement beaucoup de choses à se raconter mais s'il existe deux sciences pour traiter le langage du corps et le langage verbal ce n'est pas par hasard. C'est justement à partir de l'entremêlement de ces deux langages que nous trouvons une façon de travailler la voix et la signification sonore et affective de la parole.

donner à un mot. Les modalités de l'accord se concentrent à la fois sur la représentation iconique et indicielle du signe et en même temps sur la place qu'un geste occupe dans l'ensemble de la partition gestuelle.

La partition chorégraphique permet également de faire du moment de l'apprentissage avant tout un jeu physique. Lorsque les gestes sont précis et amples et que la voix accompagne le mouvement entier, la comédienne est obligée de freiner son débit, d'en casser le sens immédiat. Ce ralentissement est aussi un outil pour rester au présent de ce qui est dit : lorsqu'elle prononce un mot avant que le geste précédent soit terminé, qu'elle anticipe, l'actrice le remarque physiquement et peut reprendre directement pour se replacer au présent de façon d'automne.

Dans l'enseignement classique du théâtre, l'intelligibilité du texte est première. Quels que soient les mouvements du corps, le texte doit rester intelligible. Ici, le metteur en scène se focalise sur l'entremêlement du langage verbal et du langage du corps. Il veille davantage à la respiration de l'actrice, que sur les mots prononcés. Il est attentif à l'impact des mouvements sur la modulation vocale. Cette façon de diriger lui permet de ne pas avoir à donner d'indications de sens, d'expliquer le pourquoi du texte ou comment ces mots doivent être dit. Cela ne signifie pas qu'il est dénué d'intentions de jeu mais que celles-ci se placent au niveau du sens sonore des mots. En étant davantage un souffleur, il se focalise sur la façon dont la comédienne donne aux mots petit à petit une forme chorégraphique et comment cette partition chorégraphique influe sur la modulation vocale de sa voix. Le metteur en scène n'a pas d'idée préalable sur le son qu'il faut donner à tel ou tel mot et c'est le corps de la comédienne qui le décide. Il ne s'agit plus tant de diriger, mais de réagir à la proposition de la comédienne et de se mettre d'accord sur la suite de gestes qu'elle propose. C'est de la réaction à vue où l'attention est portée sur la dimension sonore des mots.

Pour le metteur en scène, la question du résultat est secondaire dans cet exercice : il s'agit d'un training où il se focalise sur l'entremêlement du langage verbal et du langage du corps.

Nous considérons cette troisième expérimentation comme concluante par rapport aux objectifs de notre recherche, qui consistent à éviter l'interprétation du texte afin de le mettre en action. En utilisant la physicalité du corps de l'actrice, nous parvenons à faire émerger les aspects iconiques et indiciels des signes textuels, ce qui nous permet de travailler sur le rythme et l'expression de la phrase.

De nombreuses questions subsistent concernant la faisabilité de travailler de cette manière sur l'intégralité d'un texte dans le cadre de l'économie traditionnelle de la production théâtrale. Il s'agit notamment de concevoir une partition chorégraphique pour l'ensemble d'un texte, ainsi que de savoir comment aborder le dialogue selon cette approche. Étant donné que nous n'avons pas encore eu l'opportunité de le tester, il est possible que nous atteignons une limite dans cet exercice.

#### **Expérimentation 4 : La chaise ou la naissance du sens**

##### Démarche

L'expérimentation précédente a fait apparaître la modulation de la voix de la comédienne grâce à la partition gestuelle. Pour rappel, les mouvements de cette partition sont toujours effectués dans une amplitude maximale. La voix accompagne le mouvement et celle-ci est modulée dans un volume vocal souvent fort. Il y a un sens mélodique qui se dessine mais celui-ci manque de nuances. L'expérimentation quatre propose de travailler précisément sur les nuances. De façon autonome, l'actrice revisite la partition physique en l'intériorisant. Elle peut choisir ou non de mettre en valeur certains paramètres physiques : la voix, les mouvements et l'adresse.



### Description

L'actrice s'assied sur une chaise. Elle se connecte au souvenir de la partition corporelle et vocale. De manière libre, elle choisit d'esquisser, de reproduire ou de réduire les modulations vocales, les directions du regard, la partition gestuelle. Alors que la dynamique physique et vocale était amplifiée dans l'étape précédente, ici l'actrice lui apporte des nuances. À ce stade du travail, la place du metteur en scène n'a pas été pensée.

### Résultats

Cette expérimentation met en évidence que la mémorisation du texte par la comédienne ne constitue plus une étape distincte avant le jeu ; elle devient plutôt une partie intégrante du processus de jeu. Pendant la représentation, l'actrice doit se souvenir des différents chemins empruntés par sa mémoire et les partager avec le public. Cette mémoire est construite des multiples chemins qui sont déposés dans la relation que la comédienne a avec son propre corps (des sensations corporelles), dans sa relation à l'espace de jeu (des trajectoires spatiales), dans sa relation avec le metteur en scène (des allers-retours sur les choix des gestes constituant la partition chorégraphique).

Nous n'avons pas pensé à la place que le metteur en scène pourrait prendre au cours de cette phase d'expérimentation mais nous aimerions lui chercher une place sur scène pour qu'il continue à être impliqué lors de la représentation. Oscillant entre un support à la mémoire de la comédienne et une source intentionnelle de perturbation, il pourrait envisager d'exploiter la musique comme un moyen de communication avec elle.

### **4. Mesures de valorisations réalisées/prévue**

- Un atelier avec des danseur.se.s professionnel.le.s les 29,30,31 mars 2023 au Dansomètre (Vevey);
- Présentation de la recherche lors d'une conférence-performée intitulée : *Danser la Parole*, le 1 février 2024, au Dansomètre (Vevey).
- Rédaction (en cours) d'un article à paraître dans le *Journal de la recherche n°6* de La Manufacture en janvier 2025.

### **5. Perspectives**

Nous souhaitons poursuivre cette recherche en testant l'ensemble des pratiques issues de ces expérimentations sur l'échelle d'un texte entier. Dans ce cadre les pistes à approfondir sont :

- la place du metteur en scène lors de la représentation
- le développement de l'analogie musicale dans la direction d'acteur.ice.s
- le rôle que le corps joue dans l'apprentissage du langage