

La *mimesis* partagée

Yannick Legault

Numéro 144 (3), 2012

Sciences et technologies

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67756ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Legault, Y. (2012). La *mimesis* partagée. *Jeu*, (144), 112–119.

YANNICK
LEGAULT

LA *MIMESIS* PARTAGÉE

Dès le début de la *Poétique* d'Aristote, il est affirmé que tout art est *mimesis*. Alors qu'on traduisait autrefois celle-ci par « imitation », Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, dans leur traduction de *la Poétique*, assimilent la *mimesis* au « mouvement même qui, partant d'objets préexistants, aboutit à un artefact poétique » et, précisent-ils, « l'art poétique est l'art de ce *passage* ». Selon eux, la *mimesis* « représente » le réel, du latin *repraesentare*, « rendre présent ». Aristote voit dans la représentation spectaculaire les possibilités de transformer les humains par une certaine forme d'apprentissage. Les spectateurs qui perçoivent la *mimesis* en « s'identifiant » aux actions des personnages scéniques vivent, par leur intermédiaire, les effets de ces actions, tout particulièrement devant la représentation d'une tragédie où la *catharsis* des spectateurs est atteinte après qu'ils ont vécu, à travers les actions des personnages, les émotions de la pitié et de la crainte¹. Le processus d'identification de la *mimesis* est celui qui « fait passer » l'action du personnage de la représentation théâtrale à la représentation mentale de cette même action dans la tête des spectateurs. Aristote fait référence à cette notion de représentation d'image mentale, en utilisant le terme de *phantasma*, de l'ancien grec « vision », dans ses théories de la mémoire et de la pensée, entre autres lorsqu'il affirme qu'« il est impossible de penser sans *phantasma*² ». Autrement dit, penser, c'est organiser des représentations mentales, *phantasmata*, en fonction des actions à faire. La représentation mentale précède l'action alors que la représentation théâtrale est la forme aboutie des actions. La représentation théâtrale « rend présentes » les actions des personnages, les rend perceptibles et les partage avec les spectateurs (l'auditoire), qui se les représentent mentalement afin de les « ressentir » et de les comprendre. Les actions de

1. Aristote, *la Poétique*, traduction et commentaires de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, [c. -344], 465 p.

2. Aristote, « De Memoria » 450a 1 dans *Petits traités d'histoire naturelle* (*Parva naturalia*), trad. et notes de P.-M. Morel, Paris, Flammarion, 2000, 229 p. ; cf. « De Anima » 431a 15-20 et 432a 8-12, texte établi par A. Jannone, trad. et notes de E. Barbotin, Paris, Gallimard, 1994, 130 p.



Rembrandt, *Aristotele contemplando il busto di Omero*, 1653.

3. Voir H. Ehrsson, S. Geyer et E. Naito, « Imagery of voluntary movement of fingers, toes and tongue activates corresponding bodypart-specific motor representations », *Journal of Neurophysiology*, n° 90, 2003, p. 3304-3316.

4. J. Decety et J. A. Sommerville, « Shared representations between self and other: A social cognitive neuroscience view », *Trends in Cognitive Sciences*, n° 12, 2003, p. 527-533.

5. B. Hommel, « Event files: Feature binding in and across perception and action », *Trends in Cognitive Sciences*, n° 8, 2004, p. 494-500.

6. B. Hommel, J. Müssele, G. Aschersleben et W. Prinz, « The theory of event coding (TEC): A framework for perception and action planning », *Behavioral & Brain Sciences*, n° 24, 2001, p. 849-937 ; Paul Ekman, *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*, 2^e édition incluant un chapitre intitulé « Emotions and Lying », New York, H. B. Fenn and Company Ltd., 2007, 298 p.

7. G. Knoblich et R. Flach, « Action identity: Evidence from self-recognition, prediction, and coordination », *Consciousness & Cognition*, n° 12, 2003, p. 620-632.

8. M. Iacoboni, I. Molnar-Szakacs, V. Gallese, G. Buccino, J. C. Mazziotta et G. Rizzolatti, « Grasping the intentions of others with one's own mirror neuron system », *PLoS Biol.*, n° 3, 2005, n° e79 ; Jean Decety et Philip L. Jackson, « Le sens des autres », *les Dossiers de la Recherche*, n° 30, 2008, p. 64-68 ; Marc Jeannerod, *le Cerveau volontaire*, Paris, Odile Jacob, 2009, 303 p.

9. Voir L. W. Barsalou, P. M. Niedenthal, A. K. Barbey et J. A. Ruppert, « Social embodiment », dans B. H. Ross (Ed.), *The Psychology of Learning and Motivation: Advances in Research and Theory*, vol. 43, San Diego, Academic Press, 2003, p. 43-92. L. W. Barsalou, W. K. Simmons, A. K. Barbey et C. D. Wilson, « Grounding conceptual knowledge in modality-specific systems », *Trends in Cognitive Sciences*, n° 7, 2003, p. 84-91.

10. Jean Decety et Philip L. Jackson, « The functional architecture of human empathy », *Behavioral & Cognitive Neuroscience Reviews*, n° 3, 2004, p. 71-100 ; S. D. Preston et F. B. M. de Waal, « Empathy: Its ultimate and proximate bases », *Behavioral Brain Sciences*, n° 25, 2002, p. 1-72.

la représentation théâtrale ont d'abord été représentées mentalement par les artistes, puis présentées physiquement en salle de répétitions, avant d'être montrées aux spectateurs. Les techniques d'observations du cerveau ont fait des pas de géant ces 20 dernières années, se diversifiant, se raffinant et parvenant à nous faire voir et comprendre notre système nerveux central comme jamais auparavant. Ce texte souhaite apporter un éclairage plus large, en utilisant les connaissances neuroscientifiques pour valider ce dont Aristote et de nombreux praticiens ont pu témoigner au sujet du travail de l'acteur et de son pouvoir lorsqu'il exécute les actions perçues par les spectateurs.

L'action et la perception de l'action partagent les mêmes représentations motrices

De nombreuses études sur l'action et la perception de l'action en arrivent au même constat. Lorsqu'on demande à des sujets de *simuler mentalement* des actions simples, telles que fléchir ou tendre un doigt, un orteil, la langue, fermer les paupières, sourire ou froncer les sourcils, et que l'on compare la carte des activations des régions du cerveau avec des images fonctionnelles acquises lorsque les sujets *exécutent ces mêmes actions*, les résultats montrent une grande similitude dans l'activation spécifique des régions somatosensorielles et motrices³. Ainsi, penser à une action en la simulant mentalement et l'exécuter réellement demandent sensiblement le même travail cérébral. Plus encore, les observations offrent également de nombreuses similarités concernant les activités cérébrales qui précèdent l'action lorsqu'on se la représente par simulation mentale et lorsqu'on l'exécute, mais également lorsqu'on perçoit cette action exécutée par une autre personne.

L'action et la perception de l'action sont les deux faces d'une même médaille

Très en vogue ces temps-ci, la « théorie d'un codage commun » (traduction libre de *common coding theory*) s'appuie sur ces récents résultats de recherches neurologiques pour affirmer que le fait de percevoir une action produite par un congénère active les mêmes représentations d'actions que l'exécution de cette même action⁴. Cette théorie d'un encodage commun action-perception suppose que l'exécution d'un mouvement produit une *association bidirectionnelle*, entre le *patron moteur généré pour produire l'action* et les *effets sensoriels qu'elle a produits*. Cette association serait ensuite utilisée pour rechercher un mouvement, en anticipant ses effets par une opération d'imagerie motrice, c'est-à-dire de représentations mentales des actions anticipées⁵. Par exemple, le fait de dire un mot et la manière de le prononcer sont liées à l'effet recherché, ou encore l'expression d'une émotion est liée à ce que l'on ressent et à son effet sur autrui⁶. Cet encodage commun action-perception est également très utile lors de l'observation des actions des autres⁷, nous permettant d'émettre des prédictions spécifiques concernant la nature de l'action exécutée par autrui, l'intention qui la motive et l'émotion qui la sous-tend⁸.

Cognition incarnée et cognition motrice

Dans la même ligne de pensée, les théories de la « cognition incarnée » (traduction libre de *embodied cognition*) expliquent que *la connaissance se construit comme des simulations partielles d'états sensoriels, moteurs et introspectifs*. Selon ces théories, la connaissance implique la simulation d'états corporels dans plusieurs régions spécifiques du cerveau, nous permettant entre autres de comprendre les actions des autres⁹. Un bon exemple de cela est l'empathie, où la compréhension des états mentaux d'une autre personne provient de la « récréation » en nous des sentiments de cette personne à partir de ses actions¹⁰. Cette connaissance, dite motrice, provient du mouvement, de son exécution et de sa perception ; ce type de cognition renvoie à la manière dont nous pensons, concevons nos actions et celles

des autres. La cognition motrice recouvrirait ainsi les processus impliqués dans la planification, la préparation et la production de nos propres actions, tout comme les processus impliqués dans l'anticipation, la prédiction et la compréhension des actions des autres¹¹.

Représentations partagées entre la perception d'un objet et les actions suggérées

Le concept d'*affordance* désigne toutes les possibilités d'action sur un objet et celles suggérées par la perception de cet objet ou d'un lieu. À l'instar de nombreux chercheurs, Roger Shepard a souligné le fait qu'il n'était pas nécessaire de percevoir un objet reconnaissable pour déclencher les possibilités d'action, mais seulement de l'imaginer¹². Il rendait ainsi explicite la référence à une *représentation interne de l'action* combinant la perception d'un objet ou d'un lieu et les possibilités d'action engendrées par l'objet ou le lieu. Autrement dit, penser à un objet ou à un lieu suggère des actions, des idées à exprimer en gestes et en mots.

Les représentations partagées et l'avantage de l'expérience dans l'apprentissage

La perception des actions d'un individu dépend de ses gènes et du modelage de son cerveau par l'expérience. Désignant le processus qui modifie un comportement ultérieur, l'apprentissage est la voie qui mène à l'expérience ; et l'apprentissage de nouvelles actions se répercute directement sur le nombre de neurones spécifiques qui développent cette « propriété miroir » de représentation partagée, permettant de s'activer à la fois lors de l'exécution d'une action particulière et lors des perceptions qui lui sont associées, sensations et conséquences¹³. Chaque fois qu'une nouvelle action apprise est exécutée ou perçue, la représentation partagée de cette perception active l'image motrice, c'est-à-dire le plan moteur de cette action, de sorte qu'il est ensuite « instantanément » possible de reproduire cette nouvelle action, de prédire celle qui va suivre, d'en interpréter la motivation et même de ressentir l'émotion de la personne qui l'exécute. Il est à noter que l'aspect spécifique de certains mouvements n'est pas directement transmissible d'un type d'actions à un autre, même si les mêmes parties du corps sont utilisées¹⁴. Autrement dit, ce n'est pas parce que l'on est un bon pianiste que l'on est automatiquement un bon chirurgien et vice-versa, chaque type d'actions et de gestes a un patrimoine moteur qui lui est propre et qui doit être appris. Cependant, confirmant la croyance générale, les études montrent un lien évident entre l'expérience d'un individu, sa grande capacité à effectuer plusieurs types de mouvements, et la rapidité et la précision avec lesquelles il apprend un nouveau mouvement se rapportant à son champ d'expérience. La différence de mémoire ou de répertoire d'actions entre expert et novice provient du degré d'expérience à segmenter les actions ou les événements¹⁵.

Les représentations partagées pour développer et préciser l'action par l'imagerie motrice

Imaginer, c'est agir. Imaginer des actions, des sensations, des situations, des objets et des émotions influence l'action à venir, sinon la détermine. L'imagerie motrice précède l'action à venir et la prépare en utilisant par simulation la perception des conséquences des actions connues. Le concept d'imagerie motrice ou d'imagerie mentale d'une action désigne à la fois le contenu mental relié au but ou aux conséquences de cette action et les opérations cérébrales qui se succèdent avant que l'action débute¹⁶. En travaillant sur l'imagerie motrice d'une action connue, il est possible de la transformer, car imaginer, c'est agir directement sur le plan de l'action à venir. Nul besoin de répéter inlassablement une action pour l'améliorer : une partie importante du travail peut se dérouler « dans la tête » sur l'imagerie motrice de celle-ci. Le fait d'y penser, de simuler mentalement une action précise ou de modéliser les effets possibles de cette action sur la perception permet de façonner son exécution. Les effets tangibles du travail conscient sur l'imagerie motrice des actions sont nombreux. À

11. Jessica A. Sommerville et Jean Decety, « Weaving the fabric of social interaction: Articulating developmental psychology and cognitive neuroscience in the domain of motor cognition », *Psychonomic Bulletin & Review*, n° 13, vol. 2, 2006, p. 179-200.

12. R. N. Shepard, « Ecological constraints on internal representation », *Psychological Review*, n° 91, 1984, p. 417-447.

13. Voir Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008, 240 p.

14. Voir Beatriz Calvo-Merino, D. E. Glaser, J. Grèzes, R. E. Passingham et P. Haggard, *Action Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study Expert Dancers*, Oxford University Press, vol. 15, n° 8, 2005, p. 1243-1249 ; C. Gaser et G. Schlaug, « Brain structures differ between musicians and non-musicians », *Journal of Neuroscience*, n° 23, 2003, p. 9240-9245.

15. Voir F. Gobet, P. C. R. Lane, S. Croker, G. J. Cheng, I. Oliver et J. M. Pine, « Chunking mechanisms in human learning », *Trends in Cognitive Sciences*, n° 5, 2001, p. 236-243

16. Jean Decety et J. Stevens, « Action representation and its role in social interaction », in K. D. Markman, W. M. P. Klein & J. A. Suhr (Eds.), *The Handbook of Imagination and Mental Simulation*, New York, Psychology Press, 2009.



Boris Grigoriev, *Portrait de Meyerhold et son double, dandy aux gants blancs et archer en costume rouge*, 1916.

17. Aleksandr Gladkov, *Meyerhold Speaks Meyerhold Rehearses*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997, 268 p.

l'aide de petits exercices mentaux, les sportifs de haut niveau consacrent une part importante de leur entraînement à travailler l'imagerie motrice de leurs actions, principalement pour des raisons de préparation aux actions et de motivation. Nous relevons ici quelques-unes des applications – en caractère gras –, avec lesquelles de nombreux parallèles avec l'art de l'acteur peuvent être tracés, à diverses étapes du processus de création. Ainsi, pour l'acteur, le travail sur l'imagerie motrice d'actions peut servir à :

- **se familiariser avec l'espace, le lieu où l'on doit jouer.** Pour un acteur, se familiariser avec la salle de répétitions, la scène et la salle où il doit s'exécuter, à l'aide de photos, de maquettes ou en allant visiter les lieux, afin de s'y préparer, d'adapter en conséquence ses actions – celles de son personnage – et de pouvoir s'y référer lors d'un travail de préparation ultérieur, par exemple pour une tournée dans différents lieux de diffusion. En répétition, Meyerhold disait : « *The actor must possess the ability always to mentally "mirrorize" himself* », l'habileté de mentalement se percevoir soi-même en situation¹⁷ ;
- **faire le focus**, par exemple lorsque la performance ou le jeu est distrait, inégal, concentrer son attention sur l'imagerie motrice de l'action à faire, selon la partition de jeu établie, pour chasser la distraction ;
- **se motiver en se rappelant les objectifs à atteindre, les succès précédents et les plaisirs de l'exécution accomplie.** Imaginer des moments positifs motive réellement, à l'inverse des représentations mentales négatives qui, comme on le verra plus loin, stimulent des actions et des expressions d'émotions négatives pouvant mener à la démotivation ;
- **perfectionner une habileté ou une séquence technique d'action connue.** Au lieu de répéter inlassablement, l'acteur peut ainsi prendre le temps de se représenter mentalement la nouvelle action, le nouveau pas, la nouvelle réplique, la nouvelle prononciation, la nouvelle expression, ses différents segments, pour améliorer la qualité

d'exécution de cette action. Le seul fait d'y penser, de simuler mentalement la nouvelle action, apporte des corrections réelles au plan moteur, donc des améliorations sur la précision de l'exécution de l'action ;

- **préparer la partition des actions** en visualisant mentalement les éléments-clés de la prestation afin de préparer les désirs, les émotions, les attentes et de doser chaque mouvement de la partition d'actions. Provenant du yoga, cette notion de « visualisation » a été intégrée au langage théâtral par Stanislavski, lui-même initié à cette pratique par son adjoint Soulerjitski¹⁸. Les acteurs sont nombreux à faire, dans la journée précédant une représentation, ce qu'on appelle dans le jargon théâtral des « italiennes », se répétant mentalement ou avec des collègues l'ensemble des répliques, souvent accompagnées des expressions et des déplacements associés au texte des personnages. Ce travail a l'effet de préparer à l'exécution de la partition d'actions en représentation et même d'en modifier certains aspects. Gennadi Bogdanov, enseignant la biomécanique selon Meyerhold, recommande deux entraînements mentaux pour chaque représentation théâtrale, une fois avant et une fois après, ce dernier servant à « visualiser » mentalement les modifications aux actions de la représentation théâtrale venant de se terminer, corriger les petites erreurs et intégrer le tout plus facilement ;

- **augmenter ses chances de succès** en s'imaginant en train d'exécuter correctement ce que l'on doit faire pour atteindre ses objectifs, surtout dans les instants précédant la prestation.

18. Lew Bogdan, *Stanislavski. Le Roman théâtral du siècle. Moscou-New York : les bâtisseurs d'utopie*, Saussan, L'Entretiens éditions, 1999, 394 p.



Constantin Stanislavski en 1938.

Représentation partagée d'une émotion, l'expression liée au ressenti

Une émotion produit une représentation partagée associant l'état affectif ressenti, ayant un commencement précis lié à un objet précis et possédant une durée relativement brève, aux changements physiologiques observables (dans le visage, le corps et la voix). L'activation physiologique déclenchée par une émotion devient elle-même un stimulus exerçant un effet qui va jusqu'à influencer le déroulement des activités cognitives en cours¹⁹. Si, par exemple, nous fronçons les sourcils, les nerfs qui innervent les muscles du front activent dans notre cerveau la représentation partagée de cette action et de ses sensations. Cette expression mondialement reconnue du froncement de sourcils est associée à la colère, à l'inquiétude, au souci ou au doute. Le simple fait de produire cette expression active en soi la perception et les émotions qui lui sont associées. Une inquiétude réelle apparaît dans le cerveau et cette inquiétude est à son tour transmise aux muscles froncés qui intensifient l'expression. Au bout de quelques secondes, un circuit en boucle se forme, monopolisant davantage l'attention du cerveau vers cette action et ce qu'elle suscite²⁰. Par ailleurs, d'autres études ont pu démontrer, grâce aux données captées par de minuscules senseurs sur les « muscles du sourire » d'un sujet regardant des visages, que la vue d'un sourire déclenche, sur le visage du sujet, un sourire mimétique – parfois si léger qu'il reste imperceptible²¹. Cette infime contraction musculaire peut suffire à amorcer le circuit en boucle et amener le cerveau à conclure qu'un événement agréable est survenu, créant un sentiment de plaisir. La thérapie comportementale enseigne aux patients comment exploiter cette rétroaction en boucle, en remplaçant l'action de froncement par un sourire pour stimuler les sentiments positifs.

Exprimer une émotion, c'est la transmettre à travers ses représentations partagées

Exprimer une émotion, c'est – aussi – exercer une influence sur les personnes qui perçoivent cette expression, en animant dans leur cerveau la représentation partagée associée à cette émotion²². La cognition motrice nous permet ainsi de catégoriser l'émotion exprimée et même de la ressentir, à travers la seule expression physique de l'émotion. Stanislavski et Meyerhold avaient compris le pouvoir des émotions positives et négatives et leurs effets en salle de travail entre les collègues ; une règle primordiale, selon Meyerhold, est de ne pas exprimer les émotions négatives ou les douleurs ressenties afin de ne pas contaminer le travail des partenaires, toujours rechercher le plaisir dans ce qu'il y a à faire²³ !

Exprimer une émotion, une idée, une intention par une action précise qui la caractérise, c'est la transmettre. On réagit physiquement et dès le plus jeune âge aux dessins animés lorsque les personnages, si peu élaborés soient-ils, expriment des émotions simples. Les traits caractéristiques des expressions n'ont qu'à s'y retrouver : forme des sourcils, de la bouche, de certains plis du visage, des mains, des épaules, etc. Les clowns, les mimes et les caricaturistes savent exagérer ces traits et gestes, les rendre grotesques ; néanmoins, les messages qu'ils expriment à travers ces postures et ces mouvements sortis du cadre réaliste sont éloquents. L'art de l'acteur est celui de l'action, de ces actions reconnaissables par les spectateurs ou qui peuvent le devenir au fil d'une représentation théâtrale.

Exprimer une émotion non ressentie ou feindre ses sentiments

Certaines expressions – en particulier le sourire social – ont un rôle très spécifique : elles nous permettent de ne pas montrer nos véritables sentiments. Les animaux, qui ne contrôlent pas leurs expressions faciales, n'ont pas la faculté de feindre. Même si nous sommes assez habiles pour feindre des émotions non ressenties en présentant des expressions d'autres

19. Gilles Kirouac, *les Émotions*, Sillery, Presses de l'Université de Québec, 3^e réimp., 1992, 136 p. ; G. Mandler, *Mind and body: Psychology of emotion and stress*, New York, Norton, 1984, 330 p.

20. R. Carter, *Atlas du cerveau : neurosciences du comportement : les nouveaux savoirs et leurs conséquences*, Éd. Autrement, coll. « Atlas/Monde », Paris, 1998, 228 p.

21. Voir Jean-François Lepage et Hugo Théoret, « EEG evidence for the presence of an action observation-execution matching system in children », *European Journal of Neuroscience*, vol. 23, n° 9, 2006, p. 2505-2510.

22. Voir Ekman, 2007, *op. cit.* ; U. Dimberg, M. Thunberg, K. Elmehed, « Unconscious facial reactions to emotional facial expressions », *Psychological Science*, n° 11, 2000, p. 86-89.

23. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, 1917-1929, tome II, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'Homme, (2^e éd.), 2009, 426 p. 2009 ; Gladkov, 1997, *op. cit.*

émotions, en revanche, la plupart des gens sont étonnamment peu doués pour déceler une expression d'émotion feinte, non ressentie²⁴. Cela signifie pour l'acteur que si l'action ou l'expression est bien faite et que sa forme ressemble à celle d'une expression authentique, la plupart des spectateurs vont « croire » à l'action feinte, la ressentir et ainsi pouvoir la catégoriser selon son expression ; même si elle est feinte, l'expression correspond à celle du personnage en situation. C'est l'action mal exécutée, sans logique avec la situation, qui fait réagir et cesser d'y croire !

Par son partage des représentations mentales, l'empathie agit sur l'imagerie motrice

Pour terminer ce trop court article, traçons quelques parallèles entre la notion d'empathie, ses multiples facettes et le processus de construction du personnage de l'acteur. Ce travail vers le personnage, d'un être vivant vers un autre, qui amène à penser et à ressentir ce que l'autre ressent afin de pouvoir l'exprimer, s'apparente en plusieurs points à ce que les recherches en neurosciences sociales définissent comme étant de l'empathie²⁵. Selon les articles scientifiques répertoriés qui traitent du sujet, l'empathie peut prendre plusieurs formes selon qu'il est question :

- de pouvoir se mettre à la place de l'autre, de ressentir ce qu'il ressent ;
- d'imiter les gestes et les actions physiques de l'autre ;
- de comprendre les émotions éprouvées selon les situations vécues ;
- de pouvoir se mettre à la place d'un personnage non humain (ex. : un animal, un arbre) ;
- d'imaginer ce que l'on ferait en telle situation ;
- d'imaginer ce que tel personnage ferait selon la situation.

On reconnaît ici plusieurs facettes et exercices du système pour acteurs de Stanislavski et de ses élèves concernant la construction du personnage : le fait de chercher à comprendre son personnage, de tenter d'expliquer pourquoi et comment il agit en relation avec ce qu'il dit, de trouver sa vérité. Pour cela, l'acteur étudie le texte de la pièce, ses répliques et tout ce qui concerne le personnage à interpréter, afin de comprendre ses pensées et ses émotions, ce qui motive ses actions. L'acteur cherche à bouger comme son personnage, à respirer comme lui, à trouver son rythme en lien avec l'esthétique du spectacle. Certains acteurs vont même se mettre à la place de leur personnage, dans diverses situations, dans le but de retrouver la source première des motivations et des réactions émotives. Tout ce travail influence réellement les actions des acteurs. ■

24. Paul Ekman, Wallace V. Friesen, Maureen O'Sullivan, « Smiles when lying », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 54, n° 3, 1988, p. 414-420 ; Carter, 1998, *op. cit.*

25. Jean Decety et William Ickes, *The Social Neuroscience of Empathy*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2009, 255 p.

Doctorant au programme de littérature, arts de la scène et de l'écran à l'Université Laval, **Yannick Legault** est acteur, auteur, metteur en scène, professeur, historien et directeur de la compagnie Théâtre 3R. Il développe depuis 20 ans le travail du « dramaturgologue », étudiant l'art de la composition dramatique, et ses recherches, en tant qu'acteur et avec les acteurs, l'ont poussé à mieux comprendre le fonctionnement du cerveau afin d'améliorer la conscience du travail en processus de création.