

Cultiver l'instant présent Entretien avec Sylvie Drapeau

Pierre Lavoie

Numéro 84 (3), septembre 1997

Portraits d'actrices

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25460ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lavoie, P. (1997). Cultiver l'instant présent : entretien avec Sylvie Drapeau. *Jeu*, (84), 58–71.

PIERRE LAVOIE

Cultiver l'instant présent

Entretien avec Sylvie Drapeau



L'Éveil du printemps, Théâtre de Quat'Sous, 1989. Photo : Robert Laliberté.

Danse et littérature

Née à Baie-Comeau le 11 janvier 1962, vous êtes la cinquième d'une famille de sept enfants. Quels ont été vos premiers contacts avec la culture, avec les arts, avant votre entrée à l'École nationale de théâtre du Canada, en 1982 ?

Sylvie Drapeau – Dès l'âge de cinq ans, j'avais demandé à ma mère de pouvoir suivre des cours de ballet, ce qui n'était pas possible alors, puisqu'il n'existait aucune structure. À six ans, je suis entrée en contact avec la danse, plus précisément avec le ballet classique, à la suite des tournées réalisées dans les régions du Québec par les Grands Ballets Canadiens. Un professeur de ballet venait alors une fois par semaine seulement. J'ai ainsi fait du ballet classique pendant toute mon enfance et mon adolescence, jusqu'à ce que je quitte Baie-Comeau, à dix-neuf ans, pour l'Université de Montréal. Je n'ai jamais eu de contact avec le théâtre avant le cégep. Maman faisait de la peinture, en autodidacte. Son talent était très apprécié dans la région. Un an après sa mort, il y a eu une rétrospective de ses œuvres. Elle aimait également les concerts, donnés principalement par les Jeunesses Musicales en tournée, et elle lisait beaucoup. Mon père, non. Il vendait des automobiles et il aimait surtout la chasse, la nature, le sport.

Sylvie Drapeau à l'Académie de danse de la Côte-Nord, vers 1978.



Le ballet m'a toujours attirée, mais j'ai toujours su, même enfant, que la danse ne serait pas ma vie. C'était un plaisir, un loisir. Pour *Lulu*, au TNM, il y a deux ans, je m'y suis remise. J'en fais de temps à autre, quand je peux. À l'école, ce qui me plaisait surtout, c'était les mots, la littérature. Je lisais beaucoup, enfant, j'ai toujours lu beaucoup. J'aimais l'univers des mots. Mais comme je n'avais pas de contact avec l'univers du théâtre, je ne pouvais pas savoir que mon rapport avec les mots serait de les dire, de les porter. J'ai cru que j'écrirais, puisque cela me passionnait tant. Je suis donc entrée au Département d'études françaises, à l'Université de Montréal, où je n'ai suivi qu'une session de cours. J'ai compris très rapidement que je n'y apprendrais ni à écrire ni à être heureuse. J'ai donc soumis ma candidature pour entrer à l'École nationale de théâtre, pendant que j'étais à l'université. J'y suis entrée l'année suivante et c'est là que j'ai découvert véritablement les raisons de ce désir si puissant pour les mots, celui de les dire, de nommer...

Quel fut l'élément déclencheur qui vous a poussée, lors de cette première session à l'université, à soumettre votre candidature à l'École nationale ?

S. D. – Il n'y en a aucun. C'est une publicité dans un journal qui a attiré mon attention. C'était la période des examens. Mes cours allaient plutôt bien, mais je n'étais pas à ma place. Je savais que je n'étais pas à ma place. J'avais dix-neuf ans alors. Pendant cette première session, je n'ai jamais ressenti un plaisir profond. C'était

intéressant techniquement. J'ai appris la méthodologie, c'était important certes, mais il y avait toute une part de moi qui ne pouvait s'exprimer, qui étouffait. Il y avait sûrement d'autres raisons qui expliquaient mon malaise, le fait qu'au cégep de Hauterive nous n'étions que cinq cents étudiants : nous nous connaissions tous. Je faisais partie d'associations étudiantes, je donnais des cours de danse le midi. C'était très familial, très intime, alors qu'à Montréal il y avait bien sûr l'impact de la grande ville, des grands amphithéâtres universitaires de deux cents, trois cents personnes. À l'École nationale, dans ma classe, nous étions onze... La publicité dans le journal : « École nationale de théâtre – Audition » n'était pas vraiment un hasard. Je ne sais si on peut parler de destin, mais j'ai trouvé à l'École un espace immense pour exprimer ce que j'étais, ce que je voulais dire.

Ce passage n'en demeure pas moins étonnant, compte tenu que jusque-là vous n'aviez eu aucun contact avec le théâtre.

S. D. – C'est un peu étrange en effet car, à Baie-Comeau, j'étais exclusivement dans le milieu de la danse. J'ai suivi des cours de danse, j'ai enseigné à l'Académie de danse, au cégep. Je ne sais même pas s'il y avait une troupe de théâtre amateur. Je n'en étais pas. J'imagine que dans les grands moments de sa vie, on plonge, comme en amour. Il y a un désir, une volonté plus forte que tout. Les gens me disaient : « Qu'est-ce que tu vas faire l'an prochain ? » Je répondais : « J'entre à l'École nationale de théâtre ! » J'étais ignorante, car je ne connaissais même pas l'existence du Conservatoire d'art dramatique de Montréal ou de Québec, rien. Après une session à l'Université de Montréal, je suis retournée six mois à Baie-Comeau, pour enseigner à temps plein à l'Académie de danse de la Côte-Nord. J'enseignais le ballet classique, le ballet jazz.



Sylvie Drapeau avec Michel Garneau (de dos) dans la loge de l'École nationale de théâtre.



Du sang sur le cou du chat,
Pigeons International, 1989.
Photo : Louis Taillfer.

Les fins de semaine, j'enseignais également à Shefferville. On m'a demandé si je souhaitais renouveler mon contrat pour l'automne. J'ai répondu que je ne pouvais pas, parce que j'entrais à l'École nationale de théâtre. J'étais ignorante, naïve, mais ça m'a servi. Le théâtre, c'était un privilège, mais il fallait courir ce risque, saisir cette chance. Aujourd'hui, je me dis : j'ai fait ça, moi ?

Appel d'air

L'audition elle-même s'est sans doute déroulée avec beaucoup d'intensité dramatique...

S. D. – Oui. J'étais très impressionnée. J'avais préparé un monologue et un extrait d'une pièce de Marivaux, avec une amie qui était en biologie. Lors de l'audition, lorsque l'on m'a demandé qui m'avait aidé à me préparer, j'ai répondu : « Qu'est-ce que vous voulez dire ?... » J'avais choisi un monologue dramatique, dans lequel le personnage pleurait. Incapable de contrôler mes émotions et de vivre une situation de stress très forte, je ne pouvais plus m'arrêter de pleurer. J'ai découvert un puits en moi. Je n'ai pas pu répondre aux questions historiques, parce que j'étais trop émue. Gilbert Lepage – il était gentil – m'a dit : « Bon, va-t'en. On te rappellera. » J'ai ensuite effectué un stage d'une semaine, qui m'a totalement bouleversé. Je n'arrivais pas à saisir toute l'ampleur du travail à effectuer ; je ne comprenais pas soixante-dix pour cent des indications que l'on me donnait ; je ne comprenais pas ce dont on parlait. Ils m'ont quand même acceptée.

En une semaine, ils peuvent constater rapidement ta capacité de fonctionnement au sein d'un groupe, douze heures par jour. De ce côté-là, j'étais nettement plus à l'aise, à cause de la danse, de la discipline que j'avais acquise. À la sortie de l'École, d'ailleurs, je me suis sentie perdue devant ce vaste monde à affronter, seule. L'École m'a manqué alors, l'encadrement. À présent, je suis adaptée au métier, mais c'est toujours difficile de vivre le deuil entre les productions. Il est très rare qu'une production ne me plaise pas, donc j'éprouve toujours une certaine tristesse, un regret.

Que retenir-vous de ces quatre années vécues à l'École ?

S. D. – La première année fut très difficile. Sans l'aide, la confiance et l'amitié de Michel Garneau, entre autres, j'aurais peut-être abandonné. Le contact avec les émotions m'a particulièrement impressionnée. Je n'arrivais pas à croire qu'il fallait vivre, qu'on pouvait vivre toutes ces émotions. Ça prend une santé morale et mentale très solide pour passer à travers ces épreuves, pour vivre toute cette intensité tragique ou dramatique. Michel Garneau nous enseignait l'écriture automatique et l'improvisation. Quoi que l'on fasse, c'était bien. Tout était bien. Tout ce qui sortait de nous était

bien, parce que c'était nous. Il nous donnait la permission, la liberté ; c'est là que j'allais chercher ma respiration. Avec lui, je m'oxygénais, parce que tout le reste, c'était tellement nouveau, intense, inhabituel... Il me donnait de l'espace pour reprendre mon souffle avant de me confronter à nouveau à toutes ces émotions si nouvelles, si étranges. Quinze ans plus tard, j'ai de la difficulté à revivre cet état, parce que ce qui m'a fait si peur est aujourd'hui mon mode de vie. Le temps passe, et c'est bien.

René Richard Cyr m'a également beaucoup marquée, pour les mêmes raisons que Michel Garneau. Lui aussi me laissait beaucoup d'espace. Maintenant, on travaille souvent ensemble, et c'est toujours le même plaisir que je retrouve avec lui. Il nous laisse très libres, et c'est dans cet espace de liberté que je crée le mieux. Son influence est prépondérante dans ma carrière, d'autant plus qu'il a été le premier à m'engager à ma sortie de l'École.

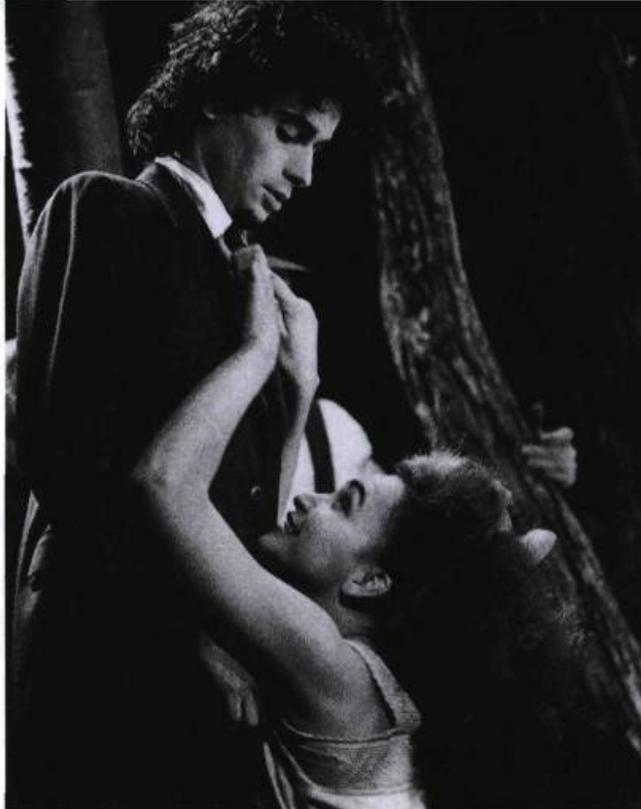
Vous avez donc été influencée davantage par des individus que par des méthodes de travail.

S. D. – Les méthodes, on s'y pliait, tout comme à chacune des exigences des professeurs. Cet éventail, en fait, nous permet de choisir *notre* propre méthode, qui est un peu un composé de toutes les méthodes. Je ne pourrais absolument pas dire que je travaille, par exemple, selon la méthode de l'*Actors Studio*. Il est important de connaître toutes ces méthodes pour découvrir sa propre méthode. L'École nationale est une excellente école. J'étais triste de la quitter après quatre ans.

Hasard et désir

Vos premiers engagements : Donut de Jean-François Caron, avec le Théâtre Il Va Sans Dire, dans une mise en scène de René Richard Cyr, création autogérée ; la Visite de Michel Marc Bouchard, par le Théâtre du Nouvel Ontario ; Du sang sur le cou du chat de Rainer Werner Fassbinder, par Pigeons International, dans une mise en scène de Paula de Vasconcelos – et j'en passe... De 1986 à 1988, vous jouez beaucoup dans le théâtre de création (le Cri, Elvire Jovet 40, par exemple). Par la suite, vous travaillez davantage dans le répertoire, international et québécois. Y avait-il là une volonté délibérée ou si ces choix étaient dus surtout au hasard des propositions de travail ?

S. D. – Je ne crois pas qu'on puisse en tirer des conclusions. En ce moment, je participe à la création des *Huit Péchés capitaux*, dans une mise en scène de Claude Poissant et de René Richard Cyr, pour le vingtième anniversaire du Théâtre Petit à Petit. Au printemps 1998, je travaillerai avec Martin Faucher, à l'Espace la Veillée, dans les *Quatre Morts de Marie* de Carole Fréchette. Je suis allée vers ceux qui m'ont fait travailler, qui ont bien voulu de moi. Il y a beaucoup de hasard dans la construction



Patrice Coquereau (Moritz) et Sylvie Drapeau (Ilse) dans *L'Éveil du printemps*, de Frank Wedekind, mis en scène par René Richard Cyr au Théâtre de Quat'Sous en 1989.
Photo : Robert Laliberté.

de mon curriculum vitæ, même si, en général, j'ai eu la chance de pouvoir choisir parmi les propositions de travail. De l'extérieur, la distinction entre le théâtre institutionnel et le théâtre dit de création est sans doute plus grande que je ne la ressens. Jouer *Hedda Gabler*, c'est une création, car c'est la première fois que, moi, je touche à cette pièce. Je vais vers ce qui m'interpelle, vers les gens, vers des auteurs, vers des textes. Je ne tiens pas compte des lieux quand je choisis. Je tiens compte surtout du texte et du metteur en scène. Là réside mon intérêt. Le reste relève du hasard. Cette année, par exemple, je ne joue pas au théâtre institutionnel. L'an prochain, où serai-je ? Sans doute là où me poussera mon désir et, bien entendu, là où on voudra bien de moi... Mon instinct est lié au texte. J'ai la chance de pouvoir choisir en fonction de mes valeurs et de mes attentes. C'est un grand privilège, j'en suis consciente.

Après onze ans de pratique, vous avez pris une année sabbatique en 1992-1993...

S. D. – Ce n'est pas vrai. On a dit que j'avais pris une année sabbatique : « L'actrice est épuisée... », en tablant de cette manière sur l'aspect spectaculaire de la vie d'artiste. C'est écrit dans de nombreux journaux et magazines, et je ne peux malheureusement pas l'effacer. L'année précédente, j'avais joué dans le téléroman de Guy Fournier, *Jamais deux sans toi*. Un des réalisateurs m'avait laissé entendre que mon personnage serait présent toutes les semaines, en 1992-1993. J'avais également une offre pour un film. C'était l'occasion rêvée, pour moi, de prendre un peu de recul face à la scène. Je n'ai donc pas

signé de contrat pour le théâtre. Or les deux projets sont tombés à l'eau, et je me suis retrouvée en année sabbatique forcée. Je n'ai pas joué, non pas parce que je ne voulais pas jouer, mais bien parce que je n'avais pas de travail. Ce fut, au contraire, une année très difficile, parce que je me suis endettée considérablement et que je n'ai pas travaillé, alors que j'aime travailler. J'étais certainement trop jeune pour « bénéficier » d'un tel congé prolongé. Psychologiquement, ce fut très difficile. J'ai reçu toute une leçon. Je ne me fie plus jamais à aucune offre verbale. Le théâtre, lui, est très fidèle. Quand on te dit : « Dans deux ans, veux-tu jouer tel rôle ? », dans deux ans, tu joues ce rôle. Peut-être est-ce parce qu'il s'agit d'un art où il y a peu d'argent en jeu ? Les gens sont très fidèles, alors qu'au cinéma et à la télévision il y a beaucoup d'incertitudes, de promesses non tenues. Au début, j'étais excédée par la persistance de cette erreur, mais maintenant j'en souris. Le public a besoin de rêver. Il a même besoin de rêver la carrière d'une actrice, de la rêver épuisée par tous ses rôles. Qu'il rêve, oui, mais ce n'est pas la réalité !



Jean Marchand (Louis Jovuet) et Sylvie Drapeau (Claudia) dans *Elvire Jovuet 40*, de Brigitte Jaques. Présenté au Théâtre de Quat'Sous en 1988 dans une mise en scène de Françoise Faucher, le spectacle a été repris en 1996. Photo : Josée Lambert.

Par contre, à l'été et à l'automne 1996, vous avez effectué un vrai séjour de perfectionnement à l'étranger, grâce à une bourse du Conseil des arts et des lettres du Québec.

S. D. – À Avignon, à Londres et à Paris. Ce fut très précieux, d'une extrême richesse, parce que le rythme de travail au Québec est tel qu'il y a un véritable danger d'usure de l'instrument qu'est le comédien. C'est loin d'être un luxe de se ressourcer, d'aller

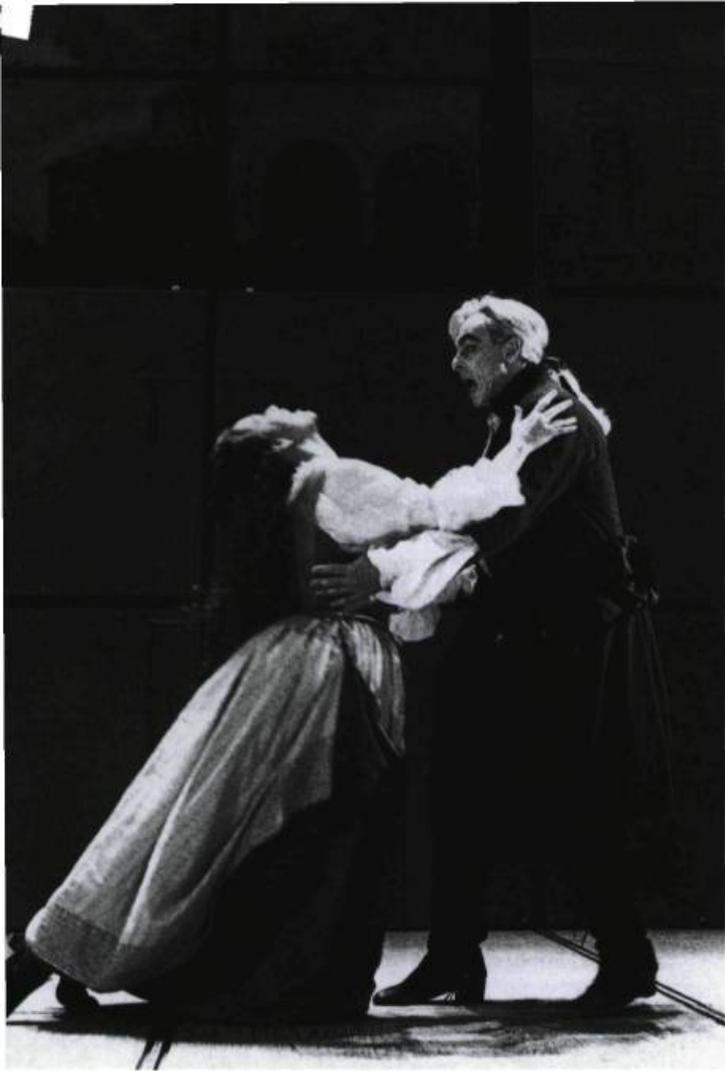


voir ailleurs la façon dont les autres comédiens travaillent. Cela m'a nourrie et m'a fait aimer davantage mon métier. Être assise pendant quatre mois à regarder les autres travailler, cela m'a permis d'être encore plus convaincue de la chance que j'avais d'exercer ce métier, de l'apprécier. Depuis mon retour, j'ai encore plus conscience de la place de choix que j'occupe. Au début, j'ai été un mois et demi à Avignon et je n'ai pas beaucoup aimé ce que j'y ai vu, ce qui m'a fait aimer davantage mon travail avec les gens d'ici. Je pensais à René Richard, à Martine Beaulne, au fait que je travaillais avec des gens intéressants par rapport à ce que je voyais. Par contre, à Londres, le type de jeu m'est apparu nettement supérieur. J'y ai vécu de grandes expériences. À Paris, moins.

Jacques Godin et Sylvie Drapeau dans *le Pain dur*, de Paul Claudel, mis en scène par Michèle Magny au Théâtre du Rideau Vert en 1991. Photo : Guy Dubois.

Est-ce que la Locandiera de Carlo Goldoni, produit par le Théâtre du Nouveau Monde et mis en scène par Martine Beaulne, que vous avez joué en reprise et en tournée, a été un tournant pour vous, compte tenu du très grand succès de ce spectacle et, particulièrement, de votre interprétation inoubliable du personnage éponyme ?

S. D. – C'était un rôle très valorisant, car faire rire est valorisant. C'est très nourrissant, plus que de faire pleurer. Ce fut une bouffée d'air frais. Pour ce qui est de la popularité qui aurait pu découler de ce succès, je ne crois pas, même si les gens, généralement, retiennent ce spectacle. Pour moi, *la Locandiera* n'est pas un spectacle plus ou moins important que *Soudain l'été dernier* ou *En pièces détachées*, que j'ai adoré. Mais il est vrai que *la Locandiera* était un spectacle rafraîchissant, qui rendait heureux et les comédiens et les spectateurs. J'essaie d'éviter la nostalgie, d'avancer continuellement. Depuis, René Richard, lorsque je travaille avec lui et que l'on répète les saluts le soir de la générale, se moque gentiment de moi : « Hon, c'tait bon ! Mais j'ai mieux aimé *la Locandiera* [sic] ! », voulant dire que ce spectacle avait plu aux gens, que c'était un souvenir lumineux et ensoleillé. Généralement, le public aime moins les spectacles tristes. Il est difficile de ne pas être nostalgique, parce que chaque univers est tellement différent, unique. Ce n'est pas nécessairement ce qui plaît le plus qui satisfait pleinement la comédienne que je suis, ce qui ne veut pas dire que je ne



Sylvie Drapeau
(Mirandolina) et Robert
Lalonde (le chevalier
Ripafratta) dans *la
Locandiera*, de Carlo
Goldoni, mise en scène par
Martine Beaulne au TNM en
1993. Photo : Yves Renaud.

René Richard, dont le respect se situe dans la liberté. Par exemple, dans *En pièces détachées*, René Richard voyait le personnage de Thérèse danser de façon très lascive. J'ai essayé de le jouer ainsi, mais moi j'y voyais plutôt une violence très grande. Il fallait simplement lui vendre l'idée, lui démontrer que c'était meilleur, alors que d'autres metteurs en scène vont tenir mordicus à leur idée. Il respecte beaucoup la part de création de l'acteur, contrairement à d'autres qui considèrent les acteurs comme des exécutants, ce que nous sommes aussi. René Richard et Martine sont aussi comédiens, ce qui explique peut-être, en partie, leur grande ouverture d'esprit. Martine porte une grande attention au terrain sur lequel elle travaille. Elle est très intelligente et elle sait qu'elle travaille avec des émotions, toutes sortes de fragilités. Elle travaille avec des gants blancs, avec beaucoup de respect et d'intelligence. Avec Denis Marleau aussi, dans *Lulu* de Frank Wedekind, du Théâtre du Nouveau Monde, je me suis sentie libre, ce qui était essentiel. En répétition, il me laissait filer. J'ai besoin d'un espace pour rêver, même si j'aime bien la fermeté également. René Richard est très ferme, même s'il se permet de douter devant nous. Vient un moment où il faut tout ramasser,

sois pas complètement satisfaite par *la Locandiera*, comprenons-nous bien. J'ai adoré cette pièce, qui m'a permis de respirer. Les plus grands succès ne sont pas nécessairement les succès personnels, intimes.

Respect et liberté

Vous avez travaillé avec plusieurs metteurs en scène, entre autres avec René Richard Cyr, Martine Beaulne, Brigitte Haentjens, Françoise Faucher, Denise Filiatrault, André Brassard. Comment travaillez-vous concrètement avec eux et avec elles ?

S. D. – La personnalité des metteurs en scène est certainement l'élément le plus variable, qui influence énormément leur rapport avec l'acteur. René Richard est très brillant, très vif. Il a l'encouragement facile. C'est un gars d'équipe. C'est bon pour moi, parce que j'ai tendance à m'inquiéter, alors que lui, il a toujours la foi, et le talent de redonner confiance à ceux qui doutent, à ceux qui en arrachent, le talent de trouver la phrase, le mot qui permettent de repartir. C'est une grande qualité, au-delà de tout le reste.

Martine, elle est passionnante. C'est une travailleuse de fond. Elle arrive toujours très préparée. Elle a lu tout ce qui concerne l'œuvre, l'auteur. Elle est très précise, très méthodique, très respectueuse elle aussi, à la manière de

dans un esprit commun. Réussir à faire partager sa vision, à rassembler tous les participants, c'est tout un art. René Richard et Martine ont cette capacité.

Avec Brigitte Haentjens, il y a toujours un côté ludique. Elle travaille dans le plaisir. Elle aussi est très ouverte, très réceptive. Elle nous laisse voyager. Son approche est très instinctive, très organique. Elle est en rapport très étroit avec la terre, avec la nature. Dans *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett, à l'Espace GO, j'ai aimé cette proposition de faire jouer la vieille Winnie par une jeune femme de vingt-huit ans. Par contre, lorsque j'ai relu le texte, je me suis dit que si, à un seul moment, je devais être vieille pour pouvoir dire le texte, je ne le ferais pas. Il n'y avait rien que je ne pouvais pas dire. La vision de cette œuvre est apocalyptique. C'est la fin du monde. Au-delà du succès, pour Brigitte et moi, c'est un souvenir extrêmement précieux, parce que ma mère est décédée deux semaines avant la première. L'agonie de maman a fait partie du processus de répétition. Entre Brigitte et moi, il y a aussi cette profondeur.

Denise Filiatrault est un phénomène de la vie. Elle a tellement d'énergie, tellement de désir, de volonté. J'apprécie son acharnement. Dans *les Palmes de M. Schutz* de Jean-Noël Fenwick, produit par le Festival Juste pour rire, c'était très valorisant de faire rire. Denise a partagé avec moi cette ferveur dans la comédie et le pouvoir du rire, et le plaisir lié à cela. Pierre Bernard, dans sa première mise en scène (*Traces d'étoiles* de Cindy Lou Johnson), a été très important pour moi. Ici, la relation avec le metteur en scène se doublait de la relation avec le directeur artistique. Au Théâtre de Quat'Sous, nous sommes toujours accueillis avec beaucoup de chaleur. Je n'avais pas l'impression qu'il s'agissait d'une première mise en scène. C'est comme si nous avions déjà travaillé plusieurs fois ensemble, peut-être parce que je le connaissais comme directeur de théâtre, un directeur de théâtre très paternel, « pas ordinaire pour quat'sous ».

Les bonnes portes

Comment abordez-vous le personnage ? Quelles relations entretenez-vous avec lui ? Allez-vous vers lui ou l'amenez-vous vers vous ? Louis Jovet disait : « Nous sommes les domestiques des personnages. » Êtes-vous d'accord avec cette affirmation ? Le rapport avec le personnage est-il d'abord et avant tout d'ordre psychologique ou cherchez-vous plutôt à jouer la situation ?

S. D. – René Richard disait, à propos d'un rôle que j'interprétais, que je ne me mettais pas dans la peau du personnage, mais que je le prenais à l'intérieur de moi. C'est vrai. Je n'ai pas l'impression que le personnage est à l'extérieur de moi. Plusieurs fonctionnent par composition, par processus d'imitation : « C'est ma tante. Je joue ma tante. Ou le petit monsieur qui vend des journaux. » Je ne travaille pas comme cela, mais comment ? Je travaille beaucoup à partir du texte, qui est à la base de tout ce que je fais. Je pars toujours du texte. Actuellement, j'ai beaucoup de difficulté dans *les Huit Péchés capitaux*, qui est un texte non définitif, en processus de création. Les personnages ne sont pas encore véritablement dessinés. J'ai donc du mal, parce que je ne comprends pas bien le texte. Il y a un secret à déchiffrer, à reconnaître. D'un acteur à l'autre, le secret varie. Je suis très sensible à ce que le texte provoque en moi, intellectuellement et émotivement. En tant qu'actrice, j'ai bien sûr une vision de mon



Le Temps d'une vie, de Roland Lepage, mis en scène par René Richard Cyr au Théâtre du Rideau Vert en 1997. Sur la photo : Sylvie Drapeau (Rosana) et Stéphane F. Jacques (Georges-Albert).



travail, de mon personnage, vision qui est ensuite confrontée à celle du metteur en scène, partagée avec la sienne.

Le personnage n'est pas un manteau que l'on peut enlever ou remettre comme bon nous semble. Il y a tout de même une partie de personnage qui nous suit, que l'on porte en soi, qu'on le veuille ou non. Quand je porte Catherine, dans *Soudain l'été dernier* de Tennessee Williams, la vie est plus difficile pendant cette période, parce qu'il y a une tristesse sans fond en moi, alors qu'avec *la Locandiera*, il y a un goût de vivre plus évident. Avec le temps, j'apprends, de plus en plus sainement, à partager ma vie avec tous mes personnages. On est plus ou moins habitué, même si le spectacle se déroule de 20 h à 23 h. Notre matériau est friable. Ce n'est pas du bois, c'est un corps, une âme, des émotions.

Dans une entrevue accordée à Luc Boulanger dans Voir¹, vous dites: « J'aime que mon corps parle. Mon inspiration est souvent physique : des images de mouvements me viennent par rapport à un personnage. J'ai toujours envie de bouger sur scène [...] »

S. D. – J'ai toujours envie de bouger et quand on me demande l'immobilité... Dans *Oh les beaux jours*, par exemple, il s'agissait d'une fausse immobilité. Sous la butte de terre, il y avait une structure en bois, et j'avais demandé à être debout. Peut-être que, généralement, les comédiennes sont assises ou simplement debout. J'avais aussi réclamé des étriers et des sangles pour m'emprisonner, pour éprouver physiquement cette immobilité. En deuxième partie, lorsque Winnie n'est plus qu'une tête, j'étais assise sur une chaise et je tenais mes genoux dans mes bras pour éprouver l'enfermement. Même si j'ai souvent envie de bouger, il est vrai que l'immobilité est parfois plus forte que le mouvement. Ce n'est pas à moi à le déterminer. Je ne peux que vibrer, laisser monter l'expression physique qui vient des mots, qui vient de ma lecture.

Comme je m'entraîne régulièrement, de façon intensive, pour être toujours le plus disponible à cet aspect physique du jeu, je ne m'inquiète pas trop de la représentation



En pièces détachées, de Michel Tremblay, mis en scène par René Richard Cyr au TNM en 1994. Sur la photo : Hélène Loiselle (Albertine), Sylvie Drapeau (Thérèse) et Luc Proulx (Gérard). Photo : Yves Renaud.

1. « Sylvie Drapeau. À tour de rôles », juin 1994.

physique du personnage. Je garde toujours mon corps disponible pour une nouvelle énergie physique. Je fais du yoga, du jogging, du ballet. Je ne pars jamais à zéro. L'entraînement physique est primordial. Pour moi, le théâtre exige une puissance physique telle qu'il faut que je m'entraîne, indépendamment de mes aptitudes. Un corps entraîné crée une différence sur le plan de la puissance d'évocation. Il s'agit de la capacité énergétique de l'acteur. En vieillissant, je crois que cette capacité énergétique augmente, grandit, si on la cultive. Travailler le corps, c'est aussi travailler l'espace autour du corps, la façon d'habiter la scène. L'entraînement provoque l'ouverture du corps, comme de nombreux exercices de yoga. Je pratique la méthode Iyengar, une méthode très sportive et non méditative. Elle est très exigeante physiquement, pour

les muscles, les tendons, etc. Je la pratique depuis quatre ans. Je dis tout cela sachant que de merveilleux acteurs ne s'entraînent aucunement. C'est tout à fait personnel mais, dans ma pratique, c'est essentiel.

Dans une autre entrevue², vous disiez : « Quel que soit le personnage, l'important c'est d'ouvrir les bonnes portes pour lui faire une place en soi. »

S. D. – Les bonnes portes... La sincérité est essentielle face au texte que l'on travaille, car on peut être tenté d'ouvrir une porte qui nous est personnelle, mais qui ne sert pas du tout le personnage, aller vers telle émotion qui nous plairait bien, qui nous ferait du bien, qui nous permettrait de nous épancher. Les bonnes portes sont nécessaires au personnage. Il s'agit peut-être plus d'honnêteté que de sincérité.

Quelle est l'importance du travail de table en répétition ?

S. D. – On discute beaucoup en répétition. Le travail de table est très important mais limité, car c'est avec le corps que sont révélés plusieurs aspects du texte, qu'une analyse intellectuelle seule ne peut révéler. Il faut expérimenter avec le corps, qui permet de découvrir l'espace, les relations avec les autres acteurs. Donner chair aux mots, mettre de la chair autour des mots, tel est le grand défi du théâtre. Le texte doit passer par le corps, passage qui est le plus difficile, là où le sens profond de l'œuvre est révélé.

André Brassard, dans un ouvrage récent, disait : « Il faut trouver de quelle blessure part le geste. Que l'acteur prenne conscience de la douleur de son personnage, de la

2. Gilbert David, « La liberté d'une comédienne qui cogne à la porte de l'âme. Sylvie Drapeau dans *Soudain l'été dernier* à la Compagnie Jean-Duceppe, *Le Devoir*, 11 février 1995, p. C-5.



Sylvie Drapeau (Winnie)
dans *Oh les beaux jours*,
de Samuel Beckett, mis en
scène par Brigitte Haentjens
à l'Espace GO en 1991.
Photo : Yves Renaud.



Luc Picard et Sylvie Drapeau dans *Traces d'étoiles*, de Cindy Lou Johnson, mis en scène par Pierre Bernard au Théâtre de Quat'Sous en 1992. Photo : Yves Richard.

douleur de tous ceux qu'il représente et qu'il la mêle à la sienne propre³. » À propos du personnage de Catherine, dans Soudain, l'été dernier, vous avez dit qu'il s'agissait d'entrer dans la douleur, dans le déséquilibre. Cela vous semble-t-il juste ?

S. D. – Certainement, dans les cas où le personnage souffre, car ce ne sont pas tous les personnages qui souffrent. L'acteur est le premier instrument. C'est par lui que cette souffrance passe, donc aussi par ses propres blessures. Toutefois, la souffrance n'est pas nécessaire au théâtre, c'est-à-dire qu'il y a la souffrance du personnage et la sienne propre. Il ne faut pas les confondre. Dans le cas où il faut entrer dans la douleur du personnage, la nôtre est presque inévitable, mais il faut se méfier, si on veut

continuer à jouer par la suite. Il faut demeurer en santé si l'on veut continuer à travailler. Cela demande beaucoup de tâtonnement, d'analyse, de réflexion. Toutes les questions qu'on pose au personnage rebondissent inévitablement vers soi. La prudence s'impose. L'expression artistique au sens large repose sans doute en grande partie sur cette blessure inguérissable propre à l'artiste, de l'ordre de l'intime, qui ressent un besoin urgent d'expression. Il y a une juste mesure à trouver entre cette douleur, sa provenance, et le plaisir, la joie de l'acteur, qu'il ne faut pas négliger. Selon moi, nous vivons pour être heureux. Cette douleur du personnage qu'il faut vivre ne doit pas menacer notre bonheur, qu'elle soit élargie à la nôtre ou réduite à la nôtre.

Comment avez-vous pu concilier ce bonheur avec la douleur du personnage de Catherine ?

S. D. – Elle, elle m'a abîmée. C'était inévitable, mais ça en valait la peine, car il s'agit d'une œuvre admirable. Je ne regrette rien, au contraire, mais ce fut très difficile émotivement. Tout était harmonieux dans la production, sauf le personnage qui, lui, était torturé, se méprisait, était une victime. Mais il était important de l'interpréter ainsi, pour le faire entendre, le faire voir. À la lecture du texte, quand on accepte de traverser cette épreuve, c'est en toute connaissance de cause. On arrive préparé, concentré,

3. André Brassard, « Entre la mémoire et le désir », dans Josette Féral, *Mise en scène et Jeu de l'acteur, Entretiens, Tome 1 : L'espace du texte*, Montréal / Carnières, Éditions Jeu / Éditions Lansman, 1997, p. 79-102.

dans le but de se protéger le mieux possible, de protéger sa propre vie pour pouvoir continuer d'aimer ce travail. Travailler uniquement dans la douleur n'a pas de sens.

Entrer en contact avec l'absolu

La notion de présence, que représente-t-elle pour vous ? Un don inné, le résultat d'un travail, la maîtrise des moyens de l'artiste ? Martine Beaulne⁴ et Alice Ronfard⁵, dans des entretiens menés par Josette Féral, parlent nommément de la qualité de votre « présence » sur la scène théâtrale.

« Qu'est-ce qu'une fille comme Sylvie Drapeau a de si particulier ? » On sent toujours comme une blessure en elle. Qu'elle fasse de la comédie ou du drame ou de la tragédie, force et fragilité se conjuguent en même temps. L'expérience adulte et l'élan de vie de l'enfance. Une espèce de blessure est là, qui n'est pas cicatrisée, où elle va puiser ses émotions. Elle a du talent, bien sûr, mais elle exploite aussi toutes ses possibilités d'expression physique. Elle est très consciente de ses moyens et elle se sert de tout. Elle joue du bout de ses orteils au bout des cheveux. Elle vibre entièrement, elle s'engage totalement. Tout son corps est engagé : sa mémoire affective, sa compréhension intellectuelle, sa sensibilité. Mais est-ce naturel chez elle ? Est-ce travaillé ? Je ne le sais pas. Ce que je sais, c'est que, sur scène, elle a une présence particulière et qu'elle est fascinante. (Martine Beaulne)

Sylvie Drapeau éclaire. Elle a une lumière, une flamme dans les yeux. On peut aimer ou ne pas aimer ce qu'elle fait, mais cela ne veut pas dire qu'elle n'est pas présente. Elle est toute là. Elle est là dans toute sa maladresse ou dans toute sa compétence, mais elle est là. (Alice Ronfard)

S. D. – La présence, la douleur, la blessure... Lorsque la pièce débute, à 20 h, pour moi, c'est vital. Je me donne totalement. C'est absolu, viscéral, total. C'est comme naître et mourir.

Vous renaîsez et mourez chaque soir ?

S. D. – Oui. Ça peut sembler exagéré, mais je suis sincère. C'est contacter la mort. Il est presque toujours question de la mort au théâtre. Pour moi, il est essentiel d'entrer en contact avec cet absolu. Ce n'est jamais banal. Quand j'accepte un rôle, je sais que j'irai jusqu'au bout. Cet été, dans *la Guerre des clochers* de Victor-Lévy Beaulieu, présenté à Trois-Pistoles, j'interprétais le personnage de la Squaw. Cette femme était plus qu'une femme à mes yeux. Elle était la représentation d'un peuple qui meurt. Je ne jouais pas ce

4. Martine Beaulne, « Une mathématique physique et climatique », dans Josette Féral, *op. cit.*, p. 73.

5. Alice Ronfard, « Un texte a aussi une énergie », dans Josette Féral, *op. cit.*, p. 258.

Sylvie Drapeau (Catherine Holly) dans *Soudain l'été dernier*, de Tennessee Williams, mis en scène par René Richard Cyr à la Compagnie Jean-Duceppe en 1995. Photo : © André Panneton.



Sylvie Drapeau (la Squaw)
dans *la Guerre des clochers*
de Victor-Lévy Beaulieu,
mise en scène par Jean
Salvy et Denise Gullbault
au Caveau-théâtre des
Trois-Pistoles. Photo : Ève
Tremblay.



personnage comme une femme, mais comme un peuple qui meurt. Ce n'est pas banal ni quotidien, c'est immense. J'exerce ce métier parce qu'il est plus grand que moi.

Comment réussissez-vous, chaque soir, à retrouver cet absolu, cette présence totale ?

S. D. – Je cultive ma disponibilité, mon corps, mon âme. Je travaille beaucoup à partir de l'œuvre, je lis sur l'auteur et son époque. Je cherche à pénétrer l'univers de l'auteur. Par le fait même, je m'approche de l'auteur, de son œuvre, à force de lire et de relire le texte. Je tente de le faire mien. J'écris toujours ce que je joue, toutes les répliques de mon personnage, comme si je l'avais écrit. J'ai commencé à utiliser cette méthode à l'École nationale. J'avais dit cela un jour à Michelle Rossignol. Elle trouvait que je mettais beaucoup de temps pour apprendre mes textes. « Oui, mais pourtant je travaille tous les soirs à apprendre le texte. Je l'écris. » Elle doutait de cette méthode. Mais je ne l'ai pas écoutée, parce que c'est ma méthode à moi, qui entremêle le conscient et l'inconscient. Mon âme revit le même processus que celui de l'écriture. Je m'approprie le texte que je vais jouer. Je le fais mien. Plus je suis préparée, plus je suis dans l'instant présent, qu'il faut cultiver comme acteur. Tu ne peux pas te juger en jouant. Si tu portes un regard sur toi en jouant, c'est fini. L'hyperconscience est très dangereuse, comme le disait Louis Jovet. C'est sans doute pour cela que j'éprouve un certain malaise à la télévision, parce qu'on se voit jouer, avec les retours en arrière. Au théâtre, je ne me vois pas travailler, je travaille. Je suis dans l'émotion, à l'intérieur d'une œuvre, d'une pensée. L'âme de l'auteur et la mienne se côtoient mystérieusement, sans compter celle du metteur en scène et des autres partenaires. Il faut cultiver la qualité de concentration dans l'instant présent, dans ce qu'on dit, dans ce qu'on fait, certainement pas dans le paraître. ¶