

Un clown? Un comédien? Un personnage! Entretien avec Rodrigue « Chocolat » Tremblay

Lorraine Camerlain and Pierre Lavoie

Number 32 (3), 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28486ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

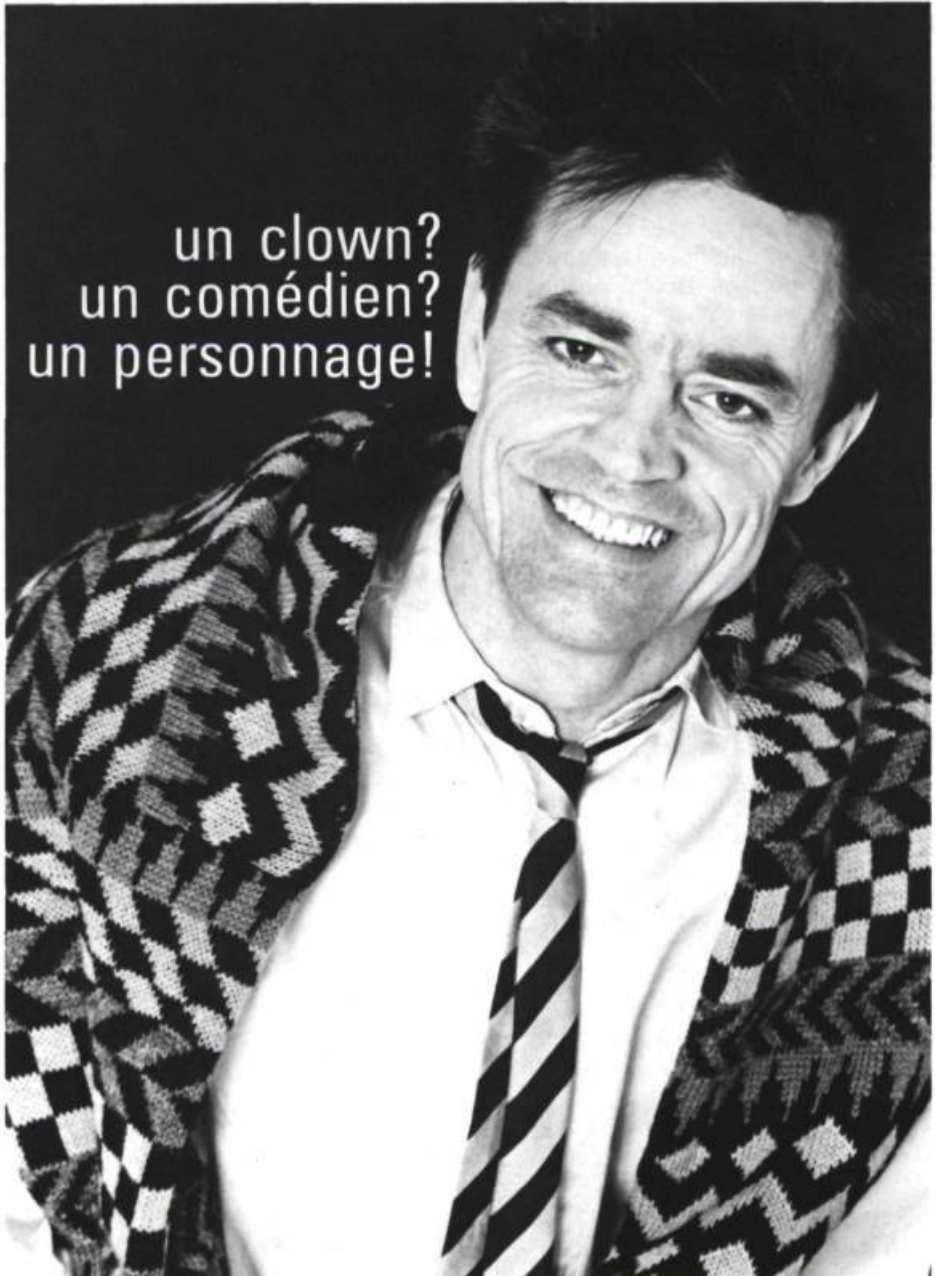
[Explore this journal](#)

Cite this document

Camerlain, L. & Lavoie, P. (1984). Un clown? Un comédien? Un personnage! Entretien avec Rodrigue « Chocolat » Tremblay. *Jeu*, (32), 111-125.

contacts

un clown?
un comédien?
un personnage!



entretien avec rodrigue «chocolat» tremblay

un clown « de terre »

Comment et pourquoi devient-on clown? Ne l'est-on pas toujours un peu avant de songer à le devenir?

Rodrigue Tremblay — Oui, j'ai d'abord été clown dans la vie. Quand j'étais jeune, ma famille possédait une maison, à la campagne, et c'est là qu'avaient lieu les fêtes, les noces. . . On pouvait fêter pendant deux ou trois jours! À l'époque, je ne savais même pas ce qu'était un clown, mais j'aimais rire et je ne me faisais pas prier pour « faire des folies ». Tout comme mon père et ma mère qui n'ont jamais arrêté de faire des gags et de la musique.

À cause de mes origines — et de leurs origines donc —, je dirais que mon clown est « de terre », contrairement à d'autres, plus « textuels », plus « théâtraux », comme Bim, Sol, Gobelet et Piccolo. Moi, je suis né au Lac Saint-Jean, j'ai vécu des années dans le bois, j'ai été bûcheron, chauffeur de tracteur, etc. Ma démarche clownesque a été physique, d'abord et avant tout; c'est dans le jeu physique que se situait ma vision la plus totale du plaisir. J'étais donc, au départ, par ma vie, plus près du cirque que du théâtre.

C'est en lisant Harpo Marx, qui remonte à son enfance à un moment donné, que je me suis souvenu des premières fois où j'ai fait rire les foules. C'était pendant des encans. Je faisais « passer les vaches », à la demande de l'encanteur, mais j'en profitais pour faire le drôle. . . J'étais l'auguste, et l'encanteur était le clown blanc! L'encan, c'était mon lieu, ma piste, et j'y ai travaillé pendant trois ans. Les gens riaient et, sans trop savoir pourquoi, j'éprouvais, à ce jeu-là, un plaisir fou. Au fond, Chocolat, il part de loin si j'y pense. . .

Au fait, pourquoi « Chocolat »?

R.T. — Un drôle de hasard. Il y a déjà eu un clown en Europe qui portait ce nom, mais je ne l'ai su que deux ans après m'être baptisé Chocolat. Au départ, je m'appelais Antonio, à Rivière-du-Loup, pendant la première année de mes études en loisirs. Mais ça n'a pas duré longtemps: ça ne m'allait pas, ce nom-là, je ne m'y reconnaisais pas. Un soir, j'ai opté pour Chocolat. C'est universel, tout le monde mange du chocolat et tout le monde aime ça. Et quand, un peu plus tard, alors qu'on était arrivés à Montréal, on a trouvé le nom de Chatouille, ça sonnait bien: Chatouille et Chocolat.

chatouille, cézard et chocolat

Chatouille et Chocolat se sont rencontrés au Cégep de Rivière-du-Loup. Si on revenait un peu à cette époque.

R.T. — Quand je suis arrivé à Rivière-du-Loup, je n'avais jamais pensé devenir « comique de métier ». Mais j'ai eu l'occasion de rencontrer là-bas Paul Vachon (Cézard) et Sonia Côté (Chatouille). En loisirs, le théâtre était un cours parmi tant d'autres, l'ensemble du programme visant autant la culture que le sport. Mon premier véritable contact avec le théâtre a été un cours d'improvisation. J'ai adoré ça! C'est d'ailleurs pendant une longue séance d'improvisation que j'ai véritablement « rencontré » — professionnellement, si je puis dire — Sonia et Paul, et que le goût nous est venu de travailler ensemble. On a donc commencé à créer de petits

numéros et, au printemps suivant, on a présenté un spectacle. On a fait ça tout l'été. À l'automne, nous étions inscrits en loisirs au Cégep du Vieux-Montréal; c'est à ce moment-là que je suis allé rencontrer Paul Buissonneau pour lui demander conseil. « Ou tu fais ton cours en loisirs, ou tu fais des spectacles. Pas les deux. » On a choisi le spectacle, et il a consenti à nous prêter le studio de l'école de mime du Quat'Sous pour nos répétitions.

Un peu plus tard, après avoir présenté certains numéros au Festival de l'A.Q.J.T., on a vraiment décidé d'en faire notre vie. On aimait ce métier-là, on ne s'est même pas posé de questions. Par la suite, Sonia, Paul et moi, nous avons monté un spectacle pour enfants: *le Jardin de l'Aubergine de la macédoine*, dont les personnages étaient Lord Brocoli d'Angleterre, un touriste, Carotinibus de la Haute Salade, un médecin alchimiste, etc. Il s'agissait d'un projet Perspectives-jeunesse. Tout ça, avant de participer à *Auguste Auguste, auguste*, à la Nouvelle Compagnie Théâtrale.

Mais entre-temps, vous avez suivi des cours?

R.T. — Oui. On s'entraînait, à cette époque, au Centre Paul-Sauvé et au Centre Immaculée-Conception. On jonglait, on faisait de l'unicycle, de la musique et de l'improvisation... Ça n'arrêtait jamais: de huit heures à minuit, pendant trois ou quatre ans! Après *Auguste Auguste, auguste*, on a suivi des cours de musique: Sonia, des cours de trombone, Paul, des cours de clarinette et moi, des cours de saxophone. On prenait aussi des cours de chant, d'acrobatie...

Et des cours de théâtre, de pose de voix, vous en suiviez?



Auguste Auguste, auguste de Pavel Kohout, à la N.C.T., en 1973. Chatouille, Cézard et Chocolat y étaient « garçons de piste ».



R.T. — Non. Notre démarche n'était pas théâtrale, ne visait pas le théâtre mais le comique. Assez curieusement cependant, on n'a jamais joué dans la rue. On a toujours créé et présenté des spectacles sur scène. Jamais on n'a passé le chapeau.

des clowns à l'école

Comment en êtes-vous arrivés à aller étudier en Hongrie?

R.T. — Durant les quatre premières années, on a fait les clowns d'une façon pure, innocente. Nos spectacles étaient vraiment drôles sans qu'on travaille vraiment à ce qu'ils le soient, sans qu'on y pense . . . Notre propre plaisir nous guidait. Mais, avec le temps et les années, on a voulu davantage: devenir de *bons* clowns. L'idée de partir, d'aller voir ce qui se faisait dans les pays de l'Est ne nous est pas venue d'un coup. Déjà, après deux ans de travail, nous y avions songé. Pourquoi les pays de l'Est? Parce qu'il y avait là les cirques les plus forts au monde. Un lieu idéal pour apprendre les trucs et les techniques du métier, pour les comprendre! L'école de cirque de Budapest nous attirait. Mais ce n'est qu'après trois ans, presque quatre, que les choses ont pu s'arranger. Et par hasard encore! À cette époque-là, nous concevions des spectacles par nous-mêmes, en plus de suivre des cours un peu au hasard, pour tenter d'acquérir une certaine formation. Il fallait nous former nous-mêmes . . . Nos numéros étaient très visuels, acrobatiques, contorsionnistes. Ce qui en constituait la force, ce n'était pas le scénario mais le contact réel et spectaculaire qui s'établissait entre Chatouille et moi. Le troisième clown nous servait de directeur et de faire-valoir. Notre jeu était *amoureux*. Nous nous aimions pour vrai, et par hasard, nous étions deux comiques, deux clowns, nous travaillions ensemble, et notre vision des choses était la même.

À un moment donné, pour en revenir à la Hongrie, on rencontre Robert Rivard — qui était alors président de l'Union des artistes, dont nous étions devenus membres au moment d'*Auguste Auguste, auguste* — et on lui raconte notre envie d'aller dans une école de cirque. Il partait justement pour Budapest. Là, le hasard arrangeait bien les choses. Il a donc entrepris là-bas certaines démarches pour nous et, de notre côté, nous avons fait des demandes de bourses au Conseil des arts. Accordées! Bourses en poche, sourire aux lèvres, c'est donc le départ pour Budapest! Deux bâtons de dynamite débarquent en Hongrie! Et on y allait pour travailler, pas en touristes. Le lendemain de notre arrivée, nous étions à l'école et nous voulions commencer les cours. Mais les horaires de l'école n'étaient pas assez chargés: trois heures de cours par jour, c'était comme si nous étions privés, au régime. On a donc négocié: dix heures de cours par jour, rien de moins. En fin de compte, on a tout obtenu (des cours de huit heures à vingt et une heures trente), et on a tout fait.

Si vous n'aviez pas fait de telles démarches pour suivre plus de cours, croyez-vous que l'enseignement que vous auriez eu aurait été satisfaisant?

R.T. — Non. Il aurait été insatisfaisant. Pas parce qu'ils n'ont pas de programme précis à cette école, mais parce que les cours ne se donnaient que trois heures par jour; le reste du temps, les élèves travaillaient seuls — pendant quatre heures environ. Nous n'étions pas là pour travailler tout seuls. Nous voulions des professeurs, pour être dirigés, parce que nous comptions avancer le plus vite possible.

On a suivi des cours de danse à claquettes, de corde raide, de jonglerie, d'acrobatie, de maquillage, de technique vocale, de magie, de musique instrumentale . . . On a travaillé des jeux d'équilibre sur des accessoires: l'acrobatie statique, la perche acrobatique . . . On a fait un programme qui, là-bas, est l'équivalent d'un diplôme universitaire. Moi, je l'ai fait en deux ans et j'ai obtenu le diplôme d'enseignement de l'école de cirque.

Après dix mois, on est revenus; on est restés ici quatre mois et on est retournés à Budapest huit mois.

Avec la même bourse?

R.T. — Non, avec une autre. Et là, on a continué l'entraînement. De façon encore plus spécialisée, car, la deuxième année, on n'a travaillé qu'en cours privés. Après cette année-là, on a eu l'idée d'aller à l'école de cirque de Moscou. Mais, finalement, on a décidé de ne pas y aller. Et on a bien fait, je crois, parce que trop de travail technique, ça nous aurait nui, il fallait jouer. C'est d'ailleurs pour fuir un peu le carcan de toutes ces techniques que nous avons opté, au retour, pour l'improvisation. Un besoin d'ouvrir des portes, d'exploser, de laisser aller notre fou . . .



Chatouille, Bezom et Chocolat, une complicité nouvelle en 1974.

Déjà, là-bas, on pratiquait l'improvisation. Dans des restaurants où jouaient des orchestres tziganes; on s'intégrait à leur spectacle, avec leur accord évidemment. C'est d'ailleurs là qu'une grande connivence s'est établie entre nous. Guy Caron (Bezom) était venu nous rejoindre là-bas.

carrefour

Après toute cette complicité établie, comment exliquez-vous que vous travailliez aujourd'hui chacun de votre côté?

Quand on est revenus, on aurait voulu créer un nouveau spectacle. Mais, sans argent, on a dû reprendre le même: *Chatouille et Chocolat à la besogne*. On a fait une tournée, à Vancouver, et c'est là que ça a commencé à tirailler un peu. Chacun voulait trouver sa personnalité. Moi, par exemple, je faisais le rouge, l'auguste, et je me refusais à faire le clown blanc. C'est parce que je savais faire rire par l'auguste et que j'aimais ça, tout simplement. Je refusais de jouer un personnage dur. Nous voulions tous faire rire, être sympathiques. Comme nos canevas étaient fondés sur les relations et sur les réactions humaines, rien n'allait plus. On s'est séparés et chacun a entrepris une nouvelle démarche, directement en rapport avec ses besoins. C'est à ce moment que j'ai décidé de créer un spectacle solo où j'interprétais une dizaine de personnages.

«le coulapiç»

C'est en 1979, au moment de la dissolution du groupe Chatouille, Chocolat et Bezom, que vous créez les Aventures du Coulapiç?

R.T. — Oui. Je voulais, dans ce spectacle, tenter de réunir différents éléments, de jouer sur des oppositions et, par là, de découvrir mes possibilités de personnages. Tous ces personnages étaient musiciens et tous mes accessoires devenaient des

EXPLO 11010 DANS LE CADRE DES GRANDS ANNUAIRES VUS PRÉSENTENT EN ÉDITION SPÉCIALE

Participez à notre concours 8000 milles en prix à gagner

CHOCOLAT

savant célèbre retrouvé grâce au naufrage du

COULAPIC

tous les détails du DRAME NAUTIQUE

ACTUALITÉ
J'ESPÉRAIS NE PLUS REVOIR LES MIEN

AVIS AUX SPORTIFS
FONDUE AU CHOCOLAT

CHRONIQUE DU DISPARU
MÊLONS-NOUS DE VOS OIGNONS

LE COURRIER DU COEUR
de Chocolat-lit

SOMMAIRE

ÉDITORIAL

instruments. Tous mes personnages chantaient. Un beau petit show, qui m'a permis de créer de beaux personnages et de beaux moments à partir d'objets. Le serveur Robinet Chantepleure, le capitaine Captoun, le matelot Lancelot, Tyrol le photographe, Zéphrin le paysan, Hirzut le philosophe... De beaux personnages.

Il vous arrive de concevoir un numéro à partir d'un simple objet?

R.T. — Oui, l'idée peut venir d'un objet qu'on trouve intéressant. Une échelle par exemple. On travaille d'abord l'objet en tant que tel, par des jeux acrobatiques et comiques. Par la suite, on trouvera une situation où on pourra utiliser ce qu'on aura trouvé. Ça nous est arrivé de le faire, car notre démarche s'y prêtait. Elle s'opposait, par exemple, à celle du Théâtre Euh!, qui se servait du clown pour décrire la réalité et pour la dénoncer. Notre clown voulait divertir, un point c'est tout. Un objet pouvait en soi se prêter à ça...

Revenons au Coulapic. Avant de présenter le spectacle, avez-vous demandé à des gens de vous aider?

R.T. — Oui, des amis m'ont aidé: Normand Daigneault, Suzanne Garceau... J'ai beaucoup travaillé à partir de l'improvisation. J'ai travaillé à Saint-Athanase, à concevoir le spectacle, pendant deux mois. Et, pour vérifier auprès d'un public l'efficacité des numéros, je faisais venir des gens de la campagne. Je téléphonais à sept ou huit familles et je leur donnais un petit spectacle, le soir. Je travaillais alors un seul personnage à la fois. Je le plaçais dans diverses situations et je le travaillais en fonction des différents rapports établis. Alain Gravel est venu travailler avec moi. On utilisait des enregistrements de mes improvisations. Quand j'ai quitté Saint-Athanase, j'avais de la matière pour six heures de spectacle! Je suis revenu à Montréal et j'ai travaillé à la conception finale du *Coulapic* avec Normand Daigneault, à l'Atelier Continu, dont j'étais membre et où j'avais un local. On a construit une histoire avec tout ça. Et c'est Fernand Bernard qui a créé la musique du spectacle.

La réaction du public «invité», à Saint-Athanase, en quoi vous était-elle utile?

R.T. — J'entendais leurs rires et je les voyais réagir. Ce n'était pas un public de théâtre, un public de connaisseurs. La réponse de ces gens-là était franche, directe, spontanée. Une réponse «de terre».

L'improvisation semble très importante dans l'élaboration de vos spectacles.

R.T. — Pour les concevoir, oui, mais plus autant comme spectacle. Au retour de Hongrie, j'ai déjà un peu expliqué tout ça, nous avons fait beaucoup d'improvisation. Dans nos spectacles, l'improvisation prenait parfois le pas sur le spectacle tel qu'il avait été conçu. J'ai eu envie, quant à moi, de restructurer un peu tout ça.

tous les chemins mènent à rome?

Et comment l'Italie, où vous venez de faire un long séjour, s'inscrit-elle dans votre démarche?

R.T. — Le goût de l'Italie, je l'ai «attrapé» au moment où nous avons fait la tournée

du *Charivarire* en Europe, Chatouille et moi. Ce spectacle, nous ne l'avons jamais présenté ici, d'ailleurs. De mon côté, j'avais créé le *Coulapic* alors que Chatouille avait présenté *la Neuvième Sainte Folie*. Ensemble de nouveau, nous sommes partis en Europe; nous avons présenté le *Charivarire* au Festival de Nancy, d'abord, puis en tournée en France, en Allemagne, en Hollande et en Italie. C'était une histoire toute simple, la nôtre, et le spectacle a très bien marché. Après, on s'est relaissés; et le goût de l'Italie m'est resté.

Avant d'y retourner, de pouvoir le faire et d'en avoir plus que le goût, le besoin, j'ai fait bien des choses ici. J'ai participé au film *Fantastica* de Gilles Carle, puis Guillermo de Andrea, directeur du Théâtre du Trident, à Québec, m'a demandé de travailler dans *Scapino*. J'y tenais le rôle de Carlo et c'est moi qui entraînaï les comédiens qui avaient à exécuter des numéros acrobatiques. Le spectacle a eu du succès; l'expérience — théâtrale — m'a beaucoup plu et a eu pour moi certaines retombées. . .

Ensuite, j'ai commencé à écrire le *Safarire autour du monde*. Depuis longtemps, je voulais concevoir un spectacle musical: chanter, jouer. J'ai donc voulu travailler avec un musicien, sur scène. J'ai rencontré Denis Hébert et, à partir d'improvisations, on a conçu un spectacle-collage, des musiques et des chansons. Je voulais explorer ma voix, travailler en ce sens. Je me disais d'ailleurs qu'à cinquante-cinq ou soixante ans, mieux vaudrait chanter en spectacle que de persister dans l'acrobatie.



Chatouille et Chocolat, dans *Charivarire*. Photo: Stéphane Giraldeau.

Avec François Labonté, j'ai écrit un scénario, celui de *Réveillon*, un court-métrage de vingt-huit minutes sans texte. Tout est visuel. Mon travail ne visait qu'un personnage. Quand j'ai commencé, comme clown, je travaillais un seul personnage. Par la suite, je me suis mis à en travailler plusieurs et voilà que je reviens à un seul. Pendant des années, j'ai travaillé par le gros bout de l'entonnoir, en essayant de tout apprendre et donc de tout utiliser. Maintenant, pour garder la même image, c'est le petit trou de l'entonnoir qui me fascine. Je voudrais ne faire qu'une chose à la fois. Tout canaliser dans un personnage. C'est ce qui m'intéresse et je crois avoir acquis assez de connaissances et d'expérience pour pouvoir entrer dans ce petit trou-là. . .

Après le film, je suis allé vers le théâtre. Vers le mime en fait: j'ai joué et fait de la tournée (Mexique, Canada) avec Mime Omnibus, dans *Zizi et la lettre* et dans *la Dernière Pièce*. Le cinéma, le mime, le théâtre, tout ça m'attirait. Marcel Sabourin m'a conseillé: « Plutôt que de laisser ce que tu fais pour autre chose, tente d'intégrer toutes ces choses à ton travail et à ta démarche personnelle. » C'est donc en songeant à canaliser mes goûts, mes expériences et mes énergies, que j'ai eu envie de retourner en Italie, à la racine du théâtre. Je voulais apprendre l'art de la mise en scène, ce qui allait me permettre de continuer mon travail en modifiant ma démarche. Je voulais être en mesure de créer de belles images, plus théâtrales.

J'ai donc écrit à Giorgio Strehler, à Dario Fo et à bien d'autres, en leur demandant de me permettre d'assister à leurs répétitions en tant qu'auditeur libre. Et ils ont accepté. Je voulais voir le travail des grands metteurs en scène et des grands acteurs, comprendre leur méthode de travail, constater comment ils répètent une



Une scène de *Scapino!* de Frank Dunlop et Jim Dale, présentée au Trident, à Québec, en 1981. Sur la photo, de haut en bas, dans l'ordre habituel, Rodrigue Tremblay (Carlo), Jean-Guy Moreau (Scapino), Stella Lacasse (une fille de table), Yves Bourque (un garçon de table) et Louis-Georges Girard (le maître d'hôtel). Photo: Couthuran.

scène, comment ils construisent leurs spectacles. Ça m'intéressait aussi de voir comment on montait un opéra là-bas, de voir le visuel et le musical, ensemble, dans un même produit. Car entre les images et la musique, si la chimie se produit, les mots sont moins essentiels, et c'est plus international. Plus un spectacle est physique, plus il est long et difficile de le renouveler. Il a donc avantage à être « international », exportable. Voilà donc comment et pourquoi je me sentais concerné par des démarches bien différentes mais pas si éloignées que ça de la mienne, fondamentalement.

par les yeux

Ça vous a donc été profitable de rencontrer tous ces gens-là?

R.T. — Oui, même si avec Strehler, la rencontre n'a pas vraiment eu lieu, même si je l'ai vu travailler pendant plusieurs mois. C'est un homme occupé, qui n'a pas beaucoup le temps de parler . . . Avec Dario Fo, ça a été tout autre chose. C'est un clown lui aussi, comme moi, et avec plus de métier.

J'imaginai Dario Fo à partir de la représentation que j'avais vue ici de *Mistero Buffo*. Des décors énormes, plein de personnages et autant d'acteurs. Dario Fo, en Italie, ça n'a rien à voir, c'est incroyable! Dans le fond, Dario Fo, c'est un conteur. Il arrive sur une grande scène vide, la salle est remplie de monde. Il parle à son technicien, avant que le spectacle ne commence, fait monter des gens sur la scène et ne se garde qu'une petite place. Comme s'il jouait dans la vie. Sans accessoires, sans costume. Il n'a qu'un micro. Tout le monde est prêt? Il commence. Sans éclairages. Un éclairage blanc. Ça m'a tellement surpris, tout ça! C'est un conteur et il raconte. Les gens rient, n'arrêtent pas de rire. Il incarne tous les personnages et reste toujours lui-même. Il ne change même pas de visage pour signifier un changement de personnage. Son jeu théâtral m'a beaucoup impressionné. J'ai d'ailleurs suivi un stage avec Dario Fo, Franca Rame et quelques autres. Mais ça m'a été moins utile que de le regarder, lui, tout simplement, puisque les trucs physiques et acrobatiques qu'on y enseignait, je les connaissais.

Parce que la musique à la scène m'intéresse, me concerne, à cause des spectacles que je fais, je me suis montré très curieux de l'opéra. Je voulais regarder, écouter, comprendre comment ça fonctionne, comment ceux qui font de l'opéra travaillent. Comment ils tiennent le monde en haleine. Car il y a deux choses actuellement, dans le monde de la musique, qui attirent les foules: l'opéra et les groupes rock. À Vérone, 22 000 personnes viennent voir un opéra!

Vous avez donc beaucoup observé, en Italie?

R.T. — Oui, j'ai assisté à des répétitions, vu beaucoup de spectacles. J'ai assisté, par exemple, aux répétitions des *Noces de Figaro* de Strehler, et j'ai vu cinq fois *Noces de sang* d'Antonio Gades en spectacle. J'ai d'ailleurs suivi un stage de trois jours avec Gades.

Vous avez aussi tiré profit du hasard?

R.T. — Oui, c'est un peu par hasard, par exemple, à un moment où je suis allé en France, que j'ai rencontré un grand guitariste, Pedro Sole, qui travaillait avec une

troupe de flamenco. Pendant une semaine, j'ai fait du flamenco!

exploration

Mais vous n'avez pas que regardé faire les autres, vous avez aussi joué là-bas.

R.T. — Quand on voit tout ça, ça donne envie de pondre à son tour, en effet. J'ai présenté le *Safarire* en Italie. Au Festival d'Asti, où nous avons joué, deux ans plus tôt, Chatouille et moi, puis, du sud au nord. En plus d'être observateur, donc, je donnais des spectacles. J'ai aussi donné des stages à certaines troupes. Sur la rythmique, la façon d'utiliser le corps... Pas comme mime, parce que je ne suis pas mime.

Ni un comédien, et pourtant, vous allez bientôt jouer Arlequin, serviteur de deux maîtres au T.N.M.

R.T. — Oui et ça tombe pile. Ça suit en toute logique ma démarche personnelle. Il s'agit d'un personnage, dont le jeu est très physique. C'est de là que jaillit la comédie. C'est un personnage qui a quelque chose à dire, et c'est un gars « de terre ». C'est exactement ce qu'il me faut.

Pour ce rôle, je dois reprendre sérieusement l'entraînement: la danse, l'acrobatie, le mime... Je me remets d'aplomb dans toutes mes techniques.

S'entraîner, ça ne doit pas être toujours simple et facile...

R.T. — Non. En tournée, par exemple, tu ne peux pas toujours faire ton entraînement tous les jours. C'est d'ailleurs ces contextes plus difficiles qui m'ont permis de développer certaines techniques d'entraînement. Un entraînement physique mental, que j'ai développé à partir de certaines techniques orientales et en m'inspirant du travail des plus grands gymnastes. Les grands gymnastes, avant une démonstration ou une compétition, ne font pas leur routine. Ils s'entraînent puis, pendant deux semaines, ils font leur enchaînement mentalement. Ils photographient tous les mouvements en sentant bien leur corps. Tout ça, dans les moindres détails. Je fais à peu près la même chose. Je visualise mon mouvement, je le photographie. Avant le spectacle, pendant mon réchauffement, je revois mentalement, dans tous leurs détails, les mouvements les plus difficiles que j'aurai à effectuer. Pour y arriver, il faut bien comprendre les mouvements. On peut alors les refaire mentalement, séquence par séquence, comme si on observait, dans son détail, une pellicule de cinéma.

Mais, pour Arlequin, vous avez le temps de vous entraîner...

R.T. — Oui, je suis en train de trouver mes mouvements. Mon Arlequin ne sera une copie de rien. Je suis en train, actuellement, de construire mon jeu de cartes. Car, en même temps, il faut que je pense aux autres personnages: c'est moi qui entraînerai les autres comédiens.

On va travailler avec les masques et ça, ce n'est pas facile. Mais c'est excellent pour former des acteurs. Ça exige une grande précision et une grande invention physique. Le masque, c'est magique, et cela donne une sensation étrange. Quand je

travaille avec un masque, je me regarde dans un miroir, pour voir mes attitudes. Je me regarde et je travaille mon regard. Il faut être capable de faire passer des choses par les yeux malgré le masque. Avec le masque, tu fais peu de choses et ça devient énorme comme jeu. Tu enlèves le masque, tu fais pareil, et le geste semble perdre de son importance.

Il faut donc être conscient de tout ce qu'on fait.

R.T. — Oui. Il faut être dirigé. J'en suis là, je voudrais être tout le temps dirigé. Je serais capable de jouer des personnages qui sont loin de moi. Le comédien gagne sur le clown, on dirait. Ma formation, c'est vers le jeu qu'elle m'entraîne maintenant. Je souhaiterais jouer le plus possible au théâtre.

Mais vous avez envie d'écrire vos propres spectacles.

R.T. — Oui, mais je veux être dirigé. Un comédien joue un rôle tandis que moi, dans mes numéros, je joue moi . . .

Les comédiens apprennent à travailler une histoire. Notre démarche était l'inverse. On jouait d'abord notre vie, pas des personnages. Maintenant, j'aimerais travailler autrement. Concevoir une histoire complète. Mais c'est difficile d'écrire. Chapeau aux écrivains! Avant, on jouait de petites bribes et l'histoire finissait par se nouer. Là, c'est l'inverse que je voudrais faire. Parce qu'un spectacle, c'est un tout. Sans vue d'ensemble, tu peux perdre un temps fou à travailler une scène pour t'apercevoir qu'elle ne cadre pas avec le scénario. Je n'ai pas perdu mon temps à travailler de



Réveillon, court métrage de François Labonté. « Un chauffeur de chenillette (Rodrigue Tremblay), un jour, en déneigeant une voiture, rencontre une jeune fille (Hélène Mercier) qui l'invite à un réveillon. »



Robinet Chantepierre, serveur rescapé des *Aventures de Coulapic* (1979). Photo: André Cornellier.



Chantepierre de retour dans *Safari autour du monde* (1981). Photo: Maurizio Buscarino.

cette façon, car j'ai beaucoup appris. Mais le travail que je fais à partir d'un personnage modifie ma perspective et m'amène à travailler autrement.

un clown à la renverse

Finalement, le Chocolat du début...

R.T. — Il a changé de poil. Au début, j'étais plus comme une éponge. Aujourd'hui, je crois que les ailes m'ont poussé. Il y a beaucoup de gens qui font le métier de clown parce qu'ils n'ont rien à faire et qu'ils trouvent ça sympathique. Moi, j'ai voulu sortir de la masse des clowns. Dans un certain sens, le public ne fait pas de différence entre un clown et un autre. J'ai voulu que le public perçoive ma différence, qu'il puisse voir les années de recherche et de travail qui me nourrissaient. J'ai voulu cesser de me donner aux quatre vents, canaliser mes énergies. Pendant trois ans, par exemple, j'ai choisi de cesser de jouer pour les enfants, même s'il s'agissait d'un gagne-pain, pour donner plus de liberté à mon travail. Les enfants veulent de gros effets. Ils aiment la poésie mais pas trop. Ils préfèrent le mouvement, l'action, le rythme. J'ai donc choisi de m'adresser à tout le monde. Aux adultes. Plus le temps passe, moins ce que je fais est clownesque. C'est drôle, mais il s'agit plus de comédie. Je veux être neutre et faire passer visuellement mes émotions. Chanter, et que ce soit pareil.

Mon prochain spectacle ira dans ce sens. Un même personnage qui se développe.

Et ce spectacle, il sera conçu en fonction du divertissement uniquement?

R.T. — Non. C'est plus que ça. J'ai des choses à dire. Dans *Safarire*, dans le *Coulapic*, j'avais des choses à dire. Dès le moment où j'ai commencé à travailler seul, j'ai voulu dire certaines choses à travers tous mes personnages. Tout ça parlait d'identité.

En somme, avoir vu ce qui se fait ailleurs, ça vous aura été très précieux.

R.T. — Le fait d'avoir trempé dans une autre culture, c'est ça qui m'a le plus aidé au fond. Pour atteindre au professionnalisme, il faut canaliser ses énergies. J'ai eu raison de tout laisser, d'oublier un moment le grand côté de l'entonnoir et de vouloir à tout prix passer dans le petit trou. C'est ce qu'il faut que je poursuive.

propos recueillis en février 1984 par **lorraine camerlain** et **pierre lavoie**
mise en forme de l'entretien: **lorraine camerlain**