

## « Chaos K.O. Chaos » Témoignage

Carole Nadeau

---

Number 64, 1992

Godot, Beckett, Brassard et les autres

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28131ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Nadeau, C. (1992). « Chaos K.O. Chaos » : témoignage. *Jeu*, (64), 102–105.

# «Chaos K.O. Chaos»

Carole Nadeau

## Témoignage

Dans un décor tout blanc, crûment éclairé, se tient Gisèle, sorte de Winnie sur une banquise. Comme son modèle beckettien, Gisèle s'entête à vivre, se convainc de toujours aller un peu plus loin, de ne pas s'arrêter, surtout. Elle s'entoure d'objets : un peigne, des vitamines, un bâton de rouge, censés retenir une part de réalité. Carole Nadeau, dans cette production solo intitulée *Chaos K.O. Chaos*, a conçu un spectacle «librement inspiré d'*Oh les beaux jours*», où le modèle a été exploité avec sensibilité et intelligence. Impressionnée (dans tous les sens du mot) par Beckett, la comédienne propose une transposition du texte, qui tient à la fois de l'hommage et du témoignage de l'importance de cet auteur dans sa vie. L'exercice, difficile comme l'est tout travail à partir d'une œuvre grandiose, est convaincant à plusieurs égards et confirme l'influence stimulante de Beckett sur les créateurs d'ici. *Chaos K.O. Chaos*, auto-production de Carole Nadeau, a été créée au Carrefour international de théâtre de Québec, volet *off*, en juin 1992. Conception et jeu : Carole Nadeau; mise en jeu : Clément Cazalais; musique : Bernard Bonnier; décor et costumes : Isabelle Larivière; éclairages : Lucie Bazzo; vidéo : Marie-Josée Houde. Ce spectacle sera présenté aux 20 jours du théâtre à risque, à Montréal, en décembre 1992, dans une production de PluraMuses.

Je ne sais pas comment la fascination s'est opérée en moi. Quel a été le déclencheur, ni à quel moment. Je ne sais pas non plus pourquoi je lis et relis ses romans, son théâtre, ses nouvelles, avec la même satisfaction béate. Et encore, je ne sais pas jusqu'à quel degré pernicieux «il» s'imisce dans ma tête, dans mes yeux, dans mon âme, dans mes oreilles.

Mais le fait est que je ne me suis pas systématiquement, volontairement ni même consciemment «inspirée» de Beckett, mais bien plutôt que Beckett s'est imposé à moi en cours de travail. Au lieu de nier cette influence évidente, ou de lutter contre, je m'en suis nourrie comme d'un matériau incontournable, comme un bébé suce les tétons de sa mère.

Je dis Beckett parce que c'est bien toute son œuvre qui a agi sur moi. J'aurais pu écrire *Chaos K.O. Chaos* «inspiré librement de Beckett». J'ai sans doute ajouté *Oh les beaux jours* par identification banale au rôle féminin beckettien le plus «achevé» d'une part (Madame Rooney, Moll, Mademoiselle Counihan, Madame Gorman et Lousse ne me font pas le même effet, que voulez-vous); par l'image-hantise d'une femme *sereine* bien qu'à moitié enterrée d'autre part, et par mon propre désir inavoué de tomber sur la lumière et la paix telles que Winnie les portent en elle de tierce part; mais je n'ai encore rien dit, toutes ces parts n'expliquent rien.

La Gisèle de *Chaos K.O. Chaos* n'est pas en paix, c'est le spectacle de l'effort, d'un combat, d'un glissement, ou d'un passage de l'être au non-être, du cheminement vers soi, beaucoup plus près de *Molloy* ou de *Watt* que d'*Oh les beaux jours*. On peut y retrouver aussi les protagonistes de *l'Expulsé*, du *Calmant* et de *la Fin*, qui en sont encore à l'errance, avec un corps qui se fatigue dans la marche et dont le dénuement de plus en plus prononcé annonce une rencontre, une naissance.

En fait, on peut s'amuser à faire toutes sortes de liens, à évoquer bien des similitudes faciles entre *Chaos K.O. Chaos* et Beckett; les thèmes de l'errance, la clochardisation du personnage, la chute évitée ou non, le nuisible du corps, le temps à répétition, le paysage usé et dénudé, la dérision, la dégringolade physique, l'expulsion ou l'exil, le ciel, les prières, le chapeau, la quête physiquement vécue, le désir d'un frère, mais ce serait oublier l'essentiel.

Ce sont mes propres questionnements, mon propre sentiment de vertige devant le vide et l'absurde nécessité des choses, à la fois paralysante et enthousiasmante, qui m'ont amenée à créer *Chaos K.O. Chaos*. Je cherchais à toucher le fond, mon fond, je faisais table rase des leçons apprises à tout instant, je scrutais ma «voix», je voulais naître à moi-même et selon moi-même, et le comble de la dérision et de l'humour est que je sois née selon Beckett, mais un Beckett qui m'a révélée à moi-même. Cette femme de *Chaos K.O. Chaos*, Gisèle, c'est une tension vers le centre qui m'est propre, c'est une nécessité existentielle, si l'on peut dire; je m'y sens chez moi, et pourtant Beckett erre entre chaque mot qu'elle prononce.

Mais encore une fois, l'essentiel réside ailleurs. Ce qui s'y passe, ce sont les mots, l'espace redevenu sonore.

Au début de l'histoire, il y a eu l'élaboration d'un processus de création pour l'écriture de *Chaos K.O. Chaos*, où l'inspiration initiale serait le lieu et la musique. J'avais pour but de faire correspondre la



Carole Nadeau : «Je ne me suis pas systématiquement, volontairement ni même consciemment «inspirée» de Beckett [...] Beckett s'est imposé à moi en cours de travail.[...] Cette femme, de *Chaos K.O. Chaos*, Gisèle, je m'y sens chez moi, et pourtant Beckett erre entre chaque mot qu'elle prononce.»  
Photo : Linda Lee.

parole humaine à l'exacte configuration des lieux selon lesquels elle s'exprime, comme s'il existait une géographie, un paysage de la parole basé sur une exploration formelle des sonorités. Cela dans l'espoir secret d'éviter l'intrigue narrative linéaire et l'approche psychologique.

J'ai donc créé un décor représentant l'Antarctique, et j'ai ensuite divisé ce décor en douze régions. Dans une deuxième étape, j'ai travaillé en étroite collaboration avec un musicien, Bernard Bonnier. Celui-ci a exprimé musicalement chaque région en s'inspirant de l'imagerie que chacune d'elle suscitait. Dans une troisième étape, nous avons créé, par un travail d'improvisation sur les sons, un lexique pour chacune des douze régions. Par exemple, la côte 1 de l'Antarctique est beaucoup plus accidentée que le plateau intérieur; la musique de cette région était donc très «attaquée», on pouvait y entendre des consonnes. Alors le lexique contient des mots qui commencent par C, par Q, par K, par P, par T. Des mots comme «quand», «qui», «quoi», «comment», «pourquoi», sont apparus et sont devenus peu à peu le moteur de cette région. Ainsi, l'aspect accidenté de la côte 1 amène Gisèle à se poser des questions fondamentales quand elle s'y trouve (et ainsi de suite pour chacune des régions). Dans une troisième étape, j'ai improvisé dans chacune des régions les sensations suggérées, et par le lieu géographique, et par sa représentation sonore (sans tenir compte du lexique). Tout ce matériel a servi à l'élaboration du texte de *Chaos K.O. Chaos*.

La raison de tout ce travail n'étant certainement pas une recherche du pittoresque mais une intuition, voire la conviction que ce processus privilégierait un jeu s'exprimant par le corps et, surtout, redonnerait aux mots leur rôle «agissant», une action portée directement sur le système nerveux sans le détour de la compréhension cérébrale.

C'est à l'étape de l'écriture que j'ai identifié l'influence inconsciente de l'univers beckettien sur tout mon travail. C'est là, à entendre mon texte fragmenté, piétiné, en morceaux, mais musique pour les sens et souffle pour l'acteur, que j'ai compris que mes nombreuses lectures de l'œuvre de Beckett m'avaient subrepticement amenée à interroger le langage, à trouver plaisir à le disséquer, à inventer un processus de travail me permettant une relation «organique» avec ces mots que j'aime, avec leur portée sonore et leur silence.

Et c'est là, précisément, que Beckett m'attache et me frappe le plus fort.

Mon œuvre est un corps de sons fondamentaux (sans jeu de mots) produits aussi pleinement que possible et je n'accepte de responsabilité pour rien d'autre<sup>1</sup>.

Son style se souvient d'abord du sentiment et de la musique : la syntaxe est émotionnelle, brutale et chaotique. Cette structure correspondait parfaitement à ce que mon processus de travail initiait.

Un jeu. Un jeu de consonnes qui s'entrechoquent ou se répètent, et de voyelles qui respirent, qui poussent, qui tirent et qui permettent l'hésitation. Des mots-physiques. Effort et temps nous sont communiqués directement par les mots et leur tension. C'est l'écriture sonore d'un corps dans un lieu.

Dans *Oh les beaux jours*, où chaque bribe de mots se pointe entre des temps indiqués entre parenthèses, c'est la difficile montée des mots ancrés dans le lourd silence pour «tirer sa journée», comme le dit si bien Winnie, pour vivement meubler de bruits le vide qui l'aspire et qui l'enfonce. Et plus elle s'effondre, plus elle parle clair. C'est ce courage, cette dignité, qui confère à *Oh les beaux jours* sa merveilleuse lumière.

1. Lettre à Alan Schneider, 29 décembre 1957.

Dans *Chaos K.O. Chaos*, c'est la noirceur, mais il y a aussi les mots qui rassurent; par contre, ceux-ci se précipitent dans la bouche, ils jaillissent dans une alternance d'ordre et de désordre imprévisible et chaotique. Et plus Gisèle se rapproche du plongeon dans le vide, moins les mots surgissent. L'abandon au silence devient possible. Les verbes se perdent, un seul mot parfois s'élance pour une longue pensée, la peur cède à l'extase douce et calme. C'est la noirceur qui cherche et sent la lumière à venir.

Et encore, je ne sais pas jusqu'à quel degré pernicieux «il» s'immisce dans ma tête, dans mes yeux, dans mon âme et dans mes oreilles.

Même avant d'avoir pu voir de quoi il s'agit, on sent qu'il se passe là quelque chose de grand, et l'oreille, dirait-on, en est émue en même temps que l'œil. (Antonin Artaud, en parlant d'une toile de Van Gogh<sup>2</sup>)

Mais je sais que *Chaos K.O. Chaos* est né d'un élan humble et émerveillé, un hommage à l'œuvre et au sillon profond et irréversible qu'elle trace. On a envie d'y plonger. ●

2. Paule Theverin et Jacques Derrida, *Antonin Artaud : dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 69.