

Se mourir au théâtre *W;t*

Johanne Bénard

Number 120 (3), 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24394ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bénard, J. (2006). Review of [Se mourir au théâtre : *W;t*]. *Jeu*, (120), 44–50.

JOHANNE BÉNARD

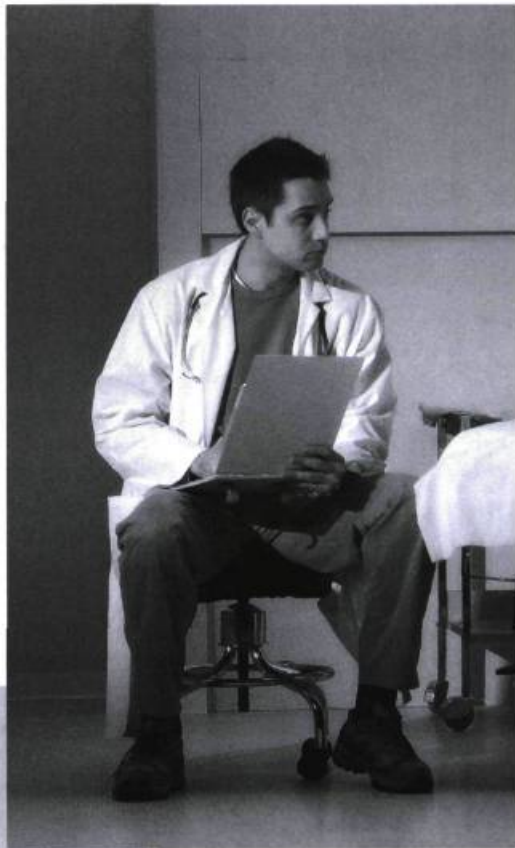
Se mourir au théâtre

On en fait jusqu'au dernier moment. Tant qu'on est vivant, tout est prétexte à littérature.

Eugène Ionesco,
Le Roi se meurt

Le titre de la pièce de l'Américaine Margaret Edson ne pouvait être traduit en français; ni sa forme originale « *W;t* », mot résolument imprononçable, ni le terme duquel il dérive (et qui parfois est utilisé à sa place), « *wit* », que l'on ne peut traduire qu'approximativement en français par « bel esprit », pour faire référence à l'intelligence de la protagoniste comme à son humour. Il reste qu'en figurant la problématique frontière entre la vie et la mort ou entre l'art (littérature ou théâtre) et la mort, ce titre qui, entre deux consonnes désormais sans possible liaison, a troqué sa voyelle pour le point-virgule, évoque la difficulté de la représentation de la mort.

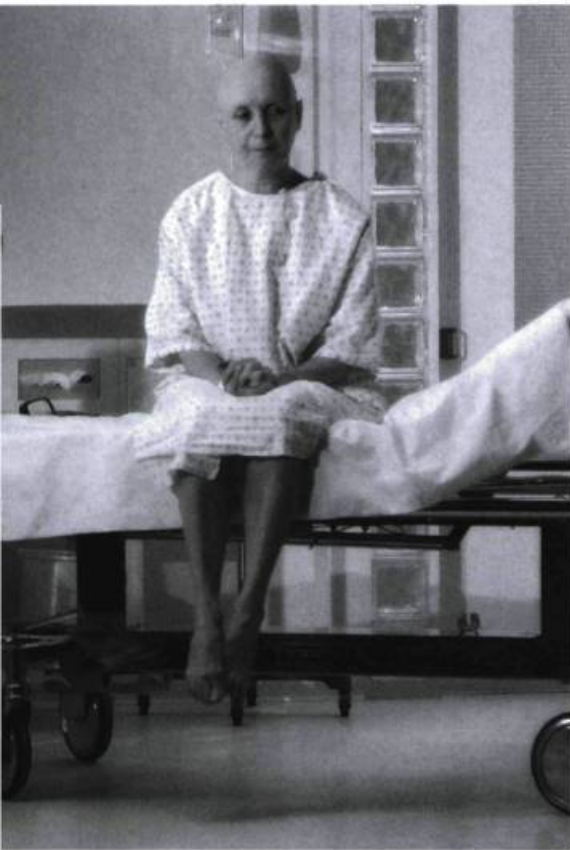
Le « bel esprit » auquel fait allusion la pièce livre un combat perdu d'avance avec la mort. Car Vivian Bearing, professeure de littérature du XVII^e siècle, qui mourra d'un cancer ovarien à la fin de la représentation, cherche vainement dans les poèmes de John Donne (1573-1631), sinon un réconfort, du moins une réponse à ses interrogations ontologiques. Les souvenirs de ses cours et de ses recherches, auxquels elle a consacré littéralement toute sa vie, viennent alimenter la réflexion existentielle, en constituant dans la pièce un réseau intertextuel des poèmes eux-mêmes de cet écrivain important, mais peu connu du public québécois, qui aurait fondé le mouvement littéraire du XVII^e siècle appelé poésie métaphysique. Or, le théâtre qui présente ce combat intellectuel cherche aussi, sur le mode cathartique, à nous obliger à faire face à la mort, de même qu'il met au premier plan les questions éthiques, au cœur de la médecine actuelle. *W;t* a beau jouer de tous les effets de



W;t

TEXTE DE MARGARET EDSON; TRADUCTION DE MARYSE WARD. MISE EN SCÈNE: DENISE GUILBAULT, ASSISTÉE DE MATHIEU GATIEN; SCÉNOGRAPHIE: PIERRE-ÉTIENNE LOCAS; ÉCLAIRAGES: ÉTIENNE BOUCHER; MUSIQUE ET ENVIRONNEMENT SONORE: CATHERINE GADOUAS; COSTUMES: ÈVE-LINE LEDUC; MAQUILLAGES ET COIFFURES: FLORENCE CORNET. AVEC CHARLES BAILLARGEON, PASCALE DÉNOMMÉE, FRANÇOISE FAUCHER, ÈVE GADOUAS, ROBERT LALONDE, JEAN-FRANÇOIS NADEAU, DOMINIQUE PÉTIN ET LOUISE TURCOT. PRODUCTION DU THÉÂTRE DE QUAT'SOUS, PRÉSENTÉE DU 13 FÉVRIER AU 18 MARS 2006.

distanciation possibles (et en premier le choix d'un auteur anglais peu accessible), le public sort profondément bouleversé du spectacle de cette mort. La production du *Quat'Sous* aura non seulement rendu justice à ce très beau texte contemporain (couronné du Pulitzer en 1999), mais aura constitué l'un des spectacles mémorables de la saison théâtrale montréalaise, à cause de la performance exceptionnelle de Louise Turcot (et de celle de Françoise Faucher dans un important second rôle), mais aussi, il ne faudrait pas l'oublier, de la qualité de la traduction de Maryse Varda, de la mise en scène de Denise Guilbault, qui a su tirer profit de l'intimité de la salle et de l'espace réduit de la scène, bien occupé par le décor de Pierre-Étienne Locas et la musique bienveillante de Catherine Gadouas.



W;t de Margaret Edson, mis en scène par Denise Guilbault (Théâtre de Quat'Sous, 2006).
Sur la photo : Jean-François Nadeau et Louise Turcot.
Photo : Yanick Macdonald.

Vivian se meurt

On pourra s'en étonner, mais ce spectacle où la mort appréhendée de la protagoniste le dispute à son sarcasme et à son cynisme m'a rappelé la pièce de Ionesco, *Le Roi se meurt* (1962). D'autres y auront vu sans doute des liens avec la pièce de Copi, *Une visite inopportune*, présentée à Montréal en 1998 à l'Espace GO, dans une mise en scène d'André Brassard : autre spectacle où le théâtre qui représente la mort convoque l'absurde, voire, comme le dit Diane Godin, se trouve « en parfait équilibre sur cette corde tendue entre la dérision et la détresse¹ ». Certes, il ne faudrait pas chercher une ressemblance chez les auteurs. *W;t* est la pièce unique d'une auteure peu connue pour qui la littérature ne semble avoir été qu'un à-côté. Œuvre de circonstance que tout nous inciterait à croire autobiographique, *W;t* semble avoir en fait été inspirée d'une expérience de travail de jeunesse auprès de patients sidatiques et cancéreux, alors que Edson poursuivait des études (en histoire et en littérature) qui l'amèneront à enseigner au primaire. Le contexte est diamétralement opposé pour *Le Roi se meurt*, pièce faisant partie d'une œuvre canonique et puisant à même une expérience personnelle de l'auteur : écrite en trois semaines par un Ionesco de 53 ans malade, qui cherche à conjurer l'angoisse de la mort. Dans le cas de Copi, de façon encore plus troublante, la mort qui est théâtralisée est celle de l'auteur lui-même, qui mourra avant que la pièce soit montée, cette mort conférant à la mort sur scène un surplus de sens, lui donnant tout son poids de réel. Dans ces trois œuvres, non seulement le temps du mourir tend à coïncider avec le temps de la représentation,

mais encore la théâtralité s'affiche de façon évidente, pour contrer en premier, dira-t-on, les effets mélodramatiques, mais aussi peut-être pour tenir à distance une réalité insoutenable.

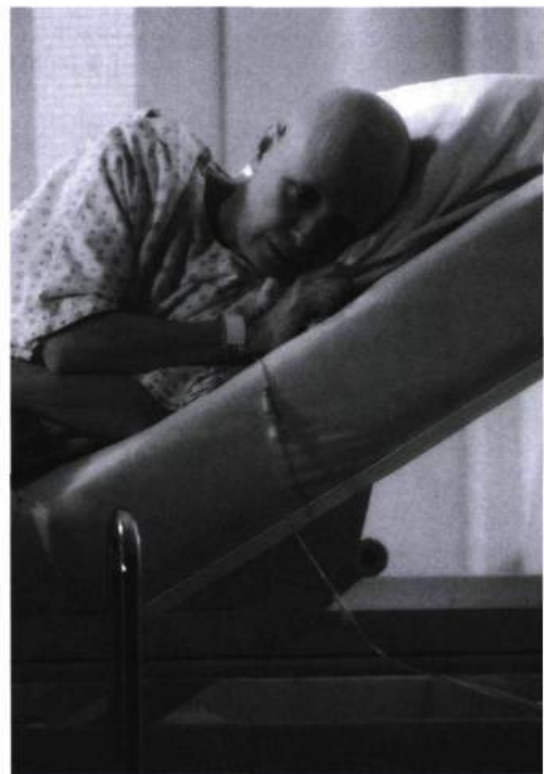
De même que, dans *Le Roi se meurt*, les personnages font le décompte du temps qui reste à vivre à leur roi, Vivian Bearing nous déclare qu'elle mourra à la fin de la pièce.

1. « Le réel dérisoire », *Jeu 90*, 1999.1, p. 169.

Le pronom ambigu ici pourrait faire tout aussi bien référence aux créateurs du spectacle qu'aux médecins : « Ils m'ont laissé moins de deux heures. » En outre, vers la fin, le personnage qui s'excuse à l'avance de l'incohérence dramatique qu'occasionnera l'agonie finale recourra au même procédé en avouant devoir laisser l'action aux « professionnels ». Le temps dramatique semble extensible pour représenter la détérioration de l'état de santé². Ainsi, dans *W;t*, les deux heures de la représentation évoquent les huit mois du traitement de chimiothérapie et font place à différents retours en arrière : rencontre mémorable avec le médecin au moment du diagnostic fatal, cours ou discussions de la professeure et souvenir de l'enfance qui met au premier plan le père. Or, le repliement ultime du temps dramatique sur le temps scénique crée deux effets opposés et contradictoires. D'une part, le resserrement temporel fait ressentir au spectateur, comme au personnage, une angoisse liée à l'appréhension de l'événement final. D'autre part, les références métathéâtrales au temps de la représentation permettent au personnage comme au spectateur de se détacher de l'intrigue, et donc de la mort, relâchant une tension insupportable. En fait, tout se passe comme si le théâtre qui s'attaque à l'irreprésentable de la mort, en même temps qu'il projette sur scène les angoisses les plus profondes de l'individu, paradoxalement, du fait des contraintes de son art (extériorité et spatialité), fait coïncider le repliement du soi, au moment de sa disparition, et les replis du spectacle lui-même.

Pour expliquer les nombreux apartés de Vivian, on pourrait également invoquer les commentaires de Gilles Ernst dans sa préface au *Roi se meurt*, qui nous rappelle que le comique peut être « perception immédiate du déraisonnable » ou que le rire peut être « mis au service du tragique³ », ce qui bien entendu conviendrait tout aussi bien à la pièce de Copi. Le dédoublement du personnage de *W;t* est d'autant plus efficace qu'il est cautionné dramatiquement : c'est la patiente interviewée, examinée ou devenue l'objet de différentes procédures médicales déshumanisantes qui se dédouble en un professeur de littérature maniant tout aussi bien la raillerie que la réflexion philosophique. De cette façon, le spectateur est incité à s'investir totalement dans le spectacle : « nerfs et cœur »... et pensée, ajouterais-je en forçant la célèbre citation d'Artaud.

L'espace réduit de la chambre d'hôpital dans laquelle est confinée Vivian Bearing n'est pas sans rappeler la salle du trône de Bérenger 1^{er}, qui avait la particularité de réfléchir la détérioration du personnage. La polyvalence de l'espace scénique, qui, tout en évoquant toujours la chambre, deviendra tour à tour les lieux remémorés du



W;t de Margaret Edson, mis en scène par Denise Guilbault (Théâtre de Quat'Sous, 2006). Sur la photo : Louise Turcot. Photo : Yanick Macdonald.

2. Bien entendu, dans l'univers proprement absurde de Ionesco, le temps se détraque à l'occasion : « Je suis venu au monde il y a cinq minutes, je me suis marié il y a trois minutes. » (*Le Roi se meurt*, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », p. 66.)

3. *Ibid.*, p. XIII, XI.

passé, ne l'empêche pas de représenter la vie qui diminue et le rétrécissement de l'espace mental du personnage. Légèrement stylisée avec toutes ses armoires mobiles, la chambre d'hôpital triste et aseptisée est toujours reconnaissable, même lorsque, l'armoire devenant le morbide tiroir, elle se transformera en morgue. La lumière de la fin n'évoque-t-elle pas d'ailleurs la fameuse et équivoque « lumière grise » du *Roi se meurt* ? On se souvient que Marguerite, l'épouse qui accompagne à la fin le roi Bérenger 1^{er} vers la mort, coupe des cordes imaginaires et libère son mari de fardeaux (besace, chaussures, armes) représentant tout autant les attaches matérielles que corporelles, avant qu'il ne disparaisse complètement dans cette lumière grise, évoquant le domaine des morts. Dans *W;t*, Vivian Bearing, que les médecins se résignent finalement à ne pas ressusciter (pour respecter ses dernières volontés), dénoue les cordons de sa double jaquette d'hôpital pour se diriger, nue, vers une petite lumière au fond de la scène, en levant les bras dans un signe que l'on pourrait interpréter comme une libération, voire comme l'élévation de l'âme qui se détache du corps. On saura gré à Denise Guilbault d'avoir respecté cette didascalie finale, nous laissant avec l'image scénique émouvante de la comédienne dont la nudité, signe théâtral extrêmement puissant, évoque tout à la fois le nécessaire dépouillement de la mort et le don ultime de l'actrice, qui, en montrant son corps, n'est peut-être plus uniquement son personnage, mais elle-même, bien vivante, devenue la mémoire de toutes ces agonies vécues dans l'intimité d'une chambre, en dehors des projecteurs. Ce n'est pas pour rien d'ailleurs qu'en l'interviewant, on a cherché à savoir ce que Louise Turcot ressentait face à la tonte de ses cheveux. On est fasciné bien sûr par l'engagement de l'actrice. Mais aussi n'est-on pas troublé par le fait que le théâtre peut empiéter sur le réel ? C'est peut-être que le théâtre de la mort déborde inévitablement sur la vie, doit passer les frontières du corps de l'acteur, qui, ne pouvant plus se contenter de montrer, est sur scène.

De la métaphysique à l'éthique

Le procédé de la mise en abyme se retrouve dans plusieurs productions artistiques, mais au théâtre, qui est un art qui convoque plus d'un média et qui fait converger plusieurs langages vers le sens, il est particulièrement expressif. Ainsi, dans *W;t*, les poèmes de John Donne qui sont non seulement lus par la protagoniste, mais discutés ou analysés par elle, reviennent dire le difficile passage du vivre au mourir. Certes, l'œuvre de Donne est mise totalement au service de l'œuvre dramatique ; peu de spectateurs la connaîtront suffisamment pour faire jouer une interprétation qui différerait de celle que nous donnent ces cours factices. Le plaisir esthétique du spectateur relève surtout, il me semble, des rapports que l'œuvre fait voir entre deux langages ou deux imaginaires fondamentalement divergents.

Dans une des premières scènes de remémoration, Vivian Bearing rejoue une discussion d'il y a vingt-huit ans avec son professeur de littérature, madame Ashford (jouée par Françoise Faucher) au sujet du fameux sonnet de Donne sur la mort. Livrant au spectateur la solution de l'énigme du titre, ce dialogue tourne autour du point-virgule sur lequel l'étudiante aurait basé fautivement son interprétation. En utilisant une mauvaise édition du poème, elle n'aurait pas compris que Donne, qui aurait en fait utilisé une virgule, voyait la mort comme une simple pause entre la vie et la vie éternelle. La leçon de madame Ashford est programmatique par rapport à la pièce :

comme dans la fable du sonnet de Donne, Vivian, qui acceptera stoïquement de se soumettre à un des plus forts traitements de chimiothérapie, livrera d'abord « un vaillant combat contre la mort », en faisant intervenir « toutes les forces de l'intelligence », mais comprendra à la fin qu'il est tout juste un passage : le dépassement des barrières entre la vie, la mort et la vie éternelle. Dans un retournement ironique qui dénie tout le spectacle qui va suivre, madame Ashford lui reproche même de n'avoir pas vu l'artificialité du point d'exclamation, laissant entendre que l'acte de mourir n'est pas de l'ordre du spectacle ; qu'il n'est pas jouable ni représentable⁴. Plus encore, l'étudiante, qui croit que le poète métaphysique n'a fait là qu'un trait d'esprit, n'entend pas sa professeure qui lui dit qu'il s'agit bien de la vérité et lui conseille de chercher les contacts humains et de vivre sa jeunesse plutôt que de retourner à la bibliothèque. Le spectateur devine déjà le cheminement que la malade, mal préparée à la mort par une vie d'isolement, devra suivre dans les deux heures de la représentation. Il est incité dès le début à prêter aux procédés théâtraux de distanciation du personnage une motivation psychologique.

Par ailleurs, c'est l'imbrication de ce dialogue du passé avec cet autre dialogue d'un passé plus récent de l'annonce du diagnostic par le médecin qui souligne, dès les premiers instants, le questionnement éthique sur lequel repose la pièce et rend probant le regard critique sur certaines pratiques de la médecine actuelle. Le médecin (très bien joué par Robert Lalonde), qui s'attend à voir chez sa patiente une compréhension des exigences du savoir, non seulement ne la ménage pas dans son rapport sur la gravité de sa maladie, mais encore ne se gêne pas pour faire vibrer cette corde quand il lui propose un traitement expérimental très éprouvant. La professeure qui s'est fait un devoir de toujours faire passer la rigueur et la connaissance en premier se fait prendre à son propre piège. Elle payera cher par la suite l'absence de compassion et l'intransigeance de l'équipe médicale⁵. Notons en passant d'ailleurs la qualité du jeu de Jean-François Nadeau en Jason Posner, le jeune médecin insensible qui ne voit dans sa patiente qu'un sujet médical.

Il serait trop long d'analyser en détail les deux scènes imbriquées de la pièce qui mettent de l'avant l'interprétation des poèmes de Donne. Pour le lecteur curieux, je recommande la lecture de la pièce, qui ajoute au plaisir de la représentation celui d'une interprétation littéraire fine et complexe. Je me contenterai ici de signaler que,

4. La traduction originale de Maryse Warda pour cette production n'ayant pas été publiée, c'est le texte en anglais qui me sert de référence pour cet article. Il vaut la peine ici de le citer : « *Nothing but a breath – a comma – separates life from life everlasting. It is very simple really. With the original punctuation restored, death is no longer something to act out on a stage, with exclamation points. It's a comma, a pause. This way, the uncompromising way, one learns something about this poem, wouldn't you say? Life, death. Soul, God. Past, present. Not inseparable barriers, not semicolons, just a comma.* » (W;t, New York, Faber and Faber, 1999, p. 14-15.)

5. Dans un article très intéressant sur la dimension éthique de cette pièce (« The Ethics of Medicine, as Revealed in Literature », *Stories Matter: The Role of Narrative in Medical Ethics*, New York, London, Routledge, 2002, p. 10-20), Wayne Booth se demande si la littérature est la mieux placée pour mettre de l'avant des vérités éthiques essentielles sur la médecine et nous montrer les différentes façons d'aborder la souffrance et la mort : « *Is it reasonable to claim that "literature", with all its ambiguities, can teach us – whether patients or medical practitioners – essential ethical truths about the world of health, disease, medicine, and right and wrong ways of facing pain and death?* » (p. 11)



W;t de Margaret Edson, mis en scène par Denise Guillbault (Théâtre de Quat'Sous, 2006). Sur la photo : Dominique Pétin et Louise Turcot. Photo : Yanick Macdonald.

dans la longue scène du cours de Vivian Bearing sur l'un des sonnets sacrés, la projection des poèmes sur les murs de la chambre a réussi non seulement à nous transporter dans un autre temps et un autre lieu, mais à métamorphoser en quelque sorte la chambre dans le poème-allégorie. De même, je voudrais louer l'ingéniosité de l'auteure qui, de même qu'elle varie les modalités d'intégration des poèmes, fait résonner d'au moins deux façons cette discussion plus informelle entre la professeure et deux étudiants : démonstration de son intransigeance et de son manque de bienveillance (« *kindness* »)⁶, mais aussi interprétation de la poésie de Donne par-delà ce « bel esprit » qui peut aussi être une façon d'éviter les vraies questions. Le spectateur, du reste, aura-t-il compris avant la protagoniste que, comme

Donne, elle a jusqu'à ce jour évité d'affronter la mort ? Le cynisme du professeur qui, au présent, se moque de ses étudiants, tout en montrant son aveuglement, brouille aussi pour nous les pistes, évitant ainsi de nous placer complètement dans une position de surplomb, qui minerait une identification avec la mourante, que le spectateur devra accompagner dans ses prises de conscience ultimes, voire jusqu'aux limites de sa conscience.

Ainsi, c'est au présent du mourir que se situent les deux scènes les plus émouvantes de la pièce qui, en faisant le contrepoint à toutes ses leçons littéraires, ramèneront Vivian à la simplicité de l'enfance et assureront ce précieux contact humain qui permet non seulement de vivre mais de mourir. D'une part, la scène avec l'infirmière Susie (fort bien campée par Dominique Pétin) qui, après avoir abordé la question des derniers instants (la patiente refusera-t-elle alors la réanimation ?), finira par partager simplement un « popsicle » avec elle. D'autre part, la scène avec la professeure Ashford, qui lui rend visite dans les tout derniers moments de l'agonie et qui en vient à lui lire un livre d'enfant (qu'elle apportait à son petit-fils pour son cinquième anniversaire), après qu'une Vivian très souffrante lui eut laissé entendre, par un grognement, qu'elle ne voulait pas se faire lire du Donne. Ce dernier intertexte qui fait intervenir la littérature enfantine constitue d'ailleurs un repli formidable de la pièce. Non seulement l'histoire du petit lapin qui fait une fugue (*The Runaway Bunny*⁷) fait écho au souvenir d'enfance avec le père, qui avait aussi pour objet la lecture d'un livre de Beatrix Potter avec un petit lapin, mais encore, de façon très

6. « Now I suppose we shall see, through a series of flashbacks, how the senior scholar ruthlessly denied her simpering students the touch of human kindness she now seeks. » (W;t, op. cit., p. 59.)

7. Ironiquement, le professeur donne la référence complète à son ancien élève : livre de Margaret Wise Brown (1942), publié chez First Harper Edition en 1972.

efficace, elle est présentée par la professeure octogénaire comme une allégorie de l'âme : version simplifiée de la réflexion du poète sur l'âme qui se cache vainement de Dieu⁸. Ultime leçon de simplicité, c'est ce dernier livre qui permet à Bearing de faire le passage de la vie à la mort, voire de permettre à l'âme de passer de l'autre côté de la mort. On n'aurait pu trouver meilleure actrice que Françoise Faucher pour jouer cette scène extrêmement touchante, qui fait culminer toute l'émotion du spectacle.

La mort en direct

Partant de la production off-Broadway de 1998 qui a fait connaître la pièce, le film *Wit* que réalise Mike Nichols en 2001 n'adapte que minimalement la pièce. Les apartés de Vivian Bearing, jouée tout aussi remarquablement par Emma Thompson (qui a d'ailleurs mérité un trophée Emmy pour cette performance) que par Louise Turcot, ont été conservés intégralement et nous sont adressés, par l'intermédiaire de la caméra. Les retours en arrière dans le passé de Vivian, bien qu'ils aient convoqué d'autres lieux, ont gardé de leur effet théâtral en interposant à tout moment des images de la Vivian du présent (chauve et habillée des vêtements d'hôpital), voire en transportant les acteurs du passé dans la chambre d'hôpital. Comme au théâtre, le passé de Vivian est constamment ramené au lieu et au temps de sa maladie ; les souvenirs ou les textes de Donne sont toujours interprétés par rapport à l'acte présent de mourir. Seules les séquences d'ouverture et de conclusion sont des concessions plus importantes au cinéma. La scène du diagnostic avec le médecin (joué par Christopher Lloyd), devenue comme un prologue, a été replacée au tout début du film et expurgée de ses apartés, alors que la séquence finale substitue au gros plan du visage de la morte sur son lit, avec une lumière de plus en plus intense qui évoque celle de la pièce, la photo de Vivian Bearing vivante, qui disparaît aussi, alors que, pour témoigner du passage qui vient de s'opérer, se poursuit la lecture en voix *off* du poème de la mort de Donne, où la virgule et le point ont été restaurés.

Le théâtre serait-il le média qui réussirait le mieux à nous parler de la mort ? Immunisés contre la douleur et la compassion par un cinéma et une télévision qui ont tendance à banaliser les images de mort qu'ils nous livrent pourtant de plus en plus crûment, nous nous tournons vers le théâtre, dont la stylisation et les artifices sont peut-être les détours obligés de notre resensibilisation. Cette production, comme d'ailleurs son adaptation cinématographique, nous le démontre de façon convaincante. Pour évoquer un autre film qui présentait aussi une malade en phase terminale et qui, dans un contexte de science-fiction, proposait une critique des médias et de la société, il ne suffit pas (plus) de montrer « la mort en direct » pour nous en rapprocher⁹. Le grand mérite de la pièce de Edson, et bien sûr de la production irréprochable du *Quat'Sous*, est d'avoir utilisé tous les ressorts de la théâtralité pour nous permettre de penser la mort : l'intolérable pondéré par l'humour, l'émotion contrebalancée par la pensée, la mort de l'autre laissant entrevoir, le temps d'une représentation, sa propre mort. ■

8. On notera d'ailleurs que, dans cette pièce, à l'exception de la protagoniste, ce sont les femmes qui démontrent plus de sensibilité et de compassion et qui, comme chez Ionesco, accompagnent vers la mort.

9. *La Mort en direct* de Bertrand Tavernier (1980), avec Romy Schneider.