

## « Marie de l'Incarnation »

Benoît Melançon

Numéro 22 (1), 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29226ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Melançon, B. (1982). Compte rendu de [« Marie de l'Incarnation »]. *Jeu*, (22), 128–131.

humaines, sociales, et à le débarrasser de ses conventions (scène à l'italienne illusionniste), acteur PORTE-PAROLE, valeurs bourgeoises: beau, bon, bien fait..., rationalité explicative, déroulement linéaire, jeu trop appuyé, trop voulu, trop actif, habitudes culturelles... etc.<sup>3</sup>), pratiques plurielles systématiquement ignorées par la critique officielle et

souvent rejetées par les praticiens « stricts » de ces disciplines (théâtre, danse, arts plastiques, etc.), que ceux qui « haïssent le théâtre » auraient intérêt à fréquenter pour rafraîchir leur vision de ce qu'on ne peut presque plus/de ce qu'on peut encore appeler: théâtre.

**pierre-a. larocque**

## « marie de l'incarnation »

Texte établi d'après la correspondance de Marie Guyart de l'Incarnation par Marcel Bozonnet et Jean-Louis Jacopin. Interprétation: Marcel Bozonnet. Rôle de soutien: Marcel Beaulieu. Mise en scène: Jean-Louis Jacopin. Musique: Lucien Rosengart. Décor: Nathalie Holt. Costume: Jacques Schmidt. Maquillage: Reiko Kruk. Éclairage: Jean-Louis Jacopin. Préproduction: Jean-Daniel Lafond et les Ateliers audio-visuels du Québec. Production: Beaubec.

Créer un court texte dramatique original (quatre-vingts minutes) à partir des 13 000 lettres d'une mystique du XVIIe siècle représente un défi en soi; faire dire ces lettres par un homme jouant le rôle d'une femme en est un autre; présenter ce spectacle dans une salle tout à fait inadéquate pour le théâtre, le Transit de l'hôtel Nelson, n'arrange rien. Pourtant, le spectacle de Marcel Bozonnet et Jean-Louis Jacopin évite magistralement tous ces écueils.

Présenté d'abord à Paris à l'automne 1979, *Marie de l'Incarnation* est le récit quasi chronologique de la vie de Marie Guyart, ursuline, enseignante, femme d'affaires entreprenante et spécialiste des langues amérindiennes. Dès l'enfance, Marie rencontre le Seigneur et décide de lui vouer son existence. Ses parents la considèrent d'un caractère trop

3. Tout ceci devant être nuancé, bien sûr, on l'aura compris; Wilson a démontré ce qu'il pouvait advenir de la scène à l'italienne...

gai pour le couvent; ils la marient, contre son gré, en 1617. Deux ans plus tard, son mari a l'excellente idée de mourir, ce qui lui permet de renouer avec le Seigneur. Malgré les contraintes sociales — elle a un fils, Claude, qu'elle doit abandonner —, Marie entre au couvent de Tours, sa ville natale, en 1631. Elle prononce ses vœux deux ans plus tard et, répondant à l'appel de Dieu, s'embarque pour le Canada en 1639. Jusqu'à sa mort en 1672, elle se consacre aux affaires de la communauté ursuline de Québec, à l'éducation et à l'évangélisation des Amérindiens, et à la préparation d'un catéchisme et de dictionnaires en langues algonquines et iroquoises<sup>1</sup>. Malgré ces travaux d'érudition linguistique et quelques ouvrages d'exégèse religieuse, c'est d'abord à la correspondance de Marie de l'Incarnation qu'on s'intéresse: 13 000 lettres écrites avec la pureté et la musicalité de la langue du XVIIe siècle. Les livres et la table d'écriture sont d'ailleurs presque les seuls éléments du décor dépouillé à l'extrême de la pièce.

Jacopin et Bozonnet auraient pu faire

1. Malgré une existence aussi édifiante, Marie de l'Incarnation n'a jamais obtenu le statut de sainte. Au début du XXe siècle, elle passe avec succès tous les procès de canonisation nécessaires; malheureusement, il lui manque toujours les deux miracles demandés par notre Mère l'Église.



*Marie de l'Incarnation* avec Marcel Bozonnet, dans une mise en scène de Jean-Louis Jacopin. Photo: Claire Meunier.



d'une telle existence un pensum à saveur ethnologique: rigueurs du climat, débuts difficiles de la colonie, relations avec les peuples autochtones, etc. Bien sûr, le texte fourmille de données documentaires. Le couvent des ursulines, bâtiment imposant pour l'époque, nous est décrit avec vivacité au moment de... son incendie! La traversée vers la Nouvelle-France permet quelques descriptions pleines d'humour: voir l'émerveillement des soeurs devant ces « glaçons » qui manquent heurter leur bateau. Voir encore Marie reconnaissant l'échec des religieuses à convertir les jeunes Amérindiennes à la « civilisation ». Mais au-delà de ces anecdotes, c'est le dépassement du corps qui fascine, la fusion avec Dieu qu'appelle continuellement Marie. L'expérience mystique est là, qui fait la véritable grandeur de la pièce.

Dès son entrée en scène, Bozonnet donne le ton: assis à la table de maquillage devant laquelle il se tiendra pour marquer les trois temps du spectacle, il révèle les supplices corporels que s'inflige Marie. D'emblée, impossible de dire de Bozonnet qu'il joue *travesti*; à la limite de la folie et de la passion érotique, il appelle le féminin en lui, tend tout son corps vers la réalisation de l'*androgynie*. Bozonnet/Marie Guyart risque alors son intégrité physique et spirituelle.

Le costume, de Jacques Schmidt, participe de la dualité qui fonde la pièce: ample étoffe de couleur ivoire constamment soulevée par les déplacements du comédien, elle est « ramenée sur terre » par les bandelettes qui enserrant les mains et les pieds de Bozonnet. La pièce se joue à l'extrême limite de l'envolée: tout retient Marie sur scène, tout l'entraîne vers le Divin Époux. L'ensemble des moyens scéniques accentue l'opposition: les éclairages, violents, crus, illuminant parfois Marie, parfois la rejetant dans l'ombre, créent un constant jeu de

clair-obscur; la musique de Rosengart, où une voix de soprano répond à la contrebasse, sert de contrepoint au discours mezza-voce de Bozonnet, discours harmonieux, enjoué, malgré la violence des sentiments; enfin, l'épisodique présence, dans ses habits contemporains, de Marcel Beaulieu, chargé du déplacement des décors, force continuellement la conscience du spectateur: nous sommes au théâtre, aujourd'hui, et devant nous un homme se voile, habite un corps de femme d'un autre siècle.

L'interprétation de Bozonnet assure l'équilibre de cette délicate architecture. À la fois gai et grave, s'envolant au-devant du Bien-Aimé, mais rattaché à la colonie par divers ouvrages, toujours retenu, voire timide, car conscient des péchés de la religieuse, il incarne — pardonnez le mauvais jeu de mots — une Marie Guyart limpide, saisissante, pleine de grâce (de Grâce). La marche de la religieuse vers la mort, fort justement soulignée par l'évolution des maquillages inspirés de la tradition japonaise, est livrée par touches successives où le comédien, et coauteur, entraîne le spectateur de sommet en sommet, puis redescend avec eux, conservant toujours une totale maîtrise de son public. Le jeu sobre de Bozonnet rend tout à fait logique, par exemple, l'absence de peur de Marie face à la mort: « ce qui nous frappe dans l'amour mystique [et toute la pièce est une longue plainte d'amour] est la présence d'une continue, incessante souffrance qui devient miraculeusement joie »<sup>2</sup>. La mort n'est rien pour qui, abandonnant une enveloppe charnelle considérée comme une « esclave » et dont on a repoussé les limites de l'endurance à coups de mortifications, peut enfin rejoindre Dieu, s'y fondre, et en jouir. Le pardon final, le repos, sont les récompenses d'une vie de fidélité où

2. ALBERONI Francesco, *Le Choc amoureux*, Paris, Ramsay, 1981, p. 141. Traduit de l'italien par Jacqueline Raoul-Duval et Teresa Matteuci-Lombardi.

rien n'était de trop pour satisfaire Dieu.

On pourrait déplorer la rapidité de certaines transitions ou les conditions de représentation pitoyables; ce ne serait guère rendre justice à ce qui pourrait

être, si l'expression n'était si éculée, « du théâtre à l'état pur » (*le Nouvel Observateur*).

**benoît melançon**

## « happy end » / bertolt brecht, dans une adaptation de felix mirbt

Texte de Bertolt Brecht, musique de Kurt Weill. Direction de Bill Glassco et Felix Mirbt. Marionnettes de Felix Mirbt. Voix de Mary Lou Basaraba, Charlotte Moore, Judith Orban, Nancy Palk. Manipulateurs: Jean McDuff, Tom Miller, Robert More et Felix Mirbt. Musicien: Don Horsburgh. Présenté au Théâtre Centaur du 13 octobre au 15 novembre 1981; une coproduction du Centaur, du Tarragon Theater, du Theatre Calgary et du Vancouver East Cultural Center.

En moins d'un an, deux productions très différentes de *Happy End* ont été présentées à Montréal. Dans la première, sous la direction d'Alexandre Hausvater, prévalaient la stylisation et la précision du jeu, dans un décor et des costumes réduits à des attributs sommaires et efficaces; en changeant de chapeau ou d'accessoire, les personnages du Bar de Bill se transformaient en soldats de l'armée du Salut. La cohérence et la vraisemblance du récit dramatique se trouvaient ainsi préservées, mais en excluant tout réalisme.

Au Centaur, la présentation visuelle privilégie la légèreté, le clinquant et les artifices de la comédie musicale. La scène est dominée par le musicien qui joue du piano et du synthétiseur. Quatre chanteuses, en robes très voyantes qui dénudent bien la gorge (comme disait Racine) et la jambe (comme au music-hall), sont disposées symétriquement en demi-cercle, chacune à son micro: alternativement ou en chœur, elles chantent

toutes les chansons et prêtent leur voix aux marionnettes. Elles bougent peu, sinon pour s'asseoir et se lever et, à quelques reprises, échanger leurs places. Au centre de la scène, sur trois plateaux mobiles ou tournants, trois comédiens muets manipulent les marionnettes avec beaucoup de dextérité, parfois un peu d'humour dans le geste, une moue, un regard, souvent en faisant corps avec ces marionnettes dont ils prolongent et adoucissent les mouvements.

Les quinze marionnettes imaginées par Felix Mirbt constituent, en un sens et paradoxalement, l'élément le plus réaliste de la production. Grosses, mais de tailles variées, elles incarnent sans méprise leurs personnages, bien qu'à travers une inévitable déformation parodique, plus ou moins accentuée selon le modèle qui semble les avoir inspirées. Bill Cracker et le policier ressemblent aux robots-jouets des enfants, alors que Baby Face, le plus gentiment niais de la bande, est aussi rond et débonnaire que Humpty Dumpty. La Mouche, intraitable et mystérieuse chef de bande, promène son terrifiant porte-cigarettes au bout d'un visage vaguement oriental: au fait, je jurerais que la Fourmi atomique lui a servi de modèle. Quant aux Frères et Soeurs de l'armée du Salut, ils ont tous l'austérité naïve qui les caractérise et