

## Marie de l'Incarnation d'après Jean-Daniel Lafond : l'amour d'une sainte contre la barbarie actuelle

Amandine BONESSO

Université d'Udine  
Italie

**Résumé :** La contribution se penche sur le documentaire *Folle de Dieu* (2008) et sur le texte théâtral *Marie de l'Incarnation ou La déraison d'amour* (2009) de Jean-Daniel Lafond, adaptations des écrits autobiographiques de Marie de l'Incarnation (1599-1672), religieuse mystique et missionnaire en Nouvelle-France. L'étude montre que les deux ouvrages, qui achèvent une longue tradition biographique, proposent la vie de la religieuse en modèle humanitaire en développant une thématique de l'amour qui est censée encourager la société actuelle à ne pas se laisser abattre par la violence guerrière du dernier siècle et à repenser l'avenir comme un bonheur possible.

**Abstract :** The contribution examines the documentary *Folle de Dieu* (2008) and the play *Marie de l'Incarnation ou La déraison d'amour* (2009), Jean-Daniel Lafond's adaptations of Marie de l'Incarnation's (1599-1672) autobiographical texts. The study demonstrates that the two works, the last in a long biographical tradition, construe the nun's life as a humanitarian model through the theme of love. In this manner, the film-maker encourages the current society not to give way to the bellicose violence of the last century and to rethink the future as a possible happiness.

**Mots-clés :** cinéma, théâtre, adaptation biographique, Marie de l'Incarnation, Québec.

**Keywords:** cinema, drama, biographical adaptation, Marie de l'Incarnation, Quebec.

Le cinéaste québécois d'origine française Jean-Daniel Lafond nous a livré deux ouvrages consacrés à la vie de Marie Guyard de l'Incarnation (1599-1672). Il s'agit, d'un côté, du film *Folle de Dieu* – produit et distribué par l'Office national du film du Canada – dont la première eut lieu en 2008, à Montréal, à l'occasion du festival des films du monde ; de l'autre, du texte théâtral *Marie de l'Incarnation ou La déraison d'amour*, paru en 2009, suite à la représentation dramatique montée au Théâtre du Trident de Québec avec Marie Tifo, interprète de Marie de l'Incarnation, dans une mise en scène de Lorraine Pintal. À cheval sur deux années, Lafond a mobilisé trois médias pour ressusciter la figure de celle qui est considérée l'un des personnages fondateurs de l'histoire du Québec, l'un des acteurs religieux de l'évangélisation et de la colonisation de la Nouvelle-France. De plus, la renommée de la moniale originaire de Tours tient également à l'exemplarité de son parcours mystique.

Il est curieux qu'à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle un cinéaste s'intéresse à une sainte<sup>1</sup> du XVII<sup>e</sup> siècle dont les expériences et les préoccupations apparaissent si éloignées de celles qui touchent la société actuelle. C'est pourquoi nous nous

---

<sup>1</sup> À l'époque de la sortie du film, Marie de l'Incarnation n'avait été que béatifiée. Elle a été canonisée en 2014, par le Pape François I<sup>er</sup>.

proposons d'examiner les ouvrages retenus dans le but de cerner les raisons qui ont amené Lafond à placer Marie de l'Incarnation sur le grand écran et à la mettre en scène dans les théâtres du Québec, de la France et de l'Italie<sup>2</sup>. Même si le film et la pièce ont vu le jour dans le cadre de la célébration du 400<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de Québec, il nous semble que les intentions du cinéaste dépassent la simple commémoration du personnage historique.

Une toute première réponse à notre interrogation s'annonce dans les titres du film et de la pièce. Les deux se focalisent sur le sentiment par excellence de la non-violence : l'amour. Celui-ci se présente comme un sentiment excessif dans la mesure où il frise la folie et comme un sentiment démesuré au point d'aller au-delà des limites de la raison et du sens commun. L'amour dont il est question est inconcevable pour la plupart des hommes, étant donné qu'il est mystique et transcendant. Inspirés du *Cantique des cantiques*, les mystiques décrivent leur rencontre avec Dieu en établissant des analogies avec les relations amoureuses humaines. Il suffit de rappeler, par exemple, que l'événement saillant de tout cheminement intérieur, c'est-à-dire la fusion de l'âme avec Dieu, est nommée *mariage spirituel*. Comme le dit Michel de Certeau, la littérature mystique témoigne d'« une lente transformation de la scène religieuse en scène amoureuse, ou d'une foi en érotique » (1982, 13). Les serviteurs de Dieu, confrontés à une expérience qu'ils définissent unanimement indicible, ne disposent que de la langue humaine pour parler de phénomènes auxquels ils ne rendraient justice que par un langage divin. Lorsqu'ils relatent leur vie intérieure, les spirituels opèrent une transgression sémantique en chargeant les mots de la langue partagée d'un deuxième sens. En d'autres mots, ils inventent un nouveau code ayant recours extensivement à des procédés métaphoriques appliqués de manière privilégiée aux domaines perceptif et affectif (Ladrière 1984, 66-77). L'expérience spirituelle est donc réifiée par la mise en scène d'un « corps, écrit mais indéchiffrable, pour lequel un discours érotique se met désormais en quête de mots et d'images » (Certeau 1982, 14).

Cet amour extraordinaire et ce langage d'amour ne sont certainement pas accessibles à tout le monde, et pourtant Lafond les repropose à un public aussi bien vaste qu'hétérogène. Lorsque nous disons qu'il les repropose, c'est dans un sens littéral parce que le film et la pièce constituent des adaptations des écrits autobiographiques de la religieuse, des adaptations dont la singularité de la démarche repose essentiellement sur la sélection et la recombinaison de passages tirés des textes sources. Lafond « fictionnalise » le personnage historique en exploitant les mots que celui-ci coucha sur le papier plus de trois siècles auparavant, de sorte que nous écoutons et nous lisons la parole qui est à peu près celle qui sortit de la plume de la mystique. Toutefois, dire avec les mots de la religieuse ne signifie pas forcément exprimer le même sens.

---

<sup>2</sup> La pièce a été présentée à Compiègne, à Lyon et à Milan.

### Marie de l'Incarnation au fil des siècles

Appelée dès l'enfance dans la voie mystique, Marie Guyard se consacra à Dieu en entrant, en 1631, chez les Ursulines de Tours. Bien avant cette date, elle avait manifesté son désir de vie religieuse, mais ses parents l'obligèrent à se marier. Elle mit au monde un enfant, Claude Martin, qui devint orphelin de père lorsqu'il n'avait que six mois. La jeune femme attendit que son enfant fût adolescent pour le placer chez les Jésuites et puis pour l'abandonner en raison de sa vocation. Quelques années plus tard, en 1639, la religieuse quitta son pays pour fonder à Québec le premier monastère d'Ursulines du Nouveau Monde et le premier établissement appliqué à l'éducation et à l'instruction des filles des Amérindiens et des colons. En étroite collaboration avec les Jésuites, installés en Nouvelle-France depuis 1632, Marie de l'Incarnation contribua au projet d'évangélisation et de « francisation » des autochtones, selon les dispositions de la couronne française, jusqu'à sa mort, en 1672.

Dans l'embarras et la difficulté de la vie missionnaire, Marie de l'Incarnation trouvait toujours le temps d'écrire. À cette époque remontent de nombreuses missives adressées aux communautés religieuses européennes, aux bienfaiteurs, aux membres de sa famille et, en particulier, à son fils qui, entre-temps, était entré dans l'ordre de Saint-Benoît. Dom Claude, correspondant privilégié, obtint de sa mère des comptes rendus détaillés de la vie en Nouvelle-France et de son expérience intérieure. Ces confidences épistolaires ne suffisaient pas au bénédictin car, ayant conscience de l'entreprise missionnaire sans précédent et de l'exemplarité spirituelle de sa mère, il avait l'intention de lui rendre hommage en écrivant sa biographie. Il exigea d'elle ses écrits spirituels, ceux qu'elle n'avait plus puisqu'ils étaient demeurés en France. La moniale se mit donc à l'écriture, de sorte qu'en 1654 elle envoya à son fils son autobiographie spirituelle – connue, aujourd'hui, sous le titre de *Relation de 1654* (Jamet 1930, 151-476) –, un texte où elle relate aussi bien les étapes de son perfectionnement intérieur que son existence.

Au lendemain du décès de la religieuse, Dom Claude rassembla le maximum d'écrits de sa mère en les demandant à tous ceux qui avaient été en relation avec elle. Entre 1677 et 1684, il publia quatre ouvrages : pour commencer, *La Vie de la Vénérable Mère Marie de l'Incarnation*, hagiographie où la voix du biographe se mêle à celle de l'ursuline abondamment citée ; ensuite, il fit paraître un volume pour la correspondance, un recueil d'écrits spirituels, intitulé *Retraites de la Vénérable Mère Marie de l'Incarnation, religieuse ursuline, avec une Exposition succincte du Cantique des cantiques*, et *L'École sainte*, un écrit pédagogique tiré des notes prises par l'une des novices suivies par la moniale à Tours.

La production du fils dévoué a été à l'origine d'une légende hagiographique et d'un phénomène adaptatif étonnant. Depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, on a consacré à l'ursuline treize biographies qui se distinguent par la variété des intentions et des perspectives : publiés par des religieux et des laïques, européens et nord-américains, les ouvrages mettent en œuvre plusieurs modalités du genre biographique, en passant de l'hagiographie

au texte romancé ou de l'essai biographique à la biographie de vulgarisation. Les biographes ont donc imité le premier éditeur des écrits de Marie de l'Incarnation, dans la mesure où ils ont abondamment eu recours à la citation des textes de la religieuse, sans compter que jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle ceux-ci n'ont été accessibles à autrui que par le biais de la *Vie* de Dom Claude. C'est à ce moment-là que les Bénédictins de Solesmes – spécialement, Dom Albert Jamet et Dom Guy-Marie Oury – ont travaillé à l'édition critique de l'œuvre de l'ursuline en bénéficiant, entre autres, de la retrouvaille d'une copie manuscrite de l'autobiographie de 1654.

Lafond prolonge cette tradition. La nature adaptative de son texte théâtral est annoncée par la formule, placée sous le titre, « À partir de » suivie des références à la *Correspondance* (Oury 1971) et à la *Relation de 1654* de la religieuse. La démarche est confirmée dans l'introduction à travers l'image de la recomposition : « Le texte théâtral que je vous propose a été tissé avec ses écrits » (*La Dérision d'amour* 8)<sup>3</sup>. Pareillement, dans le film, l'indication des deux textes sources apparaît dans le générique. Ce qui distingue Lafond par rapport à ses prédécesseurs c'est que ses travaux réalisent une nouvelle modalité adaptative<sup>4</sup> : alors qu'auparavant on demeurait dans le domaine scriptural en opérant un changement générique, de l'autobiographique au biographique, chez le cinéaste la transposition comporte un changement de média car on passe du texte écrit à la monstration cinématographique et scénique<sup>5</sup>.

En nous limitant à la production adaptative de l'espace québécois, nous constatons que les auteurs, principalement religieux, ont publié leurs biographies à des moments importants de l'histoire du pays. Henri-Raymond Casgrain fit paraître l'*Histoire de la Mère Marie de l'Incarnation [...] précédée d'une esquisse sur l'histoire religieuse des premiers temps de la colonie* en 1864, à l'époque de la réunion du Haut-Canada et du Bas-Canada – l'un de souche anglophone et l'autre à majorité francophone –, cent ans après la cession de la Nouvelle-France à la couronne britannique et presque trente ans après la Rébellion des patriotes et l'impitoyable jugement négatif de la culture francophone par Lord Durham. La biographie religieuse d'empreinte historique de l'abbé Casgrain se situa dans un large mouvement de réaction et de réhabilitation de l'identité canadienne-française, autrement dit la figure de Marie de l'Incarnation fut instrumentalisée pour insister sur les origines catholiques de la collectivité. Cette vision, qui faisait de la foi l'une des valeurs identitaires fondamentales des Canadiens-français, se perpétua jusqu'à l'époque de la Révolution tranquille, lorsqu'on remit en question le rôle de l'Église catholique. C'est à la

---

<sup>3</sup> Dorénavant *DA*.

<sup>4</sup> Linda Hutcheon (2006, 7-8) énumère ces modalités : il peut y avoir changement de média, de genre, de cadre ou de contexte, tout comme la transposition peut être ontologique lorsque le réel se transforme en fictionnel.

<sup>5</sup> Lafond n'est pas le seul à avoir suivi cette voie. Il existe, par exemple, une BD, deux transpositions musicales et, en particulier, le monologue théâtral *Marie de l'Incarnation* interprété par Marcel Bozonnet, mis en scène par Jean-Louis Jacopin et monté à Paris en 1979 et au Québec, l'année suivante, avec la collaboration de Lafond.

fin du gouvernement conservateur de Maurice Duplessis (1944-1959) et en pleine Révolution que parurent deux ouvrages (Beaumier 1959, Groulx 1966) érigeant la religieuse en modèle de spiritualité pour contraster les tendances anticléricales.

Comme le suggèrent ces exemples, les biographies de l'ursuline surviennent en relation à des bouleversements socio-politiques dans le but de valoriser une culture minoritaire, d'édifier la communauté catholique et de rehausser le sentiment religieux. L'objectif de Lafond s'écarte nettement de ces postures : s'il offre Marie de l'Incarnation en modèle ce n'est pas pour affermir la croyance des spectateurs, il n'a pas « la prétention d'évangéliser ou de convertir » (DA, 80). Il souhaite, au contraire, que ses destinataires puissent voir dans l'amour dont témoigne l'ursuline une valeur sacrée, un bien universel, qui n'est ni l'apanage du religieux, ni la manifestation d'une déviance. Dans la postface<sup>6</sup> du texte théâtral le cinéaste manifeste son désenchantement pour l'appauvrissement spirituel engendré par le « catholicisme fondamentaliste » sous le régime duplessiste et le « rejet du religieux » successif (DA, 80). Lafond souligne que le mal déploré s'étend bien au-delà des frontières du Québec pour investir l'ensemble des cultures occidentales et qu'il faut en appréhender les conséquences individuelles, car la privation du sacré socialement enraciné retentit sur le droit à la liberté de chaque individu. Selon le cinéaste, la spiritualité constitue, en effet, « ce droit de l'individu à ce territoire inviolable qui fonde sa liberté, mais aussi sa responsabilité en tant que citoyen qui a son bout de chemin à faire pour rendre la vie plus vivable et l'humanité plus humaine » (DA, 81). De la manière d'être dans le monde et pour le monde de chacun dépend le destin de l'humanité. Lafond cherche donc à sensibiliser son public à la responsabilité individuelle et collective en proposant Marie de l'Incarnation comme modèle triomphant de la liberté. Le succès de la religieuse devrait encourager les spectateurs à réagir et à émuler celle qui a eu le courage de concrétiser sa liberté en s'appuyant sur la seule force dont elle disposait : l'amour pour Dieu et pour le prochain.

### **Les manifestations de l'amour**

La thématique de l'amour se développe de manière quasiment identique dans le film et dans le texte théâtral, étant donné que les deux ouvrages sont étroitement reliés et qu'ils forment un tout avec la mise en scène.

*Folle de Dieu* est un documentaire de genre biographique, même si, en réalité, il se situe à la limite de cette manière de faire du cinéma. Comme le suggère Guy Gauthier, le documentaire est défini comme une enquête sur des événements actuels, donc sur le présent et surtout sur « ce qui est visible dans le présent » (Gauthier 1995, 6), de sorte que tout sujet historique, désormais invisible, s'oppose à la nature-même du documentaire. De Marie de l'Incarnation, il ne reste que la trace de sa parole, les écrits que la voix de la

---

<sup>6</sup> Nous signalons que dans la postface, intitulée « La leçon de Marie », Lafond explicite ses intentions et sa vision de la religieuse.

comédienne Marie Tifo réactualise tout au long du film. L'originalité du récit filmique repose sur la superposition de deux niveaux diégétiques, car la biographie de la religieuse se dévoile à travers l'histoire de l'actrice aux prises avec la compréhension et l'interprétation de son personnage.

Le film montre le travail préalable à la mise en scène théâtrale. On voit souvent Tifo et Pintal en conversation et en réflexion sur le personnage. En s'appuyant sur la lecture de fragments des textes de Marie de l'Incarnation, les deux femmes expriment leurs doutes et leurs perplexités. Lorsqu'en *voix off* on entend le récit sur la séparation de Claude pour l'entrée en religion, on assiste au maquillage et à l'habillage de la comédienne en moniale. On voit également Tifo en répétition, seule et à peine illuminée dans un espace noir qui évoque l'obscurité du plateau d'un théâtre. Parfois, on suit Tifo dans sa familiarisation avec l'espace monastique : par exemple, elle erre dans le silence des couloirs du couvent des Ursulines, elle se recueille en s'agenouillant devant un crucifix dans la pénombre d'une pièce fermée, elle écrit avec une plume, assise à une table dans une cellule et elle se promène dans le cloître enneigé<sup>7</sup>. À côté de cela, la preuve prédominante du lien entre les deux ouvrages consiste dans le fait qu'à plusieurs reprises l'actrice lit son scénario qui, à quelques variations près, correspond au texte publié par Lafond.

La lecture du scénario, en plus d'être effectuée en solo ou partagée avec la metteuse en scène, sert souvent à déclencher les interrogations que l'actrice adresse à des spécialistes – des témoins, selon l'un des aspects constitutifs du documentaire – qui offrent leur point de vue sur les expériences de Marie de l'Incarnation, ce qui confère au film une dimension didactique. Pour entrer dans la peau du personnage, Tifo a recours au savoir approfondi de deux historiens, Dominique Deslandres et Jacques Lacoursière, de l'éthicien Bernard Keating, de l'écrivaine Aline Apostolska, de l'ursuline Gabrielle Noël, d'un représentant de la nation Huron-Wendate, François Vincent, de la musicologue Louise Courville et de la chorégraphe Marie Chuinard. Ces témoins favorisent la compréhension des événements biographiques de l'ursuline sélectionnés par Lafond : la relation avec le fils abandonné, le rapport avec les Amérindiens, le désir de martyre, l'incendie du monastère de 1650, la pratique du chant, les expériences extatiques, le tremblement de terre de 1663, la mortification corporelle, les obscurités spirituelles et, enfin, la vieillesse, la maladie et la mort de la moniale.

Tous ces thèmes réapparaissent dans le texte théâtral qui consiste dans un monologue structuré en vingt-quatre tableaux et composé presque

---

<sup>7</sup> Toutes ces scènes ont été tournées au monastère des Ursulines de Québec, ce qui nous fait apprécier l'effet de réel qui distingue le cinéma du théâtre. Les scènes que nous avons énumérées représentent une fictionnalisation de l'histoire, procédé qui se heurte, encore une fois, à la norme du documentaire, tout en constituant la singularité du film, car ces fragments fictionnels alternés avec les reprises de la comédienne jouant comme sur une scène théâtrale révèlent son caractère intermédial. Même si, comme l'affirment Marion Froger et Jürgen E. Müller, « en *études cinématographiques*, l'intermédialité est dite constitutive du média » (2007, 7), l'intermédialité de *Folle de Dieu* tient à l'hybridation du langage cinématographique par des éléments du code théâtral.

exclusivement des écrits de Marie de l'Incarnation. Lorsque Lafond choisit les passages pour les rassembler, généralement, il ne respecte ni leur chronologie réelle, ni leur contenu. Ces incohérences sont imperceptibles au spectateur-lecteur qui ne connaît pas les textes originaux. Il en va de même pour les omissions dans la transposition d'un paragraphe, l'inversion de l'ordre des phrases, les modifications lexicales ou syntaxiques, le changement des temps verbaux et le rajeunissement orthographique de la langue du XVII<sup>e</sup> siècle.

Pour le destinataire, la pièce se présente comme un compte rendu chronologique qui retrace la vie de la moniale à partir de l'épisode de son enfance qui la disposa à recevoir les grâces futures de Dieu jusqu'à son dernier soupir<sup>8</sup>. La reprise biographique se réalise à la première personne pour être adressée au fils de la religieuse, tel que Lafond le met en relief dans le prologue, en indiquant que Marie de l'Incarnation « écrit à la lueur de la bougie » (*DA*, 13) et en rapportant une partie de la lettre datée du 26 octobre 1653 (*Correspondance* 515-516) qui annonçait à Claude le projet de lui raconter dans le moindre détail sa vie (*DA*, 14). Cette situation énonciative est régulièrement rappelée tout au long de la pièce à travers les instructions des didascalies qui décrivent la protagoniste en train d'écrire (« Retour à l'écriture », « Marie écrit à la lueur de la chandelle. », « Elle écrit avec peine. », « Une planche de bois lui sert d'écrivoire. », *DA*, 21, 24, 61, 63) et à travers les énoncés qui portent les marques du discours épistolaire, autrement dit l'adresse réitérée « Mon très cher fils » et l'indication du lieu et de la date de la rédaction.

Le monologue s'étend beaucoup plus sur l'époque missionnaire que sur le reste de la vie de la religieuse. Dans les trois premiers tableaux, l'auteur reproduit la phase séculière en mettant en lumière la naissance et l'évolution de l'amour de la petite fille et de la jeune femme pour Dieu. De la vie religieuse à Tours on n'évoque que la prise du voile et le trouble de conscience dû à l'abandon de Claude. À partir du sixième tableau se développe l'histoire missionnaire en commençant par l'émergence de la vocation apostolique. Le récit expose, ensuite, le voyage transatlantique, l'état de la colonie à l'arrivée, les pratiques auprès des autochtones, les conditions de logement et de subsistance, le martyre esquivé par un jésuite, les catastrophes de l'incendie et du séisme, la défaillance de santé dans les dernières années de la religieuse et sa mort. La narration de la vie missionnaire est, parfois, interrompue par des séquences (les tableaux 15, 17, 18, 21) centrées sur les phénomènes spirituels et corporels impliqués par l'expérience mystique.

Malgré son découpage chronologique, le texte théâtral révèle en filigrane

---

<sup>8</sup> L'événement qui ouvre aussi bien la pièce (*DA*, 15) que la *Relation de 1654* (160-161) est un songe prophétique dans lequel Marie se voit promettre à Jésus-Christ d'être à lui. En ce qui concerne la circonstance finale, la religieuse n'a certainement pas décrit sa mort. Ainsi Lafond représente-t-il le moment de l'agonie en exploitant un épisode de tentation diabolique, voire de possession, que l'ursuline vécut à l'époque de son noviciat. La mort est illustrée par le triomphe d'un esprit divin sur une entité maligne qui voulait s'emparer de la protagoniste (*DA*, 66).

une structure thématique. L'objectif biographique de Lafond ne vise ni l'exhaustivité, ni la fidélité, de sorte que sa biographie dramatique se présente plutôt, selon le titrage de l'introduction, comme « [u]ne allégorie de la vie » (DA, 7). Définir la démarche adaptative par le procédé allégorique c'est avouer que l'on veut parler par images et que le personnage et les événements scénarisés dissimulent un sens second. Cette signification symbolique apparaît dans les manifestations de l'amour de Marie de l'Incarnation.

La source de toute forme d'amour est le sentiment transcendant qui unit la religieuse avec Dieu. Cette relation qui se réalise dans la dimension animique est paradoxalement représentée par la matérialité corporelle, qu'il s'agisse, comme on l'a dit, de la stratégie discursive de la métaphore érotique ou des manifestations physiques de l'expérience extatique. Lafond, tout en se questionnant sur la réception actuelle de cette expérience (DA, 76), n'hésite pas à insister sur la dimension corporelle, spécialement dans les tableaux à sujet spirituel qui entrecourent la progression de la vie missionnaire, en adoptant deux types de démarche. D'un côté, il reproduit les passages où Marie de l'Incarnation exprime la perte du contrôle de soi ; de l'autre, il exploite les potentialités médiales du dispositif dramatique. Dans le quinzième tableau, nous avons un exemple de ce deuxième procédé :

*Elle se lève./Et, en effet, elle [l'âme] avait, en jouissant de sa présence [de Dieu], l'expérience de sa douceur qui lui faisait dire :/Votre nom est comme un onguent répandu ;/Pour ce, les jeunes filles vous ont grandement aimé./Elles ont sauté et tressailli de joie/en savourant vos mamelles./Elle reprend et psalmodie cet extrait du Cantique des cantiques./Sa psalmodie est reprise par une viole de gambe ou un violoncelle./[...]/Dieu lui fait voir qu'il est comme une grande mer,/laquelle ne peut rien souffrir d'impur,/aussi que lui, Dieu de pureté infinie,/ne peut et ne veut rien souffrir d'impur./On entend en voix off : VOTRE NOM EST COMME UN ONGUENT/RÉPANDU ;/[...] /La musique reprend forte puis baisse quand reprend la voix de Marie./Je frémis quand j'y pense,/et combien il importe d'être fidèle./[...]/Elle danse et, tout en dansant, elle enlève sa robe noire et apparaît tout en blanc comme dans les premières scènes./La musique s'arrête brusquement./Marie se laisse tomber sur son lit, comme épuisée. (DA, 42-43).*

Alors que la religieuse narre sa vision de la pureté divine, la comédienne montre, comme l'indiquent les didascalies, l'intensité du transport en dansant et en se jetant sur le lit pour la perte des forces physiques. De plus, Lafond cherche, en quelque sorte, à faire partager le vertige spirituel de l'ursuline au spectateur-lecteur à travers la répétition sonore du verset du *Cantique*. Celui-ci apparaît en quatre versions : récité par l'actrice, psalmodié, mis en musique et répété en *voix off*.

Deux tableaux plus loin, lorsque le cinéaste transcrit l'épisode où Marie de l'Incarnation, inspirée de Dieu, se fit l'exégète d'un passage du *Cantique* pour ses consœurs, la réaction corporelle est évoquée aussi bien verbalement que visuellement :

*J'avais de puissants mouvements/de sauter et de battre les mains et de provoquer/tout le monde de chanter les louanges d'un si grand/Dieu./Elle se*



*lève et tournoie.*/Enfin je perdis la parole,/comme si l'Esprit de mon Jésus eût tout voulu pour/lui./Cela me mettait toute hors de moi,/en sorte qu'allant par le monastère, j'étais en un/continuel transport. (DA, 48).

Cet amour excessif qui met la religieuse hors d'elle-même, en absorbant son esprit et en faisant succomber son corps, se transforme en amour du prochain à travers l'inspiration de la vocation apostolique. Sous cet aspect, l'amour de/pour Dieu devient intransigeant au point que les sentiments humains et, en particulier, l'amour maternel doivent être anéantis. C'est ce que l'on représente dans le vingt-et-unième tableau en citant le discours que l'ursuline adressa à son fils pour justifier son deuxième abandon :

Et lorsque je m'embarquai pour le Canada,/et que je voyais l'abandon actuel que je faisais de ma/vie pour son amour [de Dieu], j'avais deux vues dans mon esprit,/l'une sur vous, l'autre sur moi./À votre sujet, il me semblait que mes os se déboîtaient/et qu'ils quittaient leur lieu, pour la peine/que le sentiment naturel avait de cet abandonnement./Mais, à mon égard, mon cœur fondait de joie/dans la fidélité que je voulais rendre à Dieu et à son/Fils,/lui donnant vie pour vie, amour pour amour, tout pour/tout,/puisque cette Divine Majesté m'en rendait digne/et me mettait dans l'occasion, moi qui étais la lie du/monde. (DA, 57).

Qu'il s'agisse du premier abandon au nom de la vocation religieuse ou de la séparation définitive de 1639, l'amour divin imposa à Marie de l'Incarnation de sacrifier le fruit de ses entrailles, comportement que la société actuelle juge indigne, un « crime », comme l'affirme Keating dans le film. Toutefois, il n'y a vie ou amour terrestres qui puissent retenir l'ursuline, c'est le gage pour sa liberté, pour reprendre l'idée d'Apostolska lorsqu'elle dit que Marie de l'Incarnation trouve sa liberté dans une perte et en renonçant à quelque chose d'elle-même.

La privation d'un bien individuel est nécessaire à l'acquisition d'un honneur pour celle qui se voyait la « lie » ou la dernière des créatures du monde et à la possession d'un bien universel, la diffusion de l'amour de Dieu sur terre. C'est ce que Lafond représente dans le sixième tableau en faisant prononcer au personnage, qui tient entre ses mains un globe, une prière à Dieu que nous n'avons pas retrouvée dans les écrits de la religieuse :

Ô Père, j'accepte au péril de ma vie de partir en Nouvelle-France pour la conversion des âmes. Mais je ne puis entreprendre cette aventure sans votre secours./La nouvelle Église du Canada m'est apparue en songe comme la nacelle d'un navire en détresse, soutenue par les seules croix de vos martyrs./Ô Père, n'y a-t-il que le sacrifice de ces valeureux hommes pour construire la Nouvelle-France ? Oui, je veux marcher dans le sillon de votre Esprit guidant nos fragiles navires sur les flots mugissants jusqu'à ce Nouveau Monde. (DA, 24).

Ce passage réinterprète le songe prémonitoire qui annonça à Marie de l'Incarnation sa vie missionnaire. L'entreprise apostolique est décrite par le croisement d'une métaphore aquatique et du thème du martyr. Le

personnage consent à immoler sa vie pour l'épanouissement d'une nouvelle Église et d'un nouveau pays, perçus dans un état de précarité et de danger, comme le suggère l'image de « la nacelle d'un navire en détresse » (*DA*, 24). L'ursuline s'engage aussi à rejoindre les missionnaires-martyres, « fragiles navires sur les flots mugissants » (*DA*, 24), dont les « croix » et le « sacrifice » constituent le seul moyen pour la réussite du projet d'évangélisation.

Le présage que la religieuse exprime dans cette sorte de nouvelle profession de foi sera illustré dans les tableaux successifs à travers le récit des désagrèments et des difficultés de la vie missionnaire. La sélection des passages montre que le sacrifice de la moniale est une condition quotidienne qui va de la résistance aux températures rigoureuses et de la restriction alimentaire (*DA*, 33, 35-36) jusqu'à la perte de tout à cause de l'incendie du monastère (*DA*, 44-46). Le choix des textes n'est pas anodin car il témoigne de l'endurance et du courage du personnage et de ses consœurs, dans le but de faire partager au spectateur-lecteur le commentaire qu'un colon proféra lorsqu'il vit l'imperturbabilité des religieuses devant leur couvent enveloppé de flammes : « Il faut que ces filles-là soient folles,/ou qu'elles aient un grand amour de Dieu. » (*DA*, 45).

Rien ne vaut cet amour déraisonnable qui a pour objet aussi bien Dieu que le prochain. Le texte théâtral met en relief que Marie offre sa vie à Dieu en se faisant l'intermédiaire de son amour auprès des peuples qui ne le connaissent pas. Le cinéaste interprète l'œuvre missionnaire de la moniale à la lumière du renversement de la perspective postcoloniale qui avait condamné les missionnaires et leurs textes en raison de l'idéologie qui leur empêchait la compréhension et le respect de l'altérité<sup>9</sup>. D'après Lafond, la religieuse est au service de l'amour plutôt que de l'acculturation imposée par le roi. Tout en répandant sa culture et sa foi aux Amérindiens, elle apparaît comme un modèle de tolérance, aussi bien dans ses actions que dans sa pensée, ce qui prouve son actualité, puisqu'« [e]n avance de trois siècles, elle est une sorte de précurseur de la politique du multiculturalisme qui, en 1971, invitera tous les Canadiens à accepter la diversité culturelle » (*DA*, 81). Ainsi, le cinéaste privilégie la transposition de passages qui témoignent de l'ouverture vers l'altérité. C'est le cas de l'apprentissage des langues au début de l'établissement, de la rédaction d'ouvrages en plusieurs langues que l'ursuline réalisa, pendant ses dernières années, pour assurer la communication à la postérité et de l'adaptation aux goûts alimentaires des autochtones, indiquée par la reproduction de la recette d'un plat amérindien, la « sagamité » (*DA*, 32, 63, 37).

L'image accommodante de l'ursuline est achevée, dans le treizième tableau, lorsque Lafond rapporte l'aveu des limites de l'acculturation auprès des petites amérindiennes : « C'est une chose très difficile,/pour ne pas dire impossible de les franciser ou/civiliser./Nous en avons l'expérience plus que

---

<sup>9</sup> Marie de l'Incarnation n'a pas échappé au crible postcolonial dans la mesure où plusieurs critiques l'ont associée aux dominateurs occidentaux responsables de l'anéantissement des autochtones (Ferraro 2009, 156).

tout autre,/et nous avons remarqué que de cent qui ont/passé par nos mains,/à peine en avons-nous civilisé une. » (*DA*, 38). Si la religieuse reconnaît l'échec de l'œuvre missionnaire c'est parce qu'elle a saisi la spécificité de la nature autochtone – « L'humeur sauvage est faite de la sorte » (*DA*, 38) – et qu'on ne peut pas la forcer : « je ne sais pas si elles [les Iroquoises] seront plus capables d'être civilisées/que les autres,/ni si elles retiendront la politesse française dans laquelle/on les élève./Moi, je n'attends pas cela d'elles,/car elles sont Sauvages,/et cela suffit pour ne le pas espérer. » (*DA*, 39). En mettant en relief le relativisme culturel de la posture de Marie de l'Incarnation, Lafond loue donc sa méthode non-violente d'agir envers l'altérité, une méthode qui se veut dialogue plutôt que guerre, selon les propos d'Apostolska dans le film.

### Conclusions

Lafond transmet à son public l'image d'un personnage qui a fait de l'amour du prochain sa raison d'être. Nous avons vu qu'il s'agit d'un sentiment immodéré qui défie la crainte et la faiblesse humaines en faisant table rase de l'amour-propre et par là de l'affection maternelle. La séparation de Claude, obscure et exécration aujourd'hui, n'est que la moindre manifestation du sacrifice que Marie de l'Incarnation recherche. Comme le suggère Pierre Nepveu, la religieuse tend « vers une privation plus grande encore de tout espace et de toute réalité substantielle » (1998, 36), un sacrifice intérieur et absolu que seulement le Canada peut concrétiser. C'est dans la quête de ce néant que l'ursuline trouve l'autre : « la vie et la mort me sont une même chose,/les souffrances me sont plus agréables que toutes les délices de la terre ;/que l'on m'envoie dans le fond de la plus cruelle Barbarie,/ce seront là mes délices,/et je chérirai plus mes petites Sauvages, que si c'étaient des princesses » (*DA*, 25-26).

Sur cet énoncé affichant une audace exceptionnelle contre « la plus cruelle Barbarie », Lafond construit l'un des messages qu'il adresse à la société contemporaine. Comme nous le lisons dans la postface, le cinéaste compare la condition de la France du XVII<sup>e</sup> siècle avec la situation occidentale actuelle. Après avoir énuméré la série de conflits de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, il conclut :

Et le pire est venu le 11 septembre 2001, quand le monde a basculé après l'attentat du World Trade Center et que le XXI<sup>e</sup> siècle, à peine né, a été confronté à cette question radicale : devant la barbarie extrême, comment humaniser l'humanité ? En 1599, à la naissance de Marie Guyart au lendemain de la barbarie des guerres de religion, c'est la même question qui se pose à l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle. Marie Guyart en fera le thème principal de son engagement. (*DA*, 69).

C'est donc la barbarie humaine qui se manifeste dans la violence de la guerre que Lafond met en cause, de même que sa conséquence ou le désenchantement collectif à l'égard de la possibilité d'un monde meilleur. La fermeté et la hardiesse d'un personnage parmi les plus faibles de son temps qui a osé « [rêver] de bâtir un monde nouveau en Amérique » (*DA*, 82) devrait

conforter les individus affligés et effrayés par la violence de nos jours et les inviter à réagir pour trouver le moyen de résister à l'inhumanité « de la force, de la violence, de la haine, de l'exclusion » (DA, 84). Et ce moyen existe, puisque la religieuse a aimé son prochain et respecté sa différence tout en ayant le rôle d'éduquer les Amérindiens selon les mœurs et les valeurs occidentales.

Toute l'expérience altruiste de la religieuse est synthétisée dans la dernière citation du texte théâtral : « L'ordre de l'Amour, c'est d'aimer sans mesure, comme la mesure de l'amour, c'est d'aimer sans mesure. » (DA, 66)<sup>10</sup>. Par ce sentiment d'amour infini, sans être forcément rapporté à Dieu, Lafond prolonge la mythification de Marie de l'Incarnation élaborée par les biographes précédents mais, par rapport à eux, il met la sainteté de la religieuse à l'arrière-plan de son héroïsme humanitaire. Sur cette valeur, il encourage la société actuelle à reconstruire un sens pour l'avenir.

### Bibliographie citée

- Beaumier, Joseph-Louis. *Marie Guyart de l'Incarnation, fondatrice des Ursulines au Canada, 1599-1672*. Trois-Rivières : Éd. du Bien Public, 1959.
- Casgrain, Henri-Raymond. *Histoire de la Mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des Ursulines de la Nouvelle-France, précédée d'une esquisse sur l'histoire religieuse des premiers temps de la colonie*. Québec : Desbarats, 1864.
- Certeau, Michel de. *La Fable mystique, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris : Gallimard, 1982.
- Ferraro, Alessandra. « Attività missionaria e mediazione interculturale in Nouvelle-France : Marie de l'Incarnation » [« Activité missionnaire et médiation interculturelle en Nouvelle-France : Marie de l'Incarnation »]. In : Nicola Gasbarro (a cura di). *Le Culture dei missionari [Les Cultures des missionnaires]*. I. Roma : Bulzoni Editore, 2009 : 153-174.
- Froger, Marion et Jürgen E. Müller. *Intermédialité et socialité : Histoire et géographie d'un concept*. Münster : Nodus Publikationen, 2007.
- Gauthier, Guy. *Le documentaire un autre cinéma*. Paris : Nathan, 1995.
- Groulx, Lionel. *La grande dame de notre histoire : esquisse pour un portrait*. Ottawa : Fides, 1966.
- Hutcheon, Linda. *A theory of adaptation [Une théorie de l'adaptation]*. New York : Routledge, 2006.
- Ladrière, Jean. *L'articulation du sens : Les langages de la foi*. II. Paris : Cerf, 1984.
- Lafond, Jean-Daniel. *Marie de l'Incarnation ou La déraison d'amour : théâtre*. Montréal : Leméac, 2009.
- Marie de l'Incarnation. *Écrits spirituels et historiques*. Publiés par dom Claude Martin, réédités par dom Albert Jamet. II. Paris/Québec : Desclée de Brouwer/L'Action sociale, 1930.
- Marie de l'Incarnation. *Correspondance*. Nouvelle édition par dom Guy-Marie Oury. Solesmes : Abbaye Saint-Pierre, 1971.
- Martin, Claude. *La Vie de la Vénérable Mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des*

<sup>10</sup> Contrairement à l'indication adaptative de la pièce, ce passage est tiré de l'Exposition succincte du Cantique des cantiques (Martin 1682, 239).

- Ursulines de la Nouvelle-France, tirée de ses lettres et de ses écrits.* Paris : Louis Billaine, 1677.
- Martin, Claude. *Lettres de la Vénérable Mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des Ursulines de la Nouvelle-France, divisées en deux parties.* Paris : Luis Billaine, 1681.
- Martin, Claude. *Retraites de la Vénérable Mère Marie de l'Incarnation, religieuse ursuline, avec une Exposition succincte du Cantique des cantiques.* Paris : Veuve Louis Billaine, 1682.
- Martin, Claude. *L'École sainte, ou Explication familière des mystères de la foi pour toutes sortes de personnes qui sont obligées d'apprendre ou d'enseigner la doctrine chrétienne.* Paris : J.-B. Coignard, 1684.
- Nepveu, Pierre. « Admirable néant ». In : Pierre Nepveu. *Intérieurs du Nouveau Monde : Essai sur les littératures du Québec et des Amériques.* Montréal : Boréal, 1998 : 31-41.

### **Filmographie**

- Lafond, Jean-Daniel. *Folle de Dieu.* Canada, 2008.