
Des « merveilles » médiévales en Acadie contemporaine : l'œuvre de Georgette LeBlanc

Juliette Valcke⁸²

Université Mount Saint Vincent (Canada)

RÉSUMÉ

Georgette LeBlanc, auteure originaire de la Nouvelle-Écosse, est reconnue comme l'une des voix les plus singulières de la littérature acadienne contemporaine. Son esprit novateur se manifeste toutefois de façon assez paradoxale puisque ses œuvres *Alma* (2006), *Amédé* (2010), *Prudent* (2013) et *Le Grand Feu* (2016), toutes saluées pour leur puissance d'évocation, s'apparentent à des textes français vieux de plusieurs siècles. Se disant volontiers médiévale par ses racines et par sa langue, LeBlanc produit en effet des proses poétiques dont la forme et les motifs littéraires évoquent ceux des textes narratifs du XII^e siècle. Nous nous attarderons notamment, dans cet article, sur le fait que le monde élaboré par LeBlanc reprend des éléments merveilleux typiques de la légende arthurienne et des chansons de geste du Moyen Âge, et ce tant du point de vue des thèmes et des personnages que des décors dans lesquels ils évoluent.

⁸² Médiéviste de formation, Juliette Valcke est professeure de langue et littérature françaises à l'Université Mount Saint Vincent, à Halifax. Spécialisée en théâtre, elle a travaillé sur l'histoire et le corpus franco-bourguignon de la société badine de la Mère Folle de Dijon (XV^e – XVII^e s.), dont elle a publié l'édition critique aux Éditions Paradigme, à Orléans. Elle poursuit actuellement des recherches sur les langues régionales utilisées dans la littérature à des fins identitaires ainsi que sur le rôle des sens et des synesthésies dans les œuvres littéraires, sujets qui lui ont inspiré plusieurs articles et communications. Depuis quelques années elle s'intéresse également à l'influence de la littérature française médiévale sur la littérature acadienne actuelle, notamment sur l'œuvre de Georgette LeBlanc.

INTRODUCTION

L'influence du Moyen Âge et de la Renaissance sur les traditions populaires acadiennes n'est plus à démontrer. La célèbre thèse d'Antonine Maillet, *Rabelais et les traditions populaires en Acadie*, publiée en 1971, a marqué les études en ce domaine et d'autres chercheurs, comme Bernard Émont, Anne Brown ou Denis Bourque, ont depuis continué à en relever les marques⁸³. L'Ordre de Bon-Temps, par exemple, qui existe toujours en Acadie, représente l'une des nombreuses manifestations de cette influence puisque les origines du personnage de Bon-Temps remontent à la Bourgogne médiévale ; il jouait en effet un rôle important dans le théâtre de la Mère Folle, une société badine dont les activités ont marqué la vie dijonnaise entre les XV^e et XVII^e siècles⁸⁴. En littérature, cette influence se fait bien sûr également sentir ; bon nombre d'œuvres acadiennes – celles d'Antonine Maillet, Laurier Melanson ou Claude Renaud, par exemple – exploitent des situations, des personnages qui, s'ils ne sont pas issus directement de la culture médiévale française, en cultivent à tout le moins l'esprit carnavalesque tel que défini par Mikhaïl Bakhtine⁸⁵.

L'influence du Moyen Âge ne se limite cependant pas au carnavalesque et elle ne se fait pas non plus sentir uniquement sur les auteurs de la génération de Maillet ; les œuvres de l'auteure néo-écossaise Georgette LeBlanc, saluées tant pour leur qualité que leur originalité, s'apparentent en effet à des formes littéraires qui n'évoquent en rien le monde rabelaisien mais s'inscrivent plutôt dans celui de la courtoisie et de la chanson de geste médiévales. De fait, c'est en puisant dans l'héritage littéraire des XII^e et XIII^e siècles français que Georgette LeBlanc a créé l'univers si particulier de ses œuvres pourtant bien ancrées en Acadie, soit *Alma* (2006), *Amédé* (2010), *Prudent* (2013) et

⁸³ Voir Émont, Bernard. 2006. « L'Ordre de Bon-Temps et les influences festives et littéraires de la Renaissance ». *Québec français* 142, 64-67 ; Brown, Anne, et Bourque, Denis (dir.). 1998. *Les littératures d'expression française d'Amérique du Nord et le carnavalesque*. Moncton : Éditions d'Acadie/Chaire d'études acadiennes, coll. « Mouvement ».

⁸⁴ Outre l'article de Bernard Émont, voir Grenon, Jean-Yves, « Le 400^e de l'Ordre de Bon-Temps », 13 avril 2008. En ligne. <http://www.quebechebdo.com/Communaute/2008-04-13/article-1587886/Le-400e-de-lOrdre-de-Bon-Temps/1> ; et Valcke, Juliette. 2012. *Théâtre de la Mère Folle. Dijon (XVI^e-XVII^e s.)*. Orléans : Paradigme, coll. « Medievalia ».

⁸⁵ Voir Bakhtine, Mikhaïl. 2010 [1970]. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.

finalement *Le Grand Feu* (2016). Si le Moyen Âge s'y perçoit en effet dans les choix formels et thématiques de LeBlanc, il se manifeste cependant de façon plus évidente encore dans son exploitation du merveilleux, qui trahit un imaginaire proche de celui des romans arthuriens tant du point de vue des motifs littéraires que de la démarche créatrice même. C'est sur cet aspect de l'œuvre de LeBlanc, visible plus particulièrement dans *Amédé*, que nous nous pencherons dans les lignes qui suivent.

1. LE MERVEILLEUX MÉDIÉVAL

Avant de relever les manifestations du merveilleux médiéval dans l'œuvre de Georgette LeBlanc, il faut bien sûr en préciser les principales caractéristiques. Pour cerner notre propos, nous ne chercherons ici à le définir que tel qu'il se présente dans la littérature profane du Moyen Âge, surtout dans les textes courtois du XII^e siècle et dans la chanson de geste, car il s'agit là, selon nous, des premières sources d'inspiration de LeBlanc. Nous n'aborderons donc pas le merveilleux chrétien, que Francis Dubost décrit comme « une immobile splendeur où rayonne le miracle » (1996 : 2).

De nombreux médiévistes parmi les plus éminents, tels Paul Zumthor, Jacques Le Goff et Daniel Poirion, ont cherché à cerner les particularités du merveilleux médiéval. Comme c'est presque toujours le cas lorsque l'on traite de merveilleux, la différence entre celui-ci et le fantastique a été l'une des premières questions que la plupart d'entre eux ont abordée. D'après Tzvetan Todorov, le fantastique « occupe le temps de l'incertitude » (Todorov 1970 : 29) éprouvée par celui qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel et dont il ne sait s'il s'agit d'une illusion provoquée par les sens ou d'un phénomène réel obéissant à des lois inconnues. Selon cette définition, pour qu'il y ait fantastique, le lecteur ou le témoin doit avoir une connaissance raisonnablement approfondie du monde qui l'entoure et de son fonctionnement pour identifier le phénomène auquel il assiste comme étant « anormal ». Or, comme le souligne Samuel Sadaune, « il faut attendre au moins les Lumières pour voir l'explication rationnelle commencer peu à peu à supplanter l'explication divine. Et ce n'est qu'au cours du XIX^e siècle qu'apparaît une frontière précise entre le réel et l'irréel, le normal et le paranormal, le naturel et le surnaturel » (2009 : 7). Pour l'homme médiéval, en effet, le monde constitue une création

divine ; il estime donc justifié que beaucoup de ses aspects dépassent la compréhension humaine. Par conséquent, « s'il peut se montrer émerveillé ou effrayé devant un spectacle inattendu ou inhabituel, il ne saurait réellement s'en étonner. Pour lui, l'événement surnaturel est parfaitement explicable (à défaut d'être toujours compréhensible) [et] provient de la seule autorité supérieure à celle de la nature : l'autorité divine » (2009 : 7).

Pour certains médiévistes comme Paul Zumthor, par exemple, parler de « fantastique » dans le cadre de la littérature médiévale est donc anachronique⁸⁶, alors que d'autres soutiennent néanmoins qu'il existait à l'époque « des enclaves » de fantastique dans une littérature essentiellement merveilleuse (Ferlampin-Acher 1997 : 81). D'autres encore se réfèrent à la définition de Philippe Ménard qui distingue dans les textes médiévaux « les deux aspects de la surnature, le côté inquiétant, troublant, c'est-à-dire le fantastique, et le côté reposant, réconfortant, c'est-à-dire le merveilleux » (1995 : 169). Enfin, certains ont adopté l'idée de Francis Dubost qui, reprenant la définition de Todorov, estime que le fantastique médiéval consiste dans « une hésitation éprouvée devant l'inexplicable par un être *qui connaît d'autres causalités que naturelles* » (1997 : 18 ; l'auteur souligne). Un consensus semble ainsi difficile, voire impossible, à atteindre. Cette difficulté montre à quel point les frontières entre les différentes notions demeurent floues lorsqu'on aborde le monde médiéval. Ceci nous amène pour notre part à conclure, à la suite de Daniel Poirion, que

ces distinctions [entre étrange, merveilleux et fantastique] perdent de leur pertinence quand on tente de les utiliser pour expliquer Chrétien de Troyes, Marie de France ou le *Lancelot en prose*. [...] En fait, *l'étrange*, le *merveilleux*, le *fantastique* désignent le même phénomène, mais selon différentes perspectives, à savoir celles de la psychologie, de la littérature et de l'art. Quant au phénomène lui-même, on peut le définir comme la manifestation d'un écart culturel entre les valeurs de référence, servant à établir la communication entre l'auteur et son public, et les qualités d'un monde *autre*. Notre objet étant la littérature, c'est du terme *merveilleux* que nous nous servirons pour désigner la présence de cette *altérité* dans les œuvres médiévales. (1982 : 3-4 ; l'auteur souligne)

L'altérité, sous la forme de l'Autre et de l'Ailleurs essentiellement, représente donc l'un des critères fondamentaux pour identifier le merveilleux médiéval.

⁸⁶ Selon Paul Zumthor, « le fantastique que nous attribuons au roman médiéval est le nôtre » (1972 : 138).

Pour l'homme médiéval, l'altérité constitue une notion familière puisque, pour lui, la vie sur terre ne représente qu'une étape vers un autre monde, l'au-delà ; le monde terrestre visible, la nature, côtoie donc le « sur-naturel », avec lequel il interagit parfois. Ce surnaturel se répartit, selon Jacques Le Goff, en trois catégories : le *miraculosus*, soit le surnaturel spécifiquement divin ; le *magicus*, soit le surnaturel diabolique ; et le *mirabilis*, qui est le merveilleux avec des origines préchrétiennes (1985 : 22). Jusqu'au XII^e siècle, le *miraculosus* domine dans la plupart des textes littéraires, mais il se crée à partir de cette époque, sous l'influence de la culture celtique, un glissement vers le féérique qui impose graduellement le *mirabilis*, même si le miraculeux et le diabolique ne disparaissent pas pour autant des textes ; le Cycle du Graal illustre bien cette combinaison de diverses influences où domine le chatoyant du *mirabilis*. À ce terme, Le Goff préfère d'ailleurs le pluriel *mirabilia* : « C'est que non seulement le merveilleux renferme un monde d'objets, un monde d'actions diverses, mais que par derrière, il y a une multiplicité de forces » (1985 : 22).

L'étymologie du mot *mirabilia*, avec sa racine *mir*, implique un aspect visuel qui se double d'un étonnement car il s'agit d'une référence à l'œil qui s'écaille (Le Goff 1985 : 18). Le principe à l'origine du merveilleux médiéval repose donc sur une surprise qui est causée par un événement, un personnage, un objet qui ne se retrouve pas habituellement sous cette forme dans la réalité, et cette surprise « se nuance ensuite de crainte, d'admiration ou de fascination » (Poirion 1982 : 4). Dans les œuvres littéraires, le terme « merveilleux » est alors utilisé : la bataille de *La Chanson de Roland* est ainsi « merveilleuse et pesante » (Jonin 1979 : 169)⁸⁷, tout comme le spectacle de la tempête dans *Yvain* de Chrétien de Troyes⁸⁸. L'apparition de la merveille dans la fiction médiévale provoque ainsi une forme de rupture dans l'univers fictionnel ; pour identifier le merveilleux, il faut donc retrouver les marques cette rupture, qui est causée par une des formes de l'altérité (Poirion 1982 : 4).

⁸⁷ *La Chanson de Roland* étant un texte anonyme, nous avons utilisé le nom du traducteur dans les références.

⁸⁸ Chrétien de Troyes, *Yvain ou Le chevalier au lion*. Poirion, Daniel (dir.). 1994. *Chrétien de Troyes. Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 349. Cette édition de 1994 rassemblant tous les romans de Chrétien de Troyes, nous utiliserons désormais le titre abrégé de chacun d'eux, suivi du folio, dans les références.

Cette dernière se retrouve tout d'abord à la base des textes, dans les sources d'inspiration des auteurs puisque, nous l'avons précisé plus haut, les formes merveilleuses qui se sont glissées dans la littérature française à partir du XII^e siècle sont pour la plupart venues d'ailleurs. Les légendes celtiques, surtout, ont inspiré les auteurs médiévaux car elles comportent « une donnée poétique de premier ordre : le goût [...] de l'aventure impossible, du dépassement et des quêtes surhumaines, la croyance en un autre monde à la fois mystérieux et proche où les morts côtoyaient les vivants » (Payen 1971 : 214). Ainsi, pour faire de leurs textes des légendes, pour que leurs personnages deviennent des héros hors du commun, les auteurs du Moyen Âge ont puisé dans d'autres cultures, plus anciennes ; le merveilleux médiéval français repose donc d'abord sur « la réception de cette autre culture par la culture commune » (Poirion, 1982 : 5). Georgette LeBlanc a agi de même dans son œuvre ; elle a à son tour puisé dans une littérature « autre », soit la littérature médiévale française, et en a retiré des motifs propres à susciter l'étonnement de son public, à l'émerveiller.

2. UNE ŒUVRE MÉDIÉVALE

La forme que LeBlanc a choisi de donner à ses œuvres en est une première manifestation. Ses textes se présentent en effet comme des poésies narratives, forme d'origine médiévale que l'auteure a retenue parce qu'elle permet, comme elle le souligne dans l'introduction de sa thèse de doctorat, de « raconter et transformer [des] histoires simples en de véritables récits épiques » (2007 : 18). Le roman courtois du 12^e siècle et la chanson de geste témoignent de la justesse de cette remarque ; le roi Arthur et le chevalier Roland, tous deux personnages historiques secondaires, sont devenus légendaires en partie parce que leur histoire avait été présentée, ou magnifiée, par des poésies narratives. Versifiés et rimés ou assonancés, les textes narratifs médiévaux présentent en effet des procédés stylistiques qui concourent à ce résultat : enrichissement graduel des informations au fil des vers, reprise de formulations semblables d'une strophe à l'autre, utilisation de nombreuses anaphores, énumérations et gradations, etc. Un rythme hypnotique est ainsi instauré, ajoutant à la fascination que l'histoire elle-même exerce sur le public⁸⁹. C'est de la même façon que LeBlanc

⁸⁹ Sur ce sujet, et plus particulièrement sur les rapports entre la chanson de geste et *Amédé*, voir Valcke, Juliette. 2016. « De *Roland* à *Amédé* : filiation médiévale d'un roman acadien

cherche à inscrire dans notre imaginaire l'histoire d'Alma, sa grand-mère ; celle d'Amédé, un accordéoniste louisianais du début du 20^e siècle ; de Prudent, un de ses ancêtres ; et enfin de Cécile Murat, qui vivait à la Baie Sainte-Marie au 19^e siècle.

Le prologue du *Grand Feu*⁹⁰ témoigne de la justesse du choix formel de l'auteure. Dès le début du roman, en effet, LeBlanc utilise diverses techniques narratives, dont plusieurs sont énumérées ci-dessus, qui concourent à créer l'atmosphère de légende qui baignera l'ensemble du texte.

À Kespukwitk
 la fortune se trouvait
 si tu savais djetter
 ils disoient
 qu'elle était là, point cachée, une miette partout
 des petites mines d'or laissées
 sous la braise des grands feux des temps premiers
 de la Vallée Sacrée jusqu'aux ports de la grande mer salée
 les arcs et les courbes de Kespukwitk, de son corps sacré
 qu'avait point arrêté, qui djettait tranquille
 qui rebrulerait un jour pour illuminer
 (c'est ça qu'on disait)
 traces, mappes des gros trésors laissés cachés
 de toutes ces mines d'or, diamants oubliés (*GF* : 15 ; nous soulignons)

La versification, bien qu'elle soit plus libre que celle des textes médiévaux, présente des caractéristiques semblables : les répétitions de certains termes (mines d'or, djetter, sacré) ; les précisions graduelles sur la nature du trésor ; le champ lexical de la richesse (fortune, mines d'or, trésors, diamants) ; celui de la lumière et du feu (braise, feux, rebrulerait, illuminer), qui rappelle la couleur de l'or ; la personnification du lieu, avec les « arcs et les courbes » du « corps » de Kespukwitk ; les assonances répétées en *e* et en *or*, qui contribuent au rythme obsessif du texte, sont autant de caractéristiques qui rappellent la façon dont les poètes médiévaux captaient l'attention de l'auditoire, lui transmettaient l'intensité du récit. En procédant ainsi, Georgette LeBlanc atteint non seulement le même résultat avec son lectorat, mais elle le renvoie du même coup à une culture plus ancienne, comme Marie de France et Chrétien de Troyes le faisaient eux-mêmes ; se retrouve

du 21^e siècle ». Francis, Cécilia et Viau, Robert (dir.). *Littérature acadienne du 21^e siècle*. Moncton : Perce-Neige, coll. « Essais », 17-29.

⁹⁰ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *GF*, suivi du folio.

ainsi, à la base même de sa création, la notion de distance, d'altérité, qui est l'une des conditions du merveilleux médiéval.

Cette notion est d'ailleurs amplifiée par le cadre temporel de la narration elle-même. En effet, le merveilleux se passe en général lors d'une époque indéfinie, ainsi qu'en témoignent les formules d'« il était une fois », de « jadis » ou de « en ce temps-là » qui marquent le début des contes de fées traditionnels et des romans, lais et chansons de geste du Moyen Âge. Les narrateurs des romans de Chrétien de Troyes situent ainsi leurs histoires dans un « autrefois » mythique, quand régnait le roi Arthur : « Un jour de Pâques, au printemps, le roi Arthur tenait sa cour à Caradigan, son château », explique le narrateur dans le prologue d'*Érec et Énide* (*Érec* : 3). Cette référence imprécise à un temps légendaire plonge dès le premier abord le lecteur dans un autre monde, ce qui instaure une rupture, une distance qui rajoute à l'impression de mystère.

Georgette LeBlanc utilise également cette technique dans ses œuvres, particulièrement dans *Amédée*⁹¹ et *Le Grand Feu*. En effet, ainsi que le passage du *Grand Feu* cité plus haut permet de le constater, l'auteure, en choisissant de présenter le Sud-Ouest de la Nouvelle-Écosse sous son nom mi'kmaq, renvoie à une époque mythique, celle des « temps premiers », des origines autochtones. Comme la « cour somptueuse et vraiment royale » d'Arthur (*Yvain* : 339), Kespukwitk y est de plus décrit comme un lieu idyllique devenu ensuite une sorte d'eldorado ou, mieux, un

[...] Paradis
terrestre, mousseux, qui guidait ceux et celle qu'arrivent
de partout, qu'avaient entendu dire
qu'étaient là pour découvrir trésors, légendes, les richesses racontées (*GF* : 15)⁹²

La juxtaposition des notions de nature, de sacré et de richesse confère ainsi au lieu une aura de légende qui s'amplifie encore du fait que cette vision paradisiaque aurait été transmise de façon orale. Comme Marie de France, qui précise dans plusieurs de ses œuvres que la matière de celles-ci tire son origine dans ce que « disent les Bretons » (Marie de France : 1959 : 50), le narrateur du *Grand Feu* mentionne, en plus de faire allusion à des richesses « racontées », que la description de

⁹¹ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AM*, suivi du folio.

⁹² Joëlle Papillon note à ce sujet que Kespukwitk est un espace métissé, « probablement le plus métissé de l'œuvre de LeBlanc jusqu'à ce jour » (2016 : 37).

Kespukwitk est établie d'après ce qu'« ils disoient » et que « c'est ça qu'on disait » (*GF*, 15), insistant ainsi encore une fois, avec l'utilisation des pronoms « ils » et « on », sur la notion d'altérité ; la source de l'histoire résiderait ainsi en apparence dans une autre culture ou, à tout le moins, une culture plus ancienne.

Les mêmes caractéristiques d'oralité et de distance temporelle marquent le texte d'*Amédé*. En effet, comme l'indique le titre du prologue, « Alma raconte » (*AM* : 11) une histoire qu'elle a elle-même auparavant entendue. Elle explique tout d'abord que « l'Histoire a braqué dans la nuit / dans la sueur de [s]on écoute » (*AM* : 15 ; nous soulignons) et décrit tous les bruits, métaphores de récits oraux, qu'elle a entendus un soir de tempête et qui ont augmenté jusqu'à devenir la trame de son récit : d'abord « un son comme une pluie », puis le grondement d'une tempête « jusqu'au galop / un champ de bêtes pris louses », des « cris d'hommes », « des voix d'hommes en rage » et finalement, en une sorte d'ultime crescendo auditif qui a annihilé tout le reste, « un cri » (*AM* : 13-15). Le refrain « l'Histoire a braqué dans la nuit », repris au début des trois strophes suivantes, les dernières du prologue, annonce ensuite la première partie du récit proprement dit.

Celui-ci, comme *Le Grand Feu*, évoque d'abord un « autrefois » mythique. Le début du roman constitue de fait un véritable récit des origines, les premiers vers rappelant même le livre de la Genèse :

au début
le cri était grand et partout
comme la mer qui l'avait amené là
comme les longs voyages
les très longs voyages
voyages qu'avaient duré des années, des siècles (*AM* : 19)

La narratrice ne précise jamais l'espace temporel de son récit, qu'elle fait débiter avec la fondation du « Village » (sans autre précision nominative), sur les rives de l'Atchafalaya, donc en Louisiane, après des années d'errance provoquées vraisemblablement par la Déportation. Elle mentionne seulement qu'après

sept ans sur les mers
[...] un après l'autre, chaque bote braquit
des quatre coins de la mer, chaque bote reprit
pour les douces et longues jambes de l'Atchafalaya
[...]
après plusieurs nuit de-même
[...]
les exilés braquirent à se lever. (*AM*, 19-21)

La forme narrative des œuvres de Georgette LeBlanc, leur oralité apparente et l'imprécision spatio-temporelle qui entourent les récits, concourent ainsi à inscrire ces derniers dans un cadre qui évoque celui des œuvres merveilleuses du Moyen Âge. À cela s'ajoutent également des motifs merveilleux précis ; *Amédé*, sur lequel s'appuie le reste de notre démonstration, apparaît en ce sens particulièrement fertile.

3. AMÉDÉ ET SES « MERVEILLES »

Bien que cela puisse sembler à première vue surprenant, aucun combat physique ne prenant place dans le roman, *Amédé* présente certaines caractéristiques du merveilleux guerrier médiéval. En effet, celui-ci repose entre autres sur des combattants dont le charisme, la vaillance et l'adresse « dépass[ent] les limites de nos possibilités humaines » (Poirion, 1982 : 20-21) ; dans *La Chanson de Roland*, le héros éponyme est un chevalier hors du commun, d'une « merveilleuse bravoure » (Jonin 1979 : 142), d'une habileté surhumaine aux armes. Modèle de courage pour les chevaliers français, qui se battent mieux sous son regard, il tranche d'un coup les heaumes, hauberts, corps et chevaux de ses adversaires et ce « sans se soucier de chercher la jointure » (Jonin 1979 : 163) ! Ses coups sont « merveilleux » (Jonin 1979 : 167) et témoignent d'un talent surnaturel. Devenu légendaire grâce à la chanson qui porte son nom, Roland s'inscrira dans l'imaginaire médiéval comme un héros prodigieux, mort en martyr pour la nation française.

Comme Roland, Amédé possède une aura presque surnaturelle qui subjugue son entourage. Musicien hors du commun, il envoûte les villageois par son chant, sa voix ; il les inspire, comme Roland inspire ses compagnons, au point qu'ils trouvent le courage de danser malgré les menaces de l'Église (Vigilance) :

dans la voix qui montit de son grand corps fier
de la pleine rondeur de ses lèvres
de l'éclat de ses yeux comme d'un ciel étoilé
Amédé défit la perle des boutons de la tunc
dans le plein mitan du Village
devant les chiens de Vigilance
[...]
Amédé arrachit hardes, gouttes de sueur des danseurs
jusqu'au sel
jusqu'à une soif que chaque corps du Village reconnaissait

le cri d'Amédé montit dans la nuit
 comme un voyage
 comme un très long voyage
 qui recommençait (GL, 25)

Amédé, par son chant, rappelle ainsi à chacun ses origines, lui fait reprendre le contact perdu, usé par des années de trop grand confort, avec ses racines ; les habitants du Village, dont les ancêtres abordèrent les rives de l'Atchafalaya après la Déportation, renouent grâce à lui avec leur histoire, marquée par l'errance, et avec leur culture. Comme Roland dont l'exemple galvanise les chevaliers français, Amédé stimule ses pairs, particulièrement Lejeune qui, sous son influence, interprète la musique cadienne comme jamais auparavant :

quand-ce que Lejeune sentit Amédé se pencher à ses côtés
 pour mieux entendre les cordes du violons sonner
 Lejeune se sentit plus grand
 sentit la pleine force de l'ancre du Village
 le cercle parfait du carré
 et ça fit jouer Lejeune fier, plus fort (AM : 27-28)

En leur faisant redécouvrir les fondements de leur identité cadienne, Amédé, comme Roland, permet aux siens de renouer avec leur fierté.

Amédé est pourtant un « sans-famille, Étranger » (AM, 24). Le merveilleux est ainsi introduit par l'Autre, l'être différent, comme c'est le cas dans les romans courtois du XII^e siècle ; dans *Yvain* de Chrétien de Troyes, c'est un paysan hideux à l'orée d'une forêt qui indique aux chevaliers la route vers la fontaine merveilleuse (346) ; dans *Érec*, c'est le cerf blanc, dont la couleur signale qu'il constitue un « leurre envoyé de l'Autre Monde » (Harf-Lancener 1984 : 222), qui annonce le début de l'aventure merveilleuse (5) ; dans *Lancelot*, enfin, c'est un chevalier inconnu lourdement armé qui provoque les événements (508). De la même façon, Amédé, lui aussi venu d'un « ailleurs » indéfini, bouleverse le Village ; la notion d'altérité, si importante pour le merveilleux médiéval, repose donc ici particulièrement sur le personnage principal. Signe qu'il entretient un lien avec un autre monde mystérieux, Amédé arrive, le premier soir, par la forêt ; c'est en effet en franchissant « l'anse du bois, le madouesse des pins » (AM : 23) qu'il parvient au Village. Or la forêt représente dans les romans médiévaux un lieu intermédiaire où l'Autre Monde touche le monde réel et où toutes les rencontres sont possibles ; c'est par elle que le merveilleux s'insère dans l'histoire. Dans le texte de Georgette LeBlanc, la forêt, qui « envoie » Amédé au Village, joue donc également ce rôle d'intermédiaire entre deux mondes.

La forêt y est aussi présentée comme un lieu merveilleux dont les arbres parlent, jouent de la musique et changent le destin des hommes. Ainsi, lorsque les tout premiers habitants de la région s'effondrent sur la grève de la rivière Atchafalaya, ils ne trouvent le courage de défricher et de fonder le Village que grâce au grand cyprès. L'image de cet arbre majestueux sur les bords de la rivière rappelle de façon troublante le motif du pin et de la fontaine, archétype de l'imaginaire médiéval qui se retrouve dans de nombreux textes dont, encore une fois, *Yvain* de Chrétien de Troyes (Gallais 1992 : 85-95). Elle est en effet fondée elle aussi sur l'opposition des contraires : comme le pin du roman médiéval, qui est un « élément vertical et pérenne (le pin est un arbre à feuillage persistant) [s'opposant] à la fluidité horizontale de l'eau » (Baumgartner 2003 : 95), le cyprès représente les nouvelles racines développées par les exilés après leur errance sur les mers, l'« ancre » qu'ils parviennent enfin à jeter.

le cyprès braquit
à raconter
de ses longs bras fit jouer l'archet
[...]
au son de l'archet
les exilés braquirent à se lever
droites et doux comme la canne
braquirent à grouiller
et c'est de-même que dans l'archet du cyprès
le Village s'avait braqué
c'est de-même que l'archet du cyprès arrivit
à noyer jusqu'au fond de la voix
jusque dans le creux du violon
tout le tourment du cri
toute la misère de retrouver la terre, l'ancre du temps
de parenté à parenté à parenté (AM : 20-21)

La voix et l'archet du cyprès, métaphores de la culture orale et musicale transmise au fil des générations, aident ainsi les nouveaux arrivants à retrouver leur fierté identitaire et à recommencer leur vie. Comme c'est le cas dans les romans merveilleux du Moyen Âge, la forêt, ou l'un de ses éléments, est ainsi un catalyseur de l'action. Pour Amédée comme pour les chevaliers de la Table Ronde, elle constitue aussi le point de départ de leur quête.

Le motif de la quête représente un autre parallèle entre l'univers merveilleux des romans arthuriens et le texte de Georgette LeBlanc. En effet, comme Perceval qui, dans le *Conte du Graal*, part à la recherche de

la coupe mystérieuse dans laquelle Joseph d'Arimathie aurait recueilli le sang du Christ – le fameux Graal, symbole de la chrétienté –, Amédé arrive au Village poussé par la quête du Livre mythique qui contient ses racines :

le Village avait appelé Amédé depuis petit
 sa grand-mère avait raconté que c'était au Village qu'il y avait le Livre
 [...]
 sa grand-mère avait dit que le Livre
 c'était itou le grand cyprès de l'Atchafalaya
 qu'avait regardé tempêtes et gros vents passer
 qu'avait fait sa peau de mousse et d'oreillers
 qu'avait appris à chanter et nager même enraciné
 et que c'était ça la famille

Amédé avait juré qu'un jour il trouverait
 un jour il toucherait le Livre
sentait que sa voix en dépendait (AM : 24 ; nous soulignons)

Ainsi, comme le héros du *Conte du Graal*, Amédé est poussé par une quête identitaire ; il doit trouver le Livre pour s'accomplir en tant qu'artiste cadien. Sa quête se dédouble toutefois rapidement puisqu'il tombe amoureux de Rose, la femme de Grosse Tête. Comme Lancelot qui est épris de Guenièvre, l'épouse d'Arthur, il poursuit alors à la fois un amour interdit et une recherche spirituelle, ce qui le pousse à se dépasser, à devenir un héros sans équivalent dans le monde « naturel », soit dans le système de référence du Village. Comme le souligne Dubost à propos des romans de la Table Ronde,

[P]imaginaires romanesques se fixe autour d'un double désir doublement suspect : aimer et savoir. Ainsi s'engage la littérature de la quête avec son ambivalence fondamentale qui la porte tantôt vers le Graal, tantôt vers la Dame. [...] On assiste donc à deux développements qui paraissent s'orienter en sens inverse, mais qui en fait se complètent : l'élargissement du champ, avec les recherches tournées vers les données mythiques ; un rétrécissement, avec les recherches centrées sur le sujet. [...] Mais ce double langage ne peut se faire entendre qu'à travers ces histoires exemplaires qui s'écrivent et s'inscrivent en dépassement des données empiriques, et c'est ce dépassement qui portera le nom de « merveilleux » ou de « fantastique » selon l'appareil de rhétorique qui l'expose et le mode de pensée qui l'inspire. (Dubost 1996 : 2).

Force est de constater que ces remarques éclairent aussi bien le roman de Georgette LeBlanc qu'un roman arthurien si l'on substitue le Livre au Graal, et Rose à la Dame. Quant à la distinction entre merveilleux et fantastique, nos remarques, dans la première partie de ce texte, devraient

permettre de conclure que, dans l'univers très médiéval de Georgette LeBlanc, il s'agit effectivement d'un dépassement typiquement merveilleux.

Les parallèles entre Amédé et les héros des Romans de la Table Ronde ne s'arrêtent pas là. Ainsi, comme Perceval, Amédé entre comme par magie dans le lieu où est supposément conservé l'objet premier de sa quête. En effet, quand Perceval arrive au château du Roi pêcheur où se trouve le Graal, le pont-levis est abaissé (il se relèvera seul, comme par magie, après son départ), la porte ouverte, et des jeunes gens mènent le jeune homme au seigneur qui l'invite à partager son repas (*Perceval* : 760-769). Or, selon la légende orale que rapporte Alma, l'arrivée d'Amédé au Village évoque le même cérémonial : le soir où il sort du bois, il se rend au logis où tout le monde est réuni pour les fiançailles de Lejeune et Jolie Brune sans rencontrer le moindre obstacle, comme mû par une force merveilleuse ou même divine, ainsi que la référence à Moïse le sous-entend ; nous touchons alors le domaine du *miraculosus* :

il sentait en lui la force excitée de cti-là qu'a trouvé
ils disoient que les portes du logis *se rouvrirent tout seules*
qu'Amédé fit son chemin au travers le Village entassé
[...]
qu'il marchit droite et longit,
qu'il montit jusqu'aux chaises des violons
comme pour partager les eaux (AM : 24 ; nous soulignons)

Comme Perceval, convié par le Roi pêcheur à partager son repas, Amédé est invité quelque temps plus tard par le violoniste Lejeune à jouer avec lui à la « table des violoneux » ; il est ainsi accueilli au Village comme s'il y était de tout temps attendu. Malgré cela, Amédé devra le fuir quelques mois plus tard, après une violente tempête.

La tempête constitue une autre manifestation du merveilleux dans le texte d'*Amédé*. En effet, ainsi que le souligne Chantal Conochie-Bourgne, même si les tempêtes et les orages sont des phénomènes naturels connus, « tant dans les productions artistiques que dans les croyances et les superstitions, ils sont promus au rang d'événements merveilleux, de ceux qui font soudainement entrer du surnaturel dans l'ordinaire des aventures humaines » (2006 : 107). En littérature médiévale, ils trahissent l'existence d'un autre monde, « d'un agent invisible et puissant » (*ibidem*), et sont généralement le signe d'une rupture dans l'histoire ou le parcours du héros. Pour Yvain, par exemple, la tempête qu'il déclenche en renversant l'eau glacée de la fontaine qui bout, opposition en soi merveilleuse, annonce une nouvelle

étape dans sa quête ; elle préfigure le combat qu'il devra mener contre Esclados le Roux, dont il épousera ensuite la veuve, Laudine.

Georgette LeBlanc utilise ce motif de la même façon ; les tempêtes, dans *Amédé*, délimitent les différentes parties du récit. Dès le prologue, l'« Histoire » est présentée sous les auspices d'une violente perturbation, annonciatrice des bouleversements à venir que s'apprête à raconter la narratrice. Celle-ci établit par ailleurs le point tournant de sa narration autour d'une autre tourmente, son récit se divisant en deux parties intitulées respectivement « Avant la tempête » et « Après la tempête ». La première consiste dans l'installation d'Amédé au Village et montre comment il tombe amoureux de Rose, pourtant farouchement gardée par son mari Grosse Tête. Grosse Tête, bien que respecté parce qu'il exerce la fonction de notaire, inspire également la crainte puisque, en tant que forgeron, il sait « plier le fer en feu » (*AM* : 33). Il rappelle par conséquent la figure de Vulcain, dieu du feu souvent associé à un « autre monde » inquiétant, celui des enfers. Mi-homme, mi-dieu, semblable également au loup-garou, dont il a la cruauté, la stature et le rapport trouble avec la lune (*AM* : 33), Grosse Tête procède ainsi à la fois du merveilleux et du surnaturel diabolique, du *magicus* tel que le définit Jacques Le Goff. Il possède par conséquent une sorte de sixième sens en ce qui concerne la nature ; il semble même en partie la contrôler puisque, peu avant que la tempête ne se déclenche, il adresse au Vieux du Village des « mots [qui] étioient remplis de vent » (*AM* : 34), leur annonçant la catastrophe imminente. De fait, quelques heures plus tard, une tempête surnaturelle éclate :

et les vents s'aviont élevé

les quatre en même temps, de chaque direction

ils se tissiont comme une voile

comme une toile du temps premier

la girouette d'en haut de la shoppe

savait pus quelle direction pointer (*AM* : 41 ; nous soulignons)

Comme le Déluge biblique, envoyé aux hommes par un Dieu en colère, la tempête semble ainsi découler d'une force surnaturelle. Elle s'accompagne d'ailleurs d'un débordement de l'Atchafalaya, dont la « voix » est « partout » (*AM* : 44), et dure plusieurs jours au cours desquels elle sème la désolation au Village. Elle constitue donc un phénomène merveilleux au premier abord destructeur, comme l'orage dans *Yvain* (*Yvain* : 349). Par contre, comme dans ce roman également, où un épisode de « merveilleuse joie » (*Yvain* : 358) amené par le chant des oiseaux et le soleil succède à la tempête, une nouvelle ère commence

ensuite ; les débris sont exposés, « bardeaux, murs défaits, fondations, bribes de la tune / toute la vase du logis / tout était à la lumière » (*AM* : 51), ce qui ouvre une période de reconstruction non seulement matérielle, mais identitaire. En effet, la tempête a secoué le Village, l'a libéré de l'amnésie qui avait frappé ses habitants ; quand l'Atchafalaya déborde, sa « voix » rappelle à ces derniers que leurs ancêtres, « sept ans sur mer avient vogué » (*AM* : 19), épisode de souffrance qui fait partie intrinsèque de leur culture et que le confort et l'habitude avaient effacé de leur mémoire : « la mer si bien oubliée qu'on avait arrêté de chanter » (*AM* : 22). La tempête participe donc non seulement de l'opposition avant / après, destruction / reconstruction, vacarme / silence, obscurité / lumière, stéréotypes médiévaux typiques relevés par Chantal Conochie-Bourgne (2006 : 110) et Emmanuèle Baumgartner (2003 : 95), mais aussi de celle entre mémoire et oubli. Elle constitue l'adjuvant nécessaire pour permettre au Village de retrouver son identité première : « le vent c'était rinqe le prix à payer / pour rester sur mer » (*AM* : 51).

Cet épisode marque une rupture non seulement pour le Village, mais aussi pour Amédé et Lejeune qui décident tous deux de partir ; Lejeune à cause de la mort de Jolie Brune, et Amédé parce que Grosse Tête avait « avait braqué à entendre dans la voix de sa femme / la voix d'Amédé » (*AM* : 57). Les deux musiciens se rendent ainsi au Texas où ils mènent une nouvelle forme de quête – et de conquête – musicale, en jouant le « carré de la tune » (*AM* : 58) et se déplaçant de ville en ville. Cependant, les « merveilles » du Texas les surprennent, les étourdissent au point où ils ont l'impression d'être transportés ailleurs, dans une autre époque :

dans tout ça qui roulait et qui voulait rouler
 dans la poussière qui mirait, qui craquait d'électricité
 Amédé et Lejeune étiont loin
 [...]

 loin comme si le gros vent les avait emmenés
 dans un autre temps (*AM* : 58)

La modernité tentatrice du Texas les met à l'épreuve, transformant leur voyage en un parcours initiatique qui modifiera l'issue de leur quête. Lejeune succombe ainsi à la facilité de la vie moderne quand il constate que « dans un mic, l'archet pouvait sauter et voler comme un colibri » (*AM* : 59). Littéralement envoûté par cette nouvelle technologie, le violoniste s'éloigne alors graduellement d'Amédé.

Comme souvent dans les romans arthuriens, c'est une rencontre avec un Étranger qui modifie le parcours de l'accordéoniste et lui donne les moyens d'achever sa quête initiale, celle de ses racines, en lui ouvrant la porte d'un autre monde plein de possibilités : « l'Étranger s'appelait Savoie / [...] Savoie voulait faire coller dans la cire le grand livre / le livre que selon lui, Amédé était en train de raconter » (*AM* : 65). L'enregistrement de ses chansons sur rouleaux de cire permet en effet à Amédé de se rendre compte que l'objet de sa quête, « tout ça était peut-être là, en lui / tout le Livre du Village, le cyprès, le corps et la famille / étaient en lui » (*AM* : 66). Son intuition se confirme quand il retourne au Village ; comme une boucle qui se referme, comme les quêtes des chevaliers de la Table Ronde qui débutent et souvent s'achèvent à la cour d'Arthur, celle d'Amédé se termine en effet là où elle a commencé.

Amédé et Lejeune, bien que séparés à ce moment, sont tout deux rappelés au Village en même temps par une force mystérieuse, un jour de Mardi-Gras, donc alors que « tout était possible » (*AM* : 72). Inspiré par cette atmosphère surnaturelle où « tout braquait à virer / comme pour faire le grand bois danser » (*AM* : 72), et comme Roland qui livre une dernière bataille « merveilleuse » avant de mourir, Amédé joue et chante ce soir-là, peu avant son assassinat par Grosse Tête, d'une façon qui n'a plus rien d'humain :

Amédé larguit un cri
un cri chaud, épais
un cri tendre
la pleine voix de la misère comme l'anneau de l'arbre
la voix du grand cyprès
du grand cyprès de l'Atchafalaya (*AM* : 76-77)

Le fait que la voix d'Amédé se confond alors à celle de cet arbre merveilleux qu'est le cyprès, arbre dont la parole est à l'origine de la fondation du Village, permet de conclure qu'il a véritablement mené sa quête à son terme : le Livre de ses racines consiste dans sa culture, sa voix, sa musique.

CONCLUSION

Les motifs merveilleux inspirés du Moyen Âge se retrouvent donc nombreux dans l'œuvre de Georgette LeBlanc, dont la démarche créatrice elle-même s'apparente à celle de Chrétien de Troyes et Marie de France. L'univers merveilleux de l'auteure néo-écossaise, établi sur la réception de la culture médiévale par celle de l'Acadie du XXI^e siècle,

nous permet ainsi de franchir les barrières entre différents mondes et comme nous l'avons montré, le texte d'*Amédé*, qui fait une grande place à la notion d'altérité, est de ce point de vue exemplaire. Il l'est d'autant plus que le musicien louisianais nous rejoint effectivement par-delà son époque et même cet « autre monde » qu'est la mort ; grâce au texte de LeBlanc d'abord, mais aussi parce qu'Amédé Ardoin (1898-1942), dont la vie a inspiré LeBlanc, enregistra effectivement ses chansons sur rouleaux de cire et, avec les « merveilles » de la technologie du XXI^e siècle, nous pouvons entendre ce chant venu d'ailleurs⁹³. Nous participons ainsi à cet échange entre différents univers qui constitue la base du merveilleux médiéval et concrétisons du même coup la prophétie qui apparaît dans le texte de Georgette LeBlanc :

Amédé jouait et criait le plein poumon
 et l'aiguille écrivait
 dans les sillons, dans la cire
dans l'oreille d'un autre temps. (AM : 68 ; nous soulignons)

⁹³ En ligne. 10 décembre 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=sJePDKmNcrw>

Ouvrages cités

- BAKHTINE, Mikhaïl. 2010 [1970]. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle. 2003. *Romans de la Table Ronde de Chrétien de Troyes*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- BROWN, Anne et BOURQUE, Denis (dir.). 1998. *Les littératures d'expression française d'Amérique du Nord et le carnavalesque*. Moncton : Éditions d'Acadie / Chaire d'études acadiennes, coll. « Mouvange ».
- CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal. 2006. « L'apaisement de la tempête dans la littérature médiévale : quelques exemples ». Gingras, Francis (dir.). *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expressions françaises du Moyen Âge jusqu'à nos jours*. Québec : Presses de l'Université Laval. 107-120.
- CHRÉTIEN DE TROYES. *Œuvres complètes*, Poirion, Daniel (dir.). 1994. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- DUBOST, Francis. 1991. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème} – XIII^{ème} siècles)*. Genève : Slatkine.
- . 1996. « Merveilleux et fantastique au Moyen Âge : positions et proposition ». *Merveilleux et fantastique au Moyen Âge. Revue des langues romanes*, t. 100, n^o 2, 1-35.
- . 1997. « Quelque chose qu'on serait tenté d'appeler le fantastique... ». *Merveilleux et fantastique au Moyen Âge. Revue des langues romanes*, t. 101, n^o 2, 3-21.
- ÉMONT, Bernard. 2006. « L'Ordre de Bon-Temps et les influences festives et littéraires de la Renaissance ». *Québec français* 142, 64-67
- FERLAMPIN-ACHER, Christine. 1997. « Aux frontières du merveilleux et du fantastique dans *Perceforest* ». Dubost, Francis (dir.). *Merveilleux et fantastique au Moyen Âge. Revue des langues romanes*, t. 101, n^o 2, 81-111.
- GALLAIS, Pierre. 1992. *La Fée à la Fontaine et à l'arbre*. Amsterdam : Rodopi.

- GRENON, Jean-Yves, « Le 400^e de l'Ordre de Bon Temps. », 13 avril 2008. En ligne. <http://www.quebechebdo.com/Communaute/2008-04-13/article-1587886/Le-400e-de-lOrdre-de-Bon-Temps/1>
- HARF-LANCNER, Laurence. 1984. *Les fêtes au Moyen Âge*. Paris : Honoré Champion.
- JONIN, Pierre (trad.). 1979. *La Chanson de Roland*, Paris : Gallimard.
- LEBLANC, Georgette. 2007. *Alma : Une performance acadienne*. Thèse de doctorat. Lafayette : University of Louisiana.
- . 2007 [2006]. *Alma*. Moncton : Perce-Neige, coll. « Poésie ».
- . 2010. *Amédé*. Moncton : Perce-Neige, coll. « Poésie ».
- . 2013. *Prudent*. Moncton : Perce-Neige, coll. « Poésie ».
- . 2016. *Le Grand Feu*. Moncton : Perce-Neige, coll. « Poésie ».
- LE GOFF, Jacques. 1985. *L'imaginaire médiéval*, Paris : Gallimard.
- MAILLET, Antonine. 1971. *Rabelais et les traditions populaires en Acadie*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- MARIE DE FRANCE. 1959. *Lais*, Truffau, Paul (éd.). Paris : L'Édition d'art.
- MÉNARD, Philippe. 1995 [1979]. *Les lais de Marie de France*. Paris : P.U.F.
- PAPILLON, Joëlle. 2016. « Plonger : Risque, désir, mobilité et création au féminin chez Georgette LeBlanc », *Voix plurielles* 13.2, 25-40.
- PAYEN, Jean-Charles. 1971. *Histoire littéraire de la France. Des origines à 1600*. Paris : Messidor / Éditions sociales.
- POIRION, Daniel. 1982. *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris : P.U.F., coll. « Que sais-je ? ».
- SADAUNE, Samuel. 2009. *Le fantastique au Moyen Âge. Créatures imaginaires et mondes merveilleux*. Rennes : Éditions Ouest-France.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points ».
- VALCKE, Juliette. 2016. « De Roland à Amédé : filiation médiévale d'un roman acadien du 21^e siècle ». Francis, Cécilia et Viau, Robert (dir.). *Littérature acadienne du 21^e siècle*. Moncton : Perce-Neige, coll. « Essais », 17-30.
- . 2012. *Théâtre de la Mère Folle. Dijon (XVI^e-XVII^e s.)*. Orléans : Paradigme, coll. « Medievalia ».
- ZUMTHOR, Paul. 1972. *Essai de poétique médiévale*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».