

UNIVERSITE DU QUEBEC

MEMOIRE PRESENTE A  
L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN ETUDES LITTERAIRES

PAR  
ALAIN DUBOIS

L'ALLEGORIE DE LA SPIRALE DANS UNE CHAÎNE DANS LE PARC

JANVIER 1990

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## **REMERCIEMENTS**

Au terme de la rédaction de mon mémoire, je tiens à remercier tous ceux et celles qui, de près ou de loin, m'ont soutenu au cours de mon périple au coeur de l'univers langevinien. Ne pouvant les nommer tous, je me bornerai à mentionner le nom de mon directeur, monsieur Jean-Paul Lamy qui, par sa patience, sa confiance et ses conseils, fut pour moi un guide précieux. Les mots ici me manquent pour lui témoigner toute ma reconnaissance.

## TABLE DES MATIERES

	page
REMERCIEMENTS . . . . .	ii
TABLE DES MATIERES . . . . .	iii
INTRODUCTION . . . . .	1
PREMIERE PARTIE: L'existence d'un mouvement autour d'un axe central. .	9
1. Le mouvement circulaire . . . . .	9
1.1 Le désir génère le mouvement . . . . .	9
1.2 La mise en mouvement dans l'espace . . . . .	11
1.3 La circularité du mouvement . . . . .	14
2. L'objet de valeur . . . . .	16
2.1 Le principal objet de valeur du héros: la famille . . . . .	16
2.2 L'habillement différencie un orphelin d'un enfant ayant une famille . . . . .	20
2.3 Quelques détails sur la quête d'une famille . . . . .	23
3. La quête du savoir . . . . .	31
3.1 Quelques détails sur l'axe du savoir . . . . .	31
3.2 Les secrets et les mensonges . . . . .	35
3.3 Les mouvements centrifuge et centripète . . . . .	36
DEUXIEME PARTIE: Les déplacements du héros suivant quatre lieux principaux . . . . .	38
1. Le passé lointain (de 0 à 4 ans): la maison natale de Pierrot . .	41
1.1 Les bribes d'un passé révolu . . . . .	41
1.2 Les déplacements . . . . .	43
2. Le passé récent (de 4 à 8 ans): l'orphelinat . . . . .	44
2.1 La vie diurne à l'orphelinat . . . . .	44
2.2 La vie nocturne à l'orphelinat . . . . .	45
2.3 Les déplacements . . . . .	48

3. Le présent (à 8 ans): le quartier de la prime enfance . . . . .	49
3.1 Un point central: l'appartement de l'oncle . . . . .	49
3.2 La première sortie hors de l'appartement . . . . .	50
3.3 La délimitation des quadrillatères cosmologique et noologique . . . . .	54
3.4 Les lieux cosmologiques en fonction des points cardinaux . . . . .	55
3.5 Les grands axes de développement de l'espace cosmologique . . . . .	56
3.5.1 L'axe nord-sud . . . . .	56
3.5.2 L'axe est-ouest . . . . .	58
3.6 Les déplacements dans l'espace cosmologique . . . . .	59
3.7 Les déplacements dans l'espace noologique . . . . .	61
4. Le futur (réel) . . . . .	63
<b>TROISIÈME PARTIE: La description du mouvement     spiral suivant les trois axes . . . . .</b>	<b>66</b>
1. Le mouvement spiral suivant les trois axes . . . . .	66
2. Les trois types de murs . . . . .	67
3. Existe-t-il une ou deux spirale(s)? . . . . .	70
4. La description graphique de la spirale et sa décomposition . . . . .	72
4.1 Les mouvements horizontaux: contractions / expansions . . . . .	73
4.1.1 Les forces centrifuge et centripète . . . . .	73
4.1.2 La froideur et le chaleur des contacts humains . . . . .	77
4.1.3 Les facteurs qui commandent les contractions et les expansions . . . . .	81
A. Les odeurs . . . . .	81
B. Les voix . . . . .	82
C. La musique . . . . .	84
D. Les chevelures . . . . .	87
4.2 Les mouvements verticaux: montées / descentes . . . . .	90
4.3 Les variations de vitesse: décélérations / accélérations .	91
<b>CONCLUSION . . . . .</b>	<b>95</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE . . . . .</b>	<b>104</b>

ANNEXES . . . . .	113
# 1. Les familles présentes dans <i>Une chaîne dans le parc</i> . . . . .	113
# 2. Le schéma de la quête d'une famille autour d'un axe . . . . .	114
# 3. Une comparaison de l'étendue des quadrilatères cosmologique et noologique . . . . .	115
# 4. Une partie de la carte de Montréal des années 1940-1950 . .	116
# 5. La localisation des principaux lieux dans la ville de Montréal . . . . .	117
# 6. La localisation des principaux lieux suivant les points cardinaux . . . . .	118
# 7. Les déplacements dans le quadrilatère cosmologique . . . . .	119
# 8. Les déplacements dans le quadrilatère noologique . . . . .	121
# 9. L'illustration de la spirale tridimensionnelle . . . . .	123
#10. La décomposition graphique du mouvement spiral décrit par la chaîne de Gaston . . . . .	124

## INTRODUCTION

Romancier, mais aussi essayiste, dramaturge et réalisateur à Radio-Canada, André Langevin compte parmi les auteurs les plus importants de la littérature québécoise. Bien que sa production comporte peu de titres, elle reçut un bon accueil de la part des critiques. Trois de ses cinq romans<sup>1</sup> lui méritèrent des honneurs. L'écrivain gagna<sup>2</sup> le Prix du Cercle du Livre de France en 1951 avec *Evadé de la nuit*<sup>3</sup> puis en 1953, avec *Poussière sur la ville*<sup>4</sup>, et le Grand Prix de la Ville de Montréal avec *L'Elan d'Amérique*<sup>5</sup> en 1972. Enfin, *Une chaîne dans le parc*<sup>6</sup>, publié en 1974, figura sur la liste des vingt-quatre romans retenus pour la course

- 
- <sup>1</sup>. *Evadé de la nuit* (1951), *Poussière sur la ville* (1953), *Le Temps des hommes* (1956), *L'Elan d'Amérique* (1972), *Une chaîne dans le parc* (1974).
  - <sup>2</sup>. Il obtint aussi le prix du Théâtre du Nouveau Monde en 1958 avec *L'Oeil du peuple* et celui de la revue *Liberté* en 1967 pour ses articles traitant de l'actualité politique.
  - <sup>3</sup>. André Langevin. *Evadé de la nuit*, CLF, Montréal, 1951, 245 pages.
  - <sup>4</sup>. André Langevin. *Poussière sur la ville*, CLF, Montréal, 1953, 213 pages.
  - <sup>5</sup>. André Langevin. *L'Elan d'Amérique*, CLF, Montréal, 1973, 233 pages.
  - <sup>6</sup>. André Langevin. *Une chaîne dans le parc*, CLF, Montréal, 1974, 316 pages. Toutes les références à ce roman renvoient à cette édition.

au prix Goncourt<sup>7</sup>.

Ce dernier roman de Langevin fut le centre d'une polémique, sur la scène littéraire québécoise, qui fit à l'époque la manchette. Nous n'allons pas nous attarder sur les faits entourant cette affaire, mais plutôt concentrer notre réflexion sur la littérarité de cet ouvrage.

Dans *Une chaîne dans le parc*, André Langevin nous raconte neuf jours de la vie de Pierrot, un enfant de huit ans qui vient de quitter l'orphelinat. Nous sommes à Montréal, en juin 1944<sup>8</sup>, la semaine du débarquement des alliés en Normandie<sup>9</sup>. Nous suivons les pas, d'abord hésitants, puis de plus en plus déterminés, du jeune garçon dans le quartier où il passa les quatre premières années de sa vie, avant le décès de sa mère. Nous apprenons alors comment le protagoniste recherche sa mère morte et son père disparu, et de quelle façon il renonce à son monde imaginaire pour passer de l'enfance à l'âge adulte.

L'intrigue s'ouvre sur une cérémonie funéraire. Une dame en deuil échappe un petit mouchoir blanc sur le plancher de l'église Sainte-Brigide. Il s'ensuit une lutte discrète entre Pierrot et une jeune fille pour se l'approprier. Notre héros a gain de cause sur sa rivale. Il cueil-

---

<sup>7</sup>. Monsieur Roger Lemelin, membre québécois de l'Académie Goncourt et membre de l'Académie canadienne-française, avait soumis la candidature d'André Langevin.

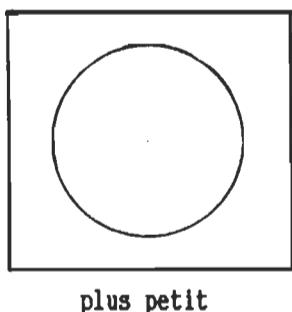
<sup>8</sup>. Du lundi cinq juin au mardi treize juin 1944.

<sup>9</sup>. Le débarquement a eu lieu le mardi six juin 1944.

le le rectangle en tissu et le «roule (...) dans sa main droite [pour le transformer en une] (...) petite boule blanche<sup>10</sup>». Le mouchoir exhale un «parfum un peu sucré, un peu froid<sup>11</sup>», une odeur identique à celle qui régnait près du cercueil de sa mère. A ce moment, un miracle se produit. Le petit mouchoir, transformé en boule de tissu immaculé, lui rappelle la boule de neige, sertie au creux de son âme, où s'accumule la peine de l'enfant devant la froideur des adultes. A ce sujet, relisons l'incipit de *Une chaîne dans le parc*:

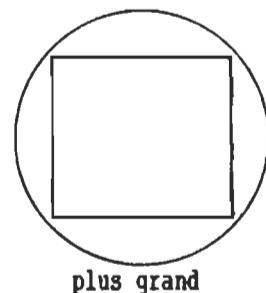
Très blanc, minuscule, le mouchoir se pose sur la dalle de marbre, dans le grand cercle de soleil qui tombe de la verrière, et, quand le pied de la jeune fille va l'atteindre, il glisse un peu de côté, tiré par une invisible ficelle. La dame a eu un drôle de sanglot, comme un aboiement de chien endormi, et le mouchoir lui a échappé. Au même moment, l'orgue a commencé à jouer doucement, avec des effets de flûtes lointaines qui gonflent les joues des angelots de la voûte.

Sur le plan graphique, deux interprétations sont possibles. Il s'agit de choisir si le «grand cercle de soleil» produit un rond plus grand ou plus petit que la «dalle de marbre» (rectangle). La droite représente l'«invisible ficelle»:



plus petit

OU



plus grand

<sup>10.</sup> André Langevin. *Une chaîne dans le parc*, p. 9.

<sup>11.</sup> *Ibid.*

La première représentation graphique semble la plus probable car elle illustre le titre du roman à l'étude: *Une chaîne dans le parc*. La ficelle renvoie à la servitude de la chaîne et la dalle de marbre, à la liberté contrôlée du parc. Le cercle de lumière indique alors le parcours que Pierrot (enchaîné) emprunte pour explorer le quadrilatère où on le laisse jouer. Or, le soleil, étant aussi une source de chaleur, éclaire et réchauffe la chevelure de Jane: la «fontaine de soleil roux<sup>12</sup>», la «plus chaude lumière d'Arabie<sup>13</sup>», la «mousse dorée<sup>14</sup>» qui auréole le visage de sa bien-aimée. L'astre solaire devient donc le contrepoint parfait du mouchoir, métamorphosé en boule de neige.

Mots importants de la première page du roman de Langevin	qui renvoient à	Significations	formes géométriques
ficelle invisible dalle de marbre	chaîne parc	servitude liberté contrôlée	droite rectangle
mouchoir minuscule grand cercle de soleil	boule de neige chevelure rousse de Jane	peine causée par la froideur des contacts humains joie causée par la chaleur des contacts humains	sphère cercle

<sup>12</sup>. *Ibid.*, p. 64.

<sup>13</sup>. *Ibid.*, p. 228.

<sup>14</sup>. *Ibid.*, p. 145.

Le roman se conclut quand Pierrot perd ses derniers espoirs de partager sa vie avec Jane. La «mousse dorée s'éteint [alors] dans la boule de neige<sup>15</sup>». Bien qu'enigmatiques de prime abord, l'introduction et la conclusion de *Une chaîne dans le parc* s'avèrent donc écrites avec une grande finesse. Les premières pages ne sont pas du tout «malhabiles<sup>16</sup>», quoiqu'en pense monsieur Jacques Godbout.

Dès le début du récit, André Langevin nous sert un enchaînement d'«analepses externes<sup>17</sup>». Elles fusent de toutes parts, sans avertissement et sans détails chronologiques précis. Le lecteur baigne dans la confusion totale, au cœur de la tourmente, et assiste à un flot ininterrompu de souvenirs qui se bousculent dans la tête de l'orphelin.

Nous soutenons que la cohérence du texte repose sur une adéquation entre toutes ces bascules temporelles et l'existence d'un mouvement spiral, sous-jacent au texte. Nous allons donc assumer, qu'en plus de la droite (la ficelle), du rectangle (le mouchoir), du cercle (le cercle de soleil) et de la sphère (la boule de neige), l'auteur exploite une figure géométrique d'une plus grande complexité: la spirale. Mais pourquoi André Langevin l'a-t-il choisie plutôt qu'une autre?

---

<sup>15</sup>. *Ibid.*, p. 316.

<sup>16</sup>. Jacques Godbout. "La revanche d'André Langevin" dans *Le Maclean*, décembre 1974, p. 16.

<sup>17</sup>. Gérard Genette définit une analepse externe comme une "anachronie (...) dont toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier." Cf *Figures III*, p. 90.

Comme tout être humain, Pierrot «ne rêve que d'Infini, ne désire que l'Eternité, n'aspire qu'à l'Absolu<sup>19</sup>». Mais voilà, et c'est là tout son drame, il est un être fini, limité dans l'espace et dans le temps. Si «l'on bande les yeux d'un homme et qu'on lui demande d'avancer en ligne droite, sa marche décrira peu ou prou une spirale. Or, la marche du héros vers l'Absolu est justement un cheminement à l'aveuglette<sup>20</sup>. Il ne peut se rendre directement à son but car il ne connaît pas le parcours à suivre. Il progresse dans un désert, en s'éloignant toujours un peu plus de son point de départ, en suivant une ligne courbe, à la recherche d'une oasis où s'abreuver.

Même si la droite est par définition de longueur infinie, sa représentation graphique, le segment de droite, est trop court pour prétendre symboliser l'Infini. Le cercle, sous la forme de l'Ouroboros (le serpent qui se mord la queue) constitue un symbole de l'Absolu, de l'Infini et de l'Eternel Retour. Toutefois, cette courbe bouclée sur elle-même présente le défaut de n'avoir ni commencement ni fin. La spirale, elle, «met en évidence la relation du cercle avec son centre<sup>21</sup>. Elle représente l'Infini et symbolise la dynamique de la marche vers l'Absolu. Elle se situe entre l'infiniment petit, quand elle tend vers son centre, et l'infiniment grand, lorsqu'elle croît vers sa périphérie. Ainsi, «entre la

---

<sup>19</sup>. André Langevin. *Une chaîne dans le parc*, p. 47.

<sup>20</sup>. G. Barrière. "La spirale, nature et mysticisme" dans *Connaissance des arts*, no 278, avril 1975, p. 54.

<sup>21</sup>. *Ibid.*

dynamique de la droite et la totale passivité du cercle se trouve la figure idéale: la spirale<sup>21</sup>.

La spirale réside en chacun de nous. C'est une maison que nous nous construisons pour nous réfugier lorsque la vie nous agresse. Elle s'enroule autour de nous, nous réconforte en nous faisant miroiter des perspectives d'avenir plus reluisantes. Elle nous introduit sur des sentiers mystérieux, spire après spire, de plus en plus près des sommets où pointent nos rêves, nos espérances, l'autre vie, meilleure. Elle porte nos désirs de développement personnel et d'intégration sociale, scinde nos agirs en un commencement, un milieu et une fin. Elle part d'un point, gagne du volume et investit des lieux toujours plus éloignés, puis se contracte et disparaît en retournant à la case-départ, comme le parcours d'une vie.

Avec la spirale, la recherche de l'Absolu devient une quête de l'identité, comme chez Pierrot, et l'axe central est l'axe de la conscience. N'est-ce pas en Pierrot que se cachent les réponses sur son identité? La descente de l'orphelin, le long de l'axe central, le ramène au moment de sa naissance, là où la spirale a entamé sa première spire. Ce retour en arrière traduit l'effort de Pierrot pour en arriver à jeter un regard objectif sur son passé, à descendre en lui-même pour découvrir son identité, à acquérir une conscience plus aiguë de ce qu'il est.

La conscience est le sentiment d'une existence qui se refait et se défait sans cesse, et qui, dans la suite ininterrompue de ses éclipses et de ses renaissances, participe à une prodi-

---

<sup>21</sup>. André Langevin. Op. cit., p. 50.

gieuse danse circulaire<sup>22</sup>.

D'un point de vue géométrique, la spirale se définit comme une courbe plane qui tourne autour d'un centre en s'éloignant ou en se rapprochant régulièrement de lui. Elle se compose donc de deux mouvements horizontaux: l'un circulaire (rotation lente ou rapide), l'autre rectiligne (expansion ou contraction). Dans le cas d'une spirale tridimensionnelle, à ces deux catégories s'ajoute le mouvement vertical (montée ou descente).

En quoi la figure de la spirale colle-t-elle vraiment au texte dans son entier alors que André Langevin n'en fait jamais mention clairement? Voici une problématique de taille à laquelle nous avons à peine répondu. Nous nous proposons de la résoudre de la façon suivante. D'abord, nous démontrerons l'existence d'un mouvement autour d'un axe central. Puis, nous prouverons que les déplacements du héros s'exécutent le long d'une trajectoire spirale. Enfin, nous examinerons quelques-uns des procédés utilisés par André Langevin pour donner au lecteur l'illusion que le héros décrit une spirale.

---

<sup>22</sup>. Georges Poulet. *Les métamorphoses du cercle*, p. 193.

## PREMIER CHAPITRE

### L'EXISTENCE D'UN MOUVEMENT AUTOUR D'UN AXE CENTRAL

Au sens propre, le mouvement se définit comme un «changement de position dans l'espace en fonction du temps<sup>1</sup>». Le temps s'écoule de façon linéaire, comme une succession d'instants antérieurs et postérieurs. Le temps fractionne le mouvement d'un corps qui se déplace d'un point à un autre, en empruntant une trajectoire quelconque. Il peut s'agir d'un mouvement rectiligne --- suivant une droite --- ou d'un mouvement curviligne --- suivant un arc de cercle. Mais comment peut-on parler de mouvement dans le cas d'une oeuvre littéraire, en l'occurrence du roman de André Langevin intitulé Une chaîne dans le parc?

#### 1. Le mouvement circulaire

##### 1.1 Le désir génère le mouvement

Un héros, tel Pierrot, qui erre sans but précis, est mis en présence d'un objet matériel ou immatériel qui déclenche en lui un désir passionné d'appropriation. Cet objet recouvre à ses yeux une valeur dont la priva-

---

1. Petit Robert 1, 1985, p. 1239.

tion est dysphorique et la possession, euphorique. Cette correspondance entre un sujet et un objet de valeur dénonce l'existence d'un besoin vital à assouvir et explique le mouvement du héros et son orientation.

Au cours de ses déplacements, il rencontre des adjuvants et des opposants. Les premiers lui donnent les moyens d'obtenir son objet de valeur alors que les seconds cherchent constamment à lui semer des embûches le long de son parcours. Pendant ses pérégrinations, le protagoniste subit une série de transformations selon un double mouvement, parfois évolutif et parfois involutif. Et c'est justement par ces progressions et régressions successives, par ces va-et-vient constants, que le héros évolue d'un état initial vers un état final, en passant par tout un réseau de situations intermédiaires.

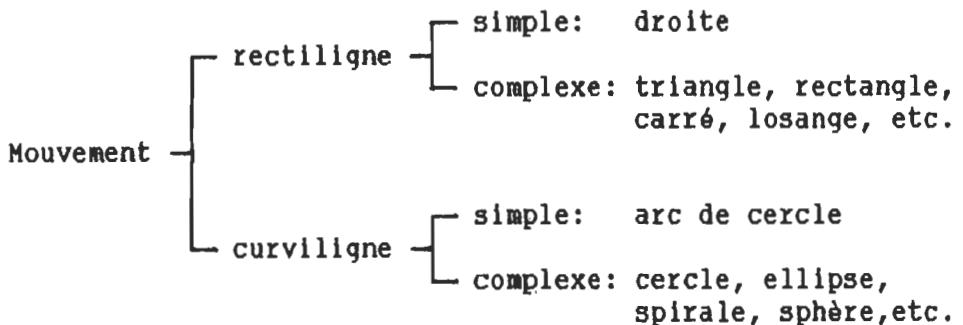
Nous sommes en présence d'une quête où défilent devant nos yeux une succession d'états, grâce à des transformations productrices de nouveaux états. Le besoin suscite le désir qui, à son tour, déclenche le mouvement de la quête. Il existe donc un axe du désir autour duquel évolue un sujet désirant mis en relation avec un objet du désir. Les relations ci-dessous illustrent nos propos. La flèche " $\Rightarrow$ " indique une relation d'implication "si ... alors ..." et la double flèche " $\Leftrightarrow$ ", une relation de réciprocité.

besoin  $\Rightarrow$  désir  $\Rightarrow$  mouvement

mouvement  $\Leftrightarrow$  transformation

AXE DU DESIR: S <sub>désirant</sub> / O <sub>désir</sub>

Du moment que le héros, le sujet désirant, est mis en présence d'un objet désiré, le mouvement s'organise. Le personnage principal peut s'orienter directement vers l'objet ou tourner autour en cherchant des appuis ou des moyens pour arriver à l'atteindre. Il s'agit alors d'un mouvement soit curviligne, soit rectiligne, selon que la direction suivie comporte ou non des formes angulaires. De plus, ce mouvement sera complexe si la trajectoire se compose de plusieurs éléments simples. Par exemple, un carré est formé de quatre droites, de longueur égale, qui se coupent à angle droit à leurs extrémités.



A noter que le trajet emprunté par le héros peut être une combinaison de plusieurs figures géométriques. Il est aussi possible qu'une ou plusieurs d'entre elles ne soient qu'esquissées.

### 1.2 La mise en mouvement dans l'espace

Le premier chapitre du roman de André Langevin intitulé *Une chaîne dans le parc* se distingue des autres car il renferme le plus grand nombre d'«analepses externes». L'action, qui s'y passe au temps présent et se

déroule dans une église, se résume en peu de mots. Pierrot, le héros âgé de huit ans, et une fillette inconnue portent leur attention sur «un tout petit mouchoir parfumé» plutôt que sur la cérémonie funéraire en cours. L'église où se passe l'action ne sert qu'à évoquer, chez le protagoniste, une chaîne désordonnée de souvenirs qui se présentent sous la forme d'analepses externes. Le lecteur est transporté dans le passé, tantôt récent, tantôt plus éloigné, jusqu'à quatre ans en arrière, au moment précis où l'orphelin embrasse le front de sa mère morte, qui repose dans un cercueil. S'ajoutent à cela les faits marquants de sa vie depuis cette tragédie: son entrée à l'orphelinat, ses quatre ans de vie emmurée, sa sortie de cette institution la veille et la fin du déjeuner à l'appartement de l'oncle, le jour même.

Dans ce chapitre, le lecteur assiste à toute une série de bascules temporelles et spatiales qui affluent sans ordre à la surface de la mémoire d'un orphelin fraîchement "déemmuré". Les déplacements dans l'espace réel sont pratiquement inexistant alors que les déplacements dans «le temps perdu» foisonnent. En fait, le mouvement s'accomplit dans la tête du héros, car Pierrot vit plus dans le passé que dans le présent.

L'espace noologique, qui abrite la vie de l'esprit ("noos" en grec), prend le pas sur l'espace cosmologique, qui accueille la vie du corps dans l'univers ("kosmos" en grec). Pierrot erre sans but dans un espace réel,

---

<sup>2</sup>. André Langevin. *Une chaîne dans le parc*, p. 11.

<sup>3</sup>. Cf. Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu*.

cosmologique, qui lui est étranger. Il est encore fraîchement imprégné des images d'un espace noologique partagé entre celles d'un passé traumatisant (violence, mort, etc.) ou réconfortant (douceur, amour, etc.) et celles d'une vie imaginaire compensatoire (Balibou, l'homme en bleu, etc.).

A partir du second chapitre, l'importance relative des espaces cosmologique et noologique s'inverse. Sur les marches de l'église, Pierrot rencontre Gaston, dit le Rat, un ami de Marcel, son frère aîné. Cet adolescent tuberculeux l'expulse de son monde de souvenirs et de rêves en le confrontant à quelques-unes des dures réalités de la vie du dehors. Il lui parle entre autres de l'absurdité de la mort qui se manifeste par les ravages d'une maladie infectieuse, la «consomption galopante», qui a décimé la population du quartier et emporté la mère de Pierrot, et par la guerre qui sévit en Europe, à laquelle participe Marcel et d'autres jeunes gens du quartier. Ainsi, dans le deuxième chapitre du roman, l'importance de l'espace cosmologique prend le pas sur l'espace noologique.

Les souvenirs sont encore présents, bien que moins nombreux, car Pierrot commence à habiter le réel. Le tableau suivant démontre la différence entre les deux premiers chapitres en ce qui a trait à l'importance relative entre les deux types d'espaces. Le symbole "<<<" signifie "beaucoup moins important que" et ">" veut dire "plus important que".

---

<sup>4</sup>. André Langevin. Op. cit., p. 29.

chapitre 1	espace cosmologique <<< espace noologique
chapitre 2	espace cosmologique > espace noologique

### 1.3 La circularité du mouvement

La scène sur le parvis de l'église a son importance car c'est elle qui, à notre avis, enclenche le mouvement circulaire présent dans tout le roman. Cela débute à l'orphelinat, où Pierrot apprend que le tournoiement d'un objet pouvait signifier une menace. Une religieuse du nom de Pied-de-Cochon, la pire d'entre toutes, s'amuse à faire tourner une «longue planche» dans l'intention de terrifier les orphelins. A la ville, Pierrot trouve son équivalent en la personne du policier Eugène. Ce dernier «fait tourner son bâton dans une main» en cherchant à avoir l'air méchant sans réussir à être très convaincant:

Le policier semble si certain de faire marcher le Rat à quatre pattes quand il le voudra, qu'il n'est même pas menaçant, et qu'il ne fait pas un pas de plus.<sup>5</sup>

Une fois le policier parti, Gaston exhibe à Pierrot «une longue chaîne argentée qui se termine par une sorte de gros plomb»<sup>6</sup> qu'il fait tourner à la manière du policier, comme un défi lancé aux forces de

<sup>5</sup>. Ibid., p. 23.

<sup>6</sup>. Ibid.

<sup>7</sup>. Ibid.

<sup>8</sup>. Ibid., p. 25.

l'ordre, pour démontrer à Pierrot qu'il est possible de défier l'autorité des adultes.

La chaîne du Rat, selon le mouvement qu'elle décrit, est porteuse d'une signification particulière. Ainsi, au chapitre 2, elle tourne de plus en plus vite jusqu'à ressembler à «une roue immobile»<sup>10</sup>. Elle suggère ici un parcours par cycles (ou par étapes) qui a comme destination un monde idéalisé, qui tient de la perfection suggérée par le cercle. Il arrive aussi que le Rat la secoue lentement sur la pierre comme remue un serpent<sup>11</sup> ou la passe dans les cheveux de Pierrot, doucement<sup>12</sup>. Dans ces deux derniers cas, la forme rectiligne de la chaîne est non seulement préservée, mais pour ainsi dire vivifiée. A cette représentation de la douceur, de l'amour et de la vie, André Langevin lui oppose une représentation de la violence, de la haine et de la mort. La chaîne devient une arme qui s'enroule autour des jambes de sa victime, pour l'immobiliser. Cela peut s'exécuter pour celle-ci avec ou sans douleur<sup>13</sup>, selon les intentions de celui qui la manie. Le Rat se «met à faire tourner sa chaîne et, soudain, il la lance (...) avec force et précision<sup>14</sup>. Il s'agit d'une arme redoutable. Elle fait plus que simplement casser des

---

<sup>10</sup>. *Ibid.*, p. 27.

<sup>11</sup>. *Ibid.*, p. 29.

<sup>12</sup>. *Ibid.*, p. 47.

<sup>13</sup>. *Ibid.*, p. 30 et p. 48.

<sup>14</sup>. *Ibid.*, p. 46.

pots de fleurs, elle peut châtrer un homme. Paul, le fiancé d'Isabelle Lafontaine, agent de la police militaire, goûte à ce supplice.

Outre l'utilisation de la chaîne du Rat, ce qui nous intéresse dans notre propos, ce sont les mouvements circulaires qu'elle exécute dans l'espace. Le Rat, par le biais de sa chaîne qui tournoie dans le parc de la vie du dehors, encourage Pierrot à se mettre à son tour en mouvement, en quête de quelque chose, mais de quoi? En d'autres mots, quel est le principal objet de valeur du héros?

## 2. L'objet de valeur

### 2.1 Le principal objet de valeur du héros: la famille

Orphelin de mère, comme de nombreux personnages de l'œuvre de Langevin, Pierrot est aussi orphelin de père puisque ce dernier semble disparu à jamais. Privé donc de ses parents depuis l'âge de quatre ans, le héros ressent vivement l'absence de liens familiaux. La vie chaleureuse d'un foyer lui manque et, de ce qu'il en a connu, il ne lui reste que de maigres souvenirs où la violence du père était omniprésente.

L'orphelinat n'a pas satisfait son besoin d'intimité. Il a vécu «en troupeau, à la claquette et à la baguette<sup>14</sup>», dans «cet univers clos qui interdisait aux enfants d'être des enfants et à leurs gardes d'être des

---

<sup>14</sup>. Ibid., p. 111.

femmes<sup>15</sup>. Pour survivre à l'oppression des religieuses, Pierrot s'est inventé une famille imaginaire, «une famille d'ombres qui n'ont jamais existé que dans sa tête<sup>16</sup>. A sa sortie de l'orphelinat, Sainte Sabine ne manque pas de lui dire comme il a de la chance d'aller vivre dans une famille<sup>17</sup>. Mais la réalité sera tout autre.

Dès son arrivée à l'appartement de la rue Maisonneuve<sup>18</sup>, lorsqu'une escorte policière le remet à son oncle Napoléon, son rêve d'un bonheur familial s'estompe. Pierrot s'élance de joie dans les bras de l'oncle qui le repousse brutalement<sup>19</sup>. Ainsi rejeté, le héros cherche ailleurs à satisfaire son besoin d'être accueilli et son pouvoir d'aimer. Le protagoniste va s'émanciper, se mettre en mouvement dans le quartier qui l'a vu naître. Il "va jouer dehors", là où il croise des enfants accompagnés de leurs parents.

Mais qu'arrive-t-il lorsque Pierrot se retrouve "hors des murs"? Il pénètre dans la vie du dehors, la "vraie vie", «vert comme un chou

---

<sup>15.</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>16.</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>17.</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>18.</sup> "Maisonneuve" = "nouvelle maison". Il s'agit sans doute d'un jeu de mots intentionnel de André Langevin.

<sup>19.</sup> *Ibid.*, p. 17.

neuf<sup>20</sup> aux dires de Gaston. Lui, qui n'a «jamais rien vu<sup>21</sup>», comme Jane le lui fait remarquer, se voit offrir la vie «d'un coup, une grosse mer qui, vague après vague, le (...) [jette] (...) dans l'inconnu, toutes amarres coupées avec l'enclos de son enfance<sup>22</sup>. Tout un choc pour un orphelin de huit ans qui ne connaît rien parce qu'il vient tout juste de quitter l'orphelinat: le "château des corneilles"!

Dans les rues, Pierrot rencontre une famille unie, celle des Lafontaine, qui est prête à l'adopter. Son bonheur serait complet si cela lui était accordé, mais l'oncle, son tuteur, oppose un refus catégorique. Il ne reste plus au héros qu'à contempler avec envie le climat chaleureux au sein d'une famille véritable:

ce groupe uni par un réseau de souvenirs vécus ensemble, de mots qui évoquent des choses que lui seul ne connaît pas, de signes même tout de suite compris par tous.<sup>23</sup>

Le père, Henri Lafontaine, enseigne à Pierrot quelques principes de vie en société. Entre autres choses, le cordonnier lui apprend que c'est la justice des adultes qui empêche l'orphelin de choisir par lui-même ce qui est le mieux pour lui.

Dans l'environnement de Pierrot, la famille des Lafontaine

<sup>20.</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>21.</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>22.</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>23.</sup> *Ibid.*, p. 98.

représente l'unique famille intacte, la plus nombreuse, la seule à ne pas être en deuil de l'un de ses membres et la seule dont le nom apparaît plus d'une fois dans le roman (à six reprises, voir le tableau ci-dessous). Cela explique pourquoi elle représente l'unique choix de Pierrot. Et pourtant, la famille de sa mère se compare en nombre à celle des Lafontaine<sup>24</sup> et il aurait dû normalement y trouver le réconfort, l'attention et l'amour tant recherchés. Mais elle n'est pas aussi unie.

Noms de famille	Qui l'utilise?	Quelle page?
Lafontaine	Jane Le narrateur Pierrot Gaston	79 96 141, 272 198, 200
Power	Le policier Jane	304 304
Paiement	Henri Lafontaine	102
Beauséjour	La tante Maria	126

Les deux derniers noms de famille (Paiement et Beauséjour) appartiennent à des personnages très secondaires, qui interviennent à une seule occasion. Celui de Jane n'apparaît qu'à la fin du roman, lorsque la mère de la rouquine devient accueillante et aimante. Ceux de Gaston et de Pierrot ne sont jamais divulgués au lecteur, bien que dans le cas de l'orphelin, une scène aurait pu nous révéler son nom de famille. Au

---

<sup>24</sup>. Voir l'annexe numéro 1, p. 113.

cimetière, devant la pierre tombale de la famille de sa mère, il se refuse de lire son nom:

Il ne voit qu'un nom, très vite, et c'est bien le sien, dessiné dans la pierre, comme les autres, mais il n'essaie pas de déchiffrer plus longtemps, parce que ce nom lui paraît aussi étranger que quand il se regarde dans un miroir (...)<sup>25</sup>.

A la fin du roman, se voyant dans l'impossibilité de s'approprier son objet de valeur, Pierrot se résigne. Par exemple, au cimetière, il prend conscience qu'il «a beaucoup de peine à marcher comme un garçon qui a l'habitude du bonheur familial en promenade dans un parc<sup>26</sup>».

## 2.2 L'habillement différencie un orphelin d'un enfant ayant une famille

Pour André Langevin, l'une des différences fondamentales entre un orphelin et un enfant vivant dans une famille passe par l'habillement et plus précisément par la chaussure. A l'orphelinat, un nivelingement s'opère à ce chapitre. Des centaines d'enfants portent le même uniforme de prisonnier, la «même chemise rayée bleu», la «même salopette de gros coton sans couleur» et les «mêmes bottines déformées<sup>27</sup>». Une fois en ville, tante Rose a tôt fait de faire porter au héros un déguisement «de garçon

---

<sup>25</sup>. *Ibid.*, p. 246.

<sup>26</sup>. *Ibid.*, p. 243.

<sup>27</sup>. *Ibid.*, p. 10.

ordinaire<sup>28</sup> constitué d'un tricot, d'une culotte et de souliers de toile. Cet habillement ne lui convient pas, car à l'orphelinat, «le tissu est bien plus souple et a la bonne douceur de l'usure<sup>29</sup>. De même, lors de la visite au cimetière, le samedi 10 juin, la journée anniversaire du décès de sa mère, il est habillé comme un petit homme en bleu avec «son beau costume bleu marine, à culottes courtes<sup>30</sup>. Les souliers qu'il porte pour l'occasion, des «souliers vernis, à semelles dures, lui broient les orteils<sup>31</sup>. Il «n'a jamais eu tant mal aux pieds<sup>32</sup>», comme si ses pieds rejetaient naturellement des chaussures de garçons vivant dans une famille. Ce phénomène de rejet débute par les pieds pour ensuite se communiquer à tout le corps. C'est à tout le moins ce que nous apprend le narrateur à la première page du dernier chapitre, lorsque Pierrot retrouve son uniforme de prisonnier:

C'est tellement plus naturel de retrouver l'uniforme qu'il n'a posé aucune question. Ses pieds, qui n'ont plus l'habitude déjà, sont un peu meurtris, surtout à la cheville, mais il sait bien qu'il a depuis toujours des pieds à bottines et qu'il lui suffira de courir une seule fois pour oublier qu'il a cessé de les porter pendant sept dimanches en semaine<sup>33</sup>.

Pourquoi tant insister sur des chaussures? Tout simplement parce que

---

<sup>28</sup>. *Ibid.*, p. 112.

<sup>29</sup>. *Ibid.*, p. 307.

<sup>30</sup>. *Ibid.*, p. 245.

<sup>31</sup>. *Ibid.*, p. 244.

<sup>32</sup>. *Ibid.*, p. 257.

<sup>33</sup>. *Ibid.*, pp. 307-308.

les «bottines en choux-fleurs<sup>34</sup>» de Pierrot «le rétablissent dans un horizon à quatre murs<sup>35</sup>», un monde qu'il connaît, qui est le sien et qui le réconforte. Elles lui remémorent le «défilé crépusculaire des centaines de bottines dans l'interminable corridor<sup>36</sup>» de l'orphelinat, «à Monfort<sup>37</sup>», en des murs où des enfants matés deviennent «pas parmi les autres pas<sup>38</sup>». Tant «d'enfants, tous pareils, taillés par une machine qu'on ne pouvait plus arrêter<sup>39</sup>». Les «bottines de prisonniers<sup>40</sup>» ne sont-elles pas alors le symbole d'une monde asilaire, d'un monde d'enfermement que l'auteur a lui-même connu et qu'il dénonce dans *Une chaîne dans le parc?* «Quand je pense qu'on s'émeut aujourd'hui des conditions de détention des prisonniers à St-Vincent de Paul<sup>41</sup>», confie André Langevin à Jean-Paul Brousseau dans une entrevue de presse.

---

<sup>34</sup>. *Ibid.*, p. 13.

<sup>35</sup>. *Ibid.*, p. 10.

<sup>36</sup>. *Ibid.*, p. 42.

<sup>37</sup>. *Ibid.*

<sup>38</sup>. *Ibid.*, p. 10.

<sup>39</sup>. *Ibid.*

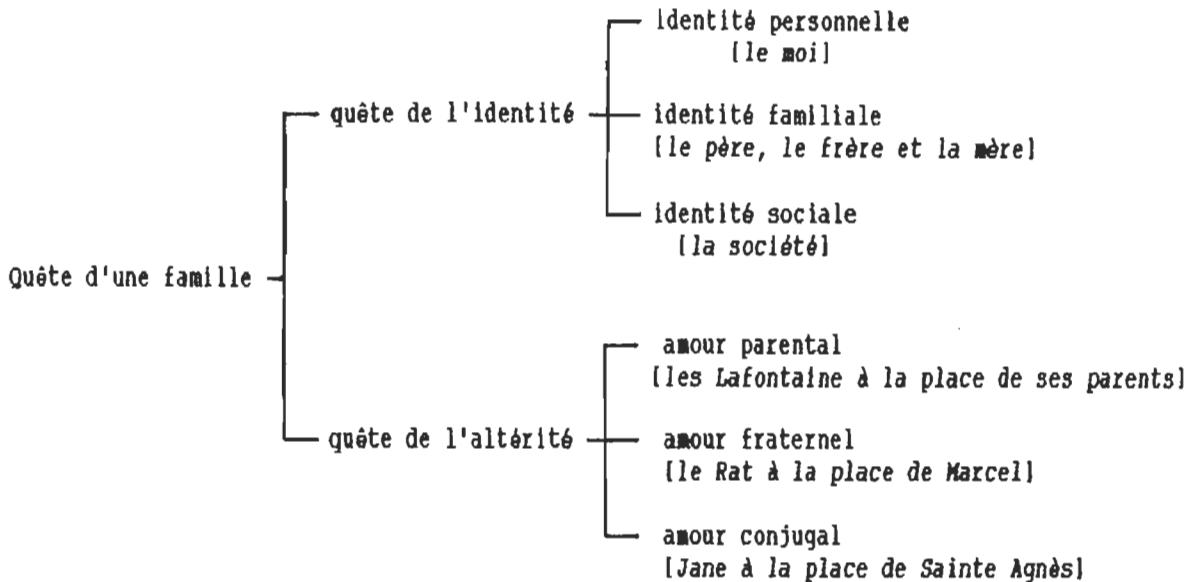
<sup>40</sup>. *Ibid.*, p. 314.

<sup>41</sup>. Jean-Paul Brousseau. "André Langevin pour donner un sens aux mots", dans *La Presse*, 4 novembre 1972, p. D3.

### 2.3 Quelques détails sur la quête d'une famille

Orphelin incompris et rejeté, Pierrot désire se dénicher une famille heureuse, sécurisante et accueillante. Pour combler ce manque, le Rat incite Pierrot à faire ses premiers pas dans les rues du quartier de son enfance. La famille à laquelle Sainte Sabine l'a confié ne le satisfait pas. L'oncle Napoléon ignore systématiquement le jeune orphelin alors que les tantes ne lui témoignent aucune affection. Ces dernières se comparent d'ailleurs aux "corneilles" de l'orphelinat.

Pierrot demeure un sans-famille, ou plus précisément, un sans-parents. Pour nous, sans père signifie sans identité et sans mère, sans amour. Ainsi, en se mettant en mouvement pour se trouver des parents adoptifs, Pierrot part simultanément à la recherche de son identité et d'un peu d'amour d'autrui, deux autres objets de valeur. En fait, la quête d'une famille se traduit par un double mouvement: un mouvement vers l'autre, l'alter, pour recevoir des marques d'affection, et un mouvement vers le moi, le même que soi, l'idem, pour mieux se définir en tant qu'individu. La quête d'une famille se subdivise donc en deux autres quêtes, celles de l'altérité et de l'identité:



Gaston et Jane, tous deux d'âge mineur, comptent parmi les principaux adjutants de Pierrot dans sa quête de l'altérité. L'un lui apporte l'amour fraternel, en remplacement de Marcel parti faire la guerre; l'autre lui prodigue l'affection féminine dont il est privé depuis le décès de sa mère survenu il y a quatre ans. A l'orphelinat, il a bien sûr reçu les caresses de Sainte Agnès, mais ce fut de trop courte durée. En ville, Gaston et Jane, l'un adolescent et l'autre âgée de presque dix ans, assistent Pierrot tout au long de son périple dans la société des adultes. Gaston renseigne Pierrot sur la guerre et son absurdité, lui apprend la cause de la mort de sa mère, lui explique à quoi servent les boissons alcoolisées, l'emmène dans sa maison natale, etc. De son côté, Jane le transporte dans un univers féminin. Elle le couvre de baisers, lui fait rencontrer une vraie famille --- les Lafontaine ---, lui indique l'endroit où l'homme dépose sa semence pour faire des bébés, etc.

L'on pourrait ajouter une troisième catégorie d'adjuvants qui apportent au héros l'amour qu'il ne reçoit plus de ses parents. Il s'agit bien sûr des Lafontaine qui jouent le rôle de parents adoptifs. «Une bonne maman en sucre et un papa si gentil qu'il est jamais fatigué et ne pense qu'à eux»<sup>42</sup>. Ils l'accueillent chez eux à bras ouverts et répondent à des questions relatives à l'identité de ses parents. Il y a aussi l'homme en bleu qui est censément un juge car, avant de quitter le monde des adultes pour tenter sans succès de s'introduire dans le monde des enfants, il «(...) [faisait] la justice»<sup>43</sup>. Avant son suicide, il enseigne à Pierrot et à Jane ce qu'est l'amour et leur explique pourquoi les adultes leur défendent de s'aimer. Mais nous croyons qu'il s'agit d'un adjuvant ambivalent car les enfants doutent à plusieurs reprises de son honnêteté. Et il en est de même pour les Lafontaine qui répondent à toutes les questions, mais en qui Pierrot n'a pas entièrement confiance. Ce dernier les «surveille avec tellement d'attention pour surprendre le moindre mensonge pour lui faire plaisir»<sup>44</sup>. Les propos ambivalents ne sont-ils pas le propre des adultes et la franchise, le propre des enfants?

Hormis le couple Lafontaine et l'homme en bleu, les adultes que côtoie Pierrot agissent comme des opposants dans sa quête de l'altérité. L'oncle Napoléon et les tantes, par exemple, ne répondent pas à ses

---

<sup>42</sup>. André Langevin. *Op. cit.*, p. 82-83.

<sup>43</sup>. *Ibid.*, p. 187.

<sup>44</sup>. *Ibid.*, p. 261.

questions sur leur vécu personnel, et quand ils formulent une réponse, ils le font avec parcimonie. Pourquoi l'oncle Napoléon, qui sait jouer du piano, ne consent-il pas à lui expliquer la musique?<sup>45</sup> Pourquoi tante Maria n'a-t-elle pas voulu se marier?<sup>46</sup> Pourquoi tante Rose n'est-elle pas une mère?<sup>47</sup> En contrepartie, ce que les tantes sont le plus disposées à divulguer, consiste plutôt en une salve de calomnies à l'endroit de son père Adrien et de son frère Marcel. De son côté, l'oncle Napoléon se contente de grogner ou de feindre d'être trop occupé pour porter attention aux préoccupations d'un enfant dont il a pourtant la garde.

Les questions que Pierrot se pose sur l'identité de son père et les réponses erronées, haineuses ou incomplètes qu'il récolte l'amènent à s'interroger sur son identité personnelle. Est-il un "bum" comme son père et son frère? Deviendra-t-il un voleur comme eux? Des propos dépréciatifs à son endroit, de la part de certains personnages adultes, ébranlent son estime de soi. Tante Maria ne manque pas une occasion pour le traiter de «petit sauvage<sup>48</sup>», de «petit voyou<sup>49</sup>» ou de "bum": «Un bum, comme le Rat, et comme son père<sup>50</sup>». Elle le compare aussi à son frère et à son père:

---

<sup>45.</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>46.</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>47.</sup> *Ibid.*, p. 219-220.

<sup>48.</sup> *Ibid.*, p. 60, 120, 125, 252.

<sup>49.</sup> *Ibid.*, p. 147, 224, 226.

<sup>50.</sup> *Ibid.*, p. 253.

«Tu es bien de la race des hommes de ta famille!». Même que tante Eugénie renchérit: «on n'échappe pas à son sang»<sup>51</sup>.

N'est-ce pas un peu fort comme propos tenus devant un gamin d'à peine huit ans! Il faut supposer que les tantes lui expriment ainsi toute la haine qu'elles vouent aux hommes. Tante Rose, la seule qui pour Pierrot aurait pu être une mère, se tient un peu à l'écart, se contentant de réfréner les paroles fielleuses de ses soeurs et en particulier de la plus jeune: «Eugénie tu n'as pas le droit (...) Eugénie! coupe encore Rose (...) surveille tes mots»<sup>52</sup>.

En allant vers les autres, Pierrot se rapproche donc en même temps de lui-même. Ce qu'il apprend des autres l'amène à remettre certaines choses en question en lui-même, en plus de ressasser des souvenirs et d'en détrerrer d'autres. Prenons l'exemple de ce que Pierrot découvre sur l'identité de son père. Il apprend de la bouche des tantes Eugénie et Maria que son père était un ivrogne qui préférait la boisson au travail, qui battait sa femme et qui «partait des semaines entières avec des filles»<sup>53</sup>. Bouleversé, Pierrot quitte l'appartement de l'oncle, fou de rage, après avoir servi à tante Maria une pétarade d'injures et l'avoir rouée de coups de poing et de coups de pied<sup>54</sup>. Le protagoniste réagit

---

<sup>51.</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>52.</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>53.</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>54.</sup> *Ibid.*, p. 255.

ainsi de l'unique façon qu'il a apprise, celle d'un «petit animal en cage» à qui l'on refuse de prodiguer de l'affection. Il s'explique à Jane en ces termes: «j'ai donné des coups de poing à tante Maria parce qu'elle disait des méchancetés sur mon père».

Il se rend chez les Lafontaine afin de vérifier ces allégations empreintes de haine. Papa et maman Pouf répondent à ses questions en précisant que son père «était en révolte», qu'il buvait quand il avait «envie de tout faire sauter, pour calmer ce qui (...) [était] trop fort en lui», mais qu'il ne battait pas sa femme et que tout compte fait, il a eu «de bons parents comme tout le monde». Mais Pierrot doute qu'ils lui disent toute la vérité.

Pas entièrement satisfait, Pierrot se rend chez le Rat, le seul qui «sait tout et se souvient». De plus, «lui seul sans doute peut donner les bonnes réponses, qui ne mentent pas, ni par gentillesse [les Lafontaine], ni par méchanceté [les tantes Eugénie et Maria]».

---

<sup>55</sup>. *Ibid.*, p. 263.

<sup>56</sup>. *Ibid.*, p. 278.

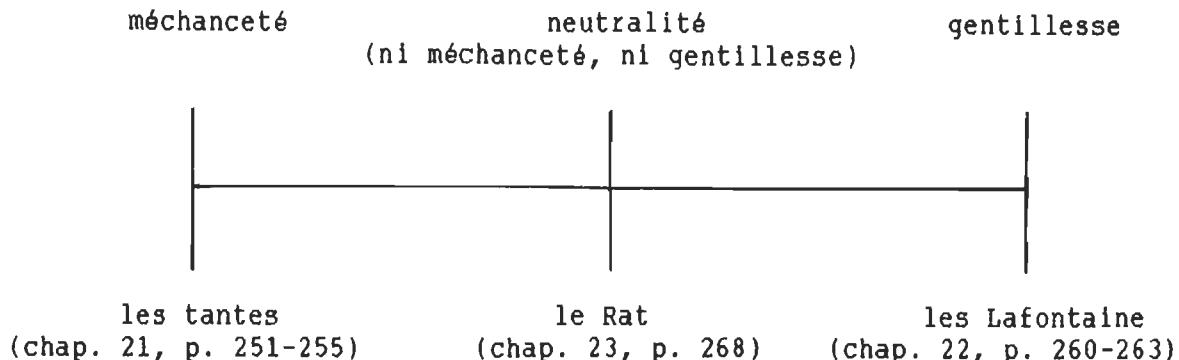
<sup>57</sup>. *Ibid.*, p. 261.

<sup>58</sup>. *Ibid.*, p. 261.

<sup>59</sup>. *Ibid.*, p. 262.

<sup>60</sup>. *Ibid.*, p. 268.

<sup>61</sup>. *Ibid.*



Dans la charrette pleine de chambres à air, le héros trouve le Rat, occupé à aimer Isabelle Lafontaine. Il n'obtient donc pas la réponse neutre à laquelle il s'attendait. C'est plutôt, par lui-même, à la suite d'une réflexion personnelle sur son vécu, qu'il trouve des réponses susceptibles de le satisfaire. Par exemple, sur le chemin le menant à la cour arrière de la maison du Rat, Pierrot fait une découverte.

[Il] commence à comprendre qu'il y a de plus grandes familles une à une, comme des tribus (...) et qu'il appartient, lui, à la tribu de ceux qui refusent de se soumettre<sup>62</sup>.

Qui plus est, cette réflexion régénère une estime de soi meurtrie par les propos odieux et incendiaires des tantes. De même, elle favorise la remontée, à la surface de sa mémoire, de souvenirs ensevelis depuis longtemps, «avant que ne lui naîsse une mémoire»<sup>63</sup>. Juste après cette découverte importante, avant de retrouver le Rat dans la charette en compagnie d'Isabelle, le héros se remémore quelque chose qui lui offre un

<sup>62</sup>. *Ibid.*, p. 267.

<sup>63</sup>. *Ibid.*, p. 111.

complément de réponse. Il s'agit d'une scène où son père Adrien bat son frère Marcel malgré les pleurs de sa mère:

il a traversé la rue des tramways avant le pont, et, en plein milieu, il a vu tout à coup, comme un éclair très lointain dont on n'est pas sûr s'il a vraiment laissé tomber une corde entre le ciel et la terre, un bras [son père] qui frappait avec un bâton, et une tête à peine visible [sa mère] qui pleurait dans sa pâleur, et le dos nu de Marcel qui recevait les coups<sup>64</sup>.

Il ne fait plus l'ombre d'un doute qu'Adrien, le père de Pierrot, battait son frère Marcel. Mais battait-il aussi sa mère? Les tantes ont-elles raison de calomnier son père? La réponse la plus probante se trouve dans *Evadé de la Nuit*, une autre oeuvre de André Langevin où de nombreux parallèles sont possibles entre Pierrot et Jean Cherteffe.

Une mémoire inconsciente ou refoulée (...) se souvient de l'homme qui rentrait à la maison, la nuit, un mauvais sourire aux lèvres, réveillait les enfants par des injures proférées d'une voix exaspérée et, quelquefois, théâtral, levait une main hargneuse contre son épouse. La chair n'a pas oublié le regard fou qui blessait plus que la lanière de cuir<sup>65</sup>.

<sup>64</sup>. *Ibid.*, p. 268.

<sup>65</sup>. André Langevin. *Evadé de la Nuit*, p. 22.

### 3. La quête du savoir

#### 3.1 Quelques détails sur l'axe du savoir

Nous allons maintenant exposer un modèle qui schématise les mouvements de Pierrot vers l'*idem*, le moi, et l'*alter*, l'autre. Traçons une ligne droite, posons-la comme le domaine du moi et considérons ce qui se situe à gauche et à droite de celle-ci comme le domaine de l'autre. Il ne nous reste ensuite qu'à superposer sur cet axe notre schéma de la quête d'une famille, tel que présenté à l'annexe 2 (page 114). Notons que dans le cas de l'identité personnelle, Pierrot est à la fois le moi et l'autre car le sujet et l'objet représentent ici le même individu. Il devient son propre objet.

Voyons maintenant la raison pour laquelle nous allons nommer cet axe: "axe du savoir". En d'autres termes, comment la quête de Pierrot, c'est-à-dire son mouvement en tant que sujet désirant vers l'objet désiré, l'objet de valeur, passe par la quête d'un savoir?

Animé par une curiosité sans bornes pour la "vraie vie", Pierrot questionne les adultes qui l'entourent. Il souhaite apprendre qui étaient ses parents et ce à quoi ressemble la vie à l'extérieur de l'orphelinat. Par exemple, il interroge son tuteur sur le travail, les inégalités sociales, la maladie, l'absurdité de la mort d'un enfant<sup>66</sup>, etc. Jean-Ethier Blais décrit bien la curiosité aiguë du héros pour tout ce qui

---

<sup>66</sup>. André Langevin. *Une chaîne dans le parc*, p. 52-53.

l'entoure: «Toujours le nez en l'air, cherchant à comprendre, Pierrot se pose des questions et interroge la terre entière»<sup>67</sup>.

N'obtenant pas de réponse satisfaisante à ses questions, il prend le parti d'y répondre par lui-même. À sa première sortie au parc Campbell, il rencontre Jane avec qui il entreprend un «tour du monde»<sup>68</sup>. Sa destination: un lieu imaginaire uniquement peuplé d'enfants qui, à l'encontre des adultes, répondent toujours aux questions qu'on leur pose.

Le héros vient de sortir d'un «camp de concentration pour enfants»<sup>69</sup> où l'on devient à la longue «pas parmi les pas»<sup>70</sup>. Il y a subi un lavage de cerveau qui lui a fait jusqu'à oublier «comment c'était chez lui»<sup>71</sup>. Nous pourrions supposer qu'il doit tout ignorer de la vie. Mais tel n'est pas entièrement le cas car il y a acquis au moins deux vérités primordiales pour lui. Premièrement, il sait «de naissance que les policiers sont du même bord que les corneilles»<sup>72</sup>. Ce qui signifie que les corneilles sont les policiers de l'orphelinat ou que les policiers sont les corneilles de la ville. Deuxièmement, il détient aussi un savoir

<sup>67.</sup> Jean-Ethier Blais. "La profonde humanité de M. André Langevin", dans *le Devoir*, 12 octobre 1974, p.17.

<sup>68.</sup> André Langevin. *Op. cit.*, p. 146.

<sup>69.</sup> André Langevin. "Les samedis de Victor Diafoirus", dans *Le Devoir*, 6 janvier 1973, p. 4.

<sup>70.</sup> André Langevin. *Une chaîne dans le parc*, p. 10.

<sup>71.</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>72.</sup> *Ibid.*, p. 23.

d'une grande importance pour lui et qu'il divulgue à Jane:

Je vais te dire un grand secret, la chose principale que je sais. Partout dans le monde, il y a beaucoup plus d'enfants que de grandes personnes. (...) Et jamais, les enfants ne sont méchants. Quand ils paraissent l'être, c'est simplement qu'ils sont très malheureux. Il suffit de leur donner un peu d'amitié (...).<sup>73</sup>

Armé de ce maigre acquis, Pierrot se retrouve dans la "vraie vie" du dehors où tout devient rapidement beaucoup plus compliqué qu'il ne l'avait imaginé. Il est vite dépassé par les événements. Il avoue à Jane son ignorance: «je connais rien parce que je viens juste de sortir du château des corneilles»<sup>74</sup>. Il veut savoir des choses qu'il ignore alors qu'il préfère aussi en ignorer d'autres. Certains personnages accepteront de lui en apprendre, tandis que d'autres le lui refuseront. La combinatoire de ces quatre éléments nous donne quatre relations possibles de Pierrot avec le savoir<sup>75</sup>, lesquelles se réduisent à deux types de savoir: l'un positif et euphorique, l'autre négatif et dysphorique.

L'acquisition d'un savoir euphorique contribue à émanciper le héros en le libérant de lui-même. Cela l'encourage à s'ouvrir un peu plus à l'autre, tout en l'aidant à mieux se définir en tant qu'individu. L'acquisition d'un savoir dysphorique l'amène à se refermer sur lui-même et à se

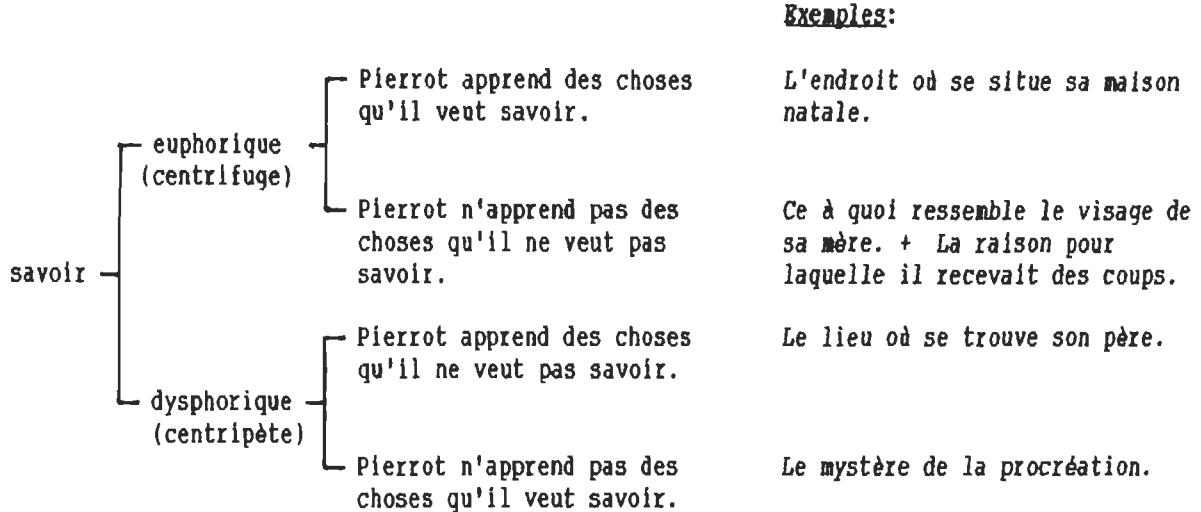
---

<sup>73</sup>. Ibid., p. 86-87.

<sup>74</sup>. Ibid., p. 179.

<sup>75</sup>. Il y a des choses qu'il apprend et qu'il veut ou ne veut pas savoir; d'autres qu'il n'apprend pas et qu'il veut ou ne veut pas savoir.

replier dans un monde imaginaire qui pourrait à la longue devenir aliénant.



Comme dans le cas de la quête de l'identité où le mouvement vers l'autre concourt à donner des détails sur l'identité du moi, la quête du savoir aide à préciser le tracé de l'axe du savoir. En fait, les quêtes de l'identité et de l'altérité se produisent sur un plan perpendiculaire à l'axe du savoir, le coupe en son point milieu et contribue aussi à définir sa nature. La recherche dans les souvenirs sera interprétée comme une descente sous ce point central alors qu'une fuite dans l'imaginaire sera vue comme une ascension vers un ailleurs idéalisé, une sorte de jardin d'Eden. Cet aspect sera examiné dans le troisième chapitre.

### 3.2 Les secrets et les mensonges

En quête d'un savoir, Pierrot ne trouve que des secrets et des mensonges. Tout d'abord, le haut mur de l'hospice, «de l'autre côté de la ruelle<sup>76</sup>», qui «est toujours silencieux et fermé sur son secret<sup>77</sup>». À cela s'ajoute le «langage secret<sup>78</sup>» inscrit sur la partition de musique de l'oncle, le motif qui l'empêche de connaître pourquoi la tante Maria a peur des hommes et qu'elle lui apprendra dans six mois<sup>79</sup>, la signification de la mort des fleurs blanches que l'homme en bleu promet de lui révéler<sup>80</sup>, etc. En fait, il attend quelque chose d'essentiel depuis longtemps, un «secret qui (...) transformerait sa vie<sup>81</sup>».

Il arrive parfois qu'il reçoive des réponses à ses questions qui trop souvent se révèlent fausses, après examen. Il a d'ailleurs tôt fait de découvrir que les «gens mentent toujours<sup>82</sup>», à commencer par lui. N'est-ce pas Pierrot qui ment le plus souvent dans le roman? Il invente à mesure un voyage qui n'aura pas lieu. Mais il souffre beaucoup de savoir

<sup>76</sup>. *Ibid.*, p. 111.

<sup>77</sup>. *Ibid.*, p. 117.

<sup>78</sup>. *Ibid.*, p. 141.

<sup>79</sup>. *Ibid.*, p. 225.

<sup>80</sup>. *Ibid.*, p. 249-250.

<sup>81</sup>. *Ibid.*, p. 140.

<sup>82</sup>. *Ibid.*, p. 226.

que «toutes les grandes personnes»<sup>63</sup> mentent et qu'il existe des adultes qui mentent systématiquement aux enfants. Pensons à l'homme en bleu, «quelqu'un qui abuse facilement les enfants en se servant de ce que les grandes personnes savent»<sup>64</sup>. «Il leur est toujours facile d'entrer dans leurs jeux et de faire semblant de faire semblant, parce qu'ils ont tout connu, et qu'ils ont même une avance (...)

### 3.3 Les mouvements centrifuge et centripète

Il n'y a plus lieu d'en douter. Dans *Une chaîne dans le parc*, il existe un axe central, la conscience de Pierrot, et une périphérie, le royaume de l'autre appréhendé, au sens philosophique du terme. Selon que sa relation avec l'environnement est satisfaisante ou insatisfaisante, il y a ouverture vers l'autre ou repli sur soi.

Dans l'optique d'un mouvement circulaire, nous pouvons interpréter l'acquisition d'un savoir euphorique comme une expansion (un mouvement centrifuge) et l'acquisition d'un savoir dysphorique, comme une contraction (un mouvement centripète).

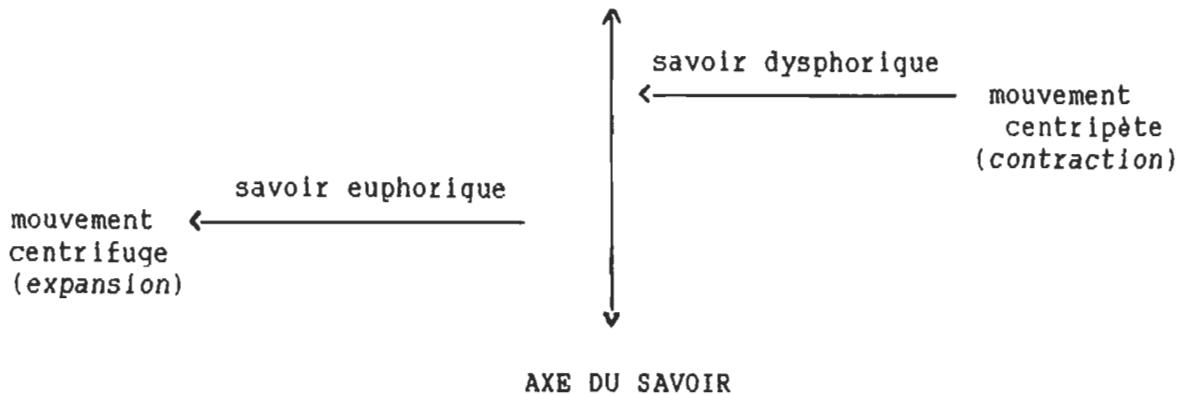
savoir euphorique : : savoir dysphorique  
mouvement centrifuge      mouvement centripète

---

<sup>63</sup>. *Ibid.*, p. 186.

<sup>64</sup>. *Ibid.*, p. 284.

<sup>65</sup>. *Ibid.*



\* \* \* \* \*

Nous venons de démontrer l'existence d'une quête d'un savoir, grâce à laquelle le héros se met en mouvement. Il importe maintenant de localiser les lieux où s'effectuent ces déplacements afin de les classer et d'examiner leur organisation.

## DEUXIEME CHAPITRE

### DEPLACEMENTS DU HEROS SUIVANT LES QUATRE LIEUX PRINCIPAUX

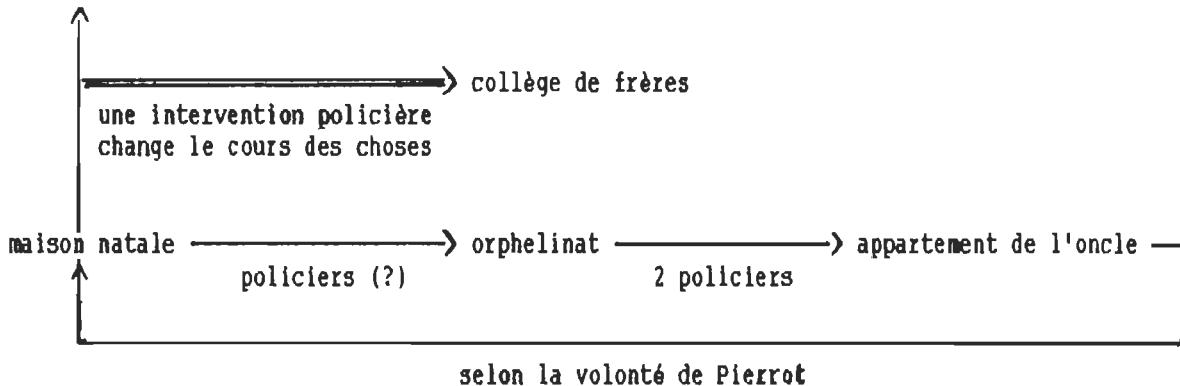
Dans Une chaîne dans le parc, nous comptons quatre lieux principaux: la maison natale, l'orphelinat, le quartier de Montréal, le collège des frères. Chacun correspond à une période de temps précise: le passé lointain, le passé récent, le présent ou le futur. Les deux premiers sont de l'ordre du vécu, le troisième, du vivre et le dernier, du devenir.

TEMPS					
LIEUX	PASSE		PRESENT	FUTUR	
	lointain	récent		réel	rêvé
la maison natale de Pierrot dans un quartier de Montréal	orphelinat	un quartier de la ville de Montréal	un collège des frères	une banquise au Pôle Nord	
AGE	0 - 4 ans	4 - 8 ans	à 8 ans	8 ans à ?	8 à 100 ans
	le vécu		le vivre	le devenir	

Le passage de l'un à l'autre de ces quatre lieux distincts ne peut s'effectuer sans l'intervention des forces de l'ordre, établi par la société des adultes. Une escorte policière composée de deux agents de la

paix assurent les déplacements de l'orphelinat à l'appartement de l'oncle et de l'appartement de l'oncle au collège de frères. De la maison natale à l'orphelinat, le narrateur ne mentionne pas si les policiers ont escorté Pierrot. Mais lorsque l'orphelin s'installe avec Jane dans sa maison natale et qu'il vit en rêve son départ pour le Pôle Nord, des policiers ne tardent pas à intervenir pour les en déloger. Par ses propres moyens, le héros ne peut migrer d'un lieu à un autre car il ne connaît pas le chemin à emprunter ni ne possède les moyens nécessaires pour exécuter le passage.

Banquise au  
Pôle Nord



Devant cette mainmise des adultes sur le destin de Pierrot, un exutoire devient nécessaire, et il en existe un. Le jeune garçon s'invente un ailleurs idéalisé où il souhaiterait vivre. Il imagine même un trajet, une route à emprunter pour s'y rendre et que lui seul connaît. Ce qui nous amène à faire la distinction entre le dedans et le dehors, cosmologique ou noologique. Voici quatre catégories spatiales qu'il s'agira d'examiner en fonction de chacune des quatre périodes de temps ci-haut mentionnées.

Temps VS Espace

			TEMPS				
			PASSÉ		PRESENT	FUTUR	
			lointain	récent			
E S P A C E	DEDANS	COSMOLOGIQUE	la maison natale de Pierrot dans un quartier de Montréal	le château des cornéilles (l'orphelinat)	les maisons du quartier de Montréal (de sa prime enfance)	le collège des frères	la Banquise
		NOOLOGIQUE	-----	le château de l'Homme bleu	la Banquise	-----	-----
	DEHORS	COSMOLOGIQUE	les alentours de la maison natale	la cour arrière de l'orphelinat	les lieux extérieurs du quartier de sa prime enfance	la cour arrière du collège de frères	le pays du Grand Froid
		NOOLOGIQUE	-----	le parc du château de l'Homme bleu	la route qui mène au Pays du Grand Froid	-----	-----
AGE			0 - 4 ans	4 - 8 ans	8 ans	8 ans à ?	8 à 100 ans

## 1. Le passé lointain: la maison natale de Pierrot

### 1.1 Les bribes d'un passé révolu

Durant sa prime enfance, de 0 à 4 ans, Pierrot vécut dans la maison familiale au côté d'un père, d'une mère et d'un frère aîné. Il n'en garde plus que de vagues souvenirs, que des bribes, car ces événements eurent lieu «avant la naissance de la mémoire<sup>1</sup>». Quelques souvenirs de sa vie familiale et sociale remontent tout de même à la surface de sa conscience.

Quatre ans après le décès de sa mère, survenu le 10 juin 1940, Pierrot ne se souvient même plus de la tête de celle qui l'enfanta<sup>2</sup>. Seule la couleur noire<sup>3</sup> de sa chevelure est restée incrustée dans sa mémoire. Pour compenser son manque, il conserve dans ses souvenirs un visage idéalisé de sa mère. C'est pourquoi il refuse de se rafraîchir la mémoire en jetant un coup d'oeil sur «une carte blanche aux bords dentelés»<sup>4</sup> que lui présente tante Maria. Cette carte, sur laquelle apparaît la photo de sa mère, avait été imprimée pour les funérailles<sup>5</sup>. Pierrot explique son refus à tante Rose: je ne regarde pas parce que c'est pas elle. Elle est dans ma tête, à

---

<sup>1</sup>. Propos de André Langevin recueillis par Alain Pontaut, dans *Le Jour*, le samedi 19 octobre 1974.

<sup>2</sup>. «il ne parvenait plus à voir tout à fait la tête de sa mère» (A. Langevin. *Une chaîne dans le parc*, p. 15.)

<sup>3</sup>. *Ibid.*, p. 12.

<sup>4</sup>. *Ibid.*, p. 220.

<sup>5</sup>. *Ibid.*, p. 219.

moi tout seul.<sup>6</sup>

Il n'a pas revu son père (Adrien) depuis le tragique événement qui changea le cours de sa vie. L'unique souvenir (sans équivoque) qui remonte à la surface de sa conscience est celui du bras de son père frappant son frère. Ce qui fait dire à Gabrielle Pascal que «les seuls souvenirs que Pierrot a gardés de lui [son père], ce sont des cris et des gifles.<sup>7</sup>»

Pour ce qui est de son frère, parti faire la guerre en Europe, Pierrot a gardé un contact sporadique avec lui: «trois cartes postales et deux lettres<sup>8</sup>» en quatre ans. Marcel ne l'a pas totalement abandonné. Il a tout le moins le mérite d'avoir un excellent alibi.

Outre sa vie familiale, Pierrot se remémore une scène de sa vie sociale, embryonnaire certes, mais tout de même existante durant sa prime enfance. Pierrot se revoit vaguement avec la soeur de Gaston:

Peut-être qu'il se souvient d'elle. Il n'est pas certain si c'est elle qui se trouve sous la vieille couverture dressée comme une tente sur un poteau d'une galerie. Il ne sait plus non plus ce qu'il faisait avec elle pour qu'on le punisse, mais il se souvient clairement d'avoir été puni à cause de la fille et de la couverture. Qui lui avait donné la fessée?<sup>9</sup>

Sous la couverture, il s'en souvient un peu, il faisait si chaud qu'ils avaient commencé à se déshabiller et que la petite fille était toute nue quand quelqu'un avait subitement fait

<sup>6</sup>. Ibid.

<sup>7</sup>. Gabrielle Pascal. *La quête de l'identité chez André Langevin*, p. 17.

<sup>8</sup>. André Langevin. *Op. cit.*, p. 111.

<sup>9</sup>. Ibid., p. 27.

disparaître la tente.<sup>10</sup>

En résumé, le lecteur n'est pas très bien informé sur le passé lointain du héros. Ce dernier s'en souvient à peine lui-même et le narrateur ne vient pas à la rescousse du lecteur pour suppléer à ce manque d'informations. De 0 à 4 ans, Pierrot a vécu à l'intérieur et autour du foyer familial. Mais chose curieuse, lorsqu'il revoit sa maison natale, son dedans cosmologique d'alors, il doit croire ce que lui affirme Gaston car il ne la reconnaît pas. Au contraire,

le seul endroit dont il se souvienne avant le premier grondement des bottines dans le long couloir [de l'orphelinat], c'est encore l'appartement de l'oncle, et il ne saura jamais pourquoi<sup>11</sup>.

### 1.2 Les déplacements

De 0 à 4 ans, vu son bas âge, son dehors cosmologique était restreint. Les déplacements de Pierrot se limitaient, vraisemblablement, à des visites chez sa voisine, la soeur cadette du Rat, et des séjours à l'appartement de l'oncle. Sa mère s'y réfugiait avec ses deux garçons lorsque son père revenait d'une escapade de plusieurs semaines:

Un ivrogne qui obligeait ta mère à mendier, qui aimait mieux aller au bordel que travailler, qui la battait, oui, qui la battait et devant nous encore! Parce qu'elle devait cacher le peu d'argent pour vous nourrir et qu'il voulait le lui arracher. Il partait des semaines entières avec des filles et, quand il revenait, c'était pire qu'une bête, sale, sentant

---

<sup>10</sup>. *Ibid.*, p. 29.

<sup>11</sup>. *Ibid.*, p. 269.

mauvais et dormant pendant des jours.<sup>12</sup>

Le passage de la maison natale à l'orphelinat ne s'opéra pas directement. Le salon mortuaire, «une pièce rectangulaire étroite et profonde», «la maison où l'on demande à voir<sup>13</sup>», joua le rôle d'antichambre de l'orphelinat. Deux policiers l'escortèrent lors de son transfert.

## 2. Le passé récent (de 4 à 8 ans): L'orphelinat

### 2.1 La vie diurne à l'orphelinat

Transplanté dans un orphelinat gouverné par des religieuses, situé à la campagne, à Monfort<sup>14</sup>, Pierrot se retrouva prisonnier à l'intérieur de murs étanches. Dans la «grande maison»<sup>15</sup>, le niveling des consciences débutait par l'uniformisation de la tenue vestimentaire, laquelle se répercutait sur la physionomie des orphelins. Ils étaient

tous vêtus de la même chemise rayée bleu, de la même salopette de gros coton sans couleur, des mêmes bottines déformées (...) les cheveux rasés courts, les visages fermés et durs<sup>16</sup>.

---

<sup>12.</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>13.</sup> André Langevin. *Evadé de la nuit*, p. 13.

<sup>14.</sup> André Langevin. *Une chafne dans le parc*, p. 42.

<sup>15.</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>16.</sup> *Ibid.*, p. 10.

Les religieuses régnait en despotes sur les enfants et imposaient le respect du collectif au détriment de l'individuel. Elles faisaient montre d'un conservatisme foncier et d'une relative intolérance. Poussés à se conformer à leurs règles, les orphelins finissaient par céder, se dépersonnalisaient pour se résorber dans le plus total anonymat, pour n'être plus qu'un «pas parmi les autres pas». Une fois sorti des murs, Pierrot fait à Jane un portrait robot d'une soeur, fidèle souvenir qu'il lui reste de la monstruosité des «corneilles<sup>17</sup>».

L'univers clos de l'orphelinat ne permettait qu'une vérité, celle de l'autorité, et qu'une réaction, celle de l'asservissement. Les religieuses ou "corneilles" dispensaient toutes les explications et les justifications pour préserver l'ordre établi. La rigidité de ce système aliénait les esprits, car il interdisait «aux enfants d'être des enfants et à leurs gardes d'être des femmes<sup>18</sup>». Malgré la surpopulation des lieux et à cause du règlement qui réduisait les contacts humains au minimum, il y avait absence de véritables relations.

## 2.2 La vie nocturne à l'orphelinat

A l'orphelinat, la libre imagination n'était jamais la bienvenue. Et pourtant, la fuite dans un espace noologique s'avérait la seule porte de sortie en un lieu où l'asservissement des êtres était poussé à l'extrême

---

<sup>17</sup>. Ibid., p. 75.

<sup>18</sup>. Ibid., p. 117.

dans l'espace cosmologique. Pierrot le comprit. A une servitude à outrance dans un espace cosmologique, il opposa une liberté d'imagination dans un espace noologique dont lui seul possédait les clefs. Le dedans du château de l'homme bleu se substitua alors à celui de l'orphelinat et le parc du château au dehors de l'orphelinat: sa cour arrière.

Pour fuir le réel qui l'aliénait, il se fabriqua un monde imaginaire, pas encore localisé, avec comme héros l'homme bleu: le «premier habitant de l'univers secret<sup>19</sup>», né dans une «fumée pleine de soleil<sup>20</sup>». Là se trouvait tout ce qui lui manquait (tendresse, amour, famille, etc.), tout ce qui constituait la vraie vie et qui devait lui être restitué «après une nécessaire privation<sup>21</sup>». Il y vécut des aventures avec un certain Baliboo, un «chat jaune à la queue coupée<sup>22</sup>». A l'encontre de Pierrot et des autres orphelins, seul Baliboo avait le loisir de franchir à sa guise les murs qui ceinturaient la cour de l'orphelinat. Ensemble, ils volaient «d'une histoire à l'autre sans reprendre souffle plus rapidement qu'on ne tourne la page d'un livre<sup>23</sup>».

Des cactus, des sapins bleus, un arbre qui marche et deux bananiers qui produisent bananes, pommes, oranges, chocolat et lait garnissaient

---

<sup>19.</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>20.</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>21.</sup> *Ibid.*

<sup>22.</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>23.</sup> *Ibid.*, p. 7.

l'univers fantastique de Pierrot. De plus, outre l'homme bleu et Baliboo, une multitude de personnages, tous plus fantastiques les uns que les autres, habitaient ce décor fantasmagorique.

Page	PERSONNAGES IMAGINAIRES	Page	DÉCOR IMAGINAIRE
	l'homme bleu Baliboo		le château de l'homme bleu avec un parc et une tour des cactus
8	le négrillon	8	2 bananiers => bananes, chocolat, pommes, oranges, lait
8	la panthère blanche géante	8	des sapins bleus
8	l'ours polaire tout vert	8	une pyramide de pierres
8	le commandant en chef des fourmis	8	un arbre qui marche
9	l'éléphant à nageoires		
9	le requin à cinq pattes		
9	la guêpe à scie		
9	la princesse garrottée		

Un ours polaire arbore une fourrure verte. Au fond de la mer, un éléphant à nageoires écrase un requin à cinq pattes. Dans le ventre de l'arbre qui marche, une guêpe à scie pénètre pour libérer une princesse garrottée de mille boas endormis. Un négrillon attire toutes les "corneilles" dans la «jungle de cactus»<sup>24</sup> pour que sa mère, une panthère blanche géante, les dévore une à une. Pas étonnant pour une panthère qui a l'habitude de se nourrir de cactus, de se régaler de religieuses équipées de «grosses ailes carrées (...) [et d'un] long bec en dents de scie»<sup>25</sup>. Un pigeon écrit des messages dans le sable à l'aide de son bec. Un commandant en chef des fourmis construit une pyramide de pierres plus haute qu'une église.

<sup>24.</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>25.</sup> *Ibid.*, p. 75.

La vie à l'orphelinat était invivable. Pierrot aurait bien aimé se libérer du joug des "corneilles", mais il lui était impossible d'y arriver par lui-même. Il fallut l'intervention de Napoléon, son oncle maternel, pour le libérer. Le passage de l'orphelinat<sup>26</sup> à l'appartement nécessitait un lieu de transition: le parloir «froid comme l'absence<sup>27</sup>». Et une fois de plus, deux policiers l'escortaient comme à son entrée.

### 2.3 Les déplacements

A l'intérieur de l'orphelinat, il y eut très peu de déplacements, d'un corridor à l'autre, de longs et étroits corridors qui faisaient penser à des rues. Il y avait aussi les sorties dans la cour arrière, autant d'aller-retour. Enfin, il y eut ce pique-nique à la campagne qui se solda par de la maladie plutôt que par de la joie.

Une fois, là-bas, les corneilles les avaient emmenés souper dans un champ, loin des murs, et ils étaient tous revenus en vomissant parce que quelque chose avait pourri au soleil (...) <sup>28</sup>

Bref, à l'orphelinat comme à la ville, de 0 à 4 ans, les déplacements de Pierrot se faisaient surtout à l'intérieur d'une maison, avec quelques sorties à l'extérieur, le plus souvent accompagné d'un adulte ou

---

<sup>26.</sup> Un château où «quatre cents enfants attendent, dans un parc sans arbres et entouré de murs, d'être des petits hommes» [Ibid., p. 267-268].

<sup>27.</sup> Ibid., p. 11.

<sup>28.</sup> Ibid., p. 97.

dans un endroit peu éloigné de la maison, connu de la personne responsable de la garde de l'enfant. Dans la ville, à l'âge de huit ans, cela va changer.

### 3. Le présent (à 8 ans): Le quartier de la prime enfance

Pour Pierrot, la transplantation de la "grande maison" au quartier de sa prime enfance marque l'étape de l'entrée dans la vie libre. Il est reçu à l'appartement de son oncle Napoléon, le frère de sa mère. Habitent aussi à l'appartement Maria, Rose et Eugénie: ses trois tantes maternelles, toutes trois vieilles filles. Comme les religieuses, elles n'ont pas d'enfants et détestent les garçons. Elles ne sont donc pas des femmes, du point de vue de Pierrot.

(...) pourquoi sont-elles [les tantes] des vieilles filles? C'est une infirmité qui rend méchant; il s'en rend bien compte. Comme si aucun enfant n'avait voulu d'elles pour mères. Comme aux corneilles, il leur manque quelque chose, qui fait qu'elles ne sont pas des femmes. C'est pas les cheveux. C'est quoi? Quelque chose qu'on ne voit pas, dont on ne parle jamais, qui est sous la robe peut-être, qui les empêche d'avoir des bébés et ça les hommes, les vrais, le savent, et c'est pour ça qu'elles n'aiment pas les garçons.<sup>29</sup>

Pierrot se retrouverait en un lieu peu différent du précédent, si ce n'était de la présence d'un homme, l'oncle Napoléon, avec qui il va tenter un rapprochement, sans doute afin de se trouver un substitut paternel.

---

<sup>29</sup>. Ibid., p. 63.

### 3.1 L'appartement de l'oncle, un point central

L'appartement de l'oncle est situé au troisième et dernier étage d'un immeuble à logements, à l'angle sud-est des rues Maisonneuve et Dorchester. «Plus neuve et plus haute que les autres<sup>30</sup>», la maison domine le quartier. Lorsque Pierrot pénètre chez l'oncle, il a un choc. «L'appartement de l'oncle est étrangement petit, et les meubles aussi, à côté de l'image qu'il avait toujours vue dans sa tête<sup>31</sup>». Outre la petitesse des lieux, il ne se sent pas le bienvenu. L'accueil froid que lui réserve l'oncle à son arrivée et les sommations répétées de son oncle et de ses tantes d'aller "jouer dehors" au cours de son séjour, font qu'il ne s'y sent jamais à l'aise. Le héros «trouve tout drôle qu'on le renvoie là comme si c'était chez lui.<sup>32</sup>

A l'appartement, Pierrot n'a pas de chambre, ni même de lit pour se coucher. Il dort sur un divan vert qui se trouve dans le bureau de l'oncle. Pour y avoir accès, l'orphelin doit attendre que l'oncle Napoléon finisse de lire «son journal dans le bureau (...) [et] qu'il décide d'aller fumer sa pipe dans sa chambre, tard dans la soirée.<sup>33</sup> La fatigue aidant, il arrive au héros de s'endormir sur une chaise en attendant de pouvoir aller se coucher. Quand bien même il déciderait d'aller s'étendre,

---

<sup>30</sup>. *Ibid.*, p. 109.

<sup>31</sup>. *Ibid.*, p. 14.

<sup>32</sup>. *Ibid.*, p. 103.

<sup>33</sup>. *Ibid.*, p. 217.

malgré la présence de l'oncle, il ne le pourrait pas car le gros fauteuil, dans lequel Napoléon «lit son journal comme s'il était seul au monde<sup>24</sup>», « bloque le divan où il couche<sup>25</sup> ».

Quelques heures par jour, le bureau de l'oncle appartient en propre à Pierrot. Mais pas vraiment car il doit dormir avec la pipe et le cendrier de l'oncle «quasiment sous son nez<sup>26</sup> ». Dans le reste de l'appartement, il n'y a pas plus de place pour cet enfant. Dans la salle de bains, il ne peut pas y prendre un bain sans que la tante Maria surgisse pour le regarder «des pieds à la tête<sup>27</sup> ». Dans le salon, quand l'oncle Napoléon joue du piano, ce dernier ne supporte pas la présence de l'orphelin à ses côtés et l'enjoint «d'aller jouer dehors». Dans les chambres de l'oncle et des tantes, il va de soi que l'accès lui est formellement interdit. Enfin, dans la salle à manger, lieu de rencontre où l'on prend les repas, l'ambiance est à la confrontation. Quand la tante Maria ne réprimande pas le héros, elle semonce la tante Eugénie. La salle à manger est aussi un lieu où Pierrot passe lui-même à la charge, où il questionne sans succès sa tante Maria et son oncle Napoléon. La tante Maria se fâche et l'oncle Napoléon va poursuivre la lecture de son journal dans la salle de bains ou dans son bureau quand le héros devient trop insistant.

---

<sup>24</sup>. *Ibid.*, p. 139.

<sup>25</sup>. *Ibid.*

<sup>26</sup>. *Ibid.*

<sup>27</sup>. *Ibid.*, p. 223.

### 3.2 La première sortie hors de l'appartement

Tout un chacun enjoint Pierrot d' "aller jouer dehors": un inconnu à l'église, la tante Maria, l'oncle Napoléon et même maman Pouf. Les enfants sont de trop dans un monde fabriqué sur mesure pour les adultes. On s'en débarrasse en les envoyant jouer dehors. Et plus tard, on leur reprochera d'être devenu des "bums", comme Gaston le lui enseigne<sup>38</sup>. Le défi de Pierrot consiste donc à prouver aux adultes que le «temps des bums, c'est fini et (...) [qu'il va] être instruit.<sup>39</sup>»

Devant l'immensité du dehors, Pierrot éprouve un sentiment de vertige. Il s'y sent plus seul que jamais dans un monde plein de rues qui ne conduisent nulle part<sup>40</sup>. Aussi, il se rend rapidement compte qu'il ne peut pas aller jouer dehors n'importe où. A l'orphelinat, «dehors, c'était là et pas ailleurs. Ici [en ville], c'est partout, mais tous les morceaux appartiennent à quelqu'un qui veut vous chasser.<sup>41</sup>»

La première véritable sortie de Pierrot hors des murs de l'appartement de l'oncle n'aboutit pas réellement dans la rue ou, en d'autres termes, sur la route de sa liberté. Une fois la porte franchie, il «ne sait où aller dans les rues qui (...) [ont] toutes quatre directions

<sup>38</sup>. Ibid., p. 47.

<sup>39</sup>. Ibid., p. 18.

<sup>40</sup>. Ibid., p. 103.

<sup>41</sup>. Ibid., p. 16.

possibles<sup>42</sup>. Pris de panique, au lieu de "jouer dehors" comme on le lui prescrit, il s'engouffre dans l'église située en face de la maison de l'oncle où a lieu une cérémonie de funérailles. Il s'apaise alors car il retrouve «l'horizon à quatre murs» de l'orphelinat où règne la permanence des choses et des êtres qui le rassure.

Entourée d'oiseaux et d'arbres, l'église constitue «le seul endroit qui ressemble un peu à là-bas<sup>43</sup>. Même en présence de centaines de personnes, une intimité est préservée. Il peut penser tout seul car l'endroit est vaste et il y est strictement interdit de parler<sup>44</sup>. Comme l'orphelinat, l'église possède les attributs de la maison dominatrice et assujettissante.

Mais un adulte le somme de quitter les lieux dans les plus brefs délais. Il n'a plus le choix, il doit poursuivre sa recherche d'une famille d'adoption. Sa nouvelle vie l'accueille, la grande porte de l'église «ouverte sur un rideau de soleil traversé de cris d'oiseaux<sup>45</sup>.

---

<sup>42.</sup> *Ibid.*

<sup>43.</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>44.</sup> «C'est encore le seul endroit qui ressemble un peu à là-bas, et qu'on peut y penser tout seul, même parmi des centaines d'autres, parce que c'est grand et que c'est défendu de parler.» [*Ibid.*, p. 309]

<sup>45.</sup> *Ibid.*, p. 19.

### 3.3 La délimitation des quadrillatères cosmologique et noologique

Pour Pierrot, un garçon de huit ans, les déplacements s'effectuent à l'intérieur d'un quadrilatère cosmologique assez précis, compris entre la rue Sainte-Catherine au nord, le fleuve Saint-Laurent au sud, le pont Jacques-Cartier à l'est<sup>46</sup>. Quant à la limite ouest, elle n'est pas clairement définie. Ce pourrait être la rue Saint-Denis ou bien au-delà. Au vingt-deuxième chapitre, le narrateur nous mentionne que Pierrot «a marché longtemps» sur la rue Sainte-Catherine, «bien plus loin que le grand magasin»<sup>47</sup>, probablement le magasin à rayons Dupuis (entre Saint-Christophe et Saint-André). Sauf pour aller au cimetière, Pierrot ne sort pas de ce quadrilatère, une étendue peu appréciable en comparaison des vastes espaces qui meublent ses rêves. Alors que l'espace cosmologique, limité à quelques pâtés de maison, chevauchent les quartiers Saint-Jacques et Papineau, l'espace noologique est tellement grand qu'il rend le quartier de la prime enfance de Pierrot semblable à une goutte d'eau dans la mer. Il est borné au Nord par le Pôle Nord, au sud par le Pôle Sud, à l'ouest par l'océan Pacifique et à l'est par l'Europe<sup>48</sup>.

---

<sup>46.</sup> Une partie de ce quadrilatère est à présent occupée par la place Radio-Canada.

<sup>47.</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>48.</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>49.</sup> Consultez à ce sujet l'illustration de l'annexe 3, p. 115.

### 3.4 Les lieux cosmologiques en fonction des points cardinaux

A l'intérieur du quadrilatère cosmologique, Pierrot prend contact avec la "vraie vie", la vie normale du dehors où adultes et enfants cohabitent au sein de familles. Rues et maisons subdivisent cet espace en autant d'endroits à découvrir avec les yeux purs et innocents d'un garçon fraîchement sorti d'un orphelinat. Les lieux à visiter sont nombreux et variés, comme nous le démontre la légende de la carte de Montréal, datant des années quarante<sup>50</sup>.

Les endroits visités ou mentionnés se répartissent principalement sur les rues Sainte-Catherine et Dorchester<sup>51</sup>, deux rues orientées suivant l'axe est-ouest et parallèles au fleuve Saint-Laurent. A celles-ci s'ajoutent les rues Notre-Dame et Sainte-Catherine. Cette dernière, Pierrot la parcourt en solitaire pour s'offrir deux moments d'évasion toujours plus loin à l'ouest. Les artères orientées suivant l'axe nord-sud sont de moindres importances, à l'exception de la rue de la Visitation, une voie privilégiée qui conduit le héros à la maison des Lafontaine. Outre la rue de la Visitation, deux autres sont nommées, soit les rues Plessis et Maisonneuve.

Quand Pierrot franchit le seuil de la porte de l'appartement, il se retrouve sur la galerie, un lieu intermédiaire qui facilite le passage de

---

<sup>50</sup>. Consultez à ce sujet l'illustration de l'annexe # 4, p. 116.

<sup>51</sup>. Consultez à ce sujet l'illustration de l'annexe # 5, p. 117.

la maison à la route, du domaine du Moi au domaine de l'Autre, de l'enracinement à l'errance, de la permanence à la liberté. La galerie ressemble à une sorte de maison avec un toit et un maximum de trois murs. Elle offre une large ouverture sur le monde de la route, là où sera livré le combat entre le héros et les agents défavorables à son initiation.

Examinons la localisation des lieux visités sur la carte de Montréal, en prenant l'appartement de l'oncle comme point de référence. Le tableau de l'annexe # 5 (page 117) classe les lieux en fonction des points cardinaux. Nous allons procéder à l'analyse de ce tableau suivant les axes nord-sud et est-ouest.

### 3.5 Les grands axes de développement de l'espace cosmologique

#### 3.5.1 L'axe nord-sud

Le Nord représente le monde de l'enfance, de sa pureté et de ses rêves tandis que le Sud renvoie au monde de l'âge adulte, de son impureté et de la dure réalité de l'existence. Au nord de l'appartement de l'oncle, il n'y a pratiquement rien de l'espace cosmologique à part le magasin à rayons Dupuis. Il faut plutôt parler du Grand Nord, qui recèle un monde sauvage irrigué par de l'eau pure et le Sud, un monde "civilisé" qui transforme ses cours d'eau en égouts à ciel ouvert<sup>52</sup>. Cependant, plus au sud encore, la ville cède le pas à la campagne, telle qu'imaginée par

---

<sup>52.</sup> «C'est plein de pelures de toutes sortes et tout noir, mais il n'y a pas de poissons.» (Ibid., p. 188.)

Pierrot: une campagne ornée de fleurs et peuplée d'oiseaux et de bêtes sauvages<sup>53</sup>. Une campagne qu'il idéalise parce qu'il la méconnaît. Orienté nord-sud, le pont Jacques-Cartier est l'artère principale reliant la campagne à la ville:

la lourde carcasse du pont vert qui se jette dans l'île paraît flotter entre ciel et fleuve et l'on voit le soleil se refléter dans les phares des autos qui viennent du côté de la campagne.<sup>54</sup>

Mais pourquoi Pierrot s'intéresse-t-il tant au Grand Nord et à la campagne? Dans l'un règne le froid extrême et dans l'autre, la chaleur extrême. Ce sont deux lieux inaccessibles qu'il entend investir. Son frère Marcel lui raconte ses voyages dans la «mer des glaces»<sup>55</sup> sur un navire de la marine américaine. Il apprend que sa famille maternelle est originaire d'une campagne près de Québec<sup>56</sup> et que le père de Gaston, d'une campagne au sud de Montréal. Il rencontre aussi les Lafontaine qui reviennent d'un pique-nique sur l'«île des pauvres»<sup>57</sup> (l'île Sainte-Hélène) et Jane, d'une campagne encore plus au sud.

Pierrot s'est déjà rendu à la campagne. Cela date de l'époque de l'orphelinat. Tout le monde était revenu malade. A la ville, les

---

<sup>53</sup>. *Ibid.*, p. 277.

<sup>54</sup>. *Ibid.*, p. 209.

<sup>55</sup>. *Ibid.*, p. 28.

<sup>56</sup>. *Ibid.*, p. 126.

<sup>57</sup>. *Ibid.*, p. 280.

Lafontaine rentrent de l'île Sainte-Hélène mal en point: «Tout le monde est malade, avec des coups de soleil, ou trop mangé de crème glacée, ou trop bu le fleuve.<sup>58</sup>» Et c'est le cas aussi de Jane que le héros revoit avec «le visage tout brûlé de soleil». Lui qui croit que «la campagne (...) doit offrir beaucoup plus de surprises que la ville<sup>59</sup>», à voir tous ces gens malades après s'être rendus à la campagne, au sud de Montréal, il conclut qu'il vaut mieux mettre le cap sur le Pôle Nord.

### 3.5.2 L'axe est-ouest

A l'est, Pierrot ne s'y aventure pas. En fait, il ne se rend pas plus loin qu'à sa maison natale, voisine de celle du Rat. Il ne franchira pas le tablier du pont: la limite est. D'ailleurs, lorsqu'il arpente seul la rue Sainte-Catherine, il préfère explorer la section ouest de cette rue, «bien plus loin que le grand magasin [avant] de revenir jusqu'au pont (...)<sup>60</sup>.

L'est de la ville ne l'intéresse pas car il y retrouve un passé mort et enterré. La maison natale présente un état de décrépitude avancée et ne sert plus que d'écurie, symbole d'un passé révolu. Entre la Molson et le pont, la Dominion Rubber empoisonne l'air du quartier avec sa fumée de caoutchouc. Plus à l'est encore, une guerre mondiale a cours. Sa progres-

<sup>58</sup>. *Ibid.*

<sup>59</sup>. *Ibid.*, p. 269.

<sup>60</sup>. *Ibid.*, p. 275.

sion passionne l'oncle Napoléon mais rend Pierrot perplexe. Comment peut-on s'intéresser au meurtre de millions de personnes? N'oublions pas que l'action se passe en juin 1944, la semaine du débarquement des Alliés en Normandie. Si l'est est synonyme de mort, il serait probable que le cimetière y soit aussi situé, mais nous ne possédons aucune information précise quant à sa localisation.

L'ouest attire davantage Pierrot. C'est la direction de l'aventure, celle de son frère, du Rat et de nombreux autres qui ont fui la crise économique pour aller tenter leur chance dans l'ouest canadien, véritable Eldorado des temps modernes. En explorant la rue Sainte-Catherine toujours plus à l'ouest, Pierrot s'émancipe de la servitude dans laquelle il est plongé. Toutes les escapades de Pierrot et Jane ne débutent-elles pas par un déplacement à l'ouest?

Maintenant que nous avons localisé et classifié les lieux, voyons quels sont les mouvements que le héros exécutent. Pour ce faire, nous allons suivre les déplacements de Pierrot.

### 3.6 Les déplacements dans l'espace cosmologique

Mentionnons tout d'abord que les déplacements s'armorcent tous à partir d'un même point, l'appartement de l'oncle, là où Pierrot commence l'exploration du quartier de sa prime enfance. C'est ainsi tout au long du roman, jusqu'au moment où il va passer une nuit avec Jane, dans sa maison natale.

Ce centre, à partir duquel tous les déplacements s'effectuent, s'apparente à un port d'attache, à une sorte de "pieu". Pendant sa prime enfance, ce point d'ancrage fut la maison natale, puis ce fut bientôt l'orphelinat<sup>61</sup>. Prisonnier à l'intérieur des murs, Pierrot a fréquenté, chaque soir, les habitants d'un espace noologique. Le voici maintenant à l'appartement de l'oncle, après y avoir été escorté par deux policiers. Laissé à lui-même dans le quartier de sa prime enfance, Pierrot tente de se réapproprier l'espace originel, celui de sa maison natale. Mais, une fois de plus, des policiers interviennent. Ils l'en empêchent et le renvoient de force à l'appartement de l'oncle, le "pieu" qu'on lui a imposé.

Nous serions porté à croire que ces transplantations et ces déplacements s'effectueraient en ligne droite, c'est-à-dire d'un point A à un point B, sans jamais changer de direction. Mais détrompons-nous car il n'en est rien, ou à tout le moins, nous soutenons cette assertion. Pour la prouver, nous allons examiner à la loupe les déplacements de Pierrot à partir de l'appartement de l'oncle.

Partons avec la prémissse qu'un aller-retour décrit un cercle. Pierrot quitte l'espace auquel il est rattaché comme à un "pieu" pour se rendre quelque part. S'il en revient, c'est qu'il a parcouru un cercle puisque l'espace-temps est courbe. Cependant, dans les faits, il est rare que Pierrot ait une destination unique lorsqu'il quitte l'appartement.

---

<sup>61</sup>. Le narrateur ne nous mentionne pas si le transfert s'est effectué avec ou sans escorte policière.

Dans le tableau de l'annexe # 7 (page 119), nous démontrons que les déplacements de Pierrot dans l'espace cosmologique se composent habituellement d'aller-retour entrecoupés d'arrêts intermédiaires. De plus, nous constatons que Pierrot a tendance à quitter son pieu en prenant la direction nord lorsqu'il est seul, la direction sud avec Gaston et la direction ouest avec Jane. Seul, il cherche à fuir dans un monde imaginaire glacé; avec Jane, il part à la conquête d'un monde meilleur; avec Gaston, il fait un retour dans son passé.

Il ne fait plus l'ombre d'un doute que les déplacements dans l'espace cosmologique s'exécutent suivant des trajectoires circulaires. Le cercle parcouru peut être plus ou moins grand selon des facteurs qui seront discutés dans le troisième chapitre. Mais qu'en est-il des déplacements dans l'espace noologique?

### 3.7 Les déplacements dans l'espace noologique

Alors que dans l'espace cosmologique, Jane incarne l'adjuyvant principal et Pierrot le héros, dans l'espace noologique les rôles s'inversent. Dans le cas du voyage, alors que la galerie sert de tremplin pour le voyage dans le monde réel, le port du "faubourg-Québec" joue un rôle identique pour le voyage à destination d'un lieu imaginaire. Et le voyage réel s'arrête justement là où débute le voyage imaginaire<sup>62</sup>.

---

<sup>62.</sup> Consultez à ce sujet l'illustration de l'annexe # 8, p. 121.

Ce "tour du monde" aboutit au Pôle Nord, au «pays du Grand Froid»<sup>63</sup>: le lieu vers lequel convergent les lignes de fuite de tous les désirs de l'orphelin. Contrairement à ce qui se passe dans le voyage réel, dans le voyage imaginaire, la distance parcourue par les enfants dépasse de beaucoup celle des adultes qui eux prennent le bateau pour ne se rendre qu'au lac Saint-Jean.

Dans l'espace noologique, les déplacements sont à première vue rectilignes. Pourtant, ils ne peuvent l'être à cause de la courbure de la planète. En effet, si un voyageur, maintient toujours le même cap, il reviendra tôt ou tard sur ses pas. C'est pourquoi, une fois à destination du Pôle Nord, Pierrot indique à Jane que la prochaine étape serait le Pôle Sud.

L'accession à l'ailleurs idéalisé ne s'accomplit pas en un clin d'oeil. Elle nécessite diverses stations ou points d'ancrages, tels «la grande forêt (...) avant le pays des Indiens»<sup>64</sup>, le «pays des montagnes des Indiens»<sup>65</sup>, le «grand cimetière des trains»<sup>66</sup>, le «pays du Grand Froid»<sup>67</sup>. Mais pour conduire Jane --- sa "fée rousse" --- «jusqu'au bout

<sup>63.</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>64.</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>65.</sup> *Ibid.*

<sup>66.</sup> *Ibid.*

<sup>67.</sup> *Ibid.*, p. 231.

de la vie<sup>68</sup> sur la banquise, Pierrot doit surmonter de nombreux obstacles. Sur la terre ferme, le petit train franchit le grand trou du cimetière des trains, alors que sur l'eau, le train se métamorphose en sous-marin «pour passer sous les bateaux ou sous les pays<sup>69</sup>».

Le protagoniste libère son imagination de l'emprise de la permanence et axe sa quête exclusivement sur la liberté. N'ayant plus rien à sauvegarder, il s'invente un monde tout en vert, celui de l'éternelle enfance. Pierrot le dépeint devant Jane:

(...) tous les habitants de la banquise sont des enfants. Je veux dire qu'ils deviennent jamais des grandes personnes et non pas que ce sont des nains ou des petits hommes comme dans les histoires. Ils sont en enfants pendant cent ans, puis alors ils grandissent tout d'un coup en cinq minutes, et ils meurent. Il n'y a pas d'argent, pas de travail, pas d'école, mais des machines partout où l'on peut manger de la nourriture verte, et chacun fait ce qu'il veut tout le temps. Et personne ne parle, parce qu'ils ont tous le sens de lire dans la tête des autres, et qu'ils savent donc à quoi s'en tenir tout le temps parce que personne ne peut mentir, et c'est pas nécessaire quand on est toujours libre, et il n'y a pas de policiers non plus puisque chacun voit que l'autre, en dedans de lui-même, est bon et ne veut de mal à personne<sup>70</sup>.

#### 4. Le futur (réel)

La fin du roman coïncide avec l'entrée de Pierrot dans un collège de frères, pour apprendre un métier. Est-ce une surprise pour lui? Non car

---

<sup>68</sup>. *Ibid.*, p. 273.

<sup>69</sup>. *Ibid.*, p. 233.

<sup>70</sup>. *Ibid.*, p. 234.

dès le cinquième chapitre, la tante Rose le lui annonce quand elle le conduit au parc Campbell, le mardi après-midi. Elle lui donne de l'argent de poche «pour une semaine»<sup>71</sup> et lui mentionne qu'ils vont essayer de le garder avec eux. Bien qu'ils aient échoué avec Marcel, ils donnent sept jours à l'orphelin pour leur prouver qu'il vaut mieux que son frère ainé. Mais lui donne-t-on vraiment la chance de faire ses preuves? Pas du tout, car la tante Rose préférerait, dès mardi, le voir en institution: «Dans l'autre maison, on t'apprendrait un métier. Ce serait beaucoup mieux.»<sup>72</sup>

Son oncle et ses tantes lui laissent tout de même une petite chance en l'accueillant sous leur toit. Cette opportunité, il la perd en participant, malgré lui, aux activités de contrebande de cigarettes dirigées par Gaston. La visite des policiers, le jeudi soir, décide l'oncle à précipiter le cours des événements. Ce dernier va rencontrer le directeur du collège de frères, «une maison pour les garçons»<sup>73</sup>. Pierrot va apprendre un métier, «l'oncle l'a décidé»<sup>74</sup>. Son retour en institution ne le surprend pas, il s'en était douté dès le premier jour de ses «sept dimanches en semaine»<sup>75</sup>.

Pierrot décide par lui-même de retourner en institution. Au terme

---

<sup>71.</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>72.</sup> *Ibid.*

<sup>73.</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>74.</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>75.</sup> *Ibid.*, p. 308.

des sept jours que dure l'action du roman, le héros a glané assez de morceaux de son passé, il a appris assez de choses sur la vie des hommes hors des murs et il a acquis une force intérieure suffisante pour décider par lui-même de retourner vivre dans une maison à cloisons. Il a réussi à prendre le contrôle de sa vie, à s'emparer du gouvernail de sa destinée.

\* \* \* \* \*

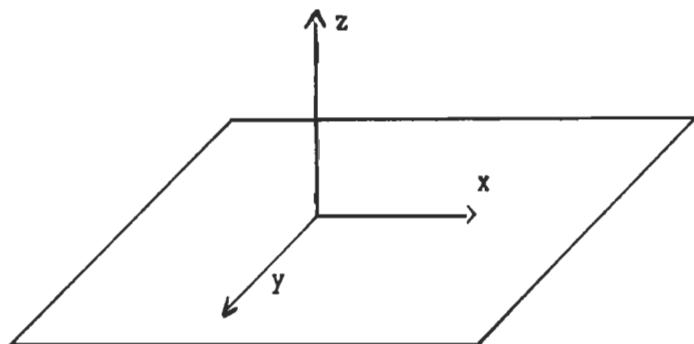
Ainsi, à mesure que Pierrot vieillit, il s'éloigne de plus en plus de sa résidence, son point d'attache. De zéro à quatre ans, il s'en est tenu à quelques sorties autour de sa maison natale et de quatre à huit ans, dans la cour arrière de l'orphelinat. Mais durant une semaine à huit ans, on le laisse libre d'aller où il veut dans une ville inconnue. A mesure que ses "septs dimanches en semaine" s'écoulent, il explore toujours plus avant son nouvel environnement. Et il en est de même pour le voyage imaginaire à destination du Pôle Nord.

## TROISIEME PARTIE

### LA DESCRIPTION DU MOUVEMENT SPIRAL SUIVANT LES TROIS AXES

On l'a vu, nous sommes en présence d'un double mouvement: l'un circulaire dans le plan  $xy$ , l'autre vertical et rectiligne suivant l'axe des  $z$ . L'axe des  $z$  est perpendiculaire au plan  $xy$ , lequel contient le quadrilatère où évolue Pierrot. Nous allons maintenant décrire graphiquement le mouvement avant d'examiner dans le détail chacune de ses composantes.

#### 1. Le mouvement spiral suivant les trois axes



Les axes  $x$ ,  $y$  et  $z$  se rencontrent en un point qui coïncide avec l'emplacement de l'appartement de l'oncle Napoléon. A partir de ce centre se forment un grand nombre de cercles concentriques de rayons différents,

contenus dans le plan  $xy$ . Le rayon se définit comme la distance qui joint un point quelconque d'un cercle à son centre. Le parcours de Pierrot consiste à sauter d'un arc de cercle à un autre, ce qui forme une spirale plane, parfois croissante, parfois décroissante.

Plane en apparence, la spirale se développe en fait dans un espace à trois dimensions, suivant les axes  $x$ ,  $y$  et  $z$ . Dans le plan  $xy$  (le quartier de Montréal), quand la vie réelle devient insupportable, malgré les efforts de Pierrot pour se libérer de son point d'attache, un choix s'offre à lui. La spirale tridimensionnelle projette le héros soit vers le haut, dans un ailleurs idéalisé enveloppé de glace [futur rêvé], soit vers le bas, dans un passé récent à l'orphelinat ou dans un passé lointain dans sa maison natale.

## 2. Les trois types de murs

L'expansion de la spirale ne peut se faire indéfiniment dans le plan  $xy$ . Il existe un rayon maximum, une distance maximale par rapport au centre qui ne peut être franchie. Ce cercle de rayon maximum se bute à des "murs" qui maintiennent l'expansion du mouvement spiralé à l'intérieur de certaines limites raisonnables.

L'emplacement des murs n'est pas permanent. Ils reculent à mesure que Pierrot vieillit, lui permettent de s'éloigner de plus en plus de son pieu. A l'époque de sa prime enfance, la maison natale et son pourtour

contenaient ses quelques va-et-vient. A l'orphelinat, le héros arpétait des corridors et jouait dans la cour arrière alors que dans la ville, il explore quelques pâtés de maisons.

Bien que le rayon maximum du mouvement spiral augmente avec les années, les "murs" ne tombent pas pour autant. Toujours présents, ils maintiennent Pierrot à l'intérieur de limites jugées raisonnables par la société des adultes. Durant sa prime enfance (de 0 à 4 ans), ses parents restreignaient ses déplacements. Pendant son séjour de quatre ans à l'orphelinat, les religieuses se prévalaient à leur tour de ce pouvoir. A l'âge de huit ans, son oncle et ses tantes le laissent libre d'aller où il veut pendant une semaine, en autant qu'il revienne à l'appartement à l'heure des repas et du coucher. A maintes reprises, ses tantes, son oncle et même des inconnus l'enjoignent d'aller "jouer dehors". Il traîne dans les rues, se fait des amis et visite de nouveaux lieux. Il s'éloigne de son pieu comme jamais auparavant.

Mais le laisse-t-on vraiment aller où il veut? Dans la ville, on ne lui impose pas de murs clairement définis à l'intérieur desquels il devrait évoluer. Cependant, Pierrot fait la découverte de murs beaucoup plus subtils. Dans le passé, on le maintenait à l'intérieur de murs physiques ou d'enceintes infranchissables. A présent, on ne lui donne que l'illusion de la liberté. En fait, il découvre des limites beaucoup moins perceptibles, à l'intérieur desquelles se cantonnent les adultes. Il s'agit en l'occurrence de murs psychologiques.

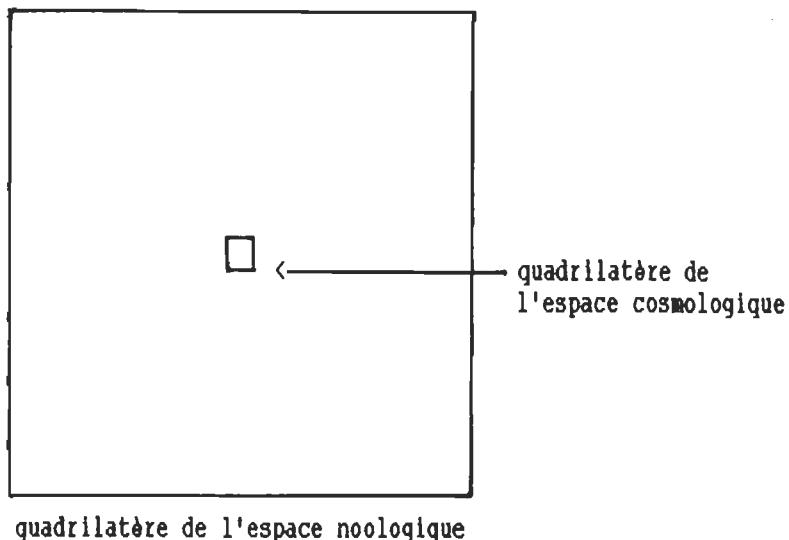
Les adultes s'enferment dans des façons de penser, lesquelles sont limitées par des murs qui ne leur permettent pas de porter des jugements éclairés. Pierrot conclut que "les gens ne changent pas, comme sur une photo, et font toujours les mêmes choses parce qu'elles ressemblent à ce qu'ils sont toujours"<sup>1</sup>. C'est ainsi qu'il découvre que le "monde du dehors (...) n'est (...) que des milliers de murs dans toutes les directions (...) comme pour laisser deviner tout le possible impossible."<sup>2</sup> Le dehors n'offre donc rien de mieux que le dedans. L'entrée dans de nouveaux murs lui permettra au moins de retrouver du connu.

Il existe aussi une troisième sorte de murs: les murs de glace de l'ailleurs idéalisé. Ils sont plus vastes que ceux d'une maison ou d'un orphelinat, assez grands pour contenir un petit pays peuplé exclusivement d'enfants verts. La véritable dimension du pays du Grand Froid n'est pas mentionnée mais nous savons qu'il s'agit d'un territoire d'une étendue beaucoup plus considérable que celle du quadrilatère cosmologique à l'intérieur duquel évolue Pierrot. Et si on y joint le pays des Indiens, la superficie de cet espace imaginaire (noologique) dépasse des millions de fois celle du quadrilatère de l'espace réel (cosmologique).

---

<sup>1</sup>. André Langevin. *Une chaîne dans le parc*, p. 122.

<sup>2</sup>. *Ibid.*, p. 54.



### 3. Existe-t-il une ou deux spirale(s)?

L'exiguité de la vie à l'orphelinat a favorisé la genèse de l'espace noologique. Pierrot l'a créé «pour rendre son espace [cosmologique] habitable»<sup>3</sup>. Il «s'est retiré dans un monde intérieur, ayant été enfermé trop jeune, avant la naissance de la mémoire»<sup>4</sup>. Armé de cette capacité d'évasion, Pierrot se retrouve dans le quartier de sa prime enfance:

Jeté hors les murs dans la vie, il reçoit tout comme un enfant-loup sortant du bois. Pour instrument de mesure, il n'a que son monde intérieur, face à cet extérieur qui lui est donné d'un seul coup, à huit ans: la rue, la ville, des familles: le normal. Il n'a vu que des soeurs, qui ne sont pas des femmes. Chez lui, les répercussions sont plus fortes. Il est obligé d'analyser constamment les comportements qu'il rencontre et c'était peut-être plus facile dans les murs, où il pouvait sans peine

<sup>3</sup>. André Langevin, propos recueillis par Alain Pontaut et Antoine Désilets, "André Langevin: De Une Chaîne dans le parc au bill ... 23" dans *Le Jour*, le samedi 19 octobre 1974, p. 13.

<sup>4</sup>. Ibid.

prévoir l'agressivité, le refus coutumiers (sic). Dehors, il perd ces moyens-là. Et il rêve plus encore, pour embellir. Mais il a développé ses défenses. Il est intelligent, il a lu, il est relativement armé, de sorte que, à partir du seul langage, il peut dans une certaine mesure inventer et refaire le monde. Il est doté de cette merveilleuse innocence (au sens étymologique de "qui ne nuit pas") de l'enfance, qui est une force.<sup>5</sup>

L'espace imaginaire se meuble, s'enrichit, se précise jusqu'à ce que des policiers expulsent Pierrot et Jane de la vieille maison de pierre (maison natale). C'est alors que la peau des habitants de la Banquise passe du vert au bleu, c'est-à-dire, de la vie à la mort. La section de la spirale qui allait toujours en s'amplifiant, regagne brutalement son centre, à l'instar d'un ballon que l'on vient de crever.

Puisque nous sommes en présence de deux espaces distincts, serions-nous aussi en présence de deux mouvements spiraux séparés? La différence d'étendue entre les deux espaces est tellement grande que nous pourrions dénombrer deux spirales au lieu d'une seule. Mais il n'en est rien car le point de départ demeure le même: la naissance de Pierrot, son entrée dans la vie. Depuis ce moment, la spirale croît et décroît à l'intérieur d'un espace de plus en plus vaste, à mesure que le temps s'écoule. Un retour dans le passé signifie pour l'orphelin, une descente à l'intérieur d'un espace de plus en plus exigu. A l'inverse, une projection dans le futur conduit le héros dans un monde dont la vastitude est directement proportionnelle à son degré d'idéalisation. Voilà pourquoi nous pouvons dire qu'il existe une seule spirale, illustrée à l'annexe 9 (page 123).

Vers le haut, la spirale se développe jusqu'à atteindre des dimensions infinies alors que vers le bas, la spirale se contracte progressivement pour ne devenir finalement qu'un point sur l'axe des z. Il s'agit d'une part de la destination ultime dans le futur idéalisé, le Pôle Nord, et d'autre part, du retour dans le passé le plus lointain, la naissance de Pierrot.

#### 4. La description graphique de la spirale et sa décomposition

Prenons l'exemple de la chaîne que Gaston tient par une main à l'intersection des trois axes. Un plomb, fixé à l'extrémité inférieure de la chaîne, de longueur "1", la maintient rectiligne le long de l'axe des z, aussi nommé "axe central". Par une légère oscillation de la main, Gaston enclenche le mouvement giratoire de la chaîne. Le plomb décrit un mouvement spiral à trois dimensions. Il est formé d'une composante rectiligne le long de l'axe des z et d'une composante curviligne dans le plan xy.

A mesure que le tournancement s'accélère, la chaîne forme un angle  $\theta$  de plus en plus grand par rapport à l'axe des z. Quand l'angle  $\theta$  égale quatre-vingt-dix degrés, la chaîne atteint le maximum de sa vitesse de rotation, aussi appelée "vitesse radiale". Pour un observateur placé juste au-dessus du plan xy, en accélérant, le plomb parcourt un ensemble de cercles concentriques de plus en plus grands. Quand la vitesse radiale maximale est atteinte, le plomb trace un cercle de rayon "1", soit le plus grand cercle possible. La longueur de la chaîne détermine donc l'expansion

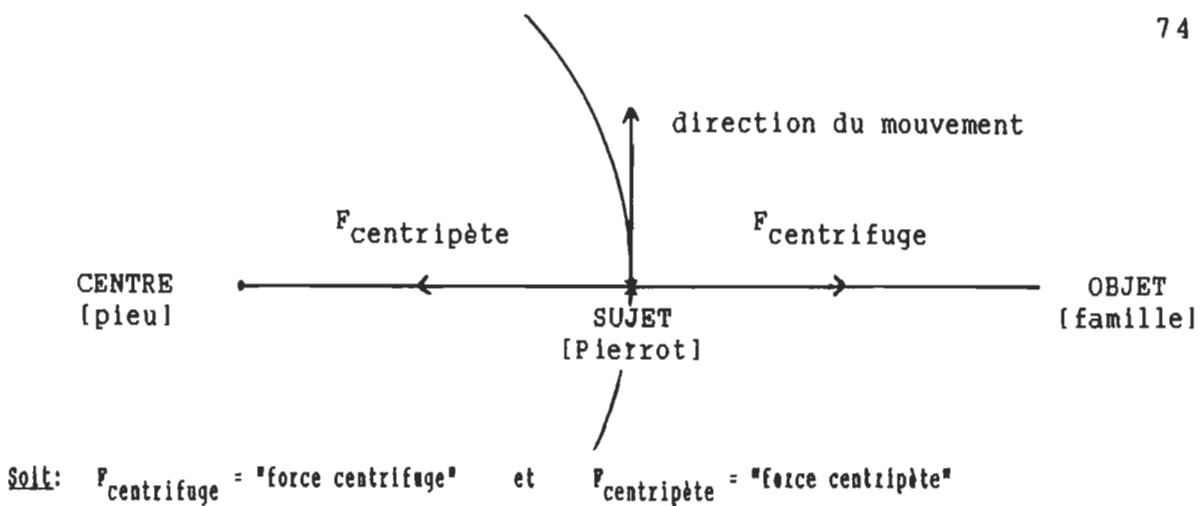
maximale du mouvement spiral. L'annexe # 9 (page 123) illustre le mouvement spiral dans les plan xz, xy et le long de l'axe des z.

Dans le roman, le mouvement spiral se présente sous une allure beaucoup plus complexe. Contractions, expansions, montées, descentes, accélérations et décélérations se succèdent sans ordre. Nous allons maintenant examiner comment se comportent les trajectoires exécutées par Pierrot dans Une chaîne dans le parc et identifier quelques facteurs qui commandent chacune des parties constituantes de la spirale.

#### 4.1 Les mouvements horizontaux: contractions / expansions

##### 4.1.1 Les forces centrifuge et centripète

Il n'y a pas de mouvement circulaire sans une lutte entre deux forces contraires. La force centrifuge tend à éloigner le sujet en mouvement de l'axe central tandis que la force centripète cherche à l'en rapprocher. Une expansion se produit lorsque la force centrifuge est plus importante que la force centripète. Dans le cas contraire, nous sommes en présence d'une contraction. Lorsque les deux forces s'équilibrent, la distance par rapport au centre demeure constante. Le sujet décrit alors un mouvement circulaire au lieu d'une spirale.



Lorsque  $F_{centrifuge} > F_{centripète} \Rightarrow$  expansion [mouvement spiral excentrique]

Lorsque  $F_{centrifuge} < F_{centripète} \Rightarrow$  contraction [mouvement spiral concentrique]

Lorsque  $F_{centrifuge} = F_{centripète} \Rightarrow$  ni l'un ni l'autre ( cercle, rayon constant)

Ces mouvements, excentriques et concentriques, sont extrêmes, voire absolus. Dans la réalité, l'un ne peut aller sans l'autre. Il s'agit pour nous de nous interroger sur l'importance de l'écart entre les deux forces concernées. Lors de sa première sortie hors de l'appartement, Pierrot se retrouve libre d'aller où il veut, aucune force extérieure ne l'empêche de s'éloigner autant qu'il le désire de chez l'oncle. Mais tel n'est pas le cas puisque la tante Maria le surveille par la fenêtre donnant sur le balcon. Et cette surveillance se poursuit même lorsque l'orphelin est hors de portée de vue de ses protectrices. La tante Rose le met en garde: «Tout

le monde nous connaît: je saurai toujours ce que tu as fait».

Très souvent, la force centripète est exercée par quelqu'un ou quelque chose que Pierrot ne peut contrôler. La société des adultes le maintient le plus près possible de son pieu. L'orphelin réagit en tentant par tous les moyens de se libérer de leur emprise sur son destin.

A l'orphelinat, la fuite hors de l'espace cosmologique s'avérait impossible, le lieu était trop fermé sur lui-même pour permettre quelque évasion. Le héros opta alors pour une fuite dans un espace noologique et dont lui seul connaissait les rouages.

A la ville, bien que l'appartement ressemble à un lieu moins concentrationnaire que l'orphelinat, les attaques verbales des tantes salissent son passé et renforcent son agressivité. Elles le blessent au point qu'il n'a pas d'autre choix que de chercher refuge ailleurs. Auprès des Lafontaine, de Jane et de Gaston, il trouve chaleur humaine, compréhension et propos honnêtes sur son passé. Mais les portes ouvertes se referment vite les unes après les autres, ce qui le refoule peu à peu vers son point départ, encore plus en retrait en lui qu'au début. Il retourne, à reculs, à l'appartement de l'oncle, son pieu, car il s'y sent de moins en moins le bienvenu. C'est pourquoi, il choisit de s'approprier sa maison natale pour en faire son nouveau pieu: le point de départ de l'actualisation de son voyage imaginaire à destination de la Banquise. Cette tentati-

---

6. André Langevin. Op. cit., p. 64.

ve d'extension de la spirale, en des lieux jusque-là visités seulement par l'imagination, se solde rapidement par un échec. Les policiers interviennent avec force pour le ramener à son centre et le transporter dans une nouvelle institution. Le tableau suivant résume nos propos:

AGE	MOUVEMENT CONCENTRIQUE	MOUVEMENT EXCENTRIQUE
0 à 4 ans	Surveillance de ses parents	Sorties de sa maison
4 à 8 ans	Orphelinat=lieu concentrationnaire	Accession à un monde imaginaire (l'homme bleu, Baliboo, etc.)
à 8 ans	A l'app. de l'oncle => médisance sur le père et le frère de Pierrot	Visite de la chaumière et d'autres maisons
8 ans à ?	retour en institution	?

Tout mouvement excentrique de Pierrot s'oriente vers son objet de valeur: la famille. Il trouve sur sa route: lumière, chaleur, éveil. La vie quoi, dans toute sa splendeur! Quand il se replie vers son centre, il renoue avec la noirceur, la froideur et le sommeil, bref: la mort!

	MOUVEMENT CONCENTRIQUE	MOUVEMENT EXCENTRIQUE
Ce que Pierrot y retrouve	noirceur froideur sommeil => mort	lumière chaleur éveil => vie

#### 4.1.2 La froideur et la chaleur des contacts humains

Pierrot a l'habitude de la froideur dans les contacts humains. Les corneilles (religieuses) de l'orphelinat, à l'exception de Sainte Agnès, ne lui témoignaient aucune chaleur. Et il en était de même dans ses contacts avec les autres orphelins:

lui qui, là-bas, dans le silence des murs, n'a souvent communiqué que par des signes avec des camarades, pendant des mois parfois.<sup>7</sup>

Pierrot a appris à contenir ses émotions pour garder son flegme. Sa méthode consistait à se retirer en lui-même, «loin derrière son bloc de glace» et d'adopter un «regard (...) d'observateur étranger»:

dans la grande maison, il ne s'était imposé qu'une loi, à laquelle il avait toujours obéi, celle de ne jamais pleurer, parce qu'on peut toujours trouver de la glace, qu'il n'y a qu'à se faire plus petit à l'intérieur (...)<sup>10</sup>

C'était une attitude très courante là-bas. Pierrot ne faisait qu'adopter les comportements de «Justin, Nicolas, tous les autres qui (...) [mettaient] leur âme au frigidaire pour pouvoir attendre les Noëls du dehors»<sup>11</sup>. Les astres ne lui prodiguaient pas plus de chaleur que les humains. La lune était d'une «blancheur bleue (...) comme la couleur du

---

<sup>7</sup>. *Ibid.*, p. 62.

<sup>8</sup>. *Ibid.*, p. 241.

<sup>9</sup>. *Ibid.*, p. 214.

<sup>10</sup>. *Ibid.*, p. 302.

<sup>11</sup>. *Ibid.*, p. 315.

froid<sup>12</sup> et le soleil n'émettait qu'un «froid brûlant<sup>13</sup>». Sa sortie hors des murs le conduit en un lieu où même les astres se métamorphosent. Le jour, le «soleil est très chaud et sent la fête<sup>14</sup>» et le soir la lune «énorme et rousse monte du fleuve pour annoncer silencieusement une fête plus silencieuse encore.<sup>15</sup>» Son entrée dans la "vraie vie" se traduit donc par le passage d'un monde de froideur à un autre de chaleur.

La véritable source du froid, qui a donné lieu à la formation du "bloc de glace", remonte au décès de la mère de Pierrot. Au salon funéraire, le héros a baisé le front de sa mère reposant dans son cercueil. Il a alors réalisé toute la solitude qui l'attendait, un isolement froid comme la neige. Il lui a semblé qu'il venait d'avaler une boule de neige, la même que celle ingurgitée «il y a si longtemps au front de sa mère, d'un froid de pierre dans le bouillonnement laiteux du satin.<sup>16</sup>»

Et cette solitude extrême ne l'a pas quitté depuis. Il en sera ainsi tant qu'il n'aura pas trouvé une femme pour lui réchauffer l'âme. A l'orphelinat, au lieu de se cicatriser, sa blessure s'est aggravée. La boule de neige s'est transformée en un bloc de glace, habité qu'il est par quelques personnages imaginaires qui ne font que masquer l'absence de la

---

<sup>12.</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>13.</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>14.</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>15.</sup> *Ibid.*, p. 214-215.

<sup>16.</sup> *Ibid.*, p. 12.

mère<sup>17</sup>. Pierrot a pris l'habitude de se réfugier derrière son bloc de glace pour se protéger des agressions extérieures.

Les médisances sur son père lui font perdre son regard «d'observateur détaché (...) [pour] se blinder contre les mystères de la vie.<sup>18</sup>» Mais ça ne signifie pas que, loin de son pieu, rien ne lui inspire de froideur. Les propos des tantes, la découverte de Gaston et d'Isabelle en plein coït et l'embryon, déjà orphelin de père, attristent Pierrot, remplissent de neige sa bouche. Sa peine «lui glace la bouche<sup>19</sup>».

Le héros entre donc dans la vie avec l'espoir de combler le vide qui lui glace l'âme. Pour la première fois, Pierrot s'élance «de joie dans les bras de quelqu'un<sup>20</sup>» mais cela rend l'oncle furieux. «Baldingo! Qu'est-ce que c'est? avait dit Napoléon, d'une voix irritée, en reculant et en levant les bras sous le choc.<sup>21</sup>» Mais voilà, l'oncle Napoléon est incapable de toute affection. A la table, il parle «la tête toujours penchée dans son assiette<sup>22</sup>». Et l'orphelin ne reçoit pas plus d'affection des trois tantes. C'est plutôt à l'extérieur de l'appartement, loin de son nouveau pieu, que Pierrot se réchauffe l'âme.

---

<sup>17.</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>18.</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>19.</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>20.</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>21.</sup> *Ibid.*

<sup>22.</sup> *Ibid.*, p. 50.

Ce sont les Gérard, Isabelle, Thérèse, Yves, Yvan, Miaou, Gaston, maman Pouf, papa Pouf et Jane qui lui prodiguent de la chaleur humaine. Cependant, après une semaine passée parmi eux, ce qu'il trouve ne le satisfait pas. Pierrot conclut que «dans la chaleur (...) il y a toujours quelque chose de pas vrai, d'un peu sale comme tout ce qui vit<sup>23</sup>». Il préfère la pureté de la froideur du dedans à l'impureté de la chaleur du dehors. C'est ainsi qu'il accepte de retourner en institution:

plus en retrait encore en lui-même que lorsqu'il est arrivé, et (...) le bloc de glace tient bien devant ses yeux et (...) il peut, de nouveau, tout regarder avec le parfait détachement de celui qui n'a rien vu, avec les yeux impassibles et neufs de Miaou.<sup>24</sup>

Quel rapport existe-t-il entre le bloc de glace et la spirale? Les parois du bloc de glace délimitent l'espace réservé à la vie intérieure de Pierrot. Les murs ou parois tracent la frontière entre le dedans et le dehors, la vie réelle et la vie imaginaire, l'espace cosmologique et l'espace noologique. L'amour d'autrui porte l'orphelin à sortir un peu plus de sa coquille glacée tandis que le rejet l'oblige à chercher refuge dans son monde édénique, dont la nature se précise à chaque nouveau repli sur soi. Une attitude chaleureuse de la part d'autrui lui fait perdre ses moyens de défense; elle fait fondre son bloc de glace, le transforme en «larmes de

---

<sup>23</sup>. Ibid., p. 310.

<sup>24</sup>. Ibid., p. 308.

glace<sup>25</sup>. A l'opposé, il se réfugie en lui-même au moindre comportement désobligeant à son endroit. Sa peine se transforme alors en une boule de neige qui, une fois avalée, refroidit encore un peu plus son âme. En d'autres mots, la chaleur distend la spirale et la froideur la concentre. Puisque le héros rencontre des gens qui l'aident et d'autres qui lui nuisent dans sa quête, des mouvements de contraction et d'expansion se succèdent.

#### 4.1.3 Les facteurs qui commandent les contractions et les expansions

Les facteurs qui commandent les mouvements excentriques et concentriques sont nombreux. Qu'est-ce qui favorise la fonte du bloc de glace en Pierrot et qu'est-ce qui empêche sa liquéfaction? Qu'est-ce qui réchauffe l'âme de l'orphelin et qu'est-ce qui la refroidit?

##### A. Les odeurs

Dans la cour arrière de la "chaumière", la maison de la famille Lafontaine, le parfum d'Isabelle contrebalance tant bien que mal «l'odeur du caoutchouc brûlé<sup>26</sup> qui échauffe les esprits. Au port, le parfum d'Emily, qui «sent un miel très léger<sup>27</sup>, neutralise les odeurs de goudron, d'huile

---

<sup>25</sup>. *Ibid.*, p. 211.

<sup>26</sup>. *Ibid.*, p. 98.

<sup>27</sup>. *Ibid.*, p. 212.

et de savon pourri. Au troisième étage de la maison de Pierrot et Jane, le parfum sucré, frais et épice de la chevelure de Jane fait oublier l'haleine vinaigrée de la tante Maria et celle iodée de l'oncle Napoléon. Dans la maison natale, le parfum sucré des fleurs plantées par une vieille femme camoufle les odeurs de fumier, d'humidité et d'urine de chat. Comme nous pouvons le constater, si ce n'était des parfums féminins, la pourriture, les rejets d'usine et les relents d'alcool étoufferait les habitants du quartier. Il en était ainsi à l'époque de la prime enfance de Pierrot (de 0 à 4 ans). Lorsque son père était de retour après une beuverie, une chiacane éclatait entre ses parents et Pierrot allait se réfugier sous la robe de sa mère où «un certain parfum<sup>28</sup>» le réconfortait.

#### B. Les voix

Tout au long du récit, de courtes descriptions de voix, toutes plus imagées les unes que les autres, colorent le texte et plus particulièrement lorsqu'il est question de celle de l'homme en bleu. Au treizième chapitre, lors de sa première apparition, sa «belle voix profonde<sup>29</sup>», grave, sage et douce, «s'élève derrière l'image<sup>30</sup>». Sa voix ne vient plus «de l'arrière de sa tête en surimpression sur la vie, mais de sa gorge, et un peu cassée<sup>31</sup>». Par contre, au troisième chapitre, elle est «pitoyable<sup>32</sup>,

---

<sup>28</sup>. *Ibid.*, p. 220.

<sup>29</sup>. *Ibid.*, p. 182.

<sup>30</sup>. *Ibid.*, p. 183.

<sup>31</sup>. *Ibid.*, p. 212.

voire même lamentable<sup>32</sup>», sans doute parce que l'homme en bleu s'est chi-cané avec sa compagne Emily, la soeur de Jane. Mais au vingt-cinquième chapitre, de retour de sa croisière, l'homme en bleu est très triste. Sa voix «ne vient plus de derrière la tête, mais de devant<sup>33</sup>. Elle «a de la barbe<sup>34</sup> et a «l'air de surgir du fleuve<sup>35</sup>». Profonde et concentrique au début, la voix de l'homme en bleu devient superficielle et excentrique.

Outre la voix de l'homme en bleu, celle d'autres personnages méritent notre attention. Les voix de Jane et d'Emily Power sont presque identiques. Elles peuvent être concentriques ou excentriques, selon la situation. Excentriques, l'une est joyeuse, «plus mouillée que l'eau<sup>36</sup>» et l'autre émet une «vibration moelleuse<sup>37</sup>». Concentriques, elles «se ressemblent (...) dans leur façon de se percher haut pour se tenir à distance et exprimer tout le froid du monde<sup>38</sup>. D'autres voix encore réchauffent toujours l'âme, en l'occurrence la «voix en mie de pain<sup>39</sup>» de Thérèse

<sup>32.</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>33.</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>34.</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>35.</sup> *Ibid.*

<sup>36.</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>37.</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>38.</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>39.</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>40.</sup> *Ibid.*, p. 206.

Lafontaine. Enfin, il y a ceux qui, devant le rejet répété à leur endroit, choisissent de se retirer de plus en plus profondément en eux, derrière leur «vitre épaisse<sup>41</sup>». C'est le cas de Pierrot, qui à la fin du roman, a une «voix de glace<sup>42</sup>».

### C. La musique

A sa façon, la musique contribue à donner de l'expansion au mouvement spiral. L'épisode de l'oncle, jouant du piano, s'avère un excellent exemple. Mercredi, juste après souper, les tantes étant parties à l'église, Pierrot se retrouve seul en compagnie de son oncle dans l'appartement. Napoléon s'asseoit devant son piano, un verre de «liquide jaune<sup>43</sup>» à ses côtés. Il se met à jouer et à rejouer les premières notes d'une partition jusqu'à ce qu'il en soit satisfait. Mais cela n'intéresse pas Pierrot qui se retire sur le balcon pour contempler l'animation des passants qui s'empressent de s'engouffrer dans l'une des deux églises, sous le tintamarre des cloches. Quand il retourne dans l'appartement, il découvre un oncle enivré par l'alcool et la musique, métamorphosé en «une sorte de saint Joseph<sup>44</sup>» «auréolé par le soleil couchant<sup>45</sup>». L'effet combiné de la musi-

---

<sup>41</sup>. *Ibid.*, p. 220.

<sup>42</sup>. *Ibid.*, p. 304.

<sup>43</sup>. *Ibid.*, p. 137.

<sup>44</sup>. *Ibid.*

<sup>45</sup>. *Ibid.*

que et de l'alcool, transporte l'oncle dans des élans de tendresse qui touchent la sensibilité de Pierrot et provoquent ses propres débordements affectifs. «La musique lui donne mal à Jane<sup>46</sup>». Pendant un moment, Pierrot oublie que «cette musique naît sous les gros doigts de l'oncle<sup>47</sup>» pour ne penser qu'à sa princesse rousse:

[Jane] envahit la pièce pour l'occuper tout entière de son or roux, de sa voix liquide comme la pluie, de ses lèvres framboise et fraîches dans son cou, de son oreille, de sa peau blanche aux taches de soleil, de son rire à la fois humble et fier<sup>48</sup>.

Pour Pierrot, la musique exprime plus qu'un simple «langage secret<sup>49</sup>», faisant partie des «mystères de l'homme instruit<sup>50</sup>», elle lui dévoile un univers de tendresse, de chaleur humaine, de communion entre les êtres. Bien qu'agréable, cet épanchement s'avère éphémère car sans l'alcool, la musique de l'oncle n'émouvait pas son neveu.

Cependant, alcool et musique ne vont pas toujours de pair dans Une chaîne dans le parc. Quand Gaston, dit le Rat, joue de la guitare au marché Bonsecours, il s'épanche avec beaucoup plus d'intensité et ce, sans avoir bu une goutte d'alcool:

ses yeux se perdent dans le ciel bleu, il ne voit plus personne, et, peu à peu, une vibration qui vient plus des os de ses doigts que des cordes, une mélodie très douce naît par petits

---

<sup>46.</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>47.</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>48.</sup> *Ibid.*, p. 137-138.

<sup>49.</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>50.</sup> *Ibid.*, p. 220.

bouts, avec de longs silences, puis il la reprend au début et cela coule sans interruption, sur le point de se briser souvent, comme une respiration (...) Ce n'est pas la même musique que celle de l'oncle. Elle vient de plus loin et, pourtant, se fait entendre de plus près, et fait un peu mal, juste assez pour ne pas glisser dans la peine (...)»<sup>51</sup>.

A la différence de la musique de l'oncle, celle de Gaston favorise une communion plus authentique entre les êtres. Cette fois-ci, Pierrot se laisse plus naturellement transporter par ce flot de tendresse.

Outre l'oncle Napoléon et Gaston, la tante Eugénie joue du piano devant ses amies. Elle interprète «Pervenche»<sup>52</sup> et «Menuet à l'antique»<sup>53</sup>. A la différence des deux interprétations précédentes, «elle ne joue pas pour elle-même, mais pour les autres»<sup>54</sup>. Sa musique se compare à un simple «bavardage»<sup>55</sup>. Elle ne sollicite que la surface de ses émotions, c'est pourquoi elle ne touche pas Pierrot.

Ainsi, pour Pierrot, la musique est excentrique, sauf celle d'Eugénie. Elle réchauffe son âme en lui permettant de renouer avec une tendresse perdue. Pourquoi cet engouement pour la musique? Sans doute parce que l'orphelin associe la musique à la tendresse maternelle. Le corps de sa mère n'a pas de forme précise dans ses souvenirs. Il la voit «comme une

---

<sup>51</sup>. *Ibid.*, p. 158.

<sup>52</sup>. *Ibid.*, p. 221.

<sup>53</sup>. *Ibid.*, p. 222.

<sup>54</sup>. *Ibid.*, p. 221.

<sup>55</sup>. *Ibid.*

musique, il n'est pas d'autres mots (...) une musique à laquelle il n'a jamais pu donner le nom de tendresse, puisqu'il ne peut se souvenir<sup>56</sup>.

#### D. Les chevelures

Il existe chez Pierrot --- «un garçon parmi quatre cents, innocent de toute intrusion dans l'univers féminin<sup>57</sup> --- une fascination singulière pour la chevelure des femmes, une fascination qui a débuté à l'orphelinat. Les "corneilles" cachent leurs cheveux sous une cornette. Elles laissent ainsi l'orphelin avec l'impression qu'elles sont chauves. Sans chevelure apparente, les religieuses ne peuvent être pour le héros des mères, des filles ou des tantes. Durant ses quatre années passées à l'orphelinat, il compense son manque en rêvant «presque toutes les nuits, aux cheveux des femmes<sup>58</sup>.

Une seule religieuse se différencie des autres et capte l'attention de Pierrot. Il s'agit de soeur Sainte Agnès, «une jeune fille pâle et souriante (...) avec une toute petite mèche blonde<sup>59</sup> qui se rebelle contre la cornette. Un jour qu'il a la rougeole, elle lui prodigue soins et tendresse, tant et si bien qu'il tombe follement amoureux d'elle, un senti-

---

<sup>56.</sup> *Ibid.*, p. 315-316.

<sup>57.</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>58.</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>59.</sup> *Ibid.*, p. 115.

ment qu'il souhaiterait aussi éternel que la présence de cette religieuse à son chevet.

Comme il ne possède pas le droit d'exprimer toute la vigueur de son sentiment, il le sublime en inventant l'histoire d'un chevalier qui rouvre sa blessure tous les matins à l'aide d'une épée afin de continuer à recevoir les bons soins d'une «mystérieuse princesse»<sup>60</sup>. Il écrit même cette histoire dans un cahier. Il se retire en lui-même afin de compenser, par le rêve, son besoin de chaleur humaine.

De retour dans le quartier de son enfance, lors de sa seconde sortie sur la galerie verte, Pierrot rencontre Jane, sa voisine de palier, de deux ans son aînée. La chevelure rousse de la jeune fille, véritable toison d'or, le foudroie:

Les cheveux! Des cheveux comme il n'en a jamais vu, d'une couleur qu'il n'a jamais imaginée: roux et dorés en même temps, si fins qu'ils ondulent dans la lumière au moindre mouvement, comme s'ils n'avaient aucun poids, descendant très bas dans son dos<sup>61</sup>.

Il semble que Pierrot recherche dans les chevelures, la tendresse perdue. Certaines provoquent chez lui un mouvement de recul, de retrait en lui; d'autres l'invitent à s'en approcher, au risque de s'y brûler. Le tableau suivant classe les chevelures des personnages selon leur couleur et leur propension à encourager un mouvement concentrique ou excentrique.

---

<sup>60</sup>. *Ibid..*

<sup>61</sup>. *Ibid.*, p. 61.

Le «plumeau noir»<sup>62</sup> de la tante Rose s'oppose aux chevelures de Gaston, Thérèse, l'homme en bleu et la mère de Pierrot; les «cheveux blancs aspergés d'une eau pisseeuse»<sup>63</sup> à ceux de l'oncle Napoléon; la chevelure du «gros blondasse»<sup>64</sup> (Banane) à celle de Sainte Agnès; le «nuage roux et doré»<sup>65</sup> de Jane à l'absence de chevelure chez les religieuses de l'orphelinat, lesquelles sont chauves à l'exception de Sainte Agnès.

		MOUVEMENT CONCENTRIQUE	MOUVEMENT EXCENTRIQUE
Cheveux noirs	Tante Rose		La mère de Pierrot Thérèse Lafontaine L'homme en bleu Gaston (?)
Cheveux blancs	Tante Maria		L'oncle Napoléon (?)
Cheveux blonds	Banane [comme Justin]		Sainte Agnès [comme Pierrot]
Cheveux roux	-----		Jane Emily (la soeur de Jane) La mère de Jane
Sans chevelure	Les religieuses de l'orphelinat à l'exception de Sainte Agnès		-----

<sup>62</sup>. *Ibid.*, p. 15.

<sup>63</sup>. *Ibid.*

<sup>64</sup>. *Ibid.*, p. 159.

<sup>65</sup>. *Ibid.*, p. 238.

#### 4.2 Les mouvements verticaux: montées / descentes

Nous n'allons pas examiner dans le détail le mécanisme des montées et des descentes, qui renvoie à l'initiation de puberté. Nous allons limiter notre propos à la description des mouvements verticaux.

Pour permettre le passage d'un cercle concentrique à un autre, une variation de la vitesse de rotation est nécessaire. En d'autres termes, la valeur de cette variation doit être différente de zéro. Lorsque sa valeur est positive, nous parlons d'une accélération et, dans le cas contraire, d'une décélération.

Soit

$\delta z$ :	variation de position sur l'axe des z
$v_r$ :	vitesse de rotation
$\delta v_r$ :	variation de la vitesse de rotation

si

$\delta v_r = 0$	$\Rightarrow \delta z = 0$	$\Rightarrow$ vitesse constante
$\delta v_r > 0$	$\Rightarrow \delta z \neq 0$	$\Rightarrow$ accélération
$\delta v_r < 0$	$\Rightarrow \delta z \neq 0$	$\Rightarrow$ décélération

Le mécanisme des montées et des descentes est intimement lié à la formation de cercles concentriques car chacun se situe à une position spécifique sur l'axe des z. À leur tour, chaque position renvoie à l'un des couples dialectiques suivants: amour / haine, vérité / mensonge, tendresse / douceur, liberté / contrainte, alcoolisme / sobriété, chaleur / froideur, naissance / décès, lumière / noirceur, etc. Ces couples correspondent à des étapes de la quête initiatique de Pierrot.

Pourquoi des couples dialectiques plutôt que des thèmes? Tout simplement parce que, en cinématique comme dans bien d'autres branches de la physique, les paramètres en cause agissent par paire. Par exemple, une spirale croît si la force qui permet son expansion (la force centrifuge) est supérieure à celle qui favorise sa contraction (la force centripète). Le mouvement observé résulte alors de l'action combinée des deux forces qui se contrent. Ce qui nous amène à parler des accélérations et des décélérations qui provoquent les montées et les descentes, les expansions et les contractions.

#### 4.3 Les variations de vitesse: décélérations / accélérations

Il ne s'agit pas bien sûr de procéder à une démonstration systématique de ces mouvements. Mais, nous pouvons affirmer qu'un moment très désagréable entraîne une accélération pouvant aller jusqu'à un épisode de révolte et qu'un moment très agréable provoque une décélération, une tentative d'arrêter le temps.

Une décélération importante ramène Pierrot à son pieu. Ainsi, le vendredi après-midi, il le passe avec Jane, seul pour la première fois avec sa "princesse rousse". L'amour auréole le jeune couple, le temps semble s'immobiliser. Dans d'autres cas, un arrêt du temps résulte de pressions exercées par des facteurs externes à la volonté du héros. A l'orphelinat, la vie en vase clos interdit toute liberté de mouvements et de pensées, ce qui entraîne l'arrêt du temps. Par exemple, quand l'orphelin re-

tourne en institution, dans un collège de frères, après une semaine passée à Montréal, il sait que de «nouveaux jours interminables»<sup>66</sup> l'attendent.

Outre les pressions exercées par des personnes, des conditions climatiques, telle la pluie, forcent la spirale à se rabattre sur son pieu. En effet, quand il pleut, le temps tombe «plus lentement que la pluie»<sup>67</sup> car elle témoigne de l'absence de Jane. Sans elle, la vie de Pierrot n'a plus de sens et la pluie crée une ambiance lugubre comparable à son état d'âme. Enfin, une période d'accalmie, d'arrêt du temps, peut succéder à un moment de révolte. C'est ce qui survient après que Pierrot eût frappé la tante Maria.

sur la galerie (...) pendant au moins une heure (...) il ne fait qu'écouter les oiseaux et regarder s'agiter doucement dans la brise chaude les grands arbres de l'hospice.<sup>68</sup>

Par contre, un moment de révolte provoque un accroissement de la vitesse radiale. L'accélération est d'autant plus grande que la vitesse de rotation, précédant cet emballement, est faible. Pierrot se révolte lorsqu'on le persécute, l'agresse sexuellement, adule sa mère, médit sur le compte de son père ou le place aux premières loges d'un spectacle insupportable pour un enfant de son âge.

---

<sup>66</sup>. *Ibid.*, p. 315.

<sup>67</sup>. *Ibid.*, p. 227.

<sup>68</sup>. *Ibid.*, p. 275.

Ses accès de rage ont débuté à l'orphelinat quand il en a eu assez des tracasseries du grand Justin. Un jour, le héros a riposté «à coups de talon dans la figure»<sup>69</sup>. Plus tard, dans le quartier de son enfance, il rue de coups le robineux qui exhibe sa nudité et la tante Maria qui prend plaisir à ternir l'image qu'il conserve de son père. Fou de rage, «sa tête court dans tous les sens, autour de quelque chose d'énorme»<sup>70</sup>. Il réagit de la même façon lorsqu'il surprend Gaston et Isabelle en train de faire l'amour: «un événement trop énorme pour lui»<sup>71</sup>.

Le mécanisme de la révolte s'enclenche lorsque Pierrot n'accepte plus d'éclaircir des choses incomprises pour la plupart des gens. Il en vient à «tout faire sauter, pour calmer ce qui est trop fort pour lui»<sup>72</sup>. Comme Marcel, son père, l'homme en bleu et Gaston, le héros fait partie de la «grande famille du Rat»<sup>73</sup>, la "tribu" des révoltés. Il «tourne, sans s'arrêter, dans ce que le cordonnier [Henri Lafontaine] a appellé "une révolte"»<sup>74</sup> car il refuse de se soumettre aux lois des gens raisonnables, instruits et pas fiers dont fait partie son oncle Napoléon.

---

<sup>69.</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>70.</sup> *Ibid.*, p. 269-270.

<sup>71.</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>72.</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>73.</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>74.</sup> *Ibid.*

\* \* \* \* \*

Ces accélérations ou ces décélérations provoquent donc, comme nous l'avons mentionné plus haut, des montées et des descentes, des cercles concentriques de plus en plus grands ou de plus en plus petits. Les cercles de plus grand rayon conduisent Pierrot dans son ailleurs idéalisé où il souhaiterait vivre le reste de ses jours; les cercles de plus petit rayon lui font revivre des événements d'un passé aussi lointain que la circonférence est petite. Le plus petit cercle, un point sur l'axe des z, correspond au moment de la naissance du héros et le plus grand, sans doute aux instants qui précèdent la mort, avant que la spirale se rabatte abruptement sur le pieu et redévienne un point, comme le montre le tableau de l'annexe # 9, page 123.

## CONCLUSION

Dans *Une chaîne dans le parc*, ni le narrateur ni les personnages ne parlent du mouvement spiral. Cependant, il ne fait plus l'ombre d'un doute que le traitement de l'espace langevinien doit sa cohérence à une exploitation judicieuse de l'allégorie de la spirale. Elle génère le texte, unitifie les parties en apparence disparates, justifie le titre, explique la démarche de l'écrivain face à son oeuvre.

Pierrot désire se trouver une famille d'adoption, connaître son identité et s'intégrer à la vie hors d'une institution. Ne pouvant satisfaire ses besoins par lui-même, il se met en mouvement dans le quartier de sa prime enfance, à la recherche d'indices. Insatisfait de ses découvertes dans la "vraie vie", il se forge dans sa tête un monde conforme à ses aspirations. Ainsi, les déplacements du héros s'exécutent dans deux espaces, l'un cosmologique et l'autre noologique. La conscience du héros permet les passages de la vie réelle à la vie imaginaire, et vice versa. L'apparition opportune de certains éléments du décor conditionne l'amplitude des composantes verticale et horizontales.

L'expansion de la spirale est limitée par des interdits imposés du dehors. Pierrot en prend conscience et se révolte. Pendant un certain temps, il les ignore. L'enfant laisse voguer sa pensée bien au-delà de l'aire d'exploration permise; il franchit les murs de son parc. Il tire

toujours plus loin ses lignes de force, jusqu'au Pôle Nord, avant l'intervention d'adultes qui l'expulsent de son monde illusoire. L'orphelin capitule alors devant l'absurdité de son entreprise. Quand bien même il pousserait plus avant son voyage, il reviendrait à son point de départ, vu la rotundité de la terre. Une fois franchi le point le plus au nord, il ne lui resterait plus qu'à s'engager sur de nouvelles spires. Elles le conduiraient tôt ou tard au Pôle Sud, puis à son point de départ, et il ne serait pas plus avancé. Mieux vaut se soumettre, rentrer dans le rang, renoncer à l'Utopie<sup>1</sup>.

Dès l'orphelinat, l'idée de servitude est figurativisée par la longueur et l'étroitesse des corridors. Ils paraissent d'autant plus longs qu'ils sont étroits. Ils exercent une pression concentrique sur les orphelins. Devant une existence aussi aliénante, Pierrot compense par des évasions dans un espace noologique connu par lui seul. À sa grande déception, l'espace urbain possède un réseau de rues, telle «l'interminable corridor étroit de la rue Lagauchetière»<sup>2</sup>, qui lui rappellent l'orphelinat.

Cette servitude, André Langevin la représente aussi par la chaîne: celle de Pied-de-Cochon à l'orphelinat et celle du Rat à la ville. Lourde au début du roman, la chaîne s'allège peu à peu. À mesure que l'intrigue se développe, l'orphelin prend de plus en plus d'assurance. Il commence à

---

<sup>1</sup>. Pays imaginaire où un gouvernement idéal règne sur un peuple heureux. (Cf: *Le Petit Robert* 1)

<sup>2</sup>. André Langevin. *Une chaîne dans le parc*, p. 48.

protester et va même jusqu'à frapper des adultes qui l'agressent. [cf.: le robineux et la tante Maria]. Le héros progresse ainsi vers une existence plus autonome, plus libre, tout en étant mieux adaptée à la vie en société. Il passe en quelque sorte de l'individuel au collectif.

Du même coup, Pierrot répudie son désir de liberté absolue. Incapable de rompre les liens qui le tiennent enchaîné à la réalité, de se délivrer des limites qui constituent le lot d'un garçon de son âge, il choisit, non sans nostalgie, la vie calme, paisible et sans soubresauts d'une nouvelle institution. Il renonce à son ailleurs idéalisé, le parc de ses rêves, car il n'existe tout simplement pas.

Ce parc devient donc la représentation symbolique de cette liberté absolue, de ce désir d'évasion toujours plus au nord, loin de la société des adultes et de leur irrespect envers le monde de l'enfance. Cependant, les tentatives d'émancipation du héros se soldent les unes après les autres par de cuisants échecs. Le parc Campbell, dans toute sa saleté et sa désolation, le laisse aussi indifférent que le «parc sans arbres et entouré de murs» de l'orphelinat. Il y a eu le cimetière qui ressemble à s'y méprendre au «vrai parc du château» de l'homme bleu, mais les adultes se le sont approprié avant lui et l'ont transformé en «parc aux morts invisibles». Ainsi, «le beau parc n'existe nulle part, (...) seulement

---

<sup>3</sup>. *Ibid.*, p. 267-268.

<sup>4</sup>. *Ibid.*, p. 243.

<sup>5</sup>. *Ibid.*

dans sa tête<sup>6</sup>», le seul lieu où il jouit d'une liberté sans contrainte.

		PARC	CHAINE
ESPACE COSMOLOGIQUE	à l'orphelinat (de 4 à 8 ans)	«parc sans arbres et entouré de murs»	chaîne de Pied-de-Cochon
	dans le quartier de la prime enfance (à 8 ans)	parc Campbell (saleté et désolation)	chaîne du Rat
ESPACE NOOLOGIQUE		parc du château de l'homme bleu, aussi beau que celui du cimetière où repose le corps de sa mère	pas de chaîne

Ainsi, quoiqu'en pense, une fois de plus, monsieur Jacques Godbout, le titre n'est pas «ridicule<sup>7</sup>». Au contraire, il s'agit d'un excellent choix qui met le lecteur sur la piste du voyage spiral, en plus de résumer le roman en seulement cinq mots. "Une chaîne dans le parc" signifie "une servitude dans un lieu asilaire". De plus, tout se passe comme si le titre constituait le point central d'une spirale et le roman, son expansion. La chute du minuscule mouchoir signalerait le début de son évolution et l'agglutination de la mousse dorée dans la boule de neige, la fin brutale, tragique et définitive.

<sup>6</sup>. Ibid., p. 54.

<sup>7</sup>. Jacques Godbout. "La revanche d'André Langevin" dans *Le Maclean*, décembre 1974, p. 16.

Voyons maintenant comment notre interprétation du titre et de l'oeuvre rejoint les préoccupations de Langevin. Nous allons, pour la démonstration, parler de l'initiation de puberté. Nous n'approfondirons toutefois pas ce sujet car il faudrait rédiger un second mémoire.

La spirale peut être vue comme une représentation métaphorique du voyage sur le chemin de la vie. Le trajet parcouru relie la naissance, le point de possibilité totale, à la mort.

Le voyage spiral, qui commence dans la transparence de l'état le plus fluide des eaux sans formes [liquide amniotique], se termine dans la transparence finale de la perfection du diamant.<sup>8</sup>

D'un centre, lieu où se concentre l'infini en un point, où loge en germe le potentiel d'une vie, se déploie le voyage itinérant dans le labyrinthe de l'existence. Spire après spire, la spirale nous aide à nous comparer à ce que nous étions et à évaluer les changements survenus depuis la dernière fois. La spirale se présente donc ici comme une succession d'états, de morts à quelque chose et de renaissances à autre chose.

Or, dans les civilisations traditionnelles, l'initiation de puberté était perçue comme la mort à la vie profane et la renaissance à la vie sacrée. Dans l'entreprise de démythification de la vie et de la mort, le novice se retrouve devant deux choix. Il peut emprunter le chemin le plus direct, appelé «la voie de l'illumination» par les mystiques, un raccourci

---

<sup>8</sup>. Jill Purce. *La spirale mystique: le voyage itinérant de l'âme*, Paris, Editions du Chêne, 1974, p. 16.

fort périlleux pour un non-initié. Non préparé à recevoir d'un coup la lumière de la pleine connaissance, l'homme ordinaire risque l'aveuglement. C'est pourquoi l'ascension graduelle de la spirale, «signe du cycle éternel de la mort et de la renaissance», constitue un meilleur choix.

Comme nous avons déjà mentionné, dans *Une chaîne dans le parc*, Pierrot passe de l'enfance à l'âge adulte. Il meurt «à l'existence profane, non illuminée, et (...) [renaît] à une vie nouvelle, régénérée.<sup>19</sup>» Le héros est en quelque sorte un néophyte à qui l'on apprend à vivre dans la société des adultes.

Cependant, pour exécuter le passage, le héros doit sacrifier sa mythologie personnelle. Une fois introduit dans le monde du dehors, il cherche à actualiser sa propre image du Monde primordial, un monde magique gouverné par l'homme bleu et habité par Baliboo et une multitude de personnages issus tout droit de son imagination. Mais les choses ne se passent pas ainsi. L'homme bleu devient l'homme en bleu avant de se suicider et Baliboo meurt à son tour. Son univers noologique s'effondre car il ne peut l'intégrer au monde du dehors.

Ces considérations donnent lieu à un constat pour le moins surprenant. Les conditions de vie, imposées par la société des adultes,

---

<sup>19</sup>. Gérard Barrière. "La spirale, nature et mysticisme" dans *Connaissance des arts*, no 278, avril 1975, p. 54.

<sup>20</sup>. Mircea Eliade. *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959, p. 253.

relèvent, à notre point de vue, moins du sacré que celles qui prévalent sur la Banquise. Comme si Langevin confrontait deux conceptions de l'initiation de puberté: celle de l'enfant et celle de l'adulte. Au lieu de s'enfoncer dans la forêt québécoise afin de retrouver l'arbre mythique, l'Axis Mundi, on incite Pierrot à s'acclimater à la vie citadine, à une sorte de forêt profane où les maisons remplacent les arbres. L'orphelin cherche et trouve sa maison natale, celle qu'il se prépare, tout le long du roman, à habiter avant de se diriger vers son propre Monde primordial. Il ne passera qu'une nuit dans la maison, qui fut jadis la sienne, avant qu'on ne l'en déloge. Les adultes ne lui permettent pas de partir avec Jane explorer le nord du Québec, bien au-delà du pays des Indiens, jusqu'au Pôle Nord, au pays du Grand Froid.

André Langevin dénonce par là notre société qui presse les enfants à devenir des adultes. «Nous avons aujourd'hui le brillant privilège d'un monde où l'enfance est impossible<sup>11</sup>». L'auteur alloue beaucoup d'importance à cette dénonciation et il n'hésite pas à affirmer que le meurtre de l'enfance constitue le thème principal de *Une chaîne dans le parc*:

le thème principal de ce livre, c'est certainement la transgression permanente que le monde adulte fait de l'enfant. (...) l'enfance aujourd'hui n'existe plus, et c'est ce que je ne pardonne pas à notre société occidentale. Du reste, dès qu'on a cessé de respecter l'enfance, on est tombé dans une société de décadence.<sup>12</sup>

---

<sup>11.</sup> André Langevin, propos et expressions recueillis par Alain Pontaut et Antoine Désilets, dans *Le Jour*, le samedi 19 octobre 1974, p. 13.

<sup>12.</sup> *Ibid.*

Notre société technologique a tué l'enfance et rendu l'innocence monstrueuse en innocentant tous les mots. Dès ses premiers sons, l'enfant est soumis à ce barrage incessant de mots sans étiquette et sans identité qui pleuvent sur lui de toutes parts comme une représentation éclatée et scandaleusement insignifiante du monde.<sup>13</sup>

On a tué l'extrême sensibilité de l'enfant et, conséquemment, son pouvoir de changer la vie. (...) Nous avons fait de nos enfants de petits hommes adultes, réalistes, libérés des mystères de la vie (...) <sup>14</sup>

Ce qui s'avère vérifiable pour *Une chaîne dans le parc* pourrait tout aussi bien l'être pour les quatre précédents romans de André Langevin. En fait, il aurait été intéressant de tracer des parallèles entre le parcours de Pierrot et celui de André Langevin à travers ses œuvres romanesques.

*Evadé de la nuit* relate la tentative des personnages pour sortir de la Grande Noirceur des années cinquante. *Poussière sur la ville* raconte comment la grisaille de la ville s'immisce dans la vie d'un couple, nouvellement installé à Macklin. *Le Temps des hommes* décrit le combat livré par des bûcherons, travaillant dans la forêt québécoise. Dans *L'Elan d'Amérique*, Langevin dénonce l'emprise des Etats-Unis sur un Québec complaisant; l'intrigue et les personnages tournent en rond. Enfin, dans *Une chaîne dans le parc*, le romancier opte pour le retour à l'enfance et renonce à la vie absurde dans la société des adultes. Il préfère la capacité d'émerveillement de l'enfant à la vie confortable et technologiquement avancée des adultes.

---

<sup>13</sup>. André Langevin. "La littérature en question" dans *La Presse*, 23 novembre 1975, p. D3 et D21.

<sup>14</sup>. *Ibid.*

Dans *Une chaîne dans le parc*, Pierrot emprunte sensiblement le même parcours. Il sort de la vie asilaire d'un orphelinat et se retrouve en ville où il se désillusionne rapidement. Il prend les armes pour combattre l'ordre établi. Devant son incapacité de changer le monde ou de le quitter, il se met à tourner en rond, ne sachant plus quelle direction prendre. Il opte finalement pour le retour en institution, là d'où il vient.

Il y aurait donc lieu d'élargir notre champ d'étude à l'ensemble de l'œuvre romanesque de Langevin, pour vérifier si nos conclusions sont tout aussi valables.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. OEUVRE LITTERAIRE D'ANDRÉ LANGEVIN

#### Romans:

LANGEVIN, André. *Evadé de la nuit*, CLF, Montréal, 1951, 245 pages.

-----. *Poussière sur la ville*, CLF, Montréal, 1953, 213 pages.  
--- 2ième éd., Robert Laffont, Paris, 1955, 212 pages. ---  
3ième éd., ERPI, Ottawa, 1969, 1969, 187 pages. --- *Dust Over  
the City*, translated by John Harose and Robert Gottlieb,  
McClelland and Stewart Ltd, Toronto, 1955, 218 pages.

-----. *Le Temps des hommes*, CLF, Montréal, 1956, 190 pages. ---  
2ème éd., Robert Laffont, Paris, 1958, 233 pages.

-----. *L'Elan d'Amérique*, CLF, Montréal, 1972, 239 pages. ---  
2ième éd., Denoël, Paris, 1973, 239 pages.

-----. *Une chaîne dans le parc*, CLF, Montréal, 1974, 316 pages.  
--- *Orphan Street*, translated by Alan Brown, McClelland and  
Stewart Ltd, Toronto, 1976, 287 pages.

#### Contes et nouvelles:

-----. "L'homme qui ne savait plus jouer", nouvelle parue dans  
les *Ecrits du Canada français*, volume 1, 1954, pp. 83-93.

-----. "Noce", nouvelle parue dans *Châtelaine*, volume II, no 3,  
mars 1961, pp. 28-29 et pp. 54-61.

-----. "Un parfum de rose bleue", nouvelle parue dans *Liberté*,  
no 62, mars-avril 1969, pp. 63-75.

#### Pièces de théâtre:

-----. *Une nuit d'amour*, pièce jouée au Gesu par le Théâtre du  
Nouveau monde, 26 mars 1954, non publiée.

-----. *L'oeil du peuple*, pièce en trois actes, CLF, Ottawa, 1958, 127 pages.

**Téléthéâtres:**

-----. *La Neige en octobre*, texte dramatique inédit présenté par Radio-Canada dans le cadre des Beaux Dimanches, 19 octobre 1968.

-----. *Les Semelles de vent*, texte dramatique inédit présenté par Radio-Canada dans le cadre des Beaux Dimanches, 5 novembre 1972.

**Sélection d'articles:**

LANGEVIN, André. "Une langue humiliée", dans *Liberté*, nos 31-32, mars-avril 1964, pp. 119-123.

-----. "Les samedis de Victor Diafoirus", dans *le Devoir*, 6 janvier 1973, p. 4.

-----. "Les Goncourts, les Casques bleus et nous", dans *le Devoir*, 23 octobre 1974, p. 5.

-----. "La littérature en question", dans *La Presse*, 22 novembre 1975, p. D3, D21.

-----. "Réflexions à l'intention de nos amis anglophones", dans *le Devoir*, 13 novembre 1976, p. 5.

-----. "A verser au dossier Langevin / Goncourt", *le Devoir*, 25 octobre 1974, p. 6.

-----. "Hubert Aquin ou le cœur clandestin", dans *la Presse*, 16 avril 1977, p. D1.

## II. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

### Livres et thèses traitant de l'oeuvre de Langevin:

BEAUDET, Marie-Andrée. *Formes et significations dans l'Elan d'Amérique de André Langevin: Voix du dehors et voix du dedans*, mémoire de maîtrise ès arts, Université du Québec à Trois-Rivières, août 1983, 172 f. --- *L'ironie de la forme*, CLF, Montréal, 1985, 158 pages.

BROCHU, André. "Une chaîne dans le parc: le temps des bums", dans *L'évasion tragique, essai sur les romans d'André Langevin*, Hurtubise HMH, Ville LaSalle, 1985, pp. 301-345.

BROCHU, André. "Une chaîne dans le parc, roman d'André Langevin", dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome V, 1970-1974*, Fides, Montréal, 1987, pp. 903-906.

----- "André Langevin", *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, volume 2, pp. 1207-1208.

GAULIN, André. "Une chaîne dans le parc", dans *Livres et Auteurs québécois*, Presses de l'université Laval, Québec, 1975, pp. 26-29.

LEMIEUX, Denise. *Une culture de la nostalgie: l'enfant dans le roman québécois, de ses origines à nos jours*, Boréal Express, Montréal, 1984, 244 pages.

PASCAL, Gabrielle. *La quête de l'identité chez André Langevin*, Editions Aquila, Montréal, 1976, 93 pages.

PELLETIER, Jacques. "Une année de consolidation", *Livres et Auteurs québécois*, 1974, Les Presses de l'Université Laval, 1975, pp. 14-15.

VOISINE, Simone. *L'expression de l'espace dans l'œuvre romanesque d'André Langevin*, mémoire de maîtrise ès arts, université Laval, 1972. 150 f.

### Livres sur la littérature québécoise:

POULIN, Gabrielle. "Un cercle enchanté", *Romans du pays*, Bellarmin, Montréal, 1980, pp. 46-51.

ROUSSEAU, Gildu et Gilles de Lafontaine. *Contes et récits de la Mauricie*, Editions CEDOLEQ, Trois-Rivières, 1982, pp. 7-30.

SAINTE-MARIE-ELEUTHERE, Soeur. *La mère dans le roman canadien-français*, Les Presses de l'université Laval, coll. Vie des Lettres canadiennes, Québec, 1964, 214 pages.

WARWICK, Jack. *L'Appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, éditions HMH, collection Constantes, 1972, 249 pages.

**Articles de revues sur l'oeuvre d'André Langevin:**

[Anonyme]. "André Langevin, Une chaîne dans le parc", dans le *Livre canadien*, décembre 1974, p. 54.

[Anonyme]. "Une chaîne dans le parc", dans le *Québec en bref*, août-septembre 1975, p. 20.

BEAULIEU, Victor-Lévy. "L'ange vint ... ben magané!", dans le *Nouveau Samedi*, 26 novembre 1972, p. 46.

BEAVER, John. "La métaphore théâtrale dans l'oeuvre romanesque d'André Langevin", dans *Etudes Littéraires*, 6, no 2, août 1973, pp. 169-197.

BEDNARSKI, Betty. "Espace et fatalité dans *Poussière sur la ville*", dans *Etudes Littéraires*, 6, no 2, août 1973, pp. 215-239.

CHARLAND, "Une chaîne dans le parc", dans le *Médecin du Québec*, janvier 1975, p. 96.

DAVIS, Frances. "Orphan Street by André Langevin", in *Dalhousie Review*, Spring 1977, pp. 162-165.

GAULIN, André. "La vision du monde d'André Langevin", dans *Etudes Littéraires* 6, no 2, août 1973, pp. 153-167.

-----, "André Langevin, Une chaîne dans le parc", dans *Livres et Auteurs québécois*, 1974, pp. 26-29.

-----, "Une chaîne dans le parc, André Langevin", dans *Québec français*, février 1975, p. 7.

-----, "Le romancier et l'espace d'un peuple orphelin", dans *Québec français*, no 22, mai 1976, pp. 24-27.

GIBSON, Shirley. "Langevin: something lost in translation", in *Saturday Night*, novembre 1976, pp. 56-58.

GODBOUT, Jacques. "La revanche d'André Langevin", dans le *Maclean*, décembre 1974, p. 16.

- HEBERT, François. "Le noir et le blanc, le bleu et le rouge", dans *Etudes françaises*, 11, no 2, mai 1975, pp. 111-119.
- JASMIN, Claude, "Une chaîne, Don Quichotte et la neige ou: Langevin, Beaulieu et Aquin, 1974", dans *Actualité*, novembre 1974, p. 36.
- MANGUEY, Alex. "L'exil d'André Langevin", dans *l'information médicale et paramédicale*, 17 octobre 1978, p. 37.
- PAGE, Raymond. "Québec Literature 1974-1975. Part I. Poetry and Novels", in *Chelsea Journal*, March-April 1974, pp. 79-82 [v. p. 81].
- PICCIONE, Marie-Lyne. "Le symbolisme de la machine chez André Langevin", dans *Etudes canadiennes*, juin 1980, pp. 65-74.
- POISSON, Roch. "[Une chaîne dans le parc]", dans *Noces*, novembre 1974, pages 16, 19.
- POULIN, Gabrielle et René Dionne. "[Une chaîne dans le parc]", in the *University of Toronto Quarterly*, Summer 1975, pp. 315-323 [voir p. 317].
- SAINT-ONGE, Paule. "Un voyage au bout de la vie, Une chaîne dans le parc", dans *Châtelaine*, décembre 1974, p. 44.
- SHOHET, Linda. "This wonder has Seven Days. *Orphan Street*, by André Langevin", in *Books in Canada*, December 1976, pages 31, 33.
- SPETTIGUE, D. O. [*Orphan Street*], in *Queen's Quarterly*, Autumn 1977, p. 511.
- TARDIF, Jean-Claude. "Les relations humaines dans *Poussière sur la ville*", dans *Etudes françaises*, 6, no 2, août 1973, pp. 241-255.
- TROTTIER, Chantale. "L'espace narratif dans *Une chaîne dans le parc* d'André Langevin", dans *les Cahiers du Département de français*, cahier no 1, université du Québec à Trois-Rivières, pp. 103-114.
- VOISINE, Simone. "L'expression de l'espace dans la trilogie romanesque d'André Langevin" dans *Etudes littéraires*, 6, no 2, août 1973, pp. 199-213.

-----. "André Langevin", dans Québec français, no 22, mai 1976,  
pp. 21-23.

**Articles de journaux sur l'oeuvre d'André Langevin:**

[Anonyme]. "André Langevin dénonce l'attitude méprisante des éditeurs français", dans Le Devoir, 22 octobre 1974, p. 13.

BEAULIEU, Victor-Lévy. "L'ange vint ... ben magané!", dans le Nouveau Samedi, 26 novembre 1972, p. 46.

BRAULT, Jacques. "Transgression des transgressions", dans le Devoir, 12 octobre 1974, p. 17.

ETHIER-BLAIS, Jean. "La profonde humanité de M. André Langevin", dans le Devoir, 12 octobre 1974, p. 17.

GAUDET, Gérald. André Langevin ou l'ironique volupté de sombrer", dans le Devoir, 20 avril 1985, p. 24.

MARTEL, Réginald. "Quelques jours dans la vie d'un Pierrot", dans la Presse, 14 septembre 1974, p. D3.

RICARD, François. "Une chaîne dans le parc, d'André Langevin, désillusions et liberté", dans le Jour, 21 septembre 1974, p. 12.

THERIAULT, Jacques. "De nouveau en lice. André Langevin se déchaîne contre l'Académie Goncourt", dans le Devoir, 23 octobre 1974, p. 12.

TREMBLAY, Robert. "Le dernier roman d'André Langevin: l'enfance trahie avec talent, hélas!", dans le Soleil, 21 septembre 1974, p. 43.

VINTCENT, Brian. "Savouring Langevin's tragic vision", in Quill and Quire, November 1976, p. 33.

**Entrevues de presse:**

BROUSSEAU, Jean-Paul. "André Langevin pour donner un sens aux mots", dans la Presse, 4 novembre 1972, p. D3.

PONTAUT, Alain et Antoine Désilets. "André Langevin: De Une chaîne dans le parc au bill ... 23", dans le Jour, 19 octobre 1974, p. 13.

ROYER, Jean. "Il est temps de faire une peur bleue aux Québécois", dans le Soleil, 29 novembre 1975, p. 5.

THÉRIAULT, Jacques. "André Langevin: un maillon de la chaîne reliée au Goncourt", dans le *Devoir*, 17 octobre 1974, p. 17.

### III. OUVRAGES THÉORIQUES

#### Livres:

BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*, 8ième éd., P.U.F., Paris, 1984, 183 pages.

----- . *La poétique de l'espace*, P. U. F., Paris, 1970, 214 pages.

----- . "La maison natale et la maison onirique" dans *La terre et les rêveries du repos*, Librairie José Corti, pp. 95-128.

BAR, Francis. *Les routes de l'autre monde: descentes aux enfers et voyages dans l'au-delà*, P.U.F., Paris, 1946, 159 pages.

BUREAU, Luc. *Entre l'Eden et l'Utopie: les fondements imaginaires de l'espace québécois*, Québec-Amérique, Montréal, 1984, 235 pages.

BRUNEL, Pierre. *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, SEDES, Paris, 1974, 221 pages.

CALVINO, Italo. *La machine littérature*, Seuil, Paris, 1984, pp. 45-53.

DURAND, Gilbert. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969, 536 pages.

----- . *L'imagination symbolique*, 4ième éd., P.U.F., France, 1984, 132 pages.

ELIADE, Mircea. *Initiation, rites, sociétés secrètes: naissances mystiques*, Gallimard, coll. *Les Essais*, Paris, 1959, 282 pages.

FRYE, Northrop. *Pouvoirs de l'imagination*, Editions HMH, collection *Constances*, volume 22, Montréal, 1969, 198 pages.

----- . *The critical path*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1973, 174 pages.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, 282 pages.

KANDINSKY, Wassily. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Denoël/Gonthier, coll. *Méditations*, Paris, 1969, 183 pages.

- Point Ligne Plan, Denoël/Gonthier, coll. Méditations, Paris, 1970, 163 pages.
- LAKOFF, George et Mark Johnson. *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985, 255 pages.
- LEFEBVRE, Henri. "Le vécu et le vivre" dans *Critique de la vie quotidienne II*, L'Arche Editions, Paris, 1958, pp. 218-222.
- MATORE, Georges. "L'espace littéraire" dans *L'Espace humain*, Paris, Editions du vieux colombier, 1962, pp. 205-235.
- PANKOW, Gisela. *L'homme et son espace vécu*, Aubier, Paris, 1986, 187 pages.
- POULET, Georges. *Les métamorphoses du Cercle*, Plon, coll. "Cheminements", Paris, 1961, 523 pages.
- PURCE, Jill. *La spirale mystique, le voyage itinérant de l'âme*, traduit de l'anglais par Carlo Suarès, Editions du Chêne, Paris, 1974, 128 pages.
- RAIMOND, Michel. "L'expression de l'espace dans le nouveau roman", dans *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Editions Klincksieck, Paris, 1971, pp. 191-197.
- ROUSSET, Jean. *Forme et signification*, Corté, Paris, 1969, 200 pages.
- TODOROV, Tzvetan. "La Quête du récit" dans *Poétique de la Prose*, Seuil, Paris, 1971, pp. 129-150.
- \_\_\_\_\_. *Critique de la critique*, Collection Poétique, Edition du Seuil, Paris, 1984, pp. 105-123.
- VIERNE, Simone. *L'île mystérieuse de Jules Verne*, Hachette, Paris, 1973, 94 pages.
- VIERNE, Simone. *Rite. Roman. Initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1973, 138 pages.
- WEISGERBER, Jean. *L'espace romanesque*, Editions de l'Age d'Homme, Lausanne, 1978, p. 9-20 et 227-245.

**Articles de revues:**

- BARRIERE, Gérard. "La spirale, nature et mysticisme" dans *Connaissance des arts*, no 278, avril 1975, pp. 46-55.

- BOURNEUF, Roland. "L'organisation de l'espace dans le roman", dans *Etudes Littéraires*, volume 3, no 1, Québec, Les Presses de l'Université Laval, avril 1970, pp. 77-94.
- CHATEAU, Jean. "La Route et la Maison, dyade de l'organisation représentative", dans les *Etudes Philosophiques*, no 1, janvier - mars 1974, pp. 15-28.
- FRYE, Northrop. "Littérature et mythe", dans *Poétique*, no 8, 1971, pp. 489-503.
- LE MEN, Jean. "Le moi, l'autre et la symbolique spatiale", dans les *Etudes Philosophiques*, no 3, juillet - septembre 1971, pp. 335-342.
- MORISSEAU, Christian. "Le nord qui est nature qui est féminitude", dans *Cahiers de géographie du Québec*, volume 26, no 68, septembre 1982, pp. 241-246.
- RICARD, François. "Le Décor romanesque", dans *Etudes françaises*, volume VIII, no 4, pp. 343-362.
- ROBINSON, Brian. "Northrop Frye, critique fameux, critique faillible" dans *Revue de l'université d'Ottawa*, volume 42, octobre 1972, pp. 608-614.
- ROUSSEAU, Guildo. "L'Amérique comme métaphore" dans *Ecrits du Canada français*, no 58, 1986, pp. 156-157.
- VIERNE, Simone. "Le Voyage initiatique" dans *Romantisme*, Paris, 1972, volume 4, pp. 37-44.

# **ANNEXES**

Annexe # 1: Les familles présentes dans Une chaîne dans le parc

Famille maternelle de Pierrot

grand-mère (morte) + grand-père (mort)

Napoléon, Maria, Rose, Eugénie, mère de Pierrot (morte)

Famille immédiate de Pierrot

mère de Pierrot (morte) + père de Pierrot (disparu)

Marcel (parti à la guerre), bébé (mort), Pierrot

Famille Power

mère de Jane + père de Jane (absent)

Emily (disparaît ou meurt), Jane

Famille Lafontaine

maman Pouf + papa Pouf (Henri)

Gérard, Isabelle, Thérèse, Yvan, Yves, Miaou

Famille de Gaston

mère de Gaston + père de Gaston (mort)

Gaston (meurt), soeur (morte)

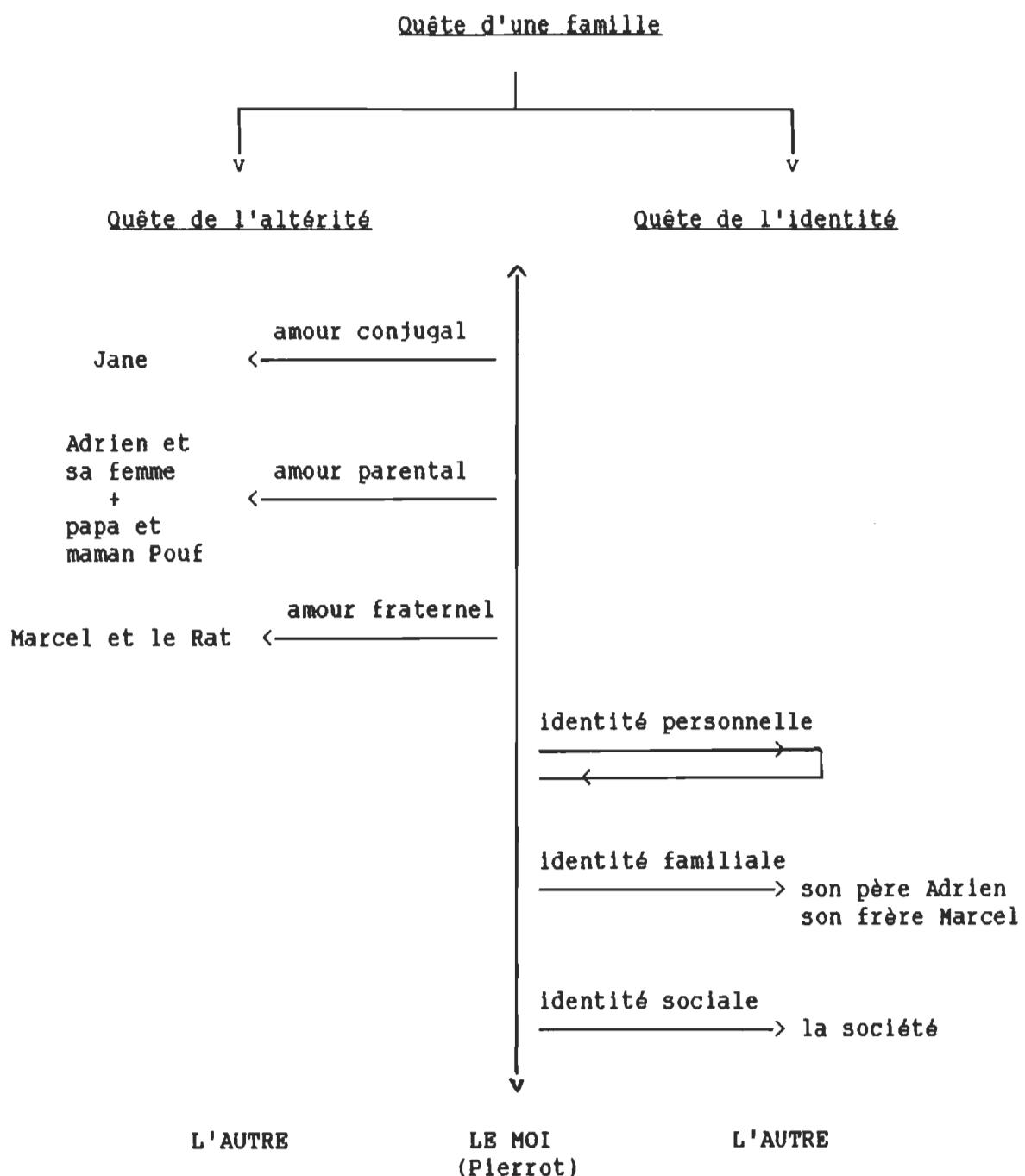
Famille Paiement

madame Paiement + monsieur Edouard Paiement

fils (tué à Dieppe)

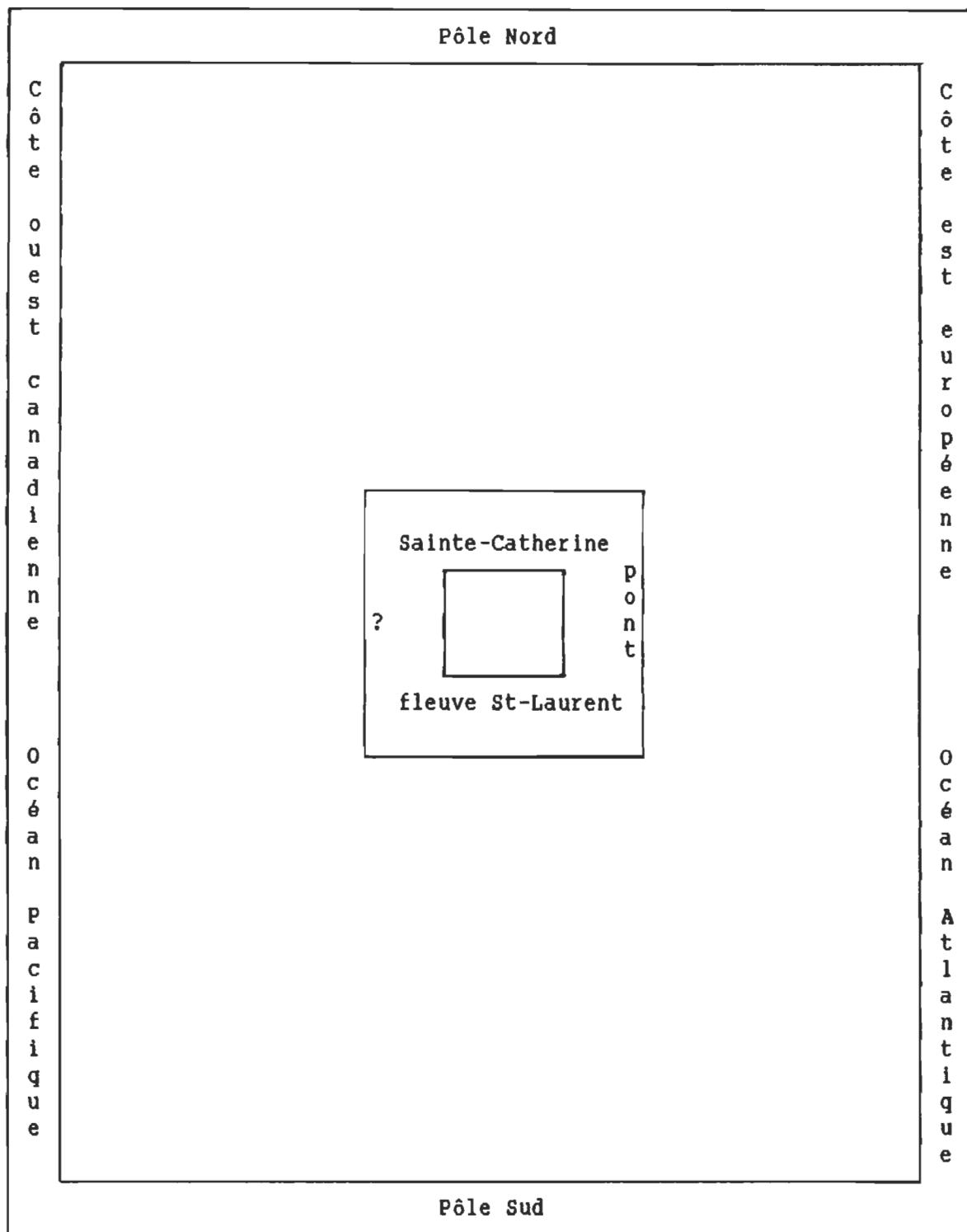
Famille Larochelle

???

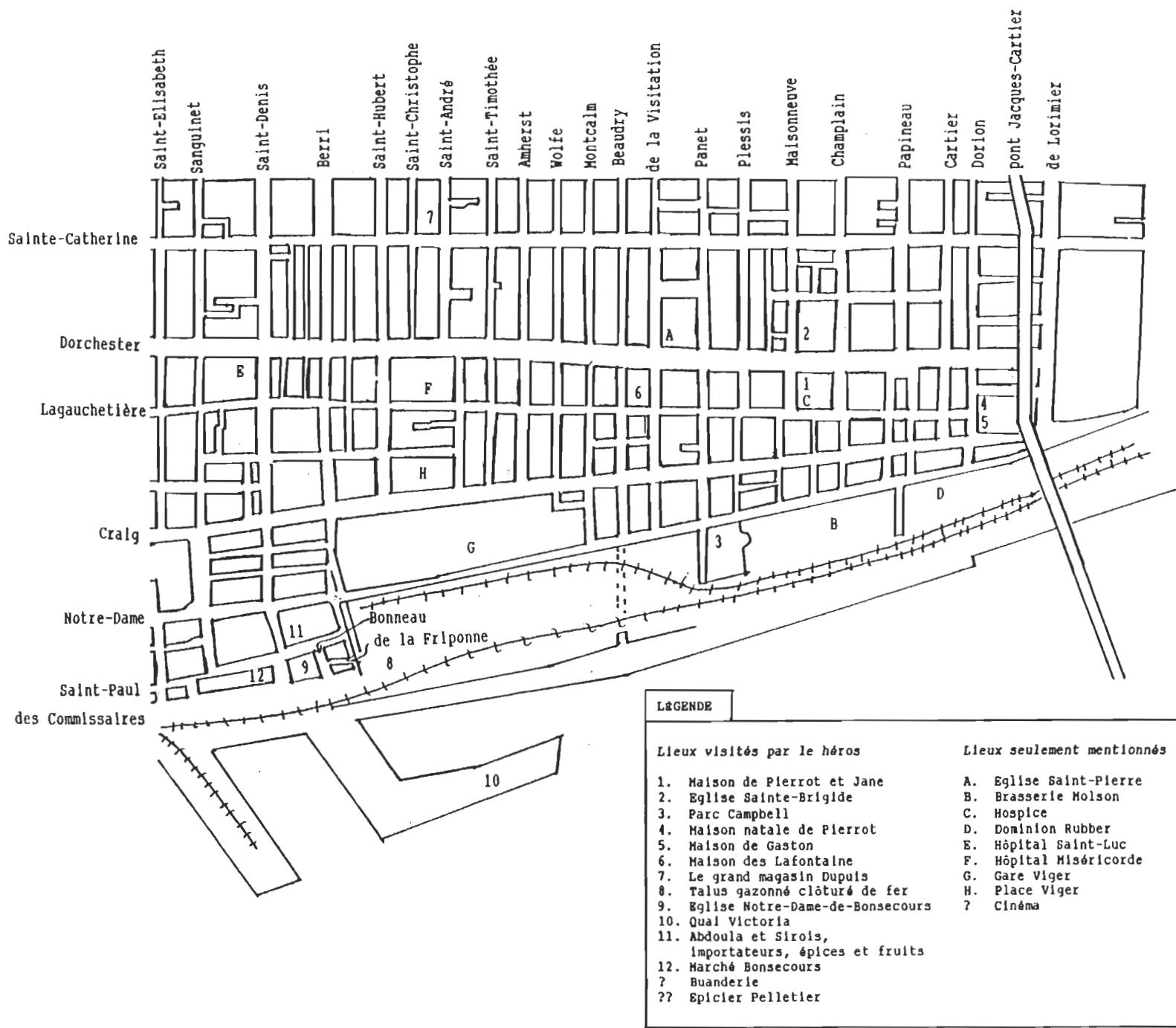
Annexe # 2: Le schéma de la quête d'une famille autour d'un axe

**N.B.:** Le fait que la quête de l'altérité apparaisse à gauche et la quête de l'identité à droite n'est qu'un choix arbitraire.

**ANNEXE # 3: Une comparaison de l'étendue des  
quadrilatères cosmologique et noologique**



ANNEXE # 4: Une partie de la carte de Montréal des années 1940-1950

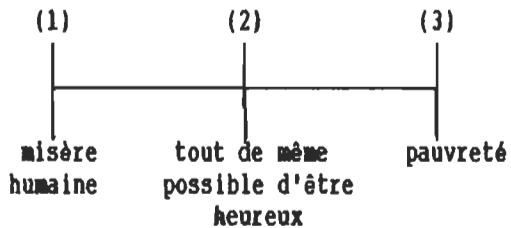


## ANNEXE # 5: La localisation des principaux lieux dans la ville de Montréal

## AXE EST-OUEST

- \* la rue Dorchester:
    - l'église Sainte-Brigide
    - l'église Saint-Pierre
    - la maison natale de la mère de Pierrot
    - l'appartement de l'oncle Napoléon
    - l'hospice (?)
    - la salle de cinéma
    - la buanderie du Chinois
    - l'épicerie de madame Beauséjour
    - la deuxième épicerie

- \* la rue de Lagaucheti re:
    - l'épicerie Pelletier
    - la maison de Gaston
    - l'hôpital Miséricorde (1)
    - la maison des Lafontaine (2)
    - la maison natale de Pierrot (3)



- \* la rue Sainte-Catherine:  
la rue de l'évasion (de l'est vers l'ouest)

- \* la rue Notre-Dame:  
le parc Campbell  
la brasserie Molson  
la Dominion Rubber

- \* la rue Saint-Paul  
Abdoula et Sirois, importateurs, épices et fruits  
l'église Notre-Dame-de-Bon-Secours  
le marché Bonsecours

- \* le fleuve Saint-Laurent (coule de l'ouest vers l'est)

## AXE NORD-SUD

- \* la rue de la Visitation (mène à la maison des Lafontaine)
  - \* le pont Jacques-Cartier (la limite est que Pierrot ne franchit pas)
  - \* les rues Plessis et Maisonneuve

**ANNEXE # 6: La localisation des principaux lieux**  
**suivant les points cardinaux**

NORD - OUEST	NORD	NORD - EST
	Pays des Indiens Pays du Grand Froid Banquise	
Grand magasin Dupuis		Pont Jacques-Cartier
QUEST		EST
Hôpital de la Misé-corde Eglise Saint-Pierre Epicerie Beauséjour Deuxième épicerie Salle de cinéma Maison natale de la mère de Pierrot Buanderie du Chinois Sun Life	Appartement de l'oncle Appartement de Jane Hospice Eglise Sainte-Brigide Presbytère	Pont Jacques-Cartier     Cimetière (?)
SUD - OUEST	SUD	SUD - EST
Maison des Lafontaine Maison des Paiement Maison du père Eugène  Eglise Notre-Dame-de-Bon-Secours Abdoula et Sirois, importateurs, épices et fruits Talus gazonné Quai Victoria	Parc Campbell    Brasserie Molson Ile Sainte-Hélène [la campagne]	Pont Jacques-Cartier   Maison de Gaston Maison natale de Pierrot   Brasserie Molson Dominion Rubber

ANNEXE # 7: Les déplacements dans le quadrilatère cosmologique

0 : seul	1 : Jane	2 : Gaston	3 : l'homme en bleu
4 : Henri Lafontaine	5 : Gérard	6 : tante Rose	7 : tante Maria
8 : tante Eugénie	9 : Thérèse		

"—>" : "aller à"      "=>" : "donc"      "pieu" = "appartement de l'oncle"

temps	Parcours de Pierrot dans l'espace cosmologique
lundi soir	orphelinat de Montfort —————> l'appartement de l'oncle => nouveau pieu 2 policiers
mardi matin	pieu —> église —> maison de Gaston —> maison natale —> pieu 0                    2                    2                    0
mardi après-midi et en soirée	pieu —> galerie —> parc —> chaumière —> cour arrière —> pieu 0                    6                    Campbell 1+9                    1                    chez Eugène 1+4
mercredi après-midi	pieu —> le "grand magasin" Dupuis —> pieu 6                    de la rue Dorchester                    6
	maison pieu —> natale de —> épicerie —> église —> deuxième —> 7                    sa mère 7                    Beauséjour 7                    Saint-Pierre 7                    épicerie 7
	épicerie —> boutique —> mur de l'hospice —> pieu Pelletier 7                    du Chinois 7                    7
mercredi soir	pieu —> galerie 0
jeudi après-midi	balcon à balcon, Jane et Pierrot se donnent un baiser à la volée

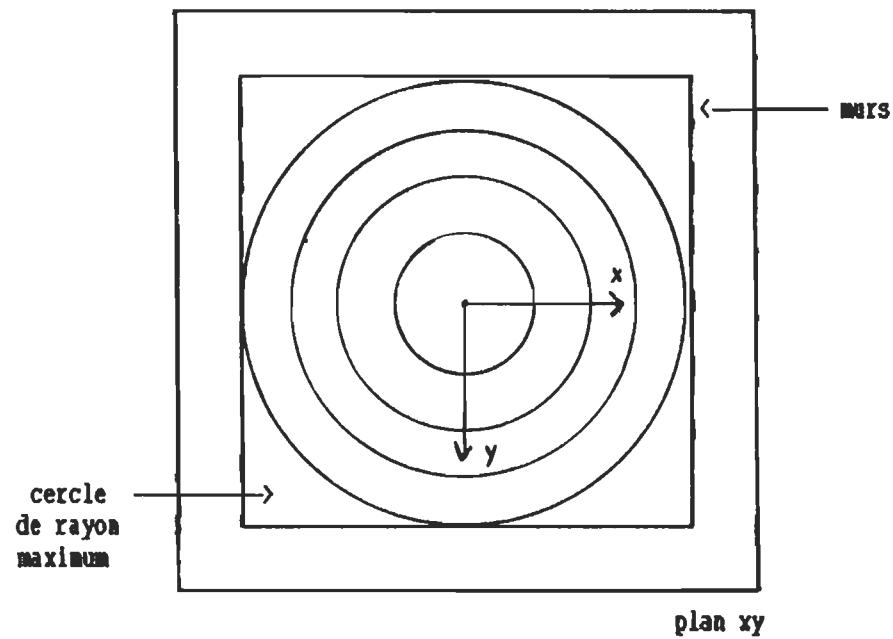
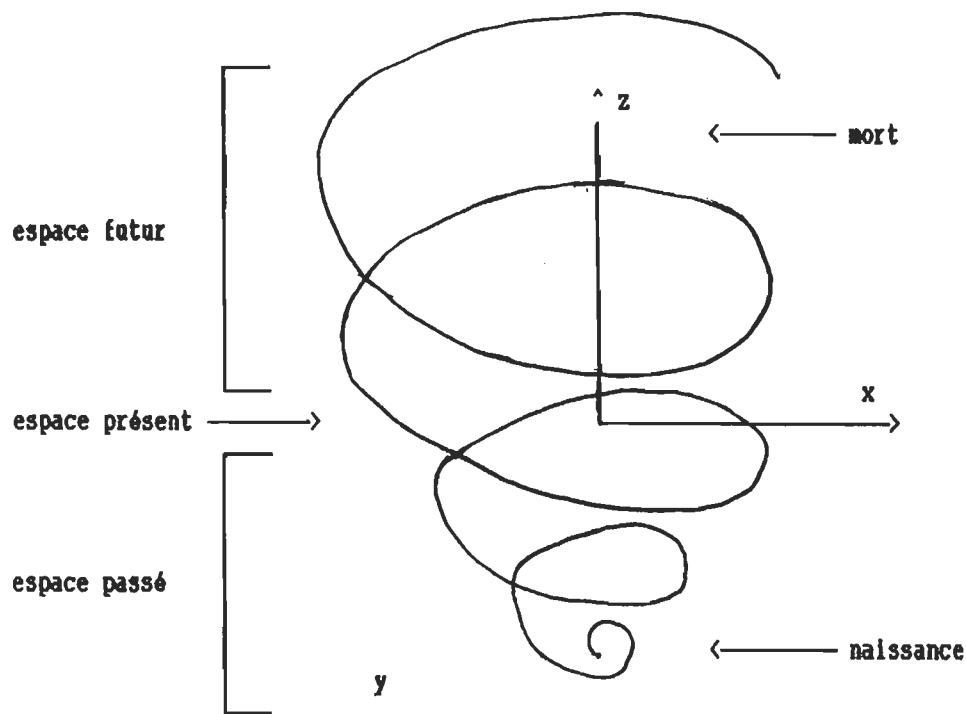
temps	Parcours de Pierrot dans l'espace cosmologique
jeudi après-midi	<p>pleu —&gt; galerie —&gt; <sup>ien direc-</sup> tion de la <sup>marché</sup> chaumière —&gt; Bonse- —&gt; Abdoula et —&gt;</p> <p>0 1 1+2 1 1 Sirois ... 1</p> <p>talus —&gt; bateau —&gt; épicerie —&gt; chaumière —&gt; port —&gt; pieu</p> <p>gazonné 1 Tadoussac 1+3 Pelletier 1+3 1+5 1</p>
vendredi am	salle de bains —> chambre de tante Maria —> balcon
vendredi après-midi	<p>pleu —&gt; galerie —&gt; cabanon —&gt; appartement de Jane</p> <p>0 1 1</p> <p>—&gt; <sup>salle</sup> de jeu —&gt; salon —&gt; cuisine —&gt; chambre —&gt; galerie —&gt; pieu</p> <p>1 de Jane 1 1 1 de Jane 1 1</p>
samedi après-midi	pleu —> cimetière —> pieu 6+7+8 6+7+8
samedi soir	pleu —> galerie —> rue Sainte- <sup>maison</sup> —> chaumière —> de —> pieu
dimanche matin	<p>pleu —&gt; toutes les rues du quartier —&gt; galerie</p> <p>0 0</p> <p>galerie —&gt; chaumière —&gt; port —&gt; maison natale —&gt; pieu</p> <p>1 1+5 1 de Pierrot 1 + policiers</p>
mardi	pleu —> église —> collège des frères => <u>nouveau pieu</u> 0 2 policiers (nouvelle institution)

**ANNEXE # 8: Les déplacements dans le quadrilatère zoologique**

N° de l'é-tape	Description de l'étape	Métamorphose de Baliboo	Métamorphose de Jane	Temps	Pa-ges	Remarque
1		chat jaune à la queue coupée		nuit	84	
2	Traversée de la grande forêt avant le pays des Indiens	chat jaune à la queue coupée		nuit	84	Début du voyage
3	Entrée dans le pays des montagnes et des Indiens	mécanicien		1 heure avant la le-vée du jour	85	Pierrot décroche le wagon qui roule maintenant tout seul
4	Descente dans une vallée			jour	85	
5	Passage au-dessus du grand cimetière des trains			jour	85	
6	Une petite clairière avec des belles fleurs sauvages	loup blanc énorme avec des yeux rouges	le petit Chaperon rouge	jour	85-86	
7	Des milliers d'Indiens derrière les arbres regardent avidement les cheveux roux de Jane avec leurs yeux rouges			nuit	86-87	Jane a très peur et Pierrot essaye de la raisonner
8	Les Indiens sont en adoration devant la «Déesse aux cheveux et loup blanc» (p. 178)		Déesse aux cheveux rouges et au loup blanc	au lever du soleil	177-178	
9	La déesse est transportée jusqu'à la maison du chef				180	La maison du chef ==>grosse locomotive avec une fenêtre en peau d'hermine

10	Conflit avec le sorcier	*bloc de glace *loup blanc			180-181	Jane et Baliboo réussissent leurs épreuves ==> nouvelle adoration
11	Cent chevreuils sont attelés au wagon	petit ours vert			181-182	
12	Rendu au pays du Grand Froid, sur la mer du Pôle Nord	petit ours blanc qui devient vert lorsqu'il y a du danger			231-233	le pays s'enfonce afin de passer sous les obstacles (bateaux ou autres pays) NOUVEL OBJECTIF (Pôle Sud)
13	A l'intérieur, tout est vert: maison, rues, gens				233-239	
14	La banquise frappe le Pôle Nord				239-241	Ils avalent le contenu d'une petite bouteille pour oublier ce qu'ils ont vu
15	«Dix ours blancs tirent le wagon pour passer le Pôle Nord» (p. 311)				311	la terre tourne dans le mauvais sens ==> mort symbolique de Jane et Pierrot car ils passent du vert au bleu

LIBUX VISITÉS	La grande forêt avant le pays des Indiens	Au pays des Indiens	Ils quittent le pays des Indiens	Ils sont rendus au pays du Grand Froid	Ils arrivent au Pôle Nord	Ils prennent la direction du Pôle Sud
MOYENS DE TRANSPORT	Locomotive	Descente sans locomotive	Cent chevreuils	Banquise		Dix ours blancs + wagon

ANNEXE 4 9: L'illustration de la spirale tridimensionnelle

**ANNEXE #10: La décomposition graphique du mouvement spiral décrit par la chaîne de Gaston**

Soit:  $L$ : la longueur de la chaîne  
 $e$ : la mesure prise sur l'axe des  $z$   
 $v_r$ : la vitesse de rotation  
 $R$ : le rayon du cercle décrit dans le plan  $xy$   
 $\theta$ : l'angle entre l'axe des  $z$  et la chaîne

min: minimum  
max: maximum  
moy: moyen(ne)  
 $(0,0,0)$ : point de rencontre des axes  $x, y$  et  $z$ , où se situe la main de Gaston

Vue de la chaîne suivant:				
Rayon	les plans $xy$ ou $yz$	le plan $xy$	sur l'axe des $z$	Remarques
$R = 0$	main plomb $\theta = 0^\circ$	.	$(0,0,0)$ $e = L$	La chaîne est immobile
$R = R_{\min}$ $R \rightarrow 0$	main plomb $\theta \rightarrow 0^\circ$	$v_r = 0$	$(0,0,0)$ $e_{\max} \rightarrow L$	La chaîne commence à tourner
$R = R_{\text{moy}}$ $R = L/2$	main plumb $\theta = 30^\circ$	$v_r = v_{r_{\text{moy}}}$	$(0,0,0)$ $e_{\text{moy}} = \frac{3}{2} L$	La chaîne décrit un cercle de rayon moyen
$R = R_{\max}$ $R \rightarrow L$	main ... plumb $\theta \rightarrow 90^\circ$	$v_r = v_{r_{\max}}$	$(0,0,0)$ $e_{\min} \rightarrow 0$	La chaîne a atteint sa vitesse maximum