

Les « jeux » dans *L'Automne à Pékin*

Akiko FUKAGAWA

*L'Automne à Pékin*¹⁾, le troisième roman de Boris Vian, se démarque de ses autres œuvres romanesques autant par sa structure complexe et ouverte que par sa tonalité délibérément comique. L'auteur voulut que ce roman soit « une littérature où il est enfin permis de rire²⁾ », et ainsi il lui donna un titre déroutant avec son creux sémantique par rapport à l'histoire³⁾; celle-ci se déroule en Exopotamie, lieu en dehors (« *exo* ») du fleuve (« *potamos* »), dénomination absurde pour un désert imaginaire, mais qui n'est pas sans dénoter un dépaysement certain.

Les critiques le présentent comme « le roman le plus purement humoristique⁴⁾ ». Comme c'est souvent le cas chez l'auteur, mais ici plus qu'ailleurs, on y trouve abondamment les techniques qui provoquent le rire du lecteur, l'irréalisme fantaisiste, les jeux de mots, l'absurde, le gag, permettant sans doute de surmonter, de compenser ou de sublimer les réalités frustrantes et douloureuses, toujours présentes sous forme de dégradation, d'usure ou de mort.

Toutefois, notre propos n'est pas de discerner toutes les techniques utilisées en vue de cet effet⁵⁾, mais de relever certains des aspects *ludiques* du roman. Car, tout en provoquant le rire au lecteur, les « jeux » qui imprègnent l'œuvre semblent nous permettre d'éclaircir une des caractéristiques de ce roman voué aux lectures multiples. Nous examinerons d'abord certains d'entre eux dans la structure formelle du roman ; puis, à travers une analyse centrée sur le personnage principal, nous aborderons la série thématique du « vol » qui est profondément liée aux « jeux » répandus dans l'histoire.

1) Boris Vian, *L'Automne à Pékin*, in *Œuvres*, t. 3, Fayard, 1999. Rédigé en 1946 et publié chez Scorpion en 1947, il est le seul roman qui fut réédité du vivant de l'auteur (Minuit, 1956). Toutes nos citations, suivies d'un numéro de la page entre parenthèses, renvoient au texte recueilli dans *Œuvres*, basé sur la deuxième édition.

2) Texte au dos de la couverture de la deuxième édition chez Minuit, cité par François Caradec, « Avant de relire *L'Automne à Pékin* », dans Boris Vian, *L'Automne à Pékin*, U.G.E., coll. « 10/18 », 1967 [1964], p. 309.

3) « Cet ouvrage ne traite naturellement pas de l'Automne, ni de la Chine », dit l'auteur (*ibid.*). Pourtant, l'interprétation est ouverte. Par exemple, Jean-Pierre Vidal (« La déviance générale », dans *Colloque de Cerisy, Boris Vian*, t. I, U.G.E., coll. « 10/18 », p. 265-268) montre comment ces deux termes spatio-temporels trouvent leurs échos sémantiques dans le texte.

4) Marc Lapprand, *Boris Vian la vie contre*, Nizet, 1993, p. 95 ; et Gilbert Pestureau, « *L'Automne à Pékin*, une fable initiatique », préface de *L'Automne à Pékin* (éd. Fayard, *op.cit.*), p. 13.

5) Concernant les procédés humoristiques chez Vian, voir, Henri Baudin, *Boris Vian, humoriste*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

. Jeux du narrateur, jeux de l'auteur

Contrairement aux autres romans vianiens marqués par une certaine linéarité et une fin tragique, *L'Automne à Pékin* est structuré de façon polyphonique et circulaire, si bien que l'œuvre reste radicalement ouverte.

Commençons par voir la composition du point de vue narratif. L'étape préliminaire, constituée de quatre séquences (A, B, C, D) montre comment certains protagonistes se rendent (ou se décident à se rendre) en Exopotamie. Racontée par le narrateur extradiégétique, omniscient et anonyme, l'histoire est elle-même multipolaire et polyphonique. Puis, se développe l'alternance des « Passage » et « Mouvement⁶ ». Le récit progresse au long de trois « mouvements », tandis que quatre « passages » fonctionnent au présent de l'instance narratoriale. Le narrateur « je », affectant une certaine distance par rapport à l'histoire qu'il raconte, donne libre cours à ses commentaires en forme de bilan ou d'anticipation, aux métalepses plus ou moins trompeuses⁷. Ainsi le roman est littéralement polyphonique, les voix du narrateur étant différenciées par la distance qu'elles prennent à la diégèse.

C'est avec le départ d'Angel de l'Exopotamie, comme on le verra, que le troisième « mouvement » prend fin. En fait, son départ est aussi un retour au commencement du récit, puisque l'autobus 975 l'amènera au « Terminus » (272), où Amadis a pris le même bus au début de l'histoire. La structure du roman se montre donc comme circulaire, et ce, doublement : car, le retour au début au premier degré de l'histoire est encadré par un retour au deuxième degré exprimé dans la narration du dernier « passage ». Le narrateur annonce le projet de réexpédition d'une nouvelle équipe en vue de la construction d'un chemin de fer et conclut : « *La complexité de l'ensemble fait que tout ce qui peut leur [aux nouveaux personnages] arriver est vraiment, malgré l'expérience acquise, impossible à prévoir, encore plus à imaginer. Il est inutile de le décrire, car on peut concevoir n'importe quelle solution.* » (274, notons que tous les « passages » sont en italique) Ce propos pourrait se lire à la fois comme un métadiscours sur le roman « complexe », et comme une invitation à la relecture, par prétériorité, voire par provocation⁸. Dotée d'une ouverture au deuxième degré, la structure à double circularité nous permet de « découvrir en une forme toujours de nouveaux profils et de nouvelles possibilités⁹ ».

Par ailleurs, l'auteur lui-même ne manque pas de proposer les jeux de déchiffrement directement au lecteur, en exploitant les espaces paratextuels. En

6) L'appellation « Mouvement », ajoutée par Vian lors de la réédition, J.-P. Vidal (*art. cit.*, p. 295) la considère à juste titre comme un des composants qui permettent de comparer l'espace romanesque à une partition musicale.

7) Par exemple, la suppression d'Amadis Dudu, « *un type horrible* », annoncée dans le deuxième « passage », n'aura lieu qu'à la fin de l'histoire et non « *au milieu* » de celle-ci (149).

8) Cf. F. Caradec, *art. cit.* et Gérard Durozoi, « Narration finie et fiction interminable dans *L'Automne à Pékin* », dans *Colloque de Cerisy, op. cit.*, p. 245-255.

9) Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, trad. fr., Seuil, coll. « Points Essais », 1965 [1962], p. 99.

fait, si on considère que les «idées» de l'auteur apparaissent parfois en filigrane dans les «passages¹⁰⁾», il est possible d'envisager ceux-ci comme des paratextes auctoriaux, comme une sorte de longues «préfaces» réitérées qui n'en font pas moins partie de la fiction¹¹⁾. Et dans les épigraphes, autre lieu paratextuel, on rencontre autant de citations ridicules en elles-mêmes puisque insignifiantes ou incongrues, que de citations ridiculisées, soit par leur inadéquation au texte, soit par la coupe qui permet à l'auteur-épigraphateur de les vider de leur sens. Accentuées davantage par l'abus facétieux de l'«effet épigraphique» que par les autres fonctions authentiques qu'elles sont censées remplir¹²⁾, les épigraphes se présentent comme des messages déroutants et énigmatiques que l'auteur invite le lecteur à déchiffrer tout autant que le titre du roman et le roman lui-même¹³⁾.

. Les «quêtes» exopotamiennes et le réveil d'Angel

Le récit exopotamien proprement dit est tramé de multiples histoires de «quêtes», collectives ou individuelles : construction d'un chemin de fer du directeur Amadis Dudu et son équipe, fouille archéologique d'Athanagore et de ses aides, vol du modèle réduit du docteur Mangemanche. Sérieux et acharné, chacun se livre à sa passion, même si cela est fort gratuit ou foncièrement absurde¹⁴⁾. Ils s'élancent en Exopotamie, car c'est un désert, une table rase où les gens peuvent «y refaire les choses qu'ils faisaient partout ailleurs, et qui, là, leur paraissent neuves.»(77) Or, en ce lieu du possible, il y a la «zone noire», produite par le soleil à «une lumière inégale»(126), où la froideur est glaçante et le champ de vision envahi par les ténèbres. C'est là que Mangemanche se jette, après l'accident du modèle réduit Ping 903 qui entraîne la mort de deux personnages. Catastrophe, suivie par une autre : construite juste au-dessus des fouilles d'Athanagore, la voie ferrée finit par s'engloutir dans le sable. Cela ne cause que

10) Par exemple, l'idée exprimée dans le premier «passage», que seules comptent les «jolies filles»(77) correspond à celle que l'on voit dans la préface de *L'Écume des jours* (*Œuvres*, t. 2, Fayard, 1999 [1947], p. 21).

11) Nous avons recours à ce terme «préface», qui ne s'accorde pas au premier abord à la configuration des «passages» insérés au cours du récit, dans le sens défini par Gérard Genette (*Seuils*, Seuil, coll. «Points Essais», 1987, p. 164) : «un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède».

12) Selon Genette (*op.cit.*, p. 163), l'«effet épigraphique» est un effet donné par l'épigraphe comme un indice de culture ou d'intellectualité de l'épigraphateur.

13) Pour l'interprétation de chacune de ces épigraphes, voir, Vidal, *art.cit.*, p. 270-273. Malgré l'anecdote selon laquelle Vian aurait procédé à ces mises en exergue d'une façon aléatoire en empruntant aux lectures éclectiques de son collègue Claude Léon, l'analyse minutieuse de Vidal amène à penser que «le hasard [...] est ici traité», pour qu'«il entre dans le jeu d'une littérature stochastique»(p. 273).

14) Au regard même d'Amadis Dudu, les voies construites paraissent avoir «l'air d'un jouet»(233), bien qu'elles soient le résultat du véritable travail sisyphique des deux agents d'exécution, Marin et Carlo. Par contre, Athanagore, même s'il brise le pot qu'il vient de «désincrustir»(*sic*) et nettoyer pour qu'il en met les fragments «dans une boîte du modèle standard»(84), il proclame : «seule l'archéologie compte pour moi»(247).

la disparition du convoi, l'équipe de l'archéologue restant sauve.

Ces trois conquêtes d'espace, qui recouvrent les trois dimensions — terrestre, souterraine, aérienne —, et qui subissent des échecs, servent de décor à une autre «quête» personnelle, celle d'Angel, jeune ingénieur, seul survivant de l'équipe d'Amadis. Au début, on voit une des variations sur le schéma triangulaire fréquemment visité par Vian : Angel désire Rochelle, mais celle-ci est inatteignable parce qu'elle aime Anne, meilleur ami d'Angel¹⁵). Mais il ne s'agit plus pour Angel de trouver un autre amour, comme c'était le cas pour Colin de *L'Écume des jours* ; l'enjeu de la «quête» n'est plus ici un quelconque objet d'amour, mais la manière de désirer, de «voir» le monde. Grâce aux deux «maîtres», Athanagore et l'abbé Petitjean, Angel repartira, réconforté et métamorphosé. L'histoire d'Angel peut ainsi se lire comme une «fable initiatique¹⁶», où il apprend à se libérer de ce qui l'entrave, apprend à vivre.

Pour Angel, Anne est aussi bien son obstacle que son «double» — ils ont le même âge, le même métier, des noms apparentés —, ou bien, comme le dit F. Caradec, ils sont «les deux faces d'un même personnage¹⁷», car ils ont une vision du monde totalement opposée, surtout au sujet de l'amour. Certes pour l'un comme pour l'autre, l'amour physique est inéluctablement lié à la «dégradation» de la femme (154). Mais pour Anne, réaliste épicurien, cette dégradation n'est qu'un épiphénomène après lequel il peut trouver un autre amour ; de toute façon la femme n'est pour lui qu'un plaisir parmi «tant de choses»(155) autres à faire. Par contre, Angel souffre de son amour idéalisant et essentiellement paradoxal. Il veut que Rochelle soit la femme de sa vie et pourtant sa «règle de conduite»(222) l'empêche de réaliser ce désir. Il pense que l'«on doit quitter ou laisser libre une jolie femme avant de l'avoir réduite à zéro»(222), avant de l'avoir abîmée.

Tout en se forgeant une conception idéaliste et invivable de l'amour, il ne supporte pas de voir la dégradation de plus en plus marquée du corps de Rochelle. Or l'envie devient d'autant plus irrépressible qu'elle est usée, abîmée par Anne, devenue «molle comme un fruit un peu pourri»(203). L'amour tourne ainsi à un désir obsessionnel qui le peine et le fait s'enfermer. Comment peut-il sortir de ce cercle vicieux ? En finissant par «s'éveiller», comme l'annonce le narrateur du troisième «passage»(232). De fait, on peut comprendre le parcours d'Angel, qui s'articule autour des trois événements : le meurtre d'Anne, celui de Rochelle, et le dialogue avec l'abbé Petitjean, comme le processus de son «réveil».

15) Cf. Le schéma de la «matrice structurale des récits de Vian», où le sujet désire toujours celle qui est possédée par son meilleur ami, a été présenté par Michel Maillard («Colin et Chick ou la quête de l'impossible. Lecture sémio-critique de *L'Écume des jours*», dans *Lecture plurielle de «L'Écume des jours»*, U.G.E., coll. «10/18», 1979, p. 278-282).

16) Cf. Gérard Durozoi et Philippe Gauthier, «Notes sur l'*Automne à Pékin*», *Obliques*, n° 8-9, 1981 [1976], p. 5-15 ; G. Pestureau, *art. cit.*

17) F. Caradec, *art. cit.*, p. 303. Voir aussi, Durozoi et Gauthier, *art. cit.*

Quand Angel pousse Anne dans le puits de l'archéologue, ce n'est plus parce qu'il veut lui arracher Rochelle. Il sent qu'Anne l'a quittée, mais que Rochelle n'est plus ce qu'il désire, peut-être parce qu'il a fait l'amour avec Cuivre, une des aides de l'archéologue, « fille orange » (171) sensuelle et généreuse. Alors pourquoi le tue-t-il ? Il serait intéressant de recourir à l'interprétation « ésotérique » proposée par certains critiques¹⁸⁾. Selon eux, en voyant dans Angel et Anne « les deux aspects d'un personnage unique », la mort d'Anne se comprend comme une fusion alchimique avec Angel. Ce dernier, en effet, descend dans le puits d'Athanagore — nom formé sur l'« athanor », le fourneau des alchimistes — qui fait office de creuset alchimique où l'archéologue lui-même recherche sa pierre philosophale. Après cette « fusion », Angel commence en effet à se libérer, à renaître : « — Anne est mort... / — Alors, ça vous libère de quoi ? / — De moi, dit Angel. Je me réveille. » (256)

A l'inverse, la mort de Rochelle prend la forme du sommeil proprement dit, sommeil provoqué par le flacon que lui a procuré l'abbé Petitjean. Rochelle, oubliant déjà son ancien amant, exerce sa séduction sur Angel, lui rappelle qu'ils sont « vivants tous les deux, après tout » (259). Si elle l'invite à dormir ensemble, c'est parce qu'elle s'imagine que le sommeil partagé serait une preuve d'amour « romanesque », puisqu'il lui offrirait la suite de son rêve où deux hommes se battent pour elle, et réaliserait le simulacre d'une mort éternisant l'amour. Angel, de son côté, ne peut plus accepter ce sommeil. Il la laisse « dormir » seule.

Angel a, pour ainsi dire, hérité d'Anne ses désillusions sur l'amour ; et dans le dialogue avec Rochelle il a compris que le sommeil est aussi un dérivatif permettant de s'échapper de la réalité (« Être un peu ivre [...] et ne plus savoir bien ce qu'on fait » (261)). C'est dans ce sens qu'il dit : « Je les ai tués en dormant » (264), et qu'il ne cesse de penser à se suicider en buvant le reste du flacon, malgré l'affirmation de l'abbé Petitjean : « Ils sont morts pour vous réveiller » (264). Mais petit à petit, Angel se réveille ; grâce à Petitjean qui l'encourage, voire le force, à réfléchir, à choisir la vie, et pour cela, à « voir ». Au bout d'une maïeutique, Angel commence à « voir » : « — Je vois des tas de choses, dit Angel. Il y a tellement de choses à voir... » (267)

L'« initiation » par les deux maîtres a ainsi porté ses fruits. Le « réveil » d'Angel correspond à l'atteinte de l'un de ses buts. Il a compris, comme le disait Anne, qu'il devait « voir tout, et faire des choses » (156) dans la vie. Or, le réveil est aussi une ouverture, un point de départ : « voir, c'est bien, mais c'est pas suffisant. » (266) Qu'est-ce qu'il va « faire », maintenant ? Le récit nous indique un verbe : voler.

18) Cf. Noël Arnaud, « L'Automne à Pékin », *Obliques*, n° 8-9, 1981 [1976], p. 5-7 (originellement paru dans *Les Cahiers de Collège de Pataphysique*, 1956) ; Freddy de Vree, *Boris Vian*, Eric Losfeld, 1965, p. 51-71 ; Durozoi et Gauthier, *art.cit.*

. Le « vol » d'Angel et les jeux de l'abbé Petitjean

Le départ d'Angel, qui clôt le troisième « mouvement », est scandé par une courte réplique : « Le receveur [de l'autobus 975] s'approcha de lui. /— Terminus !... dit Angel. /— Vole !... répondit le receveur en levant le doigt vers le ciel. » (272)

Qu'est-ce que ce « vol » ? L'impératif adressé à Angel a une ampleur symbolique. Une libération, un essor à la vie et un accomplissement de son destin, parce que, comme le remarque J.-P. Vidal, « Angel » est « ange-l », un ange avec l'aile¹⁹⁾. Un être avec l'aile nous rappellerait une figure mythologique de Morphée. Significativement, l'image est employée dans la description de la rencontre d'Angel avec Mangemanche. Lorsque Angel révèle qu'on vient de lui proposer un poste dans le désert tant désiré, « Les voiles de Morphée s'ouvrirent au-dessus du crâne de Mangemanche, et Morphée lui-même lâcha un caillou juste sur sa fontanelle. » (75) En jouant sur l'expression « dans les bras de Morphée », l'auteur fait naître un Morphée espiègle ; et, de même que ce fils d'Hypnos messager est symbolisé par un jeune homme ailé, Angel finit par renaître d'un sommeil²⁰⁾. Et leur filiation, illustrée par l'assonance de leurs noms et par les fameuses « chemises jaunes » léguées par le médecin à son ami, permet de considérer le vol d'Angel comme la reprise du vol raté du Ping 903. « Neuf cent trois », Angel ne va-t-il pas revivre à neuf sans ses trois protecteurs ni l'entrave d'une relation triangulaire ?²¹⁾ Si, comme le dit Petitjean, la mort du professeur est un « des exemples de choses qui ratent » (267), c'est à Angel de reprendre le vol rêvé par son prédécesseur.

D'autre part, l'échange des cris « Terminus !... / Vole !... » accompagné d'un geste nous amène également à une autre dimension, celle d'un jeu. Car cette scène évoque un jeu d'enfants, « Pigeon vole²²⁾ ». Et nous ne prenons pas le motif du « pigeon » gratuitement. Alors qu'il attendait Anne et Rochelle, au début de son histoire, Angel assiste à « la tonte annuelle des pigeons » (50) qui ne peuvent plus s'envoler, et l'on peut assimiler la fatigue des pigeons déplumés à celle d'Angel, las d'attendre. Enfin la présence de l'oiseau, cormoran blessé et sauvé par des enfants Olive et Didiche, permet d'associer le motif d'oiseau au monde des enfants, avec qui Angel sympathise rapidement. Or, les jeux enfantins ne

19) Vidal, *art.cit.*, p. 281.

20) Chez Ovide par exemple (*Les Métamorphoses*, GF Flammarion, 1966, p. 287-296), Morphée remplit le rôle d'un messager envoyé par son père (Hypnos) pour annoncer à Alcyoné dans son sommeil la mort de son mari Ceyx. Notons aussi que l'autobus 975 que prend Angel sert d'un « messager », à transporter les courriers.

21) Sur l'importance du chiffre « trois » dans le roman, cf. Durozoi et Gauthier, *art.cit.*, p. 11.

22) « Pigeon vole !, jeu d'enfants, dans lequel un joueur lance rapidement le mot vole en le faisant précéder d'un nom d'objet susceptible ou non de voler, les autres joueurs ne devant, sous peine de gages, lever le doigt que si la chose en question peut en effet voler. » (*Grand Robert*) Cf. aussi, F. de Vree, *op.cit.*, p. 61. Ajoutons que « Pigeon vole » est aussi le titre d'une chanson de Charles Trénet (1937), chanson d'amour citée par Vian dans son essai sur les chansons, *En avant la zizique...* (*Œuvres*, t. 12, Fayard, 2001 [1958], p. 48).

sont pas dans ce roman une exclusivité des enfants. Les adultes jouent aussi, et parmi eux, l'abbé Petitjean, le meneur de jeu par excellence.

L'abbé Petitjean, un des « initiateurs » d'Angel, est un prêtre soi-disant « élevé chez les Eudistes » (200). Il a tiré Claude Léon de la prison pour lui accorder une place d'ermite en Exopotamie, où il le rejoint en tant qu'« inspecteur régional responsable » d'ermîtes. Or, dès son apparition dans la prison, il joue avec le gardien à la « pouillette » (47), jeu au cours duquel il glisse sur « une crotte de chat à neuf queue », et fait « un tour complet dans l'atmosphère » ; par la suite sa soutane « gracieusement déployée autour de ses jambes robustes » le fait ressembler à Loïe Fuller, artiste américaine de music-hall. Finalement attrapé par le gardien, il lui donnera comme gage « quinze jours d'indulgence » (48).

Au niveau axiologique, un tel prêtre est manifestement un blasphémateur, que l'on pourrait considérer comme un reflet de l'anticléricalisme de l'auteur, chez qui l'Église considérée comme music-hall devient un cliché²³. Tout en étant fier de l'organisme chrétien auquel il appartient, l'abbé « buveur, indiscret... et goinfre » (195) démystifie et ridiculise cette institution par ses propres gestes et paroles. Cependant, contrairement aux autres œuvres vianiennes, ici ses « rituels » ne se présentent jamais d'une façon sarcastique. D'une part, comme en témoigne l'exemple que nous venons de citer, le jeu de Petitjean s'offre au lecteur comme un « jeu » de déchiffrement jubilatoire. Le nom « pouillette » est inventé avec un mot-valise (« pouilleux » — « poursuite » — « pirouette »), et la glissade de l'abbé est suivie par un glissement de sens autour du terme « chat » (animal / fouet de tortures / le chat perché auquel les personnages jouent). D'autre part, face à ses jeux puérils ou ses tours acrobatiques, mais aussi ses chapelets remplacés par les comptines et les chansons enfantines, les autres personnages ne montrent aucun étonnement. Au contraire, ils en savent autant que lui et participent aux jeux d'une façon on ne peut plus naturelle²⁴. Les comportements de l'abbé, si blasphématoires qu'ils soient en réalité, sont présentés finalement d'une manière beaucoup moins satirique que purement ludique.

Il faut penser que l'objectif des pratiques « rituelles » de Petitjean consiste non seulement à invoquer, comme il se doit, le salut ou le rachat, mais aussi à retrouver la joie de chanter, l'effet tonique porté par ces jeux. La signification des paroles de chansons importe beaucoup moins que la répercussion joyeuse des voix, le rythme des petits poèmes à rimes plus ou moins innocentes — les touches originales pouvant éventuellement les rendre très cocasses²⁵. Tantôt

23) Cf. Lapprand, *op. cit.*, p. 99-101 et p. 135-138.

24) Par exemple, la prière « Amen ! » que prononce l'abbé est terminée en chœur avec Claude Léon par « Bourre et Bam et Ratatourre ! », contrepétrie sur la célèbre comptine « Am stram gram / Pic et pic et colégram / Bourre et bourre et ratatam / Am stram, gram. » (*Grand Robert*), et cela, « selon le rite catholique, ce qui dispense, comme chacun sait, du signe de croix. » (47)

25) Par exemple, « Pimpanicaille, roi des papillons... » est suivie par « En jouant à la balle s'est cassé

Petitjean adresse à Anne une comptine comme un mot de passe servant à reconnaître le camarade ; tantôt il se met soudain à chanter « Pomme de reinette et pomme d'api... » pour « remonter le moral » (252) à l'archéologue et à Angel, accablés par la mort d'Anne. Avec ses « jeux » toniques, Petitjean est pour Angel celui qui l'a réveillé, mais aussi celui qui l'encourage, l'invite à jouer ensemble, et à en jouir. Un « Père »-initiateur et un « Petit »-camarade ; son entrée en scène par le « tour complet dans l'atmosphère » (47) n'anticipe-t-elle pas le thème du « vol » ?

* * *

Le cri « Vole ! » retentit, non seulement comme une formule magique qui permet à Angel de prendre essor vers la vie, mais aussi comme un appel au jeu, voire un appel joyeux au monde ludique des enfants. Toutefois, ne l'oublions pas, le geste du receveur signale que c'est le « Terminus » qui « vole ». Rappelons aussi que le « terminus » de l'histoire s'envole vers le commencement. La fin du récit est un retour au début, et dans le « passage » qui l'entoure, germe une nouvelle expérience. Le lecteur est ainsi invité à recommencer, à renouveler sa lecture comme le jeu.

Il serait intéressant de noter que F. de Vree associe le schéma du roman à celui du *noble jeu de l'oie*²⁶). Effectivement, les motifs qui figurent certaines cases importantes sur la table de jeu sont bien présents dans l'histoire : la prison, la mort, le labyrinthe, l'hôtellerie, le puits, mais aussi les sept oies, celles-ci cachées dans une comptine de cercle magique²⁷). Mais sans aller jusqu'à dire que l'histoire est faite intentionnellement sur le modèle concret d'un jeu, on voit bien que l'auteur offre au lecteur le texte et les paratextes qui regorgent de pièces à jouer. En outre, le défi du narrateur pour qui la suite de l'histoire est « impossible à prévoir, encore plus à imaginer », n'explique-t-il pas une des conditions du jeu ? Le texte s'offre ainsi comme un espace potentiel de jeu où « n'importe quelle solution » peut arriver. Et si, comme le dit Freud, « la création littéraire est [...] la continuation et le substitut du jeu enfantin d'autrefois²⁸ », *L'Automne à Pékin* est un roman qui nous permet d'y circuler sans arrêt.

(大阪大学博士課程在学中)

le menton !... » (145), au lieu de « En se faisant la barbe / S'est coupé le menton ». Notons toutefois que l'une des chansons est bien appropriée à la situation où elle est chantée : « La Barbichette » (267) est récitée par Petitjean et Angel comme une « prière » pour Mangemanche qui portait la barbiche.

26) F. de Vree, *op. cit.*, p. 66.

27) « Une oie, deux oies, trois oies, quatre oies, cinq oies, six oies !... dit l'abbé. / Sept oies, dit l'archéologue. » (198) Généralement orthographié « C'est toi ! », la persistance du chiffre par le calembour final est suggestive, malgré l'effet comique provoqué par le sang-froid d'Athanagore.

28) Sigmund Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, coll. « folio essais », 1985, p. 44.