El embrujo de Shangai de Juan Marsé : « un cuento chino »

Elvire Gomez-Vidal

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6985>

DOI: 10.4000/narratologie.6985

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Printed version

Date of publication: 1 January 2001

Number of pages: 513-522

ISBN: 2914561032

ISSN: 0993-8516

Electronic reference

Elvire Gomez-Vidal, "*El embrujo de Shangai* de Juan Marsé : « un cuento chino »", *Cahiers de Narratologie* [Online], 10.1 | 2001, Online since 20 November 2014, connection on 23 February 2021.
URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6985> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.6985>

EL EMBRUJO DE SHANGHAI DE JUAN MARSÉ : « UN CUENTO CHINO »

Elvire GOMEZ-VIDAL
Université de Bordeaux 3

Le roman *El embrujo de Shanghai* de Juan Marsé¹ (traduit par *Les nuits de Shanghai* en français)² revendique ouvertement, outrancièrement même, ses liens avec le cinéma des années trente et 40, ce qui n'a échappé à aucun des critiques qui se sont penchés sur cette œuvre. Des liens qui s'affichent ici de manière tapageuse puisque le titre même du roman est l'exacte reprise du titre du film de Von Sternberg, *The Shanghai gesture* (1941), diffusé en Espagne sous l'appellation *El embrujo de Shanghai*³ mais qui exercent également une influence souterraine, plus diffuse, dans le récit de Forcat, l'un des narrateurs de l'œuvre, puisqu'il leur emprunte l'essentiel des canevas situationnels qu'il met en scène : femmes fatales comme la belle et mystérieuse Chen Jing Fang ; aventuriers hardis comme l'inquiétant mais séduisant Kruger/Omar Meiningen à la double identité, homme d'honneur et truand ; les bals et les cocktails fastueux de l'hôtel Cathay qui rassemblent une société trouble et mêlée ; le fumoir d'opium dans lequel Kim rencontre Kruger. Tout est là, sans compter le parfum de la trahison, la passion dévastatrice d'un Lévy, l'amertume et le blasement de Kim

¹ Juan MARSÉ, *El embrujo de Shanghai*, Plaza y Janés editores, Barcelona, 1993 (*Embrujo* dans les citations).

² Juan MARSÉ, *Les nuits de Shanghai*, traduit de l'espagnol par Jean-Marie SAINT-LU, collection 10/18, 1995 (*Nuits* dans les citations).

³ Précision apportée par Patrick LISSORGUES dans son article, « *El embrujo de Shanghai* : c'est du cinéma ! », *Les langues néo-latines*, n° 295, 1995, où il fait valoir l'influence indiscutable exercée sur ce roman par les nombreux films hollywoodiens mettant en scène Shanghai en tant qu'espace exotique et interlope.

dans une Chine objet de désir et source illusoire de dépaysement⁴.

Cette aveuglante filiation avec le cinéma a peut-être fait office de trompe-l'œil, puisqu'elle a sans doute masqué une autre évidence non moins flagrante, celle de la lettre même du titre qui se trouve répercutée avec constance, sous diverses formes, dans le récit de Forcat. De fait, le titre *El embrujo de Shanghai* avoue, avec une déconcertante effronterie non exempte d'une certaine rouerie d'ailleurs, sa nature non seulement d'artifice verbal (caractéristique que ce roman partage avec tout récit de fiction) mais aussi de construction verbale fallacieuse destinée à duper ses destinataires intra et extra-diégétiques et qui se fonde sur le paradigme mystificateur / mystifié. Ainsi les aventures doublement fictives de Kim à Shanghai, en Chine, donc, seront-elles racontées par un Forcat qui revêt invariablement, de manière quasi rituelle, à chacun de ses récits, le déguisement adéquat qui le métamorphose en magicien du verbe : l'indispensable kimono noir et les sandales à semelles de bois pour celui qui, par une sorte de transfert métonymique, devient le conteur chinois d'une histoire qui se déroule dans une Chine lointaine et onirique. La mention du kimono survient à chacune des apparitions de Forcat⁵ et se trouve ainsi indissociablement liée à son statut de narrateur, véritable cérémonial situationnel mais aussi textuel ainsi que le démontre son insistante récurrence⁶.

⁴ Les autres romans de Juan Marsé n'échappent pas non plus à cette emprise du cinéma. Geneviève CHAMPEAU analyse ces procédures dans « Récit et métarécit, *Un día volveré*, de Juan Marsé », Cours de Télé-Enseignement, édition 1997, Bordeaux, pp. 31 à 35. Voir aussi l'article de AMELL, Samuel, « Juan Marsé y el cine » dans *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 1997.

⁵ Tout comme la mention de son strabisme, autre « chinoiserie » du texte, puisque l'on dit en espagnol de celui qui louche qu'il a « un œil ici et l'autre à Pékin », *tener un ojo aquí y el otro en Pekín*.

⁶ Voici la première occurrence de ce rituel : « Forcat parut dans la galerie, avec aux pieds d'étranges sandales à semelles de bois et engoncé dans une tunique noire à revers rouges, ornée d'idéogrammes chinois. (...) « Regarde, ce kimono de soie, c'est ton père qui me l'a offert » (...) » (p. 75 *Nuits* ; p. 59 *Embrujo*).

Les récits de Forcat sont des *cuentos chinos*, « des contes chinois », se réclamant d'une Chine résolument stylisée, réduite à quelques accessoires de pacotille et passée par le filtre des images accumulées à travers ces films en noir et blanc des années trente et 40 ayant Shanghai pour cadre. S'il s'empare intertextuellement des attributs de la ville mythique de Shanghai, le récit de Forcat ouvre aussi, en rapport avec la littéralité du titre, tout l'éventail sémantique et sémiotique de la « chinoiserie » : ainsi la couleur jaune prolifère-t-elle dans le texte (dans ce « zig-zag jaune d'un éclair », p. 80 *Nuits*, p. 64 *Embrujo*, qui précède le premier récit de Forcat au sein d'un paysage apocalyptique ; dans le « Yellow sky club » de Shanghai, dans le livre à couverture jaune que Kim doit dérober dans la cabine du capitaine Su Tzu sur le Nantucket, dans cette rose jaune qui est le signe de l'infidélité de Chen Jing Fang) ; ainsi Susana, sa narrataire privilégiée, prend-elle peu à peu l'apparence d'une Chinoise, grâce au fameux *chipao* en soie, voyageant éternellement aux côtés de Daniel sur les mers de Chine, dans les dernières lignes du roman ; ainsi Forcat manie-t-il avec précision et justesse expressions chinoises et toponymes locaux⁷.

Cependant, dire en espagnol *cuento chino*, ce n'est pas seulement dire « conte chinois », d'autant que ce sens, littéral, de l'expression se trouve relégué au second plan, quasiment rejeté dans le néant, du fait de la puissance évocatrice de son sens figuré, absolument prééminent (c'est pourquoi l'on peut dire que la déclaration d'intention inscrite en creux dans le titre est empreinte d'une certaine dose de duplicité). Ainsi, ce que perçoit d'abord un Espagnol dans l'expression *cuento chino*, c'est le sens de « histoire » ou « conte à dormir

Puis p. 78 *Nuits*, p. 62 *Embrujo* ; p. 104 *Nuits*, p. 80 *Embrujo* ; p. 139 *Nuits* ; p. 106 *Embrujo* ; p. 143 *Nuits*, p. 110 *Embrujo* ; p. 200 *Nuits*, p. 154 *Embrujo* ; p. 225 *Nuits*, p. 183 *Embrujo*.

⁷ Je remercie mon collègue de Bordeaux 3, Roger BILLION, qui m'a confirmé le sens des expressions chinoises utilisées par Forcat (p. 140, *Embrujo* ; p. 183, *Nuits*, par exemple : « Et il ajoute : « Jia xi zhen zu ». C'est une expression qu'on utilise en Chine lorsque quelqu'un essaye de vous tromper en jouant la comédie ». Cette expression, dont le sens est exact, constitue une mise en abyme minimale de la situation d'énonciation de Forcat.)

debout » et qui, de manière criante connote la supercherie, la tromperie et l'imposture. On voit donc affleurer, par le biais de la littéralité du titre, mais aussi celle des thèmes et des motifs de l'histoire de Forcat, l'aveu de la véritable nature du roman, un *cuento chino*, c'est-à-dire une mystification⁸.

La mise en œuvre de la mystification dans une fiction, surtout lorsqu'elle repose sur la parole comme c'est le cas ici, a ceci de redoutable et de pervers qu'elle dédouble et réfléchit, jeu de miroirs troublant, le couple narrateur / narrataire en un autre couple, celui du trompeur et du trompé, au moyen d'un détournement du pacte entre émetteur et récepteur, alors vicié et dénaturé. L'étude du fonctionnement textuel des voix narratives dans *El embrujo de Shanghai* dont nous venons d'analyser la tonalité générale, permettra peut-être de mettre à jour certaines des altérations infimes mais cruciales d'un pacte (jouissant de multiples variantes selon les récits) censé sceller une complicité entre les deux parties impliquées au premier chef dans tout récit : le destinataire et son destinataire.

Le roman entrelace deux récits qui se partagent l'espace textuel en une alternance irrégulière, deux récits qui appartiennent à deux niveaux d'énonciation différents. En effet, le roman tout entier émane d'un seul narrateur, Daniel, narrateur extra-homodiégétique, adolescent dans l'histoire qu'il raconte, adulte au moment (non précisé) de l'énonciation. Ce récit de Daniel, récit premier à caractère autobiographique

⁸ Nombre d'expressions espagnoles renvoyant aux chinois sont ainsi associées au thème de la tromperie, comme *engañar como a un chino* (littéralement « tromper quelqu'un comme on tromperait un chinois » soit « faire avaler n'importe quoi à quelqu'un »). Ce seraient les récits de Marco Polo qui auraient contribué à répandre l'idée selon laquelle les Européens, pleins d'astuce et « civilisés » eux, parvenaient à duper aisément, au cours de trocs avantageux, les Chinois naïfs et sans malice.

BUITRAGO JIMENEZ, Alberto, *Diccionario de dichos y frases hechas*, Editorial Espasa Calpe SA, Madrid, 1995, p. 158.

Même analyse dans le *Diccionario de Autoridades* (1^{ère} éd., 1726 ; Gredos, 1990) en ce qui concerne l'expression *Somos chinos* ? (littéralement « sommes-nous des chinois ? » soit : « nous prend-on pour des imbéciles ? »).

relate une série d'épisodes décisifs ancrés temporellement dans cette étape délicate de la vie et si fructueuse au plan romanesque : le passage de l'enfance à l'âge adulte, période privilégiée de tout roman d'apprentissage et d'éducation, ce que *El embrujo de Shanghai* est aussi.

Le récit de Daniel qui est donc écrit au passé et donne pour révolus les faits racontés, enchâsse en son sein un récit second proféré par un personnage du récit premier, Nandu Forcat. Ce discours présente plusieurs particularités. Tout d'abord Forcat parle au présent alors même qu'il évoque des faits révolus. Le choix du présent s'inscrit dans un ensemble de stratégies oratoires et rhétoriques de Forcat visant à captiver son auditoire (adresses aux récepteurs, emploi de la première personne du pluriel impliquant ses narrataires, annonces quant à « l'à-venir » du texte sous forme de présages). Il semble obéir à une volonté d'actualisation et de théâtralisation des aventures de Kim à Shanghai, mais il est aussi atemporel, figeant à jamais le discours de Forcat dans la pérennité magique des légendes (« [...] aujourd'hui comme hier, la parole est à Forcat » dit Daniel à la fin du roman, au chapitre 8). Théâtralité du récit qui pose d'ailleurs Forcat en *comediante*, en histrion qui « joue la comédie ».

Une autre particularité de ce récit, qui tient à sa nature même, le distingue profondément du récit de Daniel : le récit de Forcat est un discours oral couché par écrit et élaboré à l'intention de deux narrataires intra-diégétiques Daniel, alors adolescent et la jeune Susana. Le discours de Forcat est donc un discours cité, recueilli précieusement par Daniel, qui de narrataire, est devenu narrateur. Ce statut du récit de Forcat est nettement signalé dans le texte. Ainsi au chapitre 3, à la fin de la séquence 2 (p. 63 *Embrujo* ; p. 79 *Nuits*) Daniel rapporte pour la première fois, au style direct, ce qui *a posteriori* apparaît comme le début du récit de Forcat, à la fois amorce et promesse : « Bon, dit-il [*dijo*], c'est une longue histoire qui a débuté en France il y a deux ans, dans la petite chambre d'une pension de Toulouse que Kim et moi partagions depuis les années les plus dures, alors il vaut mieux commencer par là, et après, on procédera par étapes ... ». Ce fragment initial du discours de Forcat clôturant la séquence sur des points de suspension est donc le signe avant-coureur

d'une prise de parole plus longue dont la forme vient d'être fixée (discours rapporté au style direct, enclavé dans le récit du narrateur extra-diégétique).

Or, lorsque Forcat prend à nouveau la parole (chap. 3, séq. 4), Daniel le transcripteur, l'intermédiaire entre narrataire extra-diégétique et narrateur intra-diégétique s'est effacé. Il cède sans conditions le privilège de la fonction narratrice à Forcat : en effet, le récit de Forcat bénéficie d'un espace textuel en propre, une séquence entière, prérogative désormais inaliénable, et ne fait, dans la séquence qui précède (chap. 3, séq. 3), l'objet d'aucun type de préambule ou d'introduction. Exonéré de tous ces signes qui disent « ceci est du discours rapporté », le récit de Forcat dans sa mise en scène textuelle, est dégagé du patronage narratif de Daniel et en vient à jouir d'une extraordinaire autonomie, comme si Daniel narrateur succombait encore et toujours à l'envoûtement des paroles de Forcat et se voulait seulement le narrataire de ses récits en gommant son statut de transcripteur. Forcat énoncera au total dix récits, chacun d'eux occupant une séquence entière, nettement délimitée, soit dix séquences qui couvrent environ 1/4 du texte (50 pages sur 194 dans *El embrujo*) séparées entre elles par des séquences énoncées par Daniel. Le découpage de ces récits semble relever d'un système de fermetures et d'ouvertures qui fait de chacun d'eux un épisode cohérent mais non clos, autorisant et même nécessitant une suite. L'ensemble mis bout à bout forme une unité narrative et bénéficie d'un dénouement interne (Lévy, démasqué, meurt) mais se prête néanmoins à d'éventuels prolongements (« [...] l'histoire ne s'arrête pas là [...]. », p. 232 *Nuits*, p. 180 *Embrujo*). L'emplacement de ces récits dans le roman ne semble pas obéir à une symétrie bien arrêtée qui aurait pu alimenter une attente du lecteur quant à leur surgissement prévisible à intervalles réguliers. Le récit feuilletonesque de Forcat jaillit donc par surprise, encore que les mentions de ce moment tant attendu par les jeunes narrataires dans les séquences qui le précèdent immédiatement, d'une intensité croissante dans le texte, peuvent être considérées *a posteriori* comme de puissantes invocations provoquant son émergence. Les récits de Forcat sont donc affectés par une imprévisibilité dans leur survenance qui en augmente le

suspense non pas tant pour le narrataire intra-diégétique que pour le narrataire extra-diégétique. En effet, il est signalé dans le roman que Forcat apparaît tous les après-midi vers cinq heures dans la galerie afin de poursuivre son fascinant récit durant une période de plusieurs mois. De sorte que les dix récits de Forcat tels qu'ils sont exposés dans le texte ne peuvent être l'exacte « reproduction » des dizaines de micro-récits qu'il aurait proférés pour ses narrataires intra-diégétiques dans le cadre d'une réalité extra-textuelle préexistante au roman et dans laquelle Daniel aurait entendu effectivement les énoncés de Forcat qu'il rapporterait tels quels. L'illusion de fidélité à des énoncés préexistants qui est celle entretenue par tous les « récits de parole » est ici mise à mal à l'analyse puisque le narrateur extra-diégétique a dû procéder à des retouches, à des remaniements, à une véritable recomposition du supposé récit oral initial de référence de Forcat. Cette reconstitution synthétique (absolument fictive évidemment) a permis la transposition d'un récit oral morcelé en un « récit de paroles » écrit, plus compact, qui ne s'adresse plus alors à Susana et à Daniel, narrataires intra-diégétiques, mais bien au narrataire extra-diégétique. D'ailleurs, la distribution de ces récits s'intègre en fait dans une stratégie narrative d'ensemble qui les soude au récit de Daniel mais dont la pertinence n'est perceptible que pour le narrataire extra-diégétique. Les récits de Forcat, ainsi dotés d'une intentionnalité qui dépasse l'entendement des narrataires intra-diégétiques, affranchis en outre des signes qui affirmeraient la médiation du narrateur extra-diégétique, englobent, happent directement dans leur réception une autre cible, le narrataire extra-diégétique.

Ainsi, peu à peu, le discours fragmenté de Forcat, du fait de l'éloignement de sa définition initiale de discours cité, du fait de l'absence systématique de signes de médiation en vient à acquérir un statut extrêmement ambigu et semble se situer sur le même plan que celui du narrateur extra-diégétique, le processus indiquant le passage d'un niveau narratif à un autre étant escamoté dans le texte : il y a brouillage des hiérarchies énonciatives mais aussi réceptrices. Le récit de Forcat, s'il est rattaché par tout un système de résonances au récit de Daniel (comme le thème de la tromperie sous toutes ses formes qui éclate puissamment au chapitre 9 où la figure tragique de

Lévy se trouve reproduite dans celle de Denis trompé par sa femme), s'érige en récit autonome, émancipé, en récit premier, et Forcat devient une instance de création. Voilà qui octroie au récit de Forcat un degré d'authenticité supérieur à celui d'un récit second, le nombre d'intermédiaires entre récit et narrataires étant inversement proportionnel au crédit que l'on peut accorder à l'histoire racontée. Ceci est d'autant plus paradoxal que le récit de Forcat enchâssé dans le récit de Daniel se présente comme la fidèle transcription d'un autre récit encore, celui de Kim lui-même : le récit de Forcat apparaît donc comme une imbrication d'énoncés dans laquelle se fondent trois énonciations distinctes. Celle de Daniel, oblitérée, celle de Forcat, omniprésente, celle de Kim, revendiquée par Forcat en tant que récit originel. Forcat, avec insistance, dit tenir l'histoire qu'il raconte de Kim, père de Susana trop longtemps absent, personnage légendaire, chevalier errant à l'armure immaculée (Joaquim Franch « franc » *i Casablanacas* « maison blanche »), ancien combattant anti-franquiste, ancien résistant, militant depuis son exil à Toulouse, séparé de sa fille et de sa femme par cette ultime aventure à Shanghai afin de préparer leurs retrouvailles. Cependant, là où Daniel s'efface, Forcat, lui, accapare le discours de Kim et mène son récit avec l'autorité d'un narrateur omniscient. La fidélité aux énoncés de Kim s'en trouve naturellement affectée, mais cette emprise énonciative ne semble pas altérer la véracité des aventures vécues par Kim jusqu'au dénouement au chapitre 9. Là, se produit un véritable coup de théâtre tant pour les narrataires intra qu'extra-diégétiques : Forcat est démasqué en tant qu'imposteur par un Denis désespéré. Kim a trahi Denis, il s'est enfui avec sa femme et son fils, il n'est donc jamais allé à Shanghai et le récit de Forcat n'est que mensonge. Or, Daniel, narrateur extra-diégétique, n'a jamais, à aucun moment, laissé deviner au narrataire extra-diégétique la nature fallacieuse du récit de Forcat ; jamais, il n'a scellé avec lui l'un de ces pactes qui en font son complice aux dépens et à l'insu des narrataires intra-diégétiques dupés qu'il peut alors considérer avec une gratifiante supériorité. Daniel a cautionné les dires de Forcat. A l'intérieur de la fiction romanesque, fiction « légale », leurre consenti en toute connaissance de cause, le récit de Forcat a

été donné pour un discours vrai, non seulement vis-à-vis des narrataires intra mais aussi extra-diégétiques.

Le narrataire extra-diégétique a été insidieusement enveloppé dans la réception de ce discours vrai au sein du monde fictionnel. Floué, émerveillé sans doute mais quelque peu dépité, « jurant qu'on ne l'y reprendrait plus », il peut se consoler après coup en discernant dans le récit de Forcat tous les signes qui l'invalident en tant que discours vrai, à commencer par les motifs qui l'animent (tromperies et trahisons), en passant par les stéréotypes et les clichés qui le structurent, sans compter quelques mises en abyme qui fonctionnent comme des avertissements codés, ainsi que de nombreuses références à l'activité clandestine de Forcat, falsificateur de documents d'identité.

Le lieu même où se serait produite la passation des récits de Kim à Forcat désigne *a posteriori* le récit de celui-ci comme un discours feint : un café dans la rue des Sept Troubadours à Toulouse (p. 81 *Embrujo* ; p. 105 *Nuits*). La fictionnalisation du récit de Forcat est mise en évidence par le choix de ce nom de rue qui existe effectivement à Toulouse, nom magique associant création poétique et satanisme qui semble démontrer à quel point les éléments de la réalité extra-textuelle, à partir du moment où ils sont intégrés dans un récit, deviennent des signes au sein d'un réseau de significations intratextuelles : Forcat apparaît alors sous les traits du demiurge malchanceux et pitoyable (le « pauvre diable », p. 240 *Nuits* ; p. 186 *Embrujo*) dont la création est rabaissée au rang de mystification puisqu'il n'a pas honoré le pacte le liant à ses narrataires. Car c'est au moment même où Forcat, démasqué, cesse d'être le simple rapporteur du récit de Kim qu'il apparaît à la fois comme créateur et mystificateur, les deux figures se confondant en lui. Mais Forcat, le parasite (le seul livre que les deux jeunes gens trouvent dans sa valise s'intitule *La conquête du pain*, – p. 150 *Embrujo* ; p. 194 *Nuits* –, mise en abyme abrupte des causes de son imposture) n'éclaire-t-il pas d'une lumière crue le statut du créateur d'une œuvre qui vit de ses récits ? Le destin de Forcat ne dit-il pas aussi que tout récit a un prix, un prix à gagner et donc une récompense, un prix à payer et donc un sacrifice ? Car Forcat paye largement la dette contractée envers les deux

femmes qu'il a abusées : il s'accusera du meurtre de Denis, certainement commis par Susana qu'il sauvera ainsi de la prison et du déshonneur. Voilà sans doute quelle est l'immolation qui autorise la rédemption des récits de Forcat : ennoblie, épurée par le sacrifice consenti par son auteur, la mystification accède au rang de fiction, et le mystificateur peut alors être haussé à la dignité de créateur par un Daniel qui, sans arrière-pensées, est devenu son héritier.

El embrujo de Shanghai est un roman d'éducation qui retrace l'initiation de deux adolescents aux délicates articulations entre réalité, fiction et mensonge dans l'Espagne de la dictature franquiste où, sous un ordre apparent, règne le « chaos »⁹. Si Susana choisit de demeurer au seuil des mondes fictionnels (elle est « le passeur » vers l'au-delà des fictions, jamais la passagère puisqu'elle délivre les entrées au cinéma « Mundial »), Daniel, dépositaire des récits de Forcat, assume cet héritage ambivalent en nous proposant une « légende » qui « doit être lue » pour que l'illusion demeure en nous à jamais même si « les rêves d'enfant se corrompent dans la bouche des adultes » (incipit du roman) dans un fervent hommage du texte écrit au récit oral et à ses sortilèges.

El embrujo de Shanghai, au moyen du brouillage des hiérarchies énonciatives dans les voix narratives et d'une transgression audacieuse des pactes de lecture, tend au lecteur ébahi un véritable traquenard d'une habileté consommée. Au cœur même de la fiction, il réactive et réactualise de manière baroque l'un des plus anciens leurre sur lequel se fonde le récit : faire passer un discours feint pour un discours vrai.

⁹ En effet, ce « gaz » qui empoisonne l'atmosphère du quartier est l'expression littérale du chaos (« gaz » : mot créé au XVII^e s. d'après le latin *chaos*).