

***Deux coordonnées pour Le Marin de Gibraltar:
le roman de Duras, le film de Richardson***

David Pinho Barros

Universidade do Porto

Résumé: Pensée dans une époque de constante connectivité et avidité envers une géolocalisation permanente et globale, cette communication propose de revisiter les notions d'espace et de déplacement dans un des grands textes de recherche et de perdition, le roman *Le Marin de Gibraltar* de Marguerite Duras, aussi bien que dans son adaptation cinématographique par Tony Richardson, insérée dans l'esprit et *modus operandi* de la British New Wave. Cette approche se centrera dans les grammaires durassienne et richardsonienne, cherchant d'exemplifier et questionner des fonctions telles que le rythme et le cadrage dans la construction d'une diégèse de la quête. Dans ce procédé, deux catégories d'éléments seront distinguées: ceux qui concourent vers la métaphorisation de la recherche, permettant une lecture de l'investigation de la protagoniste en fonction de la philosophie durassienne et de celle des "Angry Young Men", et ceux qui circonscrivent la narrative à un contexte socio-technologique daté, qui, en disparaissant, a donné lieu à une nouvelle ère dans la quête géographique et humaine.

Mots-clés: Duras, Richardson, British New Wave, géolocalisation, connectivité, espace, déplacement

Resumo: Pensada numa época de constante conectividade e avidez por uma geolocalização permanente e global, esta comunicação propõe-se revisitar as noções de espaço e deslocação num dos grandes textos da procura e da perdição, o romance *Le Marin de Gibraltar* de Marguerite Duras, bem como na sua adaptação cinematográfica por Tony Richardson, inserida no espírito e *modus operandi* da British New Wave. A abordagem centrar-se-á nas gramáticas durasiana e richardsoniana, procurando exemplificar e questionar funções como ritmo e enquadramento na construção de uma diegese da busca. Neste processo, serão distinguidas duas categorias de elementos: aqueles que concorrem para a metaforização da procura, permitindo uma leitura da investigação da protagonista à luz da filosofia durasiana e da dos Angry Young

Men, e os que circunscrevem a narrativa a um contexto sócio-tecnológico datado, que, ao desaparecer, deu lugar a uma nova era na busca geográfica e humana.

Palavras-chave: Duras, Richardson, British New Wave, geolocalização, conectividade, espaço, deslocação

À une époque où règne la permanente connectivité que nous a offerte la révolution technologique et, en particulier, celle de la géolocalisation à travers les systèmes de positionnement par satellites, lire un roman comme *Le Marin de Gibraltar* (1952) de Marguerite Duras ou voir un film tel que *The Sailor from Gibraltar* (1967) de Tony Richardson exige de se replacer à un temps où la connaissance constante de la localisation des hommes et des choses appartenait exclusivement à la sphère de la science-fiction. C'est à partir de cette réalité que Duras a écrit cette histoire, en appuyant son récit sur certains aspects des rapports humains (et de ceux entre l'Homme et son monde) que la révolution technologique s'est proposé d'éliminer: la méconnaissance, le hasard, l'impondérable.

Ce sont précisément ces éléments qui sont responsables de l'éclosion des tensions et des considérations qui intéressent Duras et Richardson, leur catalyseur étant le personnage invisible et immatériel qui offre son nom au roman. Le marin de Gibraltar est, en effet, un héros puisé dans la littérature picaresque. Il court le monde, sans toit ni loi, en se guidant par une volonté épicurienne d'obtenir le plaisir. Il a disparu quelques années avant le commencement du récit, dans l'Orient, qui est d'ailleurs, maintes fois, l'emplacement final des œuvres picaresques, notamment dans le cas de la littérature portugaise, de *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, publié en 1614, à *O Senhor Ventura* de Miguel Torga, écrit en 1943. L'affiliation à ce genre littéraire est, en plus, renforcée par le fait que le marin de Gibraltar est un assassin, accusé du meurtre du "roi du roulements à billes, d'un nommé Nelson Nelson" (Duras 1950: 166). Dans ces romans, très souvent, le héros est un criminel, et la vie en cavale est simultanément une fuite de la société et un manifeste contre elle. À ce propos, l'homme, qui nous raconte l'histoire à la première personne, demande directement à Anna, la femme du livre :

- Qui c'est le marin de Gibraltar? [...].
- Je te l'ai dit, dit-elle, un assassin, de vingt ans.
- Et encore?

- Rien d'autre. Quand on est un assassin on n'est que ça, surtout à vingt ans.
- Je voudrais, dis-je, que tu me racontes son histoire.
- Il n'a pas d'histoire, dit-elle. Quand on devient un assassin à vingt ans, on n'a plus d'histoire. On ne peut plus avancer ni reculer, ni réussir, ni rater quoi que ce soit dans la vie.
- Je voudrais quand même que tu me racontes son histoire. Même la plus courte.
- Je suis fatiguée, dit-elle, et il n'a pas d'histoire. (Duras 1950: 163)

Pourtant, ce personnage picaresque a une assez importante particularité qui le différencie de ses ancêtres : il n'a ni corps ni âme (ou il en a plusieurs, beaucoup trop), n'existant, effectivement, que dans le discours d'Anna. Par conséquent, le marin est, du point de vue intellectuel, un personnage creux, impalpable et indicible, que seule Anna peut prétendre connaître :

Le marin de Gibraltar ne se laisse [...] jamais appréhender - la périphrase qui lui sert de nom en est un signe supplémentaire -, ce qui le caractérise, en réalité, c'est cette impossibilité à être caractérisé. Personnage-trou, il échappe au langage qui seul pourrait le faire exister [...]. (Tissot 2010: 26)

Cette absence d'histoire et de lieu du héros lui-même absent nous mène vers un troisième aspect essentiel du marin, la symbolisation de la marginalité, d'abord morale, ensuite politique et sociale : il est un personnage apatride. La localisation géographique présente dans le titre du roman (et qui est, par ailleurs, avec Hong Kong et Shanghai, le seul endroit mentionné et pas visité par l'équipage du bateau) est, comme l'avoue Anna elle-même, une simple mesure d'identification de l'homme qui, comme souligne Tissot, n'a même pas de nom dans cet ouvrage. Gibraltar, d'ailleurs, n'a certainement pas été un choix au hasard. Si, d'un côté, il y a une évocation immédiate du point de passage stratégique que cette péninsule a constitué depuis des siècles, représentant, géographiquement, l'entrée de la mer Méditerranée, il n'est pas moins important de souligner son statut politique ambigu, qui a provoqué tant de revendications, de l'invasion maure en 710 au conflit actuel, encore critique, entre l'Espagne et le Royaume Uni. Ce caractère indéfini est donc celui du héros : Anna met toujours l'accent sur la particule "de" quand elle mentionne le marin de Gibraltar. "Le marin *de* Gibraltar" serait alors "le marin *de* nulle part". Cette impossibilité d'appartenance du héros s'étend

également au bateau, très symptomatiquement appelé aussi Gibraltar, et, par conséquence, à Anna. Le fait qu'elle ait renommé le voilier, auparavant appelé Cypris, révèle bien qu'elle ne voulait pas trouver le marin pour le soustraire au vagabondage et à l'errance, mais le rejoindre dans cette vie qu'on ne voit pas, cette vie qui se déroule nulle part ("On ne va jamais nulle part", nous raconte un des marins d'Anna (Duras 1950: 197)), cette vie qui reste dans le noir. Le noir et la non-image seront, d'ailleurs, des forces centrales dans l'œuvre cinématographique de l'écrivain, qui, en 1981, réalisera un film où règne l'absence de l'image et le refus de la représentation, *L'Homme Atlantique* : "O negro não é aqui mera falta de imagens, é também, e talvez antes de mais, o exaltar da recusa da representação em que MD não pára de investir." (Neves 2013: 90). Ce marin en noir, qu'on ne sent ni connaît que par la voix de qui le décrit, reste, jusqu'à la fin du roman, toujours fascinant justement par sa nature chimérique et inaccessible.

Ainsi surgit la plus importante différence philosophique entre le livre de Duras et le film de Richardson. Le long-métrage de la British New Wave propose une fin heureuse, une résolution de la quête d'Anna: elle n'aura plus besoin de chercher le marin de Gibraltar, puisque elle a trouvé l'amour chez Alan. Dans le roman, par contre, Duras laisse clairement entendre que cette personne qui abandonne sa vie pour celle de l'aventure n'est qu'une de plus dans une collection d'hommes, dans un sens rohmerien plutôt que fétichiste, qu'Anna se fait. Et que ce ne sera pas pour lui qu'elle abandonnera la quête de sa vie. Même après la destruction du yacht, de ce Gibraltar rêvé, Anna continue sa recherche: "Nous repartîmes le lendemain matin" (Duras 1950: 428). L'aventure suit son cours et se dégage, diégétiquement, de son objet principal: Anna finit même par poser des doutes sur la véracité de toute l'histoire du marin qu'elle avait racontée.

En somme, Richardson ne se bat pas pour un idéal de fidélité envers le roman de Duras, mais cherche plutôt à transformer une histoire de perdition en une histoire de salut par l'amour. S'il existe un fossé si grand entre les œuvres du point de vue philosophique, il importe de se demander : quel film a alors fait Tony Richardson à partir du roman de Duras et comment est-ce qu'ils dialoguent entre eux? Le long-métrage est sorti en 1967 et, à part une vague familiarité concrétisée par la présence

d'une actrice liée à l'univers cinématographique durassien (Jeanne Moreau), l'intervention de Duras a été nulle et le style filmique ne pouvait être plus lointain de celui qu'elle développerait dans son parcours comme réalisatrice. Le film a reçu une critique absolument destructive, visant surtout l'interprétation des acteurs et l'in vraisemblance de la narration. Décevant les amateurs de Duras et déroutant les puristes sur le plan de l'adaptation, le film de Richardson est ainsi, et surtout, proche des préoccupations de la British New Wave, issues d'un autre mouvement révolutionnaire du documentaire, le Free Cinema, dont Tony Richardson a fait partie depuis le début, surtout avec son court-métrage *Momma Don't Allow*, co-réalisé avec Karel Reisz en 1955. La proximité avec la littérature était très grande, au contraire de ce qui se passait de l'autre côté de la Manche avec le groupe des cinéastes liés aux *Cahiers du Cinéma*, et elle se faisait sentir surtout dans les adaptations littéraires fréquentes et la collaboration incessante des "Angry Young Men", comme John Osborne, Harold Pinter, Kingsley Amis et Allan Sillitoe. En ce sens, le film de Richardson est le résultat d'un exercice d'appropriation d'un texte pour faire un projet dans la ligne des préoccupations de la British New Wave et non un travail classique d'adaptation d'un roman au cinéma.

Pourtant, il y a des éléments qui permettent à ces deux créations de se rejoindre. Ils se situent précisément dans la façon dont elles déploient les mécanismes de représentation de la délocalisation: à part les éléments géographiques, développés par Duras, elles cherchent toujours une délocalisation du plan, et ceci, très souvent, est provoqué par le cadre. On trouve, dans les deux, des images du bateau au large, sans aucune topographie qui puisse mener à un emplacement physique. En outre, l'absence d'orientation est absolument frappante dans les deux œuvres, et ceci par l'effacement des raccords de mouvement et de direction: "[...] le Gibraltar est incontestablement à la dérive puisqu'il ne suit aucune route précise, tel que le souligne un des marins: "Quand on arrive quelque part, c'est toujours par hasard [...]" (Tissot 2010: 27). Finalement, les *Marin de Gibraltar* de Duras et Richardson se manifestent, tous les deux a-historiquement, fuyant toute repère temporelle.

Ainsi, même si ces auteurs ont construit deux objets distincts et à des fins différentes, ils ont contribué à un discours commun sur les lieux de l'homme sur la planète et les possibilités relationnelles des gens qui, n'habitant nulle part, habitent

simultanément partout. Par là, ils ont aussi engendré d'inattendues possibilités de lectures de l'époque présente, où les conditions qui ont permis l'aventure du Gibraltar n'existent plus.

Références bibliographiques

Duras, Marguerite (1950), *Le Marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard.

Handrea, Coralia (2003), "L'Espace et le Temps Fictionnels: Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*", in *Philologica 2003 Tom 2*, Alba Iulia, Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia.

Mitterand, Henri (1996), *La Littérature Française du XXe Siècle*, Paris, Nathan.

Neves, Mathilde Ferreira (2013), *Marguerite Duras. O Cinema da Escrita / A Escrita da Voz / A Voz do Cinema*, Porto, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Sargeant, Amy (2005), *British Cinema: A Critical History*, Londres, BFI.

Tissot, Joane (2010), *L'Envers de l'Écriture: Figurations de l'Indicible dans le Marin de Gibraltar, La Douleur, Emily L. et La Mer Écrite de Marguerite Duras*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel.

David Pinho Barros é licenciado em Línguas e Literaturas Modernas - Variante de Estudos Franceses e Ingleses pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e atualmente é doutorando do DELCI. Estudou cinema na Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III e concluiu um mestrado em estudos cinematográficos na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com uma tese sobre o cinema japonês da Nova Vaga. Foi também co-organizador do 8½ - Festa do Cinema Italiano e do projecto Circuito, realizador do filme *Esercizio di Lingua*, programador da Cinemateca Belga em Bruxelas e assistente de produção do Utopia - 4th UK Portuguese Film Festival em Londres. Nos últimos anos tem ministrado cursos de história e análise de cinema na Alliance Française, em três faculdades da Universidade do Porto, na Universidade do Minho em Braga e na Universidade Nova de Lisboa