

L'Amant de Marguerite Duras ou la photographie absolue

Wafa GHORBEL¹

Dans son autofiction *L'Amant*², Marguerite Duras plonge et nous entraîne dans les souvenirs lointains de son enfance indochinoise. Elle les reconstitue en recollant les petits fragments de sa mémoire fuyante, en les juxtaposant comme les images latentes d'une pellicule photographique. C'est l'écrivaine elle-même qui admet que « Chacun de [ses] romans se présente comme un négatif où les lecteurs, s'ils sont de bonne volonté, doivent s'y retrouver et remplir les vides qu'[elle] laisse dans [ses] livres »³. Le rôle du lecteur ne consiste pas uniquement à inverser les couleurs en éclairant les régions sombres. Il appartient à celui-ci de suivre les mirages chromatiques remémorés, fantasmés, inventés par Duras afin de trouver la juste teinte permettant de rendre compte de l'instant décrit.

La narratrice-auteure commence son présent récit, celui où elle tente de raconter l'histoire de la traversée du fleuve, en le distinguant de ses anciens écrits. Obscurité, noirceur et « enfouissements » définiront *a priori* cette nouvelle narration :

Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. (p. 14)

Comment procède Duras pour dire ces zones sombres de son existence passée, les éclairer, mettre en scène « L'histoire de [sa] vie [qui] n'existe pas » (p. 14), inventer un « centre », des « chemin(s) », des « ligne(s) »⁴ permettant de (re)tracer cet épisode inexistant qui cherche à

¹ Unité de recherche Poétique Théorique et Pratique; Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis (Tunisie).

² Marguerite Duras, *L'Amant* (1984), Paris, Minuit, 2008. Les citations renvoient toutes à cette édition.

³ *Les Nouvelles littéraires*, entretien avec André Bourin, 18 janvier 1959, p.4.

⁴ « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. », p. 14.

exister, à prendre forme, corps, lumières, couleurs ? De quelle façon le lecteur doit-il participer à cette mise à jour, au propre et au figuré, des images transcrites par l'écrivaine, ternies par les années, la distance, et revivifiées par la mémoire, l'imagination et l'écriture ? Peut-être doit-il obéir à l'injonction de Bernard Noël face à une toile, en scrutant ce livre comme on scruterait un miroir : « Regarde [...] c'est un miroir où tu vois l'infini [dit-il,] un miroir n'a pas de couleur c'est nous qui donnons la couleur aux miroirs »⁵. Essayons de nous-y atteler.

La narratrice commence son histoire en s'attardant sur une photographie inexistante qui aurait pu être prise pour immortaliser la traversée du fleuve par la jeune fille qu'elle était. L'absence de cette photographie à cause de l'insignifiance de l'événement aux yeux ineptes de l'univers constitue un vide, un manque, une frustration que l'écriture tentera de combler, un trou noir qui ne réfléchit ni lumière ni couleur qui, tout en happant la mémoire, en la faisant fondre, permet de la recycler, de la recréer, de la régénérer et d'en faire, paradoxalement, le moment absolu. Représenter cet « absolu » de l'oubli, cette photo omise constitue l'objet même de l'écriture, sa raison d'être.

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça ? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur. (p. 16-17)

Cette photo virtuelle, jamais prise, est donc la matrice de *L'Amant*. Tout en le faisant exister, elle devient absolue. Que serait le texte sans cette image qui le porte et que deviendrait l'image sans ce texte qui la peint ?

⁵ Bernard Noël, « Détails », *Roman Opalka*, Paris, Dis voir, 1996, p. 69, cité par Alexandra Saemmer, « Le Blanc et le noir chez Marguerite Duras et Roman Opalka », in *Littérature et peinture*, dir. Serge Gaubert et Radu Toma, Bucarest, Presses universitaires de Bucarest, 2003, p. 69.

Image et texte, visible et lisible s'avèrent, comme nous le montrerons, intrinsèquement liés : « Duras raconte à Bernard Pivot que *L'Amant* avait été conçu sous la forme d'une série de commentaires sur des photographies autobiographiques, et qu'il aurait, à l'origine, porté le titre de *La Photo absolue* »⁶, une photo mentale, imaginaire qui ne mime pas forcément le réel, bien qu'elle puisse s'en inspirer, et qui constitue la matière première de l'écrit.

1. À photo absolue, couleurs absolues : des souvenirs en noir et blanc

C'est en noir et blanc que la photographie de la traversée du Mékong est d'abord capturée par le texte durassien :

Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur en livrée de coton blanc. Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. (p. 25)

L'image commence bien longtemps avant qu'il n'aborde l'enfant blanche, près du bastingage; cela a commencé quand il est sorti de l'auto noire, quand il a commencé à s'approcher d'elle, et qu'elle, elle savait, savait qu'il avait peur. (p. 45)

L'Amant est, en effet, l'histoire de la rencontre de la narratrice enfant, appelée, tour à tour, « l'enfant blanche » (p. 45, 140), la « jeune fille blanche » (p. 43, 140, 141), « la petite blanche » (p. 120, 121, 131, 133, 140), « la petite fille blanche » (p. 102), « la petite prostituée blanche » (p. 45), et du Chinois, l'amant de Cholen, « l'homme [qui] n'est pas blanc » (p. 42), « l'homme riche à la limousine noire » (p. 36). Cette rencontre déteint sur l'ensemble du roman rythmé par les retrouvailles clandestines du couple, d'abord dans « l'auto noire » (p. 44, 45, 46, 101, 124) – appelée également l' « automobile noire » (p. 46, 134, 136), « la limousine noire » (p. 25, 35, 36, 45, 46, 86, 110, 111) – puis dans la garçonnière de Cholen où « il fait sombre » (p. 47). Le noir et le blanc décolorent en partie les images

⁶ Julia Waters, « Marguerite ou l'enchantement : l'angoisse de l'influence chez Alain Robbe-Grillet », in *Les lectures de Marguerite Duras*, dir. Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, ouvrage publié avec le soutien du LERTEC, de la Région Rhône-Aples et du Centre Culturel de la Tourette, PUL, 2005, p. 271. Ailleurs, dans un entretien avec Hervé Le Masson, « Inconnue de la Rue Catinat », *Le Nouvel Observateur*, n° 28 septembre 1984, Duras donne comme titre original *L'Image absolue*.

décrites et constituent le négatif à décoder, à développer, à pigmenter que nous livre Duras.

Observons d'abord le blanc. Cette couleur, absence de couleur ou non-couleur, représente l'identité même de la fille blanche, son appartenance génétique, ethnique, voire raciale. À côté du « je » de l'énonciation, la blancheur de sa peau est le seul autre moyen utilisé par la narratrice pour la désigner : ni nom ni prénom. Toutefois, cette même couleur définitoire de l'enfant est, paradoxalement, l'altération de son identité culturelle indochinoise. Blanche de peau, de parents français, elle grandit en Asie et porte sur elle ce masque de la blancheur qui semble la séparer aussi bien des autochtones que de l'amant de Cholen, l'en sépare tout en accentuant son attrait, celui de sa typicité blanche de colonisatrice. « Le car pour indigènes est parti de la place du marché de Sadec. [...]. Comme d'habitude le chauffeur m'a mise près de lui à l'avant, à la place réservée aux voyageurs blancs » (p. 16). La petite blanche prend le car pour indigènes, partage leur quotidien sans toutefois se mélanger à eux, se fondre dans leur masse. Placée à l'avant du véhicule, elle est à la fois privilégiée et écartée à cause de ce statut de colon qui lui colle à la peau. Cette scène du car indigène précède et prépare la première rencontre de l'amant Chinois, une rencontre ambiguë où surprise, curiosité, anxiété hésitation et attirance s'entremêlent :

Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas tout d'abord. [...]. Sa main tremble. Il y a cette différence de race, il n'est pas blanc, il doit la surmonter, c'est pourquoi il tremble. [...]

Il répète que c'est tout à fait extraordinaire de la voir sur ce bac. Si tôt le matin, une jeune fille belle comme elle l'est, vous ne vous rendez pas compte, c'est très inattendu, une jeune fille blanche dans un car indigène. (p. 42-43)

Beauté et blancheur s'équivalent dans l'esprit de celui qui deviendra l'amant. Le parallélisme entre les expressions « une jeune fille belle » et « une jeune fille blanche » le montre. C'est la blancheur de l'enfant qui fait essentiellement sa beauté aux yeux du Chinois, sa différence vis-à-vis des indigènes mais aussi, vis-à-vis de lui, de l'homme qui « n'est pas blanc ». C'est cette dissemblance particularisante qui fait d'elle, de prime abord, un être supérieur, extraordinaire presque inabordable, à ses yeux. Les regards admiratifs et curieux du Chinois ne sont pas isolés. Ils rappellent à l'enfant ceux coutumièrement indiscrets des autochtones :

Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. [...] Il me regarde. J'ai déjà l'habitude qu'on me regarde. On regarde les blancs aux colonies, et les petites filles blanches de douze ans aussi. (p. 25)

La réitération du verbe « regarder » associée à l'emploi du substantif « habitude » et du pronom indéfini « on » donne une dimension universelle à ce regard pesant, pervers (pédophile ?) qui se pose sans gêne sur la jeune enfant aussi bien que sur toutes les petites filles blanches de la colonie. Œil pour œil, incursion (visuelle) pour incursion (territoriale) ?

Toutefois, les autochtones et l'amant ne sont pas les seuls à scruter l'enfant blanche. Les Blancs aussi associent leurs regards à ceux qui précèdent faisant de l'adolescente le centre absolu de toutes les attentions. La narratrice ayant insisté sur sa blancheur comme exclusive valeur identitaire, cherche peut-être à se réhabiliter en mettant en avant son unicité spirituelle :

Depuis trois ans les blancs aussi me regardent dans les rues et les amis de ma mère me demandent gentiment de venir goûter chez eux à l'heure où leurs femmes jouent au tennis au Club Sportif.

Je pourrais me tromper, croire que je suis belle comme les femmes belles, comme les femmes regardées, parce qu'on me regarde vraiment beaucoup. Mais moi je sais que ce n'est pas une question de beauté mais d'autre chose, par exemple, oui, d'autre chose, par exemple d'esprit. (p. 25-26)

C'est à partir du moment où l'enfant n'honorera plus sa couleur, qu'elle cherchera à s'en défaire en fréquentant le Chinois (et par d'autres moyens que nous développerons ultérieurement), qu'elle s'isolera davantage, intentionnellement ou non, du reste du monde : les Blancs, sa famille, les indigènes. Cette relation est, en effet, considérée comme contre nature.

Je ne ferai plus jamais le voyage en car pour indigènes. Dorénavant, j'aurai une limousine pour aller au lycée et me ramener à la pension. Je dînerai dans les endroits les plus élégants de la ville. Et je serai toujours là à regretter tout ce que je fais, tout ce que je laisse, tout ce que je prends, le bon comme le mauvais, le car, le chauffeur du car avec qui je riais, les vieilles chiqueuses de bétel des places arrière, les enfants sur les porte-bagages, la famille de Sadec, l'horreur de la famille de Sadec, son silence

génial. (p. 44-45)

Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours. Qu'on la leur prenne, qu'on la leur emporte, qu'on la leur blesse, qu'on la leur gâche, ils ne doivent plus le savoir. Ni la mère, ni les frères. Ce sera désormais leur sort. C'est déjà à en pleurer dans la limousine noire. (p. 46)

L'enfant exprime son regret face à autant de pertes comme s'il lui était impossible de redevenir la même fille simple, la même fille blanche qu'elle était. Sa blancheur lui donne de nouveaux avantages, lui permet de sortir de sa condition de pauvreté et de soumission mais la prive, en même temps, de ses habitudes aussi bien que des personnes et des endroits qu'elle aime. Elle n'est d'ailleurs gardée au pensionnant que par respect des quotas :

Nous sommes les seules blanches de la pension d'État [la narratrice et Hélène Lagonelle]. Il y a beaucoup de métisses. (p. 86-87)

[...] La directrice a accepté [de me laisser libre le soir] parce que je suis blanche et que, pour la réputation du pensionnat, dans la masse des métisses il faut quelques blanches. (p. 88)

Elle est rejetée des mêmes Blancs qui étaient en admiration face à la beauté de son esprit :

Chaque soir cette petite vicieuse va se faire caresser le corps par un sale Chinois millionnaire. Elle est aussi au lycée où sont les petites filles blanches [...]. Un jour ordre leur sera donné de ne plus parler à la fille de l'institutrice de Sadec.

À la récréation, elle regarde vers la rue, toute seule, adossée à un pilier du préau. [...] Elle continue à venir en classe dans la limousine noire du Chinois de Cholen. Elles la regardent partir. Il n'y aura aucune exception. Aucune ne lui adressera plus la parole. (p. 109-110)

Ainsi, « toute seule » elle affronte son nouveau sort, sa nouvelle vie « d'enfant prostituée » (p.33), envers et contre tous, y compris sa mère qui, nonobstant, comprend la situation, l'analyse lucidement, en dépit de son indignation :

La mère parle, parle. Elle parle de la prostitution éclatante et elle rit, du scandale, de cette pitrerie, de ce chapeau déplacé, de cette élégance sublime de l'enfant de la traversée du fleuve, et elle rit de cette chose

irrésistible ici dans les colonies françaises, je parle, dit-elle, de cette peau de blanche, de cette jeune enfant qui était jusque-là cachée dans les postes de brousse et qui tout à coup arrive au grand jour et se commet dans la ville au su et à la vue de tous, avec la grande racaille milliardaire chinoise. (p. 113)

La plainte de la mère résume tout. C'est « cette peau blanche » qui fait de sa fille un être « irrésistible » aux yeux du Chinois à la limousine noire. La couleur de l'automobile est d'ailleurs très significative. Bien que la narratrice n'ait évoqué qu'allusivement la couleur de la peau de son amant, elle n'a pas raté une seule occasion de nous rappeler la couleur de sa voiture qui n'est autre que son métonyme. La limousine noire détermine symboliquement l'amant : richesse, vie latente, fertilité, éros frustré, ombre, angoisse, perte et départ qui se profilent⁷.

Alors que l'enfant est blanche, initialement innocente, pure, vierge, inaccomplie⁸, et que cette blancheur semble également la définir en annonçant des joies juvéniles, un commencement mais aussi un passage⁹, l'auto de son amant est noire, et cette noirceur, tout en le représentant, la transporte, l'absorbe¹⁰ davantage, de jour en jour. Cette deuxième couleur absolue qui désigne l'amant, contre-couleur de la première, altérera les caractéristiques originelles de l'enfant. Toujours symboliquement, alors que cette dernière se fait arracher un « petit slip de coton blanc » (p. 49) avant la première étreinte, le Chinois se couvre d'un « peignoir noir » (p. 53) juste après l'amour.

Par ailleurs, la famille de l'enfant blanche, tout en l'excluant, rejette son amant, toujours à cause de l'incompatibilité de leurs couleurs à leurs yeux. Blanche et Chinois (bien qu'être chinois ne soit pas une couleur) ne se marient pas.

Mes frères ne lui adresseront jamais la parole. C'est comme s'il n'était pas visible pour eux, comme s'il n'était pas assez dense pour être perçu, vu, entendu par eux. Cela parce qu'il est à mes pieds, qu'il est posé en principe que je ne l'aime pas, que je suis avec lui pour l'argent, que je ne

⁷ Voir Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, « Noir », in *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1983, p. 671-674.

⁸ « Blanc », *ibid.*, p. 125-128.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ « Le noir absorbe la lumière et ne la rend pas », *ibid.*, p. 673.

peux pas l'aimer, que c'est impossible, qu'il pourrait tout supporter de moi sans être jamais au bout de cet amour. Cela, parce que c'est un Chinois, que ce n'est pas un blanc. (p. 65)

Le père du Chinois s'oppose aussi farouchement à tout avenir commun de l'amant et de l'enfant. « Il refusera le mariage de son fils avec la petite prostituée blanche du poste de Sadec » (p. 45) ; « Même lui, au lieu d'en être honoré, il n'en veut pas pour son fils. Famille de voyous blancs. » (p. 109). D'un côté comme de l'autre, le mélange des couleurs est inenvisageable, interdit.

Portant sur leurs épaules le poids d'un monde qui se veut impérieusement monochrome, les amants finissent par se séparer. Le Chinois commence à penser que le départ de l'enfant « est la chance de leur histoire [...] qu'il faudra l'abandonner, l'oublier, la redonner aux blancs, à ses frères. » (p. 119). Renoncer à elle était l'unique issue possible face à l'impossibilité de leur amour. La scène de la séparation se fait l'écho de celle de la rencontre, exclusivement en noir et blanc, cette fois-ci. Emportée par « le paquebot noir » (p. 138), sous un « ciel deven[u] noir » (p. 134), l'enfant brutalement vieillie regarde s'éloigner l'image de l'amant :

Sa grande automobile était là, longue et noire, avec, à l'avant le chauffeur en blanc. C'était lui à l'arrière, cette forme à peine visible, qui ne faisait aucun mouvement, terrassée. Elle était accoudée au bastingage comme la première fois sur le bac. Elle savait qu'il la regardait. Elle le regardait elle aussi, elle ne le voyait plus mais elle regardait encore vers la forme de l'automobile noire. (p. 135-136).

Musique et lumières ne fuseront qu'après cette dernière scène muette bicolore, incolore – si l'on considère le blanc et le noir comme des non-couleurs –, cette image absolue qui n'est autre que le pendant obscur de la première.

2. Une enfance haut en couleurs

Paradoxalement, les souvenirs livrés ci-avant en noir et blanc prennent progressivement des couleurs aussi bien dans la mémoire de Duras, sous sa plume et dans son imagination d'écrivaine, qu'aux yeux du

lecteur chargé de développer le négatif, d'y combler les vides, inverser les teintes, lire à travers son obscurité¹¹ noire et sa blancheur écrasante. Il s'agit de dynamiser les couleurs, de les brasser, de les violenter et de les faire exploser sous forme de feu d'artifice aux teintes enchanteresses qui enluminent, en dépit de toute ségrégation, les années de Saïgon. Un arc-en-ciel fait de nombreuses couleurs et de lumières merveilleuses se dresse constituant un pont poétique entre ciel et terre, présent et passé, Occident et Orient, une passerelle entre temps et espaces fantasmagoriques et réels.

L'enfant blanche fait tout ce qui est en son pouvoir pour échapper à sa blancheur, aussi bien celle de sa peau que celle associée symboliquement à l'innocence. La même photographie omise, immortalisée en noir et blanc, prend progressivement des couleurs intenses, éclatantes. Tous les artifices et les accessoires sont bons pour détourner le regard de sa blancheur et pour le saisir, paradoxalement, par une féminité naissante, une sensualité pétulante. D'abord, « le lamé or » dont se chausse la jeune fille sort l'image de sa bichromie froide, lui conférant brillance et violence. Le jaune métallique du doré est, en effet, l'une des couleurs les plus ardentes, lumineuses, débordantes, difficiles à étreindre. « Associé au mystère du Renouveau »¹², il symbolise l'explosion libidinale de l'adolescente, sa sortie de l'enfance, l'affirmation de son autorité et de son pouvoir féminins¹³. L'enfant, à l'image de l'or, serait le produit d'une transformation frappante dont nous sommes spectateurs. Voici comment la description se focalise sur ce détail des chaussures dorées :

Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. [...] Je porte ces lamés or pour aller au lycée. Je vais au lycée en chaussures du soir ornées de petits motifs en strass. C'est ma volonté. Je ne me supporte qu'avec cette paire de chaussures-là et encore maintenant je me veux comme ça, ces talons hauts sont les premiers de ma vie, ils sont beaux, ils ont éclipsé toutes les chaussures qui les ont précédés, celles pour courir et jouer, plates, de toile blanche. (p. 18-19)

« Les chaussures d'or » à talons (p. 42) s'opposent en tout point à celles plates « de toile blanche ». Alors que les deuxièmes sont adaptées

¹¹ « Regardez cette obscurité autour de nous, si dense, il ne faut pas s'en plaindre désormais, voyez comme on lit à travers », dit Duras à Yann Andréa. Marguerite Duras, *L'Été 80*, Paris, Minuit, 1980, p. 87.

¹² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, « Jaune », in *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 535.

¹³ Voir « Chaussure », *ibid.*, p. 218.

aux jeux d'enfants par la couleur et la forme, les premières sont le signe de l'évolution de celle qui les chausse, de l'affirmation de son caractère de jeune femme : « C'est ma volonté », « je me veux comme ça ».

La même scène se dynamise davantage quand l'objectif s'arrête sur le chapeau rose qui couvre la tête de l'enfant.

Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir. L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau. (p. 19)

Ce « chapeau rose » d'homme (p. 21, 112) donne une valeur équivoque à la sensualité issante de l'enfant. Le chapeau, signe de supériorité, de souveraineté, d'affirmation de soi – à l'image des chaussures –, associé au rose, « symbole de régénérescence », des « mystères de l'initiation », du « départ d'un nouveau cycle »¹⁴ rompent avec la naïveté et l'innocence que peut véhiculer la couleur seule et immergent toute la photographie qui en devient absolument rose, dissolvant le blanc et le noir, y compris le « large ruban noir » du chapeau et la couleur du fleuve :

La petite au chapeau de feutre est dans la lumière limoneuse du fleuve, seule sur le pont du bac, accoudée au bastingage. Le chapeau d'homme colore de rose toute la scène. C'est la seule couleur. (p. 29-30)

Par ailleurs, le maquillage est un autre artifice utilisé par la jeune fille pour se soustraire à son enfance et à sa blancheur. Les couleurs de la traversée s'intensifient :

Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore. Quinze ans et demi. Déjà je suis fardée. [...] Pardessus la crème Tokalon je mets de la poudre couleur chair [...]. Ce jour-là j'ai aussi du rouge à lèvres rouge sombre comme alors, cerise. (p. 24-25)

Le rouge sombre, comme les souliers dorés, conteste « le corps chétif » (p. 20) et les « seins d'enfant » (p. 29) des quinze ans et demi. Nocturne, mystérieux, il invite à la transgression de « l'interdit jeté sur les

¹⁴ « Rose », *ibid.*, p. 823.

pulsions sexuelles, la libido, les instincts passionnels »¹⁵. Couleur de la prostitution, de la séduction, il aguiche l'observateur et témoigne du mûrissement de celle qui tourne le dos à son enfance. « Soudain je me vois comme une autre, [dit-elle] comme une autre serait vue, au dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir » (p. 20). Elle nous met elle-même en garde contre ces réelles intentions d'avoir choisi un tel paraître : « Ne croyez pas, ce chapeau n'est pas innocent, ni ce rouge à lèvres, tout ça signifie quelque chose, ce n'est pas innocent, ça veut dire, c'est pour attirer les regards, l'argent » (p. 109).

La mère, à l'image de sa fille acquiert des couleurs l'espace d'une photo, mais pas pour les mêmes raisons : « Vieille, les cheveux blancs, [...] elle s'est fait photographier avec sa belle robe rouge sombre et ses deux bijoux, son sautoir et sa broche en or et jade, un petit tronçon de jade embouti d'or » (p. 118). Même la plus sombre, la plus désespérée, la plus "décolorée" des femmes se pare de la chaleur du rouge sombre et de l'or afin de se faire immortaliser sous son meilleur jour.

Le Chinois à l'auto noire acquiert, par ailleurs, des couleurs sous les doigts de l'enfant. « Elle ne le regarde pas. Elle le touche. [...] elle caresse la couleur dorée, l'inconnue nouveauté. » (p. 50). La synesthésie permet d'établir une association entre le toucher signifié par le verbe « caresser » et la vue à laquelle renvoie « la couleur dorée ».

Plus nous avançons dans la lecture, plus la photo de l'enfance indochinoise prend des couleurs. Curieusement, les nuits s'illuminent, s'enluminent perdant totalement leur noirceur supposée, sous l'effet de la magie des mots, de la mémoire, de l'imagination :

Des nuits, je me souviens. Le bleu était plus loin que le ciel, il était derrière toutes les épaisseurs, il recouvrait le fond du monde. Le ciel, pour moi, c'était cette traînée de pure brillance qui traverse le bleu, cette fusion froide au-delà de toute couleur. [...]. La lumière tombait du ciel dans des cataractes de pure transparence, dans des trombes de silence et d'immobilité. L'air était bleu, on le prenait dans la main. Bleu. Le ciel était cette palpitation continue de la brillance de la lumière. La nuit éclairait tout, toute la campagne de chaque rive du fleuve jusqu'aux limites de la vue. (p. 99-100)

¹⁵ « Rouge », *ibid.*, p. 831.

Après les couleurs chaudes, le jaune (or), le rose et le rouge, le bleu, la plus profonde, la plus froide, la plus immatérielle et la plus pure des couleurs¹⁶ s'empare de l'image, de toutes les composantes du paysage, pour établir un certain équilibre chromatique dans l'œuvre, atténuer la violence des teintes précédentes, adoucir la photographie. Une fois de plus, grâce au procédé de la transposition des sens, toucher et vue se confondent. Le bleu « recouv[er] le fond du monde », colore l'air que l'enfant peut prendre dans la main. Comme le blanc et le noir, il devient couleur absolue en constituant une phrase à lui seul : « Bleu. ». La grande villa de Sadec, celle du père du Chinois, a également des « balustrades bleues » (p. 56), elle est « en céramiques bleues » (p. 109), dans le dortoir d'enfants, « la lumière est [de même] bleue » (p. 124). Ce bleu qui conquiert les espaces fermés, comme la villa du Mékong et le dortoir, les allège, fait disparaître leurs murs, les obstacles qu'ils représentent, les dématérialise et noie le réel faisant ainsi régner l'imaginaire, le rêve, l'inconscient¹⁷.

Ailleurs, d'autres couleurs et lumières teintent la nature : la narratrice parle d' « un ciel jaune et vert » (p. 107), de « soleils rouges » (p. 107), du « parc de lauriers-roses » (p. 108, 110), de « la grande place du poste étincelante de lumière » (p. 112), d'un « ciel illuminé de brillances » (p. 138), de « la lumière surnaturelle qui suit la pluie. » (p. 106). Même la garçonnière, « lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur » se baigne d' « une lumière fraîche, nouvelle » (p. 92).

En définitive, la photographie manquante, celle de la traversée du Mékong, capturée au départ en noir et blanc par la narratrice, s'anime, se dynamise, se colorie sous l'effet de l'association de l'imaginaire durassien et de celui du lecteur. L'écriture croque d'abord des portraits, des espaces, des scènes en couleurs absolues, injecte progressivement, puis de plus en plus intensément des couleurs plus ou moins chaudes, plus ou moins violentes jusqu'à faire disparaître le croquis derrière une toile lumineuse, brillante, polychrome. Les différences identitaires qui séparent blanc et or, homme et femme, amant chinois et enfant française s'évanouissent et laissent la place à une fête sensorielle, illustrée d'abord par les couleurs, mais également, par les odeurs et les sons. Une perception synesthésique transforme les senteurs et les résonances lointaines en teintes qui enluminent, au même

¹⁶ « Bleu », *ibid.*, p. 129.

¹⁷ Voir *idem*.

titre que les couleurs, la photographie initialement en noir et blanc. La scène du départ, bien qu'elle fasse revenir les couleurs absolues de la séparation « fait éclater la musique de Chopin sous le ciel illuminé de brillances » (p. 138). L'enfant blanche, l'enfant de marbre peut enfin pleurer et reconnaître son intense amour pour le Chinois. La photographie est colorée plus que jamais de la passion remémorée dont naît *L'Amant*, dont renaît l'enfant.

Bibliographie

- Bourin, André, « Entretien de Marguerite Duras avec André Bourin : "Non, je ne suis pas la femme d'Hiroshima" », *Les Nouvelles littéraires*, n°18, janvier 1959, p. 1-4.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1983.
- Duras, Marguerite, *L'Amant* (1984), Paris, Minuit, 2008.
- Duras, Marguerite, *L'Été 80*, Paris, Minuit, 1980.
- Le Masson, Hervé, « Entretien de Marguerite Duras avec Hervé Le Masson : Inconnue de la Rue Catinat », *Le Nouvel Observateur*, n°28, septembre 1984, p. 52-54.
- Noël, Bernard, « Détails », *Roman Opalka*, Paris, Dis voir, 1996.
- Saemmer, Alexandra, « Le Blanc et le noir chez Marguerite Duras et Roman Opalka », in *Littérature et peinture*, dir. Serge Gaubert et Radu Toma, Bucarest, Presses universitaires de Bucarest, 2003, p. 69-76.
- Waters, Julia, « Marguerite ou l'enchantement : l'angoisse de l'influence chez Alain Robbe-Grillet », in *Les lectures de Marguerite Duras*, dir. Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, ouvrage publié avec le soutien du LERTEC, de la Région Rhône-Aples et du Centre Culturel de la Tourette, PUL, 2005.