

Anne-Marie Stretter infiniment ?

Anne Cousseau – Université de Lorraine

Introduction

Les réflexions que je vous propose aujourd'hui autour de la figure d'Anne-Marie Stretter racontent d'une certaine manière une histoire, l'histoire de ma lecture, et de ma relecture, des textes de Duras qui m'accompagnent intimement depuis maintenant plus de trente ans.

Dans ce beau texte publié par Delphine Horvilleur en 2022, *Il n'y a pas de Ajar*, je retiens cette phrase :

Nous sommes [...] pour toujours les enfants des livres que nous avons lus, les fils et filles des textes qui nous ont construits, de leurs mots et de leurs silences. (31)

Indéniablement, les textes de Duras m'ont construite. Mais aussi, en une sorte de parallélisme inversé, je me suis lue différemment en eux au fil des années, et je les ai « construits » à partir de signes et de significations qui n'étaient plus tout à fait les mêmes. Ainsi, dans la thèse que j'ai consacrée à l'écriture de l'enfance chez Duras, j'avais réservé un long développement à la figure d'Anne-Marie Stretter que j'avais intitulé « Anne-Marie Stretter infiniment » (ce développement ne figure pas dans la version publiée chez Droz en 1999), où je m'attachais à montrer la permanence du personnage dans l'œuvre, la force de sa présence et son pouvoir de résonance. M'en tenant d'une certaine manière à ce que Duras en dit dans *Les Lieux de Marguerite Duras* :

Mes films et mes livres sont des histoires d'amour avec elle depuis quelques années. Pas constamment : il y a des moments où je ne m'en occupe pas, pendant que je fais les autres films je ne m'en occupe pas, mais elle est quand même toujours là.¹

¹ Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977, p. 69.

Ces phrases prononcées en 1976 lors des entretiens avec Michelle Porte restent vraies jusque dans les dernières années de l'œuvre puisque l'on retrouve encore Anne-Marie Stretter dans *L'Amant de la Chine du Nord* : « Anne-Marie Stretter infiniment » donc.

Et cependant manquait dans la lecture que je produisais pour ma thèse quelque chose : le prisme retenu, celui de la présence obsédante, ne suffisait pas à rendre compte de la manière dont cette figure pouvait constituer dans l'œuvre un lieu de l'écrit et permettait d'approcher ce qui appartient en propre à l'univers de Duras, à son écriture, précisément parce que sa présence fait problème.

Un texte de Deborah Levy lu récemment, *État des lieux*², est venu ouvrir un espace de lecture inattendu. Le « récit », pour autant que ce terme convienne aux textes de Deborah Levy, est conduit tout du long par le désir de la narratrice (largement investie par le « je » de l'autrice) d'acquérir une maison où elle pourrait vivre et travailler à son rythme, la recherche d'un lieu où être soi et à soi, d'une « chambre à soi ». La référence à Marguerite Duras est constante dans la trilogie autobiographique de Deborah Levy³, et ce texte est ainsi traversé par plusieurs extraits de *La Vie matérielle* et d'*Écrire* où Duras évoque le rapport singulier de la femme à la maison. Dans les premières pages d'*État des lieux*, je lis ceci (sans mention particulière à l'œuvre de Duras) :

La réalisatrice et scénariste Céline Sciamma a observé que quand on donne une subjectivité à un personnage féminin on lui rend ses désirs ; je songe d'un coup que créer un personnage féminin animé de désirs qui ne soient pas ceux de l'homme était peut-être quelque chose qu'un auteur de cette génération ne pouvait même pas *concevoir*. D'une certaine façon, le *elle* de l'histoire était un personnage féminin porté disparu. Ses désirs étaient portés disparus.⁴

Lorsque je découvre ces deux dernières phrases surgit immédiatement, sans que rien dans le texte de Deborah Levy ne l'appelle directement, la figure d'Anne-Marie Stretter. Je cherche pourquoi : cela ne coïncide pas complètement avec la saisie du personnage qui a été la mienne jusque-là. Et s'opère alors un déplacement de ma lecture : ce qui s'écrit dans les textes de Duras n'est pas tant la présence d'Anne-Marie Stretter que son absence obsédante qui, du même coup, fait présence. Ce qui travaille l'écriture est le souci permanent de la rendre à l'absence. C'est de cette relecture que je vous parlerai aujourd'hui.

² Deborah Levy, *État des lieux*, Éditions du sous-sol (trad. française), 2021.

³ Composée par ailleurs du *Coût de la vie* (2023) et de *La Position de la cuillère* (2024), également publiés aux Éditions du sous-sol.

⁴ *Op. cit.*, p. 24-25.

« *Portée disparue* »

Si l'on retrace la généalogie textuelle du personnage, la manière dont Anne-Marie Stretter entre dans l'œuvre et se construit au fil des textes (et pour une part, des films), s'impose cette évidence : elle s'offre toujours comme une apparition. Mais une apparition dont l'intensité n'a d'égale que son absence, une apparition vouée à disparaître.

C'est dans un texte bref, « L'homme assis dans le couloir », publié en 1962 dans la revue *L'Arc* qu'elle surgit, dès la phrase liminaire, sans autre forme de présentation : « L'homme assis dans le couloir, à quelques mètres de la porte d'entrée, regarde Anne-Marie Stretter ». De ce personnage, on ne saura rien, sinon le corps qu'elle offre au regard et au désir de l'homme. Dans la version réécrite publiée en 1980 aux éditions de Minuit, l'identité d'Anne-Marie Stretter s'est effacée, le personnage féminin s'est anonymisé, devenu simplement « la femme » : « portée disparue ».

Un an après la première apparition lapidaire de 1962, qui marque néanmoins la naissance d'un nom et d'une figure étroitement corrélée au désir, le personnage fait sa véritable entrée, sa grande entrée pourrait-on dire, en ouvrant tout à la fois *Le Ravissement de Lol V. Stein* (publié en 1963) et le cycle indien, et s'offre là encore comme une apparition au moment où elle « franchi[t] la porte de la salle de bal du Casino municipal de T. Beach⁵ » : « L'orchestre cessa de jouer », « La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide⁶ ». Suivent alors deux pages qui évoquent sur un mode éminemment poétique la vision (plus que la description) produite par le personnage, son pouvoir de fascination : deux pages magistrales qui fixent à jamais l'image de la femme fatale qu'elle incarnera tout au long de l'œuvre. À l'issue de cette scène inaugurale, qui laisse Lol V. Stein évanouie, « pour toujours là où l'événement l'avait trouvée lorsque Anne-Marie Stretter était entrée⁷ », cette dernière quitte le bal en compagnie de Michael Richardson : elle disparaît dans le même temps du récit pour n'y plus revenir.

⁵ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, coll. « Folio », 1976 (1964), p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

Le Vice-consul, publié en 1966, et dont on peut rappeler que la genèse chevauche en partie celle du *Ravissement de Lol V. Stein*, est sans aucun doute le texte qui donne sa véritable existence diégétique au personnage d'Anne-Marie Stretter. Mais, dans le même temps, le récit est tout entier tendu vers une forme d'absentement progressif de celle dont on note au moment du bal de l'Ambassade le « regard d'exilée⁸ ». Ainsi ne cesse-t-elle de s'endormir dans les dernières scènes du texte, lors des discussions avec Michael Richard et Charles Rossett à l'Hôtel du Prince of Wales puis dans sa villa, tous deux situés dans les Îles du Delta du Gange. Cette position de « belle endormie » constitue un élément scénique essentiel dans le roman comme dans le film *India Song*⁹.

Puis la fin du récit multiplie les signes d'une sortie de scène : « Anne-Marie Stretter sort, elle ne les voit pas derrière la grille, elle va calmement vers la mer¹⁰ », « elle doit nager maintenant derrière les grands grillages élevés contre les requins du delta, ombre laiteuse dans l'eau verte. Charles Rossett voit : il n'y a personne ni dans la villa ni dans le parc, elle nage, se maintient au-dessus de l'eau, noyée à chaque vague, endormie peut-être ou pleurant dans la mer¹¹ ». Une sortie de scène rendue trouble par les visions hallucinées de Charles Rossett (« elle doit nager » / « elle nage ») et dont la signification apparaît de plus en plus indécise. Des images de mort traversent à plusieurs reprises l'évocation d'Anne-Marie Stretter : « il [Charles Rossett] continue à la regarder jusqu'à la défaire, jusqu'à la voir assise à se taire avec les trous de ses yeux dans son cadavre au milieu de Venise¹² », « Michael Richard se lève, va vers le lit à son tour, s'approche de cette femme. Son corps allongé paraît privé de son volume habituel. Elle est plate, légère, elle a la rectitude simple d'une morte¹³ », jusqu'à l'image de « noyée » mentionnée à la fin de la citation ci-dessus. Ainsi *Le Vice-Consul* vient-il progressivement confirmer ce que pouvait avoir de programmatique la pensée

⁸ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1977 (1966), p. 92.

⁹ Dans *India Song* (texte théâtre film), Anne Marie-Stretter est qualifiée de « dormeuse debout » (Gallimard, 1973, p. 35).

¹⁰ *Le Vice-consul*, *op. cit.*, p. 199. C'est nous qui soulignons.

¹¹ *Ibid.*, p. 201. C'est nous qui soulignons.

¹² *Ibid.*, p. 191.

¹³ *Ibid.*, p. 197.

de Tatiana Karl au moment du bal : « [...] rien ne pouvait plus arriver à cette femme [...], plus rien, rien. Que sa fin [...]»¹⁴ ».

Si la dernière mention du personnage propose au lecteur la vision, imaginée par Charles Rossett, d'Anne-Marie Stretter allongée sur le chemin qui mène de sa villa à la mer, un instant réveillée par le chant de la mendicante, sa mort nous est révélée par les livres et les films qui poursuivent et achèvent le cycle indien, actualisant les images de morte disséminées dans les dernières pages du *Vice-Consul*. Ainsi lit-on à la fin d'*India Song*, selon un processus de répétition-variation propre à l'écriture durassienne :

Le Jeune Attaché est revenu à la Résidence au cours de la nuit. Il l'a vue.

Elle était allongée dans l'allée, accoudée au sol.

Il a dit : « Elle a déplié son bras et elle a posé son visage sur son bras. Le Vice-consul de Lahore était assis à dix mètres d'elle. Ils ne se sont pas parlé. [...] »

Elle a dû rester là longtemps, jusqu'au jour – et puis elle a dû prendre l'allée... (*Arrêt*). C'est sur la plage qu'on a retrouvé le peignoir. *Silence*.¹⁵

Ainsi, à peine entré dans l'univers durassien, le personnage d'Anne-Marie Stretter est définitivement « porté disparu », et les œuvres du cycle indien condamnées à n'être plus après *Le Vice-Consul* que des lieux de mémoire et des tombeaux poétiques, chantant sa « légende¹⁶ ». Irréversiblement inscrite dans l'épaisseur de cette absence, elle ne cesse pas pour autant de maintenir dans l'œuvre durassienne une présence qui, en portant désormais l'effectivité de la mort, ne peut être décorrélée de la disparition.

Sa dernière apparition dans l'œuvre est à cet égard tout à fait significative dans l'œuvre, puisque son entrée dans *L'Amant de la Chine du Nord* ne parvient à s'opérer que par une affirmation réitérée de sa disparition :

La fête du Poste aurait donc été là, derrière la grille qui longe le parc. [...]

Sous la lumière d'un lampadaire, une piste blanche traverse le parc. Elle est vide

Et voici, une femme en robe longue rouge sombre avance lentement dans l'espace blanc de la piste. Elle vient du fleuve.

Elle disparaît dans la Résidence.

¹⁴ *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 16.

¹⁵ *India Song*, op. cit., p. 144-45.

¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

La fête a dû finir tôt à cause de la chaleur. Reste ce disque oublié qui tourne dans un désert.

La femme en rouge n'a pas réapparu. Elle doit être à l'intérieur de la Résidence.

Les terrasses du premier étage se sont éteintes et peu après son passage, au rez-de-chaussée, au coeur de la Résidence, des lampes ont été allumées.

La piste reste vide.

La femme en rouge ne revient pas. [...]

La piste s'est éteinte à son tour. La femme en rouge n'est pas revenue¹⁷. (19-20)

Anne-Marie Stretter s'avère donc être un personnage qui n'existe que dans une dialectique permanente de l'apparition et de la disparition, selon un mouvement d'échappée qui impose un retour ne pouvant opérer que par le surgissement, ou l'apparition, celle-ci maintenant son intensité d'être par la disparition qui nécessairement lui succède. Elle est animée par un mouvement d'« en allé »¹⁸, qui s'inscrit lexicalement et symboliquement dans ce lieu de l'allée où la laisse la fin du *Vice-Consul* :

Le tremblement des paupières avait cessé. Elle dormait lorsqu'ils étaient partis.

L'Océan est une laque verte, on voit très bien les Îles, mais le parc est encore dans l'ombre, la clarté est au bout de l'allée.¹⁹

Infinitement présente parce que « profondément absente²⁰ », elle est de ce même lieu intenable, oxymorique, que le vice-consul, celui de Lahore / La-hors, ce lieu où l'on ne peut être que « dans l'impossibilité d'y être²¹ ».

Une femme aux désirs portés disparus

¹⁷ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du nord*, Gallimard, 1991, p. 19-20.

¹⁸ Je reprends ici l'expression à Maud Fourton (*Marguerite Duras, une poétique de « l'en allé »*, Presses Universitaires de Dijon, 2008).

¹⁹ *Le Vice-Consul, op. cit.*, p. 198-199.

²⁰ *India Song, op. cit.*, p. 115.

²¹ « On sait que c'est soi qui était à Lahore dans l'impossibilité d'y être » (*Le Vice-Consul, op. cit.*, p. 126).

Ainsi celle dont il est dit dès son entrée emblématique dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* que le regard est « difficile à capter » en raison d'un « défaut », « une décoloration [...] de la pupille²² » présente-t-elle, pourrait-on dire, un « défaut » d'incarnation que l'œuvre sonde d'un texte à l'autre, et où s'inscrit le lieu de l'écriture incessamment relancée par l'énigme, l'impossibilité à être, du personnage. Et le lecteur, à son tour fasciné, accepte de se perdre avec elle au gré de ses disparitions d'un texte à l'autre.

Au cœur de cet écheveau complexe, qui se construit par des variations narratives multiples, parfois contradictoires, je regarde « pour trouver, trouver qui c'[est], [Anne-Marie Stretter]²³ », et je vois Ophélie, autre figure littéraire dont on peut dire également avec Deborah Levy qu'elle est un « personnage féminin porté disparu ».

Dans un article publié en 2001, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle »²⁴, je me suis attachée à montrer comment s'est opéré à partir de l'époque romantique un lent processus d'élaboration mythique autour de ce personnage shakespearien, et qui traverse encore l'imaginaire du XX^e siècle lorsqu'il s'agit d'évoquer sur un mode héroïque la mort féminine par noyade. Le mythe ophélien se construit par un ensemble de motifs, la mort, l'eau et le sommeil, dont l'association intime est à jamais fixée par le poème de Rimbaud et la peinture du peintre préraphaélite John Everett Millais où l'on voit la blanche Ophélie étendue sur l'eau, flottant entre le sommeil et la mort. Nous avons pu voir précédemment combien l'équation entre le sommeil et la mort construisait le récit indécis de la fin d'Anne-Marie Stretter, saisie non pas comme un arrêt mais dans un mouvement de passage, de traversée, à la manière de l'Ophélie « en allée » au fil de l'eau de Rimbaud ou de Georges Rodenbach dans *Bruges-la-morte*²⁵. De même Anne-Marie Stretter se tient-elle entre la vie et la mort, au lieu

²² *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 16. C'est nous qui soulignons.

²³ Phrase que je reprends au texte de *L'Amant*, Minuit, 1984, p. 82, à propos du personnage de Marie-Claude Carpenter.

²⁴ Anne Cousseau, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2001, n° 1, p. 81-104.

²⁵ « Dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues [...] avait pensé plus doucement à la morte. Il l'avait mieux revue, mieux entendue, retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée » (Actes Sud, coll. « Babel », 1989 (1892), p. 26).

littéral de l'invivable, celui de « la mort dans une vie en cours mais qui ne vous rejoindrait jamais²⁶ ».

Si l'eau est un élément indissociable de l'ambivalence établie entre le sommeil et la mort, elle entre également dans un autre ensemble de motifs signifiants qui la relie à la souffrance, au désespoir et au découragement à vivre. C'est là ce qui construit selon Bachelard le « complexe ophélien », qu'il définit ainsi dans *L'Eau et les rêves* : l'eau est « la vraie matière de la mort bien féminine²⁷ », « l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et, dans les drames de la vie et de la littérature, elle est l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste. L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement "noyés de larmes"²⁸ ».

L'on notera combien l'eau est pour Anne-Marie Stretter un élément ontologique qui la définit d'une manière essentielle. Le texte du *Vice-Consul*, qui donne chair au personnage et en construit l'épaisseur, accumule des images qui rendent compte de ce syncrétisme pour tenter de percer l'énigme de cette femme :

Eau qui dort cette femme ?²⁹

Certaines femmes rendent fou d'espoir, vous ne trouvez pas ? [Le vice-consul] regarde vers Anne-Marie qui, une coupe de champagne à la main, écoute distraitement quelqu'un - Celles qui ont l'air de dormir dans les eaux de la bonté sans discrimination³⁰.

Qualifiée d'« Ève marine » dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Anne-Marie Stretter est incarnée au cinéma dans *India Song* par Delphine Seyrig que Duras évoque implicitement dans *Les Yeux verts*, en regard d'une photographie de l'actrice, avec ces mots :

[...] de cette ville océane, c'est de là qu'elle sortira des eaux, de ce fleuve, elle est celle de l'autre versant, écoute, regarde là, elle vient, elle est celle qui vient, elle, la perte du monde, regarde, la voici, tu la reconnais [...], si jeune elle est, si belle, habillée de peau blanche, les yeux verts.³¹

²⁶ *Le Vice-Consul*, op. cit., p. 174.

²⁷ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, éditions José Corti, coll. « biblio essais », 1994 (1942), p. 96.

²⁸ *Ibid.*, p. 98.

²⁹ *Le Vice-Consul*, op. cit., p. 110.

³⁰ *Ibid.*, p. 120.

³¹ Marguerite Duras, « Pour Jean-Pierre Ceton, les Yeux Verts », *Les Yeux verts*, *Cahiers du cinéma*, n° 312-313, juin 1980, p. 45.

Ce qui conduit Sylvie Thorel, dans son étude *Duras ou les fantômes d'Anne-Marie Stretter*³², à établir une autre analogie mythique, celle avec la figure de Vénus Anadyomène. L'eau constitue l'élément matriciel du personnage, et sa disparition dans la mer indienne, qui mêle à « la glace verte de l'océan³³ » « ses yeux verts d'eau³⁴ » apparaît dès lors « complètement logique » :

Je ne sais pas si c'est un suicide. Elle rejoint comme une mer..., elle rejoint la mer indienne comme une sorte de mer matricielle. Quelque chose se boucle avec sa mort. Elle ne peut pas faire autrement. Je pense que c'est un suicide complètement logique, qui n'a rien de tragique. Elle ne peut pas vivre ailleurs que là et elle vit de cet endroit-là, elle vit du désespoir que secrète chaque jour l'Inde, Calcutta, et de même elle en meurt, elle meurt comme empoisonnée par l'Inde. Elle pourrait se tuer autrement, mais non, elle se tue dans l'eau, oui, dans la mer indienne.³⁵

Dans ces propos, l'on saisit aussi combien l'eau est lestée d'une charge signifiante, symbolique, celle de la douleur : douleur d'être au monde, douleur de la misère du monde dont Calcutta se fait l'emblème. Rappelons ici les paroles du vice-consul : « Celles qui ont l'air de dormir dans les eaux de la bonté sans discrimination... celles vers qui vont toutes les vagues de toutes les douleurs, ces femmes accueillantes³⁶ ». Cette douleur, ainsi que Duras l'explique à Xavière Gauthier dans *Les Parleuses*, est comme un fleuve qui coule en elle et la traverse, ne cesse de la traverser³⁷. L'expression de ce fleuve de douleur se matérialise dans les larmes, dont Anne-Marie Stretter ne se défait jamais vraiment : « Je pleure sans raison que je pourrais vous dire », explique-t-elle à Charles Rossett, « c'est comme une peine qui me traverse, il faut bien que quelqu'un pleure, c'est comme si c'était moi³⁸ ». Plus tard dans la nuit, après le bal de l'ambassade, Charles Rossett marche dans Calcutta et « pense aux larmes » : « Il lui semble se souvenir que dans l'exil du regard de l'ambassadrice, depuis le commencement de la nuit, il y avait des larmes qui attendaient le matin³⁹ ». Et c'est alors, en

³² Presses Universitaires de Rennes, 2023.

³³ *Le Vice-Consul*, op. cit., p. 176.

³⁴ *Ibid.*, p. 125.

³⁵ Marguerite Duras, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 78.

³⁶ *Le Vice-Consul*, op. cit., p. 120.

³⁷ « Ça coule en elle. Tu vois, c'est comme un fleuve qui l'a traversée, comme traversée par ce fleuve de douleur » (*Les Parleuses*, Minuit, 1974, p. 175).

³⁸ *Le Vice-Consul*, op. cit., p. 198.

³⁹ *Ibid.*, p. 164.

toute logique pourrait-on dire là encore, que la « mémoire *flottante*⁴⁰ » des voix de *La Femme du Gange* et d'*India Song* s'empare de la légende d'Anne-Marie Stretter, celle qui est désormais « statufiée dans ses larmes⁴¹ ».

Je reviens au mythe ophélien. Depuis le texte shakespearien, l'histoire d'Ophélie est celle d'un sujet qui ne peut se constituer et advenir à lui-même, se construisant avant tout dans le regard et le discours de l'Autre. Il n'est que de relire la tirade de son frère Laërtes avant son départ pour la France, les conseils de son père Polonius sur son rôle à tenir auprès d'Hamlet, ou les poèmes que ce dernier lui adresse, pour comprendre l'aliénation du personnage, objet de tous les désirs sauf du sien. Elle est une figure d'abnégation et de renoncement, une image imaginaire qui se creuse indéfiniment dans le désir de l'Autre et s'y abîme : un personnage féminin dont « les désirs sont portés disparus » si je reprends les mots de Deborah Levy, et dans lesquels je reconnais quelque chose d'Anne-Marie Stretter.

À Xavière Gauthier dans *Les Parleuses*, Duras déclare : « Elle *est* le désir, Anne-Marie Stretter⁴² ». Cette stricte équivalence établie ainsi entre le personnage et le désir interroge : sujet désirant ou objet désiré ? L'on notera la fréquence des tournures grammaticales à la forme passive qui affectent la description du personnage dans les textes : « corps désiré⁴³ » dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, « comme traversée par ce fleuve de douleur » dans *Les Parleuses*, désignée telle « une forme creuse et qui reçoit, les choses se logent en elle⁴⁴ » dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, elle est aussi la « prostituée de Calcutta⁴⁵ », celle « à qui veut d'elle. La donne, à qui la prend⁴⁶ » dans *India Song*. Anne-Marie Stretter s'offre au monde et aux autres dans un état de passivité extrême et de dépersonnalisation qui semble défaire l'agentivité de la femme fatale et l'« ophélise ».

⁴⁰ Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, Gallimard, p. 105. C'est nous qui soulignons.

⁴¹ *India Song*, *op. cit.*, p. 35.

⁴² *Op. cit.*, p. 215.

⁴³ *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁴ *Les Lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁵ *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁶ *India Song*, *op. cit.*, p. 46.

Dans son étude publiée en 1977, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Marcelle Marini pose l'hypothèse selon laquelle Anne-Marie Stretter découvre « qu'elle se désire désirée plus que désirante, désirante d'être désirée et que pour cela elle paie un prix très lourd : celui d'être simulacre, mascarade, mensonge à elle-même⁴⁷ ». Elle serait donc celle qui cristallise les projections fantasmatiques et qui, par là-même, manque à être, manque l'objet de son propre désir et se manque à elle-même.

Mais ce peut être aussi ce qui marque la souveraineté de cette figure, dont Duras affirme qu'elle est « sur une voie très sûre de la libération, une voie très personnelle, individuelle, de la libération⁴⁸ ». Car le désir ne saurait chez Duras se réduire à la seule expression sexuelle. Cette complexité du désir durassien se mesure précisément dans ce qu'Anne-Marie Stretter incarne :

Le désir est un mouvement vers l'autre. Ce qui est une appréhension..., une préhension de l'autre et la douleur vécue par Anne-Marie Stretter, également. [...] les deux mouvements sont des mouvements vers, des mouvements qui mettent hors de soi, qui vous mettent au-dehors de vous. [...] C'est le refus.⁴⁹ (P, 182-183).

L'on entend ici la force absolue de la passivité et de la douleur qui, par l'ouverture à l'Autre du monde et de soi, embrasse *et* résiste. Et c'est là toute l'ambivalence du féminisme de Duras portée par Anne-Marie Stretter.

« Est-elle bien morte, celle qui traversa S. Thala une nuit de bal, trouée de feu, et sépara les amants de S. Thala ? » La question est posée dans *La Femme du Gange*. Et la réponse est sans appel : « sous le plomb du ciel de la mousson, elle est sans voix⁵⁰ ». Et cependant...

Incessante revenante, condamnée à perpétuité à être portée disparue sans jamais quitter l'œuvre, « elle a mille ans Anne-Marie Stretter⁵¹ », comme l'Ophélie rimbaldienne. Figure mythique de l'œuvre durassienne, au sens peut-être où selon la définition proposée par

⁴⁷ Marcelle Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Minuit, 1977, p. 153.

⁴⁸ *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 73.

⁴⁹ *Les Parleuses*, op. cit., p. 182-183.

⁵⁰ *La Femme du Gange*, op. cit., p. 160.

⁵¹ *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 69.

Barthes dans les *Mythologies*, elle loge en elle des « associations molles, illimitées⁵² » qui nourrissent l'illimité du sens et de l'écriture, elle est au « lieu même de l'écrit » :

Elle, c'est le tout. C'est le lieu même de l'écrit, c'est le lieu mouvant même de l'écrit, c'est-à-dire l'interminable. [...] Elle m'a amenée à l'écrit, peut-être. Peut-être c'est cette femme-là. (*Marguerite Duras*, Albatros, 1975, p. 83-84).

⁵² « Le savoir contenu dans le concept mythique est un savoir confus, formé d'associations molles, illimitées » (*Mythologies*, Seuil, coll. « Points », 1970 (1957), p. 204).