



Revue nordique des
études francophones
NORDIC JOURNAL OF FRANCOPHONE STUDIES

La tentation de l'après (Emily Tanimura) : un récit d'émancipation suédoise ?

NUMÉRO SPÉCIAL:
LA LANGUE
FRANÇAISE ET
LES ÉCRIVAINES
SUÉDOISES –
LANGUE, RÉCEPTION,
IMAGINAIRE –
RESEARCH

FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS

RÉSUMÉ

Si le roman d'Emily Tanimura se présente de prime abord comme un roman-adolescent, il prend très vite une autre tournure, celui du récit de la liaison secrète et sulfureuse d'une jeune fille avec un homme marié beaucoup plus âgé. Bien que le genre du roman semble s'inscrire dans une veine autobiographique qui l'apparente d'emblée au roman de Marguerite Duras (*L'amant*), se met en place progressivement une autre piste générique, suggérant d'autres modalités de lecture et d'interprétation : celle de l'affabulation, conférant à ce premier roman sa spécificité/singularité : l'imagination permet l'émancipation.

ABSTRACT

If Emily Tanimura's novel appears at first as a 'teenage-novel', it takes very quickly another turn, a mystery and strange relationship. The genre of this novel seems to be autobiographical, in a way of Marguerite Duras' novel, *L'amant*. In fact, another way a reading appears, giving to this first novel its specificity/singularity: imagination is emancipation.

CORRESPONDING AUTHOR:

Frédérique Toudoire-Surlapierre

Sorbonne Université, France
frederique.toudoire@free.fr

MOTS-CLEFS :

autofiction; autobiographie;
langue française; récit
d'émancipation; affabulation

KEYWORDS:

autofiction; autobiography;
french language;
emancipation story;
imagination

TO CITE THIS ARTICLE:

Toudoire-Surlapierre, F.
(2022). *La tentation de l'après*
(Emily Tanimura) : un récit
d'émancipation suédoise ?.
*Nordic Journal of Francophone
Studies/Revue nordique des
études francophones*, 5(1),
pp. 61–69. DOI: [https://doi.
org/10.16993/rnef.75](https://doi.org/10.16993/rnef.75)

Le roman d'Emily Tanimura se présente de prime abord comme un roman-adolescent, s'inscrivant dans ce qu'on appelle la veine du « gossip fiction » (Chappel 2017), en commençant selon la trame des teenager narratives – très à la mode actuellement mais qui l'étaient beaucoup moins en 2006, date de la publication de ce roman. La narratrice est une jeune fille de 14 ans (dont on ne saura pas le nom) racontant les différents épisodes de sa vie adolescente au collège avec les préoccupations d'une adolescente et les contradictions propres à cet âge de la vie. Elle insiste ainsi sur la sensation d'étrangeté à soi-même que constitue le moment de transformation propre à l'adolescence particulièrement propice à l'observation de l'émancipation. Il existe une tradition du récit d'émancipation féminine qui se développe d'une façon singulière en Suède à la faveur de la « Percée moderne » au point de devenir autant un fait littéraire qu'un fait de société. C'est l'écrivaine Fredrika Bremer qui joua un rôle de premier plan concernant l'émancipation féminine (elle publie un roman intitulé *Hertha* en 1856). En 1884 fut fondé le « Fredrika Bremer Förbundet », premier organisme de lutte féminine. Cette écrivaine suédoise inaugure un mouvement de littérature féminine suédoise qui a consisté à transformer une cause en un sujet, faisant du récit d'émancipation féminine un archétype narratif nordique. Même si elle ne le revendique pas, Emily Tanimura s'inscrit dans le sillage (héritage) de ce classique de la littérature d'émancipation et dans le sillage de ces écrivaines et intellectuelles scandinaves émancipatrices (Ann-Charlotte Leffler, Ellen Key). En choisissant une narratrice mineure, qui fait fi de l'émancipation juridique au bénéfice d'une émancipation sexuelle, censée lui permettre d'accomplir certains des actes nécessitant la majorité, elle réactualise les problématiques qui nourrissent la littérature d'émancipation. Elle remet en cause un « pacte autobiographique » (Lejeune 1996) ayant fait long feu, jouant de l'identité de la narratrice et autrice qui se refuse à se présenter comme un personnage principal. Le récit d'émancipation féminine bouleverse autant l'autofiction qu'il brise le pacte autobiographique précisément parce qu'un tel récit ne pactise jamais.

Mais le roman prend très vite une autre tournure, puisque la jeune narratrice rencontre un homme d'une cinquantaine d'années avec lequel elle entame une liaison secrète et adultérine. On peut rappeler quelques éléments biographiques de l'écrivaine Emily Tanimura : elle est née en 1979 en Suède près de Lund, sa mère est suédoise et son père est japonais (de nationalité américaine). Quand elle publie ce court roman aux éditions Gallimard en 2006, elle vit en France depuis 2001. Le roman connaît un certain succès, il est couronné par le prix Montalembert en 2007 et le prix du premier roman de femme. Au regard de la réception du livre en France et de sa méconnaissance en Suède, par le biais de la distance temporelle et critique qui nous sépare de cette publication, plusieurs questions génériques et littéraires se posent à propos de ce roman : dans quelle mesure fonctionne-t-il comme un récit d'émancipation féminine (paradoxal en ce qu'il ne présente pas de revendications féministes explicites) ? De quelle émancipation est-il exactement question ? Quel rôle joue exactement la langue française ? Dans la mesure où le sujet se rapproche de *L'amant* de Marguerite Duras (le roman, publié en 1984, obtint le prix Goncourt la même année¹ et fut traduit en Suède sous le titre *Ålskaren* en 1985 aux éditions Bonnier²), quelle est l'influence « durassienne » de l'écrivaine ? n'assiste-t-on pas précisément à l'émancipation de la part de l'écrivaine suédoise vis-à-vis de ce modèle français ?

LA LANGUE FRANÇAISE : LE BÉNÉFICE D'UN PARTI-PRIS

Lors d'un entretien téléphonique effectué le 15 janvier 2022 avec l'écrivaine Emily Tanimura³, ma première question porte sur le choix et les implications de la langue française : pourquoi avoir choisi d'écrire ce roman en français ? Sa réponse est explicite. Alors que sa langue d'écriture était plutôt l'anglais (la langue du père, celui-ci étant de nationalité américaine), elle choisit délibérément une langue étrangère, plus spécifiquement le français, et ce pour plusieurs raisons : parce qu'elle vit déjà en France au moment de l'écriture (ce qui contribue à son choix d'écrire en français), parce qu'elle fait le choix de l'acquis plutôt que l'inné (ce qui définit la langue maternelle selon elle). Elle considère que l'acquisition d'une langue étrangère confère au sujet une conscience de langue (en raison des difficultés d'apprentissage de celle-ci). Mais ce choix tient aussi à d'autres raisons inhérentes au sujet et à la Suède. Elle considère qu'elle n'aurait pas pu évoquer ce sujet (la liaison d'une adolescente avec un homme beaucoup plus âgé) en Suède ni aux États-Unis. D'ailleurs elle n'a pas tenu à ce que Gallimard traduise le roman en suédois et elle n'a pas voulu le traduire elle-même. La langue française fonctionne donc ici comme une protection, une sorte de réactivation positive de l'expression « la barrière

de la langue ». Elle tient aussi au rapport de l'écrivaine à la Suède : elle dit qu'elle se sentait étrangère. Comme son père est américain, ils ont passé de nombreuses vacances aux États-Unis (à Hawaï). Ils ne se sont pas fixés en Suède, elle savait qu'elle n'allait pas y rester. Elle avance une troisième raison qui est liée à la Suède, elle considère que c'est un pays qui recherche une certaine forme de « consensualité », ce qui amène à fréquenter des gens qui vous ressemblent et n'est pas propice à la rencontre de personnes différentes.⁴ Elle commente la vérité et/ou la fausseté de certains énoncés, notamment des formules toutes faites, comme « Je suis amoureuse », qui constitue la phrase-cliché par excellence du discours amoureux : il ne s'agit pas seulement de « voir si l'énoncé me semble vrai ou faux » (Tanimura, 2006 : 46-47). Elle associe cet emploi à « une phrase dans une langue étrangère tirée d'une grammaire ». Le lecteur français pense immédiatement à la célèbre formule de Proust, « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère », faisant de l'étrangeté une condition de réussite d'écriture, étrangeté (ou estrangement), que Victor Chklovski et Carlo Ginzburg (2001) ont pu définir et nuancer. C'est l'occasion pour la narratrice de décrire son rapport à la langue française : « le français est la première langue étrangère que j'ai commencé à apprendre. Je l'étudie avec application. J'aime ses mots si peu familiers, le fait que je puisse m'en servir et que cependant ils restent détachés de moi, sans histoire. Un peu comme on se sert d'une chambre d'hôtel » (Tanimura, 2006 : 47). La langue française a été choisie pour la distance qu'elle permet entre l'usage des mots et le vécu, comme si elle permettait d'écrire des mots sans les ressentir vraiment. L'image de la chambre d'hôtel est loin d'être anecdotique, car elle s'affirme progressivement comme une métaphore de l'écriture (on y reviendra). L'interview, outre le fait qu'elle vient combler un vide concernant les recherches sur ce roman d'Emily Tanimura⁵, allie la méthode du « close reading » et place d'emblée l'autrice dans une posture au cœur des problématiques de l'autofiction et de l'autobiographie. En effet, les relations entre parole authentique et réinvention d'une histoire individuelle, telles que Jérôme Meizoz (2007) a pu les analyser, sous-tendent l'entretien telle une méthodologie cachée au point d'apparaître l'un des enjeux d'un mode d'approche au-dessus de tout soupçon. Il suffit de revenir sur la manière de mener des entretiens par Pierre Bourdieu pour réinscrire les constructions et les stratégies auctoriales au cœur de cet outil méthodologique, savant mélange ou dosage entre « conversation ordinaire » et « souci de soi »⁶.

LES EFFETS DE LA LANGUE FRANÇAISE

Si le choix de la langue française trouve facilement des explications, il nous faut toutefois pousser un peu plus notre investigation en nous demandant aussi quels sont les effets du choix de cette langue (et plus précisément par rapport au sujet du roman). Ce questionnement est opérant à différents niveaux : 1) en termes de conséquences culturelles et linguistiques, 2) en termes de conséquences narratives et littéraires 3) en termes de conséquences éditoriales puisque cela signifie que l'écrivaine s'inscrit dans un autre champ. En effet, son premier roman est publié chez Gallimard, l'un des éditeurs les plus importants et connus en France. Elle dit qu'elle a envoyé son manuscrit à plusieurs éditeurs. C'étaient les plus connus car c'était ceux qu'elle connaissait, suggérant une sorte de décomplexification face à la renommée éditoriale. Et c'est Gallimard qui accepte en premier son manuscrit. Ensuite quand elle veut publier le second, elle l'envoie uniquement à Gallimard qui le refuse, mais elle ne le propose pas à d'autres éditeurs et elle en reste là, de sorte qu'elle n'est, à l'heure actuelle, autrice que d'un premier roman – contredisant une forme de précocité littéraire que présupposait ce récit.

Considérons maintenant les conséquences littéraires et culturelles du choix de la langue française. En effet, l'un des effets de la langue est culturel : l'écrivaine se trouve immédiatement confrontée à la culture française et à l'aura (le prestige) de certains écrivains français. Écrire en français et publier en France possèdent deux conséquences principales de ce point de vue : un impératif de contextualisation (ici les années 2006 en France) et un enjeu symbolique. Pourquoi et comment se mesure-t-on aux écrivains français quand on est une jeune écrivaine suédoise ? Dans le cas précis du sujet même de ce roman d'E. Tanimura, la référence à Marguerite Duras et à *L'amant* (1984) s'impose d'emblée.⁷ Quand je pose la question à l'écrivaine, elle apporte d'autres éléments de réponse : d'abord, elle esquisse une éventuelle tutelle ou influence littéraire suédoise, en précisant qu'elle ne connaissait pas bien les écrivains suédois. Or nombreux sont les écrivains suédois qui sont partis vivre en France et ont pu écrire en français, (on pense en premier lieu à Strindberg bien sûr). Mais Emily Tanimura revendique des influences littéraires

françaises, comme le Nouveau Roman, Robbe-Grillet, Jean Cocteau. Concernant Marguerite Duras : elle dit qu'elle se sent plus proche du *Ravissement de Lol V. Stein* que de *L'amant*, même si la critique de l'époque a fait le rapprochement à plusieurs reprises, mais elle considère que son roman diffère de celui de Marguerite Duras par le style : le sien serait plus ironique, elle a recours à ce qu'elle nomme un humour indirect. Elle réfute une éventuelle pression (être comparée à une écrivaine de renom), et explique au contraire avoir plutôt ressenti l'inverse : elle se sentait exemptée du poids (prestige) éventuel de modèles littéraires français.

Il est intéressant toutefois de prendre un moment pour comparer les deux romans, tant le sujet nous invite à faire ce rapprochement (la liaison d'une jeune fille avec un étranger). Notons tout d'abord que la différence d'âge est moindre chez Marguerite Duras (l'amant a vingt-sept ans et l'écrivaine en a quinze) que dans le roman d'E. Tanimura. Dans les deux romans toutefois, le fait qu'il s'agisse d'un étranger est central : Marguerite Duras tombe amoureuse d'un Chinois, alors qu'elle se trouve elle-même en Indochine, à Saïgon dans les années 1930. Elle associe cette histoire d'amour avec un étranger au motif du déracinement et de la terre étrangère (ils sont tous les deux déplacés). La narratrice spécifie avec soin son attirance pour un homme *étranger* : « Les cheveux et le teint de l'homme m'avaient fait déjà espérer ce que me confirment maintenant ses mots. C'est un étranger » (Tanimura, 2006 : 25). Cet accent plaît à la narratrice car il est associé à une forme de transgression : « Les étrangers sont encore peu nombreux ici ». D'autres motifs sont également présents dans les deux romans, comme les scènes dans la voiture (l'amant vient la chercher à la sortie du lycée en voiture) ou encore les scènes dans les chambres d'hôtel. La scène de première rencontre trouve également des échos. On se souvient que la jeune fille dans le roman de Marguerite Duras porte des talons hauts et un chapeau d'homme, alors que la tenue de la narratrice d'Emily Tanimura est la suivante : « Je m'obstine à porter des robes et des sandales jusqu'à la tombée de la première neige. Une robe d'été et une grande capuche de fourrure qui cache presque mon visage ; on dirait un costume de théâtre bizarre » (Tanimura, 2006 : 24).

Le choix de cet habillement est présenté comme une provocation volontaire mais aussi comme une théâtralisation de soi. La narratrice associe d'ailleurs ses vêtements à sa façon de parler : « ma réponse, autant que mes vêtements, me semble légèrement théâtrale, des mots pas tout à fait les miens mais qui, comme un vêtement qu'on essaye, semblent m'aller du premier coup ». Cette théâtralisation (le costume et le jeu) est propre à l'écrivaine Emily Tanimura et *distingue* son roman de celui de Marguerite Duras. Il serait d'ailleurs injuste de ne considérer son roman que selon un héritage ou même une ombre durassienne et il convient maintenant de mettre en évidence les spécificités de ce récit d'émancipation suédoise.

L'un des motifs qui nous semble singulariser le roman d'E. Tanimura concerne les jeux d'enfance ; faire de la balançoire ou jouer à la poupée constituent des scènes importantes (car symboliquement signifiantes) du roman. Associées à la fin du monde de l'enfance, ils forment l'un des motifs du roman d'apprentissage (Chardin, 2007 : 23). Le premier de ces jeux d'enfants est la poupée. La narratrice joue avec sa sœur à la poupée, jeu qu'elle appelle « la Révolution française » : « Pour jouer à la Révolution française, nous leur coupions la tête. Nous explorions les scénarios les plus extrêmes, sans aucune conséquence. Le lendemain, les morts ressuscitaient pour d'autres jeux. Peut-être ai-je compris à tort que les actes s'effacent aussi facilement dans la vraie vie » (Tanimura, 2006 : 9). Écrire en français, c'est convoquer tout un imaginaire culturel et historique français, puissamment symbolique ici puisqu'il s'agit de la Révolution française. Le terme de révolution résonne de façon métaphorique, suggérant que l'adolescence ne serait pas une transition ni une continuité entre deux âges mais bien plutôt une rupture, une révolution, ce que confirme le motif des têtes coupées. En outre, ce jeu est une façon d'explorer des scénarios extrêmes. En ce sens, l'émancipation s'inscrit contre la modélisation et la recherche du consensus. La narratrice expérimente, par le biais de ces jeux d'enfant, le pouvoir de l'imagination sur les actions d'autrui, et plus précisément elle se confronte à cette idée qu'un jeu n'est jamais sans conséquences, puisqu'il fait croire que le réel peut fonctionner selon les mêmes règles que l'imagination. On retrouve ce même présupposé dans un autre jeu propre à l'enfance : la balançoire qui permet d'aller vers le ciel « jusqu'à ce que j'aie peur qu'au plus haut de son parcours la balançoire se retourne » (Tanimura, 2006 : 36). La balançoire métaphorise ici le goût du danger, le revirement de situation toujours possible, la recherche de sensations extrêmes. Tout cela est *visibilisé* en quelque sorte par l'image de l'asymptote : « C'est là que je frôle quelque chose qui m'échappe toujours au dernier moment ».

La balançoire s'apparente aux commentaires de Freud sur le jeu de la bobine (Freud 2010), mais avec cette différence toutefois que dans l'observation de Freud, la bobine métaphorise un lien à la mère, le jeu avec la bobine permet à l'enfant de ne pas s'en séparer, alors qu'ici la balançoire suggère plutôt une oscillation allant de soi à soi-même.

Enfin, un troisième jeu est particulièrement important dans ce récit d'émancipation, même s'il est d'une autre nature puisqu'il s'agit de la pratique du piano qui relève traditionnellement de la formation du sujet dans le récit d'apprentissage. Pourtant la narratrice associe explicitement le jeu de la balançoire à celui du piano : « C'est le moment où je joue sans effort, où mes doigts se déplacent sur le clavier si facilement que, cette fois, il suffirait de peu de chose pour que j'arrive enfin au bout de la séquence immaculée. Je me dis cela juste avant l'inévitable erreur qui m'oblige à reprendre dès le début » (Tanimura, 2006 : 36). La pratique du piano diffère en ce qu'elle n'est pas une activité ludique à proprement parler, mais qu'elle relève d'un apprentissage artistique, se caractérisant par deux données : la répétition (faire du piano, c'est d'abord répéter la même séquence) et la recherche de la perfection. La narratrice vise, de manière asymptotique là encore, ce qu'elle appelle la « séquence parfaite de piano » : l'expression est littéralement un *leitmotiv* du roman (Tanimura, 2006 : 18-19, 36, 89). Un rapprochement peut être effectué avec la façon d'écrire de l'écrivaine et sa carrière universitaire. En effet, lors de l'entretien téléphonique, elle rapproche ses difficultés à écrire des mathématiques. Elle considère qu'elle recherche pareillement dans les deux domaines ce qu'elle appelle la similitude et la clarté (elle dit qu'elle veut éclaircir les choses). Mais alors que l'équivalence parfaite existe en mathématique, celle-ci se révèle inaccessible en littérature : « Il faut arriver à une séquence parfaite, immaculée. Quand tu joues mal, tu ne continues pas, tu reprends » (Tanimura, 2006 : 19). L'expression « séquence immaculée » est d'ailleurs répétée un peu plus loin (Tanimura, 2006 : 36). La réflexion sur ce processus d'acquisition fait partie du récit d'apprentissage : « à une certaine époque j'ai essayé de tricher » puis c'est devenu « un réflexe » (elle a intériorisé la consigne) : « Même en son absence, je reprends. Pourtant les séquences parfaites m'échappent. Je ne fais que reprendre. Je n'ai jamais rien joué jusqu'à la fin » (Tanimura, 2006 : 19). L'écriture de ce premier roman fonctionne selon ce modèle et cette quête de la séquence parfaite. La pratique du piano est une mise en abyme de la façon dont l'écrivaine a conçu et écrit ce roman : « Au piano, je n'arrive pas plus qu'avant au bout de mes séquences. Elles continuent à me défier. J'essaie de jouer un morceau que je n'arrive pas à écouter. Je le trouve à la fois beau et frustrant. La musique classique promet toujours un climax qu'elle ne donne pas. Trop de mélodies s'enchevêtrent. Au moment où l'on croit atteindre le climax, à la place une autre mélodie vient prendre le relais. Musique trop intellectuelle, trop complexe. Une vague qui ne déferle pas. Comme ma vie, dans laquelle ce cataclysme annoncé n'advient jamais. » (Tanimura, 2006 : 89-90). Le piano métaphorise bien la quête d'un idéal inaccessible – un idéal à la fois pratique et artistique.

Au regard de l'importance de cette quête, une scène, qui pourrait paraître mineure de prime abord, s'impose car elle est qualifiée justement de « séquence parfaite » par la narratrice (Tanimura, 2006 : 106). Alors qu'elle passe une soirée chez son amie Lisa, elle lui avoue sa relation d'adultère. Ce moment, rapide en apparence, prend toute son importance par sa caractérisation : « Je sais que les heures que nous passons ici sur le perron de la maison de Lisa à grelotter de froid sont un moment parfait » (Tanimura, 2006 : 106). Cette séquence permet de définir les caractéristiques de ce moment parfait. Il est par définition unique puisque l'aveu, en tant que révélation d'un secret ne peut avoir lieu qu'une fois ; il est également éphémère : « il n'y a rien d'autre à faire de cet instant parfait que de le laisser passer ». Mais surtout cette séquence suscite un doute dans l'esprit du lecteur : n'est-elle pas trop belle pour être vraie ? N'est-elle pas affabulation ? Le lecteur se demande ainsi dans quelle mesure tout cela n'aurait pas été inventé ? Cette histoire ne serait-elle pas uniquement le fruit de son imagination ? Dès lors que ces questions se posent, elles produisent deux effets chez le lecteur. D'une part, elle provoque une lecture rétrospective et inductive, dans la mesure où elle résonne et essaime dans l'ensemble du récit. De l'autre, elle suggère une *autre façon de lire ce récit* : celui-ci ne serait pas seulement un récit d'apprentissage, il ne serait pas seulement non plus un récit autobiographique. Cette séquence parfaite fait ainsi bifurquer le genre même du récit, suggérant que l'émancipation ne serait pas seulement narrative ou identitaire, mais qu'elle serait aussi générique. De manière significative, l'invention est liée à la notion de jeu : « Je sais seulement que désormais je serais incapable de jouer. Pour jouer il faut inventer des histoires. Je ne sais plus inventer d'histoires. Maintenant j'attends qu'elles me viennent de l'extérieur. J'attends les

histoires qui m'inventeront » (Tanimura, 2006 : 20). D'une part, c'est effectivement le propre de l'enfance : se raconter des histoires, s'inventer un ami imaginaire. Cette histoire que la narratrice nous raconte pourrait bien être l'une d'entre elle, c'est-à-dire une histoire qui va *l'inventer* : non pas une histoire qu'elle invente mais une histoire qui va l'inventer (la créer en quelque sorte), en lui conférant une épaisseur narrative (celle de l'affabulation romanesque). L'emploi du verbe « inventer » se décline dans le roman sous trois formes : inventer/être inventé/s'inventer (formes active, passive et réfléchie), suggérant que l'enjeu (l'intérêt) de ce récit serait moins le vécu autobiographique que le pur produit de l'imagination. Or quelle histoire la narratrice a-t-elle choisi pour s'inventer ? Celle d'une relation adultère secrète et licencieuse dont les rendez-vous se déroulent dans des lieux systématiquement anonymes. Le motif de la chambre d'hôtel, très important dans le roman, s'inscrit dans cette perspective. S'il fait immédiatement écho à *L'amant* de Marguerite Duras, il ne s'y limite pas seulement. Les caractéristiques de cette (ces) chambre(s) d'hôtel sont éloquentes en ce sens : il s'agit d'un lieu secret, à la fois spatialement et temporellement isolé : « La chambre d'hôtel a le pouvoir d'annuler le passage du temps » (Tanimura, 2006 : 36). C'est l'espace du temps aboli : « Je perds la notion du temps » (Tanimura, 2006 : 45). Ce motif est également repris sous une autre forme, quand la narratrice s'endort dans la voiture : « le bruit régulier de la voiture qui me berce pendant le trajet » (Tanimura, 2006 : 45). Ce motif est d'autant plus significatif qu'il est associé à la « Nostalgie précoce d'un moment qui n'est pas encore achevé, une nostalgie du présent ». Cette question de la précocité est loin d'être mineure, parce qu'elle constitue d'abord l'enjeu *légalement* le plus sulfureux de ce récit, mais qu'il possède aussi des résonances narratives et poétiques. Il s'agit bien d'écrire un récit d'une narratrice qui cherche à *s'émanciper*, mais cette *émancipation précoce n'est pas sans conséquences*.

« Dans les couloirs de l'hôtel, les portes identiques se succèdent devant moi, et je sais que, derrière elles, se cachent des chambres, elles aussi identiques et en attente, comme les promesses ou les menaces d'une scène qui se répétera encore, indéfiniment » (Tanimura, 2006 : 89). Leur troisième caractéristique est d'être un espace impersonnel, un espace vide, blanc, insignifiant (fonctionnant comme une métaphore de la page blanche, on y reviendra) : « les murs blancs, le bureau et parfois des tableaux insignifiants » (Tanimura, 2006 : 39). Ce qui est confirmé un peu plus loin encore : « J'aime les surfaces vides et l'impersonnalité de l'endroit » (Tanimura, 2006 : 41). Espaces de l'identique par excellence, les chambres visibilisent la répétition infinie du même : « si on y retourne on la retrouve parfaitement en ordre » (Tanimura, 2006 : 41). Dans cette perspective, deux possibilités d'interprétation s'offrent à nous (qui ne s'excluent pas) : d'une part, la chambre d'hôtel peut être lue comme la métaphore de la page « blanche » : « Dans ces chambres d'hôtel blanches, stériles, il me semble possible de rester vide de toute image pendant des heures. Dans cette blancheur aucun objet ne rattachera mes pensées à quoi que ce soit de précis. (...) les murs blancs n'absorbent pas les pensées » (Tanimura, 2006 : 41). Notons que ce topos de la blancheur, de la page blanche comme manque d'inspiration, possède une intertextualité dans la littérature française, et non des moindres, celle du « vide papier que la blancheur défend » décrite par Mallarmé dans « Brise marine »⁸ Écho assourdi aux propos de Marguerite Duras qui, dans un entretien à *Libération*, en 1984, déplace sur le plan éditorial la question de la blancheur (donc de l'inspiration) et concède : « On m'a demandé de mettre « roman ». J'ai dit que je pouvais le mettre et puis je ne l'ai pas mis. J'ai préféré la sécheresse du blanc. Qu'on dise roman ou non, au fond ça les regarde les lecteurs. La lecture c'est le roman » (Vilain, 2009 : 58). D'autre part, une seconde interprétation est possible : cette blancheur un peu sèche de langue durassienne, renvoie aussi à celle du Nouveau Roman envers la recherche d'une blancheur stylistique. Ce qui est suggéré ici, c'est que rien n'a eu lieu, que rien ne s'est passé.

LE POUVOIR DE L'IMAGINAIRE : ÉCHAPPER À L'AUTOBIOGRAPHIE ?

Le premier effet de ce doute est de susciter une relecture attentive de ce texte. Deux possibilités de lecture s'offrent à nous : on peut considérer que ce récit est pure fiction et bon nombre de détails qui semblaient étranges ou curieux s'expliquent. On comprend ainsi pourquoi dans sa famille personne ne remarque ses absences et ne pose de question concernant ses sorties nocturnes tardives. Mais c'est sur un autre élément du récit que le soupçon du lecteur lui fait porter son attention : il s'agit d'un personnage qui paraissait bien secondaire de prime abord : Kristina, une élève de sa classe qui, rejetée par les autres, se trouve ostracisée et esseulée. Dans

quelle mesure, n'est-ce pas le reflet de la situation de la narratrice ? Cette hypothèse se trouve étayée dès lors qu'on apprend que Kristina a menti (elle a dit que son père était marin alors qu'il est comptable), et surtout quand la narratrice évoque la disparition de Kristina : « depuis plus d'une semaine la place devant la mienne est vide. Kristina n'est pas là. Personne n'y fait attention, en tout cas personne n'en parle. Je m'interroge sur cette absence (...) Je suis la seule qui, chaque matin, lance un regard vers sa place, qui reste vide » (Tanimura, 2006 : 90). Cette remarque est d'autant plus significative qu'elle succède à ce commentaire : « Restaurant vide, hôtel vide. Avec mon amant, j'ai souvent l'impression que nous sommes seuls au monde » (Tanimura, 2006 : 88). Cette même attention à la place vide est loin d'être anodine, la narratrice insistant sur le fait que tous les lieux qu'elle fréquente avec son amant sont toujours vides. Dans cette perspective, ce récit pourrait donc être construit comme une représentation dédoublée, un dédoublement fantasmatique qui scinderait en deux personnages : le récit de la narratrice serait en réalité une représentation fantasmatique de soi, une *identité imaginée* en quelque sorte, quand tout ce qui concernerait le personnage de Kristina serait la projection sur une autre de l'expérience malheureuse de la narratrice au collège. La narration serait l'objet d'un double déplacement : d'un côté, la narratrice s'attribue une « identité fictive » dans le sens que Ricoeur donne à ce terme (Ricoeur, 1991 : 74), de l'autre elle projette sur un autre personnage un vécu douloureux (l'expérience de l'ostracisation). « Maintenant il me faut employer des ruses. J'ai trouvé celle de l'immobilité et du silence qui leur fait oublier ma présence » (Tanimura, 2006 : 93). La ruse, le silence et l'oubli sont les conditions de l'affabulation narrative, elles permettent l'effacement (Ribon, 2005 : 46). Une scène, très étrange de prime abord, peut également être interprétée en ce sens. « Je décide de me promener, seule, dans la nuit, comme autrefois. (...) Je ne m'engage pas dans le passage pour piétons, je me mets à marcher sur l'autoroute déserte, certaine que s'il y passe une voiture, je la verrai arriver de loin. Il n'y a personne, ni promeneurs, ni voitures. (...) dans un silence absolu. L'autoroute qui s'étend devant moi est sans fin. Alors que je marche en pleine nuit au milieu de cette autoroute vide, un sentiment de bonheur inattendu s'empare de moi » (Tanimura, 2006 : 107). Cette scène aux allures fantasmatiques permet de préciser les modalités de ce récit d'émancipation. Tout d'abord, cette insistance à dire qu'il n'y a personne est précisément une façon d'*attirer l'attention*. Tout est fait pour que le lecteur hésite entre récit de vie et scène fantasmée. La transgression (marcher sur l'autoroute) est l'un des moteurs de cette imagination (significativement, la transgression et l'imagination constituent deux des modalités de l'enfance). Le plaisir du défi en est une autre. L'émancipation passe par l'affabulation. Outre les hôtels vides et les rues systématiquement désertes, cette hypothèse est confirmée par plusieurs indices textuels, comme ces commentaires de la narratrice : « en fait j'ai tout inventé » (Tanimura, 2006 : 76), ou encore : « Être moi, c'est manquer de sincérité jusque dans les propos les plus innocents. Même mon "bonjour" aux autres, en arrivant le matin, me semble si faux que j'ai envie parfois de me taire pour toujours, de ne plus jamais parler à l'école ». Ce manque de sincérité va de pair avec une propension à théâtraliser sa vie : « Le soir, quand je mets le couvert, j'ai l'impression d'être une actrice sur scène ». (Tanimura, 2006 : 56). Ce dédoublement est loin d'être anodin.

On peut dès lors s'interroger sur la nature et la fonction de cette affabulation, en revenant sur une scène un peu étrange/dérangeante au début du roman : la narratrice et son amant sont en voiture, ils roulent à la périphérie de la ville, un quartier laid, elle imagine la présence de prostituées⁹ : « Je les imagine habillées de robes courtes et moulantes aux couleurs vives, juchées sur des escarpins. Une cigarette à la main, elles chuchotent des choses à peine audibles à des automobilistes qui ont baissé leurs vitres » (Tanimura, 2006 : 65-66). La phrase suivante confirme le processus d'affabulation : « En réalité, les rues sont vides ». La formule est suffisamment importante pour qu'elle la répète un peu plus loin : « Les rues sont vides, mais mon imagination les anime de leur présence » (Tanimura, 2006 : 66). Cette scène permet aussi d'apporter des précisions. Ce qui se joue est un fantasme (ce qui n'est pas n'importe quel type d'imagination) : il meut une imagination sexuée et transgressive : « Peut-être qu'elles mènent une autre vie pendant le jour et que c'est seulement la nuit qu'elles sortent avec des robes aux couleurs vives, au moment où les gens normaux vont se coucher » (Tanimura, 2006 : 66). L'image des robes aux couleurs vives, l'inversion des valeurs font de cette expérience du fantasme une façon de se singulariser qui va de pair avec un mécanisme de projection (même s'il est inapproprié). La jeune narratrice remarque leurs talons et leurs jambes nues (deux détails qui la caractérisent aussi), confirmant cette théorie freudienne selon laquelle les enfants ont des fantasmes, et même des fantasmes inappropriés (autrement dit précoces), comme le suggère Freud à propos de la libido des enfants (Freud 2010). Comment interpréter

cette scène ? La narratrice considère que la vision de ces prostituées permet « de renverser l'ordre d'un monde stérile et fait d'habitudes, un monde raisonnable où il y a école, un emploi du temps, des obligations, un monde où je range mes livres avant de me coucher le soir pour ne pas être en retard le lendemain » (Tanimura, 2006 : 66). Le goût du mensonge et de l'affabulation de soi va de pair avec un processus de dédoublement : « Partout je vois nos sosies. (...) Je les observe attentivement, je cherche le détail qui les trahira et qui confirmera ma certitude » (Tanimura, 2006 : 83). Relevons la fonction de l'imagination, le mécanisme de projection, le détail qui trahit, le doute, le soupçon. Il se pourrait bien qu'elle ait inventé cette histoire. Ce qui explique que personne ne soit au courant, que ses parents ne se rendent compte de rien. Les ambivalences à ce récit sont génériques et fictionnelles. Ce récit d'émancipation n'est pas seulement une autofiction sulfureuse, il se singularise également par rapport au modèle durassien (*L'amant* étant clairement autobiographique, sans ambiguïté de ce point de vue)¹⁰. Significativement, juste après la scène précédemment évoquée (quand elle marche sur l'autoroute déserte), on apprend que l'amant est parti à l'étranger. La narratrice *s' imagine* recevoir des appels de sa part. Le téléphone sonne mais quand elle décroche, personne ne répond), de sorte qu'il pourrait s'agir du fruit de son imagination, ce que confirme d'ailleurs cette formule : « Peut-être était-ce le fruit de mon imagination » (Tanimura, 2006 : 112). On comprend aussi pourquoi la narratrice n'aurait pas ressenti le besoin de parler de cette histoire : « Maintenant j'aimerais dire qu'elle est finie ; mais comment parler de la fin d'une histoire à des gens qui ne savent même pas qu'il y a eu un début ? Un événement qui n'a pas laissé de trace. Comme s'il n'avait jamais existé » (Tanimura, 2006 : 121). Mais si l'histoire d'adultère peut n'avoir pas « réellement » existé, le récit du livre en revanche contredit exactement ce propos, puisque précisément le livre laisse une trace : là encore, ce qui est dit est littéralement faux, mensonger. Dans cette optique, l'avenir est perçu comme le « reflet du présent », il est l'objet d'une répétition qui semble « infinie ». « Je suis incapable de croire que les choses changent » (Tanimura, 2006 : 116). Ce tropisme n'est autre que ce qu'on nomme l'aliénation ou névrose – en tant qu'enfermement dans un scénario de répétition.

La fin du récit apporte des explications concernant le personnage de Kristina. Sa disparition serait due à sa maladie, puisque Kristina aurait une maladie mentale, la schizophrénie : « un changement dont personne ne prend conscience, sinon après quand il est trop tard, quand il s'est déjà opéré, depuis longtemps, et qu'on est incapable de dire comment ça a commencé ? » (Tanimura, 2006 : 114–115). La schizophrénie se déclare à l'adolescence, elle est l'expression névrotisée du passage à l'adolescence. Enfin, le motif de la schizophrénie est narrativement illustré par le fait que Kristina a une petite sœur qui lui ressemble d'« une ressemblance un peu effrayante » (confirmant le motif du dédoublement). Dès lors, on peut lire ce récit de deux façons, ou plutôt selon deux grilles de lecture, l'une générique, l'autre narrative : oublier ce qui s'est passé (pour que ça n'ait jamais eu lieu) ou bien inventer ce qui n'a jamais eu lieu. Eu égard au motif de la page blanche, le lecteur de langue française peut penser à ce vers de Mallarmé : « Rien n'aura eu lieu que le lieu » qui ouvrirait *Un coup de dés*, comme une mise en abyme de tout ce récit. Il ne faudrait pas oublier toutefois les derniers mots de ce poème de Mallarmé, comme un dernier suspens : « Excepté peut-être une Constellation ».

NOTES

1 Marguerite Duras est perçue comme « l'écrivaine femme française », elle est qualifiée de « l'auteur des femmes par excellence » dans un compte rendu publié en 2014 (Aronsson 2015 : 153).

2 *L'amant* est traduit par Madeleine Gustafsson (c'est le seul roman qu'elle va traduire de Marguerite Duras) et publié chez Bonnier en Suède en 1985. Il y a un effet Goncourt qui opère également en Suède. C'est *L'amant* qui a donné lieu au plus grand nombre de rééditions en Suède : six fois après la publication de l'édition originale en 1985 (voir Cedergren et Lindberg 2015 : 233; Aronsson 2016).

3 Emily Tanimura vit aujourd'hui en France, docteure en mathématiques appliquées, elle est actuellement maîtresse de conférence en mathématiques appliquées à l'Université de la Sorbonne. Elle est spécialiste de la théorie des jeux.

4 On peut y voir une mise en abyme de l'ensemble du roman qui prend la forme d'un récit singulier.

5 Hormis Philippe Vilain qui mentionne son nom dans une note de son essai *L'autofiction en théorie*. Philippe Vilain qualifie d'« écriture classique – ou de la rationalité » certaines écrivaines dont « les jeunes et talentueuses Emily Tanimura (*La Tentation de l'après*) et Pauline Flepp (*Un sourire particulier*) » (Vilain 2009 : 50).

6 C'est dans l'ouvrage collectif *La misère du monde* dirigé par Pierre Bourdieu que celui-ci revient sur la méthode des entretiens, transgressant leurs règles pourtant très encadrées en sociologie. Cette nouvelle perspective éclairant les stratégies ne se limita pas à la sociologie et essaïma dans le champ littéraire et artistique. Il remit en cause notamment la neutralité de l'enquêteur ou de l'interviewer en dévoilant aussi les stratégies d'un genre à part entière (voir Mayer 1995 : 355–370).

7 Marguerite Duras est « l'un des auteurs francophones les plus en circulation dans l'enseignement universitaire en Suède » (voir Cedergren et Lindberg 2015 : 235).

8 Autre effet du choix de la langue française : le lecteur convoque un intertexte français.

9 Significativement, dans *L'amant*, le terme de « prostituée » revient à plusieurs reprises.

10 Marguerite Duras a suffisamment répété que *L'amant* était « autobiographique » (Emission d'Apostrophe et *La vie matérielle*) et qu'il faisait clairement rupture avec ses textes écrits qu'elle qualifie de fictions (voir Vilain 2009 : 58).

DÉCLARATION DE CONFLIT D'INTÉRÊTS

L'auteur n'a aucun intérêt concurrentiel à déclarer.

AUTHOR AFFILIATION

Frédérique Touidoire-Surlapierre
Sorbonne Université, France

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

- Aronsson, M.** (2015). « Traduire dit-elle » : Marguerite Duras en traduction suédoise (1947–2013). In : Cedergren, M. et Briens, S. (eds.) *Médiations interculturelles entre la France et la Suède. Trajectoires et circulations de 1945 à nos jours*. Stockholm : Stockholm University Press, 141–158. DOI: <https://doi.org/10.16993/bad.l>
- Aronsson, M.** (2016). La réception de Marguerite Duras en Suède. La critique professionnelle et non-professionnelle. *Moderna språk*, Vol 110, N°2, 1–24.
- Ballotti, A., Kuramayeva, I., & Touidoire-Surlapierre, F.** (eds) (2018). *Apprenties sages. Apprentissages au féminin*. Reims : Presses Universitaires.
- Cedergren, M., & Lindberg, Y.** (2015). Vers un renouvellement du canon de la littérature francophone. Les enjeux de l'enseignement universitaire en Suède. *Revue de Littérature comparée*, 231–243. DOI: <https://doi.org/10.3917/rlc.354.0231>
- Cedergren, M., & Lindberg, Y.** (2016). L'importation de la langue française : un triple détournement de capital. Réflexions à partir d'une étude de réception journalistique en Suède. *Moderna språk*, 108–131.
- Cedergren, M., & Modreanu, S.** (2016). Médiation n'est pas que traduction. Réflexions autour de la réception de la littérature de langue française en traduction dans la presse suédoise et roumaine. *Parallèles*, 28(1), 83–100.
- Chappel, J.** (2017). *Bad Girls and Transgressive Women in Popular Television Fiction*. New York: Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-47259-1>
- Chardin, P.** (ed) (2007). *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*. Paris : Kimé.
- Chklovski, V.** (1973). *Sur la théorie de la prose* (1925). Lausanne : L'âge d'Homme.
- Chklovski, V.** (2020). *Technique du métier d'écrivain* (1927). Paris : L'arbre vengeur.
- Delaume, C.** (2010). *La règle du Je. Autofiction : un essai*. Paris : Presses universitaires de France, « Travaux pratiques ». DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.delau.2010.01>
- Freud, S.** (2010). *Au-delà du principe de plaisir* (1920). Paris : PUF.
- Gasparini, P.** (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Le Seuil, « Poétique ».
- Gasparini, P.** (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Le Seuil, « Poétique ».
- Ginzburg, C.** (2001). *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des histoires ».
- Lejeune, P.** (1996). *Le pacte autobiographique* (1975). Paris : Le Seuil.
- Mayer, N.** (1995). L'entretien selon Pierre Bourdieu. Analyse critique de *La misère du monde*. *Revue française de sociologie*, 36(2), 355–370. DOI: <https://doi.org/10.2307/3322252>
- Meizoz, J.** (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine.
- Ribon, M.** (2005). *Esthétique de l'effacement*. Paris : L'Harmattan.
- Ricoeur, P.** (1991). *Temps et récit. 3 : Le temps raconté*. Paris : Le Seuil, « Essais ».
- Tanimura, E.** (2006). *La tentation de l'après*. Paris : Gallimard.
- Vilain, P.** (2009). *L'autofiction en théorie*. Paris : La Transparence. DOI: <https://doi.org/10.7312/vill15080-006>

TO CITE THIS ARTICLE:

Touidoire-Surlapierre, F. (2022). *La tentation de l'après* (Emily Tanimura) : un récit d'émancipation suédoise ?. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 5(1), pp. 61–69. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.75>

Submitted: 02 March 2022

Accepted: 26 August 2022

Published: 29 September 2022

COPYRIGHT:

© 2022 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones is a peer-reviewed open access journal published by Stockholm University Press.

