

Nina Le Flohic

Medoruma Shun, un écrivain à la croisée des chemins.



ISHIKAWA Ryûichi, OP2.0002589 宜野湾 GINOWAN, 2013.
Photographie extraite d'*Okinawan portraits 2012-2016*.

Analyse de *Suiteki* 「水滴」 (Gouttes d'eau, 1997), *Denrei.hei* 「伝令兵」 (Le commissionnaire, 2004) et *Hamachidori* 「浜千鳥」 (Le pluvier des rivages, 2012) sous le prisme de leur appartenance à une littérature engagée, axée sur les ponts qui relient le microcosme nommé "Okinawa", le Japon et le reste du monde.

Mémoire pour l'obtention du master 2 « Études Japonaises »

Sous la direction de Monsieur Guillaume Muller

Soutenu le 23 septembre 2022

Membres du jury : Monsieur Eddy Dufourmont et Monsieur Guillaume Muller.

« À l'ère des commémorations de toutes sortes et de la repentance, et face au phénomène de « judiciarisation » de l'Histoire, les écrivains disposent d'un outil – le roman – autrement capable, grâce à la multiplicité des points de vue qu'il autorise et par sa dimension polyphonique, à rendre compte de toute la complexité de l'Histoire – ou de sa « folie ». Confronté à un État et une société qui façonnent la mémoire de manière sélective et l'instrumentalisent, la littérature contemporaine leur oppose une réévaluation critique et une révision du grand récit national, en livrant une version incarnée de l'Histoire et des traumatismes historiques passés¹. »

Michel Lantelme

« Pour aider à la guerre
Je ne ferai rien du tout
Pour aider à la guerre
Ne comptez pas sur moi². »

Shokichi Kina

« La littérature importe des représentations de champs hétérogènes, dont elle se démarque ou non. Ceci dit, il n'y a pas de norme sociale qui fixe une fois pour toutes l'écart ou la conformité d'une représentation littéraire. Par sa clôture sémiologique, le texte, aussi dépendant du contexte soit-il, crée un « imaginaire littéraire » original. L'œuvre à son tour invente des thèmes (réseau d'images, de perceptions, en rapport aux éléments, au temps, à l'espace, au corps) insérés dans des mythologies propres³. »

Vuilleumier Victor

« La fiction peut prétendre à un degré plus ou moins haut de vérité historique, ou plutôt les faits historiques peuvent passer dans la fiction par des moyens qui produisent un effet de réalité par des voies légendaires et mythiques⁴. »

Pierre-François Souyri

1 LANTELME Michel, *Figures de la repentance. Littérature et devoir de mémoire*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p.201.

2 SHOKICHI Kina, *Chant de l'association des femmes contre la marche à la guerre*, 2004, dans CHAN Jennifer (traduit par BOUISSOU Jean-Marie), « Le mouvement pacifiste japonais depuis les années 1990 », *Critique internationale*, Presses de Sciences Po, Vol. 37, 2007, pp.51-69, p.51.

3 VUILLEUMIER Victor, « Le corps souffrant chez Lu Xun : allégorie muette de l'obstacle et appropriation de la modernité », *Extrême-Orient*, Vol. 39, 2015, pp.47-84, p.48.

4 SOUYRI Pierre, *Mémoire et fiction. Décrire le passé dans le Japon du XX^e siècle*, Arles, Éditions Picquier, 2010, p.15.

Table des matières

Remerciements.....	5
Introduction.....	6
Présentation des œuvres.....	10
I. Un peuple rongé par sa mémoire.....	15
. 1) La Seconde Guerre mondiale et la bataille d'Okinawa.....	17
Un passé qui ne passe toujours pas.....	17
Les divers visages de la guerre.....	18
Un jusqu'au-boutisme impulsé par les soldats japonais.....	22
La mort et ses différentes facettes.....	26
Le sentiment de culpabilité des survivants.....	28
. 2) L'immédiat après-guerre : une période de flottement.....	30
L'après-guerre du <i>hondo</i> et d'Okinawa.....	30
Les relations entre les Okinawaïens et les soldats américains.....	33
Le rôle de l'eau dans <i>Suiteki</i>	35
La question des mémoires individuelles.....	37
Les échos entre fiction et réalité.....	39
. 3) Le traumatisme des survivants et de leurs descendants.....	43
Des générations porteuses du traumatisme de la guerre.....	43
La mémoire comme maladie.....	46
La répétition, une expression du traumatisme.....	47
Le surnaturel comme expression de l'indicible.....	50
L'alcool, un breuvage du souvenir.....	53
Guérir le traumatisme.....	55
Les attaches qui relient les personnages de Medoruma.....	56
L'auteur comme porte-parole des oubliés de l'Histoire.....	60
II. Une identité marquée.....	63
. 1) Le <i>ryûkyû.go</i> , un langage imperméable pour les <i>Yamatunchû</i>	66
Le choix de la langue d'écriture pour les auteurs d'Okinawa : défis et exemples.....	66
Les principales différences entre japonais standard et <i>ryûkyû.go</i>	68
Les dialogues dans <i>Suiteki</i> : révélateurs du regard que portent les habitants d'Okinawa sur leur dialecte.....	71
Le pouvoir du langage sur le monde.....	73
La question de la transmission.....	76
Les langues des Ryûkyû et le Brésil.....	79
Tokushô, un témoin des différentes époques langagières.....	80
. 2) L'environnement d'Okinawa : une nature étroitement liée aux êtres humains.....	81
La beauté d'une nature tropicale qui agit comme le révélateur des passions humaines.....	81
La nature comme environnement des fantômes.....	83
Une vision symbiotique des hommes et de la nature.....	84
Les liens étroits entre animaux, plantes et êtres humains.....	87
Le rôle de la nature dans l'apaisement du lecteur à la toute fin des œuvres.....	88
Le caractère écrasant de la nature.....	91

Un équilibre précaire entre représentation fidèle d'Okinawa et production d'exotisme.....	94
. 3) La culture Ryûkyû entre spécificités et hybridations.....	96
Revendiquer l'identité d'une culture hybride.....	96
Les jeux de miroir dans les œuvres de Medoruma.....	99
L'inversion des clichés culturels dans <i>Suiteki</i>	101
La place des femmes dans la société et dans les récits de Medoruma.....	103
Les "cocasseries" d'Okinawa.....	105
III. Des problématiques et des thèmes universels abordés à travers la petite île d'Okinawa.....	109
. 1) La représentation du corps humain.....	112
Une écriture de la chair.....	112
L'être humain comme spectateur de sa propre métamorphose perpétuelle.....	115
Réalisme magique et représentation grotesque du corps.....	116
Le corps comme métaphore de la société.....	119
Le rapport des personnages au sexe.....	120
. 2) La colonisation.....	123
Okinawa et le Japon métropolitain, une relation pleine de paradoxes.....	123
Okinawa, une colonie du Japon.....	125
Les nouvelles formes de colonisation : présence américaine et tourisme.....	126
Les relations entre Okinawaïens, Américains et Japonais sous le regard de Medoruma.....	133
Les conséquences de la colonisation.....	136
. 3) L'universalité des comportements humains.....	140
L'analyse des relations humaines à travers une communauté.....	140
L'expression de la solitude.....	143
La domination au fondement de tous les conflits.....	146
Vivre avec l'Autre, un chemin parsemé d'embûches.....	148
Une mise en scène des tourments inhérents à l'être humain.....	150
Conclusion.....	154
Bibliographie.....	158

Remerciements

Je souhaiterais tout d'abord remercier ici Monsieur Guillaume Muller, maître de conférences au département Études japonaises de l'université Bordeaux Montaigne et spécialiste de la littérature japonaise moderne et contemporaine, sous la direction de qui j'ai effectué mes recherches ; pour son suivi, sa patience et ses nombreux conseils.

Je tourne également ma reconnaissance vers Monsieur Sakamoto Masaki 坂元昌樹, professeur de littérature à l'université de Kumamoto 熊本大学 et chercheur dans le domaine de la culture, la pensée et littérature japonaise moderne, pour son accueil au sein de l'université de Kumamoto. Il m'a offert la possibilité de participer à des cours de littérature destinés aux étudiants japonais et de réaliser une enquête auprès d'eux, dans le cadre de mes recherches.

Je remercie tout particulièrement Madame Murakami Yôko 村上陽子, professeure à l'université internationale d'Okinawa 沖縄国際大学, spécialiste de la littérature d'Okinawa et vice-directrice de l'institut de recherche sur la culture des Ryûkyû, pour les précieuses informations qu'elle m'a fournies lors de nos entretiens.

J'en profite pour remercier également Madame Edwige Fujimoto de Chavanes, maître de conférence à l'université Bordeaux Montaigne, grâce à qui je me suis lancée sur le chemin passionnant des recherches en littérature japonaise.

Mes pensées vont enfin envers ma famille, vers mes parents qui m'ont accompagnée de mes toutes premières lectures jusqu'à maintenant, et qui ont toujours su me soutenir et m'encourager de la meilleure façon qui soit.

Introduction

En janvier 2020, le prestigieux prix Akutagawa 芥川賞 – prix qui « a pour fonction de distinguer ceux qui portent les ambitions esthétiques de la littérature japonaise et de leur ouvrir une porte vers la gloire, *tôryûmon*⁵. » – a récompensé *Shuri no uma* 『首里の馬』 (Le cheval de Shuri, 2020⁶), de l'autrice japonaise Takayama Haneko (高山羽根子, 1975). Née sur l'île principale de Honshû 本州 et connue pour ses œuvres de science-fiction, Takayama a cette fois placé son récit sur l'île méridionale d'Okinawa 沖縄. À travers le registre fantastique, elle y aborde le thème de la mémoire de l'île en mettant en scène une femme qui classe des archives dans un musée de Shuri 首里, ancienne capitale du royaume des Ryûkyû 琉球. Vingt-trois années plus tôt, en janvier 1997 ce fut *Suiteki*⁷ 「水滴」 (Gouttes d'eau) qui reçut cette distinction. Avec ce court récit empreint de réalisme magique et rédigé dans une langue qui mêle le japonais standard au dialecte de Nakijin (*nakijin.hôgen* 今帰仁方言⁸), l'auteur abordait quant à lui le sujet de la bataille d'Okinawa, qui dévasta l'île entre fin mars et fin juin 1945. L'attribution de ce 117^e prix, qui récompensa pour la quatrième fois en l'espace de trente années un auteur originaire d'Okinawa – Ôshiro Tatsuhiko (大城立裕, 1925-2020) en 1967, Higashi Mineo (東峰夫, 1938) en 1971 et Matayoshi Eiki (又吉栄喜, 1947) en 1996 – fit alors découvrir Medoruma Shun (目取真俊, 1960) au lectorat japonais. Proche de la quarantaine, cela faisait déjà de longues années que Medoruma décrivait à l'aide de sa plume les croyances, la culture et la vie quotidienne de ceux qui habitent sur cette île à la nature luxuriante. Il avait déjà rédigé une vingtaine de récits, plus ou moins courts, publiés en feuilleton dans diverses revues littéraires et journaux locaux qui contenaient en germe les principaux éléments de *Suiteki*. Les jurés du prix Akutagawa, censés récompenser de jeunes auteurs, ont attendu de nombreuses années avant de lui attribuer cette distinction et de reconnaître la valeur de son travail. Nous pouvons voir plusieurs raisons à cela. La première est que *Suiteki* est l'un des récits les plus aboutis de l'auteur ; basé sur un schéma narratif complexe, il emmène le lecteur dans un monde de signes qui transcende les époques. Sur le plan stylistique, les dialogues rédigés dans le dialecte de Nakijin, tout comme les nombreuses figures de style ou la façon dont l'auteur décrit les sensations de ses personnages, contribuent par ailleurs à l'attrait de ce récit. Enfin, d'un point de vue politique, son contenu est plus consensuel que d'autres œuvres de Medoruma : l'histoire de *Suiteki* est centrée sur les Okinawais et l'auteur n'insiste pas directement sur les relations de ses personnages avec

5 BAYARD-SAKAI Anne, *L'institution littéraire et le cas du prix Akutagawa*, dans LUCKEN Michael (sous la direction de), *Le Japon après la guerre*, Arles, Picquier, 2007, pp.205-222, p.205.

6 TAYAMA Haneko 高山羽根子, *Shuri no uma* 『首里の馬』 (Le cheval de Shuri), 東京 Tôkyô, 新潮社 Shinchôsha, 2020.

7 MEDORUMA Shun 目取真俊, *Suiteki* 「水滴」 (Gouttes d'eau), dans *Akai yashi no ha* 『赤い椰子の葉』 (Les feuilles de palmiers rouges), 東京 Tôkyô, 影書房 Kageshobô, 2013, pp.191-227.

8 Ce dialecte est parlé dans les alentours de Nakijin 今帰仁, un village situé au nord-ouest de l'île d'Okinawa, où est né Medoruma Shun.

l'armée japonaise, ce qui facilite sa réception dans le Japon métropolitain. Par exemple, force est de constater que son récit datant de 1986, intitulé ironiquement *Heiwa dôri to natsukurareta machi o aruite*⁹ (「平和通りと名つくられた街を歩いて」 « En marchant dans la rue baptisée "Avenue de la paix" »), dans lequel Medoruma se centre sur les relations difficiles entre les habitants d'Okinawa et le pouvoir central en plaçant en arrière-plan de son récit la venue à Naha de l'empereur en juillet 1983, a connu un véritable succès sur son île natale et reçu le *shin.okinawa.bungakushô* 新沖縄文学賞 (prix de littérature de la nouvelle Okinawa) mais aucune reconnaissance de la part du *hondo*¹⁰.

Medoruma Shun, de son vrai nom Shimabukuro Tadashi 島袋正, est né dans le village de Nakijin 今帰仁 (au nord-ouest de l'île d'Okinawa) le 06 octobre 1960, soit quinze ans après la fin de la guerre et douze années avant la rétrocession d'Okinawa au Japon. Après des études de droit et de littérature à la *Ryûkyû Daigaku* 琉球大学 (Université des Ryûkyû), il enchaîna divers travaux précaires (gardiennage, cours du soir, etc.) avant de devenir professeur de lycée en langue japonaise à Naha 那覇. En 2003, il quitta ses fonctions pour se consacrer uniquement à l'écriture et à son activisme politique. Renommé pour ses œuvres littéraires, Medoruma est également connu comme essayiste et personnalité politique, symbole du combat que l'île d'Okinawa mène pour se débarrasser des trop nombreuses bases militaires américaines imposées sur son territoire par le Japon métropolitain. L'auteur commença à prendre part aux mouvements citoyens anti-bases et antimilitaristes à la toute fin des années 1970. Il dit avoir participé par hasard à sa première manifestation le 28 avril 1979 ; ce serait en voyant la violence avec laquelle la manifestation fut réprimée par les forces de l'ordre, qu'il aurait alors prit conscience de la situation dans laquelle se trouvait Okinawa¹¹. De 2012 à 2014 il partit à Takae 高江, au nord-est de l'île, pour participer au blocage de l'héliport en construction. Il déménagea ensuite à Henoko 辺野古, plus au sud, afin de lutter contre le déménagement de la base de Futenma 普天間基地 dans cette partie de l'île. Là, il commença à prendre part à une forme particulière de manifestation, qui durera des années : pour bloquer les forages marins, les activistes passaient la journée entière dans des canoës, sur la mer. Cette expérience, il la narre dans *Yambaru no fukaki mori to umi yori* 『ヤンバルの深き森と海より』¹² (Depuis la mer et la forêt profonde de Yambaru), ouvrage parut en 2020. Medoruma continua jusqu'à maintenant de se rendre dans les différents lieux de lutte, à y prendre part et à relayer ce qu'il y voit à travers des écrits, des interventions et des témoignages, mais aussi des photographies

9 MEDORUMA Shun 目取真俊, *Heiwa dôri to natsukurareta machi o aruite* 「平和通りと名つくられた街を歩いて」 (En marchant dans la rue appelée Avenue de la paix), dans *Gyogunki* 『魚群記』 (Chroniques d'un banc de poissons), Tôkyô 東京, Kageshobô 影書房, 2013, pp.197-271.

10 *Hondo* 本土 : terme qui désigne la métropole, en opposition à l'archipel des Ryûkyû.

11 MEDORUMA Shun 目取真俊, *Okinawa to kokka* 『沖縄と国家』 (Okinawa et la nation), Tôkyô 東京, Kadokawa shinsho 角川新書, 2017, p.11.

12 MEDORUMA Shun 目取真俊, *Yambaru no fukaki mori to umi yori* 『ヤンバルの深き森と海より 1』 (Depuis la mer et la forêt profonde de Yambaru), Tôkyô 東京, Kageshobô 影書房, 2020.

et des vidéos qu'il publie régulièrement sur un blog intitulé *Uminari no shima kara* 海鳴りの島から (De l'île où mugit la mer¹³), qu'il a ouvert en 2008. Le 2 avril 2016, il fut arrêté par l'armée américaine et retenu en garde à vue pendant environ 8 heures, pour avoir pénétré en canoë dans l'enceinte du camp Schwab à Henoko, avant d'être remis aux gardes-côtes japonais. L'écrivain a déposé une plainte en justice contre cette arrestation illégale et a réclamé 1.2 millions de yen de dommages et intérêts. L'affaire s'est close en 2020 sur une reconnaissance partielle de la plainte et le versement de 80 milles yens, sans que le Japon relève l'inconstitutionnalité de la loi spéciale dont profitent les États-Unis sur le territoire, ce que dénonçait principalement Medoruma¹⁴.

Continuant d'écrire des œuvres littéraires, des essais et des critiques qui paraissent dans de nombreux journaux d'Okinawa comme l'*Okinawa Taimusu* 沖縄タイムス (Okinawa Times) ou le *Ryûkyû Shinpô* 琉球新報 (Journal des Ryûkyû) et bien qu'étant un écrivain prolifique, désormais auteur d'une cinquantaine de récits et d'une dizaine d'essais, Medoruma Shun est encore bien peu connu en France. Seuls furent traduits dans la langue de Molière un recueil de six nouvelles paru sous le titre de *L'âme de Kôtarô contemplait la mer*¹⁵, le roman *Les pleurs du vent*¹⁶ 『風音』 (*Fûon*, 1986) et un court récit intitulé *Espoir*¹⁷ 「希望」 (*Kibô*, 1999), publié dans la revue *Vacarme* en 2005. Quelques livres et articles lui sont consacrés en langue anglaise, mais aucun travail universitaire n'est à ce jour paru en langue française à son sujet.

« Critique social provocateur » et « intellectuel public¹⁸ », cet auteur ne cesse de questionner l'identité et la place que tient dans le monde cette petite île qui a développé une culture et une langue qui lui sont propres, au carrefour de la Chine et du Japon : Okinawa. Tout en affirmant l'identité spécifique de son lieu de naissance, Medoruma remet également en question le discours dominant selon lequel Okinawa serait une île paradisiaque, aux habitants unis et chaleureux qui s'enivrent à longueur de journée d'*awamori*¹⁹ et de musique ; sorte de mythe du bon sauvage qui permet de donner à voir l'archipel des Ryûkyû comme un concentré de la culture ancestrale du *hondo*, tout comme le Hawaï du Japon, une destination touristique de rêve. Un discours qui fut crée

13 *Uminari no shima kara* 海鳴りの島から : <https://blog.goo.ne.jp/awamori777>

14 Voir à ce sujet : « Akutagawa sakka, Medoruma Shun.shi no kôsoku de kuni no baishô ga kakutei Saikôsai ga jôkoku shirizokeru » 「芥川賞作家、目取真氏の拘束で国の賠償が確定 最高裁が上告退ける」 (Confirmation de l'indemnisation par l'État de la détention de l'auteur lauréat du prix Akutagawa, Medoruma Shun. La Cour suprême rejette son recours), *Ryûkyû Shinpô* 琉球新報, mis en ligne le 15 décembre 2020. Consulté le 28 juillet 2022. <https://ryukyushimpo.jp/news/entry-1241667.html>

15 MEDORUMA Shun (traduit par DARTOIS-AKO Myriam, PERRIN Véronique et QUENTIN Corinne), *L'âme de Kôtarô contemplait la mer*, Paris, Zulma, 2013.

16 MEDORUMA Shun (traduit par QUENTIN Corinne), *Les pleurs du vent*, Paris, Zulma, 2016.

17 MEDORUMA Shun (traduit par ATLAN Corinne), « Espoir », dans *Vacarme*, Vol. 33, n°4, 2005, pp.106-107.

18 « Okinawan writer Medoruma Shun (*1960) is regarded as a “provocative social critic” (Bhowmik 2003: 311) and a “public intellectual” (Molasky 2003: 161) » INA Hein, « Constructing Difference in Japan : Literary Counter-images of the Okinawa Boom », *Contemporary Japan*, Vol.22, n°1-2, 2010, pp.179-204, p.185.

19 L' *Awamori* 泡盛 est un alcool d'Okinawa qui est distillé à base de riz.

par la métropole, mais entretenu par les habitants d'Okinawa eux-même. Dans l'un de ses essais, Medoruma exprime ainsi sa vision du rôle qu'il s'attribue :

Je pense que c'est le devoir d'un poète de détruire l'image d'"Okinawa" que les médias de masse produisent, et de représenter son propre Okinawa²⁰.

Bien que ses récits soient empreints de références culturelles spécifiques aux Ryûkyû et utilisent parfois l'un de ses dialectes, la plupart d'entre eux renvoient au lecteur une image d'universalisme. En tant que Français, nés à des milliers de kilomètres de là, nous retrouvons dans ces œuvres des comportements, des habitudes, des croyances ou des problématiques que nous connaissons bien. Davantage que le sentiment d'existence d'une identité propre à chaque ère géographique qui scinderait véritablement les Hommes, leur lecture nous donne l'impression que les comportements humains sont les mêmes à chaque extrémité de la terre.

C'est également ce que souligne Susan Bouterey, avec le titre de son ouvrage consacré à Medoruma Shun : 「目取真俊の^{オキナワ}世界」²¹ pouvant se traduire littéralement par : *Le monde (l'Okinawa) de Medoruma Shun*. Bien que 世界 signifie "le monde", l'auteurice a surmonté ce mot des furigana オキナワ "Okinawa". Elle induit par là un double sens : pour Medoruma, l'île d'Okinawa serait-elle une parabole du monde ? Ou bien le monde de cet auteur se limiterait-il à Okinawa ?

À travers *Suiteki* 「水滴」 (Gouttes d'eau, 1997), *Denrei.hei* 「伝令兵」 (Le commissionnaire, 2004)²² et *Hamachidori* 「浜千鳥」 (Le pluvier des rivages, 2012)²³, trois récits de Medoruma inédits en français, nous allons ainsi chercher à répondre à la question suivante : y a-t-il, pour Medoruma Shun, une "particularité" propre à l'île d'Okinawa ?

Étant donné que cet auteur ne cesse de faire apparaître la bataille d'Okinawa dans ses récits (bataille qui a eu lieu à la toute fin de la Seconde Guerre mondiale), nous nous pencherons dans un premier temps sur la place qu'occupe la mémoire de cette époque dans l'esprit des divers personnages et ce qu'elle révèle du rapport qu'entretient Medoruma, mais aussi la société okinawaïenne actuelle, avec

20 MEDORUMA Shun "I think it's a poet's duty to destroy the image of 'Okinawa' the mass media produces, and represent his own 'Okinawa'", dans BHOWMIK Davinder, « Fractious Memories in Medoruma Shun's Tales of War », *The Asia-Pacific Journal*, vol.10, Septembre 2012, p.6.

21 BOUTEREY Susan ブーテレイ・スーザン, *Medoruma Shun no sekai (okinawa) : Rekishi, Ki.oku, Monogatari* 『目取真俊の世界 - 歴史・記 - 憶・物語』 (Le monde (l'Okinawa) de Medoruma Shun : Histoire, Mémoire, Récits), 東京 Tōkyō, 影書房 Kageshobō, 2011.

22 MEDORUMA Shun 目取真俊, *Denrei.hei* 「伝令兵」 (Le commissionnaire), dans *Umukaji tō Chiritei* 『面影と連れて』 (Accompagnée des ombres), 東京 Tōkyō, 影書房 Kageshobō, 2013, pp.261-291.

23 MEDORUMA Shun 目取真俊, *Hamachidori* 「浜千鳥」 (Le pluvier des rivages), dans *Umukaji tō Chiritei*, op. cit., pp.347-362.

le passé. Nous nous intéresserons ensuite aux éléments mis en avant par Medoruma qui semblent constituer l'identité des îliens, afin de nous pencher sur sa perception de ce lieu comme microcosme. Enfin, en abordant la question de la colonisation d'Okinawa et en analysant la manière dont l'auteur décrit les êtres humains – leurs corps comme leurs comportements – nous passerons du particulier à l'universel, en cherchant à comprendre d'où provient le sentiment de proximité avec ses œuvres que peut ressentir un lecteur étranger aux Ryûkyû.

- Présentation des œuvres.

Suiteki, pour lequel Medoruma a reçu plusieurs prix²⁴, prend pour personnage principal Tokushô, un vieil homme qui vit seul avec sa femme, Ushi. Une après-midi de la mi-juin, il se réveille de sa sieste quotidienne en ressentant un élancement de chaleur dans sa jambe droite. Bien qu'il ait pleine possession de sa conscience, son corps entier est paralysé : il ne peut ni parler, ni bouger. Ushi vient le tirer du lit afin qu'ils aillent travailler dans les champs, en vain. Remarquant que sa jambe est gonflée à tel point que sa largeur dépasse celle de la cuisse, elle voit soudain l'extrémité de son orteil se fendiller et de l'eau commencer à en tomber au goutte à goutte...

Ce récit alterne constamment entre deux focales : la conscience de Tokushô (monde des souvenirs et du passé) et le monde extérieur qui l'entoure (monde du temps présent) dans lequel évoluent sa femme, le médecin Ôshiro, son ami et cousin Seiyû, les villageois, etc. Tandis que les rumeurs et paris au sujet du pied de Tokushô vont bon train, Ushi tente par tous les moyens de guérir son « bon à rien » de mari, homme qu'elle décrit comme paresseux, joueur et habitué des lieux de plaisir, mais qu'elle chérit malgré tout. Refusant qu'il soit hospitalisé en raison d'un manque de confiance en ce lieu, elle fait venir le médecin du village, une prêtresse, puis essaye de lui appliquer nombre de remèdes ancestraux conseillés par les anciennes du village. Mais l'état de Tokushô ne change pas et personne n'est capable de mettre un nom sur sa maladie. Se résignant en partie, Ushi accepte que Seiyû, personne envers qui elle nourrit une méfiance sans bornes, s'occupe de Tokushô pendant la journée, afin qu'elle retourne s'occuper des champs. Ce dernier ne tarde cependant pas à s'apercevoir d'un phénomène étrange : le petit jardin, dans lequel il vide les baquets remplis par l'eau qui s'écoule de la jambe de son ami, connaît une croissance anormale. Il a beau arracher chaque jour les plantes qui y poussent, elles envahissent l'espace dès le lendemain. Il essaye alors d'appliquer cette eau sur son propre corps, puis de la goûter : les effets sont immédiats, l'eau lui redonne sa jeunesse. Sans en dire mot à Ushi, il commence à vendre en ville des bouteilles de cette « eau miraculeuse », eau qui va chaque jour connaître un succès grandissant.

24 Le 27^e prix du *Kyûshû geijutsusai bungakushô* 第27回九州芸術祭文学賞 (prix de littérature du festival d'art de Kyûshû) et le 117^e prix Akutagawa (第117回芥川賞).

En parallèle, le lecteur suit ce qui se déroule dans la conscience de Tokushô. Plongé en léthargie dans la journée, il se réveille à la nuit tombée : tous les soirs, des soldats apparaissent du mur gauche, s'arrêtent devant lui, le saluent respectueusement et s'abreuvent à son pied. Se rendant compte que ce phénomène soulage sa jambe et lui permet de bouger faiblement, Tokushô est partagé entre la peur et l'espoir. Les uniformes des soldats sont ceux qui furent utilisés durant la Seconde Guerre mondiale ; maculés de boue et déchirés, ils cachent tous de graves blessures. Certains visages semblent familiers à Tokushô, mais il a beau chercher dans les tréfonds de sa mémoire, il ne retrouve pas le contexte. Soudain, le visage de l'un d'entre eux agit comme un électrochoc : un nom parvient à s'échapper de ses lèvres endolories : « Ishimine... ». La vision de ce jeune homme, son plus proche ami à l'époque de la guerre, qui fut blessé sur le front et qu'il abandonna – après avoir bu l'eau qui lui était destinée – dans la grotte naturelle où le bataillon s'était réfugié, le replonge dans le passé. Il réalise alors que les soldats qui viennent chaque soir soulager leur soif à son pied sont les réminiscences des hommes blessés qui se trouvaient avec lui cette nuit-là. Ceux qu'il a abandonnés à leur sort, qu'il a trahis et qui sont morts dans leur jeunesse, alors que lui est encore vivant. À partir de là, c'est tout son passé qui défile en lui : la fuite, le retour au village, le silence sur ses actes, la vie qui reprend son cours, l'alcool, le jeu et les femmes pour noyer ses pensées, la vie avec Ushi, ses interventions dans les écoles pour narrer ses souvenirs de la guerre. Et ce secret qui le ronge : incapable d'en parler, il ment aux autres et à lui-même. Seul le fait de demander pardon au fantôme d'Ishimine parviendra à le faire guérir. Seiyû, lui, ne gagnera finalement rien à vendre frauduleusement l'eau : avec la guérison de Tokushô, cette eau d'éternelle jeunesse se transforme en eau de vieillesse et tous ses clients sont métamorphosés en vieillards. Tokushô s'était juré que s'il parvenait à guérir, il dirait à tous la vérité ; mais la vie reprend son cours comme avant, il retourne au tripot et noie sa mémoire dans l'alcool.

Denrei.hei commence par la description de Kaneshiro, 34 ans, professeur en cours du soir. Voulant inverser sa tendance à prendre du poids, conséquence de sa vie dissolue de célibataire porté sur l'alcool, il prend la décision de s'adonner quotidiennement au jogging. Le premier soir, il est abordé par quatre soldats américains qui ont emmené dans leur voiture une jeune femme originaire de l'île et qui cherchent un hôtel. Inexpressive, cette femme qui apparemment se prostitue, semble être un jouet à la merci des hommes. Cela rappelle tout à coup à Kaneshiro le viol d'une enfant perpétré trois mois plus tôt par trois soldats américains, et la réaction de leur chef qui avait alors annoncé qu'ils auraient mieux fait de se payer une prostituée. Révolté, il les ignore. La voiture suit son rythme, les passagers rigolent, se moquent de lui. Après un certain temps, la situation s'envenime, tourne aux invectives et aux coups : une course poursuite s'engage à travers les ruelles. Kaneshiro, épuisé et affaibli par une douleur dans la jambe, est persuadé qu'il va rapidement être

rattrapé. Mais à l'instant où il s'imagine déjà roué de coups, à la merci des soldats, une main l'attrape par derrière, l'entraîne à l'ombre d'un distributeur automatique et lui couvre la bouche pour l'empêcher de hurler. Abasourdi, Kaneshiro voit les Américains surgir devant ses yeux, ils le cherchent mais son mystérieux sauveur parvient finalement à les faire fuir. Kaneshiro se retrouve seul, blotti dans la pénombre de cette ruelle déserte où le ronronnement régulier du distributeur prend toute la place. Surmontant peu à peu sa peur, il se relève, sort de sa cachette et cherche des yeux l'homme qui l'a aidé. Une silhouette apparaît, celle d'un jeune homme de petite taille, vêtu d'un uniforme taché de boue et de sang. Un homme sans tête, qui le salue et disparaît aussi rapidement qu'il était venu.

Après avoir quelques temps évité les sorties nocturnes, de peur de revoir les soldats américains, Kaneshiro retourne enfin dans un bar qu'il connaît bien, et décide de raconter pour la première fois ce qui s'est passé ce fameux soir, à un ami et collègue nommé Ôshiro. Persuadé qu'une fois son récit achevé Ôshiro se moquera de lui, il est surpris de constater que son histoire est prise au sérieux ; non seulement par son ami, mais également par le patron du bar, Tomori. Ce dernier lui fournit même une explication : le jeune homme sans tête qu'il a croisé serait un soldat décédé ici pendant la guerre, un commissionnaire qui courrait de camps en camps pour retransmettre les informations.

À partir de là, le récit se centre sur Tomori, patron de bar rongé par le décès de sa fillette, le divorce de sa femme et les souvenirs de son défunt père, que le récit de Kaneshiro fait remonter à la surface de sa mémoire. Jeune homme à l'époque de la bataille d'Okinawa, le père de Tomori fut enrôlé dans l'unité Fer et Sang pour l'Empereur²⁵ en tant que commissionnaire, et ce avec son plus proche ami, Iju, qu'il considérait comme son frère. Un jour de pluie, Iju tarde à revenir d'une mission ; fou d'inquiétude, le père de Tomori n'attend qu'une seule chose : être à son tour envoyé en dehors du tunnel pour aider son ami certainement blessé. Cela ne tarde pas à arriver, il court entre les cadavres sans ressentir la moindre peine, tout son esprit est concentré sur le fait de retrouver Iju. Sur le chemin du retour, il retrouve en effet un corps, un corps décapité dont la tête demeure introuvable, mais il est certain que c'est celui de son ami. Jurant de revenir lui donner une sépulture, il ne pourra jamais tenir sa promesse car sa troupe reprend la route le lendemain.

Après la guerre, cet homme mène une vie normale, bien rangée, c'est un mari et un père exemplaire, qui ne boit pas, ne joue pas, s'occupe de ses enfants avec amour et se passionne pour la photographie. Mais tout s'écroule durant la nuit du 20 décembre 1970 : ce jour-là, des voitures américaines sont incendiées et il part en hâte photographier l'évènement. Lorsque, quelques temps

25 La *Tekketsu.kinnôtai* 鉄血勤皇隊 (unité Fer et Sang pour l'Empereur) était une unité de combat qui a vu le jour à la fin de la guerre du Pacifique, à Okinawa. Essentiellement composée de collégiens, les jeunes garçons pouvaient sur la fin y être enrôlés à partir de 13 ans. Leur mission consistait principalement à transmettre les informations de camps en camps, transporter les blessés ou, en ultime recours à se sacrifier en déposant des explosifs sous les chars américains.

plus tard, il regarde à la loupe les photographies prises cette nuit-là, il découvre sur l'une d'elles l'image d'un petit homme vêtu d'habits militaires maculés de boue et de sang parmi la foule, un petit homme dont le visage n'apparaît pas. Sa vie bascule, il est hanté par cette image et passe ses nuits dehors à photographier dans l'espoir de le revoir. Sa vie familiale et professionnelle se délite peu à peu.

En prise au désespoir après avoir écouté l'histoire de Kaneshiro, s'être remémoré les souvenirs de son père, puis ceux de sa fille décédée quelques années plus tôt de manière accidentelle, Tomori rentre chez lui, part poster le contrat de divorce que sa femme lui a demandé, s'enivre et achète un appareil photo. Il retourne là où Kaneshiro lui a dit avoir vu le petit homme, mais au lieu de le voir, c'est son enfant disparue qu'il aperçoit un court instant. Il retourne alors à l'endroit où il avait emmené sa fillette la veille de son décès : en haut d'un belvédère qui donne sur la ville. Patiemment, il retire sa ceinture, l'attache au parapet et se pend. Alors que sa conscience commence à partir dans les ténèbres, un petit homme vêtu d'un uniforme maculé de boue l'attrape et le détache. Un homme sans tête.

Hamachidori s'ouvre avec le personnage de Fumi, une femme de 84 ans qui vit avec son mari devenu sénile. Bien que préférant la télé à la lecture en raison de sa mauvaise vue, elle épluche chaque jour la chronique mortuaire du journal local pour vérifier si un nom connu ne s'y trouve pas. Ce jour-là, un patronyme retient son attention et la replonge dans son passé, dans les souvenirs qu'elle a partagé avec Shizu, son amie d'enfance dont le nom est apparu sous ses yeux. Celle que la guerre lui a arrachée, l'enfant vendue par sa famille à une auberge de sa ville natale. Le lecteur découvre alors le quotidien de deux fillettes nées à Okinawa peu de temps avant la guerre du Pacifique : le travail physique qu'on leur demande, l'école où elles vont quand elles en ont le temps, leurs jeux dans la forêt luxuriante de l'île, leur complicité sans bornes. Au fil des années, le travail prend peu à peu le pas sur les études, la guerre gronde en sourdine de leur vie, mais elles continuent de protéger précieusement leur amitié. Puis, les soldats japonais viennent s'installer sur l'île. La guerre qui semblait jusque-là si lointaine se rapproche peu à peu : Fumi et les autres membres de sa famille participent à l'effort de guerre, des jeunes du village sont enrôlés dans l'armée. Un jour, alors qu'elle se rend à l'auberge du centre-ville où Shizu travaille pour aller lui rendre visite, elle voit que ce lieu a été transformé en bordel pour l'armée. Ne pouvant l'approcher, ni rien faire pour son amie, elle est envahie par la tristesse et le sentiment d'impuissance. Le monde continue quant à lui de basculer dans l'horreur et un matin, leur village est détruit sous les bombardements américains. Capturée, Fumi est emmenée dans un camp avec une partie de sa famille. Endurant la faim et la fatigue quotidienne, son esprit continue malgré tout à être tourné vers Shizu et à recueillir

chaque rumeur au sujet de l'auberge. Comment va-t-elle ? A-t-elle pu fuir la ville ? Le bombardement l'a-t-il délivrée de son calvaire ?

Six années après la fin de la guerre, Fumi vit paisiblement avec Seitoku et leur fils de deux ans. Ils partent un jour en famille au théâtre de la ville la plus proche. Après la comédie vient le tour du drame intitulé *"Le pluvier des rivages"*. À l'instant où apparaît sur scène l'actrice principale de cette pièce qui parle de la guerre, le cœur de Fumi s'emballe : Shizu ! Heureuse d'avoir enfin retrouvé son amie, elle se précipite dans la loge à la fin de la représentation, mais l'actrice – mère d'une petite fille – assure ne pas la connaître. Fumi n'insiste pas, mais rentre en étant persuadée de ne pas s'être trompée. Elle ne raconte cependant à personne leur histoire, pas même à sa plus proche famille et continue de suivre cette artiste qui multiplie les apparitions au théâtre, à la télévision et enregistre des disques. Jusqu'à ce jour où elle découvre son nom dans le journal, Fumi n'aura eu de cesse d'encourager son amie d'enfance du fond de son cœur, et de penser constamment à elle.

Émergeant de ses souvenirs, la vieille femme s'apprête à se relever pour préparer le repas. Elle regarde une dernière fois le journal et s'attarde sur le nom que Shizu a donné à sa fille : Fumiko.

Fumi joint les mains, et referme le journal.

I. Un peuple rongé par sa mémoire.



ISHIKAWA Ryûichi, « OP2.0006122 那覇 NAHA, 2013 ». Photographie extraite d'*Okinawan portraits 2012-2016*.

Les souvenirs personnels peuvent faire l'objet de débats publics, parfois très vifs, participant ainsi de l'élaboration d'un consensus ou d'une « mémoire officielle » au regard du passé collectif ; ils peuvent être tenus pour représentatifs de l'expérience de tout un groupe ; ils peuvent, enfin, cristalliser les difficultés même du processus de remémoration, par le biais de la réflexion sur soi²⁶.

Le mot *mémoire*, du latin *memoria*, renvoie à la faculté du cerveau humain qui consiste à recueillir et retenir des informations, tout autant qu'à l'esprit, en tant que siège des souvenirs. Plusieurs types de mémoires peuvent également être distingués : à court terme, à long terme, individuelle, collective, etc. Chaque être humain possède sa mémoire propre – accumulation des expériences vécues –, et des mémoires collectives issues de ses ancêtres et des récits nationaux. La mémoire collective est plurielle car elle se compose d'une multitude de récits, plus ou moins instrumentalisés, qui vont de l'histoire familiale à l'histoire étatique. Dans ce cadre-là, la mémoire est une étendue où s'exercent divers rapports de force, notamment entre les mémoires particulières et ce que le pouvoir présente comme l'unique vision possible du passé. La mémoire et ses traumatismes peuvent également se répercuter d'une génération à l'autre, c'est ce que théorisa

26 SULEIMAN Susan Rubin, *Crises de mémoire récits individuels et collectifs de la Deuxième Guerre mondiale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p.11.

l'enseignante en littérature et chercheuse Marianne Hirsch²⁷ (1949) sous le terme de "post-mémoire".

Mémoire refoulée qui ressurgit violemment, transmission d'un traumatisme d'une génération à une autre, souvenirs des anciens soldats, mémoire des civils, vestiges du XX^e siècle dans le temps présent : la mémoire liée à la Seconde Guerre mondiale est un thème central dans l'œuvre de Medoruma Shun. À travers la fiction, cet auteur questionne sans cesse la place de la mémoire individuelle au sein de la mémoire collective, l'importance de l'histoire personnelle dans l'Histoire nationale ou encore la question de la post-mémoire.

シヅちゃん……そうつぶやいたフミの目に、初めて会った小学生のときのシヅちゃんの姿がみえた。そして、六十年ほど前、幼い子の手を引いてフミを見ていた、最後に会ったときの姿が²⁸……

Shizu... Alors qu'elle murmurait ce nom, Fumi vit apparaître devant ses yeux la silhouette de Shizu telle qu'elle l'avait vue pour la première fois, à l'époque où elles étaient écolières. Puis, elle la vit tirer sa petite main d'enfant en la regardant, une soixantaine d'années auparavant ; avant de la voir telle qu'elle était durant leur dernière rencontre...

Dans chacune des trois œuvres sur lesquelles nous nous basons dans le cadre de ce travail, une date, un nom, une parole suffisent pour que les personnages voient le passé ressurgir sous leurs yeux, comme c'est ici le cas pour Fumi, personnage principal de *Hamachidori*, qui voit réapparaître dans son esprit l'amie d'enfance désormais décédée à partir du moment où elle murmure son nom. La parole est dotée d'un pouvoir d'évocation qui permet aux personnages de se reconstruire auprès de leurs fantômes. Dans les récits de Medoruma, le passé alterne sans transition avec le temps présent : l'actuel est dédoublé par l'individu, son corps appartient au présent mais son esprit, lui, est hanté par le passé. Parfois, l'esprit n'effectue que de courtes incursions dans ce temps révolu, parfois il y reste enfermé de longues semaines, comme c'est le cas pour Tokushô. La frontière du temps est donc fluctuante, tout comme la frontière entre les morts et les vivants. Car si le corps des défunts a disparu de ce monde, leur image n'a, elle, pas disparu de l'esprit des survivants et de leurs descendants. Les disparus hantent les vivants et transforment parfois la mémoire en maladie de l'esprit.

En nous interrogeant sur les raisons pour lesquelles l'auteur est hanté par le passé et ce que représente pour lui la bataille qui dévasta l'île d'Okinawa au milieu du XX^e siècle, nous allons, au cours de cette première partie, tenter de décrypter ce que des récits de vies individuelles créés par Medoruma peuvent apporter à l'Histoire et au récit national.

27 Voir à ce sujet : HIRSCH Marianne, « Ce qui touche à la mémoire », *Éditions Esprit*, Vol. 10, octobre 2017, pp.42-61.

28 MEDORUMA Shun, *Hamachidori*, op. cit., p.348.

1) La Seconde Guerre mondiale et la bataille d'Okinawa.

➤ Un passé qui ne passe toujours pas.

Les débats n'ont jamais cessé depuis quant au sens à donner à l'occupation. Il existe au Japon trois grandes lignes critiques. La première consiste à remettre en cause la césure de 1945 et à regrouper la période dite "militariste" et celle sous domination américaine. Dans cette perspective marxiste, l'histoire doit se construire à partir du peuple et non des élites qui l'oppriment. (...) La seconde ligne critique affirme la nécessité de se débarrasser de l'héritage d'une période qui aurait perverti les valeurs endogènes et transformé les Japonais en peuple de vaincus. (...) Cet angle d'attaque est particulièrement saillant chez les nationalistes et les néoconservateurs depuis les années 1990. Il existe enfin, notamment dans les zones à forte présence américaine, un sentiment diffus, populaire et faiblement idéologique, selon lequel l'occupation n'a, dans les faits, jamais complètement cessé. C'est particulièrement le cas à Okinawa, qui n'a été restitué au Japon qu'en 1972 et où les bases militaires américaines de Futenma et Kadena constituent des zones d'extraterritorialité extrêmement visibles et sonores au milieu de la partie la plus habitée de l'île²⁹.

Selon l'historien Michael Lucken, il demeure chez les habitants d'Okinawa l'idée selon laquelle l'occupation américaine du territoire national n'aurait pas cessée avec la restitution de l'île au Japon, en 1972. La lecture des œuvres de Medoruma provoque en effet la même impression : pour les Okinawaïens, le passé – engrangé en 1945 avec le début de la bataille d'Okinawa – est toujours présent. La Seconde Guerre mondiale y apparaît comme un éboulement qui aurait transformé la marche du temps et le cours des vies. L'auteur d'*Okinawa "sengo" zero nen* 『沖縄「戦後」ゼロ年³⁰』 (Okinawa. "Après guerre" : année zéro) revient constamment à ce thème. Et pourtant, les histoires nées sous sa plume ne plongent jamais d'emblée le lecteur dans l'horreur des champs de bataille, comme l'a fait par exemple Yoshimura Akira (吉村昭, 1927-2006) avec *Mourir pour la patrie – Shinichi Higa, soldat de deuxième classe de l'armée impériale*³¹ 『殉国 – 陸軍二等兵比嘉真一』 (*Junkoku – rikugun nitôhei Higa Shinichi*, 1967) ; elles ne commencent pas par la faim, la douleur, l'odeur de la mort, le grondement des explosions et l'obscurité des grottes. Bien au contraire, les récits de Medoruma s'ouvrent des décennies après la guerre, que ce soit dans la mesure de personnes âgées qui vivent en pleine campagne³², dans l'appartement d'un trentenaire qui habite dans l'asphalte et le béton des grandes villes conçues sur le modèle américain³³, ou bien en

29 LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre 1937-1952*, Paris, Fayard, 2013, p.192.

30 MEDORUMA Shun 目取真俊, *Okinawa "sengo" zero nen* 『沖縄「戦後」ゼロ年』 (Okinawa. « Après guerre » : année zéro), 東京 Tôkyô, NHK shuppan NHK 出版, 2005.

31 YOSHIMURA Akira (traduit par REFLE Sophie), *Mourir pour la patrie – Shinichi Higa, soldat de deuxième classe de l'armée impériale*, Arles, Actes Sud, 2013.

32 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit. ; *Hamachidori*, op. cit. ; (traduit par PERRIN Véronique) *Mabuigumi L'âme relogée*, dans *L'âme de Kôtarô contemplait la mer*, op. cit., pp.9-57.

33 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit.

pleine forêt tropicale avec des enfants qui jouent à « cap' ou pas cap'³⁴ ». Quel que soit le cadre ou l'âge des protagonistes, les récits commencent toujours *après*, pour mieux retourner dans le passé. Quel que soit le lieu où ils se déroulent, celui-ci a pu être le théâtre d'affrontements ou de tragédies individuelles durant la guerre. Quel que soit l'âge des personnages, ils ont tous un lien avec ces temps de massacres : ce sont d'anciens combattants, des femmes qui ont vécu dans les camps de prisonniers, les fils et les filles de ceux qui se sont battus, de ceux qui sont tombés sous les balles ou les enfants nés sous l'occupation américaine.

Les écrivains, je te l'ai dit, Elias, arrivent *toujours après*. Il y a ceux pourtant qui voudraient toucher l'Histoire, être là *pendant*. Ce sont des aventuriers, des mercenaires. Ils reviennent avec des récits détaillés, remplis de mots précis sur les armes utilisées et la façon de tenir un front. Ils se disent géopoliticiens ou négociateurs. C'est qu'ils croient encore que le langage permet de dessiner les cartes. Ils n'ont pas fait le deuil de l'ancienne puissance. Ils sont comme des enfants prononçant leurs premières phrases, ils espèrent que la réalité leur obéira. Mais l'écriture, Elias, c'est l'histoire d'une déception transformée en orgueil. Une fois acceptée l'impuissance du langage, alors, seulement là, on peut se mettre à écrire. C'est un rituel, une cérémonie qui s'accomplit à rebours du temps, pour célébrer la chute du pouvoir des mots³⁵.

Cette description du travail de l'écrivain, énoncée par Camille de Toledo dans son récit intitulé *Oublier trahir puis disparaître* (2014), correspond parfaitement au rapport qu'entretient Medoruma Shun à l'écriture. Lui aussi se place dans le présent pour mieux inhumer le passé et accepte l'impuissance des mots pour mieux écrire depuis le silence. Ce qui l'intéresse, ce ne sont pas tant les tragédies qui se sont déroulées en 1945, mais bien davantage l'impact qu'elles ont eu par la suite, sur les survivants et leurs descendants. Il ne cesse de peindre les séquelles qu'elles ont laissées dans le monde actuel et dans l'esprit de ses contemporains. Ce choix est avant tout le reflet de sa propre position : même si ses œuvres parviennent à donner une représentation très réaliste de l'époque, Medoruma est né après la guerre et il n'en fut pas un témoin direct ; c'est un héritier de cette histoire et non un acteur.

➤ Les divers visages de la guerre.

Les trois récits sur lesquels nous nous centrons ici apportent différents points de vue sur la guerre. Tandis que *Suiteki* et *Denrei.hei* montrent la violence des batailles qui ont eu lieu sur l'île en mettant en scène de jeunes soldats okinawaïens, *Hamachidori* place le lecteur parmi les civils, et plus particulièrement avec les femmes et les enfants.

34 MEDORUMA Shun, *Les pleurs du vent*, op. cit.

35 TOLEDO Camille de, *Oublier trahir puis disparaître*, Paris, Seuil, 2014, p.80/81.

二人の成長とともに世の中は大きく変わっていた。フミが高等料を卒業した翌日、日本はアメリカと戦争を始めていた。物心ついたときには支那事変が始まっていて、村から出征する兵隊を両親に連れられて見送りに行ったことが何度かあった。しかし、戦争はフミにとっては遠い世界のできごとだった³⁶。

Au fur et à mesure que les deux fillettes grandissaient, le monde changeait considérablement. Le jour suivant celui où Fumi reçut son diplôme de fin d'études, le Japon entra en guerre contre les États-Unis. Lorsqu'elle avait atteint l'âge de raison, l'incident de Chine³⁷ commençait et elle était de nombreuses fois allée avec ses parents dire aux revoir aux soldats conscrits qui quittaient leur village. Mais pour Fumi, la guerre faisait partie d'un monde lointain.

La plupart des personnages de ces œuvres vivent *a priori* loin de la guerre. Ce sont des jeunes gens qui tracent leur chemin sans se soucier outre mesure des événements extérieurs. Des étudiants qui souhaitent devenir instituteurs, des collégiens, des jeunes filles occupées par le travail : des personnes qui sont bien loin de s'attendre à basculer dans l'horreur du jour au lendemain. La guerre s'abat sur eux comme une catastrophe naturelle, une sorte de séisme de l'Histoire, un déferlement de folie qui mettra des armes dans les mains des enfants, qui poussera des adolescents à commettre des actes qu'ils n'auraient jamais pu imaginer et qui obligera des jeunes filles à céder leur corps pour "réconforter" les soldats. Cette constante du travail de Medoruma met en évidence une réalité historique : géographiquement éloigné et entretenant une relation ambiguë avec le *hondo*, l'archipel des Ryûkyû était initialement amené à voir la guerre du Pacifique comme quelque chose de lointain, qui ne le concernait pas véritablement. Cependant, pour les États-Unis comme pour le Japon, l'île d'Okinawa occupait alors une place hautement stratégique. Pour les premiers, c'était la porte d'entrée qui leur permettrait enfin de marcher vers le palais impérial ; pour le second, elle représentait le dernier espoir, là où son destin pourrait basculer vers la victoire. Le gouvernement japonais était prêt à tout pour défendre son territoire, quitte à sacrifier cette île méridionale qu'il considérait davantage comme une colonie qu'une véritable préfecture. Pour ce faire, il y envoya ses troupes, fit endoctriner les habitants en tentant de les persuader qu'ils étaient leurs alliés, leurs égaux issus de la même ascendance divine et leur présenta les Américains comme des monstres assoiffés de sang à l'approche desquels il valait mieux se tuer que se laisser capturer. Une survivante de la bataille d'Okinawa raconte :

Les villageois avaient été éduqués de façon à ne pas se déshonorer en tant que Japonais. L'éducation était centrée sur l'Empereur, et leur était inculquée à tout prix. « N'utilisez pas votre dialecte local ! »
« N'accordez aucune valeur à la culture d'Okinawa ! » « Tenez-vous coude à coude avec les Japonais ! »

36 MEDORUMA Shun, *Hamachidori*, op. cit., p.352.

37 Incident de Chine : ancienne dénomination pour parler de la guerre sino-japonaise.

Ils en étaient pénétrés. C'était une éducation familiale qui apprenait aux gens qu'ils étaient les enfants de l'Empereur. À Okinawa, il fallait le répéter sans cesse, car ce genre de tradition n'avait jamais existé ici³⁸.

Les soldats japonais se comportèrent avec les Okinawaïens de la même manière qu'avec les habitants des colonies et territoires occupés de l'époque (Taïwan, Corée, Mandchourie...). Ils organisèrent là-aussi des bordels pour les soldats, alors appelés par euphémisme les *ian.jo* 「慰安所」 "lieux de réconfort" ; ils tuèrent ceux qui semblaient s'opposer à eux, ceux qu'ils soupçonnaient de trahison, ou encore ceux qui refusaient de leur céder les maigres provisions qu'ils gardaient pour survivre.

Les habitants d'Okinawa subirent ainsi une double peine : situés – sur la carte de la guerre – au carrefour des États-Unis et du Japon, ils subirent les violences de part et d'autre. Ils cultivèrent alors un sentiment ambigu envers la nation japonaise, partagés entre la fierté d'être reconnus comme sujets de l'Empereur et la peur des coups portés par ses soldats. Alors qu'ils avaient jusqu'alors échappé aux bombardements aériens qui pilonnaient déjà les îles principales depuis quelques temps, ils se retrouvèrent au cœur d'une des batailles les plus violentes de la guerre du Pacifique, dont voici le nombre approximatif de victimes.

200,656 人（沖縄県援護課発表 1976 年（昭和 51）年 3 月）

日本 188,136 人（沖縄県出身者 122,228 人（一般人 94,000 人、軍人・軍属 28,228 人）（他都道府県出身兵 65,908 人））

米 12,520 人³⁹

200.646 personnes (publication du service de soutien – préfecture d'Okinawa – mars 1976), dont :

Japon : 188.136, dont 122.228 natifs d'Okinawa (94.000 civils, 28.228 soldats et conscrits) et 65.908 venant des autres préfectures japonaises.

USA : 12.520 Américains.

Non seulement le nombre de civils okinawaïens tués est considérable, mais il faut également prendre en compte le fait que parmi les soldats se trouvaient de très nombreux civils enrôlés de force pour gonfler les rangs. Okinawa étant considérée comme la dernière bataille, il se produisit le même phénomène que dans l'Allemagne nazie vers la fin de la guerre⁴⁰ : des enfants et des vieillards furent envoyés combattre l'ennemi. Les personnages fictifs que sont le père de Tomori et

38 TAYA COOK Haruko et F. COOK Théodore (traduit par MAZINGARBE Danièle), *Le Japon en guerre 1931-1945*, Paris, De Fallois, 2015, p.537.

39 Données recueillies sur la page du musée de la paix d'Okinawa :

<http://www.peace-museum.pref.okinawa.jp/heiwigakusyu/kyozai/qa/q2.html>, Consulté le 05 février 2021 à 14h30.

40 CONSTANT Alain, « Les enfants soldats de la Seconde Guerre mondiale », *Le monde*, mis en ligne le 27 juin 2009. https://www.lemonde.fr/vous/article/2009/06/27/les-enfants-soldats-de-la-seconde-guerre-mondiale_1212344_3238.html, Consulté le 28 avril 2021 à 15h.

son ami Iju, partis sur le champ de bataille comme commissionnaires alors qu'ils n'avaient que 14-15 ans, ne sont pas des exceptions : il n'y avait pas d'âge pour l'horreur.

- Tous les élèves de l'école, à l'exception de ceux de première et de deuxième année, ont reçu leur ordre d'incorporation avant-hier, le 25 mars 1945. Vous êtes à présent soldats de l'armée impériale, comme les autres élèves des écoles secondaires de la préfecture d'Okinawa qui forment les unités Fer et Sang pour l'Empereur. Aujourd'hui marque la création de l'unité Fer et Sang pour l'Empereur de l'école secondaire numéro un d'Okinawa, qui doit obéissance au généralissime⁴¹ ! (...)

Dans *Mourir pour la patrie*, dont provient l'extrait ci-dessus, Yoshimura Akira s'appuie lui aussi sur une vérité historique pour construire la trame narrative de ses fictions et les unités Fer et Sang pour l'Empereur 鉄血勤皇隊, qu'il décrit ici, ont réellement existé. Composées de jeunes en troisième (12 ans), quatrième (13 ans) et cinquième (14 ans) année de collège, elles trouvaient leur pendant féminin dans les Corps d'étudiantes, dont l'unité Himeyuri (ひめゆり部隊 "le Corps de l'étoile de lys") composée d'un peu plus de 200 jeunes filles, est la plus tristement célèbre pour avoir été presque totalement décimée, par la faute de l'armée japonaise qui avait donné à ses membres un ordre de démobilisation le 18 juin 1945, les obligeant ainsi à sortir au mauvais moment de leur refuge. La plupart des membres de ce bataillon d'infirmières furent tuées sous les bombardements, asphyxiées et brûlées au napalm dans les grottes et tunnels, ou bien se suicidèrent en groupe à l'approche des ennemis, et ce après avoir vécu dans des conditions terribles et s'être occupées de centaines de soldats à l'agonie qu'elles étaient parfois contraintes d'abandonner après leur avoir prodigué des soins. Seul un très petit nombre d'entre elles ont survécu et eurent ainsi la possibilité de raconter leur expérience.⁴²

Le bataillon d'infirmières décrit dans *Suiteki* qui se voit obligé de laisser les soldats blessés pour partir avec les hommes encore valides et qui sera peu de temps après totalement décimé, fait écho à leur histoire. L'auteur se centre en particulier sur l'une d'entre elles, Setsu, une jeune fille qui croise le chemin de Tokushô juste avant qu'il ne prenne la fuite. N'apparaissant que dans un court passage, elle possède cependant un rôle déterminant dans le déroulé de l'histoire : c'est elle qui s'occupe d'Ishimine et lui donne l'eau que Tokushô boira.

そして、徳正が爆風を受けて気を失い、漂っていた波打ち際から二百メートルも離れていない岩場で、同僚の女子学生五名と手榴弾で自決を遂げていたのだった⁴³。

41 YOSHIMURA Akira, *Mourir pour la patrie – Shinichi Higa, soldat de deuxième classe de l'armée impériale*, op. cit., p.10.

42 NISHII Kazuo 西井一夫, « Dai Nippon teikoku no sensô 2 – Taiheiyô dai sensô 1933 1945 » 『大日本帝国の戦争 2 – 太平洋大戦争 1933-1945 』 (Les guerres de l'Empire du Grand Japon 2 – La guerre du Pacifique 1933 – 1945), 東京 Tokyo, 毎日新聞社 Mainichi shinbun.sh, 1999, p.264.

43 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.221/222.

Et puis Tokushô perdit connaissance sous le souffle de l'explosion, tandis qu'à moins de 200 mètres du rivage battu par les flots, sur les rochers, [Setsu] et les cinq élèves issues du même établissement mettaient fin à leurs jours en faisant exploser leurs grenades.

Avec ses compagnes d'infortune, elle repart peu de temps avant Tokushô et emprunte le même chemin qu'il prendra dans sa fuite ; lorsqu'elle se donne la mort à l'approche de l'armée américaine, Tokushô se trouve sans le savoir à quelques mètres d'elle. C'est en l'apprenant bien des années plus tard qu'il commencera à sombrer dans l'alcoolisme.

➤ Un jusqu'au-boutisme impulsé par les soldats japonais.

L'endoctrinement que subirent les Okinawaïens est illustré par Medoruma notamment à travers le personnage d'Iju. Adolescent décapité sur le champ de bataille, son fantôme continue d'errer dans le monde actuel pour aider ou sauver ses compatriotes. Une fois son rôle accompli, il effectue un salut militaire et disparaît aussi subrepticement qu'il est apparu, de la même manière qu'un commissionnaire. « - On raconte que le fantôme d'un commissionnaire qui ne sait pas que la guerre a pris fin continue aujourd'hui encore de courir à la recherche des camps de l'armée japonaise⁴⁴. » dit Tomori à son sujet. Il nous semble que l'existence de ce fantôme montre combien Iju devait prendre son rôle à cœur : donner sa vie pour défendre l'Empereur et ses sujets face aux « diables d'Américains » était une cause noble à ses yeux et il n'a pas pu se résoudre à abandonner sa mission, même après sa mort. L'auteur montre que tant qu'il y aura des habitants d'Okinawa à sauver, d'eux-même ou face aux soldats américains, Iju continuera de courir dans la ville. Ces soldats américains sont désormais des alliés et la population a dû changer de mentalité du jour au lendemain, mais les morts n'ont, eux, pas été soumis à ce changement : par sa présence, le fantôme d'Iju vient également souligner l'aberration de la guerre dont la doctrine change du jour au lendemain pendant que les ennemis deviennent alliés. Le commissionnaire possède en cela un rôle comparable à celui de Yûichi dans *Lieutenant "Ma révérence"* 「遥拝隊長」 (*Yôhai Taichô*, 1950), un récit d'Ibuse Masuji 井伏鱒二 (1898-1993) publié cinq années après la défaite du Japon. Dans cette œuvre, un certain Okazaki Yûichi, un homme de 32 ans qui fut lieutenant durant la guerre, continue de se comporter comme si celle-ci n'avait pas pris fin : il donne des ordres et injurie sans cesse les habitants du village où il habite, récite les cinq articles du rescrit militaire impérial au moment des repas, salue en direction de l'orient en remerciant l'Empereur à chaque fois qu'il reçoit quelque chose, etc.

44 「それで、今でもまだ戦争が終わったことを知らない伝令兵の幽霊が、日本軍の陣地を探して、このあたりを走り回っているという話が伝わってるんです。」 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.273.

« De quoi ? Il a dit qu'il allait me raccourcir ? Mais qu'est-ce que c'est que ce résidu du militarisme ? Un vieux squelette ! (...) C'est bien le langage d'un fantôme du militarisme, ça ! Moi, je bous quand j'entends des choses pareilles !

- Mais non, il ne faut pas dire ça. Songe que si on était en guerre, on le supporterait. Ces mots-là, on les entendait sans arrêt pendant la guerre⁴⁵.

À travers la folie de ce personnage, ce n'est rien d'autre que l'expression de la folie de la guerre et de tout le système absurde mis en place à ce moment-là que souligne Ibuse. Comme le relève dans ce passage un autre villageois, Yûichi se comporte en réalité comme tant d'autres que lui à cette époque : sa seule folie est de ne pas avoir adapté son comportement au nouveau monde advenu après la défaite. C'est ce qui le rend "fantomatique" bien que, contrairement à Iju, il soit toujours vivant.

戦争が終わったのも、自分が死んだのも分からないんでしょうね。でも、その伝令兵は今も何を伝えようとしているんですかね⁴⁶。

« - Apparemment, il ne sait ni que la guerre a pris fin, ni que lui même est mort, c'est bien ça ? Mais, qu'est-ce que peut bien tenter de transmettre maintenant ce commissionnaire ? »

Cette interrogation, que Medoruma place dans la bouche d'Ôshiro pour la poser avant tout à ses lecteurs, se trouve au cœur même du récit. L'auteur n'y apporte aucune réponse (l'interlocuteur d'Ôshiro répond « Ça, personne ne le sait⁴⁷ ») et il laisse ainsi à chacun le soin d'y répondre par lui-même. Nous pensons pour notre part qu'Iju, tout comme le personnage créé par Ibuse cinquante ans auparavant, souhaite à son tour transmettre une interrogation aux autres personnages du récit, tout comme aux lecteurs : à quoi bon faire la guerre, entrer dans un système de pensée insensé et adapter son comportement à une doctrine qui disparaît dès que la défaite voit le jour ?

Les personnages de Medoruma, même les plus secondaires, sont complexes et comportent de multiples facettes. Le commissionnaire qui donne son nom à la nouvelle n'en est pas exempt : son errance dans le monde actuel avec son apparence physique et son comportement d'autrefois représente non seulement l'endoctrinement des jeunes et la folie de la guerre, mais aussi le fait que la mémoire de cette époque ne s'apaise pas. Les esprits des victimes continuent d'errer entre les

45 IBUSE Masuji (traduit par PÉRONNY Claude), *Lieutenant "Ma révérence"*, dans *Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines tome I*, Paris, Gallimard, 1986, pp.165-195, p.169.

46 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.276.

47 「そんなの誰にも分からんさ。」 Ibid.

buildings et de hanter la conscience du XXI^e siècle. Ce personnage renvoie également aux soldats japonais qui, abandonnés par leur régiment, ne furent pas informés de la défaite du Japon et continuèrent des mois et des années durant à se terrer et à vivre dans les mêmes conditions que durant la guerre. Le cas le plus connu est celui des soldats envoyés aux Philippines, parmi lesquels est resté caché sur l'île de Lubang durant 29 années après la fin de la guerre le lieutenant Onoda Hirō (小野田寛郎, 1922-2014). Coupé de toute communication, il attendit les ordres, refusant de croire à la défaite de son pays. D'abord accompagné de trois autres hommes, ceux-ci finirent par décéder les uns après les autres et lorsqu'il fut retrouvé, seul, par un étudiant, Onoda refusa de déposer les armes tant que l'ordre ne lui fut pas donné par son commandant. Ce fut chose faite en 1974 : le commandant qui le dirigeait à l'époque se déplaça sur l'île et parvint à lui faire accepter de se rendre et de rentrer au Japon. Cette histoire, Onoda la narra dans plusieurs livres autobiographiques dont *Waga Reban shima 30 nen sensō* 『わがルバン島の30年戦争』 (Ma guerre de 30 ans dans l'île de Lubang, 1974) qui fut récemment traduit en français sous le titre de *Au nom du Japon*⁴⁸.

Dans une moindre mesure, ce type d'histoire existe également sur l'île d'Okinawa. Dans l'ouvrage *Le Japon en Guerre 1931-1945*, un ancien combattant de l'Unité Fer et Sang pour l'Empereur, Ōta Masahide (大田昌秀, 1925-2017) décrit comment il a continué, des mois après la fin de la bataille d'Okinawa (fin juin 1945), à vivre de la même façon qu'avant, attaquant les Américains et se terrant dans des grottes avec d'autres soldats. Dans les premiers temps, ces jeunes n'étaient pas au courant de la défaite ; puis ils refusèrent d'y croire, de l'accepter.

« Le Japon a perdu, m'a-t-il dit. Les explosions de l'autre jour étaient des salves de la victoire américaines. » Plus tard j'ai appris que c'était vrai, mais à ce moment-là, les gens comme nous pensaient qu'ils étaient encore sur le champ de bataille⁴⁹.

Tandis que la plupart des personnes se résignèrent, certaines ne parvinrent pas à admettre la défaite. Pour les combattants les plus jeunes, il était parfois difficile d'admettre l'ineptie de la guerre : sa fin était pour eux l'effondrement de tout ce qu'ils avaient été, de tout ce qu'on leur avait inculqué jusqu'alors, de tout ce en quoi ils avaient cru. Il est néanmoins frappant de constater que, dans ces trois récits, Medoruma n'insiste pas sur le fait que l'endoctrinement forcené de la population okinawaïenne mena à des suicides collectifs de masse au sein même des familles. Des survivants de ces suicides ont pourtant raconté à quel point les Japonais effectuèrent un lavage de cerveau envers les îliens : ils leur inculquèrent l'amour de la patrie, le culte de l'Empereur et une terreur profonde envers les Américains. Préférant ainsi recevoir la mort des mains de leurs proches, des villages

48 ONODA Hiro (traduit par RAIZER Sébastien), *Au nom du Japon*, Paris, La manufacture des livres, 2020.

49 ŌTA Masahide, dans TAYA COOK Haruko et F. COOK Théodore, *Le Japon en guerre 1931-1945*, Op. cit. p.416

entiers s'entre-tuèrent à l'approche des ennemis. L'auteur okinawaïen crée au contraire avec Tokushô un personnage en colère contre ceux qui choisissent de se tuer.

米軍に発見されることを恐れ、徳正は走りながら、手榴弾で自決した兵士を罵った。

Redoutant d'être découvert par l'armée américaine, Tokushô courut en injuriant les soldats qui s'étaient suicidés à l'aide de leurs grenades⁵⁰.

Bien loin d'être endoctriné, Tokushô préfère fuir et être capturé plutôt que de se suicider ou de continuer le combat. Se tuer de ses propres mains, alors que tant d'autres meurent sans le vouloir, lui semble totalement absurde. Ce personnage prend un certain recul vis-à-vis de la guerre et des ordres qu'on lui donne. Mais il n'est cependant pas représentatif de la majorité des Okinawaïen en sens où il provient d'un milieu relativement favorisé : il a, comme Ishimine, poursuivi sa scolarité à Shuri (la ville capitale de l'époque) après le collège, ce qui est encore assez rare pour les années 1940.

Pour quelles raisons l'auteur okinawaïen n'insiste pas sur ces suicides collectifs de grande ampleur lorsqu'il parle de la guerre, alors que ce phénomène n'a eu lieu qu'à Okinawa ? Et que le sujet est particulièrement controversé : tandis que les nationalistes japonais considèrent que ce furent des actes délibérés de la part des civils, les îliens affirment que « *Les habitants d'Okinawa ne se sont jamais tués de leur propre initiative*⁵¹. ». Ce sont souvent les soldats japonais eux-mêmes qui les ont poussés à l'acte, ou du moins la terreur qu'ils leur avaient inculquée. Nous pouvons penser que, pour Medoruma, la question des suicides collectifs de civils est tellement débattue et instrumentalisée qu'elle ne comporte finalement qu'un intérêt limité. Cantonner à cela la bataille d'Okinawa peut en effet être réducteur et relever principalement d'un désir de mettre en avant la grandiloquence des tragédies engendrées par la guerre. L'auteur de *Suiteki* semble pour sa part préférer se concentrer sur des récits de vie tout aussi traumatisants mais moins médiatisés.

Comparativement à l'endoctrinement profond d'Iju qui l'empêche de trouver la paix, le personnage de Fumi (*Hamachidori*) expose une forme plus superficielle d'endoctrinement, celle que vécurent certainement nombre de femmes partagées entre l'exaltation patriotique et la réalité de voir son père, ses frères ou ses fils mourir en vain sur les champs de bataille. Elle semble voir la guerre comme un événement lointain qui se rapproche peu à peu et brise sa vie, comme celle de son amie, mais elle ne se révolte pas pour autant contre le militarisme : Fumi accepte et éprouve à un moment une certaine fierté à effectuer son devoir.

50 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.220.

51 MIYAGI Kikuko, dans TAYA COOK Haruko et F. COOK Théodore, *Le Japon en guerre 1931-1945*, Op. cit., p.409.

(...)十六歳で病气らしい病气をしたことないフミだったが、さすがにきつい毎日だった。それでも国のため、兵隊さんたちのために役に立っているのだと思い、気持ちは高揚していた⁵²。

Même pour Fumi qui, du haut de ses seize ans, n'était jamais vraiment tombée malade, chaque jour était éreintant. Cependant, il lui suffisait de se dire qu'elle se rendait ainsi utile à son pays et aux soldats pour garder le moral.

Par ailleurs, *Hamachidori* a le mérite de mettre en scène deux jeunes filles, rappelant de cette manière que la guerre ne concerne pas uniquement les hommes engagés au front, mais aussi les femmes et les petites filles. Infirmières envoyées sur les champs de bataille, ouvrières qui confectionnent les habits des soldats et autres fournitures, jeunes filles contraintes de se prostituer dans les bordels de l'armée : les femmes participèrent et souffrirent elles aussi de la guerre.

➤ La mort et ses différentes facettes.

L'essence même de la guerre, c'est la mort. Et la guerre étant au centre des œuvres de Medoruma, la mort et la souffrance planent sur toutes les pages, sur tous les mots, comme une brume épaisse qui s'apprête à envelopper à tout instant les protagonistes. Elle est présente dans les deux facettes de chaque histoire, c'est à dire autant dans le passé que dans le présent.

Dans le passé, la mort se trouve derrière les bombes, la violence des soldats, le manque de nourriture, les blessures qui s'aggravent peu à peu : elle prend la forme de corps déchiquetés ou sans tête, de sang qui s'écoule, d'asticots grouillants, d'enfants atteints de malnutrition. De ce côté-ci du miroir, la mort décrite par Medoruma est violente et imposée au regard du lecteur par de longues descriptions détaillées qui cherchent à toucher au réalisme.

Dans le temps présent, la mort semble plus insidieuse. Elle se cache derrière le masque de la vieillesse, de la maladie, des fantômes ou encore du souvenir des disparus. Même lorsque l'auteur évoque le décès accidentel de la fille de Tomori, il le fait avec pudeur, ne s'attardant pas en détail sur son corps percuté par le vélo comme il le fait généralement lorsque les morts proviennent de la guerre. Par ailleurs, si l'on excepte le cas de la fille de Tomori, la mort évoquée dans le temps présent se trouve davantage dans l'esprit des personnages que dans la réalité du récit : Ushi craint pour la vie de son mari lorsqu'il est paralysé, Kaneshiro se voit déjà battu à mort par les soldats américains alors qu'il est seulement poursuivi, etc. Les personnages anticipent leur disparition ou celle de leurs proches, tandis que les victimes du temps passé ne semblent pas avoir ce mécanisme d'anticipation : la mort leur tombe dessus de manière abrupte.

52 MEDORUMA Shun, *Hamachidori*, op. cit., p.354.

Ces mécanismes narratifs permettent à Medoruma de faire une distinction entre la mort "naturelle" qui visite indubitablement toute forme de vie, et celle qui court sur les champs de bataille ou tombe des avions en temps de guerre. Cette dernière apparaît comme plus violente, car elle frappe des milliers de personnes à la fois et crée ainsi des dégâts traumatiques sans précédents. Nous pensons que l'omniprésence de la mort dans l'esprit des personnages qui vivent dans le présent provient justement du traumatisme qui s'est répercuté sur eux. Elle est l'illustration même d'une mémoire encore vivace, qui ne parvient pas à passer avec le temps.

幼い子どもを三人連れた女と老女が、泥の中に倒れているのを父は見た。女や子どもの体は四散し、小さな手足がもぎ取られて雨に打たれ、どこの部分かも分からない肉や内臓が水溜まりに落ちている。赤黒い水に雨の飛沫が上がっているのを見ても、悲しいという感情が起こらなかった。それよりも、どこかに伊集が横たわり、助けを求めているか、というのが気になった⁵³。

Le père de Tomori vit trois jeunes enfants accompagnés d'une femme et d'une grand-mère abattus au milieu de la boue. Leurs corps étaient déchiquetés et leurs petits membres arrachés étaient battus par la pluie : des morceaux indéterminés de chair et d'entrailles traînaient dans les flaques d'eau. Même la vue des gouttelettes de pluie rebondissant sur l'eau rouge et noirâtre ne provoqua chez lui aucun sentiment de tristesse. Il était bien davantage préoccupé par le fait qu'Iju pouvait être là, quelque part, en train d'appeler à l'aide.

L'auteur okinawaïen donne à voir une impression de réalité littéraire à travers des descriptions crues, sans fard, mais non dénuées d'une certaine esthétique. En décrivant cette scène, il invite son lecteur à regarder les morceaux de chair échoués dans la boue, puis les gouttes de pluie qui rebondissent sur l'eau rouge et noire, créant ainsi un tableau aussi macabre que coloré. Même face à cette vision, le personnage n'éprouve pas de tristesse : dans un subtil jeu de descriptions violentes et d'esthétisation de celles-ci, Medoruma montre au lecteur l'horreur de la guerre et illustre le fait qu'elle rend les êtres indifférents. Pour ses protagonistes, il est presque impossible de vivre en s'apitoyant sur toutes les horreurs qui les entourent, car celles-ci sont trop nombreuses.

Selon sa sensibilité, le lecteur peut éprouver divers sentiments face à ce type de scène : sidération, apitoiement, tristesse, ou même un certain plaisir à se complaire dans la souffrance qui s'en dégage. Mais il peut difficilement en ressortir avec l'impression que la guerre est quelque chose de beau, de noble et de viril comme les discours nationalistes souhaitent le faire croire. La force littéraire de Medoruma est de ne jamais donner son point de vue de façon directe, il rédige en se cachant derrière un narrateur omniscient, qui s'efface à son tour derrière les mots, donnant ainsi l'impression que personne n'oriente le lecteur. Il en est de même pour les personnages : qu'ils semblent fanatisés ou éloignés de tout sentiment patriotique, ils ne crient jamais leurs idées.

53 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.280.

L'écriture est suggestive, elle donne au lecteur l'impression qu'il est libre d'interpréter par lui-même ces textes et c'est cette apparente neutralité de l'auteur qui lui permet de remporter si facilement l'adhésion de son lecteur.

➤ Le sentiment de culpabilité des survivants.

Ces récits qui prennent pour thème central la Seconde Guerre mondiale s'inscrivent dans la "littérature d'après-guerre" (*sengo bungaku* 戦後文学), littérature qui fut depuis 1945 alimentée par un nombre considérable d'auteur(e)s. Nombreux sont les romans et les essais qui parlent de la guerre, s'appuient sur des documents et faits réels, narrent l'histoire des habitants de Hiroshima 広島, de Nagasaki 長崎, de Tôkyô 東京 ou des soldats envoyés dans les îles du sud-est. Cependant, l'histoire d'Okinawa est, tout comme l'histoire des territoires occupés et colonisés, un champ beaucoup moins exploré. En plus de présenter la guerre sous le prisme de l'île d'Okinawa, Medoruma apporte un point de vue particulier en cela qu'il construit des récits qui se déroulent exclusivement entre Okinawaïens. En effet, dans les passages qui prennent pour décor les champs de bataille, force est de constater que le lecteur ne voit jamais les ennemis américains. Les seules traces visibles de ces soldats sont les balles qui sifflent, les bruits d'explosion ou les corps déchiquetés des camarades. Les Américains sont hors-champs, la focale est centrée sur les relations entre les soldats qui défendent l'île et les drames qui se tissent entre eux.

La guerre entraîne la culpabilité, le regret d'avoir commis des actes que nous n'aurions jamais pensé pouvoir faire ou au contraire de ne pas avoir réussi à agir comme nous l'aurions voulu. Tokushô est ainsi rongé par la culpabilité d'avoir abandonné ses camarades gravement blessés pour pouvoir sauver sa propre vie et sur sa conscience plane l'ombre de tous les morts, comme si c'était lui qui les avait tués, à tel point qu'en voyant les fantômes des soldats, sa première pensée est qu'ils sont là pour se venger.

彼らが壕に置き去りにされた兵隊達であることを知った時、徳正は最初、殺されるのではないかと恐れた⁵⁴。

Lorsqu'il se rendit compte que c'était les soldats qu'il avait abandonnés dans le tunnel, Tokushô se demanda tout d'abord avec effroi s'ils n'allaient pas le tuer.

Le père de Tomori se reproche quant à lui de ne pas avoir tenu sa promesse de donner une sépulture au cadavre de son ami Iju, comme s'il était devenu fantôme par sa faute. Quant à Fumi, elle ne parvient pas à accepter le triste sort de Shizu forcée à se prostituer pour les soldats et se reproche de

54 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.209.

ne pas avoir pu la protéger, d'avoir moins souffert qu'elle. Michel Lantelme souligne également le rôle central de la culpabilité dans les mémoires de la guerre. Il dit ainsi au sujet de Moze⁵⁵, le personnage principale du récit éponyme de Zahia Rahmani (1962) :

Moze sera toute sa vie en proie à cette honte : la honte de celui qui aurait dû mourir et qui a survécu – vivant à la place d'un autre -, la honte du survivant, décrite par Primo Levi comme « la honte de l'après »⁵⁶.

Ceux qui survivent à la guerre portent en eux la honte d'avoir survécu, la culpabilité d'être restés en ce monde tandis que tant d'autre sont partis dans l'au-delà. Selon Phillipe Forest, ce sentiment traverse tout le courant littéraire de l'après-guerre ; il écrit ainsi : « La littérature, après tout, pose-t-elle une autre question que celle-ci, formulée par Ôe dans [Notes de Hiroshima] : « Qui sommes-nous, nous qui continuons à vivre⁵⁷ ? ». Les écrivains contemporains, dont fait partie Medoruma, travaillent avec cette question qui a taraudé leurs parents et grands-parents, se demandant pourquoi eux-même sont nés alors que tant de lignées familiales ont été sectionnées par la guerre.

55 RAHMANI Zahia, *Moze*, Paris, Wespieser, 2003.

56 LANTELME Michel, *Figures de la repentance. Littérature et devoir de mémoire*, op. cit. p.58.

57 FOREST Philippe, *La beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, p.61.

2) L'immédiat après-guerre : une période de flottement.

➤ L'après-guerre du *hondo* et d'Okinawa.

La reviviscence de la blessure passée est plus forte que toute volonté d'oubli. L'existence de ce ressentiment montre ainsi combien est artificielle la coupure entre le passé et le présent, qui vivent ainsi l'un dans l'autre, le passé devenant un présent, plus présent que le présent. Ce dont l'Histoire offre maints témoignages⁵⁸.

Le concept d'un passé « plus présent que le présent » énoncé ici par l'historien Marc Ferro (1924-2021) correspond tout à fait à la situation des habitants d'Okinawa. Le 15 août 1945, l'empereur Hirohito (Shôwa tennô 昭和天皇, 1901-1989) demande dans une annonce radiodiffusée adressée à la population de « supporter l'insupportable » : le Japon capitule. S'ouvre alors la période dite d'après-guerre, sous occupation américaine. Cependant, à Okinawa cela faisait déjà plusieurs mois que les États-Unis contrôlaient le territoire : depuis le 21 juin, date qui marque la fin de la bataille d'Okinawa (surnommée la "tempête de fer", *tetsu no bôfû* 鉄の暴風⁵⁹), l'entièreté de l'île était occupée et pour la population qui vivait dans le nord du territoire, l'après-guerre commença dès l'arrivée des Américains, le 01 avril. Des camps furent construits immédiatement et les civils entamèrent cette période en étant enfermés derrière des barbelés. Dans ce contexte, l'après-guerre ne représente pas une page de l'Histoire tournée, il ne rime pas avec le retour à un quotidien paisible et serein pour les civils, mais plutôt avec les blessures physiques et psychiques des survivants. Les familles sont endeuillées, éparpillées, elles se reconstruisent au hasard des chemins, du nord au sud de l'île. Être encore en vie signifie avoir survécu aux bombardements, à la faim, aux maladies et aux blessures. Les êtres les plus faibles physiquement, les personnes âgées et les enfants moururent en premier, tandis que les autres évoluèrent dans un état de sidération face aux malheurs et à ce monde où « L'ennemi d'hier est l'ami d'aujourd'hui »⁶⁰, selon l'expression de l'écrivain Sakaguchi Ango (坂口安吾, 1906-1955).

防衛隊にとられた父の宗徳は行方が知らないままだった。祖父と二人の妹は収容所から解放されてまもなく、相次いでマラリアで死んでいた。再会できたのは祖母と母、そしてまだ乳飲み子の弟だけだった。元々体の弱かった母のトミは乳が出ず、出来物

58 FERRO Marc, « Le ressentiment dans l'histoire. Un passé plus présent que le présent », dans HÄHNEL-MESNARD Carola, LIENARD-YETERIAN Marie et MARINAS Cristina (sous la direction de), *Culture et mémoire représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, l'École polytechnique, 2008, p.20.

59 Cette expression désigne les trois mois de guerre au cours desquels l'île fut dévastée par les offensives américaines. C'est en 1950 qu'elle apparut pour la première fois, dans un article de l'*Okinawa Times*, avant de devenir une dénomination courante.

60 SAKAGUCHI Ango (traduit par YAMADA Minoru, SASAKI Yasuyuki et ALLIOUX Yves-Marie), *La chute*, dans *Cent ans de pensée au Japon Vol.1*, Arles, Picquier, 1996, pp. 241-258, p.246.

だらけの頭にいつも蠅がたかっていた弟は、結局一歳にならないうちに死んだ。ほとんど起きることのできないトミの面倒を祖母に任せて、まだ十八の徳正は年齢を偽り、昼は隣町にできた米軍港の荷揚げ作業に出、早朝と夜は畑に出る毎日をくり返した。二年後トミが死に、祖母と二人きりになった。何度か村を出て、基地建設で賑わっていた中部で日雇い労務をしたり、那覇で塗装業をやってみたりしたが長続きしなかった。二十五の時に村に帰って来てからは、米軍機の燃料タンクを利用して手漕ぎの船を作り、畑の合間に素潜りの漁をして金を稼いだ。二十七の時、魚商をしているウシと知り合っって一緒になった⁶¹。

Enrôlé dans les milices, Shûtoku, le père [de Tokushô] était porté disparu. Peu de temps après avoir été libérés des camps de prisonniers, son grand-père et ses deux petites sœurs moururent les uns à la suite des autres de la malaria. Il n'avait pu revoir que sa grand-mère, sa mère et son petit frère encore nourrisson. Tomi, sa mère, avait toujours été de faible constitution : elle n'avait plus de lait, et son bébé à la tête recouverte de boutons où pullulaient les mouches décéda avant d'atteindre sa première année. Il confia à sa grand-mère le soin de Tomi qui pouvait à peine se lever. Tokushô, qui n'avait que 18 ans, mentit sur son âge et fut embauché pour travailler le jour comme docker sur le port de l'armée américaine qui venait d'être construit dans la ville voisine ; tandis que tôt le matin et tard le soir il travaillait dans les champs. Chaque jour se répétait ainsi. Deux ans plus tard, Tomi mourut et il ne resta plus que lui et sa grand-mère. Il sortit quelques fois du village pour travailler dans le centre animé de l'île comme journalier pour la construction des bases américaines, ou bien s'essaya aux travaux de peinture à Naha, mais cela ne dura jamais longtemps. À 25 ans, il rentra au village et gagna de l'argent en utilisant les réservoirs à carburant des engins américains pour faire des bateaux et en s'adonnant à la pêche en apnée entre les moments passés aux champs. À 27 ans, il rencontra et se mit en couple avec Ushi, qui travaillait dans une poissonnerie.

Ce passage de *Suiteki* offre un aperçu de la situation dans laquelle étaient plongés les civils okinawaïens dans l'immédiat après-guerre. À l'affaiblissement moral d'avoir perdu nombre de ses proches s'ajoutait l'affaiblissement physique de devoir subvenir aux besoins des survivants dans les décombres de la guerre. Ici, l'écriture de Medoruma est sèche, saccadée, descriptive. Les mots s'enchaînent sans fioritures, il n'y a pas de figures littéraires : le lecteur a davantage l'impression de lire un témoignage, ou un article journalistique, qu'un récit de fiction. En jouant avec le rythme de ses phrases, il donne cette impression de « réalité historique » et transmet de surcroît l'état d'esprit de Tokushô qui semble moralement anesthésié face à cet enchaînement de malheurs et le labeur qui est le sien. La fatigue et l'écrasant poids de la guerre l'ont transformé en un être apathique qui n'enchaîne plus que le travail et les pauses pour dormir et manger. Se consacrer entièrement au travail est nécessaire non seulement pour se nourrir, mais également pour éviter de penser à ceux qu'il a perdus, à ce qu'il a fait et à l'état actuel du monde qui l'entoure. Nous pouvons ainsi penser qu'il s'enferme dans la routine pour éviter de réfléchir, de se souvenir et de s'effondrer. Mais il ne le fait pas de manière consciente, car ce mécanisme de fuite psychique est en réalité commun à la

61 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., pp.220/221.

grande majorité des victimes de la guerre, c'est une sorte de protection que met en place l'esprit : le temps de se reconstruire après un traumatisme, le cerveau tend à ne plus laisser de place pour la réflexion. C'est ce phénomène que décrit ici l'auteur à travers le personnage de Tokushô.

Pour les protagonistes de ces trois récits, l'immédiat après-guerre semble étonnement correspondre à une période de repos psychologique. Que ce soit pour Tokushô, le père de Tomori, ou Fumi, tous vivent ce passage historique sous une forme d'anesthésie mémorielle et sensorielle : la guerre est finie, la vie est dure mais elle continue et seul cela compte. Rien ne revient comme avant, mais ils s'efforcent de gommer les ténèbres des combats pour revenir dans le monde d'avant la guerre. Afin de transmettre cette impression au lecteur, Medoruma use de plusieurs moyens. Il transmet tout d'abord le désir de retour en arrière de ses personnages, par les récits de vie qu'il leur offre et les actions qu'il leur prête. Par exemple, deux années après la guerre, Fumi retourne avec son père au marché où elle avait l'habitude de retrouver Shizu. Elle fait "comme avant", mais l'auberge où travaillait son amie fut rasée par les bombardements et remplacée par une tente de l'armée américaine sous laquelle sont vendus les journaux ; et elle échange maintenant ses pommes de terre contre des boîtes de conserve américaines. Le désir de retour en arrière exprimé par le père et la fille est incompatible avec le monde en transformation dans lequel ils vivent.

Ensuite, l'auteur d'Okinawa écrit très peu sur l'immédiat après-guerre. Dans chaque œuvre, cette époque se résume à un court passage, à quelques phrases énumératives qui font lien entre un *avant* et un *après* beaucoup plus développé. Par ce quasi silence, Medoruma souligne l'anesthésie psychologique des protagonistes : à ce moment-là, le choc est encore trop rude pour se souvenir, la mémoire doit infuser pour s'imposer à l'esprit. Ainsi, Tokushô ne commence pas à noyer son passé dans l'alcool dès que la guerre prend fin, mais bien des années après, lorsqu'il entend parler du triste sort de Setsu. Ce retour de la mémoire est déclenché, pour tous les personnages, par un événement qui peut parfois sembler insignifiant d'un regard extérieur, mais qui touche à des souvenirs-clés qu'ils avaient enfouis au plus profond de leur être. Fumi replonge par exemple dans son passé après avoir appris le décès de son amie d'enfance, les souvenirs de Tomori réémergent à l'évocation du fantôme que poursuivait son père, tandis que Tokushô apprend les circonstances de la mort de Setsu lors des funérailles de sa grand-mère, dernier membre de sa famille.

Ce schéma, composé d'un flottement mémoriel suivi d'un temps de mutisme avant le retour de la mémoire, s'applique également à l'échelle du pays, ce qui est par ailleurs reflété par l'attribution du prix Akutagawa. Aucune œuvre n'a été récompensée dans l'immédiat après-guerre (faute notamment de moyens techniques en cette période de reconstruction) et il a fallu attendre 1949 pour que soient récompensés les deux lauréats annuels. Yuki Shigeko (由起しげこ, 1900-1969) et Kotani Tsuyoshi (小谷剛, 1924-1991) – auteurs qui resteront l'un comme l'autre relativement inconnus par la suite – furent alors récompensés pour des œuvres qui appartiennent au style littéraire du

shishôsetsu (私小説, "roman du moi"). La chercheuse en littérature et traductrice Anne Bayard-Sakaï remarque à ce propos qu'aucun de ces deux textes ne parlent de la guerre, alors même que de nombreux auteurs avaient écrit à ce sujet durant ces quatre années de flottement⁶². Le jury du prix Akutagawa a préféré récompenser dans un premier temps des œuvres personnelles, centrées sur le quotidien et qui ne traitent pas de l'histoire récente de leur pays. Ils sont eux aussi passés par un période de mutisme, de tentative d'oubli, avant de revenir peu à peu vers la mémoire.

➤ Les relations entre les Okinawaïens et les soldats américains.

Le brouillard qui enserre les esprits des protagonistes est également dû au paradoxe dans lequel ils se retrouvent plongés à partir de la défaite. L'armée américaine contre qui ils ont dû se battre avec acharnement, envers qui ils éprouvaient une véritable terreur, qui a bombardé leur village, qui a détruit leur famille, qui les a jetés à la rue et plongés dans la pauvreté ; cette même armée les a parfois guéris, là où les soldats japonais les avaient abandonnés à leur sort, leur a donné à manger tandis que l'armée alliée avait volé leurs provisions et elle leur permet maintenant de trouver du travail pour reprendre pied dans ce monde dévasté. Lorsque Tokushô a besoin d'argent c'est vers les chantiers entrepris par les Américains qu'il doit se tourner. La sombre ironie de l'histoire les a fait passer d'un extrême à l'autre, à tel point que dans l'immédiat après-guerre certains îliens ont vu les Américains comme des sauveurs. Ils ont été soulagés par leur arrivée qui signifiait autant la fin de la guerre, que la fin de l'oppression exercée par les soldats japonais.

壕から救い出されたばかりの住民の前に米軍将校がやってきて、片言の日本語で話しかけてきた。「下ニ日本ノ兵隊イマスカ ?」と尋ねられ、大勢の母親、年寄りが、口々に「たくさんいる、たくさんいる」と答えた。すると、そのアメリカ兵は「日本の兵隊 生カシマスカ 殺シマスカ ?」と聞いてきた。すると、「殺せ ! 殺せ !」といっせいに答えた⁶³。

Devant les civils qui venaient tout juste d'être sauvés du tunnel arriva un officier américain, et il commença à parler dans un japonais approximatif : « Il y a des soldats japonais en bas ? » leur demanda-t-il. Alors, de nombreuses mères et personnes âgées répondirent « Oui, beaucoup, beaucoup ! ». Le soldat américain demanda : « Les soldats, on les laisse en vie ? On les tue ? ». La réponse arriva en cœur : « Tuez-les ! Tuez-les ! ».

62 BAYARD-SAKAI Anne, *L'institution littéraire et le cas du prix Akutagawa*, op. cit.

63 ISHIHARA Masaie 石原昌家, *Okinawa no tabi – Abuchiragama to Todoroki no hori* 「沖縄の旅・アブチラガマと轟の壕」 (Voyage à Okinawa – Les tunnels d'Abuchira et de Todoroki), Tôkyô 東京, Shûeisha shinsho 集英社新書, 2000, pp.142/143. Cité dans un cours en ligne intitulé 「収容所からはじまった沖縄の「戦後」」 (« *L'après-guerre* » d'Okinawa qui a commencé dans les camps.) sur le blog de KUZEMORIO, professeur de lycée à la retraite. http://jugyo-jh.com/nihonsi/jha_menu-2-2/. Consulté le 22 mars 2021 à 10h15.

Cette anecdote, issue d'un livre d'histoire, montre combien la peur avait changé de camp : la population était alors davantage terrorisée par les soldats japonais que par les soldats américains. Dans *Suiteki*, Medoruma évoque le fait que Tokushô fut sauvé par les soldats américains alors qu'il allait se noyer, évanoui sur une plage après avoir subi le choc d'une explosion. Mais ce soulagement des civils fut de courte durée, les États-Unis amenèrent avec eux de nombreux autres fléaux et sources de souffrances. Au lieu d'être libéré, le territoire okinawaïen passa d'un joug à un autre, de la domination japonaise à la domination américaine. C'est pour cette raison que Medoruma affirma qu'« En l'état, Okinawa reste un territoire occupé qui n'a jamais connu "d'après-guerre"⁶⁴ ». Selon lui, Okinawa serait encore aujourd'hui un « champ de bataille » où se confrontent, dans un territoire cosmopolite, touristes japonais, militaires américains et natifs de l'île. Un champ de bataille d'où ont décollé les avions de guerre allant bombarder le Vietnam entre 1955 et 1975, où était alors entreposé le napalm, où se déploie un véritable arsenal stratégique prêt à intervenir à n'importe quel moment, où du côté okinawaïen se multiplient les manifestations contre les bases, où les réseaux de prostitution, les problèmes d'alcool et de drogue liés à l'armée font sans cesse planer un sentiment de menace au dessus de la vie quotidienne des habitants.

Le terme "d'après-guerre" ne serait-il qu'une façade, une façon de donner l'illusion d'une coupure temporelle, qui aurait certes eu lieu au Japon, mais pas à Okinawa ? En effet, alors que les écrivains japonais font ressortir dans leurs écrits les différentes ères temporelles que furent la guerre, l'occupation américaine, la reconstruction et le boom économique qui donna l'image d'un Japon souriant et situé à la pointe de la modernité, les œuvres de Medoruma Shun comme celles, par exemple, de l'un des autres grands écrivains d'Okinawa qui ont reçu le prix Akutagawa, Matayoshi Eiki, sont traversées par l'idée selon laquelle leur environnement est resté prisonnier du passé. Le rapport qu'Okinawa entretient avec son histoire serait ainsi une spécificité mise en avant par ces deux auteurs, particularité qui découlerait notamment du vécu des îliens après la victoire des États-Unis.

四カ月後、米軍が上陸したのは沖縄だった。フミは母や弟妹、親戚の人たちと一緒に山の中を逃げまどった。部隊が移動したことは村にとって幸いだった。日本軍が島の中南部を重視して北部に配備された部隊は少なかったために、村は激戦地となることをまぬがれた。フミたちは山中で米軍に捕らえられ、五月の半ば頃、隣村に作られた収容所に入れられた⁶⁵。

Quatre mois plus tard, c'est à Okinawa que l'armée américaine débarqua. Avec sa mère, ses jeunes frères et sœurs et d'autres personnes de sa famille, Fumi s'enfuit au hasard dans les montagnes. Pour la population, c'était une chance que les bataillons se soient déplacés. Étant donné que l'armée japonaise

64 MEDORUMA Shun, dans YATABE Kazuhiko, « Cocco d'Okinawa : un autre regard sur la domination coloniale du Japon », *Hermès La Revue*, Vol. 52, n°3, 2008, pp.41-50, p.46.

65 MEDORUMA Shun 目取真俊, *Hamachidori*, op. cit., p.357.

accordait de l'importance à la partie centrale et sud de l'île, les bataillons disposés au nord étaient peu nombreux et le village évita ainsi de devenir le théâtre de sanglantes batailles. Fumi et les autres furent capturés par l'armée américaine vers la mi-mai et ils furent mis dans un camp construit dans un village voisin.

Voici où commença "l'immédiat après-guerre"⁶⁶ pour les habitants d'Okinawa : dans les camps. En effet, au fur et à mesure de son avancée sur l'île, l'armée américaine construisit des camps de prisonniers où elle parqua tous les civils capturés afin d'éviter qu'ils ne les gênent dans leurs opérations. Du nord au sud furent construits douze camps, dont chacun accueillait entre 8.000 et 55.000 personnes (quatre camps supplémentaires furent également installés sur les îles alentours⁶⁷). La majorité des îliens passa ainsi d'une situation de fuite et de combat à l'enfermement.

Dans ces espaces, les Américains se placèrent comme ceux qui apportaient la démocratie et renversaient le régime militariste : ils désignèrent parmi les prisonniers des représentants pour qu'ils dirigent eux-même chaque camp, valorisèrent la culture traditionnelle d'Okinawa, soutinrent les classes mises en place pour instruire les enfants, etc. C'est également là que le *Uruma Shinpô* ウルマ新報, ancêtre du *Ryûkyû Shinpô*, vit le jour. Cependant, la situation géographique des camps déterminait l'approvisionnement dont ils bénéficiaient et la nourriture était plus ou moins importante selon les lieux. Certaines familles pouvaient y reprendre des forces, tandis que d'autres continuaient de s'affaiblir en raison de la malnutrition ou contractaient la malaria, ce que Medoruma décrit pour une partie de la famille de Tokushô, qui se retrouve décimée peu de temps après sa sortie des camps. En effet, même si l'auteur okinawaïen dépeint dans ses œuvres les atrocités dont se rendirent coupables les Japonais, il ne présente pas pour autant les Américains comme des "sauveurs". Il semble considérer qu'il n'y avait ni "bons" ni "mauvais" dans ce chapitre de l'Histoire, seulement des êtres humains avec en eux la capacité intrinsèque de commettre le pire. Ce qui est également vrai avec les personnages okinawaïens, qui ne sont pas toujours présentés comme des victimes mais peuvent eux aussi être des bourreaux.

➤ Le rôle de l'eau dans *Suiteki*.

Là où il y a blessures et reconstruction se trouvent associés les profiteurs qui gravitent autour du malheur des autres. Le marché noir en est un exemple et Medoruma aborde ce sujet à travers le personnage de Seiyû, cousin et ami de Tokushô, qui récupère l'eau pour la revendre à des prix croissants sous l'étiquette d'« eau miraculeuse » (*kiseki no mizu* 奇跡の水). L'écrivain, poète et

66 Nous continuerons d'employer ce terme dans le but de mettre un nom sur la période qui commença après la cessation des combats terrestres et navals sur l'île, et les quelques mois qui suivirent.

67 Données recueillies dans le cours en ligne intitulé 「収容所からはじまった沖縄の「戦後」」(« L'après-guerre » d'Okinawa qui a commencé dans les camps.) sur le blog de KUZEMORIO, op. cit.

essayiste okinawaïen Ôshiro Sadatoshi 大城貞俊 (1949) écrit à son sujet que « C'est encore un personnage qui représente ceux qui vivent en rusant, s'enrichissent en profitant des bases et de la guerre⁶⁸. »

一合ピン一本一万円という値段は吹っかけすぎかと思ったが、一時間もしないうちに売り切れた⁶⁹。

Il se demanda d'abord si 10 000 yens la bouteille de 18 centilitres n'était pas un prix démesuré, mais tout fut vendu en moins d'une heure.

Se rendant compte du pouvoir de cette eau, Seiyû remplit des bouteilles vides pour les revendre chaque soir, sur un étal qu'il installe au centre ville. Incrédules de prime abord, les passants observent rapidement l'efficacité sans conteste de l'eau : les personnes âgées voient leurs taches disparaître et leurs cheveux repousser en quelques minutes après application, tandis que des grands pères de quatre-vingt ans retrouvent immédiatement leur vigueur sexuelle en la buvant. À partir de là, Seiyû a beau augmenter le prix et diminuer la quantité de moitié, les acheteurs sont de jour en jour plus nombreux. Pendant ce temps-là, Ushi lui est reconnaissante de s'occuper de son homme et ne le soupçonne pas de profiter de la situation pour s'enrichir.

Cette eau qui a le pouvoir de rendre la jeunesse peut être vue par les acheteurs âgés comme un moyen de retrouver vigueur et beauté, mais aussi d'enjamber le passé, de revenir au temps d'avant la guerre. Leurs corps marqués par ces années sombres en perdent toutes les traces, l'eau qui s'écoule de la mémoire de Tokushô leur offre la possibilité d'oublier. Ici, des souvenirs personnels permettent aux autres d'effacer leur propre passé. Mais lorsque la jambe du vieil homme se tarit et qu'il se réveille, l'eau de jeunesse devient eau de vieillesse et même les plus jeunes clients sont transformés en vieillards : eux qui n'étaient pas encore nés, ou n'étaient que des enfants à l'époque de la guerre, se retrouvent chargés de cette mémoire qui n'est pas vraiment la leur. Ce caractère rajeunissant de l'eau provient de l'état d'esprit de Tokushô : il se ment à lui-même en refusant d'accepter le temps qui passe. Lorsqu'il exprime sa colère contre Ishimine en lui demandant si celui-ci peut « comprendre la tristesse de ces cinquante années⁷⁰ ? », c'est après avoir constaté que le fantôme d'Ishimine a toujours 17 ans. Tokushô est effrayé par la dégradation de son propre corps et il est en quelque sorte jaloux de l'éternelle jeunesse de son ancien ami. À cette question courroucée du vieil homme, qui vient également de lui demander pardon⁷¹, Ishimine parle pour la première fois : il le remercie d'avoir enfin apaisé sa soif. Le lendemain matin, Tokushô est guéri. Le

68 「基地や戦争に寄生しながら金を儲け、したたかに生きるもう一つの顔です。」 ÔSHIRO Sadatoshi 大城貞俊, *"Okinawa bungaku" e no shôtai* 『「沖縄文学」への招待』 (Invitation à la "littérature okinawaïenne"), Université des Ryûkyû 琉球大学, Okinawa Taimusu.sha 沖縄タイムス社, p.93.

69 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.214.

70 「この五十年の衰れ、お前が分かるか。」 Ibid., p.223.

71 「「イシミネよ、赦してとらせ……」」 « Ishimine, je t'en prie, pardonne-moi... », Ibid., p.222.

fait d'accepter sa vieillesse lui permet en partie de reprendre conscience, d'où le fait que les clients de Seiyû sont à leur tour affecté par cette marque du temps.

Dans un deuxième niveau de lecture, la réaction haineuse de ces personnages face à Seiyû peut également renvoyer de façon allégorique au sentiment qui agita les Okinawaïens à cette époque, au ressentiment qu'ils éprouvèrent envers le Japon qui a précipité leur île dans la guerre. Les clients furieux hurlent leur colère comme s'ils manifestaient contre la belligérance de leur pays.

髪がまばらに禿げ、頬や首の皺が三重に垂れた女が、ステンレスの水筒を三本手にしてタクシーの上によじ登り、何も知らない人々の上に水を振りまいて大声で笑った。人々の足の間を転がって川に落ちたもう一本の水筒は、海に向かって漂いながら、タクシーや駆けつけたパトカーをひっくり返して荒れ狂う群衆に、朝の光をちらちらと反射していた⁷²。

Une femme dont les cheveux étaient devenus épars et dont la peau du cou et des joues s'était mise à pendre en trois plis ridés avait grimpé sur le toit du taxi, avec à la main trois gourdes en inox, et elle riait à gorge déployée en répandant l'eau sur les passants qui n'étaient au courant de rien. Une autre gourde, qui tomba dans la rivière après avoir roulé entre les pieds des gens, se dirigeait vers la mer en flottant et elle reflétait la lumière légère du matin sur la foule déchaînée qui renversait taxis et voitures de police arrivés en trombe.

Cette description est l'une des clés pour comprendre les mécanismes que Medoruma met en place afin de donner un sentiment de réalité à ses fictions. Il use ici de sa plume comme d'un pinceau et peint un tableau lumineux qui fourmille de détails, une scène dans laquelle le lecteur ressent intimement les sentiments que la foule laisse exploser au grand jour. Le narrateur omniscient pose tout d'abord son regard vers le haut, vers cette femme juchée sur le taxi, qui arrose les passants et projette sur eux ce trop-plein de mémoire, avant de suivre l'eau, de descendre vers le bas et se focaliser sur la gourde qui passe entre les jambes de la foule. Lorsque la gourde reflète finalement la lumière du soleil sur les corps des gens, le lecteur a l'impression d'être éclairé par ces rayons, de vivre véritablement la scène. Par les mouvements de son écriture et la focale qu'il utilise, Medoruma parvient à donner au lecteur l'illusion d'être plongé parmi ses personnages de fiction.

➤ La question des mémoires individuelles.

Même si cette période qui a suivi la victoire des États-Unis constitue en soi une prolongation de la guerre, les Okinawaïens ont dû se placer dans une forme "d'après" par rapport à la période des combats. Vaincu, le Japon commença à forger sa mémoire, ou plutôt ses mémoires, tant cette notion est multiple. La mémoire divergea autant selon la géographie, que l'âge ou le statut de chaque

72 Ibid., p.226.

individu. Mais là où se produisit la plus forte coupure, ce fut entre la collectivité et l'individu, ou dit autrement, entre mémoire officielle et mémoires individuelles. La faille qui en découla fendit en deux la conscience même des protagonistes : comment faire cohabiter leurs propres expériences, leurs propres souvenirs avec l'image que le pouvoir souhaite alors voir d'eux en tant que détenteurs d'une mémoire collective ? Comment accorder leur histoire avec ce que les autres souhaitent entendre ? C'est le problème que le lecteur de *Suiteki* entrevoit à travers la conscience de Tokushô. Sommé de raconter son passé aux écoliers, celui-ci ne parlera jamais de son départ de la grotte, de sa fuite et de l'abandon de ses camarades. Au fur et à mesure des séances, il va apprendre à anticiper les réactions de ses interlocuteurs, à remarquer quels passages leurs plaisent et à adapter son discours en conséquence.

初めは無我夢中で話をしていた徳正も、しだいに相手がどういうところを聞いたがっているのか分かるようになり、あまりうまく話しすぎないようにするのが大切なもの気づいた⁷³。

Tokushô, qui au tout début se lançait à corps perdu dans son récit, comprit rapidement quels passages souhaitaient entendre ses interlocuteurs, et il remarqua qu'il était important de prendre garde à ne pas trop bien parler.

S'adressant au départ à des classes de primaire, collège et lycée, Tokushô se retrouve au fil du temps à devoir répondre aux interviews de journaux, à apparaître à la télévision, ou encore, fait dont il semble le plus fier, à discuter avec des étudiants venus de la métropole pour leur voyage d'études. Peu à peu, son propre passé va en s'inscrivant dans le récit national en construction, son histoire devient un fragment de l'Histoire. Il s'en rend compte et va alors, plus ou moins consciemment, adapter son récit de vie à ce qui est attendu dans cette grande histoire. Il gomme lui même sa personnalité, la particularité de son passé pour pouvoir le faire entrer dans quelque chose de plus général. Selon Susan Bouterey⁷⁴, ce schéma se retrouve au niveau national : les premières années après la guerre, ce sont les témoignages, les lettres, les reportages montrant la vie d'individus ayant vécu à cette période qui furent privilégiés. Mais au fil du temps, les mémoires particulières ont été mises de côté, regroupées et adaptées pour donner à voir l'image d'un peuple uni, d'un groupe d'individus ayant soufferts tous ensemble pour leur pays. On ne parla alors plus que des unités Fer et Sang pour l'Empereur ou des étudiantes de Himeyuri : symboles de la symbiose et du sentiment de sacrifice qui doit regrouper les Japonais.

Dans ce passage, Tokushô est également une sorte de double de l'auteur : Medoruma s'est lui aussi retrouvé, au fur et à mesure de la publication de ses écrits, éclairé sous les lumières médiatiques, à devoir répondre aux interviews et à discuter avec des personnes venues de la métropole. Même si,

⁷³ Ibid., p.211.

⁷⁴ Voir : BOUTEREY Susan, *Medoruma Shun no sekai (okinawa) : Rekishi, Ki.oku, Monogatari*, op. cit., p.16.

contrairement à son personnage, il s'exprime correctement et rédige avec style, le parallèle entre les deux est tout à fait possible. À travers la description de Tokushô, l'auteur, de façon consciente ou non, semble se questionner lui-même : en rédigeant *Suiteki*, n'est-il pas comme le personnage central de son récit en train de s'adapter à ce que ses interlocuteurs (les médias, les instances littéraires, etc.) souhaitent entendre de lui ? N'est-il pas en train de perdre sa spontanéité des débuts où il se lançait « à corps perdu » dans son travail d'écrivain sans se soucier du regard que l'on posera sur lui ? Le fait qu'il ait été couronné par le prix Akutagawa semble venir confirmer son doute, en le récompensant, le *hondo* peut contribuer à le pousser lui aussi vers l'auto-censure.

Enfin, à travers ce passage, un lien se crée également entre la fiction et la réalité. « Vous autres vous appellerez ça de la fiction. Et moi, je serai d'accord. Oui, mais de quoi est fait le monde selon vous, sinon de fiction⁷⁵ ? » énonce Furukawa Hideo (古川日出男, 1966) en introduction de son roman *Alors Belka, tu n'aboies plus ?* 『ベルカ、吠えないのか』 (*Beruka, hoenai no ka*, 2005). Medoruma semble se poser ici le même type de question : si le passé romancé de Tokushô est perçu comme un témoignage de la réalité historique, pourquoi les récits fictifs d'un auteur ne pourraient pas eux aussi rentrer dans le domaine de l'Histoire ? Décrire les interventions de Tokushô fait ainsi partie des stratagèmes mis en place par l'auteur pour légitimer sa parole et renforcer l'impression de témoignage historique qui se dégage de ses récits.

➤ Les échos entre fiction et réalité.

何か固い物に当たって棒の先が跳ね返った。草を薙ぎ払いながら進むと、仏桑華の生垣の下に、徳正でも抱えきれそうにない巨大な冬瓜が横たわっていた。濃い緑の肌に産毛が光っている。溜め息が漏れた。軽く蹴ってみたが動きもしない。親指くらいもある蔓が冬瓜から仏桑華に伸びている⁷⁶。

Frappant quelque chose de dur, la pointe du bâton rebondit. Tokushô continuait sa progression en fauchant les herbes, quand, sous la haie vive de roses de Chine, il vit s'étirer une *subui*⁷⁷ si gigantesque qu'il ne semblait pas possible de la soulever. Le duvet brillait sur son écorce vert foncée. Un soupir s'échappa. Il lui donna un léger coup de pied, mais rien ne bougea. Ses vrilles aussi larges qu'un index s'étiraient dans les roses.

À la toute fin de ce récit, Tokushô, guéri, sort dans le petit jardin où Ushi jetait l'eau, permettant ainsi aux plantes de connaître une croissance exceptionnelle. Au milieu des mauvaises

75 FURUKAWA Hideo (traduit par HONNORÉ Patrick), *Alors Belka, tu n'aboies plus ?*, Arles, Picquier, 2012, p.6.

76 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.227.

77 La *subui* 冬瓜 (« courge d'hiver ») ou *tôgan* en japonais standard, connu en France sous le nom de « courge cireuse » (*Benincasa hispida*), est un fruit appartenant à la famille des cucurbitacées, cultivé principalement en Asie orientale.

herbes et de la haie vive s'est développé un plant de *subui*, ce fruit avec lequel Ushi avait confondu la jambe de son mari au tout début de l'histoire.

Quelle fonction joue cette plante dont l'apparition est indubitablement liée à Tokushô, à sa mémoire, à sa maladie et à sa guérison ? Ce végétal dont les vrilles semblent s'entremêler avec le passé de l'homme, à tel point que l'écriture de Medoruma parvient à faire entrer, à certains moments, un doute dans l'esprit du lecteur : parle-t-il de la *subui* ou de Tokushô ? Dans cet extrait, lequel des deux pousse un soupir ?

Tout d'abord, le fruit de la *subui* est, comme la pastèque, gorgé de jus, d'où le parallèle que fait inconsciemment Ushi en voyant la jambe gonflée d'eau de Tokushô. La croissance du plant situé dans le jardin pourrait ainsi s'expliquer par le fait qu'il a réagi comme une sorte d'éponge, absorbant le liquide apporté. Mais cette eau qui s'écoule du pied de Tokushô n'est pas une eau "normale", bien que selon les analyses scientifiques elle ne contienne aucun élément particulier. C'est une eau du souvenir, l'eau que le vieil homme avait ingérée des décennies auparavant, à la place de son ami. Comme si son corps l'avait stockée tout ce temps sans se décider à l'éliminer, comme un souvenir, des remords dont il n'a pu se séparer. L'eau qui a arrosé les plantes appartient donc au passé. Or, aussi surnaturel que puisse être ce récit, selon Medoruma, les habitants d'Okinawa ont vu de leurs propres yeux des fruits et légumes semblables à la *subui* décrite dans cet extrait : des fruits et légumes absolument gigantesques qui apparurent dans l'immédiat après-guerre, alors même qu'une grande partie de la population souffrait de malnutrition. Expliquant ce phénomène dans une interview, l'auteur ajoute que quelques années auparavant les Chinois aussi avaient observé une telle transformation⁷⁸. Selon lui, la guerre fit tant de victimes dans ces régions que la terre absorba un nombre incalculable de cadavres et s'en trouva fertilisée d'une façon exceptionnelle, au point de donner vie à de telles plantes. Apparurent des fruits nourris par les morts. Faire apparaître cette *subui* en filigrane de son récit est pour Medoruma l'occasion de faire naître une métaphore poétique qui souligne le traumatisme ayant frappé durablement les témoins de la guerre, mais aussi une façon de parler de ce phénomène qui peut apparaître incroyable pour un lecteur contemporain ; tandis qu'une personne âgée née à Okinawa n'aura pas forcément besoin d'explications pour faire le lien entre fiction et réalité. Cependant, nous n'avons pas trouvé d'autres sources venant confirmer l'apparition de ces légumes gigantesques : il se peut que ce ne soit qu'une légende locale, ou une histoire inventée de toutes pièces par l'auteur dans le but d'accroître

78 Voir : MOLASKY Michael S. et RABSON Steve, *Southern exposure modern Japanese literature from Okinawa*, Hawaii, University of Hawaii Press, 2000, p.254. « Dans un des rares commentaires sur cette histoire, Medoruma rappelle aux lecteurs que peu après la bataille d'Okinawa des légumes étrangement gros ont commencé à pousser, supposément nourris par les innombrables cadavres qui ont été absorbés par le sol. Il ajoute ensuite de son air laconique qu'un phénomène similaire a été observé en Chine quelques années auparavant. » ("In one of his rare comments on this story, Medoruma reminds readers that shortly after the battle of Okinawa, abnormally large vegetables began to appear, presumably nourished by the countless corpses absorbed into the soil. He then adds, in his laconic manner that a similar phenomenon was observed in China only a few years earlier.").

l'impression de réalité en redoublant la fiction. D'autant plus qu'il est possible de faire le parallèle entre le récit de Nosaka Akiyuki (野坂昭如, 1930-2015) intitulé *La vigne des morts sur le col des dieux décharnés*⁷⁹ 『骨餓身峠死人葛』 (*Honegami tôge hotoke kazura*, 1969), dans lequel apparaît un type semblable de plantes nourries par les corps des défunts. Ici, c'est une sorte de vigne aux fleurs blanches et aux fruits comestibles qui pousse uniquement sur une terre enrichie régulièrement par des cadavres, qui se trouve au centre de l'histoire : les villageois qui vont découvrir ses bienfaits vont finir par organiser dans l'immédiat après-guerre un mode sociétal basé autour de cette plante. Il vont faire en sorte que les femmes aient le plus d'enfants possible afin de tuer les nouveaux-nés, les enterrer régulièrement au pied de la vigne et se nourrir de ses fruits. Ici aussi la fable devient métaphore des traumatismes de la guerre : la mort qui a plané sur le début du XX^e siècle continue de répandre son vent de folie sur le village.

Même dans le cas où l'anecdote de Medoruma ne serait qu'une légende, sa présence pose question : le lecteur modèle, tel que défini par le sémiologue Umberto Eco⁸⁰ (1932-2016), celui qui serait à même de comprendre la référence supposée, serait ici un natif d'Okinawa d'un certain âge. Un paradoxe se pose alors ; si ce texte, par ses références culturelles, historiques et son emploi d'un dialecte des Ryûkyû est destiné à un groupe aussi restreint et particulier, sommes nous capables, en tant que lecteurs nés dans un tout autre pays, de le comprendre et de le traduire correctement ? Mais alors, pourquoi les jurés du prix Akutagawa ont-ils décidé de le nommer et de le faire ainsi traverser la sphère du lectorat japonais ? Puisque eux-même ne sont pas des Okinawaïens, ont-ils pu percevoir les différentes subtilités de cette œuvre ? Et quel intérêt aurait Medoruma à écrire en ne s'adressant qu'à un cercle de personnes qui ont déjà la connaissance de l'Histoire à laquelle il fait allusion ? Plutôt que de raviver le souvenir des témoins de cette époque, ne cherche-t-il pas davantage à transmettre ces connaissances à ceux qui n'en savent que peu de choses, afin de perpétuer la mémoire ? Nous pensons pour notre part que ce désir de transmission est au cœur du travail de Medoruma et que ces personnes qu'il souhaite informer sur le passé de son île peuvent se trouver tout autant à l'étranger, qu'au Japon ou dans les Ryûkyû. En effet, dans n'importe quel texte littéraire, l'auteur peut créer différents niveaux de lecture, c'est à dire faire en sorte qu'à travers une même scène le lecteur puisse y voir plusieurs significations. À cela s'ajoute le fait que chaque individu peut ressentir ou interpréter différemment les éléments du texte : une culture, une langue et un passé communs ne suffisent pas à créer une communauté de personnes qui comprendraient l'ensemble des références exactement de la même façon. L'origine sociale, les lectures antérieures, le passé individuel ou même l'état d'esprit du lecteur au moment où il lit peuvent l'empêcher – ou lui permettre – de voir les sens brouillés par l'auteur. En outre, le lecteur peut également apercevoir

79 NOSAKA Akiyuki (traduit par ATLAN Corinne), *La vigne des morts sur le col des dieux décharnés*, Arles, Picquier, 1997.

80 ECO Umberto (traduit par BOUZAHER Myriam), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

des significations que l'auteur lui-même n'aurait pas imaginées. Dans ce contexte, la frontière qui sépare le "lecteur modèle" de *Suiteki* et un lecteur étranger est bien floue, car, comme l'a montré Umberto Eco, tout texte est en réalité, à différents degrés, un texte ouvert ; il y a ainsi autant de lecteurs potentiels qu'il y a de lecteurs.

Enfin, l'insertion de cette anecdote métaphorique est révélatrice du mouvement de balancier qu'effectue sans cesse l'auteur, entre son île natale et le vaste monde, entre son désir de garder dans son écriture les empreintes de sa culture et celui de s'adresser à un cercle plus vaste, entre la revendication d'une culture particulière et son inscription sur la scène internationale.

3) Le traumatisme des survivants et de leurs descendants.

➤ Des générations porteuses du traumatisme de la guerre.

[Les auteurs qui écrivent sur la guerre sans l'avoir personnellement vécue] donnent lieu à des récits d'un type nouveau, où la description des événements historiques cède le pas aux répercussions et aux effets à long terme de ces traumatismes, et où la fiction (...) prend le relais du témoignage de première main⁸¹.

La littérature entretient des liens étroits avec l'histoire en cela que l'époque dans laquelle vivent les écrivains influence de façon plus ou moins directe leur vision du monde, leur façon de penser et d'écrire. Michel Lantelme distingue ainsi deux générations d'auteurs dont la différence fondamentale est d'avoir ou non vécu durant la guerre. Par exemple, ceux qui ont directement expérimenté cette sombre période, comme Ôoka Shohei (大岡昇平, 1909-1988), ont tendance à concentrer leurs récits en son cœur, tandis que la génération suivante, à laquelle appartient Medoruma, se tourne davantage vers l'impact de cette époque sur le temps présent. La seconde génération est composée d'enfants nés du traumatisme et c'est tout naturellement que celui-ci ressurgit à travers leurs œuvres.

En faisant de sa vie le sujet exclusif de son œuvre, l'écrivain exprime son désir intransigeant du vrai. Mais tout de suite on touche à un paradoxe dont tout va se déduire. Car quiconque raconte sa vie la transforme fatalement en roman. En conséquence, la frontière entre le vrai et l'inventé, entre la réalité et la fiction s'abolit aussitôt. Un romancier ouvre nécessairement les yeux sur ce phénomène étrange propre à la création littéraire : la vérité a toujours forme de fiction et c'est seulement à condition de se redoubler elle-même que la fiction (fiction de la fiction) peut espérer nous reconduire dans le lieu même du vrai⁸².

C'est dans cet équilibre précaire entre éléments de fiction et emprunts à la réalité, équilibre souligné ici par Philippe Forest, que Medoruma, fils d'un Okinawaïen qui a combattu sur le front en tant que collégien enrôlé dans les unités Fer et Sang pour l'Empereur, met en place une sorte de généalogie fictionnelle du traumatisme à travers une galerie de personnages. Dans les trois œuvres sur lesquelles nous nous centrons, cette généalogie se divise principalement en deux générations : celle de son père (dont font partie Tokushô, Seiyû, Ushi, Iju, le père de Tomori, Shizu, Fumi...) et la sienne (avec Tomori, Kaneshiro, Ôshiro, Yoshimi, Kinjô...). Quant à la troisième génération, celle des petits-enfants, elle n'apparaît qu'en toile de fond : ce sont les enfants auprès desquels Tokushô intervient pour narrer son passé et Izumi la fille de Tomori qui est seulement évoquée. Cette

81 LANTELME Michel, *Figures de la repentance. Littérature et devoir de mémoire*, op. cit., p.13.

82 FOREST Philippe, *La beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, op. cit., p.19.

troisième génération a cependant une place importante dans *Les pleurs du vent*. À la fin de ce récit, le jeune Akira brise accidentellement le « crâne qui pleure », un crâne de kamikaze resté posé au bord d'une falaise, qui fait caisse de résonance lorsque le vent souffle et rappelle par sa mélodie le sombre passé des villageois. Le lecteur peut avoir l'impression qu'en brisant ces restes d'une victime de la guerre, Akira apaise la mémoire et rompt le lien traumatique qui reliait le passé du village au monde présent. Cet enfant n'oublie pas, il porte en lui la mémoire de son père et de son grand-père, mais il prend du recul et délivre les générations précédentes de leur obsession mémorielle. Mais comme toujours chez Medoruma, le texte est ouvert et il laisse le champ libre à de multiples interprétations : à la toute fin du récit, le père d'Akira, qui vient de jeter les débris du crâne dans la mer, retourne dans la forêt pour rentrer chez lui ; il entend alors de nouveau « les pleurs du vent ». Cette fois-ci, ils ne proviennent plus de la falaise, mais de la mer où gisent les débris. Amenés par le vent, ils se répandent « *dans le trou ouvert au fond de [sa] poitrine*⁸³ ». Pour les victimes de traumatisme, la mémoire ne va pas forcément s'apaiser par la simple disparition d'un souvenir matériel. En brisant le crâne, Akira ne détruit qu'un symptôme du traumatisme et non sa source. Son geste aura-t-il malgré tout le pouvoir de libérer les jeunes générations qui ne portent la mémoire douloureuse de leurs parents et grands-parents qu'à travers la projection mémorielle reportée sur ce « crane qui pleure » ? Par la fin en suspens de ce récit, l'auteur laisse ses lecteurs imaginer quel cours pourrait prendre la vie des enfants de ce village. Akira est en quelque sorte un double de Medoruma, car ce dernier s'attribue par l'écriture le même rôle que l'enfant ; à savoir libérer les prisonniers du passé. Face aux générations de personnages traumatisés se trouvent des générations de lecteurs confrontés à ses récits. Les questions que sous-tendent le texte sur l'importance – ou non – du geste d'Akira, Medoruma se les pose à lui-même. Il interroge par-là le sens de son travail et son impact dans la vie réelle de ses lecteurs.

Les personnages de Medoruma portent tous en eux le poids du passé, poids qui diffère selon leur degré de proximité temporelle et affective avec la guerre. Par leurs récits de vie, Medoruma illustre notamment le post-traumatisme : Tomori qui est né après la guerre est affecté par le traumatisme de cette époque et il cherche à voir le fantôme qui obsédait son père. Le fardeau de ce dernier s'est répercuté sur son fils, et si sa petite fille n'était pas décédée enfant, peut-être aurait-elle aussi été impactée par ce passé. Cependant, tout porte à croire que chez elle le traumatisme aurait été plus estompé, sous-jacent, car un écart se creuse au fil des années. Ainsi, bien qu'une seule décennie sépare Tomori et Kaneshiro, leur histoire familiale et leur propre vécu entraînent une relation différente avec la Seconde Guerre mondiale : le premier a hérité du traumatisme de son père lié au fantôme sans tête d'Iju, alors que le second semble prendre réellement conscience du poids de la

83 « Portés par le souffle venant du large, les pleurs du vent se répandaient dans le trou ouvert au fond de la poitrine de Seikichi. Le vacarme des vagues grandissait. Mais les pleurs du vent ne disparaissaient pas. » MEDORUMA Shun, *Les pleurs du vent*, op. cit., p.124.

guerre et de ses conséquences seulement lorsque survient en 1995 le viol d'une collégienne par deux *marines* et un marin américains.

金城の世代にとっては、日本復帰前の記憶はほとんどなかった。ゴザ暴動も歴史上の出来事として知っているだけだった。暴動が起こる前に米兵による事件が相次ぎ、犯人が治外法権下のように無罪になった。そのことに、沖縄人の人々の不満が鬱積し爆発したのだと、金城は何かの本で読んでいた⁸⁴。

La génération de Kaneshiro n'avait presque aucun souvenir datant d'avant la rétrocession d'Okinawa au Japon. Les émeutes de Goza, il ne les connaissait que comme un événement qui appartient à l'histoire. Avant qu'elles ne se produisent, des affaires perpétrées par les soldats américains s'étaient succédées et les accusés avaient été déclarés non-coupables grâce aux lois d'extraterritorialité. À partir de là, le mécontentement des Okinawais s'était accumulé, puis avait explosé, c'est en tout cas ce qu'avait lu Kaneshiro dans un certain livre.

Ce qui pour l'un représente un événement lié à son propre passé, n'est pour l'autre qu'un fait appartenant à l'histoire. Medoruma souligne ici la différence qu'il peut y avoir au sein même de sa génération, entre ceux qui ont vécu la période sous occupation et ceux qui n'ont connu que celle postérieure à la rétrocession. Il montre de cette façon que la post-mémoire va en s'estompant au fil du temps et c'est pour cela que reste nécessaire le devoir de mémoire, devoir dans lequel s'inscrit son travail d'écrivain. Cette nécessité de la mémoire pour faire survivre le passé est également exprimée par Andreï Makine (1957), auteur français d'origine russe dont les œuvres n'ont de cesse d'illustrer le syndrome de la post-mémoire, lorsqu'il fait dire à l'un des personnages de *L'ami arménien* : « Non, rien ne disparaîtra ! Tu vois, toi-même tu te souviens encore de la cafetière de Chamiram et, donc, de ces heures que nous passions ensemble. Ce temps est toujours dans ta mémoire et c'est l'essentiel⁸⁵... ». Catherine Argand lui faisait ainsi remarquer en 2001 : « Dans tous vos livres, la grande histoire fait entendre ses fracas. N'avez-vous pas envie que le bruit des bottes cesse⁸⁶ ? » ; ce à quoi Makine répondit « Personne n'existe *sui generis*⁸⁷. ». Pour cet auteur la mémoire du passé est, davantage que nécessaire, incontournable, comme s'il était impossible de ne pas ressasser sans cesse l'Histoire passée. Nous pouvons cependant nous interroger sur l'importance du devoir de mémoire et ses éventuelles limites. S'il est nécessaire pour ne pas répéter les erreurs du passé, ne devient-il pas nocif lorsqu'il envahit totalement le présent ? Si le devoir de mémoire semble présenté comme quelque chose d'important dans les œuvres de Medoruma, ne pas pouvoir oublier et vivre constamment dans le passé y est néanmoins présenté comme une entrave.

84 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.274.

85 MAKINE Andreï, *L'ami arménien*, Paris, Grasset, 2021, pp.137/138.

86 ARGAND Catherine, « Écrivains, entretiens : Andreï Makine », *Lire*, février 2001, cité dans : DERBAC Gheorghe, « "Présent passé, passé présent" : écriture et échos de l'histoire dans "Requiem pour l'Est" et "La Vie d'un homme inconnu" d'Andreï Makine. », *Études romanes de Brno*, Brno, Université de Masarykova, 2012, p.282.

87 MAKINE Andreï, cité dans : Ibid.

➤ La mémoire comme maladie.

Lorsque le cours du temps quotidien est brutalement sectionné, le passé ressurgit sans cohérence⁸⁸.

La professeure de littérature japonaise Kurosawa Arika (黒澤亜里子, 1952) exprime cette idée lorsqu'elle se rend compte qu'à partir d'un événement brutal et soudain (en l'occurrence le crash d'un hélicoptère américain sur l'université internationale d'Okinawa, où elle travaille, le 13 août 2004), des souvenirs douloureux enfouis au plus profond d'elle-même refont surface et la plongent dans une dimension où se côtoient passé et présent. Les souvenirs traumatiques des personnages dépeints par Medoruma réapparaissent eux aussi à la suite d'un événement particulier qui survient dans le quotidien le plus ordinaire. Pour le père de Tomori, c'est la nuit des émeutes (vingt-cinq années après la fin de la guerre) durant laquelle il photographie le fantôme d'Iju. C'est à ce moment que, pour la première fois, il parle à sa femme de cet ami mort sur le front et que sa vie de père exemplaire bascule, entraînant toute sa famille dans son sillage. La mémoire qui ressurgit l'entraîne alors dans un monde proche de la folie, dont il est difficile de ressortir. Cette mémoire traumatique apparaît comme une maladie de l'âme, une maladie de la conscience. La maladie mémorielle, nous la retrouvons également exprimée par le réalisateur et écrivain français Chris Marker (1921-2012), dans son film intitulé *Level Five*. Dans cette œuvre qui vacille entre fiction et documentaire, le réalisateur américain met en scène Laura, une jeune femme qui se renseigne sur l'histoire de la bataille d'Okinawa pour comprendre la raison pour laquelle son conjoint s'est suicidé, alors qu'il travaillait sur la mise en place d'un jeu vidéo centré sur cette bataille. Au traumatisme d'avoir perdu quelqu'un qui lui était cher, s'ajoute chez l'héroïne celui de découvrir les horreurs engendrées par la guerre. Elle compare alors la mémoire aux douleurs névralgiques.

Je souffre des mots de temps comme on a des maux de tête. C'est là, ça tourne à l'intérieur. On voudrait l'ôter, se mettre à l'extérieur, et laisser sa tête avoir mal toute seule, pendant qu'on va se promener. Je voudrais laisser le temps se débrouiller tout seul avec lui-même, et moi vivre au présent ; parler aux chats, sentir le premier soleil de printemps sur ma peau. Mais rien à faire... Le temps est là, qui me taraude. Je reçois des décharges électriques, des névralgies de temps. L'image d'un maison silencieuse, d'un jardin sous la neige, d'un jour de pluie, d'un barrière par dessus laquelle je caresse un cheval. C'est en moi et ce n'est pas à moi, la migraine du temps. Le temps n'est plus qu'une douleur fugace et inutile, sans sentiments, sans nostalgie. Une piqûre du temps. La piqûre d'un insecte invisible contre lequel on ne peut rien⁸⁹.

88 KUROSAWA Arika (traduit par LAMOUREUX Charles et KUENTZ Gaspar), « La mémoire de la terre », *Vacarme*, op. cit., pp.96-98, p.96.

89 MARKER Chris, *Level five*, Londres, Optimum Releasing, 2011, 1h06mn.

Lorsque l'impact du temps prend une telle ampleur dans la vie d'une personne, la mémoire peut aller jusqu'à impacter son corps, c'est le cas pour Laura comme pour Tokushô. « Le corps est le signe de la mémoire traumatisée, et la maladie, celle de l'esprit et de l'écrit⁹⁰. » note Victor Vuilleumier dans son article sur la place des corps malades dans la littérature de Lu Xun (鲁迅, 1881-1936). Cette remarque est également vraie pour les œuvres de ce Medoruma. Ici, la maladie entre dans le personnage au moment du traumatisme, puis elle reste en germe, se développe peu à peu sans que l'on puisse la voir de l'extérieur. Lorsque survient un événement qui crée dans l'esprit du personnage une faille temporelle propice aux souvenirs, elle surgit et fait exploser tous les barrages qu'il avait mis en place pour se protéger.

徳正の右足は突然膨れだしたのは、六月の半ば、空梅雨の暑い日差しを避けて、裏座敷の簡易ベッドで昼間をしている時だった⁹¹。

La jambe droite de Tokushô commença soudainement à enfler au milieu du mois de juin, alors qu'il faisait sa sieste, allongé sur le lit de camp de la petite pièce à tatami, fuyant ces heures de la saison sèche où le soleil cogne fort.

Ainsi s'ouvre *Suiteki*. Tout le récit découle de cette première phrase en apparence anodine. Un élément déclencheur du retour de la mémoire se trouve pourtant ici, dans la date : la mi-juin. La bataille d'Okinawa a commencé au mois d'avril et a cessé à la fin-juin ; la moitié de ce mois correspond ainsi au moment où Tokushô est parti de la grotte en abandonnant ses camarades. Entre 1945 et 1995, de nombreux mois de juin se sont écoulés, mais ce n'est qu'au bout de cinquante années que les souvenirs refont surface. En 1995, les préoccupations ambiantes pour la commémoration auraient-elles eu raison de la digue que Tokushô avait élevée dans son esprit ? Ou bien les gouttes de mémoire et de honte auraient-elles simplement atteint le bord du vase de sa conscience à ce moment-là ? Medoruma laisse encore une fois ses lecteurs imaginer, ce qui permet de les plonger plus en avant dans l'ambiance surnaturelle qui émane de ce texte.

➤ La répétition, une expression du traumatisme.

Dans *Suiteki*, Medoruma prend pour point de départ le traumatisme et il brouille les frontières du temps en n'ayant de cesse de créer des résonances entre présent et passé. Pour ce faire, il alterne non seulement entre des chapitres qui se déroulent dans la conscience de Tokushô et d'autres placés dans le présent qui l'entoure, mais il donne également des contours précis au surnaturel des scènes

90 VUILLEUMIER Victor, « Le corps souffrant chez Lu Xun : allégorie muette de l'obstacle et appropriation de la modernité », op. cit., p.73.

91 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.191.

qui naissent des souvenirs du vieil homme, par la réalité de son passé. Il ne cesse ainsi de faire dialoguer la fiction, la réalité et le surnaturel. Le lecteur comprend par exemple que si Tokushô se retrouve à devoir apaiser la soif des soldats morts sur le champ de bataille cinquante ans auparavant, c'est en raison de deux promesses qu'il n'a pas tenues : ramener de l'eau à Ishimine, après avoir bu celle qui lui était destinée et donner à boire au soldat moribond sur lequel il a renversé par inadvertance un seau empli de déjections. L'auteur rajoute à ces deux événements liés à l'eau un élément supplémentaire : les soldats allaient chercher de l'eau lorsque Ishimine a été blessé. Dans son analyse intitulée « Medoruma Shun *Suiteki* ni okeru jikan・ki.oku・shintai⁹² » (Le temps, la mémoire, le corps dans *Gouttes d'eau* de Medoruma Shun), Tomoda Yoshiyuki (友田義行, 1979) souligne par ailleurs la correspondance entre l'évolution de la maladie de Tokushô et la chronologie de la bataille dans laquelle il fut plongé cinquante années auparavant. Il dégage à partir de là plusieurs interprétations, notamment sur l'omniprésence de la « partie droite » des êtres et des choses dans ce récit, ou encore la raison pour laquelle l'eau qui s'écoule du pied de Tokushô contient un fort taux de chaux. En effet, Medoruma a mis en place dans *Suiteki* un travail narratif vertigineux dans lequel il entraîne le lecteur vers plusieurs niveaux de lecture possibles, à grands coups de suggestions, de renvois entre les scènes et d'allusions historiques. De cette façon, certains éléments ne se dévoilent qu'à l'aune de plusieurs lectures durant lesquelles le lecteur mettrait en parallèle les passages situés dans le passé avec ceux plongés dans le présent. Voici ce que souligne par exemple Tomoda :

徳正が目にする先頭の兵は「右腕」に添え木を充て、次の兵は「右足」の膝から下が無く、三人目は顔の「右半分」が膨れ上がっている。そして水を飲み終えた彼らは「右側」の壁へと消えて行く⁹³。

Le premier soldat sur lequel Tokushô pose son regard porte une attelle au « bras droit », le suivant a perdu la partie inférieure de sa « jambe droite », le troisième a la « moitié droite » du visage enflée. Ensuite, ceux qui ont fini de boire disparaissent dans le « mur de droite ».

Il est difficilement possible de croire que tous les soldats qui entouraient Tokushô durant la bataille furent blessés sur la partie droite de leurs corps ; les passages qui décrivent la file de soldats venant s'abreuver au pied du vieil homme se déroulent dans son esprit et c'est lui qui est obsédé par ce côté droit. Selon Tomoda, l'auteur glisse une piste d'interprétation possible lorsqu'il décrit sa fuite de la grotte, passage-clé du traumatisme.

92 TOMODA Yoshiyuki 友田義行, « Medoruma Shun *Suiteki* ni okeru jikan・ki.oku・shintai » 「目取真俊「水滴」における時間・記憶・身体」 (Le temps, la mémoire, le corps dans *Gouttes d'eau* de Medoruma Shun), *Shinshu Daigaku kyôiku gakubu kenkyûronshû* 信州大学教育学部研究論集 (Recherches du département des sciences de l'éducation de l'Université Shinshu), Vol. 11, 2017, pp.68-55.

93 Ibid., p.263.

(...)死んでいると思った兵の伸ばした手を引っ掛けて倒れた。追ってくる兵の手を払って立ち上がろうとした時、右の足首に痛みが走った。置き去りにされる恐怖が込み上げてくる。徳正は足を引きずって走り続けた⁹⁴。

La main tendue d'un soldat qu'il croyait mort l'attrapa et le fit tomber. Il repoussa la main de ce soldat qui le poursuivait et au moment où il s'apprêta à se relever, une douleur parcourut sa cheville droite. La peur d'être abandonné-là l'envahit. Tokushô continua de courir en traînant sa jambe.

Traumatisé par le contact de ce soldat encore vivant au milieu de l'amoncellement de cadavres mêlés au sable, à la pluie et à l'obscurité, Tokushô semble avoir matérialisé la sensation de cette main sur sa cheville droite, jusqu'à la transformer en maladie. L'autre point de départ possible est le fait qu'Ishimine fut également blessé à la jambe droite, Tokushô le sait bien car c'est lui qui a tenté de le soigner en lui plaçant une attelle. Dans ce contexte, le lecteur peut être saisi par un doute : le soldat moribond qui saisit sa jambe droite a-t-il réellement existé ou bien est-il simplement né de la mauvaise conscience de Tokushô qui vient d'abandonner son ami ?

L'auteur a mis en place le même type de mécanisme avec l'eau qui s'écoule de sa jambe droite : cette "eau sablier" qui égrène les poussières de temps laissées derrière lui depuis qu'elle s'est infiltrée dans son corps, c'est l'eau qu'il a bu et la pluie, l'humidité qui sont entrées en lui lorsqu'il se trouvait aux alentours de la grotte située dans un terrain constitué de pierre à chaux. Tout comme la présence du mot "droite" dans les scènes du présent et dans celles du passé, l'apparition de la chaux dans l'analyse de l'eau renvoie à la chaux qui l'entourait à ce moment-là. Par la répétition de ces termes, Medoruma structure son récit de façon à lier les deux époques narratives. Cette filiation, tous les lecteurs ne la verront pas forcément ou ne l'analyseront pas de la même manière, ce qui n'empêche cependant pas ce procédé narratif de jouer un rôle central dans le caractère envoûtant de l'histoire et dans la musicalité de l'écriture. À l'image des thèmes qui structurent une symphonie, la répétition agit comme une invitation à ressentir de façon intime l'obsession de Tokushô envers ces différents éléments.

Cette obsession est d'autant plus palpable qu'elle provient davantage de l'auteur que de son personnage. L'écriture de Medoruma est par nature répétitive, et ce non seulement à travers un même texte comme nous venons de le voir, mais également entre ses diverses œuvres. La majorité de ses récits tournent autour de sujets semblables, il donne des noms similaires à différents personnages et plusieurs histoires sont basées sur une même structure narrative comme s'il récrivait ses propres œuvres sous une autre forme⁹⁵. Par exemple, la répétition du mot "droite" n'est pas présente uniquement dans *Suiteki*, mais également dans *Denrei.hei*. Lors de l'altercation avec les soldats américains, l'un d'eux crache sur la jambe droite de Kaneshiro ; celui-ci va alors

94 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.220.

95 *Denrei.hei* (2004) est en quelque sorte l'aboutissement de sa courte nouvelle intitulée *Garasu* (1992), tandis que *Mabuigumi, L'âme relogée* (1998) apparaît comme la réinterprétation de *Suiteki* (1997).

donner un coup de pied dans leur voiture de cette même jambe⁹⁶, puis pousser la portière avec son épaule droite⁹⁷. De façon plus anecdotique, Tomori s’empare de la photo située à droite de la pile⁹⁸, il tient son appareil photo dans sa main droite⁹⁹, etc. Enfin, l’auteur note que le père de Tomori fut touché au côté droit lorsqu’il était commissionnaire¹⁰⁰. Tandis que la gauche est presque absente de l’écriture, le sinogramme 「右」 (*migi*) qui désigne la droite devient omniprésent. Le véritable porteur de traumatismes n’est pas tant Tokushô que Medoruma lui-même. L’auteur semble reporter son mal-être et ses obsessions sur les personnages qu’il crée, et s’il leur offre des portes de sortie à la fin de ses histoires, c’est peut-être justement parce que lui, n’en trouve pas.

➤ Le surnaturel comme expression de l’indicible.

Le surnaturel occupe une place considérable dans les œuvres de Medoruma. La grande majorité de ses récits sont traversés d’accents oniriques et côtoient le registre fantastique. Un bernard-l’hermite gigantesque qui vient loger dans la bouche d’un homme dont l’âme s’échappe de temps à autre de son corps¹⁰¹, une jeune fille qui partage son quotidien avec les fantômes¹⁰², un homme qui court dans la ville en pleine nuit à la recherche de la personne qui vient de briser la vitre de sa fenêtre et qui perd peu à peu toute notion de temps et d’espace¹⁰³, un flacon d’*awamori* avec lequel s’enivre un vieil homme, où s’abreuvent les papillons et qui s’avère finalement être de l’eau¹⁰⁴... Même si l’auteur donne un air de réalité historique à ses récits, certaines scènes sont dignes d’un conte ou d’œuvres qui relèvent de l’absurde. Pourtant, leur caractère surnaturel n’enlève rien à la sensation de toucher au réel que peut ressentir le récepteur de ces récits, car il n’est pas là pour le faire s’évader dans des mondes parallèles, mais pour le plonger plus profondément dans l’état psychique de ses personnages. Le surnaturel de Medoruma n’est pas un élément extérieur aux protagonistes, mais au contraire une pièce à part entière de leur conscience. Il donne corps au traumatisme. L’auteur rend poreuse la frontière entre réalisme fictionnel et surréalisme : ces deux éléments s’assemblent, s’entrecroisent, se répondent sans cesse au point de

96 「(...)唾は金城の右脚に膝にかかった。次の瞬間、金城は運転席のドアを右足思い切り蹴っていた。」
« Le crachat atterrit sur le genou droit de Kaneshiro. L’instant d’après, il envoya de toutes ses forces un coup de pied de sa jambe droite dans la portière du conducteur. » MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.265.

97 「右肩から車に体当たりする(...)」 « De son épaule droite, il se jeta de tout son poids sur la voiture (...). » Ibid.

98 「(...)友利は手を伸ばして右端の一枚を下ろした。」 (...) « Tomori tendit son bras et sorti une photo situé dans le coin droit. » Ibid., p.274.

99 「右手にカメラを持って(...)」 « Tenant son appareil photo de la main droite (...) » Ibid., p.288.

100 「ふいに体の右側に焼け付くような痛みと風圧を感じた。」 « Il ressentit soudain sur la partie droite de son corps un souffle et une douleur qui ressemblait à une brûlure. » Ibid., p.280.

101 MEDORUMA Shun, *L’âme relogée*, op. cit.

102 MEDORUMA Shun (traduit par DARTOIS-AKO Myriam), *Avec les ombres*, dans *L’âme de Kôtarô contemplait la mer*, op. cit., pp.191-231.

103 MEDORUMA Shun, *Garasu* 「ガラス」 (La vitre), dans *Akai yashi no ha*, op. cit., pp. 191-227, 1992.

104 MEDORUMA Shun (traduit par QUENTIN Corinne), *L’awamori du père Brésil*, dans *L’âme de Kôtarô contemplait la mer*, op. cit., pp.61-116.

ne faire parfois plus qu'un. Le recours à un certain réalisme magique lui permet de transmettre des sensations qu'il n'aurait pas pu faire naître avec de simples descriptions empreintes de réalisme. Par exemple, bien que le narrateur de *Denrei.hei* soit omniscient, donc extérieur au récit, ce procédé consolide auprès du lecteur l'impression de se trouver dans la tête du personnage en question, de comprendre et de ressentir les sentiments qui l'assaillent.

ふいに、笑いながら玄関に走ってくるイズミの姿が目には浮かび、あふれ出した涙を友利はシャワーで流した。ヨシミの腕に抱かれた生まれて間もないイズミ。犬に怖がって泣いているイズミ。保育園でダンスを踊っているイズミの姿が、次々と目には浮かんでくる。触っただけで壊れてしまうような体を恐る恐る抱いたときの感触。耳の奥に残る笑い声や泣き声、ささやき。友利は顔にシャワーを浴び続けた¹⁰⁵。

La silhouette rieuse d'Izumi arrivant en courant dans l'entrée flotta tout à coup devant ses yeux et Tomori évacua sous la douche les larmes qui affluaient. Izumi qui vient juste de naître, lovée contre Yoshimi. Izumi qui pleure, effrayée par un chien. La silhouette d'Izumi à la crèche, en train de danser : les scènes s'enchaînaient devant ses yeux. La sensation de son corps lorsqu'il la portait précautionneusement, avec l'impression que l'effleurer suffirait à le briser. Les rires, les pleurs, les murmures qui demeuraient au fond de son oreille. Tomori continuaient de rincer son visage sous la douche.

Dans cet extrait qui illustre combien le traumatisme peut venir hanter les protagonistes au cœur des instants de la vie quotidienne, Tomori revoit tout à coup sa fille, les souvenirs se mêlent au présent : son corps est bien là, sous la douche, mais son esprit, lui, côtoie le passé. L'écriture de Medoruma parvient à faire ressentir au lecteur les sentiments du personnage fictif de façon très charnelle, en passant par les sensations. Ce qu'exprima l'écrivain Amemura Kô (飴村行, 1969) à propos du style de Yoshimura Akira peut tout à fait s'appliquer à l'auteur okinawaïen :

それらを記した幾多の文字は読んだ瞬間眼球を貫いて脳に突き刺さり、読む者の視覚だけではなく、五感の全てを激しく刺激するのだ¹⁰⁶。

Les nombreux caractères qui inscrivent ces scènes sur le papier traversent les globes oculaires à l'instant même où on les lit, pour venir se planter dans notre cerveau, et stimulent non pas uniquement la vision mais l'ensemble de nos sens.

Ici, par le champ lexical centré sur les sentiments et les sensations (le rire, les larmes, la peur, le toucher, etc.), l'emploi de l'anaphore (répétition du prénom "Izumi") et la construction des phrases déterminantes qui placent ce prénom en leur cœur, la mémoire obsessionnelle qui assaille Tomori est directement transmise au récepteur du récit. Le sens des mots s'écoule dans l'esprit du lecteur,

105 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.285.

106 AMEMURA Kô 飴村行, « Shifuku e to tsuzuku michi » 「至福へと続く道」 (- Le chemin qui mène à la félicité) dans Yoshimura Akira ga tsutaetakatta koto 『吉村昭が伝えたかったこと』 (- Les choses que Yoshimura Akira souhaitait nous transmettre), Tōkyō 東京, Bunshun Bunko 文春文庫, 2013, p.308.

comme cette eau qui glisse le long du corps de Tomori, pour mieux céder la place aux sens corporels. Placer son personnage sous la douche est également pour Medoruma une façon de relier lecteur et personnage : la sensation de l'eau qui s'écoule sur son corps, la plupart des lecteurs l'auront déjà ressentie et c'est par cette sensation commune que le récepteur du texte est amené à comprendre les sentiments qui assaillent Tomori. Nous pensons que l'eau est ici le vecteur qui permet l'entrée du lecteur vers le monde intérieur du personnage.

Le retour de la mémoire traumatique se produit chez les personnages de Medoruma à partir d'un événement qui, d'un regard extérieur semble anodin, mais prend pour eux une grande importance ; ce peut être la vue d'une photo floue sur laquelle semble apparaître le fantôme d'un ami décédé (le père de Tomori), la lecture d'un nom qui appartient à leur passé (Fumi), le fait de se trouver dans un lieu où ils se sont baladés autrefois avec des proches qui ne sont plus à leurs côtés (Tomori) ou bien l'apparition imaginaire d'un visage (Tokushô, dont les souvenirs de la guerre affluent en lui à partir du moment où il reconnaît Ishimine parmi les soldats).

Le train approchait de Yotsuya, la station où elle descendait. Les yeux toujours posés sur elle, il continua à observer son visage blanc. Et soudain, son regard fut happé par une sorte de petite tache dans un coin du visage. Et curieusement, à cause de cette petite tache, son esprit commença à se troubler. C'était une tache minuscule, à pouvoir même à peine décider si elle existait. Ce pouvait tout aussi bien être une cendre ou une poussière. Ou bien encore un grain de beauté qui apparaissait sous le fard. Quoi qu'il en fût, ce point l'avait troublé. Voulant s'assurer clairement de l'existence de cette petite tache sous l'œil gauche, il concentra son attention dessus. Il observa la tache. Mais ce qui le perturbait, ce n'était pas ce point sur son visage. Il crut percevoir à l'intérieur de lui-même une espèce de petite tache. Et à cette espèce de petite tache, il savait déjà quel sens donner. Il scruta intensément son être intérieur, à l'emplacement de cette tache. Il constata que ce point dans son cœur soudain s'agrandissait, grossissait. Il s'agrandit progressivement et approcha de ses yeux. Il s'approchait de l'intérieur de l'œil vers l'œil. Il approchait de l'œil. « Non », cria-t-il en lui-même. Il vit la tache dans le visage blanc de Kurako Horikawa s'élargir petit à petit. Un grand rond rouge apparut. La grande lune ronde et rouge des Tropiques se leva dans son visage. Alors surgirent les faces jaunes de fièvre des soldats¹⁰⁷.

Un phénomène semblable est décrit dans *Et la lune rouge se leva dans son visage* 「顔の中の赤い月」 (Kao no naka no akai tsuki, 1947), récit de Noma Hiroshi (野間宏, 1915-1991) publié seulement deux années après la fin de la guerre. Ici, le brusque retour des souvenirs traumatiques affecte Toshio, un homme qui a combattu dans les Philippines pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce personnage est irrésistiblement attiré par Kurako, une femme dont le visage laisse à ses yeux apparaître de façon constante les marques d'une souffrance psychologique née de la perte de son

107 Noma Hiroshi (traduit par DHORNE France), *Et la lune rouge se leva dans son visage*, dans *Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines tome II*, pp.455-482, pp.481/482.

mari à la guerre. Lors de ce passage où ils discutent ensemble dans le train, il se retrouve soudain subjugué par un petit point qui apparaît sous son œil droit, tache qui va agir comme un miroir et refléter sa propre souffrance intérieure, liée au fait qu'il a pendant la guerre laissé mourir d'épuisement l'un de ses camarades. Tout comme l'eau de la grotte est dans *Suiteki* l'objet matériel qui représente le traumatisme de Tokushô, la grande lune rouge des Tropiques qui flottait devant les yeux de Toshio le soir où son camarade est mort cristallise son traumatisme. D'un petit point sur la peau de la femme – peut-être une poussière ou un grain de beauté apparaissant sous le fard – précise l'auteur, c'est l'image de cette lune qui grossit peu à peu dans son esprit et déclenche le retour de tous ses souvenirs.

Une des manifestations du surnaturel qui apparaît de façon récurrente dans les œuvres de Medoruma est celle des fantômes. Dans son article intitulé *Mémoire et poétique de la spectralité*, la chercheuse Leïla Adham souligne combien ces figures sont composées d'éléments contradictoires.

Parce que le spectre résout les contradictions d'un corps présent et absent, d'une matière morte et pourtant là et, par conséquent, du visible et de l'invisible, il est le personnage idéal pour raconter la mémoire d'un être ou d'un événement¹⁰⁸.

Par le fait de réunir en une seule figure des concepts *a priori* opposés, les personnages fantomatiques permettent en effet d'incarner la mémoire, de donner une enveloppe charnelle à l'indicible et d'illustrer par là-même l'imbrication du passé dans le temps présent. Iju et Ishimine sont des spectres qui fonctionnent comme des portes d'entrée ouvrant sur la mémoire traumatique ; situés à l'arrière-plan du récit et presque mutiques, ils sont pourtant présents à l'esprit du lecteur tout au long de l'histoire. L'auteur les rend omniprésents en les faisant apparaître à intervalles régulières et dans les passages les plus marquants de ces œuvres : ils hantent ainsi le lecteur de la même manière que la mémoire hante les personnages.

➤ L'alcool, un breuvage du souvenir.

L'alcool est présent dans de nombreuses œuvres de Medoruma et il a parfois une place centrale, comme c'est le cas dans *Denrei.hei, L'awamori du père Brésil* 「ブラジルおじいの酒」 (*Burajiru ojî no sake*, 1998) ou *La mer intérieure*¹⁰⁹ 「内海」 (*Naigai*, 1998). Ce breuvage apparaît également en arrière-plan dans d'autres récits, par exemple dans *Suiteki*, où Tokushô et Seiyû sont

108 ADHAM Leïla « Mémoire et poétique de la spectralité », dans HÄHNEL-MESNARD Carola, LIENARD-YETERIAN Marie et MARINAS Cristina (sous la direction de), *Culture et mémoire représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, op. cit., pp.475-481, p.475.

109 MEDORUMA Shun (traduit par DARTOIS-AKO Myriam), *La mer intérieure*, dans *L'âme de Kôtarô contemplait la mer*, op. cit., pp.235-281.

présentés comme des ivrognes et où l'*awamori* coule à flot durant la fête du village. Par cette présence de l'alcoolisme, Medoruma souligne le mal-être d'une large partie de la population, il braque son projecteur sur ces personnes porteuses de traumatismes et qui semblent tenter d'oublier leur calvaire dans la boisson.

声を上げて泣きたかったが、涙は出なかった。酒の量が一気に増えたのはそれからだった¹¹⁰。

Il aurait voulu pleurer de toutes ses forces, mais les larmes ne vinrent pas. C'est à partir de ce moment-là que sa consommation d'alcool augmenta drastiquement.

Tokushô devient véritablement dépendant à l'alcool après avoir appris, plusieurs années après la fin de la guerre, que Setsu (l'infirmière qui avait donné à Ishimine l'eau qu'il a bu dans la grotte) s'était en réalité suicidée à quelques mètres de lui seulement, le jour où il fut capturé et sauvé par les soldats américains. À ce moment-là, le traumatisme est trop fort et il ne parvient pas à pleurer ; c'est en quelque sorte la boisson qui remplace les larmes et l'empêche de sombrer dans la folie ou le désespoir. Mais l'alcool est tout autant remède que poison : censé faire oublier et délier les langues, il ne n'offre aux personnages qu'un sursis par rapport au retour de la mémoire et les renferme au contraire sur eux-même.

泡盛を飲みながら首のない男の姿を眺めていると、父のことが思い浮かんだ¹¹¹。

Tout en buvant l'*awamori*, [Tomori] contempla la silhouette du commissionnaire sans tête ; il repensa soudain à son père.

Le soir où Kaneshiro parle du fantôme sans tête devant Tomori, ce tenancier de bar, qui boit déjà de façon quotidienne, passe la nuit à s'enivrer. Plus il ingère de l'alcool, plus les souvenirs reviennent, douloureux. Il ne peut plus leur échapper, l'alcool ne lui permet plus de fuir mais l'enferme au contraire dans ce monde parallèle où les frontières du temps et de la vie s'estompent. Nous pouvons alors nous demander si ces personnages ingèrent l'*awamori* dans le but d'oublier, ou bien s'ils l'utilisent au contraire comme une porte d'entrée vers le monde obscur de la mémoire. Tokushô parvient à continuer de vivre dans le déni et le silence grâce à l'alcool. Un cercle vicieux se crée : pour supporter le poids de leur vie, ils boivent de plus en plus, et plus ils boivent, plus les souvenirs refont surface. L'ivresse leur permet en quelque sorte de dialoguer intérieurement avec leur passé sans qu'ils aient besoin de parler à quelqu'un d'autre ; de les confronter à leur histoire en étant dans un état second qui les empêche de sombrer totalement. Mais au bout d'un certain temps, le corps s'accoutume. Le soir où Tomori ne parvient pas à trouver l'ivresse malgré les quantités importantes

110 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.222.

111 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.276.

d'alcool qu'il boit, il ne lui reste plus que le suicide pour échapper à ses pensées. Le schéma est ici inverse à celui du personnage principal de *Suiteki* : tandis que Tomori tente de supprimer son corps pour cesser de penser, le corps de Tokushô, lui, devient paralysé par sa conscience afin de le confronter à ses souvenirs. Le mari de Fumi (*Denrei.hei*), quant à lui, perd la tête et reste prostré toute la journée : son corps, comme son esprit ont été paralysés par le traumatisme.

➤ Guérir le traumatisme.

Dans *Suiteki*, Ushi tente par tous les moyens de trouver une solution pour guérir son homme et elle fait ainsi appel tout autant à la médecine contemporaine en faisant venir Ôshiro (le médecin du village qui fait faire des analyses de l'eau), qu'au chamanisme et aux remèdes des anciens. Ces méthodes sont finalement renvoyées dos-à-dos : aucune d'entre elles ne fonctionne puisqu'elles cherchent à guérir le corps, qui est seulement la face émergée de l'iceberg. Medoruma fait apparaître le traumatisme comme une maladie qui ne peut pas être soignée de l'extérieur, contre laquelle seul le principal intéressé peut agir.

「ダイガクビョーインに入ると最後だ」というゲートボール仲間の言葉を信じ込んで
いるウシは、何度説得されても聞かなかった¹¹²。

[Ôshiro] avait beau avoir essayé de nombreuses fois de convaincre Ushi, elle avait gobé les paroles d'une connaissance du mini-golf selon laquelle « Quand tu entres à l'hôpital universitaire, c'est la fin ».

Tout au long du récit, Ushi refuse que Tokushô soit hospitalisé. Elle n'a aucune confiance dans la médecine contemporaine et accepte seulement, dans un premier temps, l'aide du médecin Ôshiro, personnage qui se trouve à la charnière du monde rural et de la ville, du passé et du présent. Cependant, face à son échec à guérir Tokushô, elle n'éprouvera finalement que du mépris envers lui et le considérera comme un beau parleur incapable. Pour les personnes âgées, l'hôpital universitaire n'est pas un lieu où l'on soigne les patients, mais plutôt là où les médecins se servent des malades pour faire des expériences ; ce qui est l'expression de leur défiance envers les institutions et le gouvernement. Le monde rural, relativement fermé sur lui-même, a une confiance très limitée envers ce gouvernement centralisateur bien éloigné des préoccupations de ses habitants. C'est lui qui les a par le passé plongés dans l'enfer de la guerre et qui continue encore aujourd'hui de les laisser dans la précarité, de leur imposer la présence des bases américaines, etc. Les villageois associent la médecine moderne à ce monde-là, d'où leur crainte.

112 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.195.

Dans un autre niveau de lecture, nous pensons que ce manque de confiance peut renvoyer à une réalité historique liée à la Seconde Guerre mondiale : après l'explosion des bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki, les personnes brûlées par les radiations (les *hibakusha*, 被爆者), furent examinées dans des centres où on leur faisait miroiter des soins. En réalité, les médecins américains les suivaient et les auscultaient dans l'unique but d'analyser les effets du nucléaire. Les victimes ne furent pas soignées et servirent de matériel d'études¹¹³. Bien que Nagasaki et Hiroshima se trouvent loin des Ryûkyû, de nombreux îliens étaient partis dans ces villes pour travailler et furent victimes des radiations, avant de devoir y retourner dans l'immédiat après-guerre. Ôe Kenzaburô (大江健三郎, 1935) souligne ainsi dans ses *Notes d'Okinawa* 『沖縄ノート』 (*Okinawa nôto*, 1970) que « Sur la base nucléaire qu'était Okinawa, les étudiants de la Ryûkyû Daigaku furent les premiers à mettre en évidence la tragédie de la bombe atomique vécue à Hiroshima et à Nagasaki par le biais d'une exposition dans les rues de Naha¹¹⁴. » Par ailleurs, puisque l'un des symptômes des personnes irradiées est la perte des cheveux, les effets de l'« eau miraculeuse », eau qui agit sur la repousse et la chute de la pilosité est un autre élément de *Suiteki* qui peut rappeler au lecteur le traumatisme de la bombe atomique.

➤ Les attaches qui relient les personnages de Medoruma.

Voyons à présent quelle est la véritable cause du traumatisme qui touche ces différents personnages. Au commencement, il y a toujours la perte d'un être cher.

伊集という同級生が伝令兵として今も走り続けているのを自らの目で確かめ、カメラに収めようとしているのだということは、母も分かっていた。ただ、親友に限らず、肉親を亡くした人がいくらもいる中で、父がこんなにも伊集という同級生のことにこだわるのが、母には理解できなかった。母も祖父や伯父を沖縄戦で亡くしていて、戦死した同級生もたくさんいた。辛いのはあんなだけではない、という思いを父に抱いた母は、こんな男には見切りをつけようと何度も思ったらしい¹¹⁵。

La mère de Tomori aussi comprenait que [son mari] vérifie de ses propres yeux si son camarade de classe, Iju, continuait encore aujourd'hui de courir dans les environs en tant que commissionnaire, et qu'il tente de l'immortaliser dans son appareil photo. Cependant, elle ne parvenait pas à comprendre pour quelle raison – parmi les nombreuses personnes qu'il avait perdues, non seulement au sein de ses amis mais

113 « Le Yoken contraint les *hibakusha* à se soumettre à des études sur les radiations en leur faisant miroiter qu'on va les soigner. Selon le professeur Shibata Shingo de l'université de Hiroshima, les données recueillies par le Yoken et l'ABCC sont utilisées à des fins exclusives de modernisation des armes et des centrales nucléaires. Les anciens de l'Unité 731 continuent au Yoken leurs expérimentations sur les êtres humains. » PELLETIER Philippe « De la guerre totale (1941) à la guerre de Fukushima (2011) », *Outre-Terre*, n°35-36, 2013, pp.399-438, p.429.

114 ÔE Kenzaburô (traduit par QUENTIN Corinne), *Notes d'Okinawa*, Arles, Picquier, 2019, p.31.

115 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.282.

aussi des parents proches – il s’attachait de cette façon à ce camarade nommé Iju. Elle-même avait perdu son grand-père et son oncle pendant la bataille d’Okinawa et nombre de ses camarades de classe avait eux aussi été tués par la guerre. « Il n’y a pas que toi qui souffre ». Elle ressassait cette pensée et songea de nombreuses fois à se séparer de cet homme.

La grande majorité des personnes qui vivaient à cette époque ont dû faire le deuil de proches, et pourtant, tous les personnages ne réagissent pas de la même façon : la femme de Tokushô, tout comme la mère de Tomori ont elles aussi été endeuillées, mais contrairement à leurs maris, elles ne s’enferment pas dans leur passé. Bien entendu, chacun a sa propre façon de réagir, mais la particularité que donne Medoruma aux personnages qui ont vécus la guerre et sont restés hantés par le passé est la suivante : ils étaient liés par de forts liens d’amitié à la personne qu’ils ont perdue. Les personnages fonctionnent par paires : dans *Suiteki*, *Denrei.hei* et *Hamachidori*, il y a respectivement Tokushô et Ishimine, le père de Tomori et Iju, ainsi que Setsu et Shizu. Le premier est celui qui vit hanté par la mémoire du second. Dans le cas de Setsu, le traumatisme ne provient pas de la mort de son amie mais de leur séparation physique : du jour au lendemain elle ne peut plus rencontrer Shizu et elle apprend rapidement son triste sort.

シズが毎日どのような気持ちで過ごしているかと思うといたたまれなかった。しかし、
どうしようもなかった。フミにできることはただ、シズが体を壊さないように祈ること
だけだった¹¹⁶。

Elle ne supportait plus de penser à la façon dont Shizu devait passer ses journées. Mais il n’y avait rien à faire. La seule chose que Fumi pouvait faire, c’était uniquement prier pour que Shizu ne se ruine pas la santé.

L’impuissance est le sentiment qui ébranle le plus profondément Fumi, tout comme le père de Tomori ou Tokushô. Impuissance face au malheur qui assaille l’autre, ou à la mort qui s’abat sur lui, ce sentiment se mêle à la culpabilité d’avoir eu plus de chance. Car la relation d’amitié qu’entretiennent les personnages de Medoruma est très forte, que ce soit dans le cas du père de Tomori comme celui de Fumi, l’Autre semble représenter pour eux quelque chose de plus important que leur propre vie. Ces personnages s’entraident, se complètent, jusqu’à leur séparation, ils évoluent côte-à-côte en s’appuyant mutuellement l’un sur l’autre.

シズは連動は苦手だったが、手先が器用で裁縫や習字、絵と何をさせてもうまかった。
フミとは正反対だった¹¹⁷。

116 MEDORUMA Shun, *Hamachidori*, op. cit., p.355.

117 Ibid., p.350.

Shizu n'était pas douée pour le sport mais elle était habile de ses mains et était autant brillante pour la couture que la calligraphie ou le dessin. Dans le cas de Fumi, c'était tout l'inverse.

Par la rencontre avec cet autre si proche et si différent à la fois, ils s'ouvrent à de nouvelles perspectives et évoluent. Ainsi le taciturne Ishimine parvient à avoir des discussions animées avec Tokushô, et l'intrépide Fumi réussit à faire grimper aux arbres son amie si craintive. Pendant que le monde entier se replie sur soi en se fermant à l'autre, ces enfants et ces jeunes gens découvrent les bonheurs de l'altérité et du partage. Ces couples composés de personnages du même sexe sont liés par de fortes attaches amicales, attaches qui se muent parfois en amour, comme c'est le cas pour Tokushô et Ishimine.

石嶺は目を伏せたままだった。徳正は何も言えないまま枕に顔を落とし、目を閉じた。冷たい両の掌が腫れた足首をつつむ。薄い唇が開いて親指を口に含んだ。舌先が傷口に触れた時、爪先から腿の付根に走ったうずきが、硬くなった茎からほとばしった。小さく声を漏らし、徳正は老いた自分の体が立てる青い草の匂いを嗅いだ¹¹⁸。

Ishimine avait les yeux baissés. Sans rien dire, Tokushô laissa retomber son visage sur l'oreiller et il ferma les yeux. Les deux paumes enveloppèrent sa cheville enflée. Les fines lèvres s'entrouvrirent et la bouche se referma sur son orteil. Lorsque le bout de la langue effleura la blessure, un élan court de la pointe de son pied à son entrejambe et jaillit de sa verge durcit. Tokushô laissa échapper un petit cri et sentit l'odeur d'herbe fraîche surgir de son vieux corps.

Lorsque les soldats viennent s'abreuver au pied de Tokushô, celui-ci passe par différentes sensations, de la douleur provoquée par les dents qui mordillent parfois son orteil au chatouillement des lèvres. Mais avec Ishimine, cette scène surréaliste, dans laquelle des jeunes hommes blessés boivent l'eau qui s'écoule du pied d'un vieil homme, se transforme en une scène d'amour. Éros et thanatos s'entremêlent dans l'esprit de Tokushô ; le fantôme de l'ami qu'il a abandonné moribond transforme la douleur du traumatisme située dans son pied en plaisir sexuel et il devient son amant. Le thème de la sexualité qui traversait le récit en arrière-plan prend soudain corps, le lecteur se retrouve alors confronté à cette description relativement crue du plaisir éprouvé par Tokushô. Par le fait de mettre en scène un personnage âgé, marié, qui fait d'un ami mort depuis cinquante ans son amant, Medoruma accentue l'écart creusé entre le monde extérieur à Tokushô, dans lequel son corps paralysé est veillé par sa femme et son cousin ; et son monde intérieur peuplé de fantômes, de regrets, de honte, mais aussi de fantasmes et d'amour. Le personnage mène ainsi une vie cachée, double. Il y a d'un côté le Tokushô de façade composé de ce qu'il laisse voir de lui ; de l'autre ce qu'il est réellement, avec son passé douloureux et ses penchants cachés au reste du monde.

118 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.203.

騒ぎを聞きつけてウシが起きてくるのではないかと、期待と不安を交えてドアを見るのだが、その気配はなかった¹¹⁹。

Se demandant si Ushi n'allait pas entendre le vacarme et se lever pour venir voir, il regardait la porte avec un sentiment mêlé d'espoir et d'angoisse, mais rien n'avait l'air de se passer.

Enfermé dans ce deuxième monde d'où surgit Ishimine au milieu des nombreux fantômes de son passé, Tokushô attend d'en être délivré mais il craint dans le même temps que sa femme le découvre. Il semble considérer sa présence dans cet espace intérieur, qu'il ne rejoint que le soir à partir du moment où Ushi sort de la pièce, comme une trahison envers elle. À la seule lecture de cette simple phrase, le lecteur perçoit le trouble du personnage et comprend quel type de sentiments le relie à son ancien ami. Les rapports homosexuels que Tokushô entretient avec le souvenir de celui qui était si proche de lui qu'« ils échangeaient leurs véritables pensées, celles qu'ils ne pouvaient pas exprimer devant les autres camarades¹²⁰ » font ainsi partie de cette vie parallèle. Ishimine fut le seul être avec qui il pouvait se sentir véritablement lui-même et cette proximité se poursuit toujours après sa mort.

Cette scène illustre également l'importance qu'a pris Ishimine dans l'esprit du vieil homme : tout en donnant l'illusion de l'avoir oublié, il a chaque jour côtoyé son souvenir. Durant toutes ces années, le disparu était peut-être plus présent que tous les vivants qui évoluaient à ses côtés. « Comme le désir sexuel, la mémoire ne s'arrête jamais. Elle apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire¹²¹. » écrit Annie Ernaux dans *Les années*. L'ami défunt incarne autant le désir que la mémoire de Tokushô, ce qui lui permet de faire lien entre les différentes époques, entre la réalité et l'onirisme. Choisir de faire apparaître ces fantômes est également une stratégie littéraire qui permet à Medoruma de donner corps aux défunts : pour représenter la mort, la fiction a besoin de représentations tangibles et la figure du revenant est l'une d'elles. L'auteur montre également de cette manière que la fiction est capable de faire ce que ne peut réaliser le réel, à savoir faire réapparaître de façon charnelle ceux que l'on a perdus à jamais. En les gardant dans leur esprit, les survivants font vivre les disparus. Le traumatisme permet aux victimes de la guerre de ne pas disparaître totalement : tant que les vivants se souviendront d'eux, ils auront toujours, à l'image d'Iju, un rôle à jouer en ce monde. C'est par le biais de la mémoire des vivants que ces personnages fantomatiques s'expriment et transmettent au lecteur leur expérience de la guerre. Sans Tokushô, témoin qui survit au massacre, personne n'aurait pu connaître les circonstances dans lesquelles étaient plongés ces inconnus qui ont agonisé dans la grotte, sans la mémoire du père de

119 Ibid., p.209.

120 「半年もしないうちに、冗談ではぐらかしながらも、他の仲間には言えない本音を言い合う仲になっていた。」 « En moins de six mois, ils étaient devenus si proches qu'ils échangeaient leurs véritables pensées, celles qu'ils ne pouvaient pas exprimer devant les autres camarades, même s'ils les détournait par la plaisanterie. » Ibid., p.202.

121 ERNAUX Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008, p.15.

Tomori, Iju ne serait resté que l'un de ces trop nombreux cadavres retrouvés dans la boue. Tout comme Medoruma écrit sur la guerre parce qu'il est lui même porteur du traumatisme qu'elle a engendré, permettant ainsi à certaines mémoires de ne pas disparaître, la mémoire malade lutte contre l'oubli. Mais l'auteur okinawaïen relève un paradoxe : si les victimes continuent de vivre dans l'esprit des survivants, ceux-ci les enfouissent au plus profond de leur être, et même si le traumatisme parvient à s'infiltrer jusque dans leur entourage, ils font tout pour éviter de transmettre aux autres ce qu'ils savent. Faire vivre les morts n'est pas un choix de leur part.

ふいに怒りが湧いた。「この五十年の哀れ、お前が分かるか。」石嶺は笑みを浮かべて徳正を見つめるだけだった¹²²。

La colère jaillit tout à coup. « Peux-tu seulement comprendre la tristesse de ces cinquante années ? ». Ishimine regarda seulement Tokushô en souriant.

La honte de Tokushô envers Ishimine se transforme en colère contre la persécution mémorielle qu'il lui inflige. Et bien qu'il ait pris la décision d'arrêter de fuir ses souvenirs et de tout raconter une fois guéri, il ne le fait pas. Les personnages de Medoruma ne parviennent pas à transmettre aux générations suivantes les souvenirs de la guerre telle qu'ils l'ont vécue : pour eux, ce n'est pas l'Histoire de la bataille d'Okinawa qui réside dans leurs souvenirs, mais leur histoire particulière, leurs traumatismes que eux seuls sont en mesure de porter.

➤ L'auteur comme porte-parole des oubliés de l'Histoire.

- (...) Aujourd'hui, au Japon, sur la bataille d'Okinawa, à part peut-être les fameuses infirmières de Himeyuri, on ne sait finalement pas grand-chose. Or les habitants d'Okinawa étant les seuls à avoir subi des combats au sol, je tiens à faire connaître leur expérience de la guerre au reste du pays.
- Et alors ? Que les gens sachent ou pas, ça ne changera de toute façon rien pour nous. Si vous avez envie de tourner des images, allez le faire ailleurs¹²³.

Cette discussion envenimée qui apparaît dans *Les pleurs du vent*, entre un habitant d'Okinawa et un Japonais du *hondo* venu tourner des images pour la télévision, reflète les interrogations de Medoruma : le fait de transmettre par l'écriture l'histoire de son île aux Japonais a-t-il un réel impact ? En abordant ce sujet, il se pose en écrivain maudit, prenant la posture de celui qui connaît le passé mais que l'on n'écoute jamais. Ses œuvres sont pourtant traduites et lues dans de nombreux pays... Medoruma se présente à travers ses récits comme une sorte de Dieu de la Mémoire

122 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., pp.222/223.

123 MEDORUMA Shun, *Les pleurs du vent*, op. cit., p.29.

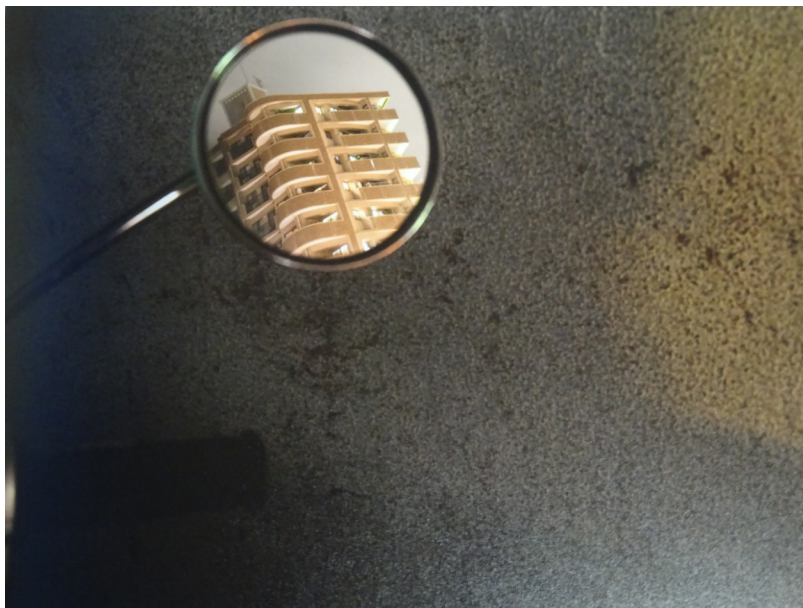
omniscient qui montre la vérité à ceux qui refusent de la voir. Cette posture commune à de nombreux écrivains permet notamment d'inciter à la lecture en donnant envie au lectorat de voir "la vérité", vérité qui n'est pourtant qu'une construction fictionnelle. Par son travail de narrateur, il devient le porte-parole des oubliés de l'histoire et lorsqu'il écrit au sujet de Kaneshiro, le personnage de *Denrei.hei* « Il tenta de crier pour appeler au secours, mais il ne parvint à sortir aucun son¹²⁴. », il exprime la manière dont il voit ses concitoyens : des personnes étouffées qui tentent d'appeler au secours mais n'y parviennent pas. Mais cette position du porte-parole est délicate. Il y a tout d'abord le risque d'être entraîné dans l'engrenage qu'il a lui-même engrangé : il a choisi dès ses débuts de remplir ce rôle, mais la reconnaissance de son travail et notamment la réception du prix Akutagawa, a contribué à lui coller l'étiquette "d'écrivain de la mémoire d'Okinawa". Il court ainsi le risque de se retrouver enfermé dans cette image et de ne plus pouvoir facilement dévier de sa route, s'il souhaite tout du moins garder la reconnaissance qu'il a acquise. Valider son travail par un prix littéraire prestigieux était pour le *hondo* tout autant un moyen de le contrôler en lui montrant ce qui était attendu de lui, que de valoriser son travail.

Ensuite, parler à la place des autres revient nécessairement à gommer certains éléments. Medoruma a bien conscience de ce problème, le fait qu'il mette en place une galerie de personnages toujours plus longue et diverse au fur et à mesure que paraissent ses œuvres peut être vu comme l'expression de cette crainte d'étouffer les véritables témoins de l'histoire. Mettre en scène toujours plus de personnages qui habitent Okinawa et varier leur catégorie sociale, leur caractère, leur histoire ou leur âge, est une tentative de parler pour tous et de s'effacer derrière ces voix fictives par lesquelles doivent s'écouler les voix réelles. Il fait en sorte de présenter au lecteur le maximum d'histoires individuelles en créant des "récits de récits" et en se centrant par alternance ou par enchaînement sur plusieurs personnage. Dans *Denrei.hei*, apparaissent par exemple deux histoires centrales, celle du père de Tomori et celle de son fils, auxquelles s'ajoutent celle de Kaneshiro et celle d'Iju. Alors que le début de ce récit place le lecteur aux côtés de Kaneshiro, ce personnage s'efface au bout de huit pages et disparaît totalement au tiers du récit : sa rencontre avec le fantôme du commissionnaire, qui est narrée au cours des premières pages, sert à introduire l'histoire de Tomori et de son père, faisant de ce personnage une sorte de passeur. Passeur entre les époques, mais aussi entre l'auteur – qui s'efface derrière lui pour mieux faire oublier au récepteur du texte sa présence et ses éventuelles manipulations – et son lecteur. Cependant, mettre en scène autant de personnages est également pour Medoruma un moyen de montrer son omnipotence : l'auteur n'est pas une seule personne, il se trouve derrière toutes ces vies qui représentent Okinawa. Le désir de s'effacer derrière des voix multiples et celui de s'imposer comme celui qui enseigne la "réalité d'Okinawa" est un paradoxe auquel Medoruma se retrouve confronté.

124 「助けを求めて叫ぼうとしたが、声を出せなかった。」 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.265.

En renouvelant l'Histoire par la littérature, Medoruma parvient à diriger le regard de ses lecteurs vers tous ces individus uniques qui composent un peuple et les traumatismes individuels qu'ils ont subis. Le mouvement de retour vers le passé traumatique qu'il impulse à ses lecteurs peut en outre être salvateur pour ces derniers : le fait de regarder en face leurs souvenirs ne parvient pas à exorciser les hantises de ses personnages, mais ils le font toujours seuls, ils ne s'assemblent jamais pour parler de leur passé. Or, par la littérature, Medoruma entraîne un mouvement plus ample, il remue la mémoire en rassemblant les victimes. Bien loin d'être une activité solitaire, la lecture peut, comme un mouvement contestataire qui aboutit à des manifestations, unir les intéressés. Le livre peut devenir cathartique lorsqu'il rassemble les victimes dans ce même passé traumatique. En mettant sous les yeux du lecteur des destins de personnages aux traumatismes proches de ceux qu'il a subis, un auteur peut permettre de le libérer en partie du choc qu'il a alors vécu. Il nous semble qu'étant donné que les victimes sont souvent incapables de parler, de s'ouvrir aux autres pour se soigner, Medoruma vient vers elles pour leur montrer qu'elles ne sont pas seules dans ce cas, et qu'elles peuvent toujours suivre le chemin contraire de ses personnages : exorciser leur mémoire auprès des autres pour finir leur vie de manière plus apaisée.

II. Une identité marquée.



ISHIKAWA Ryûichi, OP2.0012065 那覇 NAHA, 2015.
Photographie extraite d'*Okinawan portraits 2012-2016*.

Rien ne semble plus évident que l'identité et la notion d'un peuple. Les peuples ont des noms, qui nous sont familiers. Ils ont aussi, semble-t-il, une longue histoire. Et pourtant, tout spécialiste des sondages d'opinion sait que si l'on pose la question ouverte « Qu'est-ce que vous êtes ? » à des individus qui en principe appartiennent au même « peuple », les réponses seront incroyablement diverses, surtout si le problème n'est pas d'une actualité politique brûlante¹²⁵.

Avec ces quelques phrases, Immanuel Wallerstein souligne toute la complexité que renferme le fait de définir une identité. Un pays, une nation, un peuple : ces mots renvoient tous l'image d'un groupe d'êtres humains unis, rassemblés par une culture, une langue et un passé communs. La langue française rassemble sous ces termes une multitude de personnes censées être liées entre elles dès la naissance. Le Japon est ainsi un pays, une nation composée d'un peuple : les Japonais (*Nihonjin*, 日本人). Le territoire de ce pays, qui s'étend sur environ 2200 km de la vaste île d'Hokkaidô au nord, à l'archipel des Ryûkyû au sud, compte quelques 7000 petites îles en plus des quatre principales que sont Hokkaidô 北海道, Honshû 本州, Shikoku 四国 et Kyûshû 九州. Les habitants des îles méridionales appartiennent au peuple japonais ; et pourtant, ils ne partagent originairement avec le reste du Japon ni une langue, ni une culture, ni un passé commun. L'identité nationale semble être dans ce contexte une « illusion », pour reprendre les mots d'Étienne

125 WALLERSTEIN Immanuel Maurice, dans BALIBAR Étienne et WALLERSTEIN Immanuel Maurice, *Race, nation, classe les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1988, p.95.

Balibar¹²⁶. En réalité, il y a dans ce que notre langage nomme "pays" ou "nation", une multitude d'identités. Bien qu'ayant la nationalité japonaise, Medoruma Shun est avant tout un habitant des Ryûkyû et un fils de l'île principale d'Okinawa ; par le fait de placer constamment ses récits sur son île natale, de décrire les coutumes et la culture traditionnelle de ce lieu, ou encore d'employer le dialecte de sa région, il montre justement à ses lecteurs qu'il n'y a pas un seul Japon, mais des "Japans".

- (...) Ici ce n'est pas un endroit pour des Yamatonchû de la métropole comme vous. Partez vite avant de vous faire lyncher¹²⁷.

Comme Medoruma l'illustre dans *Les pleurs du vent*, à Okinawa, les Japonais de la métropole ne sont pas appelés *Nihonjin*, mais *Yamatonchû* ou *Yamatunchû*, prononciation okinawaïenne de *Yamatojin* (大和人) : « personnes du Yamato ». Le *Yamato* est l'ancien nom du Japon, qui fut utilisé jusqu'à l'apparition du terme *Nihon* au VII^e siècle. Il est toujours employé dans la langue japonaise pour différencier ce qui est traditionnellement japonais de ce qui vient de l'étranger, en particulier de la Chine. On parle ainsi de *yamato.e* 大和絵 pour désigner la peinture typiquement japonaise de l'époque de Heian 平安時代 (794-1185) et la différencier de la peinture *kara.e* 唐絵, la "peinture à la chinoise". Le mot "*Yamato*" a par ailleurs connu un regain d'utilisation lors de la période nationaliste du XX^e siècle, et ce dans le but de glorifier les racines ancestrales de l'Empire du Soleil Levant. De nombreuses expressions construites avec ce terme furent remises au goût du jour à cette époque, comme *yamato.damashii* 大和魂 ("esprit du Yamato") qui était apparue pour la première fois dans *Le dit du Genji*¹²⁸, ou *yamato.nadeshiko* 大和撫子 (les œillets du Yamato), terme qui servait alors à désigner les ferventes nationalistes soutenant l'effort de guerre. En outre, le plus grand navire de guerre qui constituait le fleuron de la flotte japonaise portait également le nom de *Yamato*. Ainsi, appeler les Japonais "hommes du Yamato" n'est pas dénué de sous-entendu et d'ironie, d'autant plus que le bateau éponyme fut coulé à Okinawa le 7 avril 1945, signant par sa disparition la fin de la marine japonaise. L'usage de la langue n'est pas neutre, et par cet emploi les *Uchinanchû* ウチナンチュー (Okinawaïens) soulignent clairement leur indépendance : il y a d'un côté les fils du Yamato qui habitent dans le Japon métropolitain (le *hondo* 本土), et de l'autre les habitants des Ryûkyû. Les rapports entre ces deux entités, tissés d'une toile historique complexe faite de domination, d'attente, de rejet, d'assimilation, de honte et de haine, agissent comme un

126 BALIBAR Étienne, « Projet et destin sont les deux figures symétriques de l'illusion d'identité nationale. », Ibid., p.118.

127 MEDORUMA Shun, *Les pleurs du vent*, op. cit., pp.66/67.

128 *Le dit du Genji* (Genji monogatari, 『源氏物語』), roman fleuve écrit au début du XI^e siècle par une dame de la Cour, Murasaki Shikibu (紫式部, v. 973–v. 1014), est considéré comme le premier roman du monde à développer de façon profonde la psychologie de ses personnages. Chef-d'œuvre de la littérature japonaise, c'est également l'une des meilleures sources d'informations pour tous les chercheurs qui étudient les us et coutumes, les arts, l'architecture ou l'histoire de cette époque.

miroir qui permet à chacun de se questionner sur sa propre identité. C'est dans ce contexte qu' Ōe Kenzaburō fut assailli par la question suivante : « Qu'est-ce qu'un Japonais¹²⁹ ? », lorsqu'il posa son regard sur l'archipel des Ryūkyū.

Comme s'il venait en réponse à ce grand auteur né dans le *hondo*, Medoruma semble pour sa part chercher à comprendre « qu'est-ce qu'un Okinawaïen ? » lorsqu'il brosse nombre de portraits fictionnels de ses compatriotes et de l'environnement dans lequel ils vivent.

Au cours de cette deuxième partie, nous allons regarder avec quels mots Medoruma décrit son île natale et la manière dont il la représente auprès de ses lecteurs. Nous nous pencherons pour ce faire sur les dialectes des Ryūkyū et l'emploi qu'il en fait, avant de regarder quel rôle joue la nature d'Okinawa dans ses œuvres et de relever la façon dont il dépeint sa culture.

129 Ōe Kenzaburō, *Notes d'Okinawa*, op. cit., p.60.

1) Le *ryûkyû.go*, un langage imperméable pour les *Yamatunchû*.

➤ Le choix de la langue d'écriture pour les auteurs d'Okinawa : défis et exemples.

Du strict point de vue linguistique, les possibilités comme les difficultés de la littérature d'Okinawa tiennent dans un paradoxe : dans quelle mesure peut-on exprimer la réalité de l'oppression coloniale en utilisant la langue de « l'autre » – le japonais –, imposée par un processus au terme duquel une population entière s'est trouvée privée de sa langue maternelle¹³⁰ ?

Dans cet article sur les paradoxes auxquels la littérature d'Okinawa est confrontée lorsqu'elle se veut politique et dénonciatrice des oppressions que subit la population de l'île, le professeur de littérature à la *Ryûkyû Daigaku* Shinjô Ikuo (新城郁夫, 1967) soulève cette question : comment revendiquer une identité différenciée du Japon si l'on utilise la langue de ce même pays ? Dans un entretien donné au *Yomiuri Shinbun* en 1972, le cinéaste japonais Oshima Nagisa (大島渚, 1932-2013), dit pour sa part ceci : « A mon avis, du fait que nous ne comprenons guère la langue de Okinawa, celui-ci est une nation à part. On parle de restitution, mais la vérité toute simple est que pour la première fois depuis la guerre, le Japon s'est approprié une colonie¹³¹. ». Pour l'un comme pour l'autre, la langue est au cœur même de la différence qui sépare Okinawa du *hondo*. Ainsi, les écrivains des Ryûkyû qui revendiquent leur identité propre devraient logiquement écrire dans leur langue natale ; mais au vu du nombre très peu élevé de locuteurs actuels (400.000 en 2014¹³²), cela les condamnerait à rester dans l'ombre.

La population des Ryûkyû a une culture originale et parle une langue assez différente du japonais standard. On l'appelle Ryûkyû-go. En apparence, cette langue Ryûkyû-go semble étrangère au japonais. Mais la parenté entre les deux est à peu près vérifiée. On dit que les deux se sont séparées l'une de l'autre il y a mille quatre cent ans ou mille sept cent ans. (...) Le Ryûkyû-go a de nombreux dialectes. Ils sont tellement nombreux qu'on dit que chaque ville ou chaque village en a un. Une telle multiplicité l'a empêché d'être utilisée comme langue commune dans cette zone¹³³.

La multiplicité des dialectes, que souligne ici Yanagawa Hideyoshi, est l'un des autres problèmes qui se pose aux auteurs okinawaïens : divisé en cinq grandes catégories établies de façon

130 SHINJÔ Ikuo, « Nota bene sur la littérature d'Okinawa », *Vacarme*, op. cit., pp.107/108, p.107.

131 KAWARABATA Nei, « Entretien avec Nagisa Oshima sur *Une petite sœur pour l'été* », *Positif*, Paris, Opta, 1972, pp.26-28, p.28.

132 Données recueillies sur le site de l'Atlas des langues en danger de l'Unesco : <http://www.unesco.org/languages-atlas/index.php?hl=fr&page=atlasmap&cc2=JP>.

133 YANAGAWA Hideyoshi, « La Bretagne et les minorités japonaises sont-elles comparables ? » dans LE COADIC Ronan, *Identités et sociétés de Plougastel à Okinawa*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp.238/239.

géographique (dialecte : de Yonaguni *yonaguni.hôgen* 与那国方言, de Miyako *miyako.hôgen* 宮古方言, de Yaeyama *yaeyama.hôgen* 八重山方言, de Amami *amami.hôgen* 奄美方言 et d'Okinawa *okinawa.hôgen* 沖縄方言), le *ryûkyû.go* 琉球語 (langue des Ryûkyû) comprend environ 750 dialectes dont le niveau d'intercompréhension est parfois nul. Sur la plus grande île des Ryûkyû, Okinawa, on dénombre six principaux dialectes divisés en deux grandes catégories : le *kita.bu.hogen* 北部方言 (dialecte du nord) et le *minami.bu.hôgen* 南部方言 (dialecte du sud), chacun alimenté par différents patois locaux. C'est pourquoi, la plupart des écrivains des Ryûkyû – et ce particulièrement depuis la rétrocession d'Okinawa au Japon¹³⁴ – tentent de réinventer leur langue afin de concilier deux buts apparemment opposés : conserver leur parler natal et se faire comprendre facilement pour le diffuser auprès du plus grand nombre de lecteurs. Poète né à Naha, Yamanoguchi Baku (山之口 獺, 1903-1963), tente par exemple de transposer le rythme de l'*uchinâ.guchi*¹³⁵ 沖縄口 (prononciation okinawaïenne d'*okinawa.go*) dans ses poèmes rédigés en japonais, tout en y incluant certains mots spécifiques à Okinawa. Le romancier Ôshiro Tatsuhiko se donne pour but de stimuler la littérature actuelle et ses lecteurs okinawaïens, en essayant de faire entrer le dialecte dans ses écrits (principalement dans les dialogues) comme un élément littéraire à part entière qui soit le plus naturel possible. Il parle ainsi d'un "dialecte expérimental" *jikken hôgen* 「実験方言¹³⁶」. Shimota Seiji (霜多正次, 1913-2003) s'inspire des chants traditionnels des Ryûkyû et passe principalement à travers son dialecte pour rédiger ses œuvres ; ce qui donne des textes écrits sous forme d'aphorismes et emplis du syllabaire *katakana* utilisé pour retranscrire les mots en dialecte. Quant à l'écrivain Higashi Mineo, il s'est lancé le défi d'écrire à l'aide du nouvel *uchinâ.guchi*, la langue née près des bases américaines et plus particulièrement dans le quartier de Koza コザ (ville d'Okinawa, située au nord de Naha), mélange de dialecte local, de japonais et d'anglais.

Tandis que *Denrei.hei* et *Hamachidori* sont rédigés uniquement en japonais standard, Medoruma insère dans *Suiteki* des dialogues dans lesquels ses personnages utilisent le dialecte de Nakijin, petite région située dans le nord-ouest de l'île Okinawa, là où il est né. Même si ces phrases ne représentent qu'une petite partie du récit, leur apparition suffit à interpeller un lecteur étranger et à saccader sa lecture. *Suiteki* n'est bien entendu pas la seule œuvre de Medoruma à fonctionner ainsi,

134 Voir à ce sujet : ÔSHIRO Sadatoshi 大城貞俊, "*Okinawa bungaku*" e no shôtai 『「沖縄文学」への招待』 (Invitation à la "littérature okinawaïenne"), op.cit. Dans cet ouvrage, Ôshiro établit une distinction entre la littérature sous occupation américaine (1945-1972) et celle qui est apparue après la rétrocession (de 1972 à nos jours). La première serait davantage centrée sur les descriptions de la guerre, de la vie sous occupation et des préoccupations identitaires, tandis que la seconde serait tournée vers la recherche de nouveaux modes d'expression, particulièrement à travers l'emploi des dialectes.

135 Le terme *uchinâ.guchi* est généralement employé pour désigner les dialectes de la partie sud de l'île principale d'Okinawa.

136 Voir : HOKAMA Shuzen 外間守善, *Nihongo no sekai 9, Okinawa no kotoba* 『日本語の世界 9, 沖縄の言葉』 (Le monde du japonais 9, Les mots d'Okinawa), Tôkyô 東京, Chûôkôron.shinsha 中央公論社, 1981, p.74.

c'est notamment le cas de *Heiwa dôri to natsukurareta machi o aruite* ou de *Hotaru hi*¹³⁷ (「ホタル火」 « La lumière des lucioles », 2004). Ce choix de Medoruma n'est pas anodin : cela lui permet d'être lu par un public assez large, d'être plus facilement traduisible à l'étranger et d'attirer malgré tout le regard de ses lecteurs sur les langues des Ryûkyû. D'après Ôshiro Sadatoshi, cette méthode contribue également à accentuer l'impression de réalité qui émane de ses fictions.

目取真が創造する言語世界の特徴の一つに、共通語の表現世界にウチナーグチを取り込み、人物の存在にリアリティを持たせる方法があります。この方法によって使われる言葉は、人物だけではなく、状況や時間にもリアリティを感じさせます。さらに、他の文としての共通語に、ウチナーグチのルビを振りながら、人物の心情へ深く降りていく手法は、読者の共感を生み、優れた表現世界を生み出しています。目取真は、共通語の世界だけでは決して描くことのできない沖縄の人々の闇や世界があることを自覚しているものと思われます¹³⁸。

Parmi les particularités de l'univers langagier créé par Medoruma, se trouve sa manière d'incorporer l'*uchinâ.guchi* dans les parties rédigées en langue commune, dotant ainsi d'un sentiment de réalité l'existence de ses personnages. Utilisée de cette manière, la langue fait ressentir le caractère réel, non seulement des personnages, mais aussi celui de la situation ou du temps. En outre, lorsqu'il insère des mots d'*uchinâ.guchi* surmontés de leurs prononciations dans des phrases en japonais, il crée un procédé qui permet d'entrer en profondeur dans les sentiments des personnages, fait naître un sentiment d'empathie chez le lecteur et met ainsi au monde un superbe univers d'expression. Il semblerait que Medoruma soit conscient du fait qu'il existe des mondes et des ténèbres propres aux habitants d'Okinawa, qui ne peuvent absolument pas être dépeints par le seul emploi de la langue commune.

Ôshiro semble considérer qu'il existe des particularités propres à Okinawa qui s'expriment à travers le langage et ne peuvent être retranscrites par le seul emploi de la langue commune (le japonais de Tokyo) ; l'usage du dialecte est selon lui la condition *sine qua non* pour refléter la réalité d'Okinawa. Mais écrire uniquement dans l'un des dialectes des Ryûkyû ne refléterait cependant pas la réalité actuelle de l'île, où le japonais standard est devenu la langue principale, d'où le fait que la méthode choisie par Medoruma dans des textes comme *Suiteki* donne l'impression de se rapprocher au plus près de la réalité.

➤ Les principales différences entre japonais standard et *ryûkyû.go*.

137 MEDORUMA Shun 目取真俊, *Hotaru hi* 「ホタル火」 (La lumière des lucioles), dans *Umukaji tô Chiritei*, op. cit., pp.293-327.

138 ÔSHIRO Sadatoshi 大城貞俊, "*Okinawa bungaku*" e no shôtai 『「沖縄文学」への招待』 (Invitation à la "littérature okinawaïenne"), op.cit., pp.95-96.

La distance qui sépare le japonais standard des langues des Ryûkyû peut être comparée à l'écart entre le français et l'espagnol. Le système grammatical reste le même, mais la prononciation des mots diffère grandement. À l'origine, le *ryûkyû.go* ne devait comporter que trois voyelles ([a], [i] et [u]) tandis que le japonais en contient cinq ([a], [i], [u], [e] et [o]), ce qui fait que la plupart des mots japonais qui contiennent un son en [e] passent en [i], ceux en [o] deviennent [u]. Par exemple *kororo* 心, le "cœur", se prononce "*kukuru*" et "*kome*" 米, le "riz", se prononce "*kumi*". Cependant, avec le temps, certains dialectes se sont mis à mélanger prononciations japonaises et prononciations locales : selon les lieux, les locuteurs, ou même le contexte d'énonciation, les deux prononciations peuvent être utilisées, voir parfois mélangées dans un seul mot. Ainsi, nous trouvons dans *Suiteki* "*koto*" 事 (le "fait") avec la prononciation "*kuto*" et non "*kutu*". Par ailleurs, dans plusieurs dialogues de cette œuvre, un même personnage emploie parfois successivement deux prononciations différentes d'un même mot.

ぬー わ たー みせむんる
「何が、我っ達徳正や見せ物るやんな¹³⁹ ?」 « *Nû ga, wattâ Tokushô ya misemunru yan na ?* »

Qu'est-ce que ça veut dire, mon Tokushô s'rait une bête de foire ?

「ええ、何しおるか¹⁴⁰」 « *Ee, nan shioru ka* »

Hé, qu'est-ce que tu fais ?

Dans le premier cas, Ushi prononce le mot "quoi" 何, dans son dialecte ("*nû*") tandis que dans la deuxième phrase elle dit "*nan*", comme en japonais. Medoruma le signale par la présence ou l'absence des *furigana*. Il induit par ce jeu un effet d'aller-retour dans l'esprit du lecteur, entre des sonorités exotiques et la langue qu'il connaît ; cela lui permet également de donner une indication implicite sur l'état d'esprit du personnage au moment de l'énonciation et sa proximité avec son interlocuteur. Ici, la première phrase est prononcée à l'attention des villageois qui viennent les uns après les autres voir la jambe de Tokushô, tandis que la seconde est adressée à Seiyû. Nous développerons plus loin cet usage de la langue comme marqueur social.

Le *ryûkyû.go* a par ailleurs conservé des sons du japonais ancien : en comparant certains dialectes actuels avec les prononciations présentes dans le plus ancien écrit du Japon, le *Kojiki* (『古事記』, « Récits des choses anciennes », 712), les chercheurs ont trouvé de nombreux points communs et se sont alors mis à considérer les Ryûkyû comme une sorte de conservatoire du japonais classique. Par exemple, les sons [wi] ゐ et [we] ゑ qui ont depuis longtemps disparu du japonais, continuent d'être utilisés dans ces îles du sud.

Enfin, le problème de la retranscription de cette langue dénuée d'écriture jusqu'au XII^e siècle (époque à laquelle elle commença à être retranscrite à l'aide des sinogrammes) se pose également.

139 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.193.

140 Ibid., p.205

Certains auteurs utilisent les *katakana* カタカナ, le syllabaire qui sert à transcrire les mots étrangers, d'autres choisissent les *hiragana* ひらがな, syllabaire utilisé dans le japonais actuel pour les éléments grammaticaux ou certains mots dénués de *kanji* 漢字, tandis que d'autres usent de ces *kanji* surmontés de *furigana* 振り仮名, qui indiquent la prononciation. C'est ce dernier système, qui est historiquement employé dans la langue japonaise, que choisit Medoruma pour ses œuvres littéraires. Mais dans les textes qu'il publie sur son blog – suivi principalement par des natifs de l'île – c'est l'option des *hiragana* qu'il retient. Ce choix reflète à lui seul la frontière entre *Uchinâ* et *hondo* dans laquelle il tente d'évoluer à travers son travail d'écrivain.

Une autre illustration de la position dans laquelle il se trouve, est son choix du terme *okinawa.go* pour nommer le dialecte dans lequel s'expriment ses personnages. En effet, le simple fait de mettre un signifiant sur le signifié qu'est la langue parlée sur l'île d'Okinawa pose problème ; selon les chercheurs, écrivains ou journalistes, sont employés les termes de *ryûkyû.go* 琉球語 (langue des Ryûkyû), *ryûkyû.hôgen* 琉球方言 (dialecte des Ryûkyû), *shima.kotoba* 島言葉 (parler des îles), *okinawa.go* 沖縄語 (langue d'Okinawa), *okinawa.hôgen* 沖縄方言 (dialecte d'Okinawa), ou encore *uchinâ.guchi* ウチナーグチ (langue d'Okinawa)¹⁴¹. Les trois premiers englobent l'ensemble des dialectes des Ryûkyû, tandis que les autres se limitent à l'île d'Okinawa, et principalement à sa partie sud. Parler de *hôgen*, c'est réduire ces parlers à de simples dialectes du japonais, tandis que le terme "*uchinâ.guchi*" renvoie au principe d'une langue particulière, prononcé de surcroît à l'okinawaïenne. Par le choix d'"*okinawa.go*", Medoruma se place encore une fois entre deux pôles, il souligne l'indépendance d'Okinawa tout en gardant la prononciation japonaise pour parler de sa langue.

Enfin, la retranscription des langues des Ryûkyû est d'autant plus difficile que certains de ses sons n'existent pas en japonais standard, et il faut donc faire des associations de signes *a priori* inexistantes pour les transcrire. Par exemple, dans l'une des rares méthodes d'apprentissage de l'okinawaïen à destinations d'apprenants japonais, intitulée *Utsukushii Okinawa no Hôgen* (Kotoba)¹⁴² 『美しい沖縄の方言』, (Le magnifique dialecte (mots) d'Okinawa), les sons [tu], [du], [ti], [di], [kwa], [gwa], [kwi], [gwi], [kwe], [gwe], inexistants en japonais, sont retranscrits à l'aide de nouveaux *hiragana*, créés chacun à partir de deux signes existants attachés entre eux. Mais la plupart des écrivains choisissent pour ce faire d'associer des *hiragana* existants : 「とう」 pour [tu], 「どう」 pour [du], 「てい」 pour [ti], etc.

141 Pour faciliter la lecture, nous avons choisi dans ce travail d'utiliser principalement le terme générique de *ryûkyû.go*, ainsi que celui de *Nakijin.hôgen* pour désigner le dialecte qu'utilise Medoruma dans ses œuvres. Mais nous précisons ici que selon les chercheurs, le dialecte qui apparaît dans ses œuvres est également désigné par différents termes, tels que *shima.kotoba*, *uchinâ.guchi*, *okinawa.go* ou *Motobu.hôgen*.

142 FUNAZU Yoshiaki 船津好明, *Utsukushii Okinawa no Hôgen (Kotoba)* 『美しい沖縄の言葉』 (Le magnifique dialecte d'Okinawa), Tôkyô 東京, Gikôsha 技興社, 1988.

- Les dialogues dans *Suiteki* : révélateurs du regard que portent les habitants d'Okinawa sur leur dialecte.

L'emploi ou non du dialecte de Nakijin dans les dialogues créés par Medoruma ne relève pas non plus du hasard. Dans *Suiteki*, ce sont Ushi, Seiyû et Tokushô qui l'utilisent, ainsi que quelques-uns des badauds qui achètent l'eau vendue par Seiyû : tous sont âgés. Le jeune médecin, Ôshiro, s'exprime lui dans un japonais standard parfait. L'auteur souligne par là une réalité actuelle : les dialectes des Ryûkyû sont liés au milieu paysan, peu éduqué, tandis que les jeunes générations citadines ne les maîtrisent presque plus.

Le gouvernement japonais ne reconnaît pas l'existence des langues minoritaires sur le territoire national, les associant à de simples dialectes dont l'éradication est allée de pair avec la conquête des régions excentrées. Ces langues, aujourd'hui encore, ne sont pas enseignées, en dépit des recommandations de l'ONU. Dépourvues d'un système de codification écrite, les langues des îles Ryû-Kyû ne se sont transmises que de manière orale. On dénombre encore 900 000 locuteurs environ, parmi les personnes âgées uniquement.¹⁴³.

Ushi s'inscrit parmi ces personnes âgées qui savent encore parler un dialecte des Ryûkyû. Les jeunes Okinawaïens ne parlent plus que la langue de Tôkyô, mais les personnes âgées maîtrisent, elles, tout autant leur dialecte natal que le japonais standard. En effet, bien que locutrice du dialecte de Nakijin, Ushi n'en est pas moins capable de parler en japonais standard, comme le montrent les passages dans lesquels elle mélange les deux langages ou s'exprime uniquement en japonais. En relevant tous les dialogues et monologues de ce personnage, le lecteur peut voir qu'Ushi adapte sa façon de parler selon les circonstances : lorsqu'elle se parle à elle-même, à Tokushô ou est en colère contre Seiyû, elle emploie son dialecte, mais lorsqu'elle s'adresse au médecin, formule une demande ou présente des remerciements, c'est le japonais qui afflue à sa bouche. Il en va de même pour Seiyû qui, lorsqu'il demande à Ushi de l'embaucher, prononce tous les mots à la japonaise (alors qu'il emploie par ailleurs toujours son dialecte). Seule la façon de finir sa phrase trahit son habitude à parler en *ryûkyû.go*¹⁴⁴. Nous pensons qu'en plus de dépeindre la situation langagière actuelle, Medoruma essaie par là d'attirer l'attention de ses lecteurs okinawaïens, de leur faire comprendre que si leur dialecte a le statut de patois, de parler vulgaire qui s'oppose à la langue noble japonaise, c'est en partie de leur faute puisqu'ils intègrent, diffusent et appliquent eux-même cette idée au quotidien.

143 TANAKA Yasuhiro (traduit par LADMIRAL Guillaume), « L'école des mots », *Vacarme*, op. cit., pp.86-88, p.86.

144 「姉さんよ、草取りや畑仕事の手伝いに雇ってとらさんがや？」 « Dis grande sœur, si tu m'embauchais pour t'aider à désherber et à travailler dans les champs ? » MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.207.

Voyons à présent à quelle(s) période(s) s'est produite cette coupure qui a amené les Okinawaïens à apprendre le japonais et à porter un nouveau regard sur leur langue natale.

À la fin du XIX^e siècle, lors du passage d'un système de fiefs à celui de préfectures, le célèbre philosophe et homme d'état Fukuzawa Yukichi (福沢諭吉, 1835-1901) envoya une lettre à l'administrateur chargé de l'annexion des Ryûkyû qui contenait ce passage : « Il faut (...) écrire [des explications destinées à la population] avec attention, les exposer avec conviction, car le principal objectif est d'abord de rassurer la population. Il faut utiliser une écriture "dans le langage courant " de Ryûkyû, vérifier jusqu'à quel point l'usage de la langue locale est nécessaire pour toucher le cœur de la population¹⁴⁵ (...) ». Cependant, l'annexion ne se déroulera pas avec la bienveillance que semblait souhaiter Fukuzawa, et l'importance accordée aux dialectes locaux fut de courte durée. Avec la guerre qui se profilait à l'horizon, le gouvernement japonais fit en sorte que les habitants de ces îles soient intégrés coûte que coûte à la nation, qu'ils se sentent fils de l'Empereur pour pouvoir être prêts à se battre jusqu'au dernier sous le drapeau du Japon impérial. Jusque-là laissés bien loin des préoccupations de la capitale, les Okinawaïens subirent alors une sorte de "colonisation interne", période durant laquelle l'apprentissage de la langue et de la culture du *hondo* était central.

Okinawa était la seule préfecture du Japon à n'avoir ni école technique ni université. Notre éducation visait uniquement à créer des hommes qui donneraient leur vie pour l'Empereur, des hommes d'une loyauté à toute épreuve. Nous n'avions aucun moyen d'apprendre autre chose. (...) Nous étions totalement ignorants de notre propre histoire¹⁴⁶.

Ce formatage des esprits expliqué ici par le sociologue et politicien Ôta Masahide, mêlé à un certain sentiment de fierté de la part de nombreux îliens qui se sentaient pour la première fois considérés par le Japon (alors qu'ils n'étaient jusque là que des « Japonais de troisième classe¹⁴⁷ »), mena entre autre aux tragédies des suicides collectifs. Bien entendu, l'apprentissage du japonais ne se fit pas sans peine, et lors des combats, l'armée japonaise qui craignait plus que tout une révolte de la population autochtone, avait pour habitude d'exécuter toute personne s'exprimant dans son dialecte, sous prétexte qu'il s'agissait de traîtres¹⁴⁸.

Quand il a décidé d'occuper Okinawa, le gouvernement américain a donné le choix aux habitants de la langue de l'enseignement : anglais, japonais ou dialecte local. Les habitants ont préféré le japonais, je ne suis pas convaincu qu'ils aient fait le bon choix¹⁴⁹.

145 FUKUZAWA Yukichi, dans ÔE Kenzaburô (traduit par QUENTIN Corinne), *Notes d'Okinawa*, op. cit., p.91.

146 ÔTA Masahide, dans TAYA COOK Haruko et F. COOK Théodore, *Le Japon en guerre 1931-1945*, op. cit., p.517.

147 Ibid., p.519.

148 « La garnison japonaise cherche à mobiliser la population contre l'assaut américain et fait régner la terreur parmi les habitants : ceux qui sont suspectés de faiblesse ou d'espionnage (accusés de parler la langue des Ryûkyû que les soldats ne comprennent pas) sont massacrés. » SOUYRI Pierre, *Nouvelle histoire du Japon*, Paris, Perrin, 2010, p.545.

149 TERUYA Rinken (traduit par SOEJIMA Aya), dans BOUCRELLE Virginie, « Rinken Band Pop d'Okinawa », *Planète Japon*, n°31, printemps 2015, p.57.

Selon le musicien okinawaïen Teruya Rinken (照屋林賢, 1949), c'est en choisissant ensuite, en 1945, la langue japonaise que les habitants des Ryûkyû finirent de condamner les dialectes locaux, qui conservaient encore une petite place dans les familles. À ce moment-là, l'apprentissage du japonais à l'école ne se fit pas non plus sans peine : les enfants qui prononçaient un mot dans leur dialecte devaient être dénoncés par le reste de la classe. Ils étaient alors placés debout, exposés devant les autres pendant une durée plus ou moins longue, avec une pancarte autour du cou sur laquelle était écrit *hôgen.fuda* (方言札, pancarte du dialecte)¹⁵⁰. Le message était clair : le japonais est la langue de la fierté et de l'instruction, votre dialecte est le langage de la honte. On renvoyait aux enfants qui peinaient à parler japonais une image selon laquelle ils étaient attardés, incapables et sans avenir. À propos des recueils de poèmes japonais écrits par des enfants d'Okinawa, Tanaka Yasuhiro (田中靖浩, 1963) parle ainsi des « "violences" subies pour que les enfants d'Okinawa puissent écrire des phrases authentiques : plus les phrases semblent naturelles, plus il en a coûté de sacrifices et d'efforts d'apprentissage par le corps¹⁵¹. ». Les mots du *hondo* ont été imprimés de force dans l'esprit des enfants.

➤ Le pouvoir du langage sur le monde.

Medoruma aborde dans *Hamachidori* la question du rôle de la langue dans la sauvegarde des arts traditionnels, en l'occurrence le théâtre d'Okinawa.

八〇年代、九〇年代になるにつれ、沖縄芝居が置かれている状況がいっそう厳しくなっていることは、フミにも分かった。フミと盛徳は子どもたちにも沖縄語を使ってきた。しかし、沖縄語を話せない若者が増え、沖縄芝居を理解できる人は少なくなる一方だった¹⁵²。

Fumi savait bien que dans les années 80-90, la situation du théâtre d'Okinawa allait s'aggravant. Fumi et Seitôku utilisaient la langue okinawaïenne avec leurs enfants. Mais il y avait de plus en plus de jeunes qui ne savaient pas parler cette langue et de moins en moins de personnes pouvaient comprendre le théâtre d'Okinawa.

150 « Un jour, peu après mon entrée à l'école primaire, le maître fit quelque chose d'étrange. Il commença par tendre des fils de fer entre les murs de la salle de classe, puis il y suspendit des feuilles de papiers de toutes les couleurs découpées en forme de vêtements. Depuis lors, chaque fois qu'un élève utilisait le « patois », son nom et le mot de « patois » étaient inscrits sur l'une de ces feuilles de papier suspendues au fil à linge. Les suspensions des petits corps de couleur rouge ou jaune s'accompagnèrent de la généralisation d'une autre forme de punition, qui imposait à l'utilisateur de patois de se tenir debout devant la classe et d'être exposé pour une durée déterminée aux regards de ses camarades. » TANAKA Yasuhiro, « L'école des mots », *Vacarme*, op. cit., p.86.

151 Ibid., p.87.

152 MEDORUMA Shun, *Hamachidori*, op. cit., p.361.

Il montre ici qu'en faisant oublier leur langue natale aux enfants d'Okinawa, le Japon contribua également à mettre peu à peu dans l'ombre tout un pan culturel de l'île. Dans cette nouvelle est décrite l'une de ces pièces du théâtre d'Okinawa (pièce qui donne son nom au récit et dans laquelle joue Shizu) qui touche profondément les spectateurs.

話はありふれたものだったが、シズの迫真の演技に会場はすすり泣きの声があふれた。幕が閉じたあとの柏手は、フミがそれまで見た芝居で一番大きく長かった¹⁵³。

L'histoire était banale, mais en raison du jeu authentique de Shizu, les sanglots inondèrent la salle. Les applaudissements qui suivirent la tombée du rideau étaient les plus longs que Fumi avait entendu lors d'une pièce de théâtre.

Dans ce passage, ceux qui regardent semblent vivre la pièce, tout comme le lecteur peut avoir l'illusion de vivre l'histoire qui lui est racontée. Le reflet de la langue s'ajoute à ce jeu de miroir : Medoruma décrit en japonais standard une pièce jouée dans la langue des Ryûkyû. Il aurait pu insérer dans son récit des paroles de la pièce, ou bien la décrire en partie dans son dialecte. Mais paradoxalement, il ne le fait pas. Il nous semble qu'il illustre de cette façon la disparition du dialecte : le temps de la narration étant plus récent que celui du récit, seul reste le japonais pour décrire cette scène du passé.

Pour le gouvernement japonais, unifier la langue du nord au sud avec le parler de Tôkyô était d'abord un moyen d'empêcher tout mouvement indépendantiste, mais aussi de contrôler en quelque sorte les esprits des îliens pour leur donner l'illusion d'être intrinsèquement Japonais, de posséder la même histoire que le reste du pays. En effet, chaque langue possède sa façon de nommer le monde, sa propre réalité, sa manière d'apposer des signifiants sur les signifiés qui entourent les locuteurs. Selon les territoires, la réalité langagière diffère : par exemple, tandis qu'en français nous n'avons que le mot "neige" pour renvoyer aux cristaux blancs qui tombent du ciel en hiver, le peuple inuit possède une dizaine de mots pour désigner la neige, selon sa consistance. Pour eux, la neige est un élément central de leur environnement, ce qui entraîne le besoin de différencier facilement les différents types de "neige". Il en va de même pour la relation entre les dialectes des Ryûkyû et le japonais standard. Tanaka Yasuhiro raconte ainsi qu'au fur et à mesure qu'il apprenait le japonais, les paysages d'Okinawa eux-mêmes lui semblaient se transformer et qu'il s'est mis à connaître des signifiants sur lesquels il ne pouvait pas mettre de signifié : la langue lui imposait la connaissance d'un monde qu'il ne connaissait pas par l'expérience. Pour reprendre l'exemple de la neige, les enseignants faisaient apprendre aux jeunes okinawaïens des poèmes qui louaient la beauté des paysages enneigés du Japon. Les enfants intériorisaient ainsi ces paysages par la langue, mais ils ne

153 Ibid., pp.359/360.

savaient pas ce qu'était réellement la neige, phénomène météorologique qui ne se produit jamais dans les Ryûkyû.

L'inquiétude ambiante chez les adultes du fait qu'Okinawa serait restitué au Japon l'année suivante se propageait jusqu'à nous, les enfants. Il n'y avait pourtant pas de base américaine dans les environs de notre petite école, dans la partie nord de l'île principale de l'archipel, et nos préoccupations étaient assez puériles : après la rétrocession au Japon est-ce qu'il neigerait à Okinawa ? Est-ce que les cerisiers se mettraient à fleurir en avril¹⁵⁴ ?

Medoruma aborde ce sujet dans *Rouges palmiers* 「赤い椰子の葉」 (*Akai yashi no ha*, 1992), nouvelle dans laquelle les enfants se demandent si la rétrocession ne va pas entraîner un changement climatique, comme si les frontières dessinées par les Hommes influaient sur les frontières naturelles. « Mal nommer un objet c'est rajouter au malheur du monde¹⁵⁵ » écrivit Albert Camus : mal nommer l'environnement de l'île ce fut également ajouter au malheur des îliens. Selon Medoruma, pour qu'Okinawa redevienne Okinawa, il faudrait que ses habitants se réapproprient leur langue. C'est en partie pour cela qu'il insère également des mots de *nakijin.hôgen* dans le corps du texte, en dehors des dialogues, pour désigner tout ce qui relève de la faune et de la flore. Dans *Suiteki*, la courge 冬瓜 (*tôgan* en japonais) est ainsi surmontée des *furigana* "subui" qui indiquent la prononciation locale, il évoque par ailleurs le carassin commun (*Carassius carassius*) sous le nom de *tâiu* 田魚 (appelé ヨーロッパブナ *Yôroppa Buna* en japonais) et plusieurs noms d'arbres locaux apparaissent, comme le laurier d'Inde (*Ficus microcarpa*, ou *kajimaru* カジマル en *ryûkyû.go*) ou le badanier (*Terminalia catappa* L. ou *kuwadisâ* クワディサー).

Les noms que donne Medoruma à ses personnages sont également marqués par une volonté de souligner l'ancrage de ses récits dans la société okinawaïenne. À partir de l'annexion, les patronymes d'Okinawa furent transformés de façon à être "japonisés" : adaptation des sons, ajout et changement des kanji utilisés, etc. Beaucoup devinrent méconnaissables. Malgré tout, certains noms japonisés sont restés propres aux Ryûkyû, et parmi les patronymes spécifiques les plus connus que cite Patrick Beillevaire dans son article intitulé *Les noms d'Okinawa. Une japonité singulière*¹⁵⁶, trois sont utilisés par Medoruma dans *Denrei.hei* : Kinjô 金城, Kaneshiro 金城 et Ôshiro 大城 (dont la prononciation originale était respectivement Kanagushiku, Kanigushiku et Ufugushiku). L'auteur joue également avec la langue en donnant des sens teintés d'ironie aux noms de certains personnages. Ainsi, "Tokushô 徳正", personnage qui cache depuis cinquante ans la réalité de son passé, se voit affublé d'un nom composé des caractères qui signifient vertu (徳) et juste (正) et "Seiyû 清裕", opportuniste et fauché est appelé "pureté 清 et abondance 裕". Ces petits clins d'œil

154 MEDORUMA Shun (traduit par DARTOIS-AKO Myriam), *Rouges palmiers*, dans *L'âme de Kôtarô contemplait la mer*, op. cit., pp.119-152, p.119.

155 CAMUS Albert, « Sur une philosophie de l'expression », *Poésie* 44, Paris, Gallimard, Vol. 17, 1944, p.22.

156 BEILLEVAIRE Patrick, « Les noms d'Okinawa. Une japonité singulière », *Mots*, Vol. 66, 2001, pp.71-89.

qui jouent sur la langue permettent à l'auteur de renforcer le lien qu'il tisse avec son lecteur, de jouer avec ses réactions. Medoruma semble particulièrement aimer construire des récits tout en sous-entendu, en double sens et en implicite. Il tente constamment de faire s'interroger son lecteur et de le pousser à réfléchir, que ce soit par ses scénarios chargés de renvois entre les époques, comme par sa façon de manier le langage. Cela permet au récepteur du texte d'en devenir acteur, poussé à s'appropriier l'histoire et à compléter par lui-même les zones de flou. L'écriture de Medoruma est incitative, elle invite à imaginer et à créer par soi-même des parties de l'histoire.

➤ La question de la transmission.

Une langue nomme le monde, et elle permet également à ses locuteurs de communiquer entre eux, de partager leurs pensées, leurs sentiments, leurs souvenirs, etc. En cela, le langage est au cœur même de la transmission.

「父は実際に戦場で銃を手にした最少年の世代。体験を聞いた者がそれを伝えていかなければ」という思いが、小説で沖縄線を描いてきたゆえんだ¹⁵⁷。

« Mon père appartient à la génération des plus jeunes garçons qui ont directement combattu sur les champs de bataille, un fusil à la main. Les personnes qui ont écouté son expérience doivent transmettre cette histoire. » C'est parce qu'il pense cela que [Medoruma] dépeint la guerre d'Okinawa dans ses romans.

Dans un article qu'elle consacre à Medoruma, Nishie Chihiro 西江千尋 évoque le fait qu'il parte de l'histoire de son propre père pour écrire ; son travail d'écrivain aurait en partie pour dessein de continuer à diffuser la mémoire de cet homme qui, contrairement aux personnages mutiques de ses romans, n'eut de cesse de raconter son expérience de la guerre jusqu'à la fin de sa vie¹⁵⁸. En effet, lorsque Medoruma parle de son père, il dit à son sujet que c'est à la toute fin de sa vie, alors qu'il était alité, que celui-ci lui a raconté son expérience dans les moindres détails et lui a alors avoué avoir volé les vivres d'un vieil homme lorsqu'il faisait partie des unités Fer et Sang pour l'Empereur¹⁵⁹. Le parallèle avec l'histoire fictive de Tokushô est inévitable. Et si nous suivons la logique précédemment évoquée par Tanaka, l'emploi partiel du dialecte de Nakijin dans un texte comme *Suiteki* est aussi un moyen de retranscrire la perception du monde que devait avoir son père

157 NISHIE Chihiro 西江千尋, « Sen no shôgen ni mizukara kasune » 「戦の証言に自ら重ね」 (Accumuler soi-même les témoignages de la guerre), *Okinawa taimusu* 沖縄タイムス (Okinawa Times), 2015.

158 「亡くなるまで、家族に体験を語り続けた。」 « Il continua de raconter à sa famille son expérience, jusqu'à ce qu'il disparaisse. », Ibid.

159 Voir l'interview de MEDORUMA Shun dans : Collectif, *Okinawa o kataru. 2. Jidai e no dengon* 「沖縄を語る 2. 次代への伝言」 (Racontar Okinawa. 2. Messages pour les générations suivantes), 那覇 Naha, Okinawa taimusu no shuppan 沖縄タイムスの出版, 2020.

à cette époque : forcé d'apprendre le japonais, sa langue natale devait parfois refaire surface par petites touches. Tout comme Ushi, des mots, des phrases, devaient parfois parvenir à ses lèvres lorsqu'il se parlait à lui même ou à ses proches.

Dans son article intitulé "*Gojû.nen no aware to mukiau*" – *Suiteki (Medoruma Shun) kyôzaika no kokoromi* – (「『五十年の哀れ』と向き合う – 『水滴』(目取真俊) 教材化の試み –」, « Faire face à « cinquante ans d'émotions » – tentative pour faire de *Gouttes d'eau* (Medoruma Shun) un matériel pédagogique »¹⁶⁰), Kôda Kunihiro 幸田国広 met en avant la force que possède la littérature pour transmettre la mémoire de la guerre. Selon lui, elle complète – et peut même, à long terme, être plus efficace que – les témoignages, les récits des victimes et les musées mémoriaux. Au fur et à mesure que les années passent, les nouvelles générations ont tendance à oublier les événements du XX^e siècle, ou à les ranger au fin fond de leur conscience comme quelque chose de lointain, sans voir que toute la belligérance dont font encore preuve aujourd'hui les états du monde entier pourrait les replonger du jour au lendemain dans l'horreur qu'ont connue leurs grands-parents. Dans le même temps, les témoins de l'époque disparaissent les uns après les autres, les derniers survivants sont très âgés et un sentiment d'urgence s'empare d'eux : il faut tout faire pour transmettre l'importance de la paix aux plus jeunes. Medoruma le souligne notamment dans *L'awamori du père Brésil*, nouvelle qui s'ouvre avec ces phrases « Récemment, j'ai lu dans le journal que plus de la moitié des lycéens d'Okinawa sont incapables de donner la date exacte de la rétrocession d'Okinawa au Japon. Ces lycéens ignorent sans doute aussi qu'Okinawa a été administré par les États-Unis pendant vingt-sept ans, et qu'autant d'années se seront bientôt écoulées depuis la rétrocession¹⁶¹. »

C'est pour cela qu'Okinawa comporte un nombre impressionnant de musées et de lieux de commémoration où les écoliers du *hondo* sont envoyés en voyage scolaire. Mais bien souvent, ces voyages sont effectués sans aucun travail préalable et les enfants s'en souviennent comme d'un voyage parmi d'autres, durant lequel ils ont pleuré ensemble dans les grottes avant de se précipiter vers des GI en tenue de camouflage pour prendre une photo avec eux, « tout sourire, les mains en forme de V de la victoire » (「ニコリピース写真を撮っている¹⁶²。」) écrit Kôda.

さらに、加藤氏は女子学生の感想から、「悲惨な体験を有りのまま語り継ぐ」というだけでは言葉が届かない現状があると分析し、「感じだところから考えることは始まる」し、そこからしか始まらないと言う。「戦争を語り継ぐ」「戦争の悲惨さを教え

160 KÔDA Kunihiro 幸田国広 « *Gojû.nen no aware to mukiau – Suiteki (Medoruma Shun) kyôzaika no kokoromi* – » 「五十年の哀れ」と向き合う：『水滴』(目取真俊)教材化の試み (Faire face à « cinquante ans de tristesse » – tentative pour faire de *Gouttes d'eau* (Medoruma Shun) un matériel pédagogique), *Nihonbungaku kyôkai* 日本文学協会 (Association de littérature japonaise), Vol. 48, n°2, 1999, pp. 35-43.

161 MEDORUMA Shun, *L'awamori du père Brésil*, op. cit., p.61.

162 KÔDA Kunihiro, « *Gojû.nen no aware to mukiau – Suiteki (Medoruma Shun) kyôzaika no kokoromi* – », op. cit., p.36.

る」等の垂直な関係からは漏れ出てしまうく 自己 >をどうく 世界 >と出合わせるかという点にこそ文学の力が票請されていると思う。そこに文学教育の使命もあるだろう¹⁶³。

En outre, Kanô analyse à partir des avis exprimés par les étudiantes que, dans la situation actuelle, « continuer de raconter telles quelles les expériences tragiques » ne veut pas forcément dire que les mots atteignent leur cible. Selon lui, « on commence à penser quand on a ressenti », et seulement à partir de là. À mon avis, c'est sur ce point que se trouve la force de la littérature, qui peut faire en sorte que se rencontrent « le monde » et « le moi » en dehors de la hiérarchisation imposée par le fait de « raconter la guerre » ou « d'enseigner la tragédie de la guerre ». Je pense que c'est aussi une des missions de l'enseignement de la littérature.

Une histoire créée de toutes pièces peut parfois toucher les êtres au plus profond d'eux-même, leur faire ressentir le réel mieux que de pures descriptions. C'est pour cela que Kôda, professeur à l'Université de Waseda 早稲田大学, s'interroge sur l'importance de faire lire *Suiteki* en classe, et sur les effets d'une telle pédagogie. « Pendant la guerre, les écoles primaires prirent le nom d'« écoles du peuple » (*kokumin gakkô*). On y enseignait l'« essence du peuple japonais » (*kokutai no hongî*), texte qui servit de manuel de morale pour tous les enfants élevés dans le culte aveugle d'un homme divinisé : l'empereur¹⁶⁴. » relève le sociologue Jean-François Sabouret dans son article intitulé *L'éducation japonaise sous influence*. En effet, si l'éducation joua un rôle central pour la diffusion des idées ultranationalistes dès la fin du XIX^e siècle, elle possède également une place importante de nos jours dans la retransmission de l'Histoire et des idées pacifistes. Medoruma est bien placé pour le savoir, puisqu'il a conjugué le métier d'enseignant avec celui d'écrivain. Il a ainsi côtoyé de nombreux lycéens, et a pu, à leurs côtés, observer leurs réactions face à la mémoire, la langue et la culture de leur île, ce qui lui permet d'orienter sa façon d'écrire de manière à toucher le plus possible ses lecteurs. Les œuvres de Medoruma contiennent une porte pédagogique, un passage creusé par le désir de transmettre. Bien qu'il finisse sa remarque au sujet de la perte de connaissances des jeunes sur leur propre histoire qui ouvre *L'awamori du père Brésil* par « C'est ainsi, on n'y peut rien.¹⁶⁵ », son travail va à l'encontre de ce fatalisme d'apparence. Derrière un masque de neutralité littéraire porté par le narrateur omniscient, Medoruma reste un pédagogue. Dans ce contexte de transmission par la langue, le personnage d'Iju (*Denrei.hei*) est troublant : par son absence de tête, il est nécessairement muet, mais il est pourtant indéniable qu'il transmet certains souvenirs de la guerre par sa seule présence. Ceux qui le croisent sont amenés à s'interroger sur le passé, comme sur leur propre présent. Iju joue en cela un rôle semblable à l'œuvre elle-même face à ses lecteurs : pousser à l'interrogation pour que les récepteurs du texte trouvent en eux les

163 Ibid.

164 SABOURET Jean-François, « L'éducation japonaise sous influence », dans *La dynamique du Japon – De Meiji à 2015*, Paris, CNRS éditions, 2015, pp.261-272, p.267.

165 MEDORUMA Shun, *L'awamori du père Brésil*, op. cit., p.61.

réponses. Preuve en est que ce personnage parvient à dépasser le langage, en s'adressant à ceux qui l'approchent sans utiliser un seul mot. « Il lui transmet sa volonté : « Ne bouge pas¹⁶⁶ ! » » écrit Medoruma, lors de la scène où Iju aide Kaneshiro à s'échapper. Ce personnage interagit alors directement par la pensée, sa voix provient de la conscience même de celui qui croise son chemin.

➤ Les langues des Ryûkyû et le Brésil.

Il me parlait surtout de son expérience au Brésil où il avait émigré. Il y avait vingt-cinq ans. Un peu avant le début de l'ère Shôwa, tous les membres de la famille de son oncle partant pour le Brésil, il avait embarqué avec eux. Il disait seulement avoir lui-même demandé à partir sans expliquer pourquoi. Je pense que c'était pour réduire le nombre de bouches à nourrir¹⁶⁷.

À l'aube du XX^e siècle, en 1908, un navire nommé Kasato maru 笠戸丸, partit du port de Kôbe 神戸 pour arriver le 18 juin au Brésil. Avec 781 émigrés japonais à bord, dont 325 venant d'Okinawa, ce fut le premier d'une longue liste à amener sur ces terres d'Amérique du Sud des émigrés japonais à qui le gouvernement faisait miroiter fortune. À cette époque, le Japon traversait une période de récession et de chômage de masse découlant de la guerre menée contre la Russie (1904-1905) et de la modernisation du pays qui avait réduit le nombre de postes à pourvoir. Le gouvernement commença à chercher un moyen de faire baisser sa population et de se débarrasser des plus pauvres, tandis qu'à l'autre bout du monde, l'état brésilien manquait, lui, de main d'œuvre pour travailler dans les plantations de café, conséquence de l'abolition de l'esclavage en 1888¹⁶⁸. Les Japonais qui partirent au Brésil se retrouvèrent ainsi plongés dans des conditions de vie effroyables, bien loin de ce que leur avait promis leur gouvernement ; l'histoire de ces personnes, Ishikawa Tatsuzô (石川達三, 1905-1985) la narra dans *Sôbô*¹⁶⁹ 『蒼氓』 (Le peuple, 1935), roman qui reçut le tout premier prix Akutagawa. Et c'est également leur histoire que Medoruma transmet par petites touches dans *L'awamori du père Brésil*. Les Ryûkyû étant déjà à l'époque le territoire le plus pauvre du Japon, ses habitants furent particulièrement nombreux à partir et c'est ainsi qu'une importante communauté okinawaïenne vit le jour au Brésil, communauté qui continue d'exister encore aujourd'hui et représente la majorité des locuteurs de l'*uchinâ.guchi* de par le monde. Partis avant le début de la guerre du Pacifique, ces hommes et ces femmes ne subirent pas l'obligation d'apprendre le japonais et d'oublier leur dialecte : pendant que leur île natale, occupée par le Japon,

166 「動くな、という意思を伝える。」 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.266.

167 MEDORUMA Shun, *L'awamori du père Brésil*, op. cit., pp.81/82.

168 Voir à ce sujet : SCHPUN Mônica Raissa, *1908-2008 Centenaire de l'immigration japonaise au Brésil l'heure des bilans*, Paris, Centre de Recherche sur le Brésil contemporain, 2008.

169 ISHIKAWA Tatsuzô 石川達三, *Sôbô* 『蒼氓』 (Le peuple), Akita 秋田, Akita Sakigake Shinpôsha 秋田魁新報社, 1935.

puis par les États-Unis, perdit peu à peu sa culture et sa langue, les membres de la diaspora brésilienne continuèrent à parler dans leur dialecte et à le transmettre à leurs enfants. C'est pourquoi la seule méthode d'okinawaïen qui existe à ce jour en français, *Parlons Uchinaaguchi (Okinawa-go)*¹⁷⁰, est écrite par Ozias Deodato Alves Júnior, un Brésilien spécialiste des langues minoritaires de son pays. Par le fait d'aborder ce sujet dans l'un de ses récits, Medoruma rappelle à ses lecteurs l'histoire de ces gens, histoire que le gouvernement japonais préfère oublier.

➤ Tokushô, un témoin des différentes époques langagières.

起き上がろうともがく徳正に、石嶺は小さくうなずいた。「ありがとう。やっと渴きがとれたよ。」きれいな標準語でそう言うと、石嶺は笑みを抑えて敬礼し、深々と頭を下げた。壁に消えるまで、石嶺は二度と徳正を見ようとはしなかった¹⁷¹。

Ishimine fit un léger signe de tête à Tokushô qui se débattait pour se relever. « Merci. Ma soif est enfin apaisée ». Ishimine dit cela dans un beau langage standard, puis il le salua en réprimant un sourire et s'inclina profondément. Jusqu'à ce qu'il disparaisse dans le mur, il ne se retourna pas une seule fois pour regarder Tokushô.

Dans ce passage de *Suiteki*, Medoruma raconte la dernière apparition d'Ishimine au chevet de Tokushô. C'est le seul moment où ce personnage parle, et Medoruma prend la peine de préciser qu'il le fait dans un « beau langage standard ». Cette précision n'est pas anodine : elle vient conforter le lecteur dans l'idée qu'Ishimine n'est qu'une projection mentale de Tokushô, qu'il n'est fantôme que dans l'esprit du vieil homme. En effet, si Tokushô relève la façon de s'exprimer d'Ishimine, c'est que celui-ci devait de son vivant avoir du mal à parler parfaitement en japonais standard. Or, cinquante années après sa mort, il le fait de façon parfaite. Les fantômes des défunts auraient-ils eux aussi été impactés par le changement sociétal, engrangé durant la guerre, qui a changé jusqu'aux mots employés par les habitants ? C'est une interprétation possible, mais nous pensons que Medoruma souligne plutôt combien Tokushô a subi l'impact créé par le fossé creusé entre le monde de son adolescence et celui de la fin du XX^e siècle. Physiquement, il revoit son ami tel qu'il était il y a cinquante ans, mais celui-ci ne parle plus de la même façon : même pour ce vieux paysan qui continue encore de parler dans son dialecte, la langue japonaise s'impose davantage à son esprit, au point de transformer ses propres souvenirs. Une manière de plus pour l'auteur okinawaïen de montrer que les dialectes des Ryûkyû sont menacés de disparition.

170 ALVES JÚNIOR Ozias Deodato, *Parlons Uchinaaguchi (Okinawa-go)*, Paris, L'Harmattan, 2016.

171 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.223.

2) L'environnement d'Okinawa : une nature étroitement liée aux êtres humains.

➤ La beauté d'une nature tropicale qui agit comme le révélateur des passions humaines.

L'été est long à Okinawa (...). Il y a une trentaine d'années, les enfants jouaient tout le temps dehors. Sans les poissons combattants qui ondulaient de leur longue queue bleue dans une eau claire jaillissant au milieu des rochers, ni les expériences de mon enfance entièrement plongée dans la nature, les forêts et les montagnes d'Okinawa, je pense que je n'aurais pas pu écrire ces histoires¹⁷².

Avec le douloureux passé d'Okinawa, c'est des paysages de l'île qui l'a vue naître et de la nature au cœur de laquelle il dit avoir passé toute son enfance, que l'écriture de Medoruma Shun se nourrit sans cesse. Ses œuvres sont traversées par la description de forêts à la beauté sans nom, de chemins en pierre à chaux qui brillent sous la lueur de la lune, d'animaux en tout genre qui croisent la route des personnages, d'innombrables étendues de sable où chante le ressac de la mer. La nature possède de nombreux rôles, tantôt elle apaise le lecteur en proie à la tristesse et à l'horreur face à des histoires au ton grave, tantôt elle vient faire écho aux sentiments plus ou moins sombres des personnages. Dans tous les cas, les éléments naturels jouent un rôle central dans la façon dont les œuvres de l'auteur okinawaïen parviennent à captiver ses lecteurs et à leur donner le sentiment de voir une certaine forme de réalité.

J'ai attrapé S. par la main et nous avons quitté ensemble le couvert des arbres. Un claquement sonore a soudain fendu l'air. Des dizaines de hérons, d'aigrettes et de pluviers s'envolèrent, s'égaillant en tous sens. Nous sommes restés immobiles, regardant les pluviers raser l'eau en piaillant et la nuée de hérons s'éloigner dans le ciel d'un bleu moins intense. Les hérons se sont posés dans un bois de pins et d'acacias sur l'autre rive, à quelques dizaines de mètres, on aurait dit des fleurs de datura qui s'ouvraient. Mon cœur battait toujours aussi fort¹⁷³.

Dans ce passage de *Rouges palmiers*, la vue magnifique que les deux personnages ont sur un recoin de nature d'où s'envole un nuage d'oiseaux apparaît en miroir des sentiments qui les assaillent. Si le cœur du narrateur bat « toujours aussi fort », ce n'est pas tant en raison de la beauté du paysage, que du simple fait qu'il se trouve là, main dans la main avec son camarade de classe au contact de qui il découvre une nouvelle forme d'amour. L'émerveillement que semble éprouver ce jeune homme face à la nature peut être ressentie par le lecteur comme une projection de son état

172 MEDORUMA Shun, *L'âme de Kôtarô contemplait la mer*, op. cit., quatrième de couverture.

173 MEDORUMA Shun, *Rouges palmiers*, op. cit., p.134.

d'esprit sur ce qu'il voit : c'est son regard qui magnifie le paysage au point de lui donner un aspect irréel. Le fait que l'adolescent compare les groupes d'oiseaux posés dans les arbres à des fleurs de *datura* qui s'ouvrent, renforce cette impression d'illusion en soulignant la germination fiévreuse des sentiments dans son cœur, puisque la *datura* est une plante tropicale qui possède de forts effets psychotropes. En choisissant de citer cette plante, Medoruma annonce implicitement la suite des événements : tout comme les effets de la *datura* plongent rapidement celui qui l'utilise dans des hallucinations terrifiantes, quelques pages plus tard « la magie s'[...]évanoui[t]¹⁷⁴ » et, pris soudain de panique, le narrateur fuit cet espace, son ami et ses propres sentiments.

Medoruma utilise également la faune et la flore comme des vecteurs de sensations ou des éléments qui viennent apporter une ponctuation aux récits. Ainsi les fourmis permettent dans *Suiteki* de transmettre la sensation de démangeaison dont est victime Tokushô¹⁷⁵, tandis que les vers et les mouches autour des fantômes les rendent plus réels et font immédiatement appel à l'image des hôpitaux militaires sur les champs de bataille. Lors de la première visite de Seiyû chez Ushi, un scarabée vient quant à lui instituer une pause apaisante dans l'échange verbal envenimé qui a lieu.

テーブルの上に置かれたパパイアの熟れ過ぎて溶け始めた果肉から、ねっとりとした匂いが漂い、オレンジ色の皮を破って一匹のカナブンが追い出した。清裕が指で摘んで窓から放ると、カナブンは緑に輝いて青空に消えて行った¹⁷⁶。

De la chair de la papaye trop mure posée sur la table, qui commençait à pourrir et d'où flottait une odeur prenante, s'expulsa un scarabée qui avait déchiré la peau orange du fruit. Seiyû le pris entre ses doigts et le jeta par la fenêtre : l'insecte disparut peu à peu en scintillant de sa couleur verte sur le ciel bleu.

Cette scène dégage à la fois une forme de beauté – notamment par le jeu des couleurs décrites (l'orange du fruit, le bleu du ciel mêlé au vert du scarabée) et de la lumière qui fait scintiller l'insecte – mais également une impression malsaine liée au fait que l'auteur attarde le regard sur ce fruit à la limite du pourrissement et qui semble presque enfanter le scarabée. Le sentiment gênant qui en résulte est également lié au fait que ces phrases reflètent le malaise qui règne dans la pièce. En effet, l'animosité d'Ushi envers Seiyû lui fait percevoir cet homme à l'image du fruit qu'il ramène (et dont elle l'accuse d'avoir volé) : pourri. C'est cette tension-là qui sous-tend l'apparition de la papaye et du scarabée dans le texte.

174 Ibid., p.137.

175 「(...)すべすべと張りつめた皮膚に蟻のこのようなむず痒さが走る。」 « (...) sa peau devenue toute lisse à force d'être tendue était parcourue de démangeaisons comme si des fourmis y rampaient. » MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.191.

176 Ibid., p.204.

➤ La nature comme environnement des fantômes.

Liée aux sentiments de ceux qui la côtoient, la nature est également liée à leurs sensations, à leurs rêves et aux fantômes. Ainsi, *Avec les ombres* 「面影と連れて」 (*Umukaji tô chiritê*, 1999), récit dont la narratrice est une jeune femme défunte qui possédait de son vivant la capacité à communiquer avec les morts, est l'une des œuvres qui comporte les plus longues descriptions de la nature d'Okinawa ; une nature magnifiée par l'irréalité de scènes à la frontière du rêve. « La pluie s'est transformée en étincelles lumineuses qui se sont mises à flotter, je voyais plein de papillons et d'oiseaux voler au milieu des bancs de poissons, et des petits oiseaux verts, plus petits que des oiseaux à lunettes, butinaient le pollen des anémones de mer accrochées aux pierres ou au tronc des arbres. Leur gazouillis était magnifique. Les poissons-clowns orange cachés dans les tentacules blancs ont chassé les petits oiseaux et une nuée de papillons dorés et verts avec des rayures verticales noires est descendue des arbres et s'est mêlée aux poissons, flottant à travers la forêt¹⁷⁷. » écrit Medoruma. Il fait ici se côtoyer sous le clair de lune, poissons, oiseaux et papillons, pour mieux décrire l'entrée de la jeune femme dans le monde des morts. Dans *Denrei.hei*, récit situé au cœur de la ville, la nature fait son apparition à la toute fin de l'histoire, lorsque Tomori rencontre le fantôme du commissionnaire.

友利は四つん這いのまま這っていき、展望台の階段と公園の様子を見た。芝生の敷きつめられた広場、雑草の茂る花壇、葉の落ちたクワディーサーの木が並ぶ遊歩道。首のない少年兵の姿はすでになかった¹⁷⁸。

Tomori, à quatre pattes, progressa en rampant et passa en revue du regard l'escalier du belvédère et le parc. La place recouverte de pelouse, les parterres envahis par les mauvaises herbes, la promenade où s'alignaient des *kuwadisa* qui avaient perdus leurs feuilles... La silhouette du jeune soldat sans tête avait déjà disparu.

Ce passage donne l'impression que le fantôme d'Iju s'est évanoui dans la nature du parc. Alors que les personnages de *Denrei.hei* qui vivent dans le présent évoluent tout au long du récit dans les rues de la ville, Medoruma choisit de faire disparaître le commissionnaire au milieu de la pelouse, des mauvaises herbes qui envahissent les parterres et des *kuwadisa*, comme s'il se fondait dans ce décor. La nature présentée dans ce passage est certes corsetée par les besoins de la ville, mais elle apparaît néanmoins comme nécessaire pour faire sortir de l'histoire le personnage qui donne son nom à l'œuvre et apaiser dans le même temps Tomori en proie au désir de mourir. Lorsque celui-ci entre dans le parc et décide de s'y pendre, il n'est donné à voir au lecteur que la plateforme

177 MEDORUMA Shun, *Avec les ombres*, op. cit., pp.227/228.

178 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.291.

bétonnée, la rambarde et les toits de la ville. Mais à partir du moment où le commissionnaire vient sauver Tomori, le champ visuel s'élargit et apparaissent alors les arbres, la pelouse et la beauté du ciel. Bien que liée aux disparus, la nature vient dans les œuvres de Medoruma offrir une forme d'apaisement également aux vivants, comme au lecteur.

➤ Une vision symbiotique des hommes et de la nature.

Qu'ils soient fantômes ou vivants, la nature entre souvent en symbiose avec les personnages de Medoruma. Outre l'utilisation de multiples comparaisons entre le corps humain et des formes issues de la faune et de la flore, l'auteur fait parfois se fondre les êtres dans le paysage qui les entoure.

壕は琉球石灰岩の小高い森の中腹にあった。降りしきる雨は木々の葉にあたって細かい霧になり、入口近くの岩壁のくぼみに隠れた石嶺と徳正の体に沁み込んだ¹⁷⁹。

La grotte se trouvait à flanc de montagne, dans une forêt en légère pente au sol calcaire des Ryûkyû. La pluie qui ne cessait de tomber se transformait en une fine bruine lorsqu'elle touchait les feuilles des arbres et s'infiltrait dans les corps d'Ishimine et de Tokushô, cachés dans une cavité de la falaise proche de l'entrée.

Dans *Suiteki*, l'eau de pluie entre dans les corps des personnages comme s'ils devenaient eux-même une partie de la roche contre laquelle ils s'appuient. En utilisant le verbe s'"infiltrer" (沁み込む), l'auteur renforce la proximité des hommes avec la nature où ils évoluent, proximité en l'occurrence forcée par l'obligation de se terrer dans une cavité rocheuse pour survivre. Il se dégage de ces œuvres une véritable porosité entre la nature et les corps humains, à l'image de l'eau qui compose plus de la moitié de notre masse corporelle. Et si Medoruma décrit souvent les corps humains dans leurs aspects les plus repoussants, il a *a contrario* tendance à magnifier la nature.

早朝の泉にはフミしかいなかった。集落を守る御嶽の森にホーピル(アカショウビン)の声が響き、底の砂が盛り上がる泉の水がさらに澄んでいくようだった¹⁸⁰。

De si bon matin, il n'y avait que Fumi à la source. Le chant des *hôpiru* (martin-chasseurs violets) résonnait dans la forêt sacrée qui protégeait le hameau et l'eau de la source mêlée au sable qui remontait du fond semblait devenir de plus en plus claire.

179 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., pp.217/218.

180 MEDORUMA Shun, *Hamachidori*, op. cit., p.348.

Dans *Hamachidori* comme dans la plupart de ses récits, l'auteur fait de nombreuses descriptions de la faune et de la flore d'Okinawa, y décrivant parfois avec précision les différents types de fleurs, de fruits, de légumes, d'arbres, de poissons et de mammifères qui peuplent les îles du sud. Mais il lui arrive également de partir d'un élément somme toute assez banal qu'il met en avant et rend éclatant par sa manière de le décrire. Ainsi l'eau de la source est ici rendue apaisante et belle à regarder par la description réaliste de sa luminosité et l'association de sa vue avec le chant des martin-chasseurs violets. L'activité pénible à laquelle est astreinte l'enfant – aller chercher tous les matins de l'eau à la source – se trouve adoucie par ces quelques phrases ; le travail est difficile, mais l'environnement agréable. Cette beauté de la nature mise en avant par l'auteur est le reflet d'une réalité : grâce à leur climat tropical, les Ryûkyû possèdent une végétation luxuriante et assez différente de celle du *hondo*. Cela était tout du moins le cas jusqu'au milieu du XX^e siècle. En effet, outre la destruction de magnifiques espaces naturels sous les bombes, la nature d'Okinawa se voit mise à mal depuis la guerre par trois facteurs concomitants : la présence des bases militaires américaines, le tourisme japonais et l'industrialisation à outrance. Medoruma aborde notamment la destruction engendrée par la production de canne à sucre et l'élevage intensif dans plusieurs de ses œuvres.

Quand j'étais entré à l'école primaire, je m'étais fabriqué une canne avec un des bambous qui poussaient autour de chez nous et, avec des camarades de classe, nous avions pris l'habitude d'aller pêcher dans la rivière tous les jours. Mais environ un an plus tôt, tout à coup, tout le monde avait cessé d'y aller. Avec l'accumulation des rejets de la sucrerie et de la porcherie, la pollution s'était soudain accélérée. Une sorte de mousse puante flottait sur l'eau trouble, d'une couleur tirant sur le vert et le gris et, lorsqu'il pleuvait, la terre rouge des champs d'ananas en amont transformait le courant en un flot boueux orange. Parmi les tilapias et les petits mulets que j'attrapais il y en avait de plus en plus auxquels manquait la nageoire dorsale ou pectorale, qui bavaient du sang, avaient le dos tordu en forme de S, ou une partie du corps gonflée. À la télévision et dans les journaux il était question des maladies de Minamata et Itai-itai et les plus grands garçons à côté desquels nous pêchions dans l'estuaire disaient qu'il ne fallait surtout pas manger ces poissons¹⁸¹.

Dans cet extrait de *L'awamori du père Brésil*, l'écrivain se porte témoin du passé auprès des plus jeunes générations en leur montrant comment était l'Okinawa "d'avant" et de quelle façon se sont produites ces coupures. Il s'attribue par ailleurs le rôle d'informer les lecteurs japonais des catastrophes écologiques qu'a subies son île et souligne combien le *hondo* ne se préoccupe guère de ce territoire, puisqu'aux informations on ne parle que « des maladies de Minamata¹⁸² et Itai-itai » :

181 MEDORUMA Shun, *L'awamori du père Brésil*, op. cit., pp.69/70.

182 Affectant le système nerveux et provoquant ainsi des douleurs insupportables, la maladie de Minamata 水俣病 (du nom du port où elle trouve sa source), aussi appelée Itai-itai. byô イタイイタイ病 (littéralement « Maladie aïe, aïe ») a provoqué le décès de plus de deux mille personnes, qui ont ingéré les produits de la mer pêchés dans le port de Minamata, à proximité duquel une usine rejetait entre 1960 et 1974 des produits chimiques (principalement du mercure) directement dans la mer.

catastrophes qui ont lieu sur l'île de Kyûshû. Il sous-entend qu'il n'est nulle part question des eaux polluées d'Okinawa et montre dans le même temps qu'il n'y a pas là de spécificité propre à son île, que les problèmes environnementaux se retrouvent sur tout le territoire.

L'impact néfaste du tourisme de masse est quant à lui évoqué dans *Les pleurs du vent*, récit où les villageois se divisent justement autour de cette question : faut-il accepter que leur village passe dans une émission télévisée sur la guerre et engranger de cette façon un afflux de touristes dans cette contrée jusque là reculée ?

Actuellement, les touristes ne viennent pas beaucoup ici parce que c'est loin de Naha, mais si le village est présenté dans une émission diffusée partout dans le pays et devient célèbre, on aura aussi des touristes de la métropole. On ne peut pas compter seulement sur l'agriculture pour assurer l'avenir du village, il est temps de faire un effort pour le tourisme¹⁸³.

Comme Medoruma l'exprime dans ce passage, le tourisme japonais (tout comme les bases américaines) apporte emplois et revenus aux Ryûkyû, région la plus pauvre du Japon. En contrepartie, il entraîne la destruction de nombreux espaces naturels et espèces endémiques, comme par exemple le chat d'Iriomote イリオモテヤマネコ. Chat sauvage originaire de cette petite île de l'archipel Yaeyama 八重山 situé au sud de l'île d'Okinawa, il fut peu à peu décimé par le trafic routier depuis la construction de la route départementale dans les années 1970. Classé Monument naturel national en 1972, il est maintenant considéré en danger critique d'extinction, mais en 2020, du fait de la pandémie mondiale, les activités touristiques ont cessées et « pour la première fois depuis vingt-deux ans, aucun chat d'Iriomote (...) n'a été tué dans une collision avec une voiture¹⁸⁴ » a souligné le ministère de l'environnement japonais. Aménagement des plages, construction d'hôtels à outrance, forêts détruites pour tracer des routes, les aménagements touristiques transforment les paysages de l'île et le mode de vie de ses habitants qui ont perdu le calme dont était imprégné leur lieu de vie. En vantant les charmes de la nature tropicale, l'État japonais contribue à la détruire. C'est pour cette raison que l'auteur d'Okinawa oscille encore une fois entre deux directions : pour éviter que sa littérature ne donne la même envie de voyages touristiques idylliques que promeuvent les autorités, il rebondit immédiatement vers l'image d'une nature ravagée par les fléaux actuels lorsqu'il vante la beauté de son île, tendant de cette manière à brosser un portrait au plus proche de la réalité.

183 MEDORUMA Shun, *Les pleurs du vent*, op. cit., pp.37/38.

184 À lire sur le site de Courrier international, « Grâce à la pandémie, les chats d'Iriomote ont échappé aux accidents de la route », <https://www.courrierinternational.com/article/espece-menacee-grace-la-pandemie-les-chats-d-iriomote-ont-echappe-aux-accidents-de-la-route>, Ryûkyû Shinpô, Naha, publié le 23/03/2021, Consulté le 05 octobre 2021 à 17h.

➤ Les liens étroits entre animaux, plantes et êtres humains.

Parmi la faune décrite dans les récits de Medoruma, se trouvent d'un côté des animaux qui apportent par leur présence une forme d'apaisement aux protagonistes et de l'autre des animaux, réels ou métaphoriques, qui se fondent dans les corps même des humains. Ces derniers accompagnent les défunts et viennent rappeler que les enveloppes charnelles des Hommes finissent elles aussi par retourner à la terre, pour mieux nourrir d'autres espèces.

陥没した傷口から蠅が飛び立つ。蠅はしばらく男の頭のまわりを飛んでいたが、シーツの上に降りるとまもなく消えた¹⁸⁵。

Une mouche s'envola de sa plaie ouverte. Elle tourna un petit moment autour de la tête de l'homme, mais dès qu'elle descendit vers les draps, elle disparu.

Lorsqu'il décrit la file des soldats qui viennent s'abreuver au pied de Tokushô (*Suiteki*), l'auteur s'attarde à montrer les vers et les mouches qui ne font plus qu'un avec ces hommes encore debout, mais qui se trouvent à la frontière de l'au-delà ; morts depuis cinquante ans mais bien vivants dans cette chambre des souvenirs. Dans l'imaginaire collectif occidental, les fantômes sont représentés comme des êtres éthérés, pourvus d'un corps vaporeux qui n'est plus tout à fait soumis aux mêmes lois que celui des vivants. Les fantômes de *Suiteki* possèdent au contraire toutes les caractéristiques d'un être vivant, ils saignent, ils ont soif, ils attirent les insectes qui se nourrissent dans les plaies et les cadavres. L'auteur joue sans cesse avec la confusion qu'il crée dans l'esprit du lecteur : d'un côté il lui présente de véritables soldats blessés au front, de l'autre il les place dans un cadre invraisemblable, à savoir la chambre d'un vieil homme paralytique d'où ils rentrent et sortent en traversant les murs pour boire l'eau s'écoulant de son orteil. Toujours dans cette alternance entre réalisme et surréalisme, la mouche de cet extrait qui donne davantage de réalité aux soldats disparaît par magie dès qu'elle s'approche du lit du personnage, comme si ces apparitions ne pouvaient dépasser une certaine limite de son champ de vision.

Dans les récits de Medoruma, l'union entre la nature et les hommes peut également se produire de leur vivant : ils font simplement partie d'elle et, dans de nombreux passages, les corps humains se confondent avec les arbres, les fleurs ou les animaux.

すでに中位の冬瓜ほどにも成長した右足は生っ白^{すぶい}い緑色をしていて、ハブの親子が頭を並べたような指が扇形に広がっている¹⁸⁶。

185 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.213.

186 Ibid., p.191.

Ses doigts de pieds étirés en éventail s'alignaient, comme autant de têtes d'une famille entière de serpents *habu*, au bout de sa jambe droite qui avait déjà atteint la taille d'une *subui* de taille moyenne et qui avait pris une teinte verdâtre qui tirait sur le blanc.

Ici, Medoruma compare successivement la jambe de Tokushô avec une plante (la *subui*) et un animal (le *habu*) endémiques à l'île d'Okinawa. Son personnage principal devient alors dans l'esprit du lecteur désorienté par autant d'images, une sorte de chimère, à la fois humaine, végétale et animale, dont sort de surcroît une eau qui contient des traces minérales (la chaux). La courge *subui* possède un rôle central dans ce récit : liée à Tokushô et à ses traumatismes de la guerre, elle incarne différents rôles et les interprétations à son sujet peuvent être multiples. Très juteuse, la *subui* est tout d'abord le réceptacle de l'eau ingérée dans sa jeunesse ; se développant sur le sol, rampant sur la terre et s'accrochant dans la haie, elle rappelle également à l'esprit du lecteur ces soldats qui agonisent sur les champs de bataille, et plus particulièrement celui qui a attrapé le pied de Tokushô lors de sa fuite ; grossissant dans le jardin au fur et à mesure que le trop plein mémoriel du vieil homme se déverse, elle peut enfin être vue comme la métaphore de la mémoire qui se libère. Et c'est précisément sur cette image que se clôt le récit.

➤ Le rôle de la nature dans l'apaisement du lecteur à la toute fin des œuvres.

親指くらいものある蔓が冬瓜から仏桑華に伸びている。長く伸びた蔓の先で、黄色い花が青空に揺れていた。その花の眩ゆさに、徳正の目は潤んだ¹⁸⁷。

Des vrilles aussi larges qu'un doigt poussaient du *subui* jusque dans la haie vive. Au bout de celles qui étaient montées le plus haut, des fleurs jaunes se balançaient dans le ciel bleu. Ébloui par ces fleurs, les yeux de Tokushô se mouillèrent.

Sorti dans le jardin, Tokushô observe le plant de *subui* qui n'a cessé de croître tout au long de sa léthargie et qui s'est accrochée aux plantes de la haie vive pour grandir, pendant que lui se raccrochait à la vie et à ses souvenirs. Alors ébloui par la vision de ces fleurs jaunes qui se détachent sur le bleu profond du ciel, il pleure enfin. La lecture de ce récit étant par bien des aspects éprouvante et dérangeante, le lecteur est également amené à ressentir avec ces quelques lignes un sentiment d'apaisement et de libération. Les yeux s'embuent, le traumatisme s'écoule quelque peu avec les larmes. Sous la plume de Medoruma, la beauté d'une fleur suffit à réchauffer le cœur glacé de ses personnages, comme de ses lecteurs. La présence de ce sentiment de libération qui apparaît à la fin de ces textes est troublante et dénote d'un jeu de l'auteur avec les récepteurs de ses œuvres. Les malmène-ils sentimentalement pour mieux les apaiser au cours de la dernière page ? Ou bien

187 Ibid., p.227.

crée-t-il ces fins apaisées dans le seul but de ne pas perdre son lectorat ? Ces deux hypothèses sont certainement vraies, car jouer avec les sentiments du lecteur, c'est aussi le tenir ; une œuvre qui procure des sentiments intenses, même désagréables, imprègne plus profondément la conscience qu'un récit dénué de tout impact affectif. Cependant, trop de noirceur pouvant éloigner une certaine frange du lectorat, le fait de conjuguer violence et apaisement laisse une marque plus grande dans les esprits et ouvre la lecture à davantage de personnes. L'écrivain Amemura Kô décrit dans son hommage à Yoshimura Akira intitulé « Le chemin qui mène à la félicité » son rapport aux œuvres de cet auteur en regard de celles de Nishimura Jukô 西村寿行 (1930-2007).

十代後半から二十代前半に掛けて、まさに対極に位置するこのお二人の小説をむさぼるように読んだ。今思えば、当時の僕にとって寿行作品は「毒薬」であり、吉村作品は「解毒薬」だった。『魔の牙』や『血^{ルジラ}の翳り』を読んで錯乱した脳内を『星への旅』や『殉国』を読んで鎮め、社会の底辺に落ちて自暴自棄になりかけていた自分を無意識のうちにセーブしていた気がしてならない。もし寿行さんの小説のみを読み続けていたら、僕は法律でいうところの加害者か被害者のどちらかになって、生死の判別は不明だが、少なくとも今僕がいるまともな世界のは存在していないと思う¹⁸⁸。

Entre quinze et vingt-cinq ans environ, j'ai dévoré les récits de ces deux romanciers que je considère pourtant comme étant à l'exact opposé l'un de l'autre. Maintenant que j'y repense, les œuvres de Nishimura étaient à l'époque une sorte de « poison » pour moi, tandis que celles de Yoshimura agissaient comme une « antidote ». La lecture de *Voyage vers les étoiles*, ou de *Mourir pour la patrie* apaisait mon cerveau halluciné par *Les dents du démon*¹⁸⁹ ou *L'ombre du sang*¹⁹⁰ et j'ai l'intime conviction que ces œuvres de Yoshimura m'ont inconsciemment sauvé d'une chute dans les bas-fonds de la société et dans le désespoir. Si durant toutes ces années je n'avais lu que les romans de Nishimura, je ne sais pas si, aux yeux de la loi, je serai devenu une victime ou bien un bourreau ; et bien que la distinction entre la vie et la mort me reste obscure, je suis au moins certain que je n'existerais pas dans le monde où je me trouve actuellement.

Les œuvres de Yoshimura qu'il cite – *Voyage vers les étoiles*¹⁹¹ et *Mourir pour la patrie* – font pourtant partie des récits les plus sombres de l'auteur, mais Amemura les reçoit comme une antidote, car elles donnent une vision précise et charnelle de la mort. En regard du phénomène que décrit Amemura, nous pouvons dire que Medoruma fait en sorte de créer des œuvres qui soient tout à la fois poison et antidote. S'inscrivant dans le projet cathartique qui les guident, ces récits détruisent, puis soignent... Et prennent dans le même temps le lecteur dans leur filet.

188 AMEMURA Kô 飴村行, « Shifuku e to tsuzuku michi », op. cit., p.305.

189 NISHIMURA Jukô 西村寿行, *Ma no kiba* 「魔の牙」 (Les dents du démon), Tôkyô 東京, Tokuma shoten 徳間書店, 1977.

190 NISHIMURA Jukô 西村寿行, *Rujira no kageri* 「血の翳り」 (L'ombre du sang), Tôkyô 東京, Shôdensha 祥伝社, 1980.

191 YOSHIMURA Akira (traduit par MAKINO-FAYOLLE Rose-Marie), *Voyage vers les étoiles*, Arles, Actes Sud, 2006.

Dans les trois dernières phrases de *Suiteki* citées plus haut, les rôles entre l'homme et le végétal sont par ailleurs inversés : son pied a dégonflé et il ne ressemble plus à une courge, en revanche, les vrilles du plant de *subui* sont « aussi larges qu'un doigt ». Le terme *oya.yubi* 親指 qui est utilisé ici peut renvoyer aussi bien au pouce qu'au gros orteil, mais dans le contexte de cette œuvre, le lecteur est amené à penser au gros orteil de Tokushô, d'où s'écoulait l'eau qui a fait grandir le *subui*. L'être humain et la plante ne font alors plus qu'un, ils se nourrissent l'un de l'autre : elle a eu besoin de lui pour croître, il a besoin d'elle pour se libérer de sa mémoire. Cette histoire est révélatrice du regard que porte Medoruma sur la nature, un regard empreint d'écologie qui rappelle à ses lecteurs combien l'être humain a besoin d'elle pour vivre. Dans cette démarche, l'auteur okinawaïen choisit le plus souvent pour personnages principaux des paysans, des pêcheurs, des éleveurs, des villageois qui vivent au plus près de la nature, grâce à la nourriture qu'elle produit.

東の空に黄金色の光が広がり始めている。紫がかった弱い光が街を包み、実家の屋根を見分けることができた。友利はカメラを見つめ、指先でなでた。それから、ゆっくり腕を上げると、カメラを手すりに叩きつけた。一度では壊れず、三回叩きつけてプラスチックのケースを割れると、フィルムを引き出し、展望台の下に投げ捨てた。膝が崩れ、コンクリートの床に座り込んだ友利は、声を噛み殺して泣いた¹⁹²。

À l'est, une lueur dorée commençait à se déployer dans le ciel. La lumière violacée enveloppait la ville et Tomori pouvait distinguer le toit de leur maison. Il regarda fixement l'appareil photographique et le caressa du bout des doigts. Puis, il leva doucement les bras et le frappa contre le parapet. Il ne réussit pas à le casser du premier coup, alors il le tapa trois fois ; une fois la boîte plastique brisée, il arracha la pellicule et la jeta sous le belvédère. Ses genoux plièrent ; assis sur le sol de béton, Tomori pleura d'une voix étouffée.

À la toute fin de *Denrei.hei*, Tomori se rend dans un parc muni d'une plateforme, du haut de laquelle son regard peut balayer toute la ville. C'est là qu'il tente de se suicider et qu'il semble finalement renaître face aux rayons du soleil qui se lève. Cette fin rejoint celle de *Suiteki*, en sens où elle met un terme de manière relativement apaisée à un récit torturé, d'où émane sans cesse la souffrance psychologique des personnages. Cet apaisement, Medoruma le fait en partie passer par la vue d'un lever de soleil. Tomori, tout comme Tokushô, laisse alors les larmes monter à ses yeux. Les rayons de l'aube transmettent au personnage de *Denrei.hei* la force de briser son appareil et de détruire par ce geste le traumatisme transmis par son père. Le fantôme d'Iju qui vient détacher son corps du parapet où il venait de se pendre, est également lié au jeu de l'obscurité et de la lumière. Chacune de ses apparitions se déroule soit dans la nuit (face à Kaneshiro et au père de Tomori) soit au lever du jour (face à Tomori) et la lumière joue un rôle central dans ce que perçoivent de lui les personnages qui le croisent. Kaneshiro met du temps à l'apercevoir puisqu'il l'entraîne d'abord

192 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.291.

dans l'ombre d'un distributeur automatique, avant de se montrer à la lumière des lampadaires ; le père de Tomori le photographie éclairé par le feu qui consume les véhicules ; le fils de celui-ci, qui le voit dans la pénombre, se rend compte grâce à lui que le jour est sur le point de se lever.

肘を上げて敬礼した少年兵の指の先に、白み始めた夜空が見える¹⁹³。

Au bout des doigts du jeune homme, qui avait relevé un bras pour le saluer, il vit que le ciel nocturne commençait à blanchir.

Étant donné qu'il n'a pas de tête, c'est le ciel de l'aube qui apparaît au bout de la main d'Iju, lorsqu'il la monte en guise de salut militaire. Il attire de cette façon le regard de Tomori vers le ciel et lui fait prendre conscience de l'imminence du retour de la lumière. L'espoir naît de ce fantôme et de la promesse d'un jour nouveau. Tout comme celle de *Suiteki*, la fin de ce récit est très courte en regard du reste de l'histoire ; les fins des œuvres de Medoruma ont par ailleurs tendance à laisser le sentiment de ne pas être soignées, de comporter souvent des clichés, d'être répétitives et antinomiques de tout ce qui les précède du fait de la luminosité qui s'en dégage. *Suiteki* par exemple se clôt presque à la manière d'un conte : le personnage à la fois ridicule et vil de Seiyû est puni, l'enchantement autour de l'eau qui s'écoulait du pied de Tokushô disparaît à son réveil, comme si le sort était levé, et tout rentre dans l'ordre des choses. Nous avons précédemment dit que ces dernières phrases apaisent, mais nous ajouterons ici qu'elles laissent également une impression relativement éphémère par rapport à tout le reste. L'apaisement est en quelque sorte le seul élément qui en demeure, donnant ainsi l'impression que ces œuvres n'ont pas de fin. Ne pas soigner le dénouement est pour Medoruma une manière de montrer que la finalité importe peu, car les histoires qu'il narre ne sont pas limitées, ni dans le temps, ni dans l'espace. Elles ne mènent pas le lecteur d'un point A à un point B et ne donnent aucune explication sur les questions que pose le reste du récit. Les histoires marquent ainsi davantage par des sensations qui amènent à la réflexion, que par des idées prédéfinies.

➤ Le caractère écrasant de la nature.

Medoruma ne dépeint cependant pas la nature uniquement comme quelque chose d'idyllique et de bienveillant : il arrive qu'elle se déchaîne, notamment sous la forme des pluies diluviennes de la mousson tropicale, et qu'elle rende ainsi la vie encore plus compliquée qu'elle ne l'est déjà. Elle oblige également ceux qui habitent en son cœur à s'adapter à elle : les enfants du village où vit Fumi sont obligés d'aller tous les matin faire un long trajet en portant des baquets d'eau sur leurs

193 Ibid.

épaules pour la ramener à leur famille, les paysans vivent au gré du temps qui influe sur leurs récoltes, etc. Par ailleurs, étant donné qu'elle agit parfois comme un miroir qui révèle les sentiments profonds des personnages, il lui arrive également d'être teintée de leurs terreurs.

徳正は斜面を滑り降り、木々の枝に顔を叩かれながら、森を駆け抜けた。月明かりに白い石灰岩の道が浮かび、倒れた兵が黒い貝のように見えた。鱗が一枚一枚剥がれ落ちていく黒い蛇の尾が道の向こうに見える¹⁹⁴。

Tokushô dévala la pente et traversa la forêt en courant, le visage battu par les branches des arbres. Sous la lumière de la lune, il voyait le chemin blafard de pierres à chaux flotter sous ses yeux et les soldats tombés lui semblaient être de noirs coquillages. Le bout du chemin lui apparaissait comme la queue d'un serpent noir qui perdait une à une ses écailles.

Fuyant la grotte, terrifié par le monde dans lequel il est plongé et par ce qu'il vient de faire, le jeune Tokushô perçoit alors la nature qui l'entoure de manière horrifique. Les branches des arbres qui apparaissent souvent comme un couvert végétal protecteur ralentissent ici sa fuite en le frappant comme autant de remords ; la lueur de la lune, bien loin d'être apaisante, transforme le paysage entier en un tableau fantasmagorique ; les corps sans vie des soldats deviennent sous ses yeux d'énormes coquillages, tandis que les blessés qui rampent sur le sol se transforment en autant d'écailles d'un gigantesque serpent. Le regard du personnage intègre les corps blessés et les cadavres au reste du paysage, mettant ainsi de la distance entre eux et lui : ils appartiennent au monde de la terre et des animaux rampants, lui est debout. Si différence il y a entre les êtres humains et les autres éléments de la nature, celle-ci semble résider uniquement dans le fait que les premiers avancent debout, à la verticale. À partir du moment où les corps des hommes se retrouvent à l'horizontale, ils deviennent coquillage, serpent, courge, ou encore le logis d'un *aaman*¹⁹⁵ (sorte de bernard-l'hermite). De multiples interprétations sont possibles à ce sujet, mais nous pensons que réside ici l'une des causes du traumatisme de Tokushô qui s'est joué au moment où le soldat blessé s'est agrippé à sa jambe. Ce soldat a tout d'abord agi dans son esprit comme l'incarnation de son ami qu'il a laissé dans la grotte, mais il l'a également, en cet instant, précipité à la frontière des deux mondes : en le déséquilibrant, il l'a entraîné vers la terre, vers le lieu des disparus. Et lorsque, cinquante ans plus tard, il côtoiera le souvenir de toutes les victimes de la guerre qui furent ses compagnons, Tokushô est paralysé, contraint de rester allongé, dans la position des défunts.

Parmi les difficultés engendrées par la nature, celle qui est la plus souvent décrite est la pluie. Medoruma la met notamment en scène dans *Denrei.hei*, lorsque le père de Tomori se trouve sur le front.

194 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.220.

195 C'est ce qui arrive à Kôtarô, personnage de *Mabuigumi L'âme relogée*.

激しい雨で森の中に掘られた壕の周囲には水が流れ落ち、足を取られないように斜面を下りるだけでも大変だった。(…)百メートル行く間に、足を取られて五回以上も泥の中に這った。(…)土砂降りの雨で、飛来する砲弾の音が聞きづらかった¹⁹⁶。

À cause de la pluie diluvienne, l'eau dévalait autour des tunnels creusés au cœur de la forêt et le seul fait de descendre la pente sans se laisser happer les pieds par le sol devenait un véritable tour de force. (...) Sur cent mètres environ, il s'était retrouvé plus de cinq fois à ramper dans la boue. (...) Il était devenu difficile d'entendre le sifflement des balles ennemies avec ce déluge.

La pluie vient ajouter son lot de misère sur les champs de bataille. Présente dans tous les récits dont l'action se déroule durant la bataille d'Okinawa, elle relève avant tout d'une réalité historique : ce territoire connaît une intense période de mousson à la fin du printemps, et celle de 1945 a durement frappée les civils qui fuyaient les combats, tout comme les soldats des deux camps. Dans son livre autobiographique intitulé *Frères d'arme*, l'ancien combattant américain Eugène Slège écrit ainsi au propos de la bataille d'Okinawa: « C'était la première fois que je faisais l'expérience de la boue au combat, et c'était encore plus ignoble que ce que j'avais imaginé¹⁹⁷. ».

Dans bien des œuvres littéraires ou cinématographique qui mettent en scène une bataille, le déchaînement de la nature apparaît aux moments les plus critiques, venant ainsi amplifier le *pathos* et la terreur que le récepteur de l'œuvre est amené à ressentir. Ce mécanisme où la violence de l'environnement (généralement un orage ou une tempête) vient faire écho à celle de l'histoire et des passions qui déchirent les protagonistes est particulièrement associé au cinéma américain, mais il se retrouve aussi dans des films japonais, comme le célèbre *Les sept samouraï*¹⁹⁸ de Kurosawa Akira 黒澤明 (1910-1998), film dans lequel la bataille finale se déroule sous des trombes d'eau. Les exemples littéraires ne manquent pas non plus et ce procédé est utilisé non seulement dans les récits de guerre, mais également pour souligner des passages épiques où le héros est confronté à de nombreuses difficultés. C'est par exemple le cas dans *L'homme qui rit*¹⁹⁹ de Victor Hugo (1802-1885), récit au début duquel la fuite de l'enfant coïncide avec le passage d'une tempête qui menace de le broyer, métaphore de la vie elle-même. Cependant, nous pensons que la mise en scène de cette pluie diluvienne et de la boue qui en découle ne relève pas de ce mécanisme dans le cas des œuvres de Medoruma. Nous sommes ici simplement face à une description la plus fidèle possible de cette bataille d'Okinawa qui s'est réellement déroulée dans de telles conditions. En effet, tous les récits fictionnels ou documentaires, ainsi que les témoignages à son sujet rapporte la présence de ce mauvais temps. De plus, la pluie et la boue de *Suiteki* et de *Denrei.hei* ne sont pas présentées comme terrifiantes ou dangereuses, elles sont avant tout des entraves supplémentaires pour les

196 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.279.

197 SLEDGE Eugène (traduit par HAAS Pascale), *Frères d'armes*, Paris, Les Belles Lettres, 2019, p.372.

198 KUROSAWA Akira, *Les sept samouraï*, Wildside, 1954.

199 HUGO Victor, *L'homme qui rit*, Paris, Gallimard, 2002.

protagonistes, elles les empêchent d'entendre les balles ennemies et de courir aussi vite qu'ils le voudraient. L'auteur n'insiste pas sur ces éléments, ils sont importants comme partie du décor mais non pas centraux dans le mécanisme de narration.

Sous la lune, dans le sable qui volait, une tortue de mer creusait. Des centaines de navires de guerre américains croisaient au large et pilonnaient l'île, jour après jour. Il y avait quelque chose d'irréel dans cette tortue qui avait traversé pareille mer à la nage, pour s'en venir pondre sur l'île. Et pour Uta ce fut une sensation étrange d'être là, comme de retour au village avant le début de la guerre, à observer cette masse noire ensevelie dans le sable, à écouter la chute des grains de sable sur le liseron des dunes²⁰⁰.

Par ailleurs, dans de nombreux récits de Medoruma, les personnages croisent la route d'animaux qui vont influencer sur le cours de leur vie. C'est notamment le cas d'Uta dans *Mabuigumi*, *L'âme relogée* 「魂込め」 (*Mabuigumi*, 1998) avec la tortue de mer qui apparaît dans cette description particulièrement belle : en pondant ses œufs sur la plage, elle va attirer à découvert Omïto (amie d'Uta et mère de Kôtarô), provoquant involontairement sa mort sous les balles ennemies. Observer cet animal gigantesque qui continue sa vie normalement au milieu du chaos donne un instant l'illusion à ces deux femmes que la guerre n'est qu'un lointain cauchemar, ce qui sera fatal à l'une d'elle. L'*aaman* qui apparaît dans cette histoire finira, lui, par tuer Kôtarô en grandissant dans sa bouche, endeuillant une seconde fois Uta de la personne à qui elle tient le plus. Dans *Les pleurs du vent*, ce sont les crabes qui grouillent sur le cadavre du *kamikaze* lorsqu'il vole son stylo qui vont provoquer un sentiment de culpabilité à Seikichi, sentiment qui durera toute sa vie, en lui donnant l'impression que le soldat vivait encore. Mais, contrairement à ce dont sont capables les Hommes, le tort que peuvent parfois causer les animaux aux personnages ne contient aucune intentionnalité, c'est un simple concours de circonstance qui les amène à modifier le cours de leur vie. Dans le cas de l'*aaman*, comme dans celui de la tortue, ils attirent la colère d'Uta, comme s'il étaient les uniques responsables de la disparition de ces deux êtres qui lui étaient si chers ; ils ne sont pourtant qu'une image sur laquelle elle reporte sa colère, puisque la véritable cause de ces deux décès n'est autre que la guerre menée par les êtres humains.

➤ Un équilibre précaire entre représentation fidèle d'Okinawa et production d'exotisme.

学校から帰りや薪拾いの合間に、山桃やグミ、ギーマ、バンシルー、シークワサーの実を見つけると、フミは木に登ってもぎ取り、下にいるシヅに落とした²⁰¹。

200 MEDORUMA Shun, *Mabuigumi L'âme relogée*, op. cit., p.41.

201 MEDORUMA Shun, *Hamachidori*, op. cit., p.350.

Au retour de l'école, ou pendant leur pause alors qu'elles ramassaient du fagot, il leur arrivait de passer près d'arbousiers, de chalefs argentés, de *giima*²⁰², de goyaviers ou de *shikuwasa*²⁰³ : Fumi montait alors dans l'arbre pour cueillir ses fruits et elle les faisait tomber en bas, pour que Shizu les ramasse.

Medoruma décrit de façon détaillée la flore qui entoure ses personnages, citant les noms de chaque plante auprès desquelles ils évoluent. Il plonge de cette façon le récepteur du texte plus en avant dans l'effet de réalité des scènes, et met dans le même temps en échec tout lecteur étranger aux Ryûkyû, qui se trouve alors confronté à des mots okinawaïens qui ne renvoient à aucun signifié connu. D'un côté, c'est une manière de l'amener à chercher par lui-même la signification de ces mots et à se renseigner sur Okinawa. Mais en faisant cela, Medoruma produit aussi ce qu'il critique, à savoir un effet d'exotisme. L'emploi de ces mots met une distance entre le texte et son récepteur, car ce dernier ressent par leur présence la distance physique et culturelle qui le sépare des personnages. Les *giima*, les goyaviers et autres *shikuwasa* évoquent immédiatement les îles tropicales, le soleil et toutes les images préconçues qui circulent à leur sujet. Ainsi, la description détaillée de l'espace naturel de son île natale procède, comme nous allons le voir dans la prochaine partie, du même processus que sa façon de mettre en scène les éléments culturels propres à cet espace.

202 Le *giima* ギーマ est un arbuste aux baies violacées qui appartient à la famille des Ericaceae (comme les myrtilles ou les bruyères). Il est présent principalement dans les Ryûkyû et à Taiwan.

203 Le *shikuwasa* シークワサー ou mandarinier de Taiwan donne de petits agrumes proches du citron.

3) La culture Ryûkyû entre spécificités et hybridations.

➤ Revendiquer l'identité d'une culture hybride.

Autrefois, on avait l'habitude de dire que la Chine était le pays de l'écriture, le Japon le pays des arts martiaux, Okinawa celui de la musique. Ce qui se traduisait aussi dans la décoration des *tokonoma* (alcôve) : en Chine, on y mettait des rouleaux calligraphiés, au Japon souvent un sabre ou une armure, et chez nous, un *sanshin*²⁰⁴.

Teruya Rinken, leader du groupe de pop okinawaïenne Rinken Band explique ainsi l'importance de la musique dans la culture de son île, par l'association d'un élément culturel typique à une ère géographique particulière. À en croire cette opinion justifiée par son caractère ancestral (« Autrefois »), la Chine, le Japon et Okinawa seraient des zones à la culture bien différenciée, particulière et sans points communs, vision qui gomme toute notion d'échanges culturels. Teruya l'avance comme une manière de prouver l'indépendance culturelle d'Okinawa par rapport au Japon et à la Chine, tout en justifiant la fierté qu'il éprouve pour son identité. Mais est-ce vraiment rendre justice à la culture okinawaïenne que de passer sous silence toutes les influences qu'elle a reçu de la part de ces deux pays, puis des États-Unis ? Et ce, alors même que le *sanshin* 三线 est un instrument dérivé du *sanxian* 三弦 chinois ; le premier n'étant jusqu'au XIII^e siècle qu'une copie conforme du second. Il est également possible d'arguer que l'un des arts martiaux le plus connu au Japon, le karaté 空手²⁰⁵, vit le jour à Okinawa et que les *bushi* japonais aimaient eux aussi accrocher une calligraphie dans leur *tokonoma*. Nous voyons ainsi que revendiquer son identité, même pour la noble cause d'un désir d'indépendance (ou du moins de sa reconnaissance de la part du pays auquel on est rattaché), est un exercice difficile, parsemé de pièges : à trop vouloir mettre en avant la spécificité de son lieu de naissance, le risque est de tomber dans une vision fermée de l'histoire et de nier toute interculturalité.

集まっている人々は皆、帽子やマスク、サングラスで顔を隠し、中には手に金属バットやヌンチャク、サイを持っている者もいる²⁰⁶。

Toutes les personnes rassemblées ici cachaient leur visage avec un chapeau, un masque ou encore des lunettes de soleil ; parmi elles il y en avait également qui tenaient à la main une batte de baseball, un nunchaku ou un *sai*.²⁰⁷

204 TERUYA Rinken, dans BOUCRELLE Virginie, « Rinken Band Pop d'Okinawa », op. cit., p.57.

205 Le karaté est également dérivé de la boxe chinoise, qui elle-même s'inspire des arts martiaux indiens.

206 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., pp.224/225.

207 Le *sai* 釵 est une arme utilisée dans les arts martiaux d'Okinawa : en forme de trident, elle permettait notamment de se défendre contre les samouraï en brisant la lame de leurs *katana*.

Dans ce passage de *Suiteki*, Medoruma met entre les mains de ses personnages okinawaïens de potentielles armes dont l'origine provient pour chacune d'un pays différent : la batte de baseball arrive tout droit des États-Unis, le nunchaku de Chine et le *sai* est typique d'Okinawa. Il induit lui aussi une tripartition, cette fois-ci implicite, entre Okinawa, la Chine et les États-Unis. Que Medoruma ait cité ces trois éléments, de façon intentionnelle ou non, illustre sa position : dans ses œuvres, il montre les "spécificités" d'Okinawa à travers les diverses influences que ce territoire a reçu, comme si ce qui faisait son identité différenciée du Japon était justement le caractère hybride de sa culture. Montrer la multiculturalité d'Okinawa (tout comme revendiquer la spécificité de la culture des Ryûkyû), c'est aussi participer à la déconstruction du mythe de l'homogénéité sur lequel s'est construite la nation japonaise. Par le fait de mettre sous leurs yeux les diverses influences qui ont bâti le territoire, Medoruma peut amener ses lecteurs à réfléchir sur l'interdépendance de la culture du *hondo* avec les cultures minoritaires du territoire et à porter leurs regards sur les *zainichi* 在日²⁰⁸, les *burakumin* 部落民²⁰⁹, les *nikkeijin* 日系人²¹⁰, en un mot, tous les exclus de cette prétendue "homogénéité". Cela rejoint l'idée que le chercheur Ozaki Bunta 文太尾崎 développe dans son article intitulé « Une application de la pensée créole aux problématiques japonaises : de l'antillanité à la japonésienité²¹¹ » : si la créolité était appliquée au Japon, la dichotomie entre homogénéité et universalité pourrait peut-être enfin être dépassée et laisser le champ libre à la voie apaisée du vivre ensemble dans un respect mutuel.

Jusqu'au XV^e siècle, époque à laquelle Sho Hashi (尚巴志, 1477-1526), le gouverneur de la plus importante seigneurie de l'île, unifia Okinawa (jusqu'alors morcelée en trois seigneuries) après avoir conquis les îles situées au sud et au nord, les habitants de ce territoire vivaient dans des communautés (*gusuku* グスク), chacune gouvernée par un chef. Depuis le VII^e siècle, cette partie du monde était tributaire de la Chine et l'influence culturelle de ce pays s'appliqua à tous les domaines

208 Le terme *zainichi* 在日 désigne les Japonais d'origine coréenne, descendants des émigrés Coréens que l'état japonais a fait venir sur son territoire lors de la Guerre du Pacifique. Bien que détenteurs de la nationalité japonaise, ils sont victimes de discriminations quotidiennes.

209 Le terme *burakumin* 部落民 (lit. « habitants des hameaux »), désigne les personnes qui sont issues d'une des castes ostracisées au Japon depuis l'aube des temps : les *eta* (穢多, lit. « emplis de souillures ») ou les *hinin* (非人, lit. « non-humains »). D'ascendance japonaise, leurs ancêtres avaient seulement en commun de faire un métier en lien avec la mort (tanneur, bourreau, boucher, etc.) ou d'être des saltimbanques. C'est durant l'époque Edo 江戸時代 (1603-1868) que la ségrégation fut la plus forte et que naquirent des quartiers séparés où vivaient les *burakumin* (les *buraku* 部落). Avec la restauration Meiji et la nouvelle ère qui s'ouvrit, le gouvernement abolit théoriquement cette ségrégation. Mais elle persista dans les esprits ; et encore de nos jours, les descendants de *burakumin* sont de fait victimes de discriminations. Par exemple, avant de marier leur(es) enfant(s), nombre de parents se renseignent sur les origines du/de la conjoint(e), afin de s'assurer que ses ancêtres n'habitaient pas un *buraku*.

210 Les *nikkeijin* 日系人, ce sont les descendants des Japonais qui ont émigrés au Brésil avant de revenir au Japon. Qu'ils soient métis ou issus de deux parents japonais, ils ne pas sont considérés comme de « purs Japonais » et subissent eux-aussi de nombreuses discriminations.

211 OZAKI Bunta, « Une application de la pensée créole aux problématiques japonaises », *Alternative francophone*, Vol. 1, n°4, 2011, pp.15-29.

(architecturaux, vestimentaires, alimentaires, etc.). Situé au carrefour de la Chine, de la Corée et du Japon, le royaume des Ryûkyû se trouvait au centre des réseaux marchands, et en 1609 le seigneur de Satsuma (Kyûshû) contraignit son roi à lui reconnaître allégeance. Jusqu'au XIX^e siècle, les Ryûkyû furent ainsi tout autant tributaires du Japon que de la Chine. En 1879, le Japon se rendit compte de la position hautement stratégique occupée par ce territoire dans la lutte contre l'expansionnisme occidental ; il annexa alors les Ryûkyû qui devinrent la "préfecture d'Okinawa". Le roi Shô Tai (尚泰, 1843-1901) fut obligé de partir vivre à Tôkyô et le Japon entreprit alors, jusqu'à la défaite de 1945, la colonisation forcée décrite précédemment. De 1945 à 1972, ce fut au tour des États-Unis de l'occuper et d'y diffuser leur culture, jusqu'à ce que les Ryûkyû redeviennent japonaises à la suite des accord Satô-Nixon (1969). De cette histoire naquit l'actuelle Okinawa, territoire construit sur de multiples strates culturelles, strates qui sont sans cesse soulignées par Medoruma.

« Au cinéma ou à la télévision, la publicité qui promeut "l'île de la guérison" ou "l'île de la longévité" donne d'Okinawa une image dépolitisée en la réduisant à ses atours culturels²¹². » souligne par ailleurs Satoshi Gabe 我部聖, dans son article intitulé « Un champ de bataille ». Medoruma, qui semble particulièrement craindre cette dépolitisation de la littérature, décrit en effet toujours l'envers de cette médaille dorée qui est attribuée à son île natale : ses personnages, en souffrance, sont bien loin de profiter des "atours culturels" de leur lieu de vie, qui apparaissent bien souvent davantage grotesques qu'attrayants.

裾を二つに折った米軍払い下げのズボンにビーチの売店で売っているような派手な T シャツを着て、徳正の様子を物珍しげに見ている²¹³。

Vêtu d'un pantalon issu du surplus de l'armée américaine ajusté par des ourlets de deux plis et d'un tee-shirt tapageur comme on en vend dans les boutiques de plage, [Seiyû] regardait Tokushô avec curiosité.

Divers éléments sous-tendent cette courte phrase issue de *Suiteki*, teintée de cynisme et moins quelconque qu'elle peut en avoir l'air à la première lecture. Il y a tout d'abord le fait que Seiyû porte un pantalon de l'armée américaine surmonté d'un tee-shirt « comme on en vend dans les boutiques de plage » : le lecteur entrevoit dans cette description la situation actuelle de l'île, prise en étau entre les bases américaines et l'afflux de touristes japonais attirés par les plages de sable fin. La guerre et le tourisme se mêlent jusque dans les habitudes vestimentaires des personnages.

L'auteur prend ensuite la peine de préciser que le pantalon est raccourci par deux ourlets : ici réside une réalité, celle que les habitants des Ryûkyû sont pour la majorité d'entre eux physiquement plus

212 SATOSHI Gabe, « Un champ de bataille », *Vacarme*, op.cit., p.100.

213 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.204.

petits que les Américains, ainsi que l'expression du sentiment d'infériorité qui découle de cette différence.

運転手がドアのノブに手をかけるのを見て、恐怖心が太い棒のように胸を突き上げる。
(...)アパート周辺の道には詳しくても、逃げおおせる自信はなかった。毎日軍隊で鍛えられている米兵達と金城とでは、走力も体力も比較にならない²¹⁴。

Lorsqu'il vit le conducteur poser sa main sur la poignée de la porte, un sentiment de terreur lui transperça la poitrine comme un épais bâton. (...) Il avait beau connaître tous les recoins de ce quartier, il ne pensait pas pouvoir leur échapper. Face à des soldats américains recevant chaque jour un entraînement militaire, Kaneshiro ne pouvait comparer ni sa rapidité à la course ni sa force physique.

Ce sentiment se retrouve également dans *Denrei.hei*, nouvelle dans laquelle Kaneshiro est partagé entre la colère envers les soldats qui le pousse à vouloir exprimer la violence qui surgit de son cœur, et la terreur que lui inspirent ces jeunes hommes physiquement plus forts. L'histoire se rejoue : les civils se retrouvent de nouveau démunis face aux soldats et Okinawa est toujours « un champ de bataille ». Seiyû adapte à sa taille le pantalon conçu pour les soldats américains de la même façon qu'Okinawa s'adapte à leur présence forcée. Les bases créent de l'emploi pour les îliens, les vêtements militaires sont revendus aux civils natifs de l'île : la culture évolue entre absorption, adaptation, crainte et admiration.

➤ Les jeux de miroir dans les œuvres de Medoruma.

Dans le passage où l'auteur décrit les vêtements portés par Seiyu, Medoruma crée en outre un jeu de regards enchevêtrés : Seiyû observe Tokushô « avec curiosité », tandis que le lecteur pose ce même regard curieux sur Seiyû, dont la tenue n'est pas dénuée d'étrangeté. Cette mise en abîme peut aller jusqu'à orienter le regard de celui qui lit vers sa propre personne et l'amener à s'interroger sur sa façon de voir le monde, sur la société dans laquelle il vit et les "incongruités" de sa culture. L'auteur affectionne tout particulièrement les jeux de miroirs qui peuvent permettre de sortir le lecteur de la vision étriquée qu'il pose sur les autres, pour renverser son regard vers lui-même. L'eau et le verre, matériaux à la fois réflecteurs et transparents, sont ainsi deux éléments omniprésents dans ses œuvres. Par exemple, plutôt que de montrer directement un personnage, il préfère souvent orienter le regard du lecteur sur le reflet de celui-ci.

押しつけられたタクシーのドアのガラスに映る清裕の顔が見る見る崩れていく²¹⁵。

214 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.265.

215 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.226.

Le visage de Seiyû, qui se reflétait sur la vitre de la portière du taxi contre laquelle il se retrouvait écrasé, se déforma en un clin d'œil.

Ici, le lecteur ne voit pas directement Seiyû, mais seulement le reflet de son visage, ce qui rend la scène presque cinématographique. Medoruma change le point de vue comme s'il déplaçait sa caméra pour placer son lecteur au plus près des personnages et accentuer dans le même temps l'impression de réalité qui s'en dégage. Le lecteur se retrouve au beau milieu de la foule et il aperçoit d'abord le taxi, où se reflète le visage de Seiyû, avant de voir l'homme lui-même. Ces deux éléments récurrents que sont l'eau et le verre se retrouvent par ailleurs unis dans un passage central de *Suiteki*.

水筒の水を掌に受けて、白い歯ののぞく唇の間にこぼした。あふれた水が頬を伝わるのを目にした瞬間、徳正は我慢できなくなって、水筒に口をつけ、むさぼるように水を飲んだ。息をついた時、水筒は空になっていた。水の粒子がガラスの粉末のように痛みを与えながら全身に広がっていく²¹⁶。

Il versa au creux de sa main un peu d'eau de la gourde et la fit couler entre les lèvres [d'Ishimine], d'où transparaissaient ses dents blanches. À l'instant où il vit l'eau déborder et se répandre dans ses joues, Tokushô ne pu se retenir plus longtemps : il porta la gourde à sa bouche et bu l'eau avec avidité. Lorsqu'il eut repris son souffle, la gourde était devenue vide. Les particules d'eau se répandirent peu à peu dans tout son corps, lui faisant mal comme s'il s'agissait d'éclats de verre.

Lorsque Tokushô boit l'eau destinée à son ami gravement blessé – point de départ du traumatisme qui l'affectera par la suite – l'auteur compare les particules d'eau à des éclats de verre, afin d'illustrer la torture morale qui afflige son personnage. Il est indéniablement difficile de retranscrire par des mots les sensations que l'être humain ressent dans sa chair lorsque son esprit fourmille de pensées douloureuses et en contradiction totale avec ses actes. Plutôt que de chercher à en faire une longue description, Medoruma tente de transmettre ces sensations par une simple comparaison de quelques mots. L'esprit transforme le liquide en solide, et l'apaisement par la douleur. Ici, le verre vient refléter l'état d'esprit de Tokushô, son visage intérieur et non son apparence.

Dans d'autres récits, les personnages de l'auteur okinawaïen peuvent également se confondre avec la vitre qui les reflète, comme c'est le cas de la jeune fille fantomatique qui apparaît dans une courte nouvelle intitulée *Garasu* (「ガラス」, La vitre).

216 Ibid., p.219.

カーテンの引かれたガラスに少女の影が映っている。(…)細かい影が立ち上がり、こちら向きになって腕を広げた瞬間、ガラスの割れる音が響く。砕けた少女の破片が落下する²¹⁷。

La silhouette d'une jeune fille se reflétait sur la vitre dont les rideaux n'étaient pas tirés. (...) L'ombre filiforme se leva, se tourna dans ma direction en écartant les bras ; à la même seconde le bruit d'une vitre qui se brise retentit. Les éclats de la jeune fille en mille morceaux tombèrent.

Dans cette nouvelle, les vitres semblent ne refléter que des illusions, des images internes du narrateur qui se projettent sur l'extérieur. Puisque le reflet amène à se voir soi-même, il peut tout autant permettre de voir ce qui n'existe que dans notre imaginaire. Ce procédé se retrouve dans *Denrei.hei*, avec l'appareil photographique. Nous pensons que le fantôme d'Iju qui apparaît sur la photographie prise par le père de Tomori est en quelque sorte une projection mentale de celui-ci : alors qu'il donne l'impression d'avoir oublié son ami défunt, sa mémoire endeuillée projette l'image d'Iju sur le monde réel. L'appareil photographique fonctionne alors dans les deux sens : il capture le paysage réel qui se trouve devant les yeux du photographe, mais aussi son paysage mental situé derrière ses pupilles, puis il rassemble les deux sur le papier. Ainsi, la photographie qui en résulte contient en quelque sorte deux images superposées, comme un paysage vu derrière une vitre sur lequel s'ajoute le reflet de son propre visage.

Les miroirs de Medoruma plongent le lecteur dans une ambiance étrange, à la frontière du rêve et de la réalité, où les sensations et les souvenirs personnels font écho au texte. Les personnages deviennent de simples reflets : reflets de la réalité, reflets de l'auteur ou reflets du lecteur ? Certainement les trois. Au-delà de la beauté stylistique qui en émane, ce procédé littéraire est un moyen de toucher en profondeur le récepteur de ces textes ; de même qu'une culture se construit par interactions avec les autres cultures qui l'entourent, le lecteur est amené par Medoruma à se construire lui-même face aux reflets des êtres de papier qui évoluent dans la fiction.

➤ L'inversion des clichés culturels dans *Suiteki*.

たちまち歌・三線が始まり、踊りに空手と盛り上がると、次の村会議員選挙を狙っている者が山羊を潰し、その対立候補と噂されている者が酒を買いに息子を走らせる。売り物にならなかったマンゴーやパインが皮を剥かれ、甘ったるい匂いが鯖缶やチギリイカの匂いに混じり、子供たちは爆竹を鳴らし、女達は山羊汁の鍋の火に顔をほてらせ、青年たちは浜に下りて潮の揺れに合わせて体を重ね、豚の肋骨をくわえた犬達が村中を走り回った²¹⁸。

217 MEDORUMA Shun, *Garasu*, op. cit., p.64.

218 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., pp.193/194.

Aussitôt vinrent les chants et les notes de *sanshin*, puis lorsque l'ambiance s'anima avec les danses et le karaté, le futur candidat aux élections se mit à abattre les chèvres, tandis que celui qui était, paraissait-il, le candidat adverse envoya son fils acheter de l'alcool. On éplucha les mangues et les papayes invendues, l'odeur trop sucrée se mêla à celle du maquereau en boîte et de la seiche, les enfants firent claquer les pétards, le visage des femmes devint écarlate à force de rester au dessus des marmites de bouillon de chèvre, les adolescents descendirent sur le rivage et unirent leurs corps au rythme de la marée, les chiens coururent dans tout le village avec des côtelettes de porc dans la gueule.

Medoruma décrit ici une fête qui se déroule dans le village où vivent Ushi et Tokushô, au tout début de la maladie de ce dernier. Alors que relativement peu d'éléments culturels traditionnels qui représentent généralement Okinawa aux yeux du monde sont présents dans ses œuvres, il cite en quelques phrases les chants, le *sanshin*, les danses, le karaté, des fruits endémiques, la cuisine à base de chèvre et de porc ou encore la présence de la mer. Tous ces éléments font généralement affluer dans l'esprit d'un lecteur du *hondo* les images idylliques de la lointaine Okinawa, l'île où l'on rêve de passer ses vacances, allongé sur la plage, bercé par la musique, les danses, le goût sucré des fruits et l'odeur alléchante de la cuisine exotique. Mais sous la plume de Medoruma, ils prennent une toute autre saveur et bien loin d'un sentiment de plénitude, c'est l'ombre de la violence qui plane sur le lecteur. La fête n'est qu'un prétexte à la bataille électorale, les pétard résonnent, loin d'être enivrantes les odeurs mêlent les fruits trop murs au maquereau et à la viande fraîche, les visages sont écarlates, les chiens traversent le village avec des os entre les dents, etc. Pris un à un, ces éléments ne seraient pas chargés de l'ambiance malsaine présente dans ce passage, l'impression de désordre repoussant qui en émane découle de leur association, mais aussi de la première phrase : c'est l'ambiance électorale qui influence tout le reste. La bataille pour les élections envenime dans les moindres recoins cette soirée censée être festive. Cette description se rapproche par ailleurs de la façon d'écrire de Murakami Ryû (村上龍, 1952), auteur qui tend à créer des scènes à l'ambiance étouffante, par l'association d'une multitude d'éléments à connotation repoussante. Medoruma déconstruit ainsi les clichés, qui ne semblent être qu'un vernis apposé sur les déchirures des habitants ; l'image de l'île paradisiaque devient cauchemardesque et la douceur cède la place à la douleur.

足元の男が踵に口をつけ、足の裏をなめ始める。恐ろしさにくすぐったさで、徳正は顔を歪め、おかしくなりそうな頭を正常に保とうと豊年祭の村踊りの歌詞を誦^{そらん}じた²¹⁹。

L'homme au bout du lit vint poser sa bouche sur le talon [de Tokushô] et commença à lécher le dessous de son pied. Le visage de Tokushô se tordit autant de frayeur, qu'en raison du chatouillement que cela produisait et comme il se sentait dérailler, il tenta de garder la tête froide en récitant les paroles chantées lors des danses du village effectuées à l'occasion de la fête de l'abondance.

219 Ibid., p.198.

Un peu plus loin dans le récit, ce sont les chants traditionnels qui font leur apparition dans un contexte particulier ; ces chants d'Okinawa, si prisés par les touristes, sont utilisés par Tokushô pour ne pas perdre la tête face aux soldats qui viennent s'abreuver à son pied. L'imaginaire exotique et doux qui se dégage de ces fêtes traditionnelles est détruit par l'auteur, qui présente alors les chants comme des remparts contre la folie qui guette les habitants de l'île porteurs de lourds traumatismes liés à la mémoire de la guerre.

➤ La place des femmes dans la société et dans les récits de Medoruma.

Les femmes sont, de façon générale, toujours présentes dans les œuvres de l'auteur okinawaïen. Ayant un rôle central dans *Hamachidori* ou *Avec les ombres*, les personnages féminins sont plus en retrait dans des œuvres comme *Suiteki*, mais elles n'en sont, là encore, pas moins importantes.

暴力団や税務署も恐かったが、ウシにばれる方がもっと恐かった²²⁰。

La peur d'être percé à jour par Ushi l'emportait sur la crainte qu'il éprouvait envers les organisations criminelles ou les percepteurs des impôts.

Dans *Suiteki* apparaît le personnage haut en couleurs d'Ushi, une femme forte, crainte par la plupart des villageois, qui semble tellement inébranlable que Seiyû dit ne l'avoir jamais vue pleurer²²¹ et dont il redoute le courroux plus que tout. Medoruma met en scène le même type de personnage dans *Mabuigumi L'âme relogée* avec Uta : l'une comme l'autre semblent au premier abord froides, désagréables, voir dangereuses et légèrement dérangées, prêtes à sortir une faucille pour faire fuir les voisins importuns. Ce regard, c'est celui que pose sur elles les autres villageois. Mais bien vite, le lecteur se rend compte que derrière une carapace de glace composée d'un fort caractère et d'un franc parlé, ces deux femmes sont bien loin d'être insensibles aux autres et qu'elles se préoccupent au contraire sincèrement des personnes qu'elles aiment.

Non dénuées de défauts, comme n'importe quel être humain, les personnages féminins nés sous la plume de Medoruma ont cependant un meilleur rôle que leurs pendants masculins : elles sont généralement plus lucides, réfléchies et altruistes. Malgré l'oppression que nombre d'entre elles subissent de la part de la gent masculine (le père du narrateur de *La mer intérieure* bat sa femme, la narratrice d'*Avec les ombres* est violée et tuée par un groupe d'hommes, Shizu est contrainte de se

220 Ibid., pp.214/215.

221 「ウシの涙など目にすることがあるとは思っていなかった[...]」 Ibid., p.223.

prostituer...), elles soutiennent ces hommes finalement assez faibles. Les infirmières de *Suiteki* soignent et réconfortent autant qu'elles le peuvent les soldats avant d'aller au devant de leur propre mort, Ushi et Uta cherchent par tous les moyens à faire revenir l'homme qu'elles aiment dans ce monde, quant à Tomori, c'est après le départ de sa femme qu'il finit par perdre tout espoir dans la vie, comme si elle représentait son unique soutien. Traditionnellement, la place de la femme dans la société okinawaïenne diffère quelque peu du Japon, en cela que « toute la vie religieuse des Ryûkyû est entre les mains des femmes²²² » (Claude Lévy Strauss, 1982). Contrairement au Japon, où certains hauts lieux du Shintô sont interdits aux femmes (elles sont considérées comme impures), la plupart des hommes n'ont pas le droit de se rendre dans les *utaki*, ces espaces sacrés où se déroulent les rites communautaires, que Medoruma met notamment en scène dans *Avec les ombres*²²³. À de rares exceptions près, seules les femmes peuvent côtoyer les esprits. Ce sont elles qui apportent la protection divine sur l'ensemble de leur famille, en premier lieu à leur(s) frère(s), se voyant par-là attribué un rôle protecteur des hommes dès leur naissance. Parmi les *Kaminchu* 神人 (les « personnes au service des dieux »), se trouvent notamment les prêtresses *Noro* 祝女 et les shamanes *Yuta* ゆた. Le rôle de *Noro* ne peut être exercé que par des femmes, ce sont elles qui détiennent le pouvoir de communiquer avec les ancêtres et les divinités. Profitant d'un niveau social élevé, elles assurent les différents offices, organisent divers rituels, s'adonnent à l'art divinatoire pour déterminer les jours propices aux événements de la communauté (mariages, cérémonies sacrées, funérailles, etc.) et à d'autres pratiques ésotériques qui leur permettent de conserver un lien étroit avec la population. Les *Yuta* sont en grande majorité des femmes, mais certains hommes assurent également ce rôle de shaman. Considérés comme capables d'entrer en communication avec les défunts, les *Yuta* sont plus proches que les *Noro* des villageois : ils « répond[ent] à des demandes individuelles, se consacrent à la recherche des causes surnaturelles d'un malheur ou d'une maladie et à l'interprétation des augures²²⁴. ». Dans *Suiteki*, Ushi fait mander l'une de ces shamanes dans l'espoir qu'elle parvienne à guérir son homme, alors que toutes les autres méthodes ont échoué.

老女たちの強い勧めで、評判の高いユタも頼んでみた。しかし、高い金をふんだくられた上に、祖先への敬いが足りないと言われ、ユタにすぎた自分の心の弱りようが情けなくなっただけだった²²⁵。

Sur les recommandations insistantes des vieilles femmes, elle fit même appel à une *Yuta* de renom. Mais en plus de lui extorquer une importante somme d'argent, cette dernière lui dit qu'elle ne respectait pas assez les ancêtres et finit ainsi de faire chavirer dans le malheur son cœur déjà faible qui s'était raccroché à la *Yuta*.

222 LEVI-STRAUSS Claude, *L'autre face de la lune, écrits sur le Japon*, Paris, Seuil, 2011, p.97.

223 Voir à ce sujet : AKAMINE Masanobu (traduit par BEILLEVAIRE Patrick), « Quelques aspects de la culture populaire d'Okinawa », *Cipango*, n°15, 2008, pp.207-228.

224 Ibid., p.215.

225 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.201.

Finalement, la *Yuta* ne parvient pas plus que le médecin à déterminer de quel mal est atteint Tokushô et bien loin de rassurer Ushi, elle ne fait qu'aggraver son désespoir. Medoruma présente ici la shamane comme une opportuniste dénuée de tout pouvoir, qui profite du malheur des villageois pour s'enrichir sans vergogne. C'est un des rares personnage féminin à n'avoir aucune empathie. Il souligne également dans ce passage la perte de confiance qu'ont les plus jeunes générations dans ce type de pratique et la déchéance inévitable des *Yuta*. Ushi ne fait appel à elle qu'en dernier recours et sous la pression des femmes les plus âgées du village : seules les plus anciennes générations portent encore un sentiment de confiance, apparemment infondé, envers elles. Matayoshi Eiki, autre grand auteur originaire d'Okinawa, donne une vision semblable des *Yuta* dans son roman intitulé *Histoire d'un squelette* 『人骨展示館』 (*Jinkotsu tenjikan*, 2002). Il écrit :

A Okinawa, quand un malheur survient dans une famille, certaines personnes louent les services d'un *yuta*. À tous les coups, celui-ci vous dit de respecter vos ancêtres, de rechercher l'origine de votre famille et d'établir votre arbre généalogique²²⁶.

Les personnages savent à l'avance ce que les shamanes vont leur dire ; leur travail perd ainsi tout son sens. Le chercheur Akamine Masanobu (赤嶺政信, 1954) souligne également que, malgré leur présence non négligeable dans la société actuelle, « les *yuta*, qualifié(e)s de "malfaiteurs [yakara 輩] trompant le peuple par des mensonges" furent souvent réprimés par les autorités. Même à l'époque moderne, leurs activités ont continué à faire l'objet d'une étroite surveillance par la police²²⁷. ». Le regard que pose sur ces shamanes les deux auteurs d'Okinawa montre ainsi que la vision dépréciatrice historiquement portée par les classes dirigeantes s'est peu à peu propagée parmi la population rurale, qui continuait pourtant jusque récemment à alimenter leur commerce.

➤ Les "cocasseries" d'Okinawa.

Selon le photographe et écrivain Nakazato Isao 仲里効, se trouvent à Okinawa de nombreuses choses qui n'existent pas dans les autres préfectures du Japon. Il n'entend pas citer par-là des spécificités culturelles ancestrales, mais plutôt des « cocasseries » issues de l'hybridation et des paradoxes auxquels l'île est confrontée.

Notre existence regorge de cocasseries semblables à ces « produits typiques », à ces « curiosités d'Okinawa », devrait-on dire, et ce beaucoup plus que l'on pourrait s'y attendre. Jetons par exemple un

226 MATAYOSHI Eiki (traduit par HONNORE Patrick), *Histoire d'un squelette*, Arles, Picquier, 2006, p.36.

227 AKAMINE Masanobu, « Quelques aspects de la culture populaire d'Okinawa », op. cit., p.215.

coup d'œil dans la rubrique « Vie quotidienne » des journaux. Si les annonces professionnelles et immobilières sont banales, il n'en est pas de même pour les avis de décès encadrés de noir. S'y succèdent les noms des personnes disparues, de leurs parents, frères et sœurs, autres membres de la famille, jusqu'à ceux des amis, voire des collègues de travail ; on fait même parfois mention des associations d'anciens du village, des unions claniques, du surnom d'une lignée, etc. Il est rare, ailleurs, de voir ainsi mis à nu les liens du sang, les alliances foncières et le statut social d'une famille à partir d'un seul décès²²⁸.

Dans *Hamachidori*, ce type de chronique mortuaire apparaît également au tout début du récit.

細かい字を読むのは目が疲れるので、ニュースはテレビを見ることにした。欠かさずに目を通すのは死亡広告欄だけだった。沖縄の新聞には一面全体を使った告別式の案内欄がある。知り合いの名前がないかを確認するのがフミの習慣だった。(…)見落としがないようにゆっくり黒枠の中の名前を追っていると、下段に来て、思いがけない名があった。仲泊シヅ(芸名・仲泊千鶴子)。フミはその名を何度も見返した。喪主は長女となっていて子どもは一人だけだった。つれあいの名前はなく、三人の孫と五人のひと孫の名前が続いている。数名の親戚のあとに、友人代表として二人の沖縄芝居のベテラン役者の名前があった。間違いなかった²²⁹。

Lire ces petits signes fatiguait [Fumi] et elle s'était mise à regarder la télévision pour tout ce qui concernait les informations. La seule partie [du journal] où elle ne manquait jamais de jeter un coup d'œil, c'était la rubrique nécrologique. Dans les journaux d'Okinawa, la rubrique qui annonce les cérémonies mortuaires occupe une pleine page. Fumi avait l'habitude de vérifier s'il ne s'y trouvait pas le nom d'une connaissance. (...) Pour que rien ne lui échappe, elle suivait doucement du regard les patronymes placés dans l'encadré noir lorsque, arrivée vers la fin, elle vit un nom auquel elle ne s'attendait pas. Nakadomari Shizu (Nom de scène : Chizuko). Fumi le relut plusieurs fois. Il s'avérait que parmi ses enfants, seule sa fille aînée organisait les funérailles. Sans qu'apparaisse le nom d'un mari, s'ensuivaient ceux de trois petits enfants et de cinq arrières-petits enfants. Après les quelques parents étaient inscrits les noms de deux anciens acteurs du théâtre d'Okinawa qui représentaient ses amis. Il n'y avait pas de doute possible.

Dans ce passage, l'auteur okinawaïen prend la peine de préciser que « Dans les journaux d'Okinawa (...) » la présentation de la chronique nécrologique diffère de celle du *hondo*. Il choisit ici, de façon assez exceptionnelle, de souligner volontairement une particularité propre à son île, en détaillant de façon précise cette page que lit son personnage principal. Il s'adresse de fait aux lecteurs étrangers, y compris ceux du *hondo*, qui n'ont jamais vu un journal publié sur l'île méridionale. L'importance de cette différence réside dans la place centrale du culte des ancêtres (dirigé par chaque *munchû* 門中, sorte de groupe familial qui se réunit exclusivement pour effectuer ces rites) et de la notion de communauté au sein de la culture traditionnelle. Les Okinawaïens

228 NAKAZATO Isao, « 6 / « achète terrains militaires » », *Vacarme*, op. cit., p.101.

229 MEDORUMA Shun, *Hamachidori*, op. cit., pp.347/348.

passent généralement aux yeux du monde pour des personnes liées entre elles par des liens particulièrement forts, pour une communauté très accueillante qui évolue dans une société où le concept de collectivité *umanchû* ウマンチュ est central. Ce regard se retrouve dans la plupart des publications japonaises et occidentales centrées sur les Ryûkyû, de même que dans les œuvres littéraires ou cinématographiques qui prennent ces îles pour décor. Pourtant, à la lecture des deux principaux auteurs contemporains nés à Okinawa, que sont Medoruma Shun et Matayoshi Eiki, il ressort que ce sens de la communauté et cette importance centrale de la lignée familiale est davantage un mythe qu'une réalité, une construction entretenue autant par les regards extérieurs que par les Okinawaïens eux-mêmes.

« On parle toujours du magnifique esprit de solidarité qui anime les Okinawaïens, continua-t-elle, mais la réalité de la vie ici c'est de dire avec le sourire à son voisin : " La femme de votre fils aîné est bien gentille... " et d'aller raconter à tout le monde ce qu'ils avaient à manger ce jour-là ; ça ne dépasse pas ce niveau. » Meitetsu se sentit soudain choqué et eut envie de répliquer : « Tu veux donc détruire le sens de la communauté²³⁰ ?

Dans *Histoire d'un squelette*, œuvre dont la toile de fond est la découverte d'un squelette vieux de plusieurs siècles autour duquel chaque protagoniste voit ce qu'il souhaite, Matayoshi Eiki confronte son personnage principal à deux femmes totalement opposées : tandis que l'une est obsédée par la recherche de ses origines et voit dans le squelette une ancêtre directe, l'autre porte un regard cynique sur toutes les interprétations douteuses qui se tissent autour de cette découverte. L'auteur y dépeint à travers une galerie de personnages hauts en couleur une société qui, complexée par ses relations avec le Japon, est à la recherche éperdue de ses racines. Cette société y semble par ailleurs enlisée dans une culture religieuse trop prégnante et le soi-disant « sens de la communauté » apparaît comme un vernis sous lequel chacun tente de tirer la couverture à soi. Les personnages de Medoruma sont également dans la plupart des cas bien davantage portés par l'égoïsme que par l'altruisme. Il décrit notamment dans *Suiteki* les faux-semblants des villageois qui viennent rendre visite à Tokushô, non pas par sollicitude, mais dans l'unique but de se vanter auprès des autres d'avoir vu de leurs propres yeux le phénomène étrange de sa jambe enflée.

ウシが家の内に消えると、共同売店前のガジマルの木陰や公民館の軒下、クワディサーが枝を広げるゲートボール場横のベンチのあたりに自然と人が集まり、見舞いに行っても実際に足を目にした者を中心に話がはずんだ。足の形や色艶、匂い、固いのか軟らかいのか、皮の変形の具合や過去に村で起こった局部肥大症の症例の数々が話され、吉兆か凶兆か、という予想から、何日で腫れが引くかという賭けが始まる²³¹。

230 MATAYOSHI Eiki, *Histoire d'un squelette*, op. cit., p.70.

231 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.193.

Dès qu'Ushi eut disparu dans la maison, les gens se rassemblèrent naturellement à l'ombre du laurier d'Inde devant la coopérative, sous l'avant-toit de la salle des fêtes, ou encore autour des bancs qui longent la salle de mini golf, là où le badanier étend ses branches ; les conversations s'animèrent autour des personnes qui avaient été rendre visite au malade et avaient vu de leurs propres yeux sa jambe. On parla de la forme, de la couleur, de l'odeur, de la consistance de son pied, de la transformation des ongles, des cas passés d'hypertrophie dans le village et les paris commencèrent : est-ce un bon ou un mauvais présage, pendant combien de jours va-t-il encore gonfler ?...

Pendant que Tokushô est plongé dans l'inconscience et Ushi accablée par cette situation, les autres villageois se rassemblent spontanément, pour entretenir les commérages à leur sujet et prendre des paris égocentriques. Le soir venu, ils vont jusqu'à organiser une fête. L'auteur fait alors dire à Ushi cette phrase : 「人の心配は分からん痴れ者達が」^{しわ ふりむん たー} « Ces imbéciles sont même pas capables de comprendre l'inquiétude des autres. ». Il en ressort que l'esprit de communauté se crée en réalité au détriment d'une ou de plusieurs personnes mise(s) au ban ; ici, c'est le malheur du couple qui consolide le lien entre les villageois. Ce besoin d'avoir un bouc émissaire pour resserrer les liens d'une communauté, voir d'un pays (auquel cas c'est la guerre qui joue souvent ce rôle) est presque universel, et à la lecture de *Suiteki*, Okinawa ne semble pas faire exception.

Nous voyons que Medoruma déconstruit de cette façon les nombreux mythes de la spécificité d'Okinawa pour dépeindre son île natale sous un angle bien plus universel que l'imaginaire collectif ne le fait croire. Ainsi, à travers sa façon de manier la langue, de présenter la nature et la culture de son île, l'auteur bouscule les présupposés et redéfinit l'identité, ou plutôt les identités d'Okinawa, dans une vision plus globale que celle de la plupart des chercheurs et écrivains qui s'intéressent à cette partie du monde. Il tend également la main à ses lecteurs pour les faire s'interroger en miroir de ses œuvres sur leur propre perception de la société dans laquelle ils vivent, sur les notions d'échanges culturels, ou encore, comme nous allons le voir par la suite, sur la relative porosité des frontières. Indépendantiste, Medoruma n'en est pas moins tourné vers le monde extérieur.

III. Des problématiques et des thèmes universels abordés à travers la petite île d'Okinawa.



ISHIKAWA Ryûichi, OP2.0009641 那覇 NAHA, 2014.
Photographie extraite d'*Okinawan portraits 2012-2016*.

Loin du pays natal
Dans une île inconnue d'Extrême-Orient
Vous les subordonnés dociles de l'occupant
Qui mâchez gaiement du chewing-gum
Qui flirtez avec les femmes de notre île
Qui arpentez nos rues à grandes enjambées triomphantes.

Les Pyramides. Et le Sphinx.
Ce sont eux qui les ont construits.
Transportant diligemment les pierres
Sous les coups de fouet implacables.
Mais vous !
Cette *gloire* de vos lointains ancêtres
Y avez-vous songé ? Devant moi, le Jaune.

Le bruit des lourdes chaînes que traînaient dans les cales
Vos grands-pères et vos arrière-grands-pères
Vos grands-mères et vos arrière-grands-mères.
Mais vous !
Y avez-vous songé ? Devant moi, le Jaune²³².

232 ARAKAWA Akira (traduit par ATLAN Corinne), « Soldats noirs en terre étrangère ou : élégie des Noirs (chant 2 dédié aux soldats noirs de la base américaine) », *Race de couleur*, dans *Vacarme*, op. cit., pp.104-105, p.105.

Arakawa Akira (新川明, 1931-), poète, intellectuel et journaliste okinawaïen né à Kadena 嘉手納, a publié en 1956 un recueil intitulé *Race de couleur* 「有色人種」 (*Yûshoku jinshu*, 1956) dans lequel il dénonça l'oppression américaine subie par ses concitoyens et le regard dédaigneux plein de racisme que posent sur eux les soldats des bases. « Elle arpente notre île avec des airs de maîtres / La race blanche / Elle nous appelle "les Jaunes" / Elle nous appelle "les yellow race"²³³. » écrit-il dans le poème intitulé *La race jaune*. Pour faire face à ce regard, le poète met en place plusieurs stratagèmes, dont le principal consiste à reprendre les mots des oppresseurs pour en faire sa fierté et désamorcer de cette manière leur caractère dominateur. Il revendique alors son appartenance à la "race jaune" en opposition à la "race blanche", puis, en faisant un raccourci quelque peu rapide, il tente de rapprocher ses pairs avec les soldats afro-américains qui participent à l'oppression des habitants d'Okinawa en les replaçant au cœur de cette "race noire" qui fut historiquement persécutée par les Occidentaux, et continue encore aujourd'hui d'être victime de discriminations raciales. Sous les traits d'un appel lancé envers les soldats afro-américains pour qu'ils se souviennent de leurs origines et rejoignent la cause des Okinawaïens, il incite avant tout ses concitoyens à prendre conscience de l'oppression dont ils sont victimes et à regarder les luttes passées pour s'en inspirer. Les « soldats noirs » lui servent de miroir, et c'est un appel au passage à l'acte des habitants d'Okinawa que le lecteur perçoit lorsqu'il les incite à « Rédui(re) en cendre » tous ceux qui les oppriment. En faisant dialoguer la situation particulière d'Okinawa avec celle de peuples habitants à l'autre bout du globe, son combat devient également universel et rejoint par exemple le travail d'Aimé Césaire (1913-2008) ou de Léopold Sédar Senghor (1906-2001) : ce n'est plus celui d'un Okinawaïen face à un joug militaire, mais celui de tous les peuples opprimés par le colonialisme.

Contrairement à Arakawa, Medoruma ne crée pas de liens directs entre les habitants d'Okinawa et d'autres populations qui ont subi, ou subissent actuellement, une forme de colonisation. Pourtant, les lecteurs étrangers peuvent parfois oublier que ses œuvres se déroulent dans une contrée lointaine et faire de nombreux ponts avec ce qu'ils connaissent. Notamment par sa manière d'aborder le thème de la colonisation, ou de poser longuement son regard sur les corps et les comportements humains, Medoruma utilise le particulier pour mieux toucher à l'universel.

Pour cet auteur, Okinawa tient en cela un rôle similaire au hameau présent dans *Le convoi de l'eau*²³⁴ de Yoshimura Akira : un microcosme qui lui sert de parabole pour représenter le monde. À la lecture de ses œuvres, c'est un tableau de l'Humain qui se dévoile peu à peu, une illustration de ses passions, de ses comportements et de ses folies... Medoruma fait le choix de se concentrer de

233 ARAKAWA Akira (traduit par ATLAN Corinne), « Black and Yellow », Ibid., p.104.

234 YOSHIMURA Akira (traduit par MAKINO Yutaka), *Le convoi de l'eau*, Arles, Actes Sud, 2013.

manière presque exclusive sur les natifs de l'île, tout en montrant ainsi combien les relations qu'entretiennent des peuples entre eux trouvent racine jusque dans les plus petits noyaux sociétaux : une île, un village ou une famille.

Au cours de cette troisième partie, nous allons chercher à voir quelle est la part d'universel dans le travail de Medoruma, en regardant comment se construisent les conditions de la double lecture possible – à la fois particulière et universelle – de ses récits. Pour ce faire, nous nous pencherons dans un premier temps sur sa façon de représenter les corps humains, puis sur les différentes formes de colonisation qui sont perceptibles dans ses œuvres en les plaçant en regard d'autres processus colonisateurs qui furent mis en place par la France, avant de nous intéresser dans un dernier temps aux différents types de comportements humains qu'il décrit.

1) La représentation du corps humain.

Le corps humain possède dans les œuvres de Medoruma une place toute particulière, il est omniprésent et décrit dans les moindres détails. Ce corps représente un monde en miniature, qui entre en correspondance avec l'environnement qui l'entoure, jusqu'à en devenir grotesque ou chimérique. Par nature universel (chaque être possède un corps qui fonctionne globalement de la même manière), il participe pourtant à faire la particularité de chacun (deux corps en tous points identiques n'existent pas) ; il peut en cela être vu comme la métaphore d'une société – en l'occurrence celle d'Okinawa – parmi une multitude d'autres sociétés qui, toutes rassemblées, forment le Monde.

➤ Une écriture de la chair.

« Il renforça son étreinte, comme pour dire « Ne bouge pas²³⁵ ! ». » écrit Medoruma dans *Denrei.hei*, au sujet du fantôme d'Iju. Ce personnage dénué du pouvoir de parole transmet sa pensée soit de façon directe dans une forme de télépathie avec celui qu'il rencontre, soit, comme ici, par ses gestes. Qu'il soit muet semble normal en raison de son absence de tête ; mais cette absence ne l'empêche pas pour autant de penser, comme si le siège de la réflexion était davantage le corps que le cerveau. En tant que communication non-verbale, les mouvements du corps relèvent également de l'échange et l'écriture de l'auteur okinawaïen est en elle-même charnelle, emplie de descriptions particulièrement détaillées des corps humains. Le lecteur se retrouve confronté à la vision de corps sensuels, amoureux, plein de vie, mais aussi et surtout de corps usés, déchiquetés, blessés, malades, déformés, battus. Medoruma semble ne rien s'interdire en ce qui concerne ces descriptions, il se laisse la liberté de montrer les corps dans leurs aspects les plus repoussants. *Suiteki* est ainsi parsemé de phrases qui s'attardent sur la pilosité des personnages, sur leurs visages parcheminés et recouverts de tâches, sur les lèvres des soldats qui viennent sucer l'orteil d'un vieil homme, sur les corps gravement blessés de ces soldats ou encore sur leurs morceaux de chair à vif d'où tombent des asticots. Tandis que la majorité des auteurs de fictions ont tendance à définir leurs personnages par des descriptions centrées sur le caractère particulier de leur visage, leur taille, leurs cheveux ou encore le ton de leur voix, de façon générale, Medoruma fait tout l'inverse. Des visages, le lecteur ne voit que les éventuelles marques de la vieillesse ou d'une émotion qui y passe, les cheveux n'y sont décrits qu'en terme de pilosité plus ou moins importante et il n'a accès à aucune information au sujet de leurs particularités physiques. Plutôt que par une vue d'ensemble, les personnages sont

235 「落ちて、というように力が加わる。」 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.267.

ainsi différenciés dans leur chair, par ce qu'ils sont intérieurement, et non par leur apparence. Les corps humains apparaissent par ailleurs le plus souvent de façon morcelée : le regard se pose sur un pied, sur un visage ou sur une blessure, ce qui crée une certaine mise à distance, comme si le personnage devenait un objet d'étude. Ce regard clinique que les êtres humains posent habituellement sur les animaux se retourne vers eux-même, semant le trouble : quelles différences intrinsèques séparent l'Homme des autres êtres vivants ? Le lecteur se retrouve de cette façon confronté à des descriptions *a priori* repoussantes mais qui, non dénuées d'esthétisation, l'amènent finalement à se poser diverses questions : qu'est-ce qui fait que nous considérons telle ou telle partie du corps humain plus répugnante qu'une autre, quels présupposés me font être gêné à la lecture de ce passage, mon ressenti est-il objectif ou subjectif ? « C'était un beau visage de mort. La plupart des cadavres qu'il avait vus jusque-là étaient déjà à moitié décomposés, gonflés de vers, laissant s'écouler de la peau craquelée un liquide nauséabond. Seikichi se dit que ce visage était bien différent, son expression paisible lui fit une impression étrange²³⁶. » écrit Medoruma dans *Les pleurs du vent*. Tel Baudelaire, qui a su encenser à travers ses poèmes la beauté dans la maladie, la mort et la misère, l'auteur d'Okinawa magnifie la laideur à travers ses œuvres romanesques.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.
Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.
Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van. (...)
- Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !
Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.
Alors ? Ô ma beauté ! Dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,

236 MEDORUMA Shun, *Les pleurs du vent*, op. cit., pp.51/52.

Que j'ai gardé la forme et l'essence divine

De mes amours décomposés²³⁷ !

Avec « Une charogne », le poète français a signé l'un des poèmes le plus beau dans sa forme et le plus repoussant dans son propos. Le corps décomposé de la bête se mêle à la beauté de l'amante, pour rappeler au lecteur la vacuité de toute vie, la fin de toute forme de beauté. L'être humain est remis à sa place dans le vaste ensemble de la nature ; dans la terre, les corps se rejoignent et l'homme redevient une partie de cette nature qui l'a nourrie.

頭に包帯を巻いた少年が呻き声を上げ、胸の傷口のあたりを払う。ぽろぽろと床にこぼれ落ちたのは大きなウジだった。象牙色の元気のいいウジはベッドの方に追って来る²³⁸。

Un jeune homme dont la tête était enveloppée dans un bandage poussa un gémissement, il grattait les environs de sa plaie au torse. De gros asticots en tombaient et se répandaient sur le plancher au goutte à goutte. L'un d'eux, de couleur ivoire et qui semblait être en pleine forme, se dirigea à vive allure vers le lit.

L'auteur de *Suiteki* véhicule le même type de propos dans ses œuvres, les fantômes des soldats aux portes de la mort voient leurs corps être déjà mêlés à la nature par le biais des asticots. Il souligne également que l'asticot est « en pleine forme », une manière d'illustrer le cycle naturel de la vie et de la mort, qui se nourrissent l'une de l'autre. Tokushô prend quant à lui conscience de la proximité du corps humain avec celui des animaux en voyant Ishimine gravement blessé.

石嶺も破片で腹を裂かれ、どうにか動けるのは徳正だけだった。呻きながら腹を押さえている石嶺の掌から、豚や山羊を解体する時に目にした物と同じ物がはみ出している²³⁹。

Ishimine avait également eu le ventre ouvert par un débris et seul Tokushô pouvait encore bouger tant bien que mal. Des mains qu'Ishimine avaient plaquées sur son ventre en gémissant dépassait la même chose que Tokushô avait déjà vue lorsqu'il dépeçait des porcs ou des chèvres.

Pour décrire ce que Tokushô n'avait jamais vu au préalable, à savoir la partie interne du ventre d'un être humain (ses intestins), l'auteur passe par une comparaison avec quelque chose de connu : le corps des porcs ou des chèvres, animaux dont la viande est particulièrement consommée à Okinawa. Outre le fait de replacer l'Homme parmi les autres êtres vivants, ne pas entrer dans des descriptions anatomiques précises, ni même nommer cette "chose" (物) que voit Tokushô, lui permet de laisser au lecteur le soin de se représenter mentalement les détails de la scène, ce qui est une manière de l'impliquer davantage dans le récit. Parmi les récepteurs du texte, plus nombreux seront ceux qui

237 BAUDELAIRE Charles, « Une charogne », *Les fleurs du mal*, Paris, Hatier, 2014, pp.48/49.

238 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.199.

239 Ibid., p.217.

ont déjà assisté, voir procédé, au dépeçage d'un animal que ceux qui auront déjà vu le ventre ouvert d'un être humain : passer par la comparaison plutôt que par la description lui permet de toucher la plus grande majorité de ses lecteurs et de dépasser de bien nombreuses frontières.

➤ L'être humain comme spectateur de sa propre métamorphose perpétuelle.

Lorsque Gregor Samsa s'éveilla un matin au sortir de rêves agités, il se retrouva dans son lit changé en un énorme cancrelat. Il était couché sur son dos, dur comme une carapace et, lorsqu'il levait un peu la tête, il découvrait un ventre brun, bombé, partagé par des indurations en forme d'arc, sur lequel la couverture avait de la peine à tenir et semblait à tout moment près de glisser. Ses nombreuses pattes pitoyablement minces quand on les comparait à l'ensemble de sa taille, papillotaient maladroitement devant ses yeux.
« Que m'est-il arrivé ? » pensa-t-il²⁴⁰.

Ainsi commence *La Métamorphose*, œuvre représentative du travail de Franz Kafka (1883 – 1924), écrivain tchèque né à Prague ; Gregor se réveille et se rend compte qu'il s'est transformé en cafard. L'entrée du lecteur dans le texte se fait d'une manière relativement semblable dans *Suiteki* ; dès les premières phrases, celui-ci se retrouve plongé dans un corps défaillant et monstrueux. Le personnage de Medoruma ne s'est pas transformé en un insecte gigantesque, il est simplement paralysé et affublé d'une jambe gonflée d'où va s'écouler de l'eau. Pourtant, sa découverte de ce phénomène se déroule d'une manière similaire à Gregor : il se réveille, aperçoit sa jambe aux étranges proportions, puis se rend compte de son incapacité à bouger lorsqu'il tente de se relever précipitamment pour la regarder de plus près. Les deux personnages se retrouvent spectateurs de leur propre transformation, comme si leur corps ne leur appartenait plus totalement. Tout au long de *Suiteki*, Tokushô observe son corps avec un regard détaché et il remarque ainsi « son ventre mou distendu par l'alcool qui apparaît entre son pyjama entrouvert²⁴¹ », ou encore « les poils épars de ses jambes qui leur donne un aspect indécent²⁴² ». C'est avant tout la vieillesse qui l'a transformé, ce passage du temps qu'il a refusé de voir depuis son expérience traumatisante de la guerre. « Il comprit qu'il allait à partir de maintenant vieillir rapidement²⁴³. » écrit l'auteur vers la fin du récit, comme pour marquer la reprise du cours du temps dans l'esprit de Tokushô. Medoruma positionne ainsi son lecteur dans la conscience d'un individu enfermé dans son propre corps. Du fait de sa paralysie, celui de Tokushô l'empêche physiquement de fuir, mais aussi psychiquement : il ne peut plus s'oublier dans l'alcool et les plaisirs charnels, ni se concentrer sur le travail dans les champs.

240 KAFKA Franz, *La Métamorphose*, Paris, Gallimard (Folio classique), 2014, pp.23/24.

241 「はだけた寝間着の間から酒でぶよぶよになった腹がみえる。」 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.222.

242 「まばらな脛毛が卑猥な感じだった。」 Ibid., p.191.

243 「自分がこれから急送に老いていくのが分かった。」 Ibid.

L'état actuel de son corps s'impose sous ses yeux et dans le même temps, ses souvenirs se matérialisent en images et en sensations qu'il ne peut éviter. Ce procédé narratif contribue à doter le texte d'un aspect dérangent, car il confronte dans un mouvement réflecteur le récepteur du texte à ses démons et à sa propre transformation sous le passage du temps.

Le thème de la métamorphose est aussi vieux que la littérature. (...) Mais dans tous les cas, la métamorphose se superpose à la nature véritable, qu'on n'oublie jamais tout à fait. Quand Kafka use de ce mot, il lui prête aussitôt un sens tout différent : la métamorphose révèle une vérité jusqu'alors méconnue, les conventions disparaissent, les masques tombent²⁴⁴.

Dans la préface de *La Métamorphose*, Claude David décrit de cette manière la différence qui sépare les métamorphoses décrites depuis les textes antiques et celle que met en scène Kafka. La transformation du corps de Tokushô – que ce soit l'enflure de sa jambe, l'apparition de l'eau qui en sort, comme sa paralysie – entraîne d'un côté l'obligation pour lui de regarder en face son véritable passé et fait apparaître dans le même temps le vrai visage des personnages qui l'entourent : la cupidité de Seiyû, les faux semblants des villageois, le déchaînement de la foule au sujet de l'eau ou encore l'attitude attentionnée d'Ushi se révèlent au grand jour. La métamorphose des corps telle que conçue dans *Suiteki* par l'auteur okinawaïen a en ce sens une fonction similaire à celle décrite par Claude David.

➤ Réalisme magique et représentation grotesque du corps.

La plupart des œuvres de Medoruma, et avant tout *Suiteki*, sont empreintes de réalisme magique, notion que le *Dictionnaire mondial des littératures* décrit ainsi : « Dans le "real maravilloso", l'écrivain tente de défaire le réel auquel il est confronté afin de découvrir ce qu'il y a de mystérieux dans les choses, la vie et les actions humaines. Il n'essaie pas de copier la réalité selon les normes en vigueur, comme les écrivains "réalistes", ni de la transgresser librement comme les surréalistes²⁴⁵. ». Apparu au début du XX^e siècle dans le domaine de la critique d'art allemand, sous le nom de *magischer realismus*, le terme de "réalisme magique" (*real maravilloso*) appliqué à la littérature vit le jour en 1949 avec un auteur hispanophone, Alejo Carpentier (1904-1980), qui l'utilise dans la préface de *Le Royaume de ce monde*²⁴⁶ (*El Reino de este mundo*, 1949). Et c'est

244 DAVID Claude, « Préface », dans KAFKA Franz, *La Métamorphose*, op. cit., pp.7/8.

245 MOUGIN Pascal et HADDAD-WOTLING, *Dictionnaire mondial des littératures*, Larousse, en ligne, https://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/r%C3%A9alisme_magique/176383 Consulté le 07 avril 2022 à 11h.

246 CARPENTIER Alejo (traduit par DURAND René L. F.), *Le Royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, 1954.

également un écrivain de langue espagnole qui est devenu l'un des représentants de cette expression littéraire : le prix Nobel de littérature colombien Gabriel García Márquez (1927-2014), notamment connu pour son roman intitulé *Cent ans de solitude*²⁴⁷ (*Cien años de soledad*, 1967). Amateur des œuvres d'Ôe Kenzaburô, qui est l'un des représentants japonais du réalisme magique appliqué à la littérature – avec notamment Nakagami Kenji (中上健一, 1946-1992), Abe Kôbô (安部公房, 1924-1993) ou plus récemment Murakami Haruki (村上春樹, 1949) – le travail de Medoruma comporte indéniablement des liens directs avec la littérature de García Márquez²⁴⁸. En 1975, l'auteur colombien publia un récit intitulé *L'automne du patriarche* (*El otoño del patriarca*), dans lequel les descriptions récurrentes du corps vieillissant du dictateur et de son double, personnages centraux de l'histoire, présentent de façon morcelée une enveloppe corporelle grotesque et hybride, presque chimérique, qui ne manque pas de rappeler le corps de Tokushô.

(...) il avait le corps tout bourgeonné de lichens minuscules et d'animaux parasites du fond de la mer, surtout aux aisselles et à l'aîne, et un bandage de toile enveloppait son testicule hernié seule partie épargnée par les charognards bien que la roupette fut grande comme un rognon de bœuf²⁴⁹.

Le cadavre décrit par García Márquez de ce vieillard, qui s'était pendant trop longtemps refusé à mourir, se mêle aux éléments naturels (le lichen et les animaux parasites), tout comme la jambe de Tokushô s'y mêle avec sa forme de *subui* et ses doigts de pied décrits comme autant de têtes de serpents. Tandis que dans *L'automne du patriarche*, la physionomie du dictateur est sans cesse ramenée à cette hernie qui rend l'un de ses testicules surdimensionné, un passage de *Suiteki* se centre sur la description des cas de filariose, maladie présente dans les pays tropicaux, dont l'infection provient de vers parasites (les filaires) et qui crée l'enfllement de certains membres. Bien que ces maux proviennent de maladies réelles, la transformation du corps est dans les deux cas décrite par le biais de comparaisons plus ou moins loufoques qui viennent finalement alimenter le caractère "magique" de ces récits. D'autant plus qu'une myriade d'histoires se tissent alors parmi les villageois au sujet des personnes dont certaines parties du corps enflent, créant ainsi des fictions multiples au sein même de la fiction.

247 GARCIA MARQUEZ Gabriel (traduit par DURAND Claude et DURAND Carmen), *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil (Points), 2012.

248 Voir à ce sujet : KOIZUMI Izumi 小泉泉, « Kodoku no yôshô – Medoruma Shun no Suiteki to Gaburieru Garushia Marukesu Hyakunen no Kodoku no haikai to tehô – » 「孤独の様相 – 目取真俊「水滴」と ガブリエル・ガルシア =マルケス『百年の孤独』の背景と手法」 (Les aspects de la solitude – Procédés et cadre de *Suiteki* de Medoruma Shun et de *Cent ans de Solitude* de Gabriel García Márquez), *Ferisu Jogakuindaigaku Bungakubu Kiyô* フェリス女学院大学文学部紀要 (Bulletin de la Faculté de Lettres, Université féminine de Ferris), n°53, mars 2018, pp.23-46.

249 GARCIA MARQUEZ Gabriel (traduit par COUFFON Claude), *L'automne du patriarche*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1976, pp.12/13.

最初、ウシは徳正がフィラリアにかかったのかと思った。ウシが子供の頃までは、松の切り株のような足を引きずったり、禪 ^{ふんどし} からはみ出した種豚のような睪丸 ^{こうがん} をぶらつかせて歩いている者が村に何名かいた。中でも村々を回って修理屋をしていた一輪車おじーは有名だった。石のように固くなった巨大な睪丸は南瓜のように少し平べったく、地面に座り込むとその上で鍋や釜、傘の修理から刃物研ぎまでこなし、その鮮やかな手際を見るのが村の子供たちの楽しみだった。仕事が終わるとおじーは、作業道具と一緒に大きな睪丸を一輪車に乗せて次の村に去っていく。破れた着物を来た小柄な後ろ姿を思い出して、ウシは懐かしさに目が潤んだ²⁵⁰。

Ushi se demanda tout d'abord si Tokushô n'était pas atteint d'une filariose. Durant son enfance, il y avait de nombreuses personnes dans le village qui traînaient leurs jambes ressemblant à des souches de pins ou marchaient en balançant leurs testicules dignes d'un verrat qui débordaient de leur *fundoshi*. L'un d'entre eux était particulièrement célèbre : le monsieur au monocycle qui faisait le tour des villages comme réparateur. Ses testicules énormes devenus durs comme de la pierre étaient légèrement plats, comme une citrouille, et dès qu'il s'asseyait à même le sol, il faisait tout dessus, de la réparation des marmites, bouilloires ou parapluies à l'aiguisement des objets tranchants ; les enfants du village adoraient le regarder travailler avec tant d'habileté. Une fois son travail fini, il posait sur son monocycle ses outils de travail et ses gros roustons avant de s'en aller pour le village suivant. En repensant à sa petite silhouette de dos vêtue d'un kimono déchiré, Ushi sentit ses yeux se remplir de larmes sous l'effet de la nostalgie.

Ici encore, Medoruma compare le corps humain avec des éléments naturels ; les jambes enflées sont associées à des souches de pins tandis que les testicules du "monsieur au monocycle" sont à la fois comparées à ceux d'un verrat, à des citrouilles et à de la pierre. Ce passage possède indéniablement un caractère grotesque dans la manière dont l'auteur traite un sujet pourtant grave. Le lecteur se retrouve dans une position gênante : la maladie décrite n'a rien d'amusante, mais il est pourtant amené à sourire face à cette scène dans laquelle Ushi repense avec nostalgie à la fascination que les enfants du village éprouvaient envers cet homme, dont le texte ne montre au final que les testicules. Le vieil homme devient ainsi une sorte de personnage de conte, qui peut faire penser aux *tanuki*, ces petits mammifères que les légendes traditionnelles disent capables de se transformer à volonté, y compris en être humain, et qui sont toujours représentés avec des testicules surdimensionnés.

Nous voyons également ici que les descriptions corporelles qui sont présentes dans les œuvres de Medoruma s'inscrivent dans le tiraillement constant entre particularisme et universalisme qui traverse son travail. D'un côté, il montre les corps humains en détail, permettant aux lecteurs de s'identifier plus facilement à ses personnages ; de l'autre, il met en scène des corps rendus chimériques par l'écriture, des corps particuliers qui n'existent sous cette forme que dans

250 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.196.

l'imaginaire. Cette tension permet notamment au lecteur de ne pas se sentir trop repoussé par ces descriptions crues d'êtres malades ou blessés, car le caractère irréel insufflé par le réalisme magique vient lui rappeler qu'il s'agit d'une fiction.

➤ Le corps comme métaphore de la société.

Dans *L'automne du patriarce*, comme dans *Suiteki*, l'enveloppe corporelle est autant le révélateur des désirs des personnages – la partie génitale surdimensionnée du dictateur reflète son besoin paradoxal et irrassiable d'amour de la part de son peuple et la jambe gonflée de Tokushô, sa mémoire saturée par le traumatisme qui a enflé en lui tout au long de ces cinquante années – que le révélateur des travers de la société dans laquelle ils vivent.

Dans sa *Deuxième considération intempestive* de 1874, Nietzsche se plaignait que l'homme du XIX^e siècle souffrait d'une « maladie historique », occasionnée par les excès des études historiques à prétention positiviste, transformant ses contemporains en « antiquaires », attitude qu'il estimait être une « occupation de vieillard ». Un diagnostique comparable pourrait s'appliquer à notre condition, tant il est vrai que nous vivons sous l'emprise du passé. À ceci près que l'Histoire a été remplacée par la mémoire. Nous vivons aujourd'hui sous la tyrannie mémorielle et à l'heure de la culture des victimes²⁵¹.

Dans son ouvrage intitulé *Figures de la repentance. Littérature et devoir de mémoire*, Michel Lantelme parle de « tyrannie mémorielle » pour décrire l'omniprésence de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale et de ses victimes dans notre présent. Il renvoie dans cet ouvrage dos-à-dos oubli et devoir de mémoire, considérant que « chacun est phàrmakon, c'est à dire à la fois remède et poison²⁵². », car vivre sans cesse dans le passé empêche d'évoluer et entretient les divisions qui déchirent les multiples mémoires individuelles plutôt qu'il ne les apaise. De par leur sujet, *Suiteki*, *Hamachidori* et *Denrei.hei* s'inscrivent dans le vaste ensemble des publications qui alimentent cette « tyrannie mémorielle ». Pourtant, la maladie qui affecte Tokushô est en quelque sorte l'incarnation des propos de Michel Lantelme, l'eau qui s'écoule de son corps peut-être vu comme ce poison contenu dans le devoir de mémoire. En effet, les interventions des anciens combattants organisées par les écoles ne soulagent pas Tokushô et si elles émeuvent les enfants, elles n'atteignent pas leur but premier qui est d'obtenir un récit concret et réel de l'époque, puisque le vieil homme ment. Par ailleurs, l'apparition des soldats est au préalable pensé par Tokushô comme sa punition pour avoir menti à ce sujet et la réalisation de l'avertissement d'Ushi, selon lequel parler de la misère des champs de bataille pour de l'argent lui vaudra d'être puni par les dieux. Son corps enflé par la mémoire peut ainsi être vu comme la métaphore de la société

251 LANTELME Michel, *Figures de la repentance. Littérature et devoir de mémoire*, op. cit., p.35.

252 Ibid., p.43

okinawaïenne, pleine à craquer de ce passé qui reste trop présent et que l'on place à la moindre occasion sous le regard de ses habitants.

➤ Le rapport des personnages au sexe.

À travers des histoires dont la focale n'est *a priori* pas centrée sur les relations amoureuses, Medoruma n'a de cesse d'explorer de façon sous-jacente les multiples facettes du désir. Le lecteur croise ainsi dans ses œuvres de jeunes garçons dont l'amitié se mêle à un désir de comprendre ensemble le fonctionnement de leur corps en évolution et de leurs sentiments²⁵³, un gamin qui s'aperçoit avec un sentiment de dégoût qu'il ne comprend pas, que le vieil homme auquel il rend régulièrement visite reçoit différentes femmes chez lui²⁵⁴, ou encore un jeune homme qui narre l'histoire de son enfance de façon entrecoupée avec la description de ses ébats amoureux²⁵⁵. L'auteur se concentre principalement sur l'expression du désir sexuel masculin – comme l'illustre notamment le fait que l'eau qui s'écoule du pied de Tokushô ne produise aucun effet sur Ushi – qu'il soit envers une femme ou un autre homme. Ce désir, il le décrit d'une manière particulièrement charnelle et dans *La mer intérieur* ou *Suiteki*, l'auteur décrit sans fard les ébats de ses personnages et les sensations physiques qui les traversent.

踵から落ちる水を手に受けた清裕は、恐る恐る舌を伸ばした。思ったよりやわらかな口当たりで、かすかな甘みが口中に広がる。少し多目に口に含み、舌でこねていると、急に肛門のあたりに熱の塊ができて全身がほてり始めた。腰の中心に心地よいずぎが走る。ズボンの前が盛り上がっている。この数年、女の前にするといつも駄目になり、死んだ雀の頭のようにだったのが、鳩の頭くらいになって首を振っている。「したいひゃー」清裕は空手の突きを三度決め、水を入れる容器を探しに部屋を飛び出した²⁵⁶。

Seiyû, qui avait recueilli dans ses mains l'eau qui tombait du talon [de Tokushô], approcha craintivement sa langue. L'eau était plus douce qu'il ne l'avait imaginé et un goût légèrement sucré se déploya dans toute sa bouche. Il en mis un petit peu plus dans sa bouche, et dès qu'il la fit tourner avec sa langue, il sentit apparaître une boule de chaleur aux alentours de son anus ; cette chaleur commença à se répandre dans tout son corps. Au creux de ses reins courait une sensation très agréable. L'avant de son pantalon s'anima. Ces dernières années, il ne parvenait jamais à le faire lorsqu'il se trouvait devant des femmes et son sexe ressemblait alors à une tête de moineau mort, mais à cet instant il devint gros comme une tête de pigeon et agita le cou avec vigueur. « Que c'est booon... ». Seiyû enchaîna trois coups de poing de karaté d'un air déterminé et se précipita en dehors de la chambre pour aller chercher des récipients où verser l'eau.

253 MEDORUMA Shun, *Rouges palmiers*, op. cit.

254 MEDORUMA Shun, *L'awamori du père Brésil*, op. cit.

255 MEDORUMA Shun, *La mer intérieur*, op. cit.

256 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., 208/209.

Dans ce passage où Seiyû se rend compte des effets "miraculeux" de l'eau qui s'écoule du pied de son ami et cousin, Medoruma oriente le regard du lecteur vers les sensations les plus intimes de la montée du plaisir sexuel. Il crée ainsi une scène tout aussi dérangeante par le voyeurisme qui s'en dégage et l'étrangeté de la situation, que comique par son caractère grotesque et ridicule, accentué notamment par les comparaisons entre le sexe du personnage et des têtes d'oiseaux. Le corps prend ici toute la place, le désir n'est en aucun cas sentimental, mais uniquement charnel. Dans ce cadre, la difficulté à jouir est abordée comme une entrave sérieuse qui préoccupe les personnages qui en sont victimes, d'où le succès immense que rencontre le stand de Seiyû lorsqu'il vend cette eau. Medoruma aborde ainsi naturellement le thème de la prostitution. Dans *Hamachidori* est évoquée la prostitution forcées de certaines villageoises dans des bordels pour l'armée japonaise, dans *Denrei.hei* cette prostitution est cette fois-ci destinée aux soldats américains présents sur le territoire depuis la fin de la guerre, tandis que dans *Suiteki* ce sont les lieux de plaisir fréquentés par les Okinawais eux-même (Seiyû et Tokushô) qui sont évoqués.

あと三日くらいか。そうメドを付けると、清裕は博多から東京までソープランド巡りすることを想像しながらカバンを枕に寝た²⁵⁷。

Plus que trois jours environ... S'accrochant à cette perspective, Seiyû s'endormit avec son sac comme oreiller en imaginant le tour des *soaplands* qu'il allait faire, de Hakata à Tôkyô.

Seiyû compte utiliser l'argent issu des ventes de "l'eau miraculeuse" pour faire le tour des *soaplands*²⁵⁸ du *hondo*, comme si les lieux de prostitution du Japon métropolitain recelaient un attrait qui n'est pas présent à Okinawa. La petite île compte pourtant de bien nombreux quartiers de plaisir, liés notamment à la présence de l'armée américaine. Dans *Rouges palmiers*, Medoruma précise ainsi que la mère de l'un des deux garçons se prostitue dans « le nouveau quartier aux portes de la base²⁵⁹ », c'est à dire dans les environs de la base américaine de Kadena. Nous pensons que le rapport au sexe décrit dans les œuvres de cet auteur est justement lié à l'Histoire, à la guerre et à l'occupation américaine. En effet, la guerre a non seulement entraîné de part et d'autres des viols de masse perpétrés par les soldats, mais la présence des bases depuis l'immédiat après-guerre a, à son tour, amené un business particulièrement prospère de la drogue et du sexe. En 1972, Oshima Nagisa faisait dire à l'un des personnages de son film tourné à Okinawa, *Une petite sœur pour l'été* :

Ce boulevard s'appelle Center. C'est un « paradis » réservé aux GI de retour du Vietnam. On a recensé à Okinawa 10 000 prostituées... Le vrai chiffre doit se situer entre 12 et 14 000 sur 500 000 femmes dont

257 Ibid., p.215.

258 Les *soaplands* sont, sous couvert de l'étiquette d'établissement de bain, des maisons closes dans lesquelles les clients paient une « masseuse » qui apporte également des services sexuels.

259 MEDORUMA Shun, *Rouges palmiers*, op. cit., p.121.

la moitié seulement est d'un âge propice. (...) On a dénombré 3000 prostituées à Koza-Yoshiwara « 3000 belles filles » quel attrait pour les touristes de la métropole ! La loi sur la prostitution a frustré les Japonais. Et puis « en voyage tout est permis²⁶⁰ ».

Le regard cynique que pose dans ce film le réalisateur japonais sur son pays exprime une réalité toujours d'actualité : la présence américaine et la pauvreté de ce territoire entraînent le malheur de nombreuses jeunes filles contraintes de se prostituer. Le gouvernement ferme les yeux, gardant ainsi en bonne entente son alliance avec les États-Unis et laissant profiter les Japonais du *hondo* des "plaisirs touristiques d'Okinawa", qui ne résident pas uniquement dans la musique et les paysages magnifiques. C'est cet environnement-là que Medoruma place en toile de fond de ses récits ; en faisant fantasmer son personnage sur les *soaplands* du *hondo*, il inverse par ailleurs ce regard habituellement posé sur son île comme le paradis des sens.

Dans *Suiteki*, la prostitution apparaît également en filigrane de la situation dans laquelle se retrouve bloqué Tokushô : paralysé, il est forcé de rester dans un lit au bout duquel une file d'hommes, qui ont entre quinze et quarante ans environ, attendent chacun leur tour pour venir sucer son orteil et se désaltérer à cette source de vie. Leurs visites qui ont lieu uniquement la nuit effraient d'abord Tokushô, qui craint pour sa vie et souffre parfois physiquement lorsque certains hommes mordent l'extrémité de son pied. Les soldats sont d'abord muets, déférents envers lui et semblent avoir honte ; mais ils prennent peu à peu de l'assurance et font finalement la queue en rigolant et en parlant fort. Tokushô, de son côté, remarque au fur et à mesure dans quelle plage horaire ils viennent et regarde l'heure tourner en attendant l'aube. Bien que ce soit de façon symbolique, nous pensons que la situation dans laquelle est plongé le vieil homme vient rappeler le sort des femmes qui furent forcées de se prostituer au sein des bordels pour l'armée, enfermées dans une pièce où défilaient les uns après les autres un nombre inimaginable de soldats. Medoruma glisse de cette façon le souvenir sous-jacent de toutes ces victimes féminines de la guerre, dans un récit à dominance masculine. Ici encore il inverse les rôles – le vieil homme et ancien soldat devient l'incarnation des jeunes femmes victimes de l'armée – et crée ainsi une ouverture du particulier (Tokushô) vers l'universel (les victimes de la prostitution).

260 OSHIMA Nagisa, *Une petite sœur pour l'été*, Carlotta, 1974, (43.05 mn).

2) La colonisation.

L'histoire du XIX^e siècle et du XX^e siècle, durant laquelle l'île d'Okinawa fut ballottée entre domination japonaise et domination américaine, sert d'arrière-plan aux œuvres de Medoruma. Or, bien qu'elle ait des particularités qui lui sont propres, cette histoire peut faire écho à celle de nombreux pays colonisés et s'inscrit ainsi dans un ensemble plus large constitué par la grande Histoire du colonialisme.

➤ Okinawa et le Japon métropolitain, une relation pleine de paradoxes.

La littérature moderne d'Okinawa témoigne d'une déchirure : d'une part la recherche de moyens de lutte face aux violences réelles perpétrées par le colonialisme japonais, auquel s'ajoute après la Seconde guerre mondiale l'impérialisme militaire américain ; d'autre part l'attraction pour une logique d'assimilation, où se lit l'admiration pour les dominants que l'on entend combattre²⁶¹.

Le phénomène ayant trait à la littérature que décrit ici Shinjô Ikuo, est en réalité le reflet d'une réalité sociétale. En effet, une large partie des habitants d'Okinawa ont un rapport ambigu envers l'État japonais. Et c'est peut-être ici que se trouve le point de départ des nombreux paradoxes auxquels se voit confronté Medoruma, l'auteur couronné par le prestigieux prix japonais Akutagawa, qui dénonce dans le même temps les exactions commises par le *hondo* en tant qu'activiste okinawaïen. Si ses récits semblent constamment chercher à définir ce que serait l'identité d'Okinawa, c'est bien parce qu'il est, lui-même, tiraillé par cette question. Le lecteur croise dans ses œuvres des habitants des Ryûkyû qui demandent avec colère aux journalistes venus du *hondo* pour filmer les vestiges de la guerre de repartir d'où ils viennent (*Les pleurs du vent*), mais aussi des Okinawaïens qui rêvent de partir à la métropole (*Suiteki*). Dans *Hamachidori*, l'arrivée en août 1944 des soldats japonais dans le village où vivent Fumi et Shizu divise les habitants : doivent-ils se sentir rassurés par la protection qu'ils représentent, ou inquiets, puisque leur présence peut signifier l'arrivée imminente de la guerre ? Le Japon vient-il les aider, ou est-ce au contraire le signe qu'il s'apprête à les sacrifier ?

八月に入り村に日本軍がやってきた。村にある三つの国民学校に分散に駐屯した部隊は、球七〇xx部隊と言われたが、村の人たちは隊長の名前から宇根部隊と呼んでいた。部隊が配置されたことに、これで安心だという人たちもいたが、沖縄もいよいよ戦場になるか、と不安を募らされる人も多かった²⁶²。

261 SHINJÔ Ikuo (Traduit par ATLAN Corinne), « Nota bene sur la littérature d'Okinawa », *Vacarme*, op. cit., p.107.

262 MEDORUMA Shun, *Hamachidori*, op. cit., p.353.

Début août, l'armée japonaise arriva au village. Le bataillon, réparti en garnison dans les trois écoles publiques du village, était appelé « bataillon des Ryûkyû 70xx », mais les villageois le nommaient « bataillon Une », du nom de son commandant. Certains furent soulagés de voir ces soldats s'installer, mais cela fit également naître chez beaucoup d'entre eux la crainte qu'Okinawa ne devienne bientôt un champ de bataille.

Les déchirements internes à l'égard du *hondo* sont toujours d'actualité ; tandis que certains dénoncent l'attitude arrogante et l'ingratitude du gouvernement japonais, d'autres dirigent leurs regards uniquement vers l'espoir de modernisation et d'opulence que représente le Japon. Cette relation paradoxale n'est cependant pas propre à Okinawa, mais elle se retrouve au contraire dans dans la plupart des colonies ou anciennes colonies. Bien souvent, le pays colonisateur entretient lui-même ce phénomène qui lui permet de garder son emprise, car tant que le peuple reste divisé entre ceux qui le rejettent, ceux qui l'acceptent et ceux qui restent passifs, il ne peut advenir un mouvement d'indépendance de grande ampleur.

ずっと独り身で、本土に出稼ぎに行ったり、那覇で日雇いの仕事をしたりしていたが、旧正月の前には村に帰って両親の残した家で過ごし、砂糖キビの刈り取りの仕事で日銭を稼ぐのが常だった²⁶³。

Célibataire de longue date, il lui arrivait parfois de partir se faire de l'argent dans le *hondo*, ou bien il travaillait comme journalier à Naha, mais juste avant le Nouvel An du calendrier lunaire, il avait l'habitude de rentrer au village ; logeant alors dans la maison de ses parents qui restait inhabitée, il gagnait sa vie au jour le jour, en se faisant embaucher pour le fauchage de la canne à sucre.

Dans *Suiteki*, le personnage de Seiyû illustre la pauvreté dans laquelle vivent de nombreux habitants d'Okinawa, ainsi que le rapport utilitaire qu'entretiennent certains d'entre eux avec le *hondo*. La métropole représente pour Seiyû un endroit où aller de temps à autre se faire un peu d'argent, mais également là où il est possible de le dépenser, puisque son rêve est de faire le tour de ses *soaplans*. Dans la réalité, nombre d'Okinawaïens rêvent d'"émigrer" au Japon pour fuir leur vie de labeur. Mais la plupart se retrouvent embauchés comme ouvriers dans les grandes villes industrielles telles que Tôkyô 東京, Yokohama 横浜, Nagoya 名古屋, Ôsaka 大阪 ou Kôbe 神戸, où ils représentent de la main d'œuvre peu payée²⁶⁴. En miroir de cette réalité sociologique, Medoruma présente ici le "rêve japonais" comme un triste mirage : Seiyû ne s'y installe pas et il reste pauvre. Il utilise son travail d'écrivain pour déconseiller de façon implicite à ses concitoyens d'attendre quoi que ce soit du *hondo* et essaye de leur faire comprendre que c'est d'eux-mêmes que viendront les solutions ; c'est à eux de prendre en main leur avenir et de mettre un terme aux contradictions qui

263 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.204.

264 « Dekasegi » 「出稼ぎ」 (L'émigration), *Ryûkyû Shinpô* 琉球新報, 1 mars 2003.

<https://ryukyushimpo.jp/okinawa-dic/preentry-42198.html> Consulté le 03 janvier 2022 à 17h.

les tiraillent. C'est un message que nous pouvons également lui retourner, car son attitude montre qu'il fait lui-même partie de ces Okinawaïens pétris de paradoxes.

➤ Okinawa, une colonie du Japon.

La littérature d'Okinawa est une tentative de trouver dans les cicatrices communes aux colonisateurs et aux colonisés la voie pour combattre le colonialisme, en mettant en évidence chez les oppresseurs eux-mêmes les contradictions et les peurs liées à l'exercice de leur pouvoir²⁶⁵.

Dans cet article intitulé « Nota bene sur la littérature d'Okinawa », Shinjô Ikuo exprime l'idée selon laquelle la littérature joue le rôle d'un miroir qui reflète les blessures passées des colonisateurs sur celles qu'ils infligent ou ont récemment infligées ; en tentant ainsi de leur faire prendre conscience de la gravité de ce qu'ils font. Si nous suivons cette logique, lorsque Medoruma décrit les traumatismes engendrés par la guerre, il renvoie les lecteurs américains aux blessures que leur peuple a subi lors de défaites telles que la guerre du Vietnam ; lorsqu'il décrit les oppressions exercées par la métropole, il renvoie les lecteurs du *hondo* à la peur de la colonisation par l'Occident qui a taraboté leurs ancêtres. En effet, il est actuellement ancré dans l'imaginaire collectif qu'Okinawa est une préfecture du Japon parmi d'autres et qu'elle l'est depuis bien longtemps. Dans ce contexte, parler de "colonialisme" comme le fait Shinjô peut paraître exagéré. Pourtant, l'État japonais s'est bel et bien approprié ce territoire à partir du XIX^e siècle et il l'a traité au début du XX^e siècle comme une colonie, au même titre que la Corée ou Taïwan.

Un véritable zoo humain a été construit en 1903 à Ôsaka. Deux femmes d'Okinawa (...) ont été exposées à côté d'autres pauvres gens qui « représentaient », qui l'Aïnou, qui le Coréen, qui le Chinois, qui le Taïwanais, etc., – ces peuples alors colonisés ou opprimés par l'Empire du Soleil Levant. En important ce dispositif raciste, en l'imposant à leurs voisins, les Japonais s'installèrent décidément du côté du « voyant », sinon du « voyeur », et voulurent croire qu'ils avaient échappé une fois pour toutes au risque d'être eux-mêmes l'objet d'une discrimination raciale et/ou d'une investigation anthropologique occidentales²⁶⁶.

Ukai Satoshi pointe ici une problématique centrale : si la littérature tente de désamorcer les blessures du passé et ses conséquences dans le présent par un jeu de miroir, l'histoire de la colonisation japonaise s'est elle-même construite en miroir de l'Occident. La tripartition Okinawa - Japon - États-Unis, qui est toujours d'actualité, se trouve en réalité à la racine même de l'entrée du Japon dans l'époque dite "moderne" ; car dès l'ère Meiji 明治時代 (1868-1912), la stratégie mise en place par le gouvernement japonais pour détourner la menace ambiante d'une colonisation

265 SHINJÔ Ikuo, « Nota bene sur la littérature d'Okinawa », *Vacarme*, op. cit., p.108.

266 UKAI Satoshi, « Okinawa », *Vacarme*, op. cit., pp.91-93, p.93.

occidentale fut de se placer au même niveau que les Occidentaux. Le Japon décida alors d'adopter de lui-même une large partie de la culture (vestimentaire, culinaire, musicale, etc.), des mœurs et des techniques occidentales, pour montrer que ce petit pays d'Asie où ils vivaient était tout autant "civilisé" que les empires coloniaux. C'est dans la continuité de cette logique qu'ils s'intéressèrent de près aux Ryûkyû, puis aux pays voisins et qu'ils reproduisirent les mêmes schémas colonisateurs que l'Occident. L'État japonais infligea finalement à Okinawa ce qu'il redoutait le plus de subir. C'est à cette contradiction fondatrice de la relation entre le Japon et les Ryûkyû que fait notamment référence Shinjô Ikuo. Et c'est également à partir de cette contradiction que naît le sentiment de proximité que peut ressentir un lecteur occidental confronté aux œuvres de Medoruma : ses histoires peuvent faire écho, pour un lecteur français, au passé colonial de son pays avec, par exemple la Corse, la Bretagne, les actuels Départements et Régions d'Outre-Mer (DROM) ou encore l'Algérie. Le système du *hôgen fuda* utilisé à Okinawa pour empêcher les enfants de parler dans leur dialecte a en réalité vu le jour dans la France du XIX^e siècle, dans le but d'assimiler les Bretons à la nation ; les problématiques liées au sentiment de déracinement et la difficile relation entre colonisés et colonisateurs rejoignent ce qu'ont pu vivre les Algériens qui ont connu la colonisation française ; le mélange des cultures qui fait l'une des différences entre Okinawa et le Japon se retrouve dans les DROM ; le fait que depuis le *hondo* Okinawa soit vue comme une île de rêve où passer ses vacances est similaire au regard que les français métropolitains posent sur la Corse, surnommée "l'île de beauté". Ce ne sont cependant que des exemples parmi tant d'autres, selon sa nationalité et ses connaissances propres, chaque lecteur pourra faire, ou non, des parallèles entre la fiction narrée par Medoruma Shun et l'histoire de telle ou telle nation.

➤ Les nouvelles formes de colonisation : présence américaine et tourisme.

De 1879 à la fin de la guerre, l'île d'Okinawa fut colonisée par le Japon, avant de se retrouver sous tutelle américaine jusqu'en 1972. Durant cette période, les cartes furent rebattues et bien que ses habitants eurent juridiquement gardé la nationalité japonaise, l'île devint cette fois-ci une sorte de colonie des États-Unis.

沖縄が日本に復帰する前は、米兵相手の特飲街として賑わった所だった。古い建物の中には、以前は米兵相手の商売をしていただろうと思わせる造りの家や店も結構あった。

走っている道の先にパークアベニューの明かりが見えた。日本復帰前は BC 通りと呼ばれていて、米軍がよく出入りする飲食店や衣料品店などが、今でも軒を連ねている。テレビや雑誌で沖縄が特集される時によく取り上げられる場所だった。八〇年代に

入って、通りのイメージを変えるために外装を白で統一し、歩道や植栽を整備して明るい雰囲気を出そうとしていた。それでも、昼は米軍の家族が買い物や食事をし、夜になると若い米軍たちがグループで飲み歩いていて、基地の街の雰囲気が色濃い通りであることに変わりはない²⁶⁷。

Avant qu'Okinawa ne soit rétrocédée au Japon, c'était un lieu animé en tant que quartier de plaisirs réservés aux soldats. Parmi les bâtiments anciens il y avait encore de nombreuses maisons ou boutiques dont on pouvait penser qu'elles avaient à l'époque accueilli ce type de commerce.

[Kaneshiro] aperçu la luminosité de la "Park Avenue" au bout de la rue où il courrait. Avant la rétrocession, elle était nommée l'avenue "BC", les restaurants et autres boutiques de vêtements alors fréquentés par les soldats américains s'y alignaient toujours. C'était un lieu souvent choisi dans les éditions spéciales sur Okinawa, à la télévision ou dans les journaux. Au début des années 1980, on fit en sorte de donner une ambiance lumineuse à cette avenue dans le but de changer son image, le revêtement extérieur des bâtiments fut unifié en blanc, l'on entretint les trottoirs et les espaces verts. Mais les familles des soldats américains continuaient dans la journée d'y faire leurs courses ou d'y prendre leurs repas et le soir des groupes de jeunes soldats y déambulaient en buvant ; c'était toujours une avenue dont l'ambiance était fortement marquée par la proximité de la base.

Dans *Denrei.hei*, Medoruma pointe les changements visibles dans la vie quotidienne qui ont découlé de la mise sous administration américaine de l'île. Il montre dans ce passage que leur impact n'a pas disparu avec la rétrocession, pour la simple raison que les bases américaines sont toujours présentes. Au début de ce récit, il emprunte le regard de son personnage pour décrire un panorama des rues du quartier de Koza à Okinawa²⁶⁸, une ville située dans la partie sud de l'île, à proximité de la base aérienne de Kadena. L'auteur devient alors guide et il donne au récepteur de son texte l'illusion de visiter le quartier, tant les indications spatiales sont précises. Le point de vue alterne sans cesse entre une vision surplombante du personnage principal, Kaneshiro, et un regard qui embrasse tout ce qui l'entoure. Par ce mécanisme, Medoruma renforce encore une fois l'impression de réalisme qui se dégage de ses fictions et il se pose plus que jamais comme un auteur omniscient et omnipotent ; lui sait tout sur Okinawa et il voit tout ce qui s'y passe. Il sait voir en dessous du vernis apposé sur cette ville pour la rendre lumineuse et peut montrer la noirceur qui y règne. Il n'a besoin que de quelques phrases pour exposer l'histoire de cette avenue et les diverses ambiances qui y règnent du matin au soir. Il cite deux fois la rétrocession, comme si cet événement représentait une coupure, tout en montrant à quel point la période dite sous occupation américaine

267 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.262.

268 La ville d'Okinawa est née en 1974, de la fusion de deux villes : Koza コザ市 et Misato 美里市. L'actuel quartier de Koza est considéré comme le représentant de la culture *chamuru* ("mélange" en okinawaïen) : une culture hybride née des diverses nationalités qui résident dans ce quartier. « « Vous savez, Koza, c'est un quartier *chamuru* ! » lance fièrement de son côté Yutaka Sadoyama. (...) « Il y a des choses qui viennent de l'extérieur et s'ajoutent à la culture d'ici, comme le jazz par exemple. (...) Au bout d'un certain temps, une harmonie s'est créée. C'est ainsi que s'est formée la culture propre à Koza. » ». YAGISHITA Yuta et MARCHESIN Sophia, « Okinawa île à la dérive », *Tempura*, Paris, n°6, été 2021, p.54.

n'appartient pas au passé : cela lui permet de donner l'impression qu'Okinawa est toujours victime de la double présence imposée des États-Unis et du Japon, présence qui continue de modifier l'espace au quotidien.

Dans l'actuelle Okinawa, les changements induits par la présence américaine sont principalement de deux natures. Ils s'opèrent tout d'abord sur le plan culturel : les soldats américains et leurs familles ont amené avec eux leurs habitudes alimentaires, leur mode vie, etc. La préfecture d'Okinawa est ainsi la plus "américanisée" du Japon, avec par exemple une présence accrue des chaînes de fast-food d'origine américaine, qui portent un coup dur au célèbre régime okinawaïen, l'un des piliers de la longévité exceptionnelle de ses habitants. Détenant le record du plus haut pourcentage de centenaires, Okinawa détient par ailleurs actuellement les plus forts taux d'obésité infantile de tout le Japon²⁶⁹. À travers ses récits, Medoruma questionne notamment ce fameux thème des centenaires okinawaïens, sujet qui concentre en France la majorité des publications au sujet de l'île. Il met effectivement en scène de nombreuses personnes âgées, mais bien loin d'être en pleine forme, elles sont psychologiquement fragiles, fragilité qui vient parfois se répercuter sur leur forme physique (paralysie pour Tokushô, perte de contrôle de son propre corps pour Seitoku). Bien loin d'apparaître comme le paradis des personnes âgées, où elles vivraient jusqu'à la fin en pleine possession de leurs moyens, la petite île semble à la lecture de ses œuvres davantage peuplée d'une population âgée qui s'effrite sous le poids de son passé traumatique et reste enfermée dans ses souffrances.

L'autre changement considérable induit par la présence américaine est évidemment l'implantation de ses bases militaires sur le territoire.

« Les Américains continuent à se comporter ici comme en territoire occupé », nous disait récemment une commerçante à Naha, capitale d'Okinawa. Les viols et les meurtres commis par les GI ne sont pas rares dans l'archipel : on compte une douzaine d'homicides depuis 1972 et, selon un député d'Okinawa, Suzuyo Takazato, « pour un viol déclaré, il y a une cinquantaine de cas qui ne le seront jamais²⁷⁰ ».

269 «[Il] y a aussi le paradoxe d'Okinawa : ses enfants sont obèses, alors que ses centenaires ne le sont pas. Les jeunes qui ont des bedaines, au Japon viennent d'Okinawa. Si l'on étudie l'alimentation des enfants et celle des parents, on n'a souvent pas besoin de chercher plus loin. Les fast-foods sont en partie responsables de cela. Il y a plus de restaurants *Mc Donalds* par habitant à Okinawa que dans le reste du Japon. » Interview de SUZUKI Makoto, professeur honoraire de l'Université des Ryûkyû dans BOUCRELLE Virginie, « Régime Okinawa. Ces centenaires qui font rêver. », *Planète Japon*, n°15, été 2009.

270 PONS Phillipe, « Le viol d'une lycéenne japonaise par des GI agite Okinawa », *Le monde*, 23 septembre 1995. https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/09/23/le-viol-d-une-lyceenne-japonaise-par-des-gi-agite-okinawa_3862897_1819218.html Consulté le 11 février 2022 à 15h.

Dans un article publié à la suite du viol d'une enfant de douze ans²⁷¹ par deux *marines* et un marin américains survenu en 1995, le journaliste Phillipe Pons souligne l'insécurité qui émane des bases américaines pour la population de l'île. Outre les problèmes de pollution environnementale et sonore qu'elles engendrent, elles charrient également toute une sphère de trafic autour de la drogue, du sexe et des armes. Les crimes, notamment sexuels, perpétrés par l'armée américaine n'appartiennent pas au passé : la femme politique et activiste Takazato Suzuyo (高里鈴代, 1940), qui a co-fondé en 1995 l'*Okinawan Women Act Against Military Violence*, tente depuis cette année-là de recenser tous les cas de viols et d'agressions sexuelles depuis l'occupation américaine jusqu'à nos jours. L'association publie une brochure régulièrement mise à jour et dans la dernière édition (qui date de 2016) sont désormais décrits quelques 350 cas de viols²⁷². Elle reconnaît que ces chiffres sont pourtant bien en dessous de la réalité, de nombreuses femmes ou jeunes filles n'ayant jamais eu la possibilité de témoigner.

Bien qu'il l'ait fait dans certains récits comme *Avec les ombres*, Medoruma ne fait aucune description directe de viol dans les trois récits sur lesquels nous nous centrons. Cependant, même s'il y est placé en arrière-plan, ce sujet n'en est pas pour autant absent. Ainsi circule dans *Hamachidori* une rumeur selon laquelle Shizu et les autres « (...) avaient toutes été violées lorsque, réfugiées dans un tunnel proche du rivage, elles furent découvertes par l'armée américaine²⁷³ », rumeur qui vient aggraver l'inquiétude de Fumi et alimenter les questionnements du lecteur au sujet de la fille de Shizu, qui apparaît vers la fin de l'œuvre. Quant à *Denrei.hei*, le fait divers réel de la jeune fille violée en 1995 est un élément central dans la vie de Kaneshiro.

ただ、五年前に引っ越してきたとき、どの家も通りに面した窓には鉄格子が入っているのを見て、たんなる防犯というより、米軍に対する警戒心もあるんだろうと思った²⁷⁴。

Seulement, il avait remarqué après son emménagement, cinq ans auparavant, que toutes les maisons donnant sur l'avenue avaient leurs fenêtres protégées par des barreaux en fer et il s'était alors douté que ce n'était pas une simple mesure préventive, mais qu'elles témoignaient plutôt d'un sentiment de méfiance envers les soldats américains.

271 Le titre de l'article du journal *Le Monde* comporte donc une coquille : la victime ayant douze ans, il ne s'agissait pas d'une lycéenne, mais bien d'une collégienne.

272 Voir : TOMITA Tomoni, « Okinawan women's civic group chronicles sex crimes by U.S. military », *Japan Times*, 18/03/2021. <https://www.japantimes.co.jp/news/2021/03/18/national/social-issues/okinawa-women-military-violence/> Consulté le 13 février 2022 à 17h.

273 「海岸近くの壕にいて米軍に見つかったとき、集団で乱暴されたという噂もあった。」MEDORUMA Shun, *Hamachidori*, op. cit., p.358.

274 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.263.

Medoruma dépeint dans ce récit les faits divers qui expliquent la méfiance des habitants ressentie ici par Kaneshiro, tout comme les altercations quotidiennes entre Okinawaïens et soldats américains. Parmi les faits divers, il évoque notamment l'émeute de Koza qui a eu lieu dans l'actuelle ville d'Okinawa, là où se déroule le récit, la nuit du 20 décembre 1970 ; émeute durant laquelle des milliers d'habitants ont affronté les militaires américains, brûlant des dizaines de véhicules et endommageant des bâtiments de l'armée. Il parle également du viol évoqué précédemment, qui, perpétré le 4 septembre 1995, avait à l'époque entraîné de gigantesques manifestations pour protester contre la présence des bases américaines. Ces deux événements apparaissent à un moment-clé dans la vie des personnages : c'est à l'occasion de l'émeute que le père de Tomori photographie le fantôme d'Iju – ce qui ravive en lui la mémoire de la guerre – tandis que le viol de l'enfant fait changer le regard que Kaneshiro porte sur les soldats américains. Alors qu'il n'avait pas spécialement d'avis sur la présence des bases et les voyait comme faisant partie du paysage, il prend soudainement conscience de l'injustice que subit son île natale en lisant la réaction du commandant de l'armée américaine, qui déclare que ces soldats auraient mieux fait de se payer une prostituée. Kaneshiro commence alors à prendre position et à participer aux mouvements contestataires.

新聞でその発言を読んだとき、普段は基地問題について考えたこともなければ、米兵にどうという感情を持っていなかった金城も、怒りが収まらなかった。米軍司令官も自分の発言が火に油を注ぐことになったのを知り、すぐに謝罪して綱紀肅正を打ち出した。それでも沖縄の人達の怒りは高まる一方で、全県で十万人近い人が集まって県民大会が開かれ、金城もそういう集会に初めて参加した²⁷⁵。

Lorsqu'il avait lu cette déclaration dans le journal, Kaneshiro – qui n'avait pourtant jusqu'alors jamais eu l'habitude de penser aux problèmes liés aux bases et n'éprouvait pas non plus de ressentiment envers les soldats américains – n'avait pas pu contenir sa colère. Ayant réalisé que sa déclaration avait jeté de l'huile sur le feu, le commandant américain s'était immédiatement excusé et avait annoncé un renforcement de la discipline militaire. Mais la colère des Okinawaïens n'avait cessée de croître, et une assemblée citoyenne s'ouvrit, rassemblant près de cent milles personnes dans toute la préfecture ; ce fut la première fois que Kaneshiro participa à un tel rassemblement.

L'auteur ancre ainsi son récit dans la réalité en évoquant l'assemblée populaire, qui a eu lieu neuf ans avant la publication de cette fiction, et en alternant les descriptions de Kaneshiro avec celles, plus globales, de l'incident et de la colère des Okinawaïens en général. Par le fait de mettre en scène, non pas un activiste chevronné, mais un simple citoyen qui n'a au préalable aucun avis

275 Ibid., p.264.

négatif au sujet de la présence américaine, il simplifie également l'identification de la majorité de ses lecteurs à ce personnage.

Dans la réalité, ceux qui participent aux manifestations anti-bases dénoncent notamment le fait que sur le nombre de bases militaires américaines basées au Japon, 75% environ²⁷⁶ se trouvent sur l'île d'Okinawa (alors que celle-ci ne représente que 0,6 % du territoire national²⁷⁷) et que l'armée américaine a le pouvoir d'appliquer sa propre loi sur l'ensemble des bases et de ses habitants. Ainsi, lors du viol commis en 1995, les trois hommes impliqués ne purent être immédiatement jugés par le tribunal d'Okinawa : bien que l'agression se soit produite en dehors de la base, les autorités militaires ont invoqué l'accord sur le statut des troupes américaines au Japon (le SOFA : Statut of Forces Agreement, signé en 1960), ce qui leur a permis de refuser de livrer les coupables tant qu'ils n'étaient pas inculpés. Les trois hommes furent ainsi remis à la justice japonaise plus de trois semaines après, le 29 septembre. Plus récemment, la propagation exponentielle du variant Omicron du Covid-19 qui a eu lieu fin 2021 à Okinawa, fut l'une des conséquences de ce statut spécial américain. Alors que les frontières étaient hermétiquement closes aux pays d'Europe et que les ressortissants japonais étaient soumis à des mesures strictes pour rentrer dans leur pays (mise en quarantaine à l'arrivée, tests PCR réguliers, etc.), les militaires américains furent exemptés de tout contrôle²⁷⁸. Ces faits renforcent le sentiment d'impuissance des habitants face à l'impunité des soldats et à l'indifférence de la métropole envers ce qu'ils subissent. D'où l'impression partagée par une partie de ses habitants que l'occupation n'a pas encore pris réellement fin et qu'Okinawa reste sous la domination des États-Unis.

Du côté japonais, de nouvelles formes de colonisation, plus sous-jacentes, ont également vu le jour après la rétrocession. Plutôt que de se poser en pays "grand frère" qui vient éduquer les autochtones pour les assimiler, comme c'était le cas jusqu'à la défaite de 1945, l'état japonais a choisi ces dernières décennies d'aborder Okinawa sous le biais du "conservatoire culturel". L'île devient un exemple vivant du Japon ancien, ce qui s'inscrit dans la logique de recherche des origines et de définition de l'identité purement japonaise qui taraude les nationalistes. La culture ancienne, qui avait été remise au devant de la scène par les États-Unis, n'est plus sacrifiée, elle est au contraire mise en avant dans le but d'illustrer les liens ancestraux entre le *hondo* et cette île, afin de légitimer son entrée dans le territoire japonais. Les habitants du *hondo* sont incités à s'y rendre en tant que touristes, pour admirer la beauté de ses paysages tropicaux ou visiter les mémoriaux. Là

276 Voir le site du MOFA (Ministry Of Foreign Affairs), TAKARA Kurayoshi 高良倉吉 « Nihon no tayōsei toshite no Okinawa – Rekishi・bunka no shiten kara » 「日本の多様性としての沖縄―歴史・文化の視点から」 (Okinawa en tant que représentante de la diversité japonaise : histoire et culture), Consulté le 14 janvier 2022 à 17h.

<https://www.mofa.go.jp/mofaj/gaiko/culture/koryu/kuni/jigyo/summit/culture/ryukyu.html>

277 UKAI Satoshi, « Okinawa », *Vacarme*, op. cit., p.92.

278 MESMER Phillipe, « Japon : les soldats américains mis en cause dans le rebond du Covid », *Le monde*, 11 janvier 2022, p.4.

encore, l'île d'Okinawa se retrouve assimilée de façon ambiguë. Tout comme la langue et la culture, les paysages sont loués pour leurs différences, mais également pour vanter la diversité de la nature présente sur le territoire japonais ; cette situation peut faire écho à la relation qu'entretiennent actuellement la France métropolitaine et la Corse. L'"île de beauté" est en effet dans l'imaginaire collectif des Français l'île de rêve pour passer ses vacances ; un lieu à la fois proche et teinté d'exotisme, autant par son climat méridional que par la conservation de certains traits culturels et langagiers qui lui sont propres. Au cours de sa longue histoire, la Corse fut colonisée par la France à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, mais fut également rattachée à Gènes ou encore placée sous protectorat britannique. À Okinawa, les circuits touristiques autour des lieux de commémoration de la guerre tendent par ailleurs principalement à souligner un douloureux passé commun²⁷⁹. La chercheuse Jennifer Chan écrit à ce sujet que « (...) le développement du tourisme – accompagné d'une « redécouverte » de la culture locale – aboutit surtout à entretenir l'ignorance des habitants de l'Archipel à propos de la colonisation et de l'exploitation de l'île²⁸⁰. ».

Enfin, du Japon métropolitain, la préfecture d'Okinawa est également vue comme un territoire fascinant par sa multiculturalité engendrée par la présence américaine. La diversité ethnique est mise en avant comme une qualité²⁸¹, alors que sur le *hondo*, bien que les mentalités changent et que ces dernières décennies le Japon est plus ouvert qu'auparavant, l'immigration reste encore très contrôlée et l'absorption des cultures et langues étrangères a tendance à être davantage valorisée que la cohabitation²⁸². Okinawa apparaît dans ce contexte comme la préfecture où l'État japonais peut placer ce qu'il souhaite ne pas avoir sur son territoire métropolitain, tout en profitant des avantages que cela confère, ainsi que de la richesse écologique, culturelle et stratégique de l'île. Ce territoire semble alors ne plus vraiment appartenir à ceux qui l'habitent, mais davantage aux touristes venus du *hondo* pour s'y détendre ou s'émouvoir du funeste passé de leur pays, aux militaires qui s'en servent comme d'un vaste terrain de jeu, d'expérimentations et de base stratégique dans le bras de fer avec la Chine, ou encore aux politiciens et autres intellectuels

279 Voir : INA Hein, *Constructing Difference in Japan : Literary Counter-images of the Okinawa Boom*, op. cit., p.181-183.

280 CHAN Jennifer (traduit par BOUISSOU Jean-Marie), « Le mouvement pacifiste japonais depuis les années 1990 », op. cit., p.58.

281 「「青い空に青い海」だけではない、沖縄のディープな街、コザを紹介しました。沖縄旅行に何度も訪れている方も、初めての方も、この不思議な街コザに是非足を運んでみてください。沖縄とアメリカの文化の融合が体感できる、貴重な体験が出来ますよ。」 « Je vous ai présenté Koza, un quartier *deep* d'Okinawa où il n'y a pas que "le ciel bleu au dessus d'une mer bleue". Je vous recommande fortement de visiter cet étrange quartier de Koza, que vous soyez un habitué des voyages à Okinawa ou que vous y allez pour la toute première fois. Ce sera une précieuse expérience, au cours de laquelle vous pourrez ressentir directement la fusion des cultures japonaise et américaine ! » À lire sur Airtrip : un site qui recommande aux Japonais des destinations touristiques à l'intérieur de leur pays. « Chotto dîpu na machi, Okinawa.shi Koza no kankyô no susume ! » 「ちょっとディープな街、沖縄市コザの観光のすすめ！」 (Un quartier un peu *deep* : recommandations touristiques dans le quartier de Koza, ville d'Okinawa !), 2019/01/22. <https://japantour.airtrip.jp/column/magazine/okinawa-koza-deep-city-sight-seeing/> Consulté le 12 février 2022 à 13h30.

282 Voir : GALAN Christian, « Immigration, langue, école et citoyenneté au Japon : l'école japonaise face à la scolarisation des enfants d'immigrants », *Revue française de pédagogie*, n°153, oct.-nov.-déc. 2005, pp.109-119.

nationalistes japonais qui, depuis Tôkyô, l'utilisent pour légitimer leurs théories. C'est contre cela que s'insurge Medoruma, à travers ses fictions et ses essais, mais aussi par son activisme politique. Lors d'un entretien mené par un autre auteur d'Okinawa, Ôta Shizuo 大田静男 (1948), il exprime ainsi son point de vue sur la nécessité pour l'île de prendre son indépendance :

自分なんかで自立しなければ、好きなように食い潰されますよね。本土の資本なりなんなりに。音楽だって芸能だって文学だって、ほとんど向こうの側が来てやっているわけで、沖縄の中から本当に発信しているかと言えばできてないわけですね²⁸³。

Si nous ne prenons pas notre indépendance par nous-même, nous serons dévorés comme bon leur semble. Que ce soit par le capital de la métropole ou autre. Puisque dans la musique, les arts ou la littérature, presque tout vient de la métropole, nous ne pouvons pas dire que nous exportons quoi que ce soit par nous-même depuis Okinawa.

Medoruma n'a de cesse d'inciter ses concitoyens à reprendre en main leur vie, leur culture et leur langue, sans compter sur des ressources extérieures, afin de réinventer leur propre Okinawa.

➤ Les relations entre Okinawaïens, Américains et Japonais sous le regard de Medoruma.

Dans les trois œuvres sur lesquelles nous nous centrons, les personnages américains ou venant du *hondo* sont peu nombreux et ils n'apparaissent qu'en arrière-plan des récits. Cependant, leurs courtes incursions, tout comme les signes qu'ils laissent, suffisent à en dire long sur la perception que les personnages okinawaïens ont d'eux, tout comme sur le regard de l'auteur lui-même.

「それで、今でもまだ戦争が終わったことを知らない伝令兵の幽霊が、日本軍の陣地を探して、このあたりを走り回っているという話が伝わってるんです」

「そうなんですか」

感心したような大城の言葉に、友利が顔を上げ、二人の背後を見た。後ろのドアが開く音がし、伝令兵の幽霊が入って来たような気がして、金城は背筋に寒さを覚えながら振り向いた。顔をのぞかせたのは黒人の若者だった。店内を見回すと無愛想に三人を見て、入らずにドアを閉めた²⁸⁴。

« - On raconte que le fantôme d'un commissionnaire, qui ne sait pas que la guerre a pris fin, continue aujourd'hui encore de courir à la recherche des camps de l'armée japonaise.

- Ah oui ? »

283 MEDORUMA Shun 目取真俊, « Medoruma Shun × Ôta Shizuo » 「目取真俊 × 大田静男」, *Jôhō Yaima* 情報やいま, septembre 2004. <https://yaimatimes.com/flash/12399/> Consulté le 11 juin 2022 à 17h.

284 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.273.

À ces mots qui semblaient exprimer la stupéfaction d'Ôshiro, Tomori releva la tête et porta son regard derrière les deux hommes. Kaneshiro entendit la porte s'ouvrir derrière lui et eut l'impression que le fantôme du commissionnaire venait d'entrer ; il se retourna avec une sensation de froid dans le dos. Le visage qui apparaissait était celui d'un jeune homme noir. Celui-ci promena ses yeux à l'intérieur du bar, les regarda tous les trois d'un air peu affable et referma la porte sans même être entré.

Dans ce passage de *Denrei.hei*, Medoruma confronte présent et passé, Okinawaïens et Américains. Alors que les trois habitants de l'île discutent de la guerre et de ses fantômes, la porte s'ouvre : personnages et lecteur sont plongés dans une ambiance fantasmagorique et s'attendent à voir surgir le commissionnaire. Mais c'est « un jeune homme noir », vraisemblablement un soldat afro-américain, qui apparaît dans l'encadrement de la porte. La rencontre avec cet homme reste muette, son air « peu affable » semble partagé par tous, ils se toisent les uns et les autres sans rien dire, leurs regards respectifs suffisant à lui faire comprendre qu'il n'est pas le bienvenu. Il semble ne pas appartenir au même monde qu'eux, comme si une frontière invisible les séparait. La tension est palpable, entrer serait en quelque sorte profaner la mémoire des victimes autochtones de la guerre. Une fois la porte refermée, les trois hommes restent silencieux un moment, avant de reprendre leur conversation comme si rien ne s'était passé. Cette incapacité à communiquer est récurrente dans les œuvres de Medoruma, colonisés et colonisateurs ne parviennent pas à trouver de voie commune et apaisée, car ils ne parviennent tout simplement pas à échanger.

Dans cette scène, l'auteur focalise le regard uniquement sur le visage de l'homme qui ouvre la porte, ni sa tenue, ni ses gestes ne sont décrits. À la place du corps sans tête d'un garçon Okinawaïen, c'est la tête dénuée de corps d'un jeune Américain qui apparaît. Nous pensons que l'absence de visage du commissionnaire lui permet avant tout d'incarner l'ensemble des garçons qui furent à cette époque envoyés sur le front. Mais c'est également pour l'auteur une façon de l'ancrer dans le passé, comme si son visage s'était effacé de la mémoire avec le temps : seuls subsistent dans les souvenirs son corps et son uniforme taché de sang. L'uniforme "uniformise" les êtres qui le porte et le visage constitue l'un des principaux éléments de différentiation. Quant à l'homme qui hésite à entrer dans le bar, il appartient, lui, au présent. C'est lui qui incarne désormais le visage de la guerre, cette guerre qui ne dit pas son nom, mais continue de se jouer dans la vie de tous les jours. Dans un deuxième niveau de lecture, ce sont les relations entre soldats japonais du *hondo* et Okinawaïens qui peuvent également être observées à travers l'absence de tête du fantôme d'Iju.

二メートルほど離れて、うつ伏せに倒れている体があった。鋭い刃で切断されたように首が付け根から無くなっていて、雨に打たれた傷口から血が流れ続けていた。手足

や体には傷らしいものは見当たらないのに、青白い骨がのぞく首は肉の生々しさと冷厳な死を見せつけている。あたりを探したが、頭部は見あたらなかった²⁸⁵。

À environ deux mètres de là, il y avait un corps allongé sur le ventre. Il n'avait plus de cou, celui-ci semblait avoir été coupé à sa base par une lame tranchante et du sang s'écoulait toujours de la plaie battue par la pluie. Aucune trace de blessure n'était visible, ni sur ses membres, ni sur son corps ; pourtant, la chair de son cou dont dépassait un os bleuâtre témoignait d'une blessure encore fraîche et d'une mort violente. [Le père de Tomori] rechercha dans les environs, mais la tête demeurait introuvable.

Lorsque Tomori parle du commissionnaire pour la première fois, il dit que sa tête « avait du être coupée par un éclat d'obus provenant d'un bombardement naval²⁸⁶ », or, lorsque quelques pages plus loin, Medoruma décrit la scène du point de vue du principal protagoniste, il dit que le cou d'Iju « semblait avoir été coupé (...) par une lame tranchante ». Il prend également la peine de préciser qu'aucune trace de blessure n'était par ailleurs visible et que la tête avait disparue. Cette description qui n'appartient pourtant pas à l'un des passages surnaturels du récit, mais est au contraire bien ancrée dans les descriptions réalistes de la guerre, sème la confusion dans l'esprit du lecteur. Ici aussi, au milieu du champ de bataille, flotte un parfum d'étrangeté. Le père de Tomori a-t-il réellement vu cette scène, ou bien n'était-ce qu'une illusion créée par le choc qu'il venait de recevoir et par l'inquiétude qu'il ressentait pour son ami ? Medoruma laisse chaque lecteur se frayer une place dans le récit et construire lui-même cette pièce manquante de l'histoire. L'auteur ajoute par ailleurs à cette scène un autre élément qui incite à la réflexion. Le fait que le jeune homme ait été décapité sans être marqué d'aucune autre blessure est troublant, car durant la guerre du Pacifique, les officiers japonais étaient munis de *guntô* 軍刀, des sabres qui leurs permettaient notamment d'exécuter par décapitation les prisonniers tombés entre leurs mains, ainsi que les déserteurs et autres civils okinawaïens qu'ils soupçonnaient de trahison. Iju a ainsi pu être tué par un militaire japonais et non par une frappe de l'armée américaine. Ce passage peut être vu, de façon métaphorique, comme l'illustration du fait que, dans cette guerre, les Okinawaïens furent autant victimes de l'armée impériale que des assauts américains. Pour continuer la métaphore, nous pouvons dire que ce sont les Japonais du *hondo* qui, en laissant ce territoire aux États-Unis, ont fait tomber les têtes des victimes natives de l'île et les ont remplacées par les visages des Américains.

285 Ibid., p.280.

286 「艦砲の破片でやられたのか」 Ibid., p.272.

➤ Les conséquences de la colonisation.

« [L]a littérature post-après-guerre est également une littérature post-colonie²⁸⁷. » note l'écrivain et critique littéraire Kawamura Minato (川村 湊, 1951) dans son article intitulé « Les traces du colonialisme dans la littérature japonaise contemporaine ». Cette "littérature d'après-guerre", dont il est si difficile de dater la fin, devrait selon lui être également nommée "littérature de l'époque post-coloniale", puisqu'elle appartient, de fait, au monde qui est advenu après que le Japon soit parti des pays qu'il avait colonisés. Cependant, dans le cas d'Okinawa, cette frontière temporelle est bien trop floue, car dans la conscience de nombreux habitants de l'île, la colonisation n'appartient toujours pas au passé et est au contraire devenue double depuis la fin de la guerre. Dans *Denrei.hei*, Medoruma se risque à prendre trois personnages principaux dont les récits s'entrecroisent dans une nouvelle relativement courte (30 pages) : il se glisse successivement dans la peau de Kaneshiro, qui est né après la rétrocession, puis de Tomori qui a connu l'occupation américaine et enfin du père de ce dernier, personnage qui a vécu durant la guerre ; trois hommes qui appartiennent à des générations différentes. Bien que leur différence d'âge les amène à porter chacun un regard différent sur leur lieu de vie, des problématiques similaires et le même mal-être se retrouvent dans leurs vies respectives. Ces similitudes permettent de garder éveillé l'intérêt du lecteur, qui peut se retrouver lassé par ces nombreux changements de points de vue. Mais c'est avant tout pour Medoruma l'occasion de montrer que certaines choses n'ont pas changées depuis le début du XX^e siècle. Et parmi les problématiques persistantes que l'auteur évoque, il y a notamment la pauvreté d'une large partie des îliens. Plutôt que d'aborder le sujet de front en insistant sur les effets de la pauvreté dans la vie de ses personnages, il les place tous dans des cadres de vie qui laissent voir en arrière-plan la pauvreté dans laquelle ils évoluent. Que ce soit les deux enfants d'*Hamachidori* qui vivent dans les années 40, le couple âgé de *Suiteki* ou les hommes de trente/quarante ans décrits dans *Denrei.hei*, tous sont obligés de faire des travaux plus ou moins pénibles, qui rapportent peu et ne leur offrent pas une vie aisée.

Dans le département le plus pauvre du Japon, les statistiques ont de quoi donner le vertige : 30% des enfants vivent sous le seuil de pauvreté, tout comme trois familles monoparentales sur cinq. Seuls un tiers des lycéens accèdent aux études supérieures, soit deux fois moins qu'à Tôkyô. (...) D'après Yuko Yamauchi, ancienne fonctionnaire travaillant pour le département d'Okinawa, cette situation résulte d'un contexte historique et politique singulier. (...) Selon elle, Okinawa ne s'est pas remis des batailles terrestres, uniques sur le territoire nippon²⁸⁸.

287 KAWAMURA Minato (traduit par BAYARD-SAKAI Anne), « Les traces du colonialisme dans la littérature japonaise contemporaine », *Cipango*, n°19, 2012, pp.171-178, p.174.

288 YAGISHITA Yuta et MARCHESIN Sophia, « Okinawa île à la dérive », op. cit., p.47.

La pauvreté des Ryûkyû n'est pas récente, elle trouve en partie son origine dans le fait que ce petit royaume se retrouva à la fois tributaire de la Chine et du fief de Satsuma à partir du XVII^e siècle. Dans son article intitulé « De l'économie rurale à l'ethnographie. Le journal de l'*Expédition dans les îles du Sud* (1894) de Sasamori Gisuke », le chercheur Nicolas Mollard évoque le fait qu'à la fin du XX^e siècle déjà, Sasamori Gisuke 笹森儀助 (1845-1915) un fonctionnaire du *hondo* qui se déplaça en 1893 à Okinawa et dans les îles alentours, est abasourdi par l'extrême pauvreté de ce territoire. « L(a) particularité [des Ryûkyû], aux yeux de Sasamori, ne serait pas tant d'être culturellement, ethniquement ou racialement différentes, mais d'être abandonnées à la misère. Partout où il se rend, le constat de la pauvreté est lucide et sévère, appelant une réflexion sur ses causes, qui l'amènera à critiquer ouvertement l'inefficacité des réformes engagées par les autorités²⁸⁹. » Depuis qu'il les a intégrées dans son territoire, le gouvernement japonais se sert en effet de la pauvreté de ces îles afin de faire miroiter une vie meilleure à ses habitants ; il a par conséquent fait peu de choses pour améliorer leur qualité de vie. Par ailleurs, le territoire a en effet subi de très lourds dommages à la fin de la guerre et les subventions allouées par le gouvernement pour la reconstruction furent davantage utilisées pour créer des infrastructures touristiques, que pour servir à ceux qui y habitaient. Une sensation d'enfermement se dégage constamment des récits de Medoruma. Les personnages y sont à la fois enfermés dans leurs traumatismes, mais aussi dans la société qui les entoure. La ville qui sert de décor à *Denrei.hei* ressemble à un labyrinthe dont les personnages ne peuvent sortir ; Ushi et Tokushô ont passé leur vie commune toujours dans le même village, ne possédant que la terre de leurs champs pour se nourrir ; Shizu est vendue à une auberge en raison de la pauvreté de sa famille. Ces personnages n'ont pas d'avenir, là où ils vivent, il n'y a pas de place pour les rêves de lendemains meilleurs. Certains tentent de se suicider (Tomori), d'autres se détruisent peu à peu par l'alcool (Kaneshiro) et ceux, comme Seiyû, qui gardent l'espoir d'une échappée, sont vite rattrapés par la réalité. L'autre cause principale de ce mal-être qui apparaît dans les œuvres de Medoruma est la perte de repères dans un monde qui change trop vite et l'impression de ne plus savoir qui l'on est. Cette impression est également interrogée par Ishikawa Ryûichi (石川竜一, 1984), photographe okinawaïen auteur d'*Okinawan portraits 2012-2016*.

あなたは誰ですか。私はこの景色です。
 あなたは誰ですか。私はこの音です。
 あなたは誰ですか。私はこの香りです。
 あなたは誰ですか。私はこの痛みです。

289 MOLLARD Nicolas, « De l'économie rurale à l'ethnographie : le journal de l'Expédition dans les îles du Sud (1894) de Sasamori Gisuke », *Ebisu : études japonaises*, n°53, 2016, pp.157-201, p.53.

あなたは誰ですか。社会です。
あなたは誰ですか。歴史です。
あなたは誰ですか。私はあなたです。
私は誰ですか。あなたは私です。そして、私が決して知ることのできない何者かです。
あなたはここまで来て、ここから行くのです。
Qui es-tu ? Je suis ce paysage.
Qui es-tu ? Je suis ce son.
Qui es-tu ? Je suis ce parfum.
Qui es-tu ? Je suis cette douleur.
Qui es-tu ? La société.
Qui es-tu ? L'Histoire.
Qui es-tu ? Je suis toi.
Qui suis-je ? Tu es moi. Et puis, tu es toutes ces personnes que je ne pourrais jamais connaître.
Tu es venu jusqu'ici, et tu repartiras d'ici²⁹⁰.

Dans la postface de cette épaisse compilation de portraits, dans lesquels le photographe représente les marginaux, prostitué(e)s, clochards et autres enfants des rues, Ishikawa donne à voir le revers de l'île paradisiaque dont rêvent les touristes, tout comme le fait Medoruma. Il dit par ailleurs avoir été lui-même sauvé par la photographie, passe-temps auquel il commença à se consacrer en regardant défiler chacune de ses nuits dans les bars, ce qui rejoint étrangement l'histoire fictionnelle de Tomori et de son père. Dans cette postface, l'artiste interroge le rôle de la photographie ; il tente de mettre des mots sur ce que ressent celui qui regarde les portraits issus de son travail et décrit dans le même temps la sensation de ne pas savoir qui l'on est, où l'on se place parmi les Autres. Les individus qu'il immortalise sont tous uniques, ce sont des personnes qui n'ont *a priori* aucun lien avec l'être qui les regarde. Et pourtant, c'est l'île d'Okinawa dans son entièreté qu'Ishikawa souhaite représenter à travers leurs visages, le regardeur y aperçoit la beauté de ce territoire, mais aussi ses travers, ses déchirures et ses tristesses. Et plus encore qu'Okinawa, c'est le monde entier que nous pouvons y voir, un monde composé de paysages, de sons, de parfums, de douleurs, de sociétés et d'histoires. Encore une fois, les problématiques intrinsèques à ce territoire, à commencer par la pauvreté, se retrouvent dans de nombreux de pays et des visiteurs du monde entier peuvent être interpellés par une exposition de ses œuvres.

Enfin, une autre des conséquences majeures de la colonisation est la division des habitants de l'île face à l'État japonais et aux États-Unis.

290 ISHIKAWA Ryûchi 石川竜一, *Okinawan portraits 2012-2016* (Portraits d'Okinawaïens 2012-2016), Tôkyô 東京, Aka.akasha 赤々舎, 2016, Postface.

En 1970, Gima décrivait la condition coloniale d'Okinawa comme « Deux mondes qui coexistent sur le même plan, divisés par une frontière » qui fait des Okinawaïens des "hors-la-loi" dans leur propre maison (Gima 1979, 72-73). Les attaques du 11 septembre ont données lieu à un nouveau clivage entre ceux qui soutiennent les États-Unis comme défenseurs de la justice et ceux qui ne le font pas. Les Okinawaïens qui protestent contre l'armée américaine, même si c'est au nom de leur pacifisme, semblent ainsi se trouver du mauvais côté de la loi, comme le montre l'augmentation des arrestations de militants anti-bases, dont Medoruma qui a été placé en 2016 en garde à vue pendant 8 heures pour s'être aventuré dans une zone maritime contrôlée par les États-Unis, lors d'une manifestation contre la construction d'une nouvelle installation offshore à Henoko, au nord de l'île principale²⁹¹.

Comme le montre ici Victoria Young, les Okinawaïens qui luttent contre la présence américaine, ou pour l'indépendance de leur île, se divisent entre eux au sujet de l'attitude à adopter. Les tensions montent peu à peu, entre un État japonais qui présente les indépendantistes comme de potentiels terroristes et une partie des habitants qui a l'impression que seule reste la violence pour faire évoluer la situation, sentiment que met en scène Medoruma dans une courte nouvelle intitulée *Espoir* (「希望」1999). Ce récit est basé autour de l'enlèvement et du meurtre d'un enfant américain d'environ trois ans, par un îlien qui revendique son crime de la manière suivante : « Ce qu'il faut maintenant à Okinawa, ce n'est ni une manifestation de plusieurs milliers de personnes ni un meeting de dizaines de milliers de gens, mais la mort d'un enfant américain²⁹² ! », avant de se suicider sur une place de Ginowan 宜野湾市 (ville où se situe la base de Futenma 普天間). L'auteur fait apparaître les réactions des habitants (sentiment de pitié envers l'enfant innocent, crainte que cet "incident" représente un coup dur pour le tourisme dont ils vivent, etc.) et le dégoût que ressent l'assassin face à ce « peuple sans histoires qui ne fait que noyer le poisson dans des manifestations bien sages, ou des meetings de protestation contre la base américaine²⁹³. » Cet homme si ordinaire, que la colère et le désespoir ont poussé à commettre un acte moralement injustifiable, prend à partie tout autant l'État japonais et les États-Unis que ses propres concitoyens. Medoruma montre à travers ce personnage l'absence de justice qui règne à Okinawa et l'impasse à laquelle mène la situation actuelle. L'"espoir" qui donne son nom à la nouvelle, c'est celui d'un changement, changement de la société mais aussi des comportements humains qui ne cessent de produire en boucle une spirale de violence et d'injustice.

291 « In 1970, Gima described Okinawa's colonial condition as 'two worlds co-existing in one plane, divided by a border' that positions Okinawans as 'outlaws' in their own home (Gima 1979, 72–73). The attacks of 9/11 imposed another divide between those who support the US as defenders of justice, and those who do not. Okinawans protesting the US military even in the name of opposing war thus appear to be on the wrong side of the law, as told by the rise in arrests of anti-base activists including Medoruma, who was held in custody for 8 hours in 2016 for straying into US controlled waters in a protest opposing the construction of a new offshore facility at Henoko to the north of Main Island. » YOUNG Victoria, « Inciting the past : Okinawan literature and the decolonising turn », *Japan Forum*, n°32, 2020, pp.577-600, p.582.

292 MEDORUMA Shun (traduit par ATLAN Corinne), *Espoir*, dans *Vacarme*, op.cit, pp.106-107, p.106.

293 Ibid.

3) L'universalité des comportements humains.

En mettant en scène de nombreux types de personnages dont l'âge, le cadre de vie ou la situation sociale diffèrent, Medoruma tend finalement à représenter un tableau de l'humain. Tandis que, de l'extérieur, les clichés teintés d'exotisme foisonnent au sujet des Okinawaïens, l'auteur originaire de l'île présente ses compatriotes comme des personnes régies par des comportements à tendance universelle.

➤ L'analyse des relations humaines à travers une communauté.

Sous la plume de Medoruma, les habitants d'Okinawa sont bien loin de constituer une communauté soudée et homogène, comme souhaitent souvent les voir les intellectuels et auteurs du *hondo*. Parmi les relations qu'entretiennent les personnages okinawaïens entre eux, il y a de l'amitié, de l'amour, du partage, mais aussi de la violence, de la moquerie, de la colère, de la honte, de la suspicion, de la culpabilité, un certain désir de reconnaissance individuelle, de la domination ou encore du mensonge. L'auteur dépeint ainsi les passions humaines et comportements qui régissent les relations entre la grande majorité des Hommes du monde entier, en se centrant uniquement sur quelques personnages et leur lieu de vie. Et que ce soit au sein d'un village de campagne, comme celui dans lequel vivent Tokushô et Ushi, ou dans une grande ville comme celle où habite Tomori, les interactions entre les personnages sont davantage teintées de violence (réelle et/ou psychologique) plutôt que d'esprit de solidarité.

命に別状はない、と無理にも思ったウシは、しばらく家で様子を見ることに決めて、騒がしい村の連中を追い払うために納屋に鉈を取りに行った²⁹⁴。

S'étant convaincue à penser que la vie [de Tokushô] n'était pas en danger, Ushi pris la décision de le veiller à la maison un moment, puis elle partit prendre une faucille dans la grange pour chasser les villageois bruyants.

Dans *Suiteki*, Ushi se sert d'une faucille pour faire partir la foule attroupée près de leur maison depuis la découverte du phénomène étrange qui affecte la jambe de son mari. Les échanges verbaux sont alors inefficaces et cette femme âgée a plusieurs fois recours à la crainte qu'elle inspire. Elle se rapproche ainsi de l'idée évoquée par le narrateur de la nouvelle intitulée *Espoir*, selon laquelle seul le recours à la violence permet d'être entendu des autres. Medoruma met régulièrement en scène ce type de personnage qui ne parvient plus à communiquer autrement que

294 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., p.195.

par la violence, ce qui est une manière pour lui de représenter le mur auquel se heurtent aussi bien les mouvements sociaux (comment rendre possible ses revendications, lorsque l'instance gouvernementale refuse ne serait-ce que de les écouter ?) que la société elle-même (comme faire société avec des citoyens incapables de contenir la violence qui les submerge ?). L'auteur y apporte sa réponse par le fait même d'avoir choisi d'être écrivain et enseignant en parallèle de ses activités militantes : plutôt que d'effrayer en prenant les armes ou, comme le personnage d'*Espoir*, de tuer un être innocent pour attirer le regard sur ses revendications, il faut écrire, faire passer ses idées par la parole et la fiction ; c'est à dire par les sentiments et les sensations que contiennent les mots.

Dans *Suiteki*, Tokushô et Seiyu sont tout sauf francs, ils mentent et cachent leurs pensées ou leurs véritables actions. Ushi apparaît comme leur opposée, dans le sens où elle est dotée d'un franc parler ; pourtant, il lui arrive aussi de dissimuler ses pensées sous un masque d'affabilité.

(...)「糞くすの役にも立たんやさ」とつぶやいて、空になった皿を片づけた。大城は「はあ？」と聞いたが、ウシは笑って礼を言い、自分で治すしかないと心に決めた。

(...) « - [Ce gars], y sert vraiment à rien » murmura Ushi avant de débarrasser l'assiette devenue vide.

« Hein ? » demanda Ôshiro, mais elle le remercia en souriant et décida au fond de son cœur qu'elle n'avait plus qu'à soigner [Tokushô] par elle-même.

Dans ce passage-là, elle se reprend et cache la frustration qui a afflué à ses lèvres sous un air de politesse. Lorsqu'il s'agit de Seiyû, elle ne se retient nullement d'exprimer verbalement ce qu'elle pense de lui, mais ici le statut social de son interlocuteur, un médecin, l'en empêche. La description de ce type de réaction, qui se retrouve dans la presque totalité des sociétés humaines, participe au sentiment de proximité avec les personnages que peut ressentir un lecteur étranger.

Cet extrait est par ailleurs pourvu d'un caractère théâtral, Ushi prononce sa phrase en aparté, davantage à l'intention du lecteur que de son interlocuteur. *Suiteki* est un récit qui dégage tout entier une proximité avec l'écriture théâtrale, proximité qui trouve notamment sa source dans l'exagération des traits dont use Medoruma pour décrire ses personnages. Comme dans une comédie de Molière, il y a dans *Suiteki* la femme à fort caractère qui terrorise tous ceux qu'elle croise, le mari noceur qui la trompe et s'adonne aux jeux, le cousin sournois et avare, le médecin un peu benêt, les villageois bêtes et méchants. Tous donnent l'impression d'être déjà connus, ce sont en quelque sorte des "personnages-clichés" ; peu de phrases suffisent à l'auteur pour faire immédiatement comprendre à son lecteur de quel type de personnage il s'agit. L'emploi des clichés en littérature permet une économie du texte, l'écrivain va droit au but et laisse ensuite chaque

lecteur construire sa propre idée, plus détaillée, de chaque protagoniste, en fonction de ses rencontres précédentes avec ce type de personnages²⁹⁵. Cette méthode lui permet de se concentrer davantage sur les thèmes principaux de l'œuvre sans perdre de temps avec des descriptions psychologiques approfondies et de se faire comprendre facilement d'un lectorat venu de tous les horizons, le cliché atténuant les particularismes. Cependant, cette économie concomitante au fait que Medoruma crée des récits elliptiques dans lesquels le lecteur est sans cesse amené à combler par soi-même les vides peut desservir ces œuvres, car elles courent ainsi le risque de donner l'impression de ne pas avoir été soignées. L'auteur peut s'aliéner une partie de son lectorat, qui n'aura pas envie de laisser son imagination tisser tout ce que le texte ne dit pas et n'y verra qu'une farce grotesque dénuée d'un réel propos. Pour ceux qui passent cette barrière, l'emploi des clichés leur permet *a contrario* de prendre plaisir à piocher dans leur répertoire personnel pour se représenter les personnages. Par ailleurs, le caractère grotesque qui s'en dégage adoucit dans le même temps la violence et le *pathos* des sujets abordés.

Alors que les Okinawaïens sont généralement dépeints par les auteurs et chercheurs japonais comme les membres d'une communauté solidaire où l'entraide et l'écoute mutuelle règnent en maître, Medoruma montre régulièrement dans ses œuvres qu'à Okinawa, comme partout ailleurs, les Hommes rejettent certains de leurs semblables ou font passer leurs préoccupations avant tout. Ainsi dans *Denrei.hei*, le jeune Tomori subit les moqueries de ses professeurs qui, au lieu de l'aider à se construire alors qu'il vit dans un environnement familial particulièrement difficile, ne font qu'aggraver la situation.

何度呼び出されても学校に來い両親を、担任や生徒指導部よ教師は友利の前で小馬鹿にし、こんな両親だからお前みたいな奴が生まれるんだ、とか、親からも見放れたか、と薄笑いを浮かべて言った。そういう教師達に憎悪を抱く一方で、自分に無関心な両親への怒りも募った²⁹⁶。

Ses professeurs principaux, tout comme ceux chargés de l'orientation des élèves, se moquaient de ses parents qui ne venaient jamais à l'école malgré les nombreuses convocations ; ils lui disaient avec un petit sourire « C'est sûr que de tels parents, ça peut donner naissance qu'à des types comme toi » ou bien « T'aurais pas été abandonné, même par tes parents ? ». Il se mit à éprouver de la haine envers ces enseignants, mais cela intensifia également la colère qu'il ressentait contre ses parents si indifférents à son sort.

295 Voir au sujet des clichés en littérature : AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, « Clichés, stéréotypes et littérature », dans AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne (sous la direction de), *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2021, p.65-101.

296 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.283.

Tourné vers ses propres démons, le père de Tomori démissionne totalement de son rôle dans la famille, il passe ses nuits dehors et ne parle presque plus à son fils ; désespérée par cette situation et croulant sous le travail, sa mère ne lui accorde pas plus d'attention, tandis que les enseignants l'enferment davantage dans l'image du mauvais élève et le blessent encore plus profondément par leurs moqueries déplacées. Tous les personnages qui l'entourent se laissent guider par leurs propres sentiments (désir de revoir l'ami disparu à la guerre, accablement personnel, frustration face à un élève qui ne progresse pas et une famille inconséquente) sans faire attention aux répercussions que leur comportement induit dans la vie du jeune homme. Cette incapacité à prendre soin de l'autre, ou dans certains cas à le protéger, résulte dans les œuvres de Medoruma du constat que chaque être humain est fondamentalement seul.

➤ L'expression de la solitude.

« Individualité et responsabilité personnelle, voilà ce qui manque. En Asie, les gens ne font rien seuls, ils font toujours partie d'un groupe qui les domine et dont ils sont solidaires²⁹⁷. » note en 1950 André Siegfried (1875-1959), professeur au Collège de France et membre de l'Académie Française, dans la conclusion de *L'âme des peuples*. Deux phrases qui viennent s'ajouter à une multitude de publications qui prétendent démontrer (de façon positive ou négative) la manière dont la société japonaise est basée sur le groupe, tandis que la France et les autres pays occidentaux seraient, eux, centrés sur l'individu. Cette pensée imprègne encore de nos jours l'imaginaire collectif et une grande partie des publications qui viennent appuyer l'idée selon laquelle la culture japonaise, à l'image de sa langue, serait diamétralement opposée à la culture occidentale. Théorisée au préalable en Occident par des auteurs tels que Pierre Loti (1850-1923), Percival Lowell (1855-1916) ou Lafcadio Hearn (1850-1904), cette idée fut reprise par quelques intellectuels japonais eux-même, qui cherchaient alors à définir leur propre identité en regard de l'Occident. Dans leurs écrits appartenant aux *nihonjin.ron* 日本人論 ("théories sur les Japonais"), ils en firent pour leur part un atout démontrant les bénéfices de la cohésion de groupe qui régnerait dans leur pays, face au chaos sociétal que provoquerait l'individualisme occidental.

Medoruma, à la manière du chercheur en littérature japonaise contemporaine Emmanuel Lozerand avec son article intitulé « Il n'y a pas d'individu au Japon. Archéologie d'un stéréotype²⁹⁸ » entreprend de défaire ce mythe du groupisme asiatique en arrière-plan de ses récits.

297 SIEGFRED André, *L'âme des peuples*, Paris, Hachette, 1950, p.113.

298 LOZERAND Emmanuel, « "Il n'y a pas d'individu au Japon." Archéologie d'un stéréotype », *Ebisu : études japonaises*, n°51, 2014, pp.273-302.

Pour reprendre l'exemple de l'engagement patriotique qu'il y décrit, celui-ci diffère selon ses personnages et ne semble finalement pas si différent de ce qui a pu se produire dans d'autres pays, notamment en France durant cette même guerre mondiale. Dans *Hamachidori* par exemple, l'entourage de Fumi ne manifeste aucun sentiment patriotique jusqu'à l'arrivée des soldats dans leur village, voyant principalement la guerre comme une calamité qui complique la vie quotidienne et sème le malheur dans les familles endeuillées.

それも勇ましい戦闘の話より、働き手が奪われることへの同情や、無事に帰ってくることを願う話が多かった²⁹⁹。

Et il était bien plus fréquent qu'ils disent compatir avec ces familles dont on volait la main-d'œuvre ou qu'ils expriment leur espoir de les voir revenir sains et saufs, plutôt qu'ils parlent de batailles héroïques.

Leur comportement change et ils participent à l'effort de guerre seulement à partir du moment où ils y sont obligés par l'armée. De plus, lorsque les personnages sont intégrés à un groupe, Medoruma ne souligne pas leur cohésion, mais il ne cesse au contraire de mettre en avant leurs attentes individuelles qui se heurtent aux autres membres. Lorsque Fumi est engagée dans le groupe des cuisinières pour l'armée, il décrit principalement la souffrance personnelle de cette jeune fille (son inquiétude pour Shizu) que personne d'autre autour d'elle ne peut comprendre. Ce qui ressort en premier lieu aux yeux du lecteur, c'est qu'elle est indubitablement seule au milieu du groupe. Nous pensons que cette solitude est la cause principale de deux caractéristiques évoquées en amont : la communication difficile entre les personnages et le malheur qui s'abat constamment sur les relations amicales ou amoureuses. Tokushô, le père de Tomori, ou encore Fumi, ne parviendront jamais à parler de leur douloureux passé à leurs proches, car celui-ci leur semble n'appartenir qu'à eux, ils ont l'impression qu'ils ne pourront jamais faire ressentir à l'autre ce qu'ils ont éprouvé dans leur corps et leur esprit. C'est de là que se creuse un fossé entre eux et leur famille ; la mère de Tomori est incapable de comprendre le comportement de son mari, tout comme Ushi ne peut entrer dans l'univers fantasmagorique de Tokushô. Les amitiés de ces personnages sont également brisées par la solitude de chacun, car ils ont beau ressentir un lien particulièrement fort avec l'autre, au point d'avoir l'impression que tout puisse être partagé, ils ne peuvent éprouver la souffrance ou la mort de ce proche. Chaque être est seul dans son corps et dans son esprit. Dans les récits de Medoruma, cette impression que la solitude est intrinsèque à l'Homme n'apparaît cependant pas dès la première prise de conscience de soi et du monde, mais provient davantage d'une perte. Ce sont celles et ceux qui ont été extrêmement proches d'une personne désormais défunte ou partie loin

299 MEDORUMA Shun, *Hamachidori*, op. cit., p.353.

d'eux, qui deviennent incapables de communiquer et d'exprimer leurs sentiments. Ce sont le passage du temps et l'absence qui engendrent cette situation.

通りに人の姿はなく、二十メートルほど離れたベンチに黒猫が座り友利を見ている。無人の通りを見ていると、急に寒さが体に染み込んだ。この通りをヨシミとイズミの三人で数え切れなくらい歩いたのだと思い、いたたまれなくなって急いで通りを渡った³⁰⁰。

Il n'y avait nulle silhouette humaine dans la rue et à 20 mètres environ de lui, se trouvait un chat noir qui le regardait depuis le banc où il était assis. En observant cette rue déserte, [Tomori] ressentit soudain le froid s'infiltrer dans son corps. Il se dit que c'était parce qu'ils avaient tant de fois arpenté cette rue tous les trois, lui, Yoshimi et Izumi ; ne pouvant tenir plus longtemps il se pressa de la traverser.

Dans ce passage de *Denrei.hei*, le sentiment de solitude qu'éprouve Tomori se mue en une sensation physique, celle du froid. Ici, c'est davantage le fait de se souvenir du temps passé, où il se promenait dans cette rue avec deux êtres qui ne sont plus à ses côtés, qui lui font éprouver ce vide de la solitude, plutôt que le fait de se trouver seul dans une rue déserte. Son environnement proche vient néanmoins faire écho à son état d'esprit : les humains semblent avoir disparus de cette ville enveloppée par la nuit où seuls restent Tomori, ses fantômes et un chat couleur de ténèbre. Par ailleurs, la solitude qui émane des textes de Medoruma n'est pas tant créée par la société, comme peut l'être par exemple celle qui traverse *Le cocon rouge*³⁰¹ 「赤い繭」 (*Akai mayu*, 1951) d'Abe Kôbô, mais semble davantage inhérente à la vie elle-même. Noma Hiroshi écrivit en 1947 dans *Et la lune rouge se leva dans son visage*³⁰² : « Elle m'a dit qu'elle ne pouvait rien à ma douleur, mais moi aussi, de mon côté, je suis impuissant à l'égard de sa souffrance... Et quand je pense que je ne peux rien faire, ne serait-ce que pour une seule vie, celle d'un être en souffrance juste à côté de moi... Mon existence, c'est la mienne, à moi seul ; son existence, c'est la sienne, à elle seule ; peut-on sortir de là ? ». C'est en quelque sorte la même question que l'auteur okinawaïen pose à ses lecteurs par le biais de ses personnages qui sont brisés par le fait de n'avoir pu continuer à partager leur vie avec des êtres qui leur étaient chers, et de n'avoir pu soulager leur souffrance (Shizu) ou empêcher leur disparition (Iju, Ishimine, Izumi). Mais pour adoucir leur sentiment de solitude issu de ces absences, les personnages de Medoruma réinventent mentalement leur vie aux côtés des disparus, à l'image de Fumi qui, à partir du moment où elle perdra de vue Shizu (lors de leur adolescence) et jusqu'à sa mort, continuera constamment de penser à elle, comme si elle cherchait à

300 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.287/288.

301 ABE Kôbô (traduit par MÉCRÉANT Marc), *Le cocon rouge*, dans *Les murs*, Arles, Picquier, 1994.

302 NOMA Hiroshi, *Et la lune rouge se leva dans son visage*, op. cit., p.479.

vivre à sa place. Les liens qui unissent les couples d'amis présents dans les trois œuvres sur lesquelles nous nous centrons, semblent être d'une force exceptionnelle ; Fumi, tout comme Tokushô avec son souvenir d'Ishimine, ne sont jamais tout à fait seuls, puisque survit en eux le souvenir du disparu. Pourtant, dès l'instant où l'ami disparaît physiquement de leur monde, il n'est plus qu'une construction de leur imaginaire et lorsque Fumi rencontre cette actrice dont elle est persuadée que c'est Shizu, cette dernière ne la reconnaît pas et la repousse. L'auteur sème à cet instant le doute dans l'esprit du lecteur : Shizu ne la reconnaît pas – ou fait semblant de ne pas la reconnaître – car elle a gommé de son esprit tout ce qui appartient à son douloureux passé, ou bien cette femme n'est tout simplement pas Shizu et la narratrice a, dans ce cas-là, créé tout au long de sa vie, l'histoire d'une femme qui n'existerait que dans son imaginaire ? Tokushô, Fumi et le père de Tomori réalisent en réalité le même travail que l'écrivain, ils enfantent une fiction à partir de leurs souvenirs. Il nous semble que Medoruma et Noma Hiroshi répondent à la question qu'ils posent par leur travail lui-même : oui, il existe un moyen de sortir de cette solitude qui assaille chaque être, c'est la fiction, et par extension, la littérature. Parler de cette impression à la fois existentielle et universelle que la solitude est au fondement même de la vie, permet en réalité aux auteurs de l'exorciser : ce que la communication verbale entre les personnages ne parvient pas à réaliser, la littérature le fait. La littérature rassemble, fait échanger protagonistes du récit et lecteurs, détruisant ainsi peu à peu la solitude de chacun.

➤ La domination au fondement de tous les conflits.

Avec la solitude, l'autre thème qui apparaît constamment dans les œuvres de Medoruma est le rapport de domination.

(...) tirant sur le tuyau d'arrosage, il en frappa soudain les cuisses de Takashi qui s'accroupit, reçut une gifle et puis encore des coups de tuyau sur le dos. Pendant un moment, Takashi fut incapable de respirer, comme étranglé par un serpent, et malgré la douleur persistante il ne pleura pas. Il se dit simplement que la violence de Yoshiaki provenait de sa peur de Satohara et de la mauvaise conscience qui l'accompagnait. Il se dit qu'il était comme son père, qui se dirigeait vers le jardin derrière la maison en traînant son tuyau d'arrosage, pareil à un coq vaincu, la tête pendante ³⁰³.

303 MEDORUMA Shun, *Coq de combat* (traduit par QUENTIN Corinne), dans *L'âme de Kôtarô contemplait la mer*, op. cit., pp.155-188, p.179.

Avec *Coq de combat*³⁰⁴ 「軍鶏」 (Tauchî, 1998), Medoruma livre un récit dans lequel la violence règne sur toutes les pages, autant lors des combats de coqs, que dans les actes des villageois. Ces combats entre des coqs enragés prêts à se battre jusqu'à la mort pour écraser leur adversaire, sont la métaphore de la société dans laquelle évoluent les personnages. Les paris qui se mettent en place autour des animaux permettent en réalité aux hommes qui y participent de se battre entre eux, par procuration. À travers le regard du jeune Takashi, tous les êtres humains qui l'entourent deviennent comme ces coqs capables de se déchaîner même face à leur propre image reflétée dans un miroir, qui sont prêts à tout pour montrer leur supériorité. Dans ce passage, la domination intervient en cascade : le *yakuza* (Satohara) l'exerce sur Yoshiaki, qui va à son tour la mettre en œuvre sur son propre fils (Takashi) pour apaiser son sentiment d'humiliation. Du plus fort au plus faible. Au départ fasciné par les combats de coqs dont lui parle son père, Takashi réalise son rêve en élevant un coq de combat. Mais il se rend peu à peu compte du caractère abject de ce jeu, où des hommes sacrifient pour leurs combines des animaux qu'ils mutilent au préalable et aux pattes desquels ils attachent parfois des rasoirs pour faire monter les paris. La violence qui est présente en lui dans son désir d'éduquer le plus fort des coqs de combat, se retourne finalement vers ses semblables, jusqu'à se dire à la toute fin du récit « que ce serait bien si le village tout entier pouvait brûler³⁰⁵. ». Bien que ce récit ne parle pas directement de la guerre, les mécanismes propres aux conflits internationaux y sont illustrés à travers la plus petite échelle, celle du village. La domination qu'exerce le *yakuza* Satohara et les réactions de Yoshiaki s'inscrivent dans le même schéma qui guida les comportements des soldats japonais envers les Okinawaïens.

Dans *Hamachidori*, l'auteur illustre plusieurs fois l'oppression qu'exerça l'armée japonaise, en décrivant la crainte que les soldats inspirent à Fumi. Une scène dans laquelle deux jeunes soldats, qui font exprès de raconter à haute voix – pour que Fumi et ses collègues entendent – leurs aventures dans le bordel mis en place pour l'armée, se font tabasser par leur supérieur, vient illustrer le rapport pyramidal qui régit l'armée.

ふいに怒鳴り声が出て、(...) 全身を硬直させて立っている若い兵隊二人の前に、爆撃機というあだ名が付いている中谷軍曹が立っていた。話に夢中になり、敬礼が遅れたらしかった。激しい殴打が始まり、フミたちは怯えながらその様子を見た。何度も倒れては立ち上がり、最後は鼻と口から血を流して兵舎に戻っていった二人に、余計なおしゃべりしているからさ、とミツがきつい口調で言った³⁰⁶。

304 Il est à noter que le japonais ne présentant pas de différence entre le singulier et le pluriel, le titre original ne précise pas s'il s'agit d'un "coq de combat" (référence au coq élevé par Takashi) ou de plusieurs "coqs de combat" (référence aux véritables coqs, autant qu'aux personnages).

305 MEDORUMA Shun, *Coq de combat*, op. cit., p.188.

306 MEDORUMA Shun, *Hamachidori*, op. cit., pp.356/357.

Des hurlements retentirent brusquement, (...) le sergent Nakatani, celui que l'on surnommait "le bombardier", se trouvait face aux deux jeunes soldats qui se tenaient soudain raides comme des piquets. Ils l'avaient apparemment salué en retard, trop absorbés dans leur conversation. Le sergent commença à les frapper violemment, Fumi et les autres le regardèrent faire, effrayées. Aux deux jeunes soldats qui finirent par rentrer dans la caserne après s'être écroulés et relevés de nombreuses fois sous les coups, du sang coulant de leur bouche et de leur nez, Mitsu dit d'un ton dur que c'était de leur faute : ils parlaient trop.

Ici, le sergent profite de son pouvoir pour frapper deux recrues, au nom d'un manque de déférence. Mais en participant à l'oppression subie par les jeunes femmes forcées à travailler dans le bordel, ces deux hommes viennent eux aussi de profiter, à leur échelle, du pouvoir qui leur est accordé. Une des collègues de Fumi parvient, à son tour, à réprimander les deux soldats. Sa position le lui permet, car elle est au préalable présentée comme la plus âgée du groupe et ces deux jeunes hommes étant vraisemblablement okinawaïens, il se peut qu'elle les connaisse. Son acte peut être vu comme une manière de venger les filles forcées à se prostituer. Cependant, ses paroles cautionnent dans le même temps la violence qui est institutionnalisée au sein même de l'armée, puisqu'elle justifie l'action de leur supérieur. Il en résulte le constat que l'être humain peine à sortir du cercle de la violence, une forme d'oppression en appelle constamment une autre car, au lieu de s'y opposer, l'Homme a tendance à l'accepter et à reproduire, à son échelle, les comportements qui l'oppriment. Ainsi naissent toutes les formes de domination présentes dans les sociétés humaines : des plus riches envers les plus pauvres, de ceux qui possèdent le pouvoir et/ou le savoir envers ceux qui ne l'ont pas, des hommes envers les femmes, des adultes envers les enfants, des humains envers les animaux, etc.

➤ Vivre avec l'Autre, un chemin parsemé d'embûches.

Les rapports de domination, aussi douloureux soient-ils, créent un lien entre des individus solitaires et les Autres. Penchons-nous maintenant sur les images que donne à voir Medoruma des relations interpersonnelles.

たまに米兵や本土から来た観光客がドアを開けることがあったが、メニューの少なさと店の雰囲気にも呆れて、一時間もしないで引き上げるのが大半だった。そういう客が出ていくと、金城を含めた常連客は鼻で笑っていたが、友利は無表情のままだった³⁰⁷。

307 MEDORUMA Shun, *Denrei.hei*, op. cit., p.269.

Il arrivait de temps à autre que des soldats américains ou des touristes venus du *hondo* ouvrent la porte, mais stupéfaits par la simplicité de la carte et par l'ambiance du bar, la plupart repartaient au bout de moins d'une heure. Dès que ce type de clients sortait, les habitués, dont faisait partie Kaneshiro, exprimaient leur mépris, mais Tomori demeurait impassible.

Dans *Denrei.hei*, le bar à cocktails de Tomori sert en quelque sorte de théâtre où se rencontrent Okinawaïens, Japonais et Américains. Leurs relations y sont à couteaux tirés, les habitués méprisent les touristes et les militaires déçus par ce bar qui ne leur montre que la réalité d'un quotidien désenchanté, alors qu'ils attendent de l'exotisme. Outre le fait que les personnages ne parviennent pas à se comprendre, c'est l'attitude de Tomori que Medoruma met en avant dans ce passage : lui seul reste impassible. Taciturne, Tomori donne aux autres l'impression qu'il est en quelque sorte dénué de sentiments et incapable d'échanger avec les autres, d'où l'absence de réaction décrit dans ce passage. La cause de cette anesthésie relationnelle qui le caractérise apparaît peu de temps après aux yeux du lecteur : après avoir passé une enfance marquée par les difficultés relationnelles engendrées par l'attitude de son père, il était parvenu à fonder un foyer heureux et à avoir une enfant avec qui l'échange et la complicité semblaient particulièrement forts. Mais ce lien est rapidement détruit par la mort, l'enfant n'est plus là et sa femme le quitte. Ce drame prend alors toute la place, il n'y a plus d'espace en lui pour éprouver des sentiments aussi futiles que le mépris ou pour recréer du lien par l'échange avec d'autres êtres humains.

Ainsi, que ce soit dans le cas de Tomori, comme pour son père, la difficulté à communiquer avec les autres ne provient pas de cet autre, mais trouve au contraire sa source en eux-même, dans leur passé traumatique. De la même manière, Medoruma montre dans *Suiteki* que la peur de l'autre découle en partie de la peur de soi.

なぜ自分がこの目で遭わなければならないのか。徳正は日に何十回もそう嘆いたが、理由を考えようとはしなかった。いったん考え始めれば、この五十年余の間に胸の奥に溜まったものが、とめどもなく溢れ出すような気がして恐ろしかった³⁰⁸。

Pourquoi devait-il donc subir cela ? Tokushô se lamentait ainsi une dizaine de fois par jour, mais il ne faisait nullement en sorte de réfléchir à la raison. Il avait l'impression que s'il essayait, rien qu'une fois, de commencer à réfléchir, ce qui s'était amoncelé tout au fond de sa poitrine durant plus de 50 ans allait déborder sans pouvoir s'arrêter, et cela l'effrayait.

308 MEDORUMA Shun, *Suiteki*, op. cit., pp.209/210.

Si Tokushô est au préalable effrayé par les fantômes des soldats, c'est parce qu'il a peur de ce que lui-même a fait par le passé ; ce qu'il redoute tant de découvrir en cherchant à comprendre la raison de leur apparition, ce sont ses propres actes. Medoruma présente de cette manière les autres comme des miroirs qui reflètent la véritable nature de chacun, celle qu'ils ne souhaitent ou ne parviennent pas à voir. Et ces autres peuvent tout autant être des humains de chair et de sang, que des personnages décrits dans une histoire fictionnelle.

➤ Une mise en scène des tourments inhérents à l'être humain.

Le caractère universel des récits de Medoruma réside également dans la manière dont l'auteur décrit des tourments communs à la plupart de ses lecteurs potentiels. Outre le sentiment de solitude, le désir de domination, l'amitié et l'amour que nous venons d'évoquer, il y a la vieillesse, le deuil, le mal-être et ses conséquences (alcoolisme, dépression, auto-destruction voir suicide), les problèmes familiaux, la séparation, les traumatismes, la pauvreté, la maladie, la honte, la culpabilité ou encore l'importance accordée au regard des autres.

「姉さん、こんなに雑草茂らしてな」ウシの目が一段と険しくなり、顔がほてっているのが分かった。畑や庭に雑草を茂らせることが、ウシにとってどれだけ屈辱的なことか承知していた清裕は、機嫌を損ねないように注意しながら交渉に入った³⁰⁹。

« Grande sœur, les mauvaises herbes ont sacrément poussé. » Le regard de Fumi se durcit davantage ; il comprit pourquoi elle rougit. Seiyû savait combien il était humiliant pour elle de voir ses champs et son jardin être envahis par les mauvaises herbes, alors il entama les pourparlers en faisant attention à ne pas la froisser.

À l'instar du moment où Ushi se reprend et cache sous l'affabilité sa colère envers le médecin, ce passage donne à voir la sensibilité cachée sous le fort caractère de ce personnage. Ushi souhaite dissimuler le jardin à la vue de Seiyû car elle est honteuse de n'avoir pu l'entretenir correctement et craint en réalité le regard des autres, le "qu'en dira-t-on". Malgré son caractère qui lui permet de tenir parfois tête aux hommes, elle reste une femme soumise aux codes genrés de la société, qui lui imposent de réaliser avec soin toutes les tâches ménagères. Cette pression sociétale n'est bien évidemment pas propre à Okinawa et une large majorité des femmes de par le monde sont, comme Ushi, encore soumises à la pression quotidienne de ces tâches qui leur sont assignées.

309 Ibid., p.206.

Parmi les personnages de Medoruma, nombreux sont ceux qui font attention à ce que leur entourage pourrait penser d'eux. Dans *Denrei.hei*, c'est cette crainte du regard des autres, qui fait hésiter Kaneshiro à raconter sa rencontre avec le fantôme du commissionnaire et qui le pousse à omettre le geste de violence qu'il a eu envers l'un des soldats américains, lorsqu'il narre leur altercation. Il redoute la moquerie et s'adapte à ce qu'il souhaite montrer de lui-même : à ce moment-là c'est l'image d'une victime qu'il souhaite donner, or son coup de pied ne va pas dans ce sens. C'est également du regard d'autrui que naît le désir de reconnaissance qui guide les actes de Tokushô.

「嘘物ゆくしむぬ言いして戦場いくさばの哀れ事あわり語くてい銭儲じんもうけしよって、今いまに罰被ばちかぶるよ」ウシは不愉快
そうに忠告していた。言われるまでもなく、話し終わるたびに、これで最後にしよう
といつも思った。しかし、拍手を受け、花束をもらい、子供たちからやさしい言葉を
かけられると徳正に嬉しかった³¹⁰。

« Mentir et parler de la misère des champs de bataille pour de l'argent te vaudra d'être puni par les dieux
» le prévenait Ushi sur un ton désagréable. Il n'avait pas besoin qu'on le lui dise, pour qu'à la fin de
chacune de ses interventions, il se promette que c'était la dernière. Mais être applaudi, recevoir des
bouquets de fleurs et des mots gentils de la part des enfants rendaient Tokushô heureux.

Lorsqu'il réalise des interventions dans les établissements scolaires pour raconter son expérience de la guerre, le vieil homme tire satisfaction de l'attention qui lui est accordée. La honte de son véritable passé provient en partie de sa confrontation avec le regard des autres, il ne peut révéler ce passé, puisque la fuite et l'abandon de ses camarades va autant à l'encontre de la morale que de l'image de la virilité construite par la société ; mais cette confrontation lui est profitable lorsque les autres sont attentifs à lui et bienveillants. Cependant, cette attention qui lui est accordée est la réponse à la présentation mensongère qu'il fait de lui. Il n'aurait pas reçu tous ces « mots gentils », s'il avait raconté quelle fut sa réelle expérience de la guerre. Comme les écrivains, Tokushô produit à ce moment-là une fiction. Et bien entendu, le regard d'autrui est également central dans le travail de ces derniers, car il n'y a œuvre que s'il y a lecteur ; une personne ne peut être dénommée par le terme d'écrivain que si son travail est lu et reconnu comme tel par autrui. Mis à part de rares auteurs qui ont écrit dans un but uniquement personnel (ou qui ont tout du moins voulu donner cette impression) et ont été découverts à titre posthume – ce qui n'est pas le cas de Medoruma – les écrivains travaillent en permanence avec le regard des autres placé au dessus d'eux comme une épée de Damoclès. C'est lui qui les juge et fait ce qu'ils sont. Chacun d'entre eux y accorde une place plus ou moins importante dans ses choix narratifs, mais ils y sont dans tous les cas confrontés.

310 Ibid., p.211.

C'est ainsi la propre expérience de l'écrivain Medoruma Shun qui apparaît en filigrane de ces passages au cours desquels il confronte ses personnages au regard des autres. Dans l'interview mené par Ôta Shizuo, il affirme pourtant ne pas prendre en compte les autres lorsqu'il écrit.

小説を書くことと発言をすることは、表現の仕方として目取真さんの中では違うんですか？

何も変わらないですよ。「言いたいことを言う」「書きたいことを書く」ということなわけですね。人に遠慮したり回りを配慮して表現を抑えてしまえば、その瞬間にどんどんぬるくなって丸くなっていきますよね。逆に丸くならない状態を保つには、気力が必要です。意志があって、友だちは作らないとか（笑）。友だちを作ったら馴れ合いになるからとか、それまでやるとなると性格もありますから。独りが好きなものですから、好きなようにできるんですけどね³¹¹。

Y a-t-il pour vous une différence, dans votre manière de vous exprimer, lorsque vous écrivez un roman ou quand vous faites un discours ?

Il n'y a aucune différence. « Dis ce que tu souhaites dire », « Écris ce que tu souhaites écrire », c'est tout. Je pense que si vous restreigniez votre expression par égard pour les autres ou par considération pour votre entourage, celle-ci perdra peu à peu de sa vigueur et s'adoucira. Cependant, l'empêcher de s'adoucir demande beaucoup d'énergie. Il faut entre autre avoir de la volonté et ne pas se faire d'amis (rires). (...) Comme j'aime être seul, je peux faire comme je l'entends.

Selon lui, prendre en compte le regard des autres serait créer une censure qui l'empêcherait de s'exprimer comme il l'entend. Dire cela dans un interview est cependant une posture d'écrivain qu'il prend, car le fait même qu'il ait pu faire publier ses récits et que certains d'entre eux soient parus en plusieurs langues, montre qu'il ne se tient pas autant à distance du monde qu'il souhaite le faire croire. Il se pose comme un écrivain qui se doit de refuser l'échange pour s'exprimer librement, tout en ayant cessé de créer par l'écriture du partage avec ses lecteurs, fictionnalisant de cette manière sa vie elle-même.

Par le fait d'aborder dans ses œuvres les contradictions qui tiraillent les êtres humains entre individualité et importance du jugement d'autrui, Medoruma questionne ses lecteurs dans leur rapport au monde et sur le regard qu'ils portent vers eux-mêmes. Les personnages ne sont pas des "Okinawaïens", ce sont des êtres humains chargés des mêmes émotions, des mêmes sensations et tiraillés par les mêmes problématiques que celui qui découvre leur histoire au fil de la lecture. Et c'est finalement par sa manière de transmettre les émotions et les sensations des personnages aux

311 MEDORUMA Shun 目取真俊, « Medoruma Shun × Ôta Shizuo » 「目取真俊 × 大田静男」, op. cit.

récepteurs du texte, que l'auteur parvient à donner une impression d'universalité à ses récits. Comme nous venons de le voir, il y aborde de nombreux sujets à tendance universelle. Mais nous ne pensons cependant pas que parler du corps et des comportements humains, du traumatisme, de la mémoire associée à la Seconde Guerre mondiale ou encore de la colonisation, suffise pour autant à donner une impression de proximité avec les personnages et les mœurs d'Okinawa à un lecteur étranger. Pour prendre un exemple concret, une jeune femme ne devrait *a priori* pas pouvoir s'identifier au corps vieillissant de Tokushô ; c'est parce que Medoruma décrit des sensations corporelles très précises ou des mécanismes sentimentaux tels que celui de la honte, que l'identification au personnage est possible pour une très large partie des lecteurs. Au lieu d'imposer au récepteur du texte la vue d'un monde globalisé où les schémas sociétaux et humains seraient semblables d'un bout à l'autre, il leur tend des perches à l'intérieur d'eux-même et crée des résonances qui leur permettent de voir que l'Autre, l'Étranger et l'Ailleurs tant fantasmés, parfois idéalisés ou rabaissés, ne sont en réalité pas tellement éloignés d'eux-même.

Conclusion

En cette année du cinquantième anniversaire de la rétrocession d'Okinawa au Japon, l'histoire du petit archipel revient sur le devant de la scène. Se sont enchaînées les commémorations, la mise en avant des livres sur Okinawa dans les rayonnages des bibliothèques, les expositions consacrées aux Ryûkyû, les éditions spéciales dans les journaux d'actualité et les émissions télévisées, les focus sur l'île dans les agences de voyages et autres publicités touristiques dans les aéroports... Tout ceci, sous le regard désabusé de Medoruma Shun, qui a publié sur son blog la veille de la date anniversaire de la rétrocession (le 15 mai 1972), un texte faisant état de l'avancée de la construction de la nouvelle base aérienne à Henoko³¹² ; une manière pour lui de montrer que les commémorations ont beau donner l'illusion que l'occupation américaine appartient au passé, le combat continue toujours, cinquante années après la fin officielle de cette occupation, dans le présent d'Okinawa. Il faut dire que, mis à part dans certains médias orientés politiquement – comme par exemple le journal communiste *Shinseiki* 「親世紀」 qui a abordé dans son numéro de juillet³¹³ l'île d'Okinawa sous le prisme de sa lutte pour le pacifisme et le départ des bases américaines – cette mise en avant des Ryûkyû passa généralement sous silence les nombreuses problématiques qui sous-tendent la relation que le Japon métropolitain entretient avec la préfecture d'Okinawa. À l'image de l'exposition intitulée « *Okinawa fukki 50 nen kinen Tokubetsu ten "Ryûkyû"* » 「沖縄復帰 50 年記念 特別展「琉球」」 (Exposition spéciale "Ryûkyû" Cinquantième anniversaire du retour d'Okinawa au Japon) qui a eu lieu au musée national de Kyûshû (*Kyûshû kokuritsu hakubutsukan* 九州国立博物館) de mi-juillet à début septembre 2022, il ne fut guère question de la bataille d'Okinawa lorsque fut retracée son histoire. De même, les destructions engendrées par les bases militaires n'apparurent nulle part lorsque fut évoquée la beauté de ses paysages naturels.

Je veux une poésie qui s'écrive à hauteur d'hommes. Qui regarde le malheur dans les yeux et sache que dire la chute, c'est encore rester debout. Une poésie qui marche derrière la longue colonne des vaincus et qui porte en elle part égale de honte et de fraternité. (...) Je veux une poésie qui défie l'oubli et pose ses

312 MEDORUMA Shun « "Okinawa fukki 50 shûnen kinen shikiten" to iu chaban o mae ni, kyô 14 nichi mo Henoko shin.kichi kensetsu wa kyôkô sarete iru » 「「沖縄復帰 50 周年記念式典」という茶番を前に、今日 14 日も辺野古新基地建設は強行されている」 (Avant la farce des "Cérémonies commémoratives pour les 50 ans du retour d'Okinawa au Japon", aujourd'hui, le 14, les travaux pour la construction de la nouvelle base de Henoko sont toujours en cours), Consulté le 20 mai 2022 à 17h. <https://blog.goo.ne.jp/awamori777/e/740d634178150dcd0d114ea18606de6d>

313 Collectif, « Okinawa zentô no gunji yôsaika hantai ! » 「沖縄全島の軍事要塞化反対 !」 (Opposition à la transformation de l'archipel d'Okinawa en forteresse militaire !), *Shinseiki The communist* 「新世紀 The communist」 (Nouveau siècle, le communiste), KK shobô KK 書房, n°319, juillet 2022, pp.10-25.

yeux sur tous ceux qui vivent et meurent dans l'indifférence du temps. Même pas comptés. Même pas racontés. Une poésie qui n'oublie pas la vieille valeur sacrée de l'écrit : faire que des vies soient sauvées du néant parce qu'on les aura racontées. (...) Le territoire de cette poésie, c'est le monde d'aujourd'hui, avec ses tremblements et ses hésitations. Elle s'écrit dans un corps-à-corps avec les jours. Elle sent la sueur et l'effroi. Elle est charnelle, incarnée. (...) Qu'elle maudisse le monde ou le célèbre, mais qu'elle se tienne tout contre lui³¹⁴.

Voici de quelle manière le poète, dramaturge et romancier Laurent Gaudé exprimait sa vision de la poésie dans la préface de son recueil intitulé *De sang et de lumière*. Au fur et à mesure de nos recherches, nous avons pu constater que cet idéal des mots comme moyen de lutte contre l'oubli de toutes les histoires particulières qui font la grande Histoire est partagé par Medoruma Shun. L'écriture de l'auteur okinawaïen se tient elle aussi tout contre le monde, au cœur de l'actualité, elle est charnelle et sent « la sueur et l'effroi ». Contrairement à Laurent Gaudé, dont les mots traversent littéralement le monde – du continent africain à l'Europe – en racontant les histoires de l'immigration, Medoruma reste, lui, concentré sur son île natale. Nous pensons que si les récepteurs de ses textes sont malgré tout amenés à voir en miroir d'Okinawa une certaine forme d'universalisme, c'est justement parce qu'Okinawa est le monde de Medoruma. Il y a toujours vécu et c'est là que se déroulent toutes ses fictions. Ce phénomène est également la conséquence de ce qui constitue le point de départ du travail de cet écrivain ; à savoir l'inscription des histoires particulières dans la grande Histoire de la guerre.

(...) 私たちはそのような語られなかった言葉、沈黙の奥にある言葉に耳をすます努力をしなければならないと思います。米軍の捕虜になるよりは、とみずからの肉親に手をかけた人、傷つき、衰弱して動けなくなった肉親や友達を見捨てなければならなかった人。泣き止まない赤ん坊をまわりの脅しで窒息された人。日本兵や米兵の性暴力にさらされた人。沖縄戦の中で、人に語れない体験をしてきた人達が数知れずいます。そして、死者は何も語り得ないし、絶対の沈黙のかなたに置かれています。せめて、彼らがどう生き、どのように死んでいったかを知ること、彼らの語られなかった言葉を考え続けることが大切だと思います。

(...) Je pense que nous devons nous efforcer de tendre l'oreille à ces mots qui n'ont pas pu être prononcés, à ces mots enfouis dans le silence. À ceux des personnes qui ont préféré tuer leurs proches de leurs propres mains plutôt qu'ils soient capturés par l'armée américaine, des personnes qui ont dû abandonner des membres de leur famille, des amis blessés devenus trop faibles pour se déplacer. Des personnes qui ont étouffé un bébé qui ne cessait de pleurer car il mettait ainsi en péril la vie de tous ceux qui se trouvaient autour de lui. Des personnes qui ont été violées par des soldats japonais ou américains. Au cours de la bataille d'Okinawa, les personnes qui ont vécu des choses impossibles à raconter aux

314 GAUDÉ Laurent, *De sang et de lumière*, Arles, Actes Sud, 2017, pp.7/8.

autres sont innombrables. Et puis, les morts ne peuvent rien dire non plus et ils sont condamnés à un silence absolu. C'est pourquoi je pense qu'il est important d'au moins savoir comment ils ont vécu, de quelle manière ils sont morts et de continuer à réfléchir aux mots que toutes ces personnes n'ont jamais pu prononcer³¹⁵.

Si les personnages de Medoruma ne parviennent pas, comme nous l'avons vu précédemment, à parler de leur passé à leurs proches, c'est justement parce que l'auteur cherche à narrer les récits de vie de toutes les personnes qui n'ont jamais pu raconter ce qui leur est arrivé et ce qu'elles ont fait pendant la guerre. Le silence est ainsi la matière narrative de Medoruma, l'absence de mots est le point de départ de ses récits. Ce paradoxe vient notamment nourrir les nombreuses ellipses narratives présentes dans ses œuvres, comme par exemple dans *Hamachidori*, où chaque changement de chapitre commence par une phrase qui indique un nouveau bond dans le temps, telle que : « C'était le matin du 10 octobre³¹⁶ » ou « Cela arriva six ans plus tard³¹⁷ ». Au sujet d'Andreï Makine, Diana Mistreanu écrit : « [Une] des lignes de force de son œuvre réside dans l'usage du silence, un outil polymorphe et particulièrement productif, tant au niveau de la mise en scène auctoriale qu'à celui de la diégèse et de l'écriture³¹⁸. ». Nous pensons que cette remarque peut également s'appliquer à l'auteur okinawaïen. Nous avons déjà évoqué certains effets du silence sur le lecteur des œuvres de Medoruma, mais nous ajouterons dans cette conclusion que celui-ci tient un rôle important dans l'attrait que ces récits exercent, car en taisant de nombreux éléments, l'auteur rend d'autant plus actif le récepteur du texte et lui laisse la place de se glisser lui-même dans l'histoire. Dans *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Umberto Eco a défini le texte comme une « machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc³¹⁹. » ; plus il y a d'ellipses narratives, de sous-entendus et de non-dits, plus le lecteur est amené à effectuer ce travail. L'attrait de ce type de texte réside notamment dans le fait que chaque lecteur a la possibilité de faire entrer sa propre vie, son propre passé dans ces interstices, ce qui l'entraîne à une réflexion sur lui-même induite par les jeux de miroir présents dans les œuvres. En choisissant de représenter ceux qui n'ont pas pu s'exprimer, Medoruma permet – ou tout du moins incite – ses lecteurs à écouter et à faire entendre leur propre voix.

C'est pourquoi nous pensons que le caractère universel des récits de Medoruma provient en réalité d'avantage des lecteurs que des textes eux-même. La réponse à la problématique qui a guidé notre

315 MEDORUMA Shun 目取真俊, *Okinawa "sengo" zero nen*, op. cit., p.68.

316 「十月十日の朝だった。」 MEDORUMA Shun, *Hamachidori*, op. cit., p.355.

317 「それから六年後のことだった。」 Ibid., p.358.

318 MISTREANU Diana, « Ils veulent conjurer le silence. Ellipses et non-dits chez Andreï Makine », *Quêtes littéraires*, n° 7, 2017, pp.182-189, p.182.

319 ECO Umberto (traduit par BOUZAHER Myriam), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p.29.

recherche – à savoir s’il existerait selon cet auteur une "particularité" propre à l’île d’Okinawa – est selon nous qu’il y a particularité uniquement en regard du Japon métropolitain. En effet, Medoruma se sert des particularismes culturels, historiques et langagiers dans l’unique but de montrer qu’Okinawa devrait être un territoire indépendant du Japon. Mais il gomme dans le même temps toutes les particularités exotiques attribuées à ce territoire et crée des résonances entre lecteurs et personnages, ancrant ainsi la petite île dans le vaste monde. De même que l’auteur est un corps pensant qui évolue parmi une multitude d’autres êtres humains, l’île d’Okinawa est un territoire unique dont l’Histoire se déroule et se construit parmi les autres territoires, qui tous ensemble forment ce que notre langue nomme le "monde".

Espérant que ce travail puisse apporter un nouvel éclairage sur la tension paradoxale entre particularisme et universalisme qui sous-tend les œuvres de Medoruma Shun, nous sommes néanmoins conscients de ses limites. C’est pourquoi nous souhaiterions poursuivre notre recherche autour de ce vaste thème dans le cadre d’une thèse. Étant donné que les histoires particulières de Medoruma, tout comme son propre style narratif, entrent en écho avec des œuvres d’auteurs venus des quatre coins du monde, nous pensons orienter ce futur travail autour des liens que l’auteur okinawaïen entretient avec la littérature mondiale. Nous pourrions alors développer les similitudes que nous avons déjà évoquées, entre les œuvres de Medoruma et celles de Gabriel García Márquez, Franz Kafka ou Andreï Makine, et chercher en parallèle à voir quelles influences extérieures ont guidées l’écrivain okinawaïen depuis ses débuts.

Bibliographie

- **Ouvrages**

- En français

ABE Kôbô (traduit par MÉCRÉANT Marc), *Le cocon rouge*, dans *Les murs*, Arles, Picquier, 1994.

ALVES JÚNIOR Ozias Deodato, *Parlons Uchinaaguchi (Okinawa-go)*, Paris, L'Harmattan, 2016.

BALIBAR Étienne et WALLERSTEIN Immanuel Maurice, *Race, nation, classe les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1988.

BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Hatier, 2014,

CARPENTIER Alejo (traduit par DURAND René L. F.), *Le Royaume de ce monde*, Paris, Gallimard, 1954.

ECO Umberto (traduit par BOUZAHER Myriam), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

ERNAUX Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008.

FOREST Philippe, *La beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, Nantes, Cécile Defaut, 2005.

FURUKAWA Hideo (traduit par HONNORÉ Patrick), *Alors Belka, tu n'aboies plus ?*, Arles, Picquier, 2012.

GARCIA MARQUEZ Gabriel (traduit par COUFFON Claude), *L'automne du patriarche*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1976.

GARCIA MARQUEZ Gabriel (traduit par DURAND Claude et DURAND Carmen), *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil (Points), 2012.

GAUDÉ Laurent, *De sang et de lumière*, Arles, Actes Sud, 2017.

HÄHNEL-MESNARD Carola, LIENARD-YETERIAN Marie et MARINAS Cristina (sous la direction de), *Culture et mémoire représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, l'École polytechnique, 2008.

HUGO Victor, *L'homme qui rit*, Paris, Gallimard, 2002.

IBUSE Masuji (traduit par PÉRONNY Claude), *Lieutenant "Ma révérence"*, dans *Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines tome I*, Paris, Gallimard, 1986, pp.165-195.

KAFKA Franz, *La Métamorphose*, Paris, Gallimard (Folio classique), 2014.

- LANTELME Michel, *Figures de la repentance. Littérature et devoir de mémoire*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- LE COADIC Ronan, *Identités et sociétés de Plougastel à Okinawa*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- LEVI-STRAUSS Claude, *L'autre face de la lune, écrits sur le Japon*, Paris, Seuil, 2011,
- LUCKEN Michael, *Les Japonais et la guerre 1937-1952*, Paris, Fayard, 2013.
- MAKINE Andreï, *L'ami arménien*, Paris, Grasset, 2021.
- MATAYOSHI Eiki (traduit par HONNORE Patrick), *Histoire d'un squelette*, Arles, Picquier, 2006.
- MEDORUMA Shun (traduit par ATLAN Corinne), *Espoir*, dans *Vacarme*, Lyon, ENS éditions, 2005, Vol. 33, n°4, pp.106-107.
- MEDORUMA Shun (traduit par DARTOIS-AKO Myriam, PERRIN Véronique et QUENTIN Corinne), *L'âme de Kôtarô contemplait la mer*, Paris, Zulma, 2013.
- MEDORUMA Shun (traduit par QUENTIN Corinne), *Les pleurs du vent*, Paris, Zulma, 2016.
- NOMA Hiroshi (traduit par DHORNE France), *Et la lune rouge se leva dans son visage*, dans *Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines tome II*, pp.455-482.
- NOSAKA Akiyuki (traduit par ATLAN Corinne), *La vigne des morts sur le col des dieux décharnés*, Arles, Picquier, 1997.
- ŌE Kenzaburō, (traduit par De CECCATTY René et NAKAMURA Ryôji), *Moi, d'un Japon ambigu*, Paris, Gallimard, 2001.
- ŌE Kenzaburō (traduit par QUENTIN Corinne), *Notes d'Okinawa*, Arles, Picquier, 2019.
- ONODA Hiro (traduit par RAIZER Sébastien), *Au nom du Japon*, Paris, La manufacture des livres, 2020.
- RAHMANI Zahia, *Moze*, Paris, Wespieser, 2003.
- SAKAGUCHI Ango (traduit par YAMADA Minoru, SASAKI Yasuyuki et ALLIOUX Yves-Marie), *La chute*, dans *Cent ans de pensée au Japon* Vol. 1, Arles, Picquier, 1996, pp. 241-258.
- SCHPUN Mônica Raissa, *1908-2008 Centenaire de l'immigration japonaise au Brésil l'heure des bilans*, Paris, Centre de Recherche sur le Brésil contemporain, 2008.
- SIEGFRED André, *L'âme des peuples*, Paris, Hachette, 1950.
- SLEDGE Eugène (traduit par HAAS Pascale), *Frères d'armes*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.
- SOUYRI Pierre, *Mémoire et fiction. Décrire le passé dans le Japon du XX^e siècle*, Arles, Éditions Picquier, 2010.
- SOUYRI Pierre, *Nouvelle histoire du Japon*, Paris, Perrin, 2010.

SULEIMAN Susan Rubin, *Crises de mémoire récits individuels et collectifs de la Deuxième Guerre mondiale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

TAYA COOK Haruko et F. COOK Théodore (traduit par MAZINGARBE Danièle), *Le Japon en guerre 1931-1945*, Paris, De Fallois, 2015.

YOSHIMURA Akira (traduit par MAKINO Yutaka), *Le convoi de l'eau*, Arles, Actes Sud, 2013.

YOSHIMURA Akira (traduit par REFLE Sophie), *Mourir pour la patrie – Shinichi Higa, soldat de deuxième classe de l'armée impériale*, Arles, Actes Sud, 2013.

YOSHIMURA Akira (traduit par MAKINO-FAYOLLE Rose-Marie), *Voyage vers les étoiles*, Arles, Actes Sud, 2006.

➤ En anglais

IKEDA KYLE, « Okinawan War Memory: Transgenerational Trauma and the War Fiction of Medoruma Shun », Londres, Routledge, 2013.

MOLASKY Michael S. et RABSON Steve, *Southern exposure modern Japanese literature from Okinawa*, Hawaii, University of Hawaii Press, 2000.

➤ En japonais

BOUTEREY Susan ブーテレイ・スーザン, *Medoruma Shun no sekai (okinawa) : Rekishi, Ki.oku, Monogatari* 『目取真後の世界 – 歴史・記憶・物語』 (Le monde (l'Okinawa) de Medoruma Shun : Histoire, Mémoire, Récits), Tôkyô 東京, Kageshobô 影書房, 2011.

FUNAZU Yoshiaki 船津好明, *Utsukushii Okinawa no Hôgen (Kotoba)* 『美しい沖縄の方言』 (Le magnifique dialecte d'Okinawa), Tôkyô 東京, Gikôsha 技興社, 1988.

HOKAMA Shuzen 外間守善, *Nihongo no sekai 9, Okinawa no kotoba* 『日本語の世界 9, 沖縄の言葉』 (Le monde du japonais 9, Les mots d'Okinawa), Tôkyô 東京, Chûôkôron.shu 中央公論社, 1981.

ISHIHARA Masaie 石原昌家, *Okinawa no tabi – Abuchiragama to Todoroki no hori* 『沖縄の旅・アブチラガマと轟の壕』 (Voyage à Okinawa – Les tunnels d'Abuchira et de Todoroki), Tôkyô 東京, Shûeisha 集英社新書, 2000.

ISHIKAWA Ryûchi 石川竜一, *Okinawan portraits 2012-2016* (Portraits d'Okinawaisiens 2012-2016), Tôkyô 東京, Aka.akasha 赤々舎, 2016.

ISHIKAWA Tatsuzô 石川達三, *Sôbô* 『蒼氓』 (Le peuple), Akita 秋田, Akita Sakigake Shinpôsha 秋田魁新報社, 1935.

KAWAMURA Minato 川村湊, *Sengo bungaku o tou Sono taiken to rinen* 『戦後文学を問う その体験と理念』 (Questionner la littérature d'après-guerre Expériences et idées), Tôkyô 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 1995.

MEDORUMA Shun 目取真俊, *Denrei.hei* 「伝令兵」 (Le commissionnaire), dans *Umukaji tô Chiritei* 『面影と連れて』 (Accompagnée des ombres), 東京 Tôkyô, 影書房 Kageshobô, 2013, pp.261-291.

MEDORUMA Shun 目取真俊, *Garasu* 「ガラス」 (La vitre), dans *Akai yashi no ha* 『赤い椰子の葉』 (Les feuilles de palmiers rouges), 東京 Tôkyô, 影書房 Kageshobô, 2013, pp.191-227.

MEDORUMA Shun 目取真俊, *Hamachidori* 「浜千鳥」 (Le pluvier des rivages), dans *Umukaji tô Chiritei* 『面影と連れて』 (Accompagnée des ombres), 東京 Tôkyô, 影書房 Kageshobô, 2013, pp.347-362.

MEDORUMA Shun 目取真俊, *Heiwa dôri to natsukurareta machi o aruite* 「平和通りと名つくられた街を歩いて」 (En marchant dans la rue appelée Avenue de la paix), dans *Gyogunki* 『魚群記』 (Chroniques d'un banc de poissons), Tôkyô 東京, Kageshobô 影書房, 2013, pp.197-271.

MEDORUMA Shun 目取真俊, *Okinawa "sengo" zero nen* 『沖縄「戦後」ゼロ年』 (Okinawa. « Après guerre » : année zéro), 東京 Tôkyô, NHK shuppan NHK 出版, 2005.

MEDORUMA Shun 目取真俊, *Okinawa to kokka* 『沖縄と国家』 (Okinawa et la nation), Tôkyô 東京, Kadokawa shinsho 角川新書, 2017.

MEDORUMA Shun 目取真俊, *Suiteki* 「水滴」 (Gouttes d'eau), dans *Akai yashi no ha* 『赤い椰子の葉』 (Les feuilles de palmiers rouges), 東京 Tôkyô, 影書房 Kageshobô, 2013, pp.191-227.

MEDORUMA Shun 目取真俊, *Yambaru no fukaki mori to umi yori* 『ヤンバルの深き森と海より 1』 (Depuis la mer et la forêt profonde de Yambaru), Tôkyô 東京, Kageshobô 影書房, 2020.

NISHII Kazuo 西井一夫, *Dai Nippon teikoku no sensô 2 – Taiheiyô dai sensô 1933-1945* 『大日本帝国の戦争 2 – 太平洋大戦争 1933-1945』 (Les guerres de l'Empire du Grand Japon 2 – La guerre du Pacifique 1933 – 1945), 東京 Tokyo, 毎日新聞社 *Mainichi shinbun.sha*, 1999.

NISHIMURA Jukô 西村寿行, *Ma no kiba* 「魔の牙」 (Les dents du démon), Tôkyô 東京, Tokuma shoten 徳間書店, 1977.

NISHIMURA Jukô 西村寿行, *Rujira no kageri* 「血の翳り」 (L'ombre du sang), Tôkyô 東京, Shôdensha 祥伝社, 1980.

ÔSHIRO Sadatoshi 大城貞俊, *"Okinawa bungaku" e no shôtai* 『「沖縄文学」への招待』 (Invitation à la "littérature okinawaïenne"), Université des Ryûkyû 琉球大学, Okinawa Taimusu.sha 沖縄タイムス社, 2015.

TAYAMA Haneko 高山羽根子, *Shuri no uma* 『首里の馬』 (Le cheval de Shuri), 東京 Tôkyô, 新潮社 Shinchôsha, 2020.

Collectif, *Okinawa o kataru. 2. Jidai e no dengon* 「沖縄を語る 2. 次代への伝言」 (Raconter Okinawa. 2. Messages pour les générations suivantes), 那覇 Naha, Okinawa taimusu no shuppan 沖縄タイムスの出版, 2020.

- Articles

- En français

AKAMINE Masanobu (traduit par BEILLEVAIRE Patrick), « Quelques aspects de la culture populaire d'Okinawa », *Cipango*, n°15, 2008, pp.207-228.

AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, « Clichés, stéréotypes et littérature », dans AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne (sous la direction de), *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 65-101.

BAYARD-SAKAI Anne, *L'institution littéraire et le cas du prix Akutagawa*, dans LUCKEN Michael (sous la direction de), *Le Japon après la guerre*, Arles, Picquier, 2007, pp.205-222.

BEILLEVAIRE Patrick, « Les noms d'Okinawa. Une japonité singulière », *Mots*, n°66, 2001, pp.71-89.

BEILLEVAIRE Patrick, « Présences françaises à Okinawa : de Forcade (1844-1846) à Haguenauer (1930) », *Ebisu : études japonaises*, n°49, 2013, p.133-164.

BOUCRELLE Virginie, « Régime Okinawa. Ces centenaires qui font rêver. », *Planète Japon*, n°15, été 2009.

BOUCRELLE Virginie, « Rinken Band Pop d'Okinawa » (interview de Teruya Rinken traduit par SOEJIMA Aya), *Planète Japon*, n°31, printemps 2015.

CAMUS Albert, « Sur une philosophie de l'expression », *Poésie* 44, Paris, Gallimard, Vol. 17, 1944.

CHAN Jennifer (traduit par BOUISSOU Jean-Marie), « Le mouvement pacifiste japonais depuis les années 1990 », *Critique internationale*, Presses de Sciences Po, Vol. 37, 2007, pp.51-69.

CONSTANT Alain, « Les enfants soldats de la Seconde Guerre mondiale », *Le monde*, mis en ligne le 27 juin 2009.

https://www.lemonde.fr/vous/article/2009/06/27/les-enfants-soldats-de-la-seconde-guerre-mondiale_1212344_3238.html Consulté le 28 avril 2021 à 15h.

DERBAC Gheorghe, « "Présent passé, passé présent" : écriture et échos de l'histoire dans "Requiem pour l'Est" et "La Vie d'un homme inconnu" d'Andreï Makine. », *Études romanes de Brno*, Brno, Université de Masarykova, 2012.

DESCOTES-TOYOSAKI Alissa, « La nouvelle bataille d'Okinawa », *Zoom Japon*, n°67, février 2017.

GALAN Christian, « Immigration, langue, école et citoyenneté au Japon : l'école japonaise face à la scolarisation des enfants d'immigrants », *Revue française de pédagogie*, Vol. 153, oct.-nov.-déc. 2005, pp.109-119.

HIRSCH Marianne, « Ce qui touche à la mémoire », *Éditions Esprit*, Vol. 10, octobre 2017, pp.42-61.

- KATSUMATA Makoto, « La base américaine d'Okinawa, épine dans le pied du premier ministre japonais ; Une Constitution pacifiste en péril », *Le Monde diplomatique*, 2015.
- KAWAMURA Minato (traduit par BAYARD-SAKAI Anne), « Les traces du colonialisme dans la littérature japonaise contemporaine », *Cipango*, n°19, 2012.
- LOZERAND Emmanuel, « "Il n'y a pas d'individu au Japon." Archéologie d'un stéréotype », *Ebisu : études japonaises*, n°51, 2014, pp.273-302.
- MESMER Phillipe, « Japon : les soldats américains mis en cause dans le rebond du Covid », *Le monde*, 11 janvier 2022.
- MISTREANU Diana, « Ils veulent conjurer le silence. Ellipses et non-dits chez Andreï Makine », *Quêtes littéraires*, Vol. 7, 2017, pp.182-189.
- MOLLARD Nicolas, « De l'économie rurale à l'ethnographie : le journal de l'Expédition dans les îles du Sud (1894) de Sasamori Gisuke », *Ebisu : études japonaises*, n°53, 2016, pp.157-201.
- KAWARABATA Nei, « Entretien avec Nagisa Oshima sur *Une petite sœur pour l'été* », *Positif*, Paris, Opta, 1972, pp.26-28.
- NERI Corrado, « "Rendez-moi mon colonisateur !" l'ambiguïté de la nostalgie du Japon à Taïwan vue à travers le cinéma », dans GALAN Christian et GIRAUD J.P., *Individu-s et démocratie au Japon*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2020.
- NIOGRET Hubert, « Allégorie politique (une petite sœur pour l'été) », *Positif*, Paris, Opta, 1974, pp.70-71.
- OGUMA Eiji (traduit par SOUYRI Pierre-François), « Les Frontières du Japon moderne », *Ebisu : études japonaises*, n°30, 2003, pp.155-177.
- OZAKI Bunta, « Une application de la pensée créole aux problématiques japonaises », *Alternative francophone*, Vol. 1, n°4, 2011, pp.15-29.
- PELLETIER Philippe « De la guerre totale (1941) à la guerre de Fukushima (2011) », *Outre-Terre*, n°35-36, 2013/1, pp.399-438.
- PONS Phillipe, « Le viol d'une lycéenne japonaise par des GI agite Okinawa », *Le monde*, 23 septembre 1995.
https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/09/23/le-viol-d-une-lyceenne-japonaise-par-des-gi-agite-okinawa_3862897_1819218.html Consulté le 11 février 2022 à 15h.
- SABOURET Jean-François, « L'éducation japonaise sous influence », dans *La dynamique du Japon – De Meiji à 2015*, Paris, CNRS éditions, 2015, pp.261-272.
- VUILLEUMIER Victor, « Le corps souffrant chez Lu Xun : allégorie muette de l'obstacle et appropriation de la modernité », *Extrême-Orient*, Vol. 39, 2015, pp.47-84.
- YAGISHITA Yuta et MARCHESIN Sophia, « Okinawa île à la dérive », *Tempura*, Paris, n°6, été 2021.
- YATABE Kazuhiko, « Cocco d'Okinawa : un autre regard sur la domination coloniale du Japon », *Hermès La Revue*, Vol. 52, n°3, 2008, pp.41-50.

« Grâce à la pandémie, les chats d'Iriomote ont échappé aux accidents de la route », <https://www.courrierinternational.com/article/espece-menacee-grace-la-pandemie-les-chats-iriomote-ont-echappe-aux-accidents-de-la-route>, *Ryûkyû Shinpô*, Naha, publié le 23/03/2021, Consulté le 05 octobre 2021 à 17h.

➤ Dossier de revue

« Okinawa aux marges du Japon. », *Vacarme*, 2005, Vol. 33, n°4, pp.85-108.

ARAKAWA Akira (traduit par ATLAN Corinne), « Black and Yellow », p.104.

ARAKAWA Akira (traduit par ATLAN Corinne), « Soldats noirs en terre étrangère ou : élégie des Noirs (chant 2 dédié aux soldats noirs de la base américaine) », *Race de couleur*, pp.104-105.

KUROSAWA Arika (traduit par LAMOUREUX Charles et KUENTZ Gaspar), « La mémoire de la terre », pp.96-98.

NAKAZATO Isao, « 6 / « achète terrains militaires » », p.101.

SATOSHI Gabe, « Un champ de bataille », p.100.

SHINJÔ Ikuo, « Nota bene sur la littérature d'Okinawa », pp.107/108.

TANAKA Yasuhiro (traduit par LADMIRAL Guillaume), « L'école des mots », p.86-88.

➤ En anglais

BHOWMIK Davinder, « Fractious Memories in Medoruma Shun's Tales of War », *The Asia-Pacific Journal*, Vol.10, septembre 2012.

INA Hein, « Constructing Difference in Japan: Literary Counter-images of the Okinawa Boom », *Contemporary Japan*, Vol. 22, n°1-2, 2010, pp.179-204.

TOMITA Tomoni, « Okinawan women's civic group chronicles sex crimes by U.S. military », *Japan Times*, 18/03/2021. <https://www.japantimes.co.jp/news/2021/03/18/national/social-issues/okinawa-women-military-violence/> Consulté le 13 février 2022 à 17h.

YOUNG Victoria, « Inciting the past : Okinawan literature and the decolonising turn », *Japan Forum*, Vol. 32, 2020, pp.577-600.

➤ En japonais

AMEMURA Kô 餚村行, « Shifuku e to tsuzuku michi » 「至福へと続く道」 (- Le chemin qui mène à la félicité) dans *Yoshimura Akira ga tsutaetakatta koto* 『吉村昭が伝えたかったこと』 (- Les choses que Yoshimura Akira souhaitait nous transmettre), Tōkyō 東京, Bunshun Bunko 文春文庫, 2013.

KŌDA Kunihiro 幸田国広, « Gojū.nen no aware to mukiau – Suiteki (Medoruma Shun) kyōzaika no kokoromi – » 「五十年の哀れ」と向き合う : 『水滴』(目取真俊)教材化の試み (Faire face à « cinquante ans de tristesse » – tentative pour faire de *Gouttes d'eau* (Medoruma Shun) un matériel pédagogique), *Nihonbungaku kyōkai* 日本文学協会 (Association de littérature japonaise), Vol. 48, n°2, 1999, pp.35-43.

KOIZUMI Izumi 小泉泉, « Kodoku no yôshô – Medoruma Shun no Suiteki to Gaburieru Garushia Marukesu Hyakunen no Kodoku no haikai to tehô – » 「孤独の様相 – 目取真俊「水滴」と ガブリエル・ガルシア＝マルケス『百年の孤独』の背景と手法」 (Les aspects de la solitude – Procédés et cadre de *Suiteki* de Medoruma Shun et de *Cent ans de Solitude* de Gabriel García Márquez), *Ferisu Jogakuindaigaku Bungakubu Kiyô* フェリス女学院大学文学部紀要 (Bulletin de la Faculté de Lettres, Université féminine de Ferris), Vol. 53, mars 2018, pp.23-46.

MEDORUMA Shun 目取真俊, « Medoruma Shun×Ôta Shizuo » 「目取真俊×大田静男」, *Jôhō Yaima* 情報やいま, septembre 2004. <https://yaimatimes.com/flash/12399/> Consulté le 11 juin 2022 à 17h.

MEDORUMA Shun 目取真俊, « "Okinawa fukki 50 shûnen kinen shikiten" to iu chaban o mae ni, kyô 14 nichi mo Henoko shin.kichi kensetsu wa kyôkô sarete iru » 「「沖縄復帰 50 周年記念式典」という茶番を前に、今日 14 日も辺野古新基地建設は強行されている」 (Avant la farce des "Cérémonies commémoratives pour les 50 ans du retour d'Okinawa au Japon", aujourd'hui, le 14, les travaux pour la construction de la nouvelle base de Henoko sont toujours en cours), Consulté le 20 mai 2022 à 17h. <https://blog.goo.ne.jp/awamori777/e/740d634178150dcd0d114ea18606de6d>

NISHIE Chihiro 西江千尋, « Sen no shôgen ni mizukara kasune » 「戦の証言に自ら重ね」 (Accumuler soi-même les témoignages de la guerre), *Okinawa taimusu* 沖縄タイムス (Okinawa times), 2015.

TOMODA Yoshiyuki 友田義行, « Medoruma Shun *Suiteki* ni okeru jikan・ki.oku・shintai » 「目取真俊「水滴」における時間・記憶・身体」 (Le temps, la mémoire, le corps dans *Gouttes d'eau* de Medoruma Shun), *Shinshu Daigaku kyôiku gakubu kenkyûronshû* 信州大学教育学部研究論集 (Journal de l'Université de Shinshu sur la recherche et la pratique pédagogique), Vol. 11, 2017, pp.68-55.

Collectif, « Okinawa zentô no gunji yôsaika hantai ! » 「沖縄全島の軍事要塞化反対 !」 (Opposition à la transformation de l'archipel d'Okinawa en forteresse militaire !), *Shinseiki The communist* 「新世紀 The communist」 (Nouveau siècle, le communiste), KK shobô KK 書房, Vol. 319, juillet 2022, pp.10-25.

« Dekasegi » 「出稼ぎ」 (L'émigration), *Ryûkyû Shinpô* 琉球新報, 1 mars 2003. Consulté le 03 janvier 2022 à 17h. <https://ryukyushimpo.jp/okinawa-dic/preentry-42198.html>

« Akutagawa sakka, Medoruma Shun.shi no kôsoku de kuni no baishô ga kakutei Saikôsai ga jôkoku shirizokeru » 「芥川賞作家、目取真氏の拘束で国の賠償が確定 最高裁が上告退ける」 (Confirmation de l'indemnisation par l'État de la détention de l'auteur lauréat du prix Akutagawa, Medoruma Shun La Cour suprême rejette son recours), *Ryûkyû Shinpô* 琉球新報, mis en ligne le 15 décembre 2020. Consulté le 28 juillet 2022. <https://ryukyushimpo.jp/news/entry-1241667.html>

- Sites et pages internet.

Airtrip : un site qui recommande aux Japonais des destinations touristiques à l'intérieur de leur pays. « Chotto dîpu na machi, Okinawa.shi Koza no kankyô no susume ! » 「ちょっとディープな街、沖縄市コザの観光のすすめ！」 (Un quartier un peu *deep* : recommandations touristiques dans le quartier de Koza, ville d'Okinawa !), 2019/01/22.

<https://japantour.airtrip.jp/column/magazine/okinawa-koza-deep-city-sight-seeing>

Blog de Medoruma Shun (*Uminari no shima kara*) : <https://blog.goo.ne.jp/awamori777>

Blog de Kuzemorio, ancien professeur d'histoire : http://jugyo-jh.com/nihonsi/jha_menu-2-2/.

Page de l'Atlas des langues en danger de l'Unesco :

<http://www.unesco.org/languages-atlas/index.php?hl=fr&page=atlasmap&cc2=JP> .

Page du dictionnaire en ligne Larousse : MOUGIN Pascal et HADDAD-WOTLING, *Dictionnaire mondial des littératures*, Larousse, en ligne, Consulté le 07 avril 2022 à 11h.

https://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/r%C3%A9alisme_magique/176383

Page du musée de la paix d'okinawa :

<http://www.peace-museum.pref.okinawa.jp/heiwigakusyu/kyozai/qa/q2.html> , visitée le 05 février 2021 à 14h30.

Site du MOFA (Ministry Of Foreign Affairs), TAKARA Kurayoshi 高良倉吉, « Nihon no tayôsei toshite no Okinawa – Rekishi・bunka no shiten kara » 「日本の多様性としての沖縄―歴史・文化の視点から」 (Okinawa en tant que représentante de la diversité japonaise : histoire et culture), Consulté le 14 janvier 2022 à 17h.

<https://www.mofa.go.jp/mofaj/gaiko/culture/koryu/kuni/jigyo/summit/culture/ryukyu.html>

- Films

KUROSAWA Akira, *Les sept samourai*, Wildside, 1954.

MARKER Chris, *Level five*, Londres, Optimum Releasing, 2011.

ÔSHIMA Nagisa, *Une petite sœur pour l'été*, Carlotta, 1974.