

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



Mémoire collective, mésomémoire et caprification mémorielle dans Hotaru d'Aki Shimazaki

Abderrahman Beggar

Volume 20, Number 1, 2023

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1100041ar>

DOI: <https://doi.org/10.26522/vp.v20i1.4312>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beggar, A. (2023). Mémoire collective, mésomémoire et caprification mémorielle dans Hotaru d'Aki Shimazaki. *Voix plurielles*, 20(1), 105–120. <https://doi.org/10.26522/vp.v20i1.4312>

Article abstract

Cette étude se concentre sur Hotaru, cinquième volet de la saga Le poids du secret, écrit par l'écrivaine québécoise d'origine japonaise Aki Shimazaki. Le roman explore la thématique du traumatisme intergénérationnel. Pour libérer la mémoire des chaînes de l'amnésie, la narration prend la forme d'une caprification, un procédé propre à la botanique que l'auteure utilise pour établir des connexions mnémoniques et combler les vides laissés par l'oubli traumatique. De cette manière, l'auteure crée une mémoire solidaire et combattante, une mésomémoire qui s'oppose à la fragmentation et résiste aux forces de la fixité et d'homogénéité. Dans l'univers diégétique du roman, la mégamémoire du drame atomique vécu par les Japonais s'harmonise avec les heurts et malheurs de la vie quotidienne, créant un lieu où la diversité est célébrée et où la résilience triomphe.

© Abderrahman Beggar, 2023



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Mémoire collective, mésomémoire et caprification mémorielle
dans *Hotaru* d'Aki Shimazaki¹

Abderrahman BEGGAR, Wilfrid Laurier University

Résumé

Cette étude se concentre sur *Hutaru*, cinquième volet de la saga *Le poids du secret*, écrit par l'écrivaine québécoise d'origine japonaise Aki Shimazaki. Le roman explore la thématique du traumatisme intergénérationnel. Pour libérer la mémoire des chaînes de l'amnésie, la narration prend la forme d'une caprification, un procédé propre à la botanique que l'auteure utilise pour établir des connexions mnémoniques et combler les vides laissés par l'oubli traumatique. De cette manière, l'auteure crée une mémoire solidaire et combattante, une mésomémoire qui s'oppose à la fragmentation et résiste aux forces de la fixité et d'homogénéité. Dans l'univers diégétique du roman, la mégamémoire du drame atomique vécu par les Japonais s'harmonise avec les heurts et malheurs de la vie quotidienne, créant un lieu où la diversité est célébrée et où la résilience triomphe.

Mots-clés

Traumatisme ; Traumatisme collectif ; Shimazaki, Aki ; Amnésie ; Mésomémoire ; Caprification

L'écriture du traumatisme présente un défi majeur : surmonter la difficulté d'articuler un récit. Résumant la pensée de Sigmund Freud, Werner Bohleber considère « le souvenir du traumatisme comme un corps étranger dans le tissu psychique » qui prend d'assaut le moi et le bombarde d'excitations capables de dérailler le fil de la narration et de rendre incertain l'aptitude de renouer avec le passé (814). Le pouvoir d'évoquer, de nommer, de contextualiser et de communiquer se voit ainsi subjugué et paralysé. Comme un captif, le traumatisé perd sa liberté et avec elle la possibilité de traduire la volonté propre en action, le vouloir en pouvoir, la pensée en mots et les mots en histoire. Entre le moment de son irruption et son expression collective postérieure, tout traumatisme est construction sociale dans le sens où la peine endurée par un groupe devient un des points de référence dans son histoire et aussi un élément de base dans ses modes collectifs d'identification. Ce lien par le drame relie les survivants à un événement fondateur d'une nouvelle identité, résultat d'une rupture impétueuse.

Ce constat mène à s'interroger sur la nature du rapport entre le traumatisme vécu individuellement et celui « imaginé » collectivement, je peux avancer, sans risque de généraliser, qu'une bonne partie de la recherche traite le traumatisme collectif à partir du principe

d'« imagination sociale » (Hamburger et al ; Lorenz ; Brett ; Sumiala ; Neal). Ce concept, élaboré par Wright Mills dans les années cinquante, permet de « comprendre le cadre historique et son sens en rapport à la vie intime et relationnelle » (5). D'autres auteurs se consacrent à montrer comment l'idée même de traumatisme collectif nuit à celle d'agentivité individuelle en réduisant le traumatisé à un « fantôme social » dont l'expérience sert essentiellement à nourrir une certaine lecture de l'histoire et, avec elle, les visées constructivistes de la culture dominante (Gibbs ; Penetrante). Ce même positionnement se retrouve dans des travaux dans le domaine de la « théorie féministe du traumatisme » (Herman ; Atkinson ; O'Donnell et Cross ; Segal ; Johnson). Ce qui est à retenir de cette nouvelle tendance dans les études de la mémoire est la volonté de contester les narrations autour des violences (notamment contre les femmes) et de restituer à la victime sa propre « densité » et complexité en gardant l'œil sur la nature du pouvoir, d'où la définition du traumatisme par Meera Atkinson comme ce qui est à l'intersection entre le genre, la couleur de peau, la classe sociale et le niveau économique (3). Cette position cherche, du même coup, à établir la notion de responsabilité par-delà les mécanismes de représentation basés sur la pathologisation et l'exceptionnalité de l'acte.

Inspirée par ces travaux, cette recherche a comme objectif principal de voir comment, devant une histoire vidée de tout antagonisme (où il n'est question que des victimes d'une agression étrangère), dans un souci de donner consistance à la victime, le récit littéraire cherche à dépasser les configurations historiques en vigueur pour réaliser une critique radicale de l'imagination collective et voir comment l'auteure de l'œuvre analysée cherche à remettre en question les modes de penser le passé (de commémorer et de se définir en rapport de la société globale) tout en prônant une mémoire solidaire, capable de restituer le pouvoir de témoigner.

Cette étude porte sur *Hotaru*, roman de l'auteure québécoise d'origine japonaise, Aki Shimazaki, cinquième titre du cycle « Le poids des secrets » et gagnant du Prix du Gouverneur général du Canada (2005). On y raconte le vécu d'une famille de Kamakura dans la région tokyoïte, composée d'une grand-mère, de son fils et de sa femme, et de leurs trois enfants. Le texte s'intéresse aux rapports intergénérationnels, surtout entre la doyenne de la famille, Obâchan, et sa petite-fille, Tsubaki. Cette dernière lui confesse la relation amoureuse qu'elle entretient avec son professeur, un homme dont l'âge et le statut marital en font un candidat inadéquat aux yeux de la grand-mère. Alarmée, l'aînée lui fait part de l'histoire de sa vie qui se transforme en confession d'un crime : un meurtre survenu au moment de l'explosion de la bombe à Nagasaki. Le récit des

heurs et malheurs de la grand-mère révèle des secrets de famille, le tout dans un cadre marqué par la Seconde Guerre mondiale.

À première vue, *Hotaru* s'annonce comme un roman hanté par l'explosion de la bombe atomique. Le récit s'ouvre ainsi : « Dans le ciel montent d'énormes cumulo-nimbus [...] je jette un coup d'œil vers les cumulo-nimbus. Obâchan [la grand-mère] n'aime pas ces nuages typiques de l'été. Je crois qu'ils évoquent en elle l'image du *kinoko-gumo* [champignon atomique]. Elle et mon père ont été des victimes de la bombe atomique qui est tombée sur Nagasaki » (13). L'implacable présence du souvenir douloureux trouve dans la nature une corrélation, les cumulo-nimbus étant liés à l'été apocalyptique de Nagasaki. Et pour s'assurer de la constante reproduction de cette expérience, la narratrice effectue un transfert sémantique entre les registres météorologique et martial (entre cumulo-nimbus et *kinoko-gumo*). Obâchan est prisonnière de son passé devant des nuages « immobiles comme des rochers gigantesques » (9). Cette rigidité minérale traduit l'état d'âme d'un personnage à l'automne d'une vie captive dans le cercle vicieux d'une douleur sans fin.

Néanmoins, au fil de la lecture, la stratégie derrière ce projet narratif se révèle ; il s'agit de contester les politiques mémorielles qui définissent la place du traumatisme collectif comme expérience commune d'une rupture historique douloureuse destinée à définir « society's collective memory and establish notions of what is, and is not, to be remembered of » [la mémoire collective d'une société et établir des notions de ce dont on doit, ou ne doit pas, se souvenir ; ma traduction] (Rääsk 45). Cette contestation consiste à faire du récit un lieu de récupération d'une mémoire individuelle, écartée de la fabrique sémiologique officielle et ouverte sur une lecture plurielle de l'histoire.

Ce travail comportera trois étapes. Dans un premier temps, il sera question de montrer comment la construction politique de la mémoire présuppose assigner socialement des rôles et devoirs selon une logique dictée par des hiérarchies oppressives ; ensuite, en s'opposant à cette réalité, de voir comment le récit établit une zone que j'appellerai *mésomémoire*, un lieu qui invite à une lecture intersectionnelle du traumatisme, et, enfin, comment, dans son souci de se régénérer, la mémoire se soumet à un processus de « caprification », comme dans le domaine botanique.

Mémoire collective et témoin passif

Toute construction est relation dans la mesure où elle implique *une logique des places*, une distribution actantielle selon des hiérarchies et des rôles. Dans le domaine du traumatisme collectif, la relation est déterminée par l'habileté du pouvoir de se dissimuler et d'agir à partir d'un lieu qui transcende toute logique sociale, toute « contradiction » (dans le sens maoïste du terme), loin de l'arène de la lutte de classes. L'holocauste nucléaire fait table rase, égalise, homogénéise et marque, dans son délire, tout son entourage ; ainsi la victime s'efface-t-elle dans son individualité (et des possibilités d'existence qu'elle suppose) pour se définir principalement à partir de son incapacité d'articuler les mots et d'articuler sa corporalité. Ainsi, raconte Tsubaki, « ma mère est restée calme. Elle a écouté avec patience tout ce qu'Obâchan racontait. Elle nous a expliqué que c'étaient des hallucinations et que la même chose était arrivée à sa grand-mère, dont elle avait pris soin. [...] De toute façon, elle ne peut plus bouger seule. Il n'y a pas de danger » (12).

Obâchan, âgée de quatre-vingts ans, cloîtrée dans sa chambre, rongée par la maladie et avec une récente fracture « [e]n glissant sur le verglas » (10), attend la mort avec une mémoire criblée au point de ne plus être capable de donner un sens au passé, ni d'exprimer le présent ni de concevoir le futur. Son manque de perspective, ses références peu cohérentes au passé, l'indicible peine qui la fige dans des pauses morbides accompagnées d'hallucinations donnent au récit un caractère post-traumatique.

Au début, l'octogénaire témoigne très peu de l'expérience de la guerre sauf quand elle murmure : « Voici venir la cinquantième année depuis lors. Je n'avais jamais espéré vivre si longtemps... » (13). Le reste du temps, ce qu'elle dit n'a aucun sens. Elle n'a plus de souci de soi, ne respecte plus ses routines, comme aller visiter la tombe de son mari, et reste enfermée dans sa chambre : « Son appétit a diminué rapidement et elle est devenue dure d'oreille. Elle s'est affaiblie de jour en jour. Ce qui nous a attristés, ce n'est pas seulement son état physique, mais aussi son état mental : elle s'est mise à avoir des hallucinations, qui ont persisté quelques semaines » (10).

Ce passage rappelle la justesse de la description du traumatisme par Mitchell L. Eisen et Gail S. Goodman qui, dans une synthèse de la littérature dans le domaine, le définissent comme ce qui met en danger la santé et le bien-être, donne l'impression d'une incapacité insurmontable, déborde les mécanismes de défense, s'oppose aux principes de survie, et fait croire que « le monde est incontrôlable et imprédictible » (718). S'ajoute à cette inanité, une souffrance explicite de troubles dissociatifs, une incapacité de communiquer avec son environnement, de renouer avec la

conscience et la mémoire², notamment quand la grand-mère évoque des « présences », telle celle d'une personne qui « passe devant la maison », et que le père est descendu au jardin vérifier, « mais il n'y avait personne » (11). Elle souffre aussi d'amnésie (au point de ne pas différencier entre sa petite-fille Tsubaki et la sœur de celle-ci) et d'un détachement de la réalité (notamment quand elle fredonne des chants incompréhensibles pour son entourage et que son « regard flotte dans l'air » [22]). Au début, ses références au passé ne sont que des flashbacks autour d'*hotarus* (lucioles), hors de tout enchaînement et de tout lien organique, des bourrasques d'images surgissant de temps en temps sans aucune considération pour la linéarité du récit.

Son incapacité de dire l'horreur est évidente. Pour son fils, âgé de soixante-cinq ans, lui aussi témoin de l'explosion, « [l']atrocité de la bombe atomique dépasse notre imagination. Si possible, on voudrait bien tout oublier » (31). En fait, il est difficile de parler d'« oubli » ; il s'agit plutôt d'une inaptitude de dire le passé et de donner un sens à la douleur traduite symptomatiquement et socialement. Lui aussi est aux prises avec la même hantise intransigeante quand il confesse à sa fille : « [I]l m'a fallu des années pour surmonter la douleur de mes souvenirs » (31). Ce retraité timide et avare en paroles, que d'aucuns prennent pour le grand-père de sa propre fille, est source d'embarras pour celle-ci : « Je me sens gênée quand je le présente à mes collègues » (20).

Dans cette famille, Obâchan et son fils représentent le genre de témoins dont l'histoire reste confinée au cercle familial. Leur existence montre combien, en favorisant exclusivement la place que peut jouer le traumatisme dans les narrations majeures, la victime se voit dépersonnalisée, ce qui se manifeste notamment sur le plan des configurations générationnelles. Ceux sensés témoigner d'un événement datant d'environ un demi-siècle appartiennent généalogiquement à deux générations différentes (d'une part, celle de la mère et de l'autre, celle du fils) et, pourtant, historiquement, ils ne le sont pas. Leur témoignage ne rend pas compte du facteur de l'âge ni celui de l'intersubjectivité. Par son économie et son attachement presque total à l'explosion, la parole du fils ne sert qu'à illustrer un apriori, une idée préconçue au point que son âge (comme celui de sa mère) est celui d'un traumatisme historique fédérateur.

Hiroshima et Nagasaki sont l'expression de lieux où s'annule la succession temporelle. Mentionner avec précision le jour de l'explosion risque de le léguer évidemment à une temporalité précise dans la chaîne événementielle, à l'inscrire dans un sens plus large, celui des drames historiques. Mais l'atemporalité annule l'articulation en passé, présent et futur pour assurer une

continuité transmémorielle, la transmémorie étant, selon Uta Larkey, « a multilayered process influenced by familial and societal dimensions first and foremost, which addresses the notion that the third generation directly interacts with their grandparents-survivors, listening to their memories » [un processus à plusieurs niveaux, influencé, d'abord et avant tout, par des dimensions familiales et sociétales. Ce qui confirme combien, en écoutant leur récit du passé, la troisième génération interagit directement avec les grands-parents-survivants ; ma traduction] (226).

Hotaru est un récit à deux voix, raconté par Obâchan et sa petite-fille Tsubaki, qui révèle comment l'expérience endurée par les grands-parents et les parents a affecté la manière d'interagir avec le reste de la société. Ainsi, la réaction de la petite-fille devant des jeunes de sa génération montre le poids du traumatisme et le transfert inconscient du passé au présent : « Je me demande si ce sont des gens de Nagasaki et si leurs parents ou leurs grands-parents ont été victimes de la bombe atomique, comme mon père et Obâchan » (17).

La capacité du pouvoir d'imposer une conception « homogène » du traumatisme (comme souligné au début de cet article) repose sur la passivité d'un témoin sans histoire propre à raconter. Cette homogénéité ne peut se réaliser que dans la docilité, l'esseulement, la retraite du monde et du commerce des êtres humains dans une existence propre à un temps sans dimension sociale (travail, production, engagement social, mobilité), inarticulé, vidé de ce qui organise le quotidien, à savoir l'interaction, la relation, l'échange, la réciprocité, les influences, le calendrier et ses obligations. Ce vide temporel, avec son immobilité, son incapacité et son manque d'horizon, engendre un sentiment de dépassement et de soumission devant l'incontournable. Dans le cas d'Obâchan, il balise des étapes dans une vie de séparations et de tragédies (morts, désastres naturels, abus, et bombe), le tout dans une atonie et un fatalisme que traduit une frappante économie d'émotions. Ce déterminisme, dans le sens de ce qui limite l'action, trouve dans le cosmos son inscription immuable : les nuages qui passent pour revenir dans une sorte d'éternel retour.

Pourtant, il arrive que la vie d'Obâchan, surtout quand elle est décrite par sa petite-fille, soit jonchée d'îlots de bonheur, particulièrement quand il est question d'Ojîchan (« Il était le soleil et elle [Obâchan], la lune » [22]), le défunt mari et père adoptif de son fils, dont la dépouille, après quarante-deux ans de vie conjugale, repose dans le Temple S. Ce qui est un sentiment de nostalgie pour la petite fille ne l'est pas forcément pour la matriarche. Le passé n'est pas le fruit d'une imagination affinant un révolu meilleur qu'accompagne un sentiment de perte et de spleen. Dans

la bouche d'Obâchan, les références au mari, telles que rapportées par Tsubaki, sont brèves et exclusivement descriptives ; lieux et dates servent à tracer des itinéraires plus qu'à valoriser des traits de caractère.

Mésomémoire

Jusqu'à maintenant, j'ai traité de l'impossibilité de raconter. Le propos maintenant est de voir comment la troisième génération (représentée par Tsubaki) aide à contrer le traumatisme en créant un troisième lieu mémoriel, dont la fonction est de renouer avec le passé tout en assurant une linéarité au récit. Le tout se fait à partir de ce que nous pouvons désigner de *mésomémoire*. Cette dernière est liée au présent tout en reliant le passé, dans sa fragmentation et son incohérence, à un futur où le traumatisé jouira d'autonomie et aura le pouvoir de prendre en charge le récit de sa vie. Imaginer une sorte de pont pour la mémoire n'est pas le propos. La différence entre pont et « méso » est que le premier est différent des points qu'il relie ; comme outil, son existence n'a rien en commun avec celle des rives qu'il joint. Quant au terme « méso », il est, en rapport aux zones qu'il met ensemble, ce qui assure identité en même temps que différence. Quand nous parlons de Mésomémoire, il s'agit d'une étendue, au contours clairs, qui existe entre deux points sur une carte (du Costa Rica au Mexique) tout en appartenant au même ensemble géographique qui englobe cette étendue et son contexte. Une mésomémoire est transmémorielle par nature. Elle est celle des concernés par la guerre et des malheurs qui continuent à affecter leur descendance. En même temps, elle a une identité propre, celle typique à une troisième génération voulant assurer un rapport organique, en même temps que critique, entre le passé et le présent.

Je tiens à souligner que ma conception de la mésomémoire est différente de celle de Siobhan Kattago, pour qui ce concept traduit l'idée d'une « mémoire du milieu » entre deux extrêmes : l'amnésie et l'hyper-mémoire, l'oubli total du passé d'un côté et son poids extrême et saturant de l'autre : « [a] memory that is situated between the poles of total memory and complete forgetting » [une mémoire située entre les pôles d'une mémoire intégrale et d'un oubli total ; ma traduction] (21). Pour moi, la mésomémoire ne répond pas au souci d'équilibre entre des extrêmes ; elle est, avant tout, ce qui puise dans le traumatisme, s'intéresse même à ce que les autres considèrent comme délire, et permet la linéarité du récit. Cette mémoire a une valeur thérapeutique ; elle cherche à doter la victime du pouvoir de contrer l'amnésie imposée par le

déterminisme social, culturel et historique et à remettre en cause le rapport entre la micro- (celle propre aux oubliés) et la macro-histoire.

La mésomémoire marque le début du roman (jusqu'à la page 41). Elle correspond à la partie où le récit est raconté par Tsubaki avec l'intention de donner sens à l'indicible en allant par-delà le pessimisme de son entourage, comme quand la mère dit qu'essayer de comprendre Obâchan est peine perdue : « Elle voit ce qu'on ne voit pas. Elle entend ce qu'on n'entend pas » (12). La narratrice n'adhère pas à ce que Sharon Dekel et George Bonano désignent de « conception statique du traumatisme » (26), qui consiste à ignorer les changements à travers le temps et la dynamique sociale. Au lieu d'accepter la solitude et le silence auxquels l'entourage et la maladie ont condamné la victime, Tsubaki propose une idée différente du passé. D'ailleurs, ce n'est pas pour rien que l'aventure d'Obâchan ne s'est pas arrêtée à la question commune destinée à encadrer sa place dans l'histoire collective comme précisé dans ce passage : « J'ouvre la revue [c'est Tsubaki qui parle]. Je l'ai achetée simplement à cause du titre en couverture : 'Le 9 août, où étiez-vous ce matin-là ?' Il s'agit du jour où la bombe atomique est tombée sur Nagasaki, en 1945. Ce titre m'a fait penser à Obâchan qui garde le silence sur cet événement » (31). Par-delà l'invitation à attester, l'intention est de capter la nature plurielle de l'existence. Au lieu de se laisser réduire à ce qui est jugé comme le moment historique par excellence (l'explosion de la bombe), la vie décrite s'offre dans sa complexité, ses contradictions, évoluant au fil du hasard et cherchant à sortir d'une condition marquée intrinsèquement par le fer d'une humilité douloureuse.

La mésomémoire est celle d'un récit de vie, où, sur le plan para-fictionnel (qui relève ici du vraisemblable, sachant que le tout fait partie du projet romanesque, imaginaire par nature), nous pouvons concevoir la jeune fille en train d'écouter, décoder des indices, rassembler des détails, pour tout reconstituer afin d'assurer une linéarité et offrir un récit qui déjoue toute visée téléologique étrangère. D'ailleurs, l'explosion de la bombe n'entre en scène qu'à la fin et n'occupe qu'une place relative dans le projet global. L'essentiel est de créer une ambiance propice à une lecture individuelle du traumatisme tout en gardant en tête le fait que, comme le soulignent Eisen et Goodman, « contextual factors, and social influences are responsible, at least in part, for variations in the way traumatic information is processed and reported in any given case » [des facteurs contextuels, et influences sociales sont responsables, du moins en partie, de comment l'information traumatique est traitée et rapportée dans une situation donnée ; ma traduction] (717).

Ces « facteurs » et « influences », avec leur capacité de créer une atmosphère capable d'aider à sortir du chaos, trouvent une assise dans la nature du rapport entre les deux narratrices. Dès le début, le lecteur apprend comment pour Obâchan, même quand la conception de soi est sous le signe d'une amnésie doublée d'auto-négation, sa petite fille reste le seul lien avec l'état « pré-morbide ». La tendresse qu'elle ressent vis-à-vis d'elle, alimente la mémoire à long terme, d'où ce constat : « Ma mère me dit que malgré son état de santé, Obâchan se souvient très bien de mon enfance. 'Elle a l'air heureux quand nous en parlons, ton père et moi. Elle attend toujours ta visite avec impatience.' » (13). Ce dévouement est mutuel : « Je m'attache beaucoup à Obâchan, plus que ma sœur et mon frère. Peut-être parce que j'ai toujours été auprès d'elle. Je suis née l'année où mes grands-parents ont emménagé chez mes parents » (14). L'état post-traumatique, sans oublier le déséquilibre entre émotion et cognition qu'il suppose, s'affronte à la force de l'amour et à sa qualité de baume pour une mémoire pleine de trous. En créant une sorte de communion entre les deux, la force de ces liens ouvre les portes au monde diégétique. Obâchan commence à récupérer le fil de la mémoire au moment où Tsubaki lui a confessé sa relation amoureuse avec son professeur.

L'affection qui lie les deux personnages, explique le besoin de traiter la vérité du traumatisme à partir d'une attitude procédurale (en privilégiant le comment), plutôt que déclarative (en référence à la dimension statique de l'état de la grand-mère). La démarche part de ces questions : « [J]'étais curieuse de savoir ce qui se passait dans la tête d'Obâchan et je lui ai posé des questions sur ses hallucinations. 'Elle ? de qui s'agit-il ? Une femme ou une fille ?' Les yeux vagues, elle me regardait comme si elle n'avait pas compris de quoi je parlais » (12). Ces questions, suivies d'une série de confessions, ouvrent de multiples portes sur le monde intérieur dans sa complexité.

Tsubaki, étudiante en archéologie, adopte une ligne méthodologique propre à sa discipline, qui consiste à recréer toutes les circonstances existentielles. Le souci du contexte – du latin *contextere*, qui signifie tisser ensemble – est évident. Raconter se fait à partir d'un acharnement à éviter l'issue sans sortie que suppose l'opinion commune du traumatisme enduré par les aînés, tout en privilégiant une lecture différente, plurielle et dynamique. « Tisser ensemble » se fait à partir d'interrogations destinées à établir un rapport dialogique entre le vertical historique et l'horizontal conjoncturel. Au lieu de l'éviter, Tsubaki préfère le face-à-face avec le traumatisme et reste ouverte à tout ce que son aïeule lui dit. Elle ne dédaigne pas ce que sa famille considère comme

« hallucinations » (ou « présences »). Et, au bout de tant d'abnégation, elle arrive à constater combien les « présences » en question jouissent, en réalité, d'une existence pragmatique ; ce sont des « Hotarus » ou lucioles, insectes qui, dans la culture japonaise, symbolisent l'amour passionnel et aussi le soldat déchu.

Caprification mémorielle

Loin de se contenter de tracer les contours des zones sombres du traumatisme et de les léguer aux marges de l'enchaînement narratif, Tsubaki aide Obâchan à récupérer une linéarité niée par l'idée de traumatisme homogène. Cette régénération de la mémoire passe par un processus de « caprification », procédé qui relève du domaine de la botanique, notamment la pollinisation par l'insertion de figues sauvages (*caprifigues*) parmi les branches des arbres fruitiers. Celles-ci, par leur nectar, attirent des agents polinisateurs : abeilles, papillons et autres insectes, sans oublier les chauves-souris. Dans *Hotaru*, la caprification est ce qui permet une deuxième vie à l'histoire.

Les réminiscences d'une vie tenue secrète jusqu'alors resurgissent au moment de l'entrée en scène des lucioles. Ces insectes, le chant populaire qui leur est consacré, et le cours d'eau qu'ils suivent, reviennent le long du récit dans une sorte de *leitmotiv*. Cette même scène (les lucioles accompagnant de leur danse le mouvement des eaux) rythme la narration depuis le début jusqu'à la fin. Chaque fois que l'incapacité de raconter gèle les veines de l'imagination, fait barrage au flux des événements, empêche la quête de détails, une bande scintillante de lucioles vient chasser les ténèbres de l'oubli et renforcer l'élan narratif.

Au lieu d'arbres, l'objet de la caprification est ici le cours d'eau qui attire les lucioles (symbole de la mémoire dans son écoulement). Dans l'état actuel, la mémoire de l'aïeule est comme l'arbre sans fruit. Comme souligné précédemment, la capacité de se souvenir est plutôt réactive. Le long du récit de sa vie, on se rend compte qu'Obâchan a répondu aux exigences de son milieu. Orpheline, prise sous l'aile de sa tante et son mari, morts en 1923 lors d'un tremblement de terre, elle est placée dans un orphelinat. Adolescente, elle rejoint les hordes de travailleurs pauvres venus des campagnes, main-d'œuvre non qualifiée et bon marché. Cette travailleuse, d'âge mineur, étrangère à tout esprit syndicaliste, finit dans la gueule du loup : la loi du darwinisme social incarnée par la figure de Monsieur Horribe (adulte, marié, issu d'une famille riche, il est aussi son supérieur) qui la réduit à l'esclavage sexuel. La jeune fille est marquée par des sentiments de domination, exploitation, déshonneur, résignation et « aquoibonisme ». Même mariée à un autre

homme, elle n'a pas pu échapper aux serres de son prédateur qui complotait pour envoyer son mari au front avec l'intention de le conduire à une mort certaine pour la séduire en son absence. Finalement, paralysée par la peur de se voir abandonnée, elle se donne à son bourreau qui la rend enceinte de l'enfant qui deviendra le père de Tsubaki.

Dans ce processus de caprification, la confession de la petite-fille joue le rôle de caprifique, ce fruit qui attire les polinisateurs. C'est à partir de cette révélation que les lucioles et le cours d'eau, symbole de la mémoire dans son écoulement, reliée à la passion interdite, entrent en scène. C'est alors que la grand-mère brise le silence : « J'ai vu une volée de lucioles au-dessus du ruisseau, qui était écrasé par les ruines des bâtiments. Les lumières de ces insectes flottaient dans le noir comme si les âmes des victimes n'avaient pas su où aller » (29). Reste à souligner que pour l'aînée, le désir, incarné par Mr. H. (le professeur de Tsubaki) et Mr. Horrible (l'ex-amant de la grand-mère) est de la catégorie « sucrée », celle associée aux malheurs propres à l'aliénation. Le récit de sa vie s'annonce par une confession : « [J]e vais te raconter maintenant l'histoire d'une luciole tombée dans l'eau sacrée... » (37). L'annulation des binarités (bien et mal, soi et autre), la fusion des contraires rappellent les lois de l'attraction et de l'abandon de soi qu'elle suppose, comme dans la fameuse expression, propre à Apollinaire, « le mal-aimé ». Le désir (pervers) est synonyme de l'histoire de l'abus dont a souffert la grand-mère dans son rapport à Mr. Horrible qui l'a séduite à un tendre âge pour en faire sa maîtresse, la mère de l'enfant qu'il n'a pas voulu reconnaître, l'épouse qui commit l'adultère, la captive de cet être dont le nom rime avec l'horreur et l'hilotisme. Et c'est cette même horreur, de même que la peur de voir Tsubaki subir les mêmes conséquences, qui arrachent le récit des visées de la mémoire collective pour l'orienter vers la vie privée.

En allant par-delà les binarités, la mémoire caprifiante ne se laisse pas piéger par l'œil observateur et les protocoles perceptifs qui en déterminent le mouvement. C'est une transmémoire (étant donnée sa nature intergénérationnelle) qui englobe au lieu de servir. En ce sens, elle transcende essentiellement le lieu. Celui-ci n'est plus considéré comme ce qui met en scène une idée préalable (comme le lieu de mémoire chez Pierre Nora, par exemple, qui sert dans la matérialisation d'une certaine idée de la nation), mais comme une zone où se projette la loi de la nécessité et du hasard : la nécessité comme l'implacable qui motive le cycle de régénération et fructification ; et le hasard, marqué par l'entrée en scène d'acteurs destinés à nourrir par leur gestes

fortuits la loi de la nécessité pour ensuite s'éclipser après une existence aussi éphémère que la luisance des ailes des lucioles.

Ces insectes reviennent chargés du pollen mémoriel pour arracher le personnage des serres de l'agonie dans une lutte viscérale contre la mort et le silence, comme pour rappeler que non seulement l'individu mais aussi la nation japonaise ont besoin de continuer de polliniser l'histoire, de lutter contre tout ce qui est susceptible de la stériliser, de ne pas céder devant l'indicible, même quand celui-ci est traumatique.

Régénération mémorielle

Pour dire le passé, conçu autour de ce que Mircea Eliade appelle « *misterium tremendum* », cette manifestation du sacré dans tout ce qu'il a de mystérieusement terrible, la loi du cercle s'impose. Comment différencier Mr. H. de Mr. Horrible ? Ou la grand-mère d'autres victimes d'Horrible ? Les personnages se succèdent dans une sorte de réincarnation fonctionnelle. Thomas Lamarre parle de *Hotaru* comme un récit organisé autour d'un « traumatisme par analogie » (170-171). Il est vrai que le récit invite à une telle conclusion au point que le lecteur reste dans le doute total et se demande qui est qui. Tout est fusion et les cloisons n'ont plus aucune valeur comme quand l'histoire du père se voit refléter dans un film (*La promesse*), ou quand on a des soupçons que Yukiko (la fille de Horrible) soit en même temps l'une des jeunes filles séduites par ce dernier qui semble être l'amant de plus d'une femme, celles-ci ayant en commun une vie marquée d'une succession de malheurs.

Et pourtant, dire qu'il s'agit d'analogie implique le risque de tomber dans une profonde contradiction. L'analogie est une qualité propre à l'œil observateur. Elle est le résultat d'une prédisposition à chercher des points communs susceptibles de servir à tisser des traits précis. Ceci ne veut pas dire que les objets observés soient des clones les uns des autres. L'analogie ne peut être ontologique, elle n'est pas du côté de l'être-en-soi, mais est une valeur ajoutée. Elle est exclusivement du côté du même qui se répète, alors que ce roman est organisé autour de l'idée de « monisme pluriel » (West-Pavlov 236), du même qui est, en même temps, multiple. En réalité, l'existence même des personnages sert à nourrir le principe qui détermine le cycle de la caprification. Ils constituent le flot des eaux en même temps que l'essaim de lucioles, ils sont l'appât et la bouche affamée, le point où tout se mélange. Avant l'explosion de la bombe, une mère se plaint à Obâchan du suicide présumé de son fils parti sur le front et, juste après, offre à son

interlocutrice un flocon de cyanure pour mettre fin à sa vie avant l'invasion américaine. De bourreau, Horribe est passé au rang de la victime, assassiné par sa propre fille. En même temps, les victimes de cet homme se ressemblent et, pour la grand-mère, l'acte fatal de Yukiko est la traduction de la volonté de toutes ses proies.

La volonté d'aller par-delà la situation individuelle tend un voile d'absurde sur le mal, traité dans son innocence, comme dans la scène de l'explosion de la bombe atomique. Obâchan entame l'ascension d'un mont, regarde derrière elle pour faire une description ensorcelante tant par l'orfèvrerie du verbe que par la finesse du regard comme si le monde n'était que matériau destiné à créer des moules oculaires en quête de beauté. Soudain, l'horreur s'annonce, dans une économie de détails et un froid qui frôle l'indifférence. Rien qu'une touche : un champignon qui s'élève dans les cieux et couvre l'horizon. Sa beauté fait honte. Rien qu'en l'avouant, on risque de remettre en cause son humanité. Et pourtant, la question ne cesse de persister : s'agit-il de ménager l'homme ou bien de dire ce qui le dépasse ?

Non seulement ce traitement du révolu suppose-t-il le besoin de dépasser les binarités, mais, et surtout, il sert de principe génétique à une mémoire tournant autour d'elle-même et, invoquant ce qui la fonde, cette temporalité préluant la capacité de se souvenir, là où le sens n'est pas encore né, ce désert sémantique qui est énergie sans visage, éclaboussement des écumes du temps, cette présence fantasmagorique que la grand-mère évoque par un « ho ho » qui annonce, chaque fois, l'entrée en scène des *hotarus*.

En guise de conclusion

Il faut créer ensemble des manières de se rappeler et de traiter le passé pour mieux en saisir la portée. Au début de cette analyse, j'ai évoqué le besoin d'agentivité. Pour Shimazaki, il s'agit tout d'abord de faire du roman un lieu d'expression d'une voix féminine subalterne, celle d'un personnage condamné par le milieu et la maladie, et faire en sorte que, grâce à une solidarité intergénérationnelle, la narration prenne une autre orientation. Affichant des traits d'une personnalité dépressiogène, acculée à la « contemplation morbide de soi » (Hewitt, 79) dans la honte et la peur, Obâchan est décrite dans son incapacité d'agir et de s'affirmer. Pour son milieu, ainsi que pour la société globale, elle est traitée comme un fantôme social.

Sur le plan métaphorique, les lucioles entrent en scène pour féconder symboliquement la mémoire. Fait important, ces insectes lui rappellent Horribe. Leur brillance furtive en fait la proie

de ce personnage qui les chasse pour les présenter en cadeau à son amante comme pour lui dire qu'il est maître de la mémoire, du temps et, bien entendu, de la vie. Curieusement, sa petite fille fait de même en enfermant ces insectes dans un aquarium vide (26) dans un comportement susceptible d'évoquer le besoin de reproduire *in vitro* la logique caprifiante et de l'étudier de près pour lui donner un nouveau sens. C'est à partir de ce moment que la narration prend un détour intéressant : Horribe, la vie à Nagasaki, les voisins, les discussions et commérages, tout commence à s'interconnecter. La vue de l'aquarium et l'existence des lucioles donnent un sens holistique à la mémoire. Ce holisme fait sortir la voix de sa passivité et lui donne un pouvoir heuristique. Pour une fois, la grand-mère réclame son droit de dire sa propre histoire. Elle terrasse et la bombe, et Monsieur Horribe, et la figure de Monsieur H. pour recréer sa vie en tissant les fils d'une toile d'araignée où tout s'interconnecte.

Références bibliographiques

- Atkinson, Meera. *The Poetics of Transgenerational Trauma*. New York / Londres : Bloomsbury Academic, 2017.
- Bohleber, Werner. « Remémoration, traumatisme et mémoire collective. Le combat pour la remémoration en psychanalyse ». *Revue française de psychanalyse* 71.3 (2007). 803-830.
- Brett, Mark G. *Political Trauma and Healing : Biblical Ethics for a Postcolonial World*. Grand Rapids : Eerdmans, 2016.
- Hewitt, Gary. « Eliza Lucas Pinckney's 'Vegetables and Virtue' ». *The Human Tradition in America from the Colonial Era Through Reconstruction*. Dir. Charles William Calhoun. New York : SR Books, 2002: 73-94.
- Dekel, Sharon et George A. Bonano. « Changes in Trauma Memory and Patterns of Posttraumatic Stress ». *Psychological Trauma : Theory, Research, Practice, and Policy* 5.1 (2013): 26-35.
- Eisen, Mitchell L. et Gail S. Goodman. « Trauma, Memory, and Suggestibility in Children ». *Development and Psychopathology* 10.4 (1998): 717-738.
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane : the Nature of Religion*. Translated by Willard R. Trask. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1959.
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane : the Nature of Religion*. Tr. Willard R. Trask. Orlando : Harcourt Brace Jovanovich, 1959.

- Gibbs, Alan. *Contemporary American Trauma Narratives*. Edimbourg : Edinburgh UP, 2014.
- Hamburger, Andreas et al. *Forced Migration and Social Trauma : Interdisciplinary Perspectives from Psychoanalysis, Psychology, Sociology and Politics*. Oxfordshire : Routledge, 2018.
- Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence From Domestic Abuse to Political Terror*. 3e éd. New York : Basic Books, 2015.
- Johnson, Erica L. et Patricia Moran. *The Female Face of Shame*. Bloomington : Indiana UP, 2013.
- Kattago, Siobhan. « The Slippery Slope of Memory ». *Acta Humanitarica Universitatis Saulensis* 9 (2009): 14-24.
- Lamarre, Thomas. « Trauma by Analogy ». *Canadian Literature* 183 (2004): 170-171.
- Larkey, Uta. « Transcending Memory in Holocaust Survivors' Families ». *Jewish Families in Europe, 1939-Present : History, Representation, and Memory*. Dir. Joanna Beata Michlic, Waltham : Brandeis UP, 2017.
- Lorenz, Federico. « The Unending War : Social Myth, Individual Memory and the Malvinas ». *Trauma : Life Stories of Survivors*. Dir. Selma Leydesdorff et Kim Lacy Rogers. Londres / New York : Routledge. Memory and Narrative Series, 1999: 95-112.
- Mills, Wright. *The Sociological Imagination*. Oxford : Oxford UP, 2000.
- Neal, Mark Anthony. *Soul Babies : Black Popular Culture and the Post-Soul Aesthetic*. New York : Routledge, 2002.
- O'Donnell, Karen et Katie Cross. *Feminist Trauma Theologies : Body, Scripture and Church in Critical Perspective*. Londres : SCM P, 2020.
- Penetrante, Ariel Macaspac. « Negotiating Memories and Justice in the Philippines ». *The Slippery Slope to Genocide Reducing Identity Conflicts and Preventing Mass Murder*. Dir. I. William Zartman et al. Oxford : Oxford UP, 2012: 85-109.
- Rääsk, Mairo. « Annotated Bibliography on the Themes of Culture and Memory Studies Related to the Estonian Context ». *Borders, Memory and Transculturality : An Annotated Bibliography on the European Discourse*. Zurich / Vienne : Lit Verlag / KG, 2017: 24-53.
- Segeral, Nathalie. *Reclaimed Experience : Gendering Trauma in Slavery, Holocaust, and Madness Narratives*. University of California, eScholarship. 2012.
- Shimazaki, Aki. *Hotaru*. Montréal : Leméac, 2004.
- Sumiala, Johanna. *Media and Ritual : Death, Community, and Everyday Life*. Abingdon : Routledge, 2013.

West-Pavlov, Russell. *Space in Theory Kristeva, Foucault, Deleuze*. Amsterdam : Rodopi, 2009.

Notes

¹ Cette recherche a bénéficié d'une bourse du Bureau du Doyen de la Faculté des Arts de l'Université Wilfrid Laurier.

² La définition de Rajesh Kumar est éclairante : « Dissociative disorder is defined as a partial or complete loss of normal integration between consciousness, memory, identity or perception of the environment » (Le trouble dissociatif est défini comme une perte partielle ou complète de l'intégration normale entre la conscience, la mémoire, l'identité et la perception de l'environnement.) (167).