



Études de stylistique anglaise

9 | 2015
Engagement

Transitivité et interlocution :deux modalités paradoxales de l'engagement dans *When The Emperor Was Divine* de Julie Otsuka

Manuel Jobert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/835>

DOI : 10.4000/esa.835

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 127-139

ISBN : 978-2-36442-069-4

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Manuel Jobert, « Transitivity and interlocution :two paradoxical modalities of engagement in *When The Emperor Was Divine* by Julie Otsuka », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 9 | 2015, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/835> ; DOI :

10.4000/esa.835

**Transitivité et interlocution :
deux modalités paradoxales de
l'engagement
dans *When The Emperor Was Divine* de
Julie Otsuka**

Manuel JOBERT
Université Jean Moulin – Lyon 3
CREA – Paris Ouest Nanterre la Défense

When The Emperor Was Divine (2002) retrace l'histoire d'une famille nippo-américaine pendant la seconde guerre mondiale. Le 7 décembre 1941, l'armée impériale attaque la flotte américaine à Pearl Harbor, ce qui précipite l'entrée en guerre des Etats-Unis. Dans les jours qui suivent, de nombreux hommes d'origine japonaise, soupçonnés d'espionnage, sont arrêtés par le FBI. Le 19 février 1942, le Président Roosevelt signe l'Executive Order 9066 qui autorise la déportation de l'ensemble des nippo-américains dans des camps situés au milieu du désert. *When the Emperor Was Divine* débute le 19 février 1942 et évoque les préparatifs du départ, l'exil puis le retour des déportés.

L'ambition de Julie Otsuka est de révéler le sort réservé aux nippo-américains et de dénoncer la politique américaine. Mais cette dénonciation est indirecte et nécessite un décodage particulier, culturel et stylistique. Une analyse du titre permet de mettre en lumière cette caractéristique du style de l'auteure. L'expression « when the Emperor was divine » fait référence à l'époque où l'Empereur du Japon avait un statut divin et renvoie à un Japon éternel qui, si tant est qu'il ait jamais existé, n'est pas l'objet du roman. Seul le choix du prétérit suggère la perte de ce statut, or, c'est là tout l'enjeu. Le titre fait référence à une demande des forces d'occupation américaines qui exigèrent de l'Empereur Hirohito

qu'il renonce à son statut de « divinité incarnée ». Le titre choisi est donc fidèle au cadre historique : le moment de la déportation des nippon-américains correspond à une période où l'Empereur était toujours divin. On conviendra toutefois qu'il ne livre pas directement toutes les clés du roman et relève d'une stratégie du leurre¹ ou, à tout le moins, de la fausse piste.

When the Emperor Was Divine est composé de cinq chapitres dont chacun offre un point de vue différent et possède une autonomie propre. On se concentrera sur le premier et le dernier non seulement en raison de leur positionnement stratégique dans le roman mais surtout en raison de leur singularité. Le chapitre inaugural, d'abord publié sous forme de nouvelle, quatre ans avant la publication du roman, est centré sur la mère dont l'obéissance à l'injonction officielle est problématique. Le chapitre final contraste avec le reste du roman par la colère qu'il laisse éclater. Il signe une urgence et une fulgurance que l'auteure elle-même considère comme « a gift from the writing god » (*Interview, The Writing Life*) tant il diffère de la fin qu'elle envisageait pour son roman. L'objet de cette présentation est de montrer que les deux modalités contraires exploitées par Julie Otsuka dans ces deux chapitres relèvent d'une même volonté de dénoncer et témoigne d'un engagement politique indéniable. La notion de transitivité, telle qu'elle fut développée par M.A.K. Halliday (1985), servira de point d'entrée pour le premier chapitre². L'émergence de l'interlocution dans le dernier permettra de mettre en lumière le problème identitaire qui parcourt l'œuvre de Julie Otsuka.

¹ Cette communication se situe donc dans la continuité de deux études sur le second roman de l'auteur, *The Buddha in the Attic* dans laquelle cette stratégie est fondée sur l'ambivalence de l'anaphore et de la première personne du pluriel.

² La notion de « transitivité » doit être comprise dans un sens sémantique plus large qu'en grammaire traditionnelle où la transitivité sert essentiellement à identifier les verbes s'accommodant avec des compléments d'objet direct. Dans le sens hallidayien, il s'agit d'évaluer la manière dont différents processus sont représentés dans et par la langue. Pour reprendre Halliday (1985, 101) : « Our most powerful conception of reality is that it consists of 'goings-on' : of doing, happening, feeling, being. These goings-on are sorted out in the semantic system of the language, and expressed through the grammar of the clause. Parallel with its evolution in the function of mood, expressing the active, interpersonal aspect of meaning, the clause evolved simultaneously in another grammatical function expressing the reflective, experiential aspect of meaning. This latter is the system of TRANSITIVITY. Transitivity specifies the different types of process that are recognized in the language, and the structures by which they are expressed. »

« The woman, who did not always follow the rules, followed the rules » (9)

Parler d'une écriture de l'engagement pour le premier chapitre ne va pas de soi. Il décrit le comportement d'une femme suite à la lecture d'une affiche placardée sur les murs. Aucun contexte n'est précisé, aucune causalité n'est explicitée :

She wrote down a few words on the back of a bank receipt, **then** turned around **and** went home **and**³ began to pack. (3)

Le style paratactique présente les actions en succession mais ne permet pas de les interpréter. Les liens de causalité entre les actions décrites se construisent progressivement et indirectement. Il faut en effet attendre la fin du chapitre pour comprendre que le personnage féminin est une mère de famille japonaise qui se prépare à l'exil avec ses deux enfants. Le premier paragraphe est caractéristique de ce manque de repères contextuels :

The sign had appeared overnight. On billboards **and** trees **and** the backs of bus-stop benches. It hung in the window of Woolworth's. It hung by the entrance of the YMCA. It was stapled to the door of the municipal court and nailed, at eye level, to **every** telephone pole along University Avenue. (3)

L'effet de HAD + EN et l'adverbe « overnight » souligne la rapidité de l'affichage et donc la surprise qui en découle. Son caractère impérieux est signifié par l'omniprésence du message officiel, renforcé par la répétition de « and » et l'utilisation de « every ». Les constructions intransitives (« had appeared » ; « it hung ») lui confèrent un caractère *quasi* magique : aucun agent sémantique n'est mentionné. Cet anonymat est curieusement contrebalancé par un fort sentiment de familiarité avec des références précises à des éléments topographiques clés : la devanture de Woolworth, le YMCA, typiquement américains ainsi que le nom des rues. On apprend qu'il s'agit de la ville de Berkeley en 1942. Dans ce paysage urbain, à la fois familier et frappé par l'étrangeté d'un affichage soudain, apparaît le personnage central, « the woman », tout aussi étrange et familier que « the sign » auquel il répond. Le narrateur se joue du lecteur en soulignant que

³ Dans cet article, toutes les mises en caractère gras sont de mon fait.

la femme porte de nouvelles lunettes qui lui permettent de voir et de lire parfaitement le message placardé, y compris les petits caractères. Le lecteur, lui, n'a pas accès au contenu du message.

La suite du chapitre est marquée par une surdétermination des procès d'action, que Halliday (1985, 103) nomme « material processes » et qu'il définit ainsi :

Material processes are processes of 'doing'. They express the notion that some entity 'does' something – which may be done 'to' some other entity.

Prototypiquement, les processus d'action ont trois composants : un acteur (*actor*), un procès (*process*) et une extension (*goal*), le troisième élément étant absent des constructions intransitives. Les énoncés tirés des pages 4 et 5 permettront de prendre la mesure de la densité de l'utilisation de cette structure :

She pulled on her white silk gloves and began to walk east of Ashby. (4)
She crossed California Street and bought several bars of Lux soap [...] (4)
She passed the thrift shop [...] (4)
[...] she bought a copy of the Berkeley Gazette. (4)
She folded the paper in half [...] (4)
She smoothed down her dress and went into the store. (5)
She picked up a hammer and gripped the handle firmly. (5)
She put the hammer back on the rack. (5).
The woman nodded. (5)
She walked past the Venetian blinds [...]
She picked out two rolls of tape and a ball of twine and brought them back to the register. (5)
She put down two quarters on the counter. (5)

La précision de ces actions concrètes éclaire le lecteur sur l'enchaînement des événements mais ne permet en aucun cas de les relier entre elles dans une interprétation globale. Si l'on ne peut pas parler d'anaphore rhétorique dans ce cas, la répétition de structures syntaxiques comparables (*actor – process – goal*) est suffisamment marquée pour qu'elle puisse être comparée à leur utilisation dans *The Buddha in the Attic* (Jobert, 2014). Elles attirent l'attention sur les actions pour mieux masquer l'absence d'explications. Cela est confirmé par la fréquence très faible de « mental processes » ou procès mentaux, toujours selon la théorie hallidayenne. En effet, on n'en note que cinq dans les pages 4 et 5 :

She [...] saw no one she knew. (4)
She scanned the headlines quickly. (4)
[She] looked at the display of victory garden shovels [...] (4)
She thought for a moment of buying one [...] (4)

She remembered that she already had a shovel [...] (4)

Trois appartiennent à la sous-catégorie de la « perception » (*saw, scanned, looked*) et deux à la catégorie de la « cognition » (*thought, remembered*). A l'instar du premier exemple, ces procès mentaux ne donnent pas accès à la conscience du personnage. Elle lit certes les gros titres du journal mais, comme précédemment, le lecteur est tenu à l'écart et les considérations sur l'achat d'une nouvelle pelle – dont on comprendra la pertinence plus tard – restent opaques. On notera en outre l'absence de la troisième sous-catégorie hallidayenne, celle des « affects » qui auraient pu donner des éléments d'interprétation utiles au lecteur.

Le modèle hallidayen permet d'évaluer la manière dont le monde est appréhendé et met en lumière le fait que l'essentiel n'est pas directement accessible au lecteur. Otsuka parvient à créer un sentiment de grande familiarité avec le monde fictionnel dépeint tout en gardant le lecteur à distance des motivations du personnage principal.

Les actions, toutefois, quand elles deviennent plus précises, permettent au lecteur de construire progressivement un réseau signifiant. Le meurtre du chien, s'il est présenté de manière aussi factuelle que précédemment, ouvre sur un nouveau champ interprétatif :

“Play dead,” she said. White Dog turned his head to the side and closed his eyes. His paws went lip. The woman **picked up the large shovel** that was leaning against the trunk of the tree. **She lifted it high in the air with both hands and brought the blade down swiftly on his head.** White Dog's body shuddered twice and his hind legs kicked out into the air, as though he were trying to run. Then he grew still. A trickle of blood seeped out from the corner of his mouth. She untied him from the tree and let out a deep breath. The shovel had been the right choice. Better, she thought, than the hammer. (11)

La même construction (acteur – procès – extension) est utilisée avec comme effet de renforcer l'efficacité dramatique. L'épisode est d'autant plus violent qu'il suit directement un moment de complicité entre la femme et son chien. Le perroquet est plus chanceux : il est sorti de sa cage et chassé hors de la maison. Ces deux épisodes permettent, par-delà l'absence d'explications, d'entre-apercevoir la conscience du personnage féminin. Dans les deux cas, la situation lui rappelle son mari, prisonnier dans un camp pour Japonais :

If she closed her eyes she could easily imagine that her husband was right there in the room with her.

The woman did not close her eyes. She knew exactly where her husband was. He was sleeping on a cot – a cot or maybe a bunk bed – somewhere in a tent at Fort Sam Houston where the weather was always fine. She pictured him lying there with one arm flung across his eyes and then she kissed the top of the bird's head. (19)

Son baiser au volatile laisse percevoir la solitude ressentie. C'est une fois que le perroquet s'est envolé que la femme prend conscience de sa condition : « Without the bird in the cage, the house felt empty » (20). La maison est devenue une cage que les prisonniers doivent quitter. C'est le moment où, pour la première fois, des émotions s'expriment, même si c'est de manière fugace. En effet, la femme est prise d'une crise de rire avant de s'effondrer en larmes devant le mur où sont accrochées *Les Moissonneuses* de Millet, reproduction qui faisait naître chez elle des sentiments mêlés :

It bothered her the way those peasants were forever bent over above that endless field of wheat. "Look up" she wanted to say to them. "Look up, look up!". (8)

Cette femme intégrée à la société américaine, qui écoute de la musique classique et qui emprunte des livres à la bibliothèque, accroche sur ses murs des tableaux célèbres, signes d'une acculturation en cours. On peut imaginer que ces femmes penchées sur les récoltes lui rappellent le sort de ses ancêtres, les immigrées japonaises de la première génération (*Issei*) travaillant dans les champs jusqu'à l'épuisement. Cette femme, présentée comme un modèle d'intégration et qui a épousé l'*American Way of Life* est renvoyée à ses origines et est contrainte d'obéir, de baisser la tête à la manière des moissonneuses de Millet pour rejoindre le cortège des déportés, signant ainsi l'échec de son intégration.

Ce chapitre inaugural dépeint l'obéissance sur le mode de la retenue. Il est centré sur mais non focalisé par la femme et donne à voir l'endroit (les actions objectives) et se contente de suggérer l'envers (la résistance, les réticences, l'humiliation). L'intelligence de l'écriture d'Otsuka est éclatante : plutôt que de sombrer dans le *pathos*, elle laisse à la femme – grâce aux choix grammaticaux et narratifs utilisés, notamment la transitivité – la seule chose qui lui reste, à savoir, sa dignité. Par réaction, le lecteur devient le réceptacle de la révolte et de la charge émotionnelle que le discours se refuse à exprimer.

A cet égard, la sobriété du titre du chapitre, « Evacuation order N° 19 », au laconisme tout administratif, reflète parfaitement le ton de surface

du chapitre premier. C'est aussi le cas du dernier chapitre, sobrement intitulé « Confessions », qui annonce une subjectivité plus clairement assumée. Les confessions, toutefois, doivent être étudiées avec soin pour en comprendre la portée.

« There ? That's it. I've said it. Now can I go? »

Le point de vue adopté dans le dernier chapitre est celui d'un homme qui, à la première personne, s'adresse à un « you » tout aussi anonyme que le sujet parlant « I ». Il fait suite à une première personne du pluriel dans l'avant dernier chapitre exprimant le point de vue des enfants et l'on comprend au fur et à mesure qu'il s'agit du point de vue du père. Pour la première fois, l'interlocution est inscrite au cœur de la narration mais la situation énonciative est complexe :

The room was small and bare. It had no windows. The lights were bright. They left them on for days. **What more can I tell you?** My feet were cold. I was tired. I was thirsty. I was scared. So I did what I had to do. **I talked.** All right, I said. I admit it. I lied. **You were right.** You were always right. It was me. I did it. (140)

Dans cette citation, l'allocutaire représente l'Américain-type, image projetée du lecteur à qui s'adresse le prisonnier rentré chez lui. Très rapidement toutefois, les confessions, le contenu de « I talked », sont rapportées dans le contexte d'une analepse qui plonge le lecteur dans la salle d'interrogatoire où les agents du FBI interrogeaient les prisonniers. Avec ce glissement, les lecteurs américains se confondent avec les agents du FBI et la culpabilité des uns rejaillit sur les autres.

Les aveux sont nourris et l'on constate que la structure transitive est exploitée avec la même application qu'au premier chapitre. Un extrait de la première page donnera la mesure de la surexploitation du procédé :

I poisoned your reservoirs. I sprinkled your food with insecticide. I sent my peas and potatoes to market full of arsenic. I planted sticks of dynamite alongside your railroads. I set your oil wells on fire. I scattered mines across the entrance to your harbors. **I spied** on your airfields. **I spied** on your naval yards. **I spied** on your neighbors. **I spied on you** -. (140)

On constate que les « material processes » de Halliday se meuvent en anaphore rhétorique stricte cette fois avec la répétition finale de « I

spied » pour en magnifier l'effet tout en renforçant l'opposition « I » / « you ».

De même que le pronom de deuxième personne désigne les lecteurs américains d'une part et les agents du FBI d'autre part, le pronom de première personne ne renvoie plus à un être singulier mais, par métonymie, à tous les Japonais, tout en suggérant une fragmentation identitaire, marquée stylistiquement par l'anaphore rhétorique.

Cette fragmentation est développée et l'identité de la première personne du singulier apparaît comme protéiforme :

Who am I? You know who I am. Or you think you do. I'm your florist. I'm your grocer. I'm your porter. I'm your waiter. I'm the owner of the dry-goods store on the corner of Elm. I'm the shoeshine boy. I'm the judo teacher. I'm the Buddhist priest. I'm the Shinto priest. I'm the Right Reverend Yoshimoto. [...] I'm the general manager of Mitsubishi. I'm the dishwasher at the Golden Pagoda. I'm the janitor at the Claremont Hotel. I'm the laundryman. I'm the nurseryman. I'm the fisherman. I'm the ranch hand. I'm the farm hand. I'm the peach picker. I'm the pear picker. I'm the lettuce packer. I'm the oyster planter. I'm the cannery worker. I'm the chicken sexer. [...] I'm the grinning fat man in the straw hat selling strawberries by the side of the road. I'm the president of the Cherry Blossom Society. I'm the secretary of the Haiku Association. I'm a card-carrying member of the Bonsai Club. [...] I'm the one you call Jap. I'm the one you call Nip. I'm the one you call Slits. I'm the one you call Slopes. I'm the one you call Yellowbelly. I'm the one you call Gook. I'm the one you don't see at all – **we all look alike**. I'm the one you see everywhere – we're taking over the neighborhood. I'm the one you look for under your bed every night before you go to sleep. [...] I'm the one you dream of all night long – we're marching ten abreast down Main Street. I'm your nightmare – we're bivouacking tonight on your newly mowed front lawn. I'm your worst fear – you saw what I did in Manchuria, you remember Nanking, you won't get Pearl Harbor out of your mind.
I'm the slant-eyed sniper in the trees.
I'm the saboteur in the shrubs.
I'm the stranger at the gate.
I'm the traitor in your own backyard.
I'm your houseboy.
I'm your cook.
I'm your gardener.
(142-3)

La diversité de la représentation identitaire se retrouve dans la mise en page avec les sept répétitions finales qui font l'objet d'un *foregrounding* graphique. Cette diatribe est adressée aux Américains qui envisagent les Japonais comme un groupe homogène et non comme un ensemble d'individus. A cet égard, « We all look alike » reprend à son compte le

préjugé américain concernant les asiatiques. Il est à noter que le narrateur fait de même avec l'utilisation générique de « you » à l'endroit des Américains. La tension « you » / « I », présente dès le début du chapitre, est imposée avec insistance : « *You know who I am* », modalisée par « *Or you think you do* ». Le passage de « your » à l'article défini est d'importance. Les tours « *I'm your florist* », « *I'm your porter* », « *I'm your waiter* » véhiculent un sens de la subordination, voire de la soumission. Au contraire, avec « *I'm the judo teacher* », « *I'm the Buddhist priest* », « *I'm the Shinto priest* », cette subordination disparaît bien que l'article défini renvoie ici à des catégories et non à des individus précis. Le mouvement vers l'individualisation se poursuit pourtant avec fermeté. De manière presque imperceptible, on passe à « *I'm the right Reverend Yoshimoto* », « *I'm the general manager of Mitsubishi* », exemples dans lesquels l'article défini renvoie à individu particulier. Le nom propre est utilisé dans le premier cas et il n'y a qu'un seul directeur général de Mitsubishi contrairement aux professeurs de judo ou aux prêtres shintoïstes. Le glissement est subtil et peut facilement ne pas être perçu dans la mesure où la surface du texte reste inchangée (utilisation de l'article défini). Les contours des individus commencent à se dessiner quand l'indétermination de l'article défini réapparaît. C'est comme si le narrateur tentait, dans un dernier élan, d'imposer une identité plurielle dans la bataille discursive. La violence du langage reprend le dessus et l'opposition « you » / « I » se fait plus féroce : « *I'm the one you call Jap* », « *I'm the one you call Nip* », « *I'm the one you call Slits* ». Plusieurs surnoms péjoratifs sont introduits ainsi (« *slopes* », « *yellowbelly* », « *Gook* »). Ce faisant, le narrateur prend acte de la perception qu'ont les Américains de la population d'origine japonaise et ces insultes deviennent constitutives de l'identité des nippo-américains.

A la multiplication des identités correspond la multiplication des crimes avoués : sabotage, espionnage, collusion avec l'ennemi. L'accumulation contribue à une plongée dans l'absurde :

I went out into the yard and tossed up a few flares just to make sure he knew where to find you. *Drop that bomb right here, right here where I'm standing.* (141)

De même, la voix narrative fait preuve d'une ironie inattendue qui contraste avec les insultes racistes précédemment proférées à l'encontre des Japonais :

I revealed to him your worst secrets. *Short attention span. Doesn't always remember to take out the garbage. Sometimes talk with his mouth full.*
(142)

Le contraste entre l'annonce de secrets et leur contenu, qui relèvent du racisme ordinaire, indique de manière irréfutable que l'intégralité de la confession est à prendre comme une antiphrase hypertrophiée et suggère que puisque les Japonais ne peuvent pas être coupables de tout, ils ne sont coupables de rien.

Par-delà le caractère tonitruant de la confession, l'ensemble du chapitre révèle un fonctionnement caractéristique des peuples colonisés ou des minorités opprimées, à savoir la volonté de se conformer à l'image que leur renvoient les colonisateurs ou les ethnies majoritaires. On remarque que le narrateur a une conscience aigüe de ce phénomène et endosse ce rôle pour mieux le dénoncer :

And if they ask you someday what it was I most wanted to say, please tell them, if you would, it was this:
I'm sorry.
There. That's it. I've said it. Now can I go? (144).

Les confessions annoncées dans le titre du chapitre n'en sont donc pas et permettent, en condensant les accusations à charge contre les Japonais, d'en souligner l'inanité.

Au terme de cette étude, on constate que si l'écriture de Julie Otsuka relève de la littérature engagée ou, à tout le moins, de la dénonciation, elle utilise des modalités opposées pour arriver à ses fins.

Dans le premier chapitre, c'est le mode mineur qui domine. La transitivité est exploitée afin de souligner que le personnage féminin se concentre sur des activités concrètes afin de surmonter l'épreuve qui lui est imposée. C'est la détermination résignée dont elle fait preuve, conjuguée à une narration dont le caractère clinique est troublant, qui incite le lecteur à prendre parti.

Le dernier chapitre relève du mode majeur et c'est la colère qui domine. Plutôt que de proposer une critique en règle de la politique américaine, Otsuka opte pour une présentation de l'argumentation américaine contre les Japonais. D'un point de vue historique, ces accusations étaient courantes et présentes tant dans la presse que dans les discours politiques. Le fait de les faire prendre en charge par un Japonais

dans un système interlocutif complexe permet d'en faire la critique de manière d'autant plus efficace qu'elle est indirecte.

Dès ce premier roman, le style ciselé de Julie Otsuka est en place et si dans son second roman, *The Buddha in the Attic*, d'autres procédés stylistiques sont utilisés, on y retrouve le même soin apporté à l'expression juste et sobre, propice à une dénonciation implacable.

BIBLIOGRAPHIE

HALLIDAY, M.A.K. 1985. *An Introduction to Functional Grammar*. London, Arnold.

JOBERT, Manuel. 2014. « L'Écriture de l'espace et du déplacement dans *The Buddha in the Attic* de Julie Otsuka ». *Études de Stylistique Anglaise*, n°7 (47-62)

_____. 2016. « Odd Pronominal Narratives: The Singular Voice of the First-Person Plural in Julie Otsuka's *The Buddha in the Attic* ». In *The Bloomsbury Companion to Stylistics*, London, Bloomsbury, Violeta Sotirova ed. (537-552).

LEECH, Geoffrey. 2008. *Language in Literature. Style and Foregrounding*. London, Longman.

LEECH, Geoffrey & Mick SHORT. 2007. *Style in Fiction*. London, Pearson, Longman. 2nd edition.

NAKANO GLENN, Evelyn. 1986. *Issei, Nisei, War Bride. Three Generations of Japanese American in Domestic Service*. Philadelphia, Temple University Press.

OTSUKA, Julie. 2002. *When the Emperor Was Divine*. London, Penguin.

_____. 2011. *The Buddha in the Attic*. London, Penguin.

_____. 2012. « Six Questions for Julie Otsuka ». Harper's Magazine, by Alan Yuhas.

<http://harpers.org/blog/2012/06/six-questions-for-julie-otsuka/>
(dernière consultation le 10 octobre 2014).

The Writing Life. Interview with Gene Oishi. 2013

<https://www.youtube.com/watch?v=G8-2B3Jd5Vo>
(dernière consultation 05/12/15)

UCHIDA, Yoshiko. 1982. *Desert Exile. The Uprooting of a Japanese-American Family*. Seattle, University of Washington Press.