

**Dépaysement :**  
**Le cas de *from UNINCORPORATED TERRITORY [Lukao]***  
**par Craig Santos Perez**

**Jennifer K Dick**

*Université de Haute Alsace, France*

*Labo de recherche ILLE*

*jennifer-kay.dick@uha.fr*

**Reçu:** 24/10/2022,

**Accepté:** 16/12/2022,

**Publié:** 30/12/2022

---

**Change of Scenery:**  
**The Case of *from UNINCORPORATED TERRITORY [Lukao]* by**  
**Craig Santos Perez**

**ABSTRACT:** *This study focuses on Craig Santos Perez, author of the tetralogy from Unincorporated Territory (1. [Hacha], 2. [Saina], 3. [Guma'] et 4. [Lukao]). In this work, Perez attempts to decode a place for the territory of Guam—this almost forgotten island, quasi-erased from maps, whose existence has been troubled a series of colonizations (Spanish, Japanese, American). The cultural disorientation (for the author, a brutal uprooting by the erasure of his ancestral culture and language as well as the destruction of the natural environment on his island) is born out of the radical mutation of this « home » beginning with the name of the place itself : Guam, Guma, Guåhan... Taking as example for this study from Unincorporated Territory [Lukao], the final book in Perez's tetralogy, the following article explores the elements which connect the real (autobiographical) landscapes of Guam and d'O'ahu in Hawaii to the imaginary landscapes (metaphoric, mythic and poetic) in order to demonstrate how this book, in its resistance to cultural displacement and colonialism for its author creates a kind of displacement (linguistic, cultural) for its readers. Through a process of back and forth (in time and languages), we find ourselves, assemble, reassemble, come back together*

**KEYWORDS:** Contemporary American Poetry, Craig Santos Perez, Diaporic Writing, Guam, Hawa'ii, multilingual writing, Oceania, postcolonialism.

**RÉSUMÉ :** Cette étude se porte sur Craig Santos Perez, l'auteur de la tétralogie *from Unincorporated Territory* (1. [Hacha], 2. [Saina], 3. [Guma'] et 4. [Lukao]). Dans cette œuvre, Perez tente de déchiffrer la place pour le territoire de Guam—cette île qui demeure quasi-oubliée, effacée du monde et qui a été colonisée à plusieurs reprises. Le dépaysement (qui représente pour l'auteur un déracinement brutal de par l'effacement de sa culture d'origine et la destruction de la nature) est né de la mutation radicale de ce « chez lui », en commençant par le nom même du lieu : Guam, Guma, Guåhan... En étudiant *from Unincorporated Territory* [Lukao], le dernier livre de la tétralogie de Perez, l'article suivant explore les différents aspects qui relient les paysages réels (autobiographiques) de Guam et d'O'ahu à Hawaïi aux paysages imaginaires (métaphoriques, mythiques et poétiques) pour montrer comment cette œuvre qui lutte contre le dépaysement (linguistique et culturel) pour son auteur, crée un dépaysement pour son lecteur. Par un processus de va et vient, on se retrouve, se rassemble, ensemble.

**MOTS-CLÉS :** Chamorro Diaspora, Craig Santos Perez, dépaysement, Guam, Hawa'ii, multilinguisme, Océanie, poésie contemporaine américaine.

## Introduction

« redressed let our history be seen through watermarks heard  
thru no one speech » (Perez 2010, 36)

Craig Santos Perez est l'auteur des « historiographies poétiques et critiques » (He 2020, 197) — des ouvrages de poésie qui associent langues, signes typographiques, collages textuels et cartographiques (« poemmaps », néologisme de Perez), histoires politiques, mythes antiques des peuples indigènes des îles Pacifiques avec des anecdotes et histoires autobiographiques. Il raconte la transformation qui est au cœur du dépaysement par des formes narratives fragmentées et par des histoires interrompues qui témoignent d'une distanciation et d'un rapprochement qui sont paradoxalement simultanés. Perez est auteur de la tétralogie *from UNINCORPORATED TERRITORY* [Hacha], *from UNINCORPORATED TERRITORY* [Saina], *from UNINCORPORATED TERRITORY* [Guma'] et *from UNINCORPORATED TERRITORY* [Lukao]. Chacun de ces livres mélange l'anglais, l'espagnole, le japonais et le chamorro (une langue en voie de disparition). Dans *Lukao*, on retrouve pareillement l'Hawaïien. Chacune de ces œuvres est également hautement intertextuelle, puisque, comme Huan He l'explique, « Perez

est le gardien d'une archive, car il invoque des références et des citations coloniales, de peuples indigènes et diasporiques de sources multiples, [...] » qui reflètent « [...] îles Pacifiques et ses peuples, ses langues, ses souvenirs et ses histoires [...] ce qui active une conscience collective décoloniale. » (He 2020, 192) Le « from » du titre de Perez (à l'instar du concept de « lire à travers » (reading across) du poète Theresa Hak Kyung Cha qui est directement cité et analysé dans *Hacha*) initie une pratique relationnelle d'analyse esthétique-historique dans ces livres (He 2020, 196). He argumente que Perez profite d'une approche poétique-critique qui s'aligne avec ce que Yên Lê Espiritu nomme une « juxtaposition critique », c'est-à-dire, l'assemblage d'« événements, de communautés, d'histoires et d'espaces vraisemblablement différents et déconnectés dans le but d'illuminer ce qui n'aurait pas été autrement perceptible en ce qui concerne les rencontres, les contextes et la vie au-delà de la guerre et l'empire » (Espiritu 2014, 21).

De cette façon, Perez songe à redéfinir sur la carte du monde le paysage oublié et effacé de sa plus jeune enfance (l'île de Guam). Il veut déchiffrer la place pour ce territoire colonisé à plusieurs reprises autant pour sa propre quête identitaire que pour le dévoiler au monde. Guam, l'île de ses ancêtres, est un paysage de souvenirs, de cultures et de langages ravagé par des colonisations successives. Le dépaysement (qui se traduit dans ce cas par le déracinement brutal par l'effacement de sa culture d'origine) vient de la mutation radicale de ce « chez lui ». Il se retrouve dans une bataille contre une absence de systèmes et de territoire pour rassurer son corps, pour lui montrer que le monde le tient, le détient, le retient en (et à sa) place. Tout cela provient des bouleversements de son pays par les colonisations, à quoi on peut rajouter la destruction de l'environnement et de l'écosystème par le capitalisme, l'industrie militaire et l'industrie du voyage, eux-mêmes importés par ces colonisations. Tout cela mène à la quasi-éradication (ou l'éclatement par des migrations) des connexions aux racines généalogiques, des liaisons avec son peuple et leur langue, de la langue et des peuples dites « du bateau »—des *sakman* (canoé) en bois.<sup>1</sup>

En étudiant *from unincorporated territory [Lukao]*, le dernier livre de Perez, cet article explore les différents aspects qui relient les paysages réels (autobiographiques) de Guam et d'O'ahu à Hawaii et imaginaires

---

<sup>1</sup> Pour plus d'histoire des « sakman » dans la littérature chamorro, voir : Craig Santos Perez, « “The Ocean in Us”: Navigating the Blue Humanities and Diasporic Chamoru Poetry », *Humanities*, vol. 66, n° 9, 2020, pp. 1-11. [www.mdpi.com/journal/humanities](http://www.mdpi.com/journal/humanities)

(métaphoriques, mythiques et poétiques) pour montrer comment cette œuvre qui brave le dépaysement pour son auteur conduit à un dépaysement pour son lecteur (un lecteur habituellement américain) : un écart et défamiliarisation entier de langue / syntaxe / genres / formes.

## Pays ancestral

Dans ses ouvrages Perez tente de s'enraciner, de s'ancrer dans les façades variables de son pays ancestral, de renouer avec la langue perdue, avec les croyances et les rituels de ses ancêtres, avec les histoires et mythes de son peuple, avec tout ce qui nourrit le corps et l'âme. Il s'adresse à son pays comme « chère fu'una », chère mère première :

dear fu'una

first nana : *mother*,  
this is my first prayer  
to you, full of  
wonder // taotao  
manu hao : *where*  
*are you from* \\  
what made you leave  
your first guma' : *home* //  
so many of [us] have left  
gu'ahan  
for military and school,  
jobs and hospitals \\  
forgive me, i lost  
our fino' haya : *first*  
*language* in transit, ghost  
words // who'll translate  
me to you \\ i clutched  
my passport aboard  
i batkon aire : *the air*  
*boat* to san francisco //  
what did you carry  
aboard i sakman :  
*the outrigger canoe*  
\\ how did you let (Perez 2017, 16)

Ce poème, qui reste sans fin, qui est constamment interrompu—et encore en cours—raconte une première émigration, explicitée dans le 8<sup>ème</sup> vers, avec la description du départ de son premier « guma' : chez lui »—mais il raconte également l'arrivée sur l'île pour « fu'una » la mère première. L'auteur admet, au centre du poème, avoir perdu « notre fino' haya : notre langue première » pendant son voyage. Il réitère ici ce qu'il avait déjà déclaré dans le premier volume de sa tétralogie : il n'a « pas (ou plus) de mots » mais des « spectres de ». (« no lexicon » but « specters of » (Perez 2008, 92). Il ne parle plus qu'avec des « ghost words », des « mots fantômes », en demandant qui pourrait donc le traduire vers sa langue première. Le choix d'utiliser le mot « to », qui veut dire « vers » en français, au lieu du mot « for », qui veut dire « pour », rend physique le concept et l'acte de la traduction—ici la traduction devient un geste ou un mouvement physique et cinétique d'un corps qui cherche à aller vers l'autre. Ce corps déplacé par un « i batkon aire : *the air boat* » (le bateau d'aire) au lieu des canoés, « i sakmon », s'éloigne plus que physiquement de Guam—son premier « guma' : *home* » (chez lui). Littéralement dé-paysé, il se retrouve potentiellement plus loin mentalement et spirituellement qu'à « San Francisco », comme s'il était hors de lui, fantomatique, car sans langue connue par des êtres vivants. Ses mots sont des mots de spectres, ou des spectres de mots et d'êtres, des mots comme des espèces d'animaux ou de plantes disparus. Il appelle à l'aide un interprète pour le guider ou le ramener à travers cette frontière vers un endroit familier. En conséquence, la capacité à se parler représente beaucoup plus qu'un simple langage ou un sens, c'est l'indubitable mouvement corporel (et peut-être aussi temporel).

Dans ce poème, le thème du dépaysement est manifeste, mais le poème incorpore pareillement une mise en scène fragmentée et déroutante pour le lecteur, dans et par ses pratiques typographiques et langagières. Le texte apparemment en anglais est saturé de mots étrangers, reflétant l'hybridité de l'identité de Perez. Pour le lecteur, la prononciation exacte de ces mots reste à deviner. Bien qu'il s'efforce de prononcer ces mots inconnus de façon phonétique, le lecteur anglais ne pourrait qu'utiliser son propre système phonétique connu, c'est-à-dire une sonorité typiquement anglaise. Par conséquent, le poème oscille dans l'intervalle entre lecteur auteur, entre son pays et sa nationalité actuelle et celles de son île avant l'arrivée des américains. On remarque que la pratique coutumière de mettre des mots étrangers en italique dans un poème est inversée afin d'accentuer encore plus explicitement la signification des origines, même lointaines. Ici, ce sont des traductions en anglais qu'on retrouve en italique—pour insister sur le fait que

c'est bien la langue anglaise qui est étrangère (et étrange). L'auteur nous rappelle de cette manière que l'anglais est la langue des derniers colonisateurs de Guam.

De telles techniques suggèrent que le dépaysement pour Perez ne requiert pas un voyage ou une migration puisque son pays s'érode devant les yeux impuissants de l'auteur. Principalement, c'est cette langue qu'il tente de conserver mais qui est de plus en plus effacée—comme Perez l'avait expliqué dans *Hacha*, cette langue est comme l'île au milieu de l'océan qui est l'anglais, et des mots chamorro tentent de la sort d'émerger (presque comme une plante qui pousse de la terre) :

In the ocean of English words, the Chamorro words  
in this collection remain insular, struggling to emerge  
within their own excerpted space. (Perez 2008, 12)

Son pays, une île immobile, s'éloigne sans se déplacer—puisque'il est en train d'être transformé, même éradiqué sous ses pieds. Le dé-paysement, cette sensation d'avoir perdu pied, est provoqué avant tout à cause de la transformation par la modification radicale du chez lui par les colonisateurs, en commençant par le nom même du lieu : Chamorro, Guam, Guåhan... et le nom pour son peuple. Comme Perez le montre dans cette la fin du poème « *from the legends of Juan Malo (a malologue)* » :

(the birth of Guåhan)

[...] “Guam” is now named Guåhan, which translates as *[we] have*. As in *[we] have* many names for our people, including Chamorro, Chamoru, Tsamoru, CHamoru, Guamese, Guamesian, Guamish, Guamianic, Guamanian, Guatemalan, Chaud, Indios, Mestizo, and Mexican. “Guam” is now named “Guåhan,” which translates as *[we] have*. As in *[we] have* serious identity issues because our original meaning has been translated as “lost.” (Perez 2017, 27-28)

Ses origines et la signification de son identité originelle se traduisent par le nom même de l'île et de son peuple, « perdu ». Cela se remarque dans cet extrait par des petites modifications, ou variations du nom dans cette liste de mots. L'effacement du nom commence dans la troisième ligne avec des variations sonores et orthographiques où la racine « cha » du mot chamorro est conservée dans deux versions et puis est légèrement modifiée dans la troisième pour devenir « ts » — un son qui reste dans la même famille sonore que « cha ». Ensuite, dans

la quatrième ligne le son « cha » est remplacé par un mot qui ne sonne en aucune manière comme « Chamorro » : « Guam ». — L’aliénation du nom d’origine relève dès lors de la nomenclature imposée par les colonisateurs. Ceux qui sont venus ont renommé l’océan « Pacifique » et ont ensuite divisé, catégorisé et regroupés sous des nouvelles dénominations les peuples singuliers et variés des îles. Ces colons ont même fourni des noms et des classifications pour les îles elles-mêmes, comme Perez le résume dans son article « “Towards a New Oceania”: On Contemporary Pacific Islander Poetry Networks » :

The Pacific encompasses nearly an entire hemisphere, the largest ocean on the planet, and approximately 30,000 islands which were first settled thousands of years ago by sea-faring peoples who developed complex societies and trans-oceanic relations. European imperial nations arrived in the Pacific in the sixteenth century and colonized much of the region by the nineteenth century, naming the ocean “Pacific,” renaming many of the islands and indigenous peoples, and even dividing the islands into three geo-cultural categories: Micronesia, Polynesia, and Melanesia. Centuries of colonialism had a devastating impact on Pacific Islanders, resulting in depopulation, environmental destruction, cultural suppression, political disenfranchisement, land dispossession, economic impoverishment, enslavement, militarization, and world war. (Perez hiver 2020, 241)

La violence de la colonisation dont Perez parle dans cet essai est représentée par le glissement entre le nom « Guam » de la quatrième ligne et le « Guatemala » de la cinquième ligne du poème, un glissement qui éloigne complètement l’auteur et le lecteur du peuple chamorro. D’ailleurs, Perez introduit ensuite une liste quasi-absurde de mots pour nommer son peuple. Ces mots ne désignent absolument plus des territoires, des îles ou son peuple, mais ils imitent la façon dont on a tendance à regrouper ensemble et un peu au hasard des peuples de groupes variés qu’on classifie de « minoritaires » aux États-Unis, ou métissés comme le mot Mestizo le suggère. Son peuple se retrouve groupé parmi ceux qui : « [...] *have a charmingly endangered look* » (Perez 2017, 27) parce qu’on ne sait pas exprimer, accepter ou reconnaître la diversité—mot qui revient souvent dans *Lukao*. Ce peuple, comme cette langue, n’est peut-être même plus. Cette idée est mise en relief par ce « *[nous] avons* » qui apparaît toujours entre parenthèses et en italique comme si « nous » n’est même plus un mot prononcé : ce « nous » n’est plus un « nous », entendu comme un groupe de personnes qui ont la possibilité d’agir en tant qu’acteurs socio-politiques, ou qui ont la capacité d’avoir quoique ce soit.

Ceci étant dit, on remarque aussi que le nom « Guam » a fait un voyage inverse, vers la version de la langue chamorro : « Guåhan », renouant subséquemment à cette idée de « we have » (nous avons), bien que ce mouvement vers la langue et la culture d'origine ne comble évidemment pas l'écart, comme le mot « lost », qui veut dire perdu, le rappelle à la fin du passage. On peut retracer ce voyage vers le dépaysement à travers des fragments des dernières strophes ci-dessous : « ... “Guam” is now named Guåhan... translates as [we] have ... many names »... translated as “lost.” » Ce voyage d'un peuple immobile vers l'absence d'identité, la perte de leur identité—une expérience analogue aux voyageurs dépayés—continue d'être développé à travers le reste du poème qui réitère que « ...[we] have to change our name » (Perez 2017, 27).

## **Pays du futur**

Mais l'auteur part lui aussi, littéralement, et abandonne son pays d'origine. Il emménage à San Francisco à ses 15ans et ensuite, à l'âge adulte, il retourne faire sa vie sur une île, cette-fois-ci sur celle d'O'ahu à Hawaii, où il poursuit sa carrière d'enseignant-chercheur et auteur, et fonde une famille. De là se soulève la question du futur.

Comme on a constaté à partir des deux poèmes déjà cités, le livre *Lukao* offre un cas intrigant pour étudier le dépaysement durant lequel l'auteur « interroge » la possibilité « d'ancrage premier ». On pourrait argumenter qu'il tente désespérément de s'enraciner, de s'ancrer dans sa terre de Guam depuis sa résidence sur O'ahu (île de Hawaii), mais c'est plus que cela. Il lutte contre un déracinement désigné comme une « fragmentation ou désintégration » pour préparer la génération suivante : sa fille.

*Lukao* est un livre de poèmes qui suit une sorte de chronologie narrative. Il retrace l'année avant la naissance de sa fille, puis imagine et ensuite décrit le moment de l'accouchement. Mais c'est aussi bien un poème de multiples générations, avec des images de souvenirs de la naissance de l'auteur ainsi que celle de sa femme, comparant l'expérience de l'accouchement des mères, grand-mères et arrière grand-mères. La particularité pour sa génération est que la naissance de sa fille suit des modifications des lois officielles concernant l'accouchement naturel (accouchement à la maison au lieu de l'hôpital) avec la présence d'une sage-femme. Il retrace les confrontations qui étaient d'actualité entre chamorros et américains à propos de la tradition d'enterrer le placenta sous



la maison de la famille—une pratique interdite pendant un temps par le gouvernement des États-Unis.

Cette nouvelle naissance devient une métaphore qui rassemble tout commencement (tout « premier »). Mais « premier » est entendu dans le sens d'un arc ou de la courbe du cercle, qui retrouve un lien vers sa source, et qui découvre qu'il a toujours été connecté à son emplacement premier. De ce fait, il n'a plus besoin de rejeter la distance parcourue en faveur d'un retour complet vers le point d'origine. Comme He le développe :

As much as Perez's work demonstrates an indigenous Pacific Islander literary consciousness, his poetics also open an alternate transpacific cartography that cannot be contained by the "tiny dot" of Guam on a map. Cutting across colonial time and space, fragmentation indexes a poetic impulse that unites disparate literary geographies in order to contribute to a collective decolonial imagination. Perez's poetics series from unincorporated territory illustrates a transpacific networked poetics that attunes to submerged textual relations. (He 2020, 187)

Par conséquent, bien qu'il s'agisse ici d'une « rencontre décoloniale » d'après He, cet ouvrage est également « post-diasporique ». Comme Jean Carlos Rowe l'explique, pour Perez, « ses stratagèmes poétiques vont au-delà de la recherche d'un pays de naissance (homeland) ou d'origine, malgré le fait qu'il s'en remette effectivement à l'histoire et à la culture chamorro » (Rowe 2017, 228). Perez ne tente plus seulement de faire renaître la source originelle, il donne naissance à une nouvelle terre.

Mais pour y arriver, Perez entreprend une sorte de pèlerinage. Il emploie les moyens habituellement utilisés pour combler le malaise du dépaysement — le souvenir du lieu, l'accès à la langue d'origine, le rassemblement avec des personnes qui partagent sa culture et les critiques de certains aspects de la culture nouvelle, celle ou d'où on vient — jusqu'à ce que le voyage et les autres voyageurs remplacent la culture d'origine.

Ce livre trace à la fois un voyage vers son peuple d'origine mais aussi vers son peuple de l'avenir, tel le mot Guam se transforme en Guãhan dans le poème cité ci-dessus.

Ce livre est alors un *kāntan chamorita*, une chanson vers le passé et vers l'avenir pour la naissance de la génération suivante, sa fille. Il clôt son livre avec ce poème de remerciement (Mahalo en Hawaïien) pour ce rêve de famille (‘ohana en Hawaïien, qui inclut à la fois la famille relié par le sang et la famille ressentie comme la communauté, la terre, etc.)

Mahalo Brandy[...]

[...] Mahalo for gifting me this  
dream of 'ohana, this dream of belonging, this dream of our  
daughter barefoot and dancing, her hair cascading into the past  
and braiding future generations // hu i guaiya hao, hu guaiya love  
hao, hu guaiya hao [you] \\ mahalo hânôm mahalo hâga mahalo  
hânôm (Perez 2017, 83)

Dans cet extrait, Perez imagine sa fille dansant. Elle se définit en tant que point d'origine de la génération qui est simultanément liée au passé et à l'avenir. Perez implique qu'elle va construire le futur par la description de ses cheveux qui tombent en cascade vers le passé et tissent les générations futures. Mais pour arriver à cette dernière image du livre, l'auteur doit imaginer le chemin qui conduit à cette fille, cet être qui deviendra le symbole de la possibilité de s'enraciner dans deux pays lointains à la fois : Guam et Hawaii. Ce cheminement vers le futur, vers elle, établit une connexion métaphorique entre la fille et la terre, où elle est à la fois ses ancêtres et les générations à venir. Ce processus commence même avant sa naissance, comme Perez l'écrit, il pense à « our unborn daughter » whose « nerve endings are just beginning to root » (Perez 2017, 29) qu'on peut traduire par : « notre fille pas encore née » avec « ses terminaisons nerveuses qui commencent à peine à prendre racine » ou par « notre fille à naître » dont « les terminaisons nerveuses qui commencent tout juste à s'enraciner ». L'enfant sur le point de naître et la mère qui porte l'enfant sont converties en métaphores ou allégories non seulement de la liaison entre sa terre, Guam, et son île de résidence, O'ahu, mais aussi de la renaissance potentielle de notre planète toute entière, ce monde en train d'être détruit—comme on le remarque dans l'un des premiers poèmes de *Lukao* :

[...] if our doctor recommends  
a “c-section” \\ if [we] cut open

the bellies of whales and birds,  
what fragments will [we] shore //

plastic multiplies , leaches toxins, litters  
the beaches of o'ahu: *this gathering*

*place, this embryo* \\ (Perez 2017, 13)

L'embryon devient *le lieu de rassemblement*. Perez établit en même temps un parallèle entre le processus artificiel de faire naître un enfant par césarienne et la découverte des contaminants non-naturels (plastique, substances toxiques) en ouvrant des ventres de poissons et d'oiseaux. L'enfant qui va naître est plus que son enfant, elle est la terre toute entière, ou la mer, source de toute vie. Contrairement aux trois autres livres dans sa tétralogie—où il s'agissait plutôt de décrire le déracinement et de chercher à combler la sensation de dépaysement en redessinant les histoires du passé pour les américains et pour lui-même et la douleur du traitement et de l'effacement de son peuple pendant des périodes de déterritorialisation et de colonisation. — Perez cherche à construire un futur ensemble.

[...] I believe that the decolonization movement will strengthen and grow, will create safe spaces for culture, language, and politics. A handful of young activists will become politicians and vocal leaders, and many of [us] will continue to build networks of solidarity across the Pacific region and indigenous world. Global geopolitical struggles and climate change will radically re-shape the world in 50 years, and I believe that Chamorro who are children now will grow up to survive, resist, adapt, love, remember, and sing of the strength and beauty of [our] culture and people. For me, that is successful decolonization. (Briggs 2015, 69)

Au lieu de simplement remettre « en cause les appropriations » selon Deleuze de son pays par les espagnols et ensuite par les américains, Perez invite à la fois ceux de sa culture, mais aussi ceux des générations de colonisateurs, à repenser leurs relations partagées avec cette terre. Ce livre devient un appel à contempler et à construire un futur en respectant la terre et la mer qui ont subvenu aux besoins de son peuple, les peuples du bateau, et qui ont également soutenu les habitants actuels et ceux du futur : « nos enfants ». Comme il l'écrit à la fin de ce poème:

[...] [we] dig and plant,  
dirt under our fingernails // what will our children

be able to harvest in this paradise of fugitive  
d

u

s

t (Perez 2017, 29)

Dans ce livre Perez a pour sujet le dépaysement traditionnel, un sens d'éloignement avec les origines et la terre natale, une fêlure dans l'identité suggérée par l'espacement entre les quatre lettres de « dust », qui veut dire poussière en anglais. Mais c'est également un livre de renouveau. Le travail visuel accentue l'image de la terre et des graines/germes/semences, visuellement emportées par le vent. Plus encore ce minutieux travail typographique accentue le rapt de la terre d'origine. De ce fait, si un pays est unifié par sa terre, mais les infimes parties de sa terre sont littéralement (physiquement) dispersées, transportées, effacées ou éloignées de leur point d'origine (comme l'adjectif « fugitive » l'accentue), il n'y a plus d'emplacement singulier ou d'origine. Les peuples chamorros ont été eux-aussi transportés par le vent vers cette île, et ces tribus se sont dispersées ensuite ailleurs. Mais présentement ce sont ces « nous » pour « nos enfants » qui implantent du renouveau dans cette île, dans ce « paradis » de « fugitive dust » : cette poussière mouvante. Ces vers si simples sont porteurs du passé et du futur, de la dissémination et de la culture nouvelle de la terre, de la culture actuelle, de cette terre pour le futur. Une terre qui est construite et à cultiver par et pour des chamorros *et* des colonisateurs.

### **Note sur la ponctuation du dépaysement dans *Lukao***

Avant de passer à la dernière partie, il est opportun de contempler un instant la ponctuation qui entoure, ou au contraire, n'entoure pas, les pronoms de cet ouvrage. Perez joue de stratagèmes pour accentuer encore une fois les processus reliés au dépaysement, qui marquent les aspects de la déterritorialisation et qui font appel à la re-territorialisation ; à la reconstruction d'un nouveau futur. L'auteur utilise la typographie, l'amalgamation des langues et la ponctuation dans ses livres pour divulguer son éloignement de Guam, le quasi-effacement de l'île et sa difficulté de la redessiner sur une carte, de même que son incapacité de renouer avec ses racines ancestrales. Dans *Lukao*, il emploie prioritairement les crochets et les doubles barres obliques (parfois inversées). Dans ses ouvrages précédents, il a exploré ces mêmes thématiques par l'importation d'images, l'utilisation des formes géométriques dessinées au milieu des textes, la fragmentation et la ponctuation espagnole, comme le « tilde » (*Hacha*). Ce dernier en particulier est une marque de ponctuation qui démontre une distance et une connexion indéfinie, tout comme les doubles barres de *Lukao*. Le tilde a d'ailleurs un aspect graphique qui suggère la forme des vagues, qui rappellent les mouvements de l'océan qui entoure Guam. C'est pour cette raison-là que Perez

a sélectionné le le tilde pour précéder le poème final de la tétralogie et du *Lukao* d'une page où on ne voit que trois tildes de suite au milieu du grand espace blanc de la page : geste graphique, dessin symbolique, hiéroglyphique et littérale de la mer.

Mais en général, dans *Lukao*, nous nous retrouvons face à des marques de ponctuation qui accentuent l'effacement et la distance (chuchotement visualisé ?). Par exemple, on voit des pronoms entre crochets [we] [you] (où you indique sa femme), le pronom « i » en minuscule et les pronoms « their » jamais ou « our » rarement entre crochets. Dans le cas de [we] ou [you] les crochets, une forme carrée de parenthèses, servent de conteneur : ces pronoms enfermés sont dissimulés, mis en retrait, cachés du regard du lecteur. On peut également interpréter ce petit acte typographique comme un commentaire visuel sur l'invisibilité de ces personnes parmi les autres. Les crochets rappellent ce qui est vu et non pas vu/remarqué par une autre communauté, par notre société avec sa culture dominante, ainsi que par le gouvernement, le système économique, les colonisateurs, etc. Ce qui se trouve entre parenthèses peut être oublié, enfoui sous le texte. Ce « we » invisible, enfermé, perdu — reste visuellement distinct du « their » qui lui n'est jamais entre crochets et qui exerce de la sorte une force à la fois dans le monde et dans le monde textuel. Le mot « their » (leur) indique la propriété, la possession, mais est l'homonyme de « they are » en anglais. Ce dernier peut être traduit par « ils sont », qui expose qu'ils existent — et la force, la dominance de leur existence est accentuée par la nudité de ce mot — « their » n'est pas caché entre (donc sous) des crochets. Il faut noter aussi que ce « we » mise à l'écart par « their »/« leur » société mais aussi par nous, les lecteurs, qui ne les avons pas (re)connus.

D'ailleurs, l'usage de cette forme de ponctuation rappelle le titre ombrelle de la tétralogie *from unincorporated territory* (que Perez met toujours en minuscule avec le « from » en italique). Les crochets entourent le « we » et le restreint par des frontières concrètes, telle l'île qui est bordée et encerclée par la mer de tous les côtés. Par extension, on pourrait dire que ces crochets nous rappellent le « from », et insiste sur le fait que les habitants, à l'instar de cette île, sont à la fois inclus et exclus par les États-Unis, par l'empire, qui imposent le statut de territoire non incorporé au lieu d'état. Ils demeurent à moitié présents à moitié absents, à moitié inclus et à moitié exclus — des citoyens sans droit de vote qui appartiennent à un territoire récupéré, qui payent des impôts et luttent dans les guerres américaines, mais qui n'ont pas des droits égaux à ceux des autres américains — comme cette ponctuation le suggère. La version en minuscule de

« je » employée à travers ce livre semble également révéler que Perez se retrouve parmi ce « [we] », un être oublié et effacé, un membre certes, mais pas un citoyen à part entière de sa présumée nation. Encore plus complexe est la manière dont on peut lire « our » (le nôtre) et « us » (une autre forme de nous). Les deux pronoms sont rarement entre crochets, comme pour exprimer que ce rassemblement d'êtres sous le pronom « we » (nous) sortent de leur statut de seconde main dans la société dès lors qu'il ne s'agit pas d'agir, donc d'être actif, impliqué — de vivre de façon indépendante — dans le monde.

### **Recommencement : Plus d'un pays, une langue — une terre**

Pour le voyageur dépaycé, tout pays aimé et éloigné devient une sorte du jardin d'Eden, un paradis. C'est la pureté associée avec l'enfance qui est mise en jeu, c'est-à-dire la naissance, la terre pure qui précède l'intrusion de l'homme, avant d'être cultivée (ou même découverte) et, dans le cas de Guam, antérieure à l'arrivée de Ferdinand Magellan le 6 mars 1521. Le futur, qui traverse ce moment de fort dépaysement, ce tourbillon, va être soit créateur, soit destructeur. Parallèlement, un voyageur qui traverse un moment de fort dépaysement émerge soit solide à nouveau, renouant son passé et son présent pour aller vers un futur, soit cassé, fragmenté et perdu à tout jamais dans une chute libre (mentale), vivant dans un état de rejet de sa situation présente (vivant/voyageant dans un pays loin de « chez lui »). Il se laisse parfois être submergé par la déprime ou par une forte nostalgie pour ce qui existait « avant » mais qui ne peut plus être.

Dans *Lukao* on peut voir l'exploration de cette année de dépaysement, l'an qui précède la naissance de son enfant, comme la période d'une bataille entre la nature de la terre, qui est liée à la culture d'origine de Guam (les chamorros) et les actions d'un « they » / « their », ce groupe dominant, ces autres, qui représentent la destruction de la terre par l'homme. Tout cela prend la forme métaphorique suivante : la Terre est représentée par la mère (p 18 paragraphe 2) et par les ancêtres des deux parents (45). La Terre va produire un enfant pour qui les parents désirent un « great future » (un grand/bel avenir). Mais on apprend que cet avenir sera soit « créateur » soit « destructeur » (13) et que cet avenir est porteur à la fois du passé et du futur de l'archipel, ou d'un futur-passé de l'archipel (35). Pour tenter de se diriger plutôt vers un futur créateur, Perez rappelle et fait appeler à la forme communale poétique des chamorros, le *kântan chamorita* — une forme de chante poétique circulaire qui se déplace et se chante paradoxalement dans deux sens temporels à la fois : *vers* le passé et *vers* l'avenir.

in the past, our ancestors pilgrimaged each year to laso fu'a //  
they made offerings and asked blessings for *simiya*: seed, hale' :  
*root*, and talaya: *net* \\ they stood in circles and chanted rhymed  
verses back and forth // [we] call this communal poetic form  
kântan chamorita (which translated as *to sing both forwards and  
backwards* (Perez 2017, 19)

Dans cet extrait, les mots en chamorro et leurs traductions en anglais sont des mots directement reliés au concept de racinement et déracinement : « *simiya* : semence, hale : *racine* ». Dans le cas du mot « talaya », traduit en anglais comme « net », on est amené à penser aux filets autrefois utilisé par les ancêtres de Perez pour piéger les poissons dans ses mailles. Ceci dit, ce mot évoque également une image des pièges — le « talaya » devient métaphoriquement ce qui nous retient en place, nous permet de survivre sur une île mais avec une petite nuance d'y demeurer / rester contre notre gré. Perez peut être entendu comme personnage central et acteur en train de faire son propre pèlerinage mental dans cet ouvrage. Comme ses ancêtres, il vit une épopée héroïque vers « laso fu'a », dans son cas, son chez soi. Pourtant, avec chaque poème il est toujours rattaché à sa position initiale : « ginen » qui veut dire « from » (de) ou « since » (depuis), son point de départ spatiale et temporel. Tout ceci pourrait évoquer pour le lecteur de culture littéraire européenne des fragments de reflets d'Ulysse, un homme sur son « Nostos » (de l'*Iliade* d'Homer, son longue voyage de dix ans pendant lequel on le croyait déjà mort) rentrant chez lui à travers les mers (et contre vents et marées). Ce livre est le kântan chamorita (sans rime) pour Perez qui rappelle de même, comme il l'écrit dans un autre poème, la pratique que les pères avaient de dessiner des « song maps » : carte-chansons/chanson-cartes, habituellement transmises de père en fils (Perez 2017, 32).

Suivant cette logique, ce livre est un recueil de carte-chansons non seulement pour sa fille, mais également pour le futur de tous. Les quatre premières parties de *Lukao* sont une mise en scène du voyage qui juxtapose les pratiques artificielles et destructrices du colons du passé que Perez est en train de critiquer, d'une part la nature et d'autre part les ressources naturelles de l'île en équilibre avec les traditions de ses ancêtres chamorros. Pour Perez, les chamorros représentent l'équilibre entre l'homme et la terre tandis que les colonisateurs européens représentent la destruction de la terre au profit de l'industrie. On retrouve la déforestation, et les décharges toxiques d'un côté, et la vie et le respect pour la nature de l'autre. Pour les chamorros, le premier jeune arbre représente « belonging » (32), qui signifie l'appartenance et la capacité de trouver sa place :

chaque arbre incarne son désir de se planter, là. Perez abreuve son livre d'images des chamorros qui honorent la nature de l'île, de la mer et de la terre, comme le prouvent le « récif corail » en bon état (17), la diversité des oiseaux (représentée par l'existence du « martin-pêcheur », 55) et des poissons — symboles de la vie. Au contraire, la colonisation est dépeinte comme la source de la destruction absolue : en commençant par le blanchissement du récif (17), la pollution par le pétrole, les substances toxiques (41), le plastique et les pesticides (par exemple le glyphosate). Ces envahisseurs conduisent l'île, et le monde, vers l'extinction, en provoquant les maladies. La mort menée à l'île risque de s'étendre, comme Perez le suggère par les images de bancs de petits poissons qui venaient de naître et que l'on trouve morts, ou par les images de l'extinction d'espèces d'oiseaux et la détention des martin-pêcheurs en zoo.

Mais ces juxtapositions sont également d'ordre langagier, culturel, religieux et militaire. L'éradication qui menace les chamorros progresse graduellement. Premièrement, Perez rappelle que les noms et mots chamorros sont ceux d'origine (34) et que dès leur arrivée sur l'île, cette culture coloniale s'impose par force. Les colonisateurs rebaptisent les peuples et l'île Guam pour hiérarchiser, pour démontrer leur supériorité. Ceci mène ensuite à l'interdiction de l'utilisation des noms et mots chamorros. Cette culture d'origine avec *fu'una* (mère première) et *puntan* (père premier, aussi connu comme « coconut sapling » : jeune arbre de coco/germe de coco) est remplacé par le Catholicisme espagnol qui introduit des concepts, iconographies et pratiques incompatibles tels que les neuvaines, rosaires, dieu et la bible (34). On atteste de l'effacement du respect pour des rituels chamorros lorsque leurs traditions sont détournées et exposées comme des prestations de cirque ou des jouets vendus à des fins économiques et touristiques. L'industrie américaine du tourisme de Guam organise des festivals autour des rituels et pratiques folkloriques de la culture chamorro en tournant en dérision leur culture, en dénigrant leurs traditions. En fin de compte, ces festivités semblent être mise en place pour se moquer des chamorros.

A l'opposé de l'image erronée portée par l'industrie du tourisme, les chamorros sont dépeints avec respect par Perez comme un peuple de la nature, avec des croyances liées à la nature, et même les transports fait naturellement : leur *sakmans*, canoés, ces bateaux fabriqués en bois, faits à la main, sont construits en harmonie avec la nature. De tels bateaux contrastent radicalement avec l'hydroglisseur (16), le bateau de l'aire, ou les gros bateaux militaires de l'armée de mer des américains qui occupent les ports de l'île. Ces bateaux massifs, construits en métal, sont fabriqués avec des substances qui sont en déséquilibre



avec l'environnement. Ces navires n'ont aucun autre but ou usage que d'aller faire la guerre et dominer les autres. Perez fait se démarquer les zones protégées pour la nature (refuges naturels) sur l'île par rapport aux zones militaires (sur les pages 8-12 et ensuite la page 17). Vers la fin des quatre premières parties du livre, il consacre un poème à l'histoire récente d'un refuge détruit pour construire un champ de tir massif (57). De surcroît, certains poèmes dénoncent la violence des bombes et les tests des bombes qui blessent la terre et les autres.

Le lecteur, similairement emporté par le vertige, pourrait se demander à quoi servent tous ces va-et-vient, ces moments explorés, cette nostalgie pour l'Eden ancestrale des chamorros, à quoi servent ces assemblages de contrastes, de contradictions et de paradoxes ? Si ces peuples sont si éloignés les uns des autres, que peut-on aller *vers* avec une *kântan chamorita* ? La réponse de Perez se trouve dans les derniers poèmes du livre et de la tétralogie : le dépaysement est remplacé par la racine qui le retient en place à nouveau, grâce à l'amour de la communauté porté par les gestes, par la générosité des autres qui est réconfortante, et par la reconnaissance de la possibilité d'une famille complète qui respecte la diversité de la nature et de l'être. Précédé comme toujours par « *ginen* », qui veut dire *de/depuis* en chamorro, Perez compose un seul long poème pour clôturer le livre : « *ginen mahalo circle* ». Ce « cercle mahalo » propose de rectifier l'éloignement par une image positive de rassemblement. Tout d'abord, ce rassemblement se fait en passant par la forme communale poétique des chamorros, le *kântan chamorita*. Ensuite, c'est en cultivant la terre sans la violer par des produits chimiques, et en travaillant ensemble pour protéger les espèces en voie de disparition, que Perez nous offre une terre imaginaire de renaissance. Comme dans le passage dans lequel il décrit un moment où des militaires, des écologistes et des bénévoles locaux reconstruisent ensemble une barrière de protection autour du dernier « *fire tree* », l'arbre du feu, qui vit sur l'île de Guam (70-71). De cette manière, Perez répond à la fin de son livre à la question posée au tout début de la tétralogie dans *from unincorporated territory [Hacha]*: « *wheredoislans/beginandendspiral [...]* “hacha”originarrival » (Perez 2008, 15) qui se traduit en français par « oùestcequelesîles/ commenceetprendfinspirale[...] “hacha”originarrivée ». Perez répond à son propre déracinement et dépaysement dans *[Lukao]*, dans les dernières strophes du dernier poème, avant le « *mahalo circle* », « *ginen island of no birdsong* » (*ginen* île d'aucune chante d'oiseau). Ce poème se défait de l'anglais, le japonais, l'espagnole et le chamorro quand il prend le chant d'oiseau :

“day thirty-five : fledging”

““hu hongge i lina’la’  
tataotao ta’lo âmen””  
i believe in the resurgence  
of our bodies because  
[we] are the seeds  
ginen the last hayun lâgu  
waiting to be rooted  
into kantan chamorrita,  
waiting to be raised  
once more into lukao

“kaaa-ah o asaina kaaa-ah o aniti”  
“kshh-skshh-skshh-kroo-ee o asaina  
kroo-ee kroo-ee o aniti”

(Perez 2017, 71)

Version française :

“jour trente-cinq : oisillon”

““hu hongge i lina’la’  
tataotao ta’lo âmen””  
je crois en la résurgence  
de nos corps parce que  
[nous] sommes les semences  
ginen le dernier hayun lâgu  
qui attend d’être enraciné  
dans Kantan chamorrita,  
qui attendent d’être élevé  
à nouveau dans lukao

“kaaa-ah o asaina kaaa-ah o aniti”  
“kshh-skshh-skshh-kroo-ee o asaina  
kroo-ee kroo-ee o aniti”<sup>2</sup>

Comme il le dit dans cet extrait, « je crois en la résurgence de nos corps parce que [nous] sommes les semences ginen le dernier hayun lâgu qui attend d’être enraciné dans Kantan chamorrita, qui attendent de s’élever à nouveau dans lukao ». *Lukao* veut dire « procession » indiquant à la fois un cortège et une avancée.

---

<sup>2</sup> La traduction ici est la mienne avec la relecture de Charlaïne Ostmann.

Mariage du passé et du futur dans l'acte présent de chantonner comme un oiseau, libéré des contraintes de langues et de cultures humaines. Parce que, comme He l'explique dans son essai sur le concept du pré-terrain chez Perez : Dans le poème « *from preterrain* » sur la page 36 de *Saina*,

These poetics do not demand cultural or historical visibility but rather unsettle the conditions of visibility and knowability in the first place. They locate a new space — a “preterrain”—that lies “where the visible // rends” [...] The preterrain opens up conceptual grounds to account for what escapes cartographic ensnarement, toward submerged knowledge that “points to another myth another terrain here” (He 2020, 203)

## References

- Briggs, Robert John. 2015. *Craig Santos Perez: Poetry as Strategy Against Military Occupation in Guåhan (Guam)*. Electronic Theses and Dissertations, n° 1191, University of Mississippi. <https://egrove.olemiss.edu/etd/1191>
- Espiritu, Yén Lê. 2014. *Body Counts: The Vietnam War and Militarized Refuge(es)*. Berkeley: University of California Press. Tr. Jennifer K Dick pour les citations dans cet article.
- He, Huan. Hiver 2020. « “On the Perpetual Motion of Search”: The Transpacific Networked Poetics of Craig Santos Perez and Theresa H.K. Cha ». *College Literature*, Johns Hopkins UP, vol. 47, n° 1: 185-212. Tr. Jennifer K Dick et Charlene Ostmann pour les citations dans cet article.
- Lai, Paul. 2011. « Discontiguous States of America: The Paradox of Unincorporation in Craig Santos Perez’s Poetics of Chamorro Guam ». *Journal of Transnational American Studies*, vol. 3, n° 2.
- Law, Iris A. 2010. « The Page Transformed: A Conversation with Craig Santos Perez. ». *Lantern Review Blog*: March 12. <http://www.lanternreview.com/blog/2010/03/12/the-page-transformed-a-conversation-with-craig-santos-perez/>
- Nogues, Collier. 2018. « “With [Our] Entire Breath”: The US Military Buildup on Guåhan(Guam) and Craig Santos Perez’s Literature of Resistance ». *Shima*, vol. 12, n° 1: 21-34.
- Perez, Craig Santos. 2008. *from UNINCORPORATED TERRITORY [hacha]*, Kāne‘ohe, HI, TinFish.
- Perez, Craig Santos. 2010. *from UNINCORPORATED TERRITORY [saina]*, Richmond, CA, Omnidawn.

- Perez, Craig Santos. 2014. *from UNINCORPORATED TERRITORY [guma']*, Richmond, CA, Omnidawn.
- Perez, Craig Santos. 2017. *from UNINCORPORATED TERRITORY [lukao]*, Oakland, CA, Omnidawn.
- Perez, Craig Santos. Hiver 2020. « “Towards a New Oceania”: On Contemporary Pacific Islander Poetry Networks ». *College Literature : A Journal of Critical Literary Studies*, vol. 47, n° 1: 240-247.
- Perez, Craig Santos. 2020. « “The Ocean in Us”: Navigating the Blue Humanities and Diasporic Chamoru Poetry ». *Humanities*, vol. 66, n° 9: 1-11. Disponible sur: [www.mdpi.com/journal/humanities](http://www.mdpi.com/journal/humanities)
- Rowe, John Carlos. 2017. « Shades of Paradise: Craig Santos Perez’s Trans-pacific Voyages ». In *Archipelagic American Studies*, dirigé par Brian Russell Roberts et Michelle Ann Stephens. Durham, NC, Duke UP: 213–231. Tr Jennifer K Dick pour les citations dans cet article.