

Textures

ISSN : 2971-4109

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

20 | 2010

Poétique de l'écriture d'une expérience de guerre

Au-delà des fantômes de l'empire : littérature, témoignage et mémoire dans la guerre coloniale portugaise

Margarida Calafate Ribeiro

🔗 <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=80>

DOI : 10.35562/textures.80

Référence électronique

Margarida Calafate Ribeiro, « Au-delà des fantômes de l'empire : littérature, témoignage et mémoire dans la guerre coloniale portugaise », *Textures* [En ligne], 20 | 2010, mis en ligne le 24 novembre 2022, consulté le 02 octobre 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=80>

Droits d'auteur

CC BY 4.0



Au-delà des fantômes de l'empire : littérature, témoignage et mémoire dans la guerre coloniale portugaise

Margarida Calafate Ribeiro

PLAN

Nambuangongo, 1963 – Lisbonne, 1995

TEXTE

Un grand merci à Anne-Marie Pascal, Olinda Kleiman, Margarida Ochoa et Leonor Moura qui m'ont invitée à participer aux journées d'étude – « Poétique de la mise en fiction d'une expérience de guerre », qui se sont déroulées à l'Université Lumière Lyon 2 et à l'Université Charles de Gaulle, Lille 3, du 15 au 17 mars 2007, où ce texte a été présenté.

Só me importa esquecer
e esquecer.

O impossível de
esquecer. Nunca

Se esquece, tudo se
lembra ocultamente.

Rui KNOPFLI

- 1 L'histoire occidentale du XX^e siècle et son imaginaire politique et culturel sont dominés par un héritage de conflits : deux guerres mondiales, l'holocauste, la guerre civile d'Espagne, la guerre du Vietnam, les guerres coloniales européennes dans le sud, dont on parle si peu, que ce soit en Asie ou en Afrique, et la plus récente, la guerre de l'ex-Yougoslavie. *Jamais nous ne pourrions oublier*, telle est la phrase que l'on associe habituellement à ces événements¹. Toutefois, ce *jamais nous ne pourrions oublier* donne lieu à diverses expressions, publiques et privées ; autrement dit, la production du souvenir et de l'oubli diffère en fonction de la nature des événements, de l'espace géographique où ces événements se déroulent et de la perspective personnelle ou publique selon laquelle elle se construit.

Ce qui est *visible* dans ce *nejamais oublier* est lié aux monuments, aux commémorations, à la littérature, au cinéma, à l'historiographie, aux discours pédagogiques, politiques ou des médias, c'est-à-dire à des récits publics, qui construisent la mémoire publique ; l'*invisible* de ces histoires est lié à des histoires de famille, élaborées à partir d'éléments subjectifs et d'objets, tels que lettres, photos ou souvenirs qui servent de matériau à la construction de la mémoire familiale de l'événement ².

- 2 La production de la mémoire publique d'un événement résulte de l'interaction entre ce dont nous devons nous souvenir et ce que nous devons oublier. De cette interaction, naît le consensus qui définit ce que nous ne pourrions jamais oublier, à partir de quoi se tisse la mémoire publique. La production de l'oubli public, c'est-à-dire ce que nous devons oublier, résulte de l'interaction entre traumatisme, mémoire et imagination. Ainsi, ce qui est publiquement présenté comme ce que nous devons oublier, ne peut être remémoré que dans la sphère privée. Le témoignage de celui qui a vécu l'événement devient le lieu privilégié pour capter la dynamique du conflit entre ces mémoires, l'importance et la gravité de la fracture provoquée par ce conflit, ainsi que la relation dynamique entre l'événement remémoré et le présent.
- 3 Entre 1961 et 1974, le Portugal a imposé à ses colonies africaines de l'époque (l'Angola, le Mozambique et la Guinée-Bissau) une longue guerre coloniale, qu'il n'a pas assumée publiquement. La mémoire de cette guerre dans la société portugaise contemporaine est associée à trois moments historiques, particulièrement marquants : la fin de la dictature salazariste, le 25 avril 1974 et la décolonisation. L'importance de ces événements dans l'histoire contemporaine portugaise, d'un côté, et la quasi-inexistence d'études sur l'histoire coloniale portugaise, de l'autre, font que la guerre coloniale est perçue comme quelque chose d'extérieur, et non comme profondément propre au Portugal et aux pays africains, devenus indépendants ³. Ainsi, elle devient incompréhensible, impossible à remémorer en public, invisible et donc réservée aux groupes porteurs de sa mémoire : les anciens combattants et leurs familles. D'où leur sentiment d'abandon, leur solitude, leur refus d'avouer publiquement leur participation, leur sentiment de se trouver à la périphérie de l'Histoire. D'où également le besoin d'apporter leur témoignage, que la mémoire de la

guerre a tissé et que la littérature, le cinéma et l'histoire portugais ont relayé. Ce qui, finalement, en envisageant la guerre comme un épisode personnel ou générationnel et non comme une étape dans une longue histoire coloniale de grande ampleur temporelle, ne fait que prolonger cette exclusion de l'Histoire. Jusqu'à présent, ces manifestations artistiques – dans lesquelles on peut inclure le monument aux morts d'outre-mer et d'autres actes commémoratifs – sont presque exclusivement un produit-réaction de ce groupe détenteur de la mémoire de la guerre contre la faillite de la mémoire collective. Il est évident que, dans le contexte spécifiquement portugais de la guerre coloniale, la valeur politique et sociale de la mémoire privée et celle de la mémoire collective ne coïncident pas, car la production du souvenir et la production de l'oubli suivent des chemins différents et ont des objectifs également différents. Mais si nous observons aujourd'hui cette situation à l'occasion de la transmission aux générations futures, c'est-à-dire, à l'occasion du passage de la mémoire à l'histoire, nous pouvons voir que quelque chose de tout à fait semblable s'est produit pendant la guerre. Ce divorce auquel nous assistons entre la mémoire collective et la mémoire privée de la guerre coloniale n'est que le prolongement d'un divorce qui existait déjà à l'époque de la guerre. Entre le discours public à propos d'une guerre passée sous silence et sans existence officielle, et la connaissance privée qu'en avaient les Portugais mobilisés et leurs familles. D'où l'importance du témoignage, aussi bien pendant qu'après la guerre.

- 4 Après tous ces récits de guerre, tous ces témoignages littéraires d'expériences traumatisantes⁴, nous savons aujourd'hui que raconter ou revisiter les espaces de guerre ou de traumatisme, de manière réelle ou à travers la fiction, est une façon de drainer un drame intérieur, lié à un sentiment de culpabilité, aux remords et à la douleur qui poussent le sujet à raconter, se libérant ainsi du poids de son expérience grâce à la littérature ou aux arts. Le texte produit est donc un témoignage sur l'expérience vécue pour ses lecteurs immédiats et pour les générations futures ; il répond à ce que nous pouvons appeler le droit à la mémoire et à ce que Primo Levi appelait « le devoir de mémoire⁵ », en établissant un pacte entre celui qui raconte – qui remplit ainsi sa fonction de témoin – et celui qui écoute – qui, en prenant connaissance, ne peut plus dire qu'il ne savait pas.

C'est ainsi que s'établit le pacte de responsabilité partagée, inhérent à la fonction de la littérature-témoignage. A partir de la première Grande Guerre – où nous assistons au passage d'un discours collectif sur la guerre lié à la célébration nationale, à un discours individuel, fruit du témoignage de ceux qui ont vécu cette épreuve en tant que combattants⁶ – la littérature de guerre devient aussi une littérature contre l'oubli, qui se présente comme un excès de mémoire individuelle contre une faille de la mémoire collective. Après la guerre, l'espace idyllique que l'on espérait retrouver est perdu pour toujours, mais la société tentera par l'imagination de renouer avec cette ancienne vie paisible, oubliant la guerre, comme le prédit avec lucidité un personnage de *Jornada de África*, de Manuel Alegre, Maldonado, l'officier rebelle de l'armée portugaise en Afrique, s'adressant à Sebastião, le protagoniste du roman :

Não penses que alguém se interessa. [...] Vamos ser os grandes cornos deste tempo. Todos nos estão a pô-los, o que é que pensas, o Estado, a família, os amigos, quem vai querer saber o que se passou aqui. Ninguém vai pôr em causa os brandos costumes, os mortos serão esquecidos, nós próprios faremos por esquecer, mais tarde ninguém contará. [...] A guerra não existe, um dia vais ver que nunca existiu⁷.

ou le protagoniste, tout juste revenu de la guerre, dans *Le Cul de Judas*, d'António Lobo Antunes :

Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar [...] Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colónias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem PIDE, nem revolução, jamais houve [...] ⁸.

ou encore, comme le dit avec lucidité un personnage du roman de Lídia Jorge, *Le Rivage des murmures*, métaphorisant la future mémoire de la guerre :

se ninguém fotografou, nem escreveu o que aconteceu durante a noite, acabou com a madrugada. Não chegou a existir⁹.

- 5 Ainsi, dans leurs protocoles du souvenir et de l'oubli, les sociétés sorties de la guerre laissent ceux qui sont porteurs de l'expérience de la guerre seuls avec leurs fantômes, comme l'exprime bien un personnage de *Fado Alexandrino* d'António Lobo Antunes qui demande de l'aide et en appelle à la compassion et à la solidarité :

o que faço ao sacana deste preto que não acaba de cair, de umbigo roto, no interior de mim, o que farei a este preto que cairá para sempre, a cada segundo, de umbigo roto, no interior de mim [...] ¹⁰,

ou comme le manifeste le poète Fernando Assis Pacheco dans une émouvante évocation classique du monde pastoral où il « n'avait pas vu » et où il « était innocent », contrairement au monde de l'après-guerre :

Ribeiras limpas acudi-me.
Vou ficar vivo encostado
a esta memória de trampa.
Os meus olhos já foram brilhantes.
Sei fazer alguns versos mas nem sempre.
Eu narrador me confesso.
A guerra lixou tudo ¹¹.

- 6 Ces réflexions m'amènent à la question posée collectivement par Jo Labanyi, dans le sillage de Derrida, sur l'impossibilité de faire le deuil des fantômes de l'Histoire, sur l'impossibilité de narrer l'Histoire ¹². Ce qui, d'une certaine manière, expliquerait d'une part le silence collectif et, de l'autre, le caractère de témoignage propre à cette littérature, travail inachevé, et pour cette raison sans cesse réécrit par ceux qui sont « hantés par les mémoires de la guerre » ¹³. Le silence sur la guerre serait ainsi équivalent au discours sur la guerre, c'est-à-dire une réponse au traumatisme sur le plan individuel et collectif. D'une part nous aurions la *catharsis* et le témoignage et, de l'autre côté du spectre, la dénégation ou le silence sur le même événement. Ce que ces deux positions – *catharsis* ou silence – affirment indirectement, c'est l'incommunicabilité de l'expérience traumatisante de la guerre, amenant les auteurs – comme l'a d'ailleurs montré Roberto Vecchi par rapport aux écrivains de la guerre coloniale portugaise ¹⁴ – à l'écriture et à la réécriture de livres sur la guerre, non seulement dans le but personnel de chercher les mots

justes pour exorciser cette expérience autobiographique traumatique et toujours inachevée, mais aussi pour une raison sociale, politique et littéraire d'affirmation contre le silence collectif, inhérent à la fonction publique du témoignage.

- 7 Tel a été le parcours poétique tracé par l'un des grands poètes de la guerre coloniale portugaise, Fernando Assis Pacheco, le premier poète de la guerre coloniale et le premier officier évacué par les services de neuropsychiatrie de l'armée portugaise. Fernando Assis Pacheco est né en 1937, à Coimbra, où, il a vécu, étudié, fait du théâtre et publié ses premiers poèmes, toujours avec la même passion¹⁵. Il est mort en 1995, à Lisbonne, dans une librairie, tandis qu'il cherchait dans les livres, comme à son habitude, les mots à travers lesquels il nous offrait son monde. Son activité principale a été le journalisme et il s'est adonné à la poésie et à la fiction aux heures empruntées au journalisme. Sa poésie, tissée dans une grande attention au quotidien et clairement autobiographique¹⁶, nous révèle le parcours d'un homme sensible, au long d'une vie chargée d'événements importants qui ont trouvé dans la parole poétique leur lieu intime d'expression. L'un d'eux, sans doute le plus marquant et auquel le poète revient durant trente ans de travail poétique, a été son expérience de la guerre coloniale en Angola, de 1963 à 1965.

Nambuangongo, 1963 – Lisbonne, 1995

- 8 Le premier moment de traumatisme de guerre vécu par Assis Pacheco a été paradoxalement antérieur à son voyage en Afrique. Il s'est produit au sein même de sa famille, quand son père – ancien élève du Collège Militaire, et croyant en la patrie « une et indivisible » que Salazar disait défendre grâce à la guerre – pensant que son fils pourrait désertir, lui dit, catégorique, que s'il n'allait pas à la guerre, alors c'est lui qui s'engagerait comme médecin volontaire. C'est ce qui ressort des déclarations de la sœur du poète lors d'un entretien :

Para o nosso pai era impensável que o Fernando não fosse à guerra; se não fosse o filho, ele voluntariava-se, mas depois sofreu imenso¹⁷.

- 9 N'ayant pas le choix, ni du côté de l'État, car la mobilisation était obligatoire, ni du côté de sa famille, étant donné l'ultimatum lancé par son père – associant de cette façon la figure du père à l'image de la patrie qu'il représentait – Assis Pacheco est parti pour l'Angola le 25 avril 1963, à bord du Niassa, tout en sachant que cette guerre n'était pas la sienne, comme il le dit dans un entretien :

Eu não conseguia explicar a mim próprio como é que me tinha deixado enrolar naquilo, mas o facto é que me deixei enrolar e quando dei por mim estava a chegar a Nambuangongo. Vinte e cinco anos de idade, como é possível¹⁸!

- 10 Tout au long des mois passés à la caserne de Nambuangongo, il a envoyé à son père ses impressions sur la guerre, la misère humaine, la solitude, l'injustice, faisant ainsi durement ressentir son absence et se libérant du drame qu'il était en train de vivre en passant le témoin à celui qui était devenu désormais son père-confesseur. Il le dit dans une entrevue qui confirme cette tentative problématique, ambiguë et complexe de dialogue et de réconciliation, mais en même temps de punition et de vengeance :

As cartas à minha mulher não continham os pormenores mais dramáticos. As dos meus pais sim, contribuindo assim para que eles envelhecessem estupidamente¹⁹.

- 11 Quand Assis Pacheco était parti pour la guerre, il avait laissé à son père son premier livre de poèmes, *Cuidar dos Vivos*, qui serait publié plus tard comme le premier livre de la collection « Cancioneiro Vértice », en 1963. On y trouve une poésie marquée par le goût de la vie et l'expérience de la passion et de l'amour, filtrant les déceptions et illuminant les ombres de la vie, remplissant ainsi le côté solaire de la réalité (« Porque eu amo-te, isto é, eu dou cabo/da escuridão do mundo²⁰ »). Mais il existe un côté lunaire de l'existence qui envahit la jeunesse et l'amour célébrés dans ce livre et qui apparaît dans les poèmes comme une « ombre » planant sur la vie de ces jeunes, créée par une triste atmosphère de paralysie et de violence. À la fin de *Cuidar dos Vivos*, on trouve une partie intitulée « Versos que o Autor Mandou de Nambuangongo ao Editor ». Dans sa correspondance adressée à son père, Assis Pacheco a inclus deux poèmes ; son père,

qui financerait la première édition de *Cuidar dos Vivos*, les a insérés à la fin du livre sous le titre original de *Nambuanguongo*, 1963, respectant par là l'origine épistolaire des poèmes et conjurant peut-être avec son fils les fantômes de cet espace de guerre qui lui apportait des nouvelles d'un fils « empoisonné ». Ces deux poèmes ont été écrits dans une situation particulière de deuil à l'égard de deux figures paternelles : « *Há um Veneno em Mim* », après la mort du Pape Jean XXIII, qu'Assis Pacheco appréciait, et « *O Poeta Cercado* », après avoir reçu la nouvelle de la mort accidentelle de son grandpère galicien, qu'il chérissait. Écrits dans l'isolement de Nambuanguongo et dans la solitude de la brousse, les poèmes sont, par les figures qu'ils évoquent, l'expression de son sentiment d'orphelin et des appels à la paix, au cœur de l'espace de guerre qui emprisonnait le poète. Écrits dans l'intimité de la correspondance familiale, ils étaient les premiers poèmes envoyés du front pour dénoncer la guerre coloniale. Et face à ces témoignages, le père du poète, destinataire de ces écrits contre cette guerre qu'il soutenait, a peu à peu vu ses mythes s'effondrer à travers l'expérience vécue par son fils. Il a changé d'attitude, au point de s'approprier ce texte contre la guerre en l'éditant luimême.

12 Quand, en 1964, Assis Pacheco est revenu au Portugal, évacué par les services de neuropsychiatrie, avec le diagnostic de « névrose de guerre », il a retrouvé son père profondément changé, ridé, plein de remords, ayant renoncé à ses valeurs, impressionné par l'état de son fils. Pendant quatre mois, Assis Pacheco a été soigné à l'hôpital da Estrela, mais il faut croire que l'objectif des psychiatres de l'époque ne différait pas des directives que suivaient leurs confrères de la première guerre mondiale. Rétablir, et renvoyer à la guerre. Le père du poète, qui ne lui avait pas laissé le choix au moment de sa mobilisation, a fait tout ce qu'il pouvait pour empêcher que son fils ne retourne en Angola. Il n'y est pas parvenu. Assis Pacheco est reparti en Angola et a vécu à Luanda, avec sa femme. Il a travaillé dans les services administratifs du quartier général jusqu'en 1965, année de sa démobilisation. Quand il est définitivement rentré au Portugal, son père lui a remis une enveloppe avec « ses archives fragmentées » de guerre – ses lettres et poèmes. Assis Pacheco a conservé les poèmes.

13 Mais si les premiers poèmes de guerre cités plus haut avaient été écrits sous l'impulsion de l'expérience traumatisante du deuil et de la guerre, dans la fureur cathartique de la correspondance adressée à

son père, il n'en a pas été de même pour les poèmes de son second livre, *Câu Kiên: Um Resumo*, publié en 1972. *Câu Kiên: Um Resumo* est composé d'un ensemble de poèmes où la terminologie vietnamienne, annoncée dès le titre, dissimule habilement la brousse angolaise où se déroulait la guerre. Cette analogie, dévoilée en 1976 avec la publication de *Catalabanza Quilolo e Volta*, était, pour sa génération, une façon de parler de l'Angola en parlant du Vietnam ou d'Hiroshima. Dans ces textes, comme dans beaucoup d'autres de l'époque, des écrivains comme Assis Pacheco, parlaient des Américains et des Vietnamiens et, implicitement, des Portugais et des Africains, dans la brousse et dans la guerre. De cette manière, et même si leurs motifs étaient d'abord liés à la censure, ils plaçaient simultanément et habilement la guerre coloniale portugaise dans une situation universelle d'incohérence en la rapprochant du conflit américain au Vietnam.

- 14 Le laps de temps de neuf années qui sépara la publication de *Cuidar dos Vivos* (1963) et *Câu Kiên: Um Resumo* (1972) révèle un autre aspect du traumatisme de la guerre – le silence sur l'expérience vécue ou, plus exactement, « la guerre après²¹ ». Il a fallu neuf ans pour que le silence devienne matière écrite, autrement dit, pour que le moi poétique puisse coïncider avec l'expérience/mémoire autobiographique de douleur, de mort, d'horreur et de guerre que présente le livre. « Comment allais-je écrire cela ? » se demande Assis Pacheco dans un entretien, où il déclare :

Eu não sabia como é que havia de escrever o segundo livro porque tinha dentro de mim uma experiência africana, da guerra, da miséria. [...] Foi o livro que me custou mais trabalho e mais anos. Nove. [...] Queria que fosse perceptível a extrema solidão, a recusa moral em participar naquele jogo [...] Mas queria sobretudo tornar perceptível que era um livro feito em volta da personagem que melhor conhecia, e melhor conheço, um senhor chamado Fernando Assis Pacheco [...] à volta do qual se organizava ou desorganizava aquele mundo tenebroso²².

- 15 *Catalabanza, Quilolo e Volta* publié en 1976, mais daté de 1972 dans le recueil *A Musa Irregular* (1991 et 1996), se rapprochant ainsi de sa date morale, peut être lu comme une longue conversation-témoignage entre le poète et son père-patrie, sur ce qu'était cette

guerre, son manque de courage et d'héroïsme et l'état dans lequel elle laissait les hommes. Le ton de la conversation, la structure narrative des poèmes et la présence des pronoms de deuxième personne tout au long du tissu textuel confirment cette idée ; ce témoignage en forme de monologue devient ainsi un dialogue implicite.

Assim eu só voltei para contar-te [...]

Tu vivo me querias? Porém morto
venho de merda, sangue, frio, pó,
que é a vida que fica dessa morte
na pistola aprendida, na pistola.

Cala já. Não perguntes. Tenho medo
que ao som da tua voz acabe a minha²³.

- 16 *Catalabanza, Quilolo e Volta* commence à Lisbonne comme lieu de retour et avec une question qui donne son titre au premier poème – « E Havia Outono? », question posée ou fictivement posée par son père à son retour de la guerre, et à partir de laquelle commence le témoignage du poète sur ce qui se passait réellement en Afrique et qui avait très peu à voir avec les discours officiels auxquels croyait son père.

- 17 En Afrique, lui dit son fils-poète:

Havia o que não esperas: árvores,
altas árvores de coração amargo,
e o vento rodopia e leva
as folhas cegas
sobre a cabeça do homem.
Havia um coto de sangue.
[...]

Havia o que não esperas: horas,
minutos como horas
para mastigar o sus-
tocado pelas trevas da mata.

E as minas/os fornilhos
as armadilhas com trotil/

ah não vou contar-te um décimo
desta libertinagem.
[...]
Havia o que não esperas: risos,
lágrimas como risos,
lágrimas
como folhas cegas
explodindo ao de leve;
e a morte²⁴ –

- 18 La répétition du premier vers tout au long du poème participe à la remémoration douloureuse et souligne le rythme auquel les images de la guerre affluent dans la mémoire du poète, conférant à son témoignage la cadence d'une révélation. La gradation dans l'énumération des faits rejoint le rythme dévorant de la guerre elle-même – « Havia um coto de sangue » (Il y avait un moignon sanglant), « Minutos como horas » (des minutes comme des heures), « as minas » (les mines), « armadilhas » (des pièges), « risos » (des rires), « lágrimas como risos » (des larmes comme des rires), « lágrimas » (des larmes) et « a morte » (la mort).
- 19 *Catalabanza, Quilolo e Volta* se termine à Lisbonne avec le poème « Genérico » où l'on assiste au départ du poète pour la guerre, dans un « bateau bondé » et à la séparation entre le père ému, mais qui « ne pleure jamais » et le fils qui, incapable de respecter ces sévères règles de conduite, transforme son départ pour la guerre en une scène pleine de complicité avec un ami « devant un verre », scène où il exprime son émotion sans retenue²⁵. Le premier vers de ce long poème est aussi une question – « Et toi mon père ? » – il définit ainsi son premier destinataire. Le ton familier de la conversation caractérisant les poèmes de ce livre est réaffirmé ainsi que la dimension performative du témoignage.
- 20 Le livre se termine par le toponyme sur lequel il a commencé, Lisbonne, non comme lieu de retour, mais comme lieu de départ, faisant ainsi des deux poèmes – « E Havia Outono ? » et « Genérico » – l'expression d'un parcours inversé²⁶. Il ne s'agit plus du temps chronologique de la guerre avec un aller et un retour, mais du temps de la guerre dans la mémoire du poète, métaphore d'une aventure circulaire ratée pour laquelle il n'y a pas de bateau de retour, comme l'annonce le second poème, « Monólogo e Explicação ».

Dizem que a guerra passa: esta minha
passou-me para os ossos e não sai²⁷.

- 21 Dans les poèmes de *Catalabanza*, *Quilolo e Volta* le poète répond, avec des détails circonstanciés, aux différentes modalisations de la question initialement formulée qui avait déclenché le souvenir de la guerre dans la mémoire du poète, le poussant à la narration, en dessinant d'abord la carte d'une géographie angolaise, une géographie toponymique, temporelle, émotionnelle et imaginaire de la guerre réelle. Balacende, Zala, Catalabanza, Quilolo, Quijinga et Nambuanguongo sont les espaces qui remplissent les imaginaires portugais et angolais de cette guerre. Les titres de quelques poèmes défilent sous nos yeux de lecteurs comme des photographies donnant un visage à ce qui n'avait jusqu'alors qu'un nom et projettent le parcours du poète dans un paysage monotone et suffocant : casernes miteuses, mornes énigmatiques, sentiers où guette la mort, maison de torchis, barbelés, populations plus ou moins misérables et une poignée d'hommes jeunes qui, avec le poète, tentent littéralement de survivre, sans héroïsme ni illusions.
- 22 Les éléments du paysage, auquel le discours descriptif nous habitue, révèlent un paysage intérieur qui filtre tous les éléments extérieurs montrant toujours derrière celui-ci « Depois do capim, depois da poeira [...] a imagem terna deste rosto e pedaços²⁸ » ou, autrement dit, la couleur de la peur, de l'angoisse et de la mort dans un dialogue toujours envahi par un *tu* à qui l'on parle et qui – comme dans le poème cité plus haut – réclame des histoires de la guerre. Nambuanguongo, lieu archétypal d'un brutal naufrage personnel et collectif dans les imaginaires portugais et angolais de cette guerre, sera l'espace choisi de cette conversation-témoignage, dans un poème écrit à la manière de quelqu'un qui montre une série de photographies.

Olha, Nambuanguongo! As bombas explodem na mesa de
cabeceira. [...]

Por favor olha: onde estive, onde o capim passava do ombro, a morte
passava, e a melancolia²⁹.

- 23 Le ton dialogique des vers marqués par des pronoms de deuxième personne, des impératifs et un registre familier expriment le témoignage, en exigeant une réaction de celui qui l'écoute. Le message, prononcé par un survivant et marqué, d'une part, par la dénonciation du mensonge vécu dans le pays et, d'autre part, par la révélation de la condition tragique du poète participant, actif et malheureux, à ce mensonge, prend une importance politique capitale, comme dans le poème suivant « Por estes matos » :

Eu sou uma brevíssima pátria de pés esfolados. Levo ampolas vivas e um vocabulário cruel [...] Se tivesse aqui o meu pai dizia-lhe: "Isto não vale o silêncio que usais, senhor; protestai comigo diante das palmeiras; sentai-vos no banco de pau, é por estes matos que tudo foge"³⁰.

- 24 Dans ce texte, le poète se démarque de cette patrie inhumaine dans une autodéfinition crue et *sui generis* où il montre comment le nationalisme creux et belliqueux qui imposait la guerre était d'abord un mécanisme de puissante destruction et de répression individuelle. Aussi interpelle-t-il son père pour qu'il lutte contre le mensonge auquel il croyait, mensonge défini ironiquement dans un autre poème où l'idée de cette guerre considérée comme une croisade de l'Occident ne survit pas au témoignage de celui qui l'a vue :

Eu vi-os sair do quartel
com as alpergatas nas últimas.
Vai ali o Ocidente, escrevi.
Vai beber água podre³¹.

- 25 Dans un autre texte assez ironique, le poète simule une séquence de cinéma où les protagonistes, son père accompagné de son oncle, voyagent en jeep sur les pistes de l'Angola. Ils roulent lentement, tranquilles, « *cercados de flores, e a sombra* », et peut-être y a-t-il à l'horizon un oiseau recréant un cadre pastoral qui évoque chez le poète des images de chasse avec son père, quand il était enfant. Mais le poète connaît la fausseté des signes cachés dans le décor, il connaît le danger qui le guette dans la montagne. En réalité, son père et son oncle ne font pas une promenade bucolique à travers la campagne, ils sont pris dans la guerre et « il aimerait les prévenir » du danger des

« cinco figuras de homens, trêz das quais armadas, emboscadas numa curva ». Dans un tel décor, l'homme est « *matéria frágil* » et il a peur car il voit immédiatement le visage de sa propre mort. La peur, provoquée par l'imminence de la mort que la guerre apporte à chaque instant, est un sentiment qui imprègne la poésie d'Assis Pacheco sur la guerre, qui se présente sous la forme d'un traumatisme tant psychologique que physique. En tant que traumatisme psychologique, il est perceptible dans la semi-folie des hommes face à un temps fait de semaines « de tardes paradas! », « hora a hora empurradas³² », qui ronge, décompose et déshumanise. Ce temps se révèle à travers des images de bureaucratisation de l'horreur de la guerre (« A Poia »), à travers des instruments de guerre et ses effets ravageurs décrits chirurgicalement dans le poème « As Balas » et, pour cette raison, ironiquement occultés dans ce même poème (« Tive uma bala marcada:/à última hora telefonei/a desistir. « da-se ! »³³ »), à travers les conséquences physiques et psychologiques, comme dans le poème « Os Cães », et à travers la terrible confession intime d'un état de fin :

Bato no fundo.

Bato nas pedras do fundo³⁴.

- 26 En tant que traumatisme physique, la peur est exprimée tout au long des poèmes par le biais d'expressions très directes et très humaines – « mija de manso no camuflado », la perte du « tesão por um século³⁵ », le « cheiro a urina » qui imprègne l'espace de la guerre jusqu'à l'évocation « do esfíncter anal q.b. aflito (e a caca) », confrontant Jésus Christ à Clausewitz³⁶.
- 27 Ainsi, la guerre n'est jamais que la destruction de l'humain et de sa forme la plus intime et le mouvement qui lui est sous-jacent représente une régression de l'humanité, comme l'a montré, d'une façon moderne, le poète anglais de la première guerre mondiale, Wilfred Owen, et comme l'a souligné Assis Pacheco. Par conséquent, dans le dialogue ininterrompu avec son père que le livre *Catalabanza, Quilolo e Volta* met en scène, le recours au modèle classique de la guerre comme destruction du pastoral acquiert une extrême importance, destruction que le poète évoque en opposant des images de la maison et de la famille aux décors de guerre qui les

transforment, les dégradent et finalement les détruisent. Les oiseaux, que le poète voyait dans son enfance avec son grand-père et son père – « Ó serenidade. Rudes telhas/em... (Flash-back)/para espanto dos gorriones, mira mira/chico mira qué bellos” – étaient « Descomunais, com seus pios. /Torvas, aterrorizavam-me³⁷ » ; l'odeur du « pão fresco » se mêlait au « cheiro da urina » dans le poème « Os Ratos de Zala », et en définitive les chiens des bucoliques *quintas* de l'enfance étaient des hommes. Ils étaient eux-mêmes dans la guerre ; cette identification est indiquée dans le poème par l'alternance entre troisième et première personne, singulier et pluriel, et par une sémantique en lien avec la vie animale qui s'infiltré dans la description de la vie humaine. Le monde des hommes devient ainsi le monde des chiens, tous deux plantés devant les barbelés de la caserne ou tournant en rond interminablement, en proie à l'attente et à l'abandon :

Eram loucos. Alguns deles eram loucos,
parados uma tarde inteira ao pé
do arame, esquecidos, sobre o pó,
gemendo lentamente, sei
de fonte segura que eram loucos,
[...]
coçando-me incansável nas
pontas do arame, e logo ladro,
gemem, « está um trapo », uma merda,
a merda destes cães deitados
porque em pé, percebes, eu já
não (aguento) e fiz o possível,
fizeram o possível por apenas
gemer somente, cães que somos
dez, vinte, chama-me “Niassa”,
ou « Tejo », vinha deitar-se aqui,
e principalmente rodam, rodam sempre
vou rodando à velocidade
incrível da bala. Eram loucos³⁸.

28 La mélancolie habilement traduite, la parodie, l'ironie, l'autodérision et un style et un langage aboutis constituent l'ensemble des stratégies textuelles, dont s'arme le poète pour masquer les « *manchas cicatriciais* », visibles dans ce grand récit-poème sur la

guerre qu'est *Catalabanza, Quilolo e Volta*. Mais, comme le dit le poète dans l'un des derniers poèmes du recueil, l'expérience de ce dialogue épuisant et viscéral n'est autre que l'expérience de l'incommunicabilité de l'expérience de la guerre, en raison de l'excès et de l'horreur qu'elle comporte, de la lassitude visible de celui qui écoute, de l'incapacité du poète à raconter, de l'insuffisante expressivité des mots :

Porque vejo os meus amigos
pálidos com estes contos. Paro aqui.
[...]
Porque os vejo presos
de aflição, sentados
sem uma palavra. Esqueço já.
[...]
Porque não cabem em contos
Os maus encontros.
Porque no fim tudo magoa³⁹.

- 29 La situation privée de dialogue, que nous rencontrons dans la poésie d'Assis Pacheco, atteste l'efficacité et l'importance du témoignage apporté par le fils. Elle fonctionne aussi comme une métonymie d'un processus social en cours dans les années soixante, qui a commencé à ouvrir une fissure, bien que d'une manière ambiguë et hésitante, dans ses valeurs idéologiques et morales, au sein des familles qui soutenaient anonymement le régime mais qui commençaient à s'interroger sur le prix à payer pour cette patrie « une et indivisible ». En effet, la guerre n'avait pas seulement lieu en Afrique comme le voulait le régime, elle touchait sournoisement toute la société portugaise. Contrairement à ce que pensaient les poètes anglais de la première guerre mondiale, la guerre n'était pas seulement l'expérience de ceux qui l'avaient vécue dans les tranchées⁴⁰ ; elle s'insinuait dans toutes les familles, elle touchait la société en général, finissant par transformer ses valeurs les plus solidement établies. Ses enfants ont transmis ce qui se passait effectivement en Afrique, concourant ainsi à détruire les mythes des parents et à les impliquer en définitive dans la longue et traumatisante expérience de la guerre, dont ils sont devenus aussi des témoins actifs. En 1967, le régime lui-même, par la voix de son ministre des Affaires Étrangères⁴¹, reconnaissait cet *andamento* social souterrain et c'est pour cette

raison que le témoignage privé – en même temps qu'il renoue les liens familiaux distendus à cause des différentes positions politiques que le témoignage de l'autre neutralise – acquiert une valeur politique qui pousse au changement et qui, le moment venu, conditionnera le pacte collectif de ce que *nous n'oublierons jamais* et de ce que *nous devons oublier*.

- 30 Vingt ans plus tard, au moment où Assis Pacheco prend congé de son père, c'est par le biais de la métaphore de la guerre que le poète se reconstruit et qu'il retrouve l'intimité du témoignage privé en débarrassant définitivement la figure du père de l'image de cette patrie qui l'avait envoyé à la guerre :

A poesia que por ti
em certas noites soluçava

a tua letra já molhada
despedaçando-se na mata

a saudade bordada a fio grosso
no camuflado

o olhar brando e tudo o que não dizes
e eu feito num oito adivinhava⁴²

- 31 Dans le poème « Desversos », écrit en 1994, soit environ trente ans après son retour de la guerre, on retrouve encore une fois le ton accusateur de la révolte, qui n'est plus maintenant adressé à son père mais au père de la Nation, Salazar, perçu comme parfaitement autonome. Dans ce poème, l'ironie ne masque pas mais accentue les marques des cicatrices qui saturent un poème de guerre à jamais inachevé.

Trinta anos depois continuo revoltadíssimo
V. Ex.^a foi de uma grande falta de chá
nem eu precisava de Angola – nunca!
nem Angola de mim – o que hoje parece claro
[...]
a esta hora já enterraram V. Ex.^a
com as competentes honras militares

mas a verdade é sempre para se dizer
trinta anos passados não me esqueço de nada⁴³

32 Tout au long de cet article, j'ai voulu montrer, à partir de la poésie de Fernando Assis Pacheco et des circonstances biographiques auxquelles elle est reliée, la dimension performative du témoignage à une époque où la guerre était partie intégrante d'un plus grand silence, celui qui caractérisait la dictature portugaise mais aussi l'après 25 avril où ce silence demeure, bien que pour d'autres raisons et dans des circonstances différentes. Les paroles proférées par la poésie de Fernando Assis Pacheco sur la guerre coloniale ont donc des amplitudes temporelles et des visées politiques différentes, déterminant ainsi les différentes dimensions performatives de son témoignage qui vont de l'espace intime et familial de la correspondance de guerre, à l'espace public de l'édition d'un livre. Toutefois, le poète n'est pas seulement le sujet historique⁴⁴ de l'expérience dont il témoigne, il est le narrateur de l'histoire, depuis l'époque de la guerre – avec toute l'implication politique et la dimension potentiellement transformatrice sous-jacente à un texte écrit à partir du champ de bataille – jusqu'à l'après guerre ou jusqu'à « l'après-guerre », dans laquelle il se trouve paradoxalement confronté à l'impossibilité de témoigner à cause de l'incommunicabilité de son expérience⁴⁵.

33 En réalité, un récit de guerre est toujours une conversation inachevée entre un psychiatre et un patient, entre un père et un fils poète, entre ceux qui ont vécu l'expérience de la guerre et ceux qui en ont entendu parler, entre les poètes et la société sortie de la guerre, entre une patrie et un poète. C'est une histoire, une conversation, un poème, un traumatisme de guerre qui n'a pas de fin et l'expérience de sa communicabilité nous renverra toujours le visage de sa propre incommunicabilité, comme le dit subtilement Assis Pacheco dans sa poésie en permanente tension entre une profonde conscience de la condition humaine et une profonde conscience de l'insuffisante expressivité des mots pour la représenter, entre l'insuffisance du témoignage et l'excès d'expérience de la guerre :

alguém alguma bala estilhaçou
as próprias minhas palavras que
tão claras desejava⁴⁶

NOTES

1 On citera à titre d'exemple le célèbre « Never Again » de Kofi ANNAN, alors secrétaire général des Nations Unies, évoquant dix ans plus tard le génocide au Rwanda, son utilisation et sa manipulation politique pour dénoncer les massacres du Darfour, au Soudan, pratiquement à la même époque.

2 De nombreuses études portent sur cette question surtout à partir des années 70. Je me réfère essentiellement à HALBAWACHS, *Les Cadres de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 ; Giorgio AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 ; *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore/Londres, Johns Hopkins University Press, 1996 ; Anne MUXEL, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, 2002 ; Benjamim Stora, *La Gangrène et l'oubli : la mémoire de la Guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1992.

3 Cf. la ressemblance avec la situation de la guerre d'Algérie dans la société française analysée par Benjamim STORA, dont je me suis inspirée, *Le Transfert d'une Mémoire. De l'« Algérie française » au racisme anti-arabe*, Paris, La Découverte, 1999. Cf. également quelques passages de l'œuvre de Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Sandrine Lemaire (dir.), *La Fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, 2005.

4 Voir l'anthologie organisée par Carolyn FORCHE, *Against Forgetting: 20th Century Poetry of Witness*, New York, Norton, 1993.

5 J'utilise la traduction portugaise de Primo LEVI, *O Dever da Memória*, Lisbonne, Civilização/Contexto, 1997.

6 Sur ce point, voir Simon FEATHERSTONE, *War Poetry*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 22 et Paul FUSSELL, *The Great War and the Modern Memory*, 1975, p. 138-139 et 169-179.

7 Manuel ALEGRE, *Jornada de África*, Lisbonne, Dom Quixote, 1989, p. 124.

8 António Lobo ANTUNES, *Os Cus de Judas*, Lisbonne, Dom Quixote, 1991, p. 81 et 240.

9 Lídia JORGE, *A Costa dos Murmúrios*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 1988, p. 215.

10 António Lobo ANTUNES, *Fado Alexandrino*, Lisbonne, Dom Quixote, 1989, p. 40.

- 11 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996, p. 50.
- 12 Jo LABANYI, « O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação » in Margarida Calafate RIBEIRO et Ana Paula FERREIRA (org.), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003, p. 59-68.
- 13 Paulo MEDEIROS, « Hauntings – memory, fiction and the Portuguese Colonial Wars », in T.G. Ashplant, G. Dawson, M. Roper (Ed.), *The Politics of War Memory and Commemoration*, Londres/New York, Routledge, 2000, p. 201-221.
- 14 Roberto VECCHI, « Experiência e representação: dois paradigmas para um cânone literário da Guerra Colonial », in Rui Azevedo TEIXEIRA (org.), *A Guerra Colonial – realidade e ficção*, Lisbonne, Editorial Notícias, 2001, p. 398.
- 15 À Coimbra il a été en relation avec le « théâtre des étudiants » et a collaboré à la revue *Vértice* ; il a participé à l'unique numéro de *Poesia Útil* (1962) ainsi qu'aux *Poemas Livres* (1962-68). Cf. L'étude de Fernando J. B. MARTINHO, « A confissão e a guerra », *Jornal de Letras*, 3 de Janeiro, 1996, p. 4 ; Cf. pour plus d'informations biographiques, Susana NEVES, « Um retrato de FAP », *Espacio/Espaço Escrito* 15/16, 1998, p. 7-21.
- 16 Cf. Joaquim Manuel MAGALHÃES, « Fernando Assis Pacheco », *Os Dois Crepúsculos*, Lisbonne, A Regra do Jogo, 1981, p. 195 et 197 et chez le même critique « Fernando Assis Pacheco », *Um Pouco da Morte*, Lisbonne, Presença, 1989, p. 215.
- 17 Cité par Susana NEVES, *op. cit.*, 1998, p. 12.
- 18 « A Fala do Escriba », entretien de João Paulo Cotrim avec Assis Pacheco, in Fernando Assis PACHECO, *Retratos Falados*, Porto, Asa, 2001, p. 60.
- 19 *Ibidem.*
- 20 Fernando Assis Pacheco, *A Musa Irregular*, éd. cit., p. 30.
- 21 J'évoque ici le titre du livre de Anne KARPf, *The War After : Living with Holocaust*, Londres, Heinemann, 2000.
- 22 « A Fala do Escriba », entretien de João Paulo Cotrim, in Fernando Assis PACHECO, *Retratos Falados*, éd. cit., p. 62-63. Cf. Également le poème « Outro Nome para as Noites », in Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, éd. cit., p. 186.
- 23 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, éd. cit., p. 69.
- 24 *Ibid.*, p. 39-40.

- 25 Cf. Fernando J. B. MARTINHO, « A confissão e a guerra », *Jornal de Letras*, 3 de Janeiro, 1996, p. 5.
- 26 Sur cette question voir l'analyse de Fernando J.B. MARTINHO, *op. cit.*, p. 5.
- 27 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, éd. cit., p. 41.
- 28 *Ibid.*, p. 52.
- 29 *Ibid.*, p. 48-49.
- 30 *Ibid.*, p. 49-50.
- 31 *Ibid.*, p. 51.
- 32 Cf. les poèmes « Ou, Quem Sabe... » et « Outro Nome Para as Noites », *ibid.*, respectivement, p. 53-55 et p. 186.
- 33 *Ibid.*, p. 58. Il s'agit de l'abréviation de "Foda-se !" (Putain !).
- 34 *Ibid.*, p. 74.
- 35 *Ibid.*, p. 58.
- 36 *Ibid.*, p. 66.
- 37 *Ibid.*, p. 60 et 59.
- 38 *Ibid.*, p. 58-59.
- 39 *Ibid.*, p. 77-78.
- 40 Cf. Paul FUSSELL, *The Great War and the Modern Memory*, New York, Oxford University Press, 1975.
- 41 « Em 1960, a geração nova, atingida pelo deflagar da luta, mergulha na mística colectiva e sente-se motivada pela aventura africana; mas é outro o estado de espírito da geração de hoje; e na verdade o ambiente familiar e social que os novos jovens encontram é também diverso. Elementos da alta burguesia, famílias tradicionais [...] figuras da alta-roda política [...] têm sido partidários incondicionais da defesa de África; mas agora, ao cabo destes seis anos, os seus filhos atingem a idade militar, são mobilizados, têm de seguir para o ultramar; e então, salvo excepções, revelam uma clara mudança de atitude. », Franco NOGUEIRA, cité par Nuno Mira VAZ, *Opiniões Públicas Durante as Guerras de África 1961-74*, Lisbonne, Quetzal Editores/Instituto de Defesa Nacional, 1997, p. 256-257.
- 42 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, éd. cit., p. 163-164.
- 43 Fernando Assis PACHECO, « Desversos », in *Jornal de Letras*, 20 de Novembro, 1996, p. 9.

44 Catherine Savage BROSMAN, « The Functions of War Literature », *Journal of the South Central Modern Language Association*, 1992, 9, 2, p. 85.

45 Ver Roberto VECCHI, *op. cit.*, p. 398.

46 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, éd. cit, p. 8.

AUTEUR

Margarida Calafate Ribeiro

Université de Coimbra

IDREF : <https://www.idref.fr/080672132>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0003-4865-1761>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/margarida-calafate-ribeiro>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000066608861>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15011166>