

Le monde selon Ryszard Kapuściński

Olga STANISLAWSKA

Ryszard Kapuściński (1932-2007), qui contribua à renouveler le reportage littéraire, était-il un journaliste peu scrupuleux ? Sans gommer les ambiguïtés, Olga Stanisławska invite à relire celui qui fut témoin des principaux bouleversements du second XX^e siècle pour mieux saisir, à travers l'évolution de ses méthodes d'enquête, son singulier rapport au monde.

Autour de : Ryszard Kapuściński, *Œuvres*, traduit du polonais par Véronique Patte, Flammarion, 2014, 35 €.

L'œuvre monumentale de Ryszard Kapuściński, grand reporter polonais (1932-2007), a été saluée à la fois par les journalistes, qui en ont fait un modèle du reportage littéraire, et par des écrivains aussi reconnus que John Updike, Salman Rushdie ou Gabriel García Márquez. Ses livres, vendus à plus d'un million d'exemplaires, offrent un témoignage exceptionnel des bouleversements survenus au cours de la seconde moitié du XX^e siècle : indépendances africaines, guerres sud-américaines, révolutions en Éthiopie ou en Iran, chute de l'URSS.

Le travail de Kapuściński suscite néanmoins de nombreuses polémiques, engageant la nature même du reportage littéraire et les frontières entre le fait et la fiction. Il incite également à s'interroger sur la tension entre les lectures historicistes et culturalistes du monde et à poser la question de la persistance d'un regard colonial. Le débat qui éclata en Pologne après la publication d'une biographie sans complaisance publiée en 2010 par Artur Domosławski prit, par ailleurs, une coloration politique : était en jeu la mémoire collective des pays de l'Est.

Un reporter face au pouvoir

Dans les dernières heures de l'URSS, alors que les intellectuels polonais organisaient la reconstruction politique de leur pays, Kapuściński a endossé le rôle qu'on lui octroyait, celui du penseur-expert. De son vivant, celui qui jouissait dans sa Pologne natale de la légitimité que lui octroyait son succès international (on le disait proche du prix Nobel) y était rarement critiqué. Pourtant, lorsqu'en 2010 son disciple et ami Artur Domosławski publie sa biographie sous le titre *Kapuscinski, le vrai et le plus que vrai*¹, le livre suscite une polémique si vive que seul le crash de l'avion présidentiel pourra en détourner l'attention (<http://fr.sputniknews.com/trend/smolensk/>).

¹ Artur Domosławski, *Kapuscinski, le vrai et le plus que vrai*, traduit du polonais par Laurence Dyèvre, préface de Jan Krauze, Paris, Les Arènes, 2011.

Si, quatre mois après le décès de Kapuściński, des articles de presse annonçaient qu'il avait collaboré avec les services secrets de la République populaire de Pologne, l'ouvrage de Domosławski incitait à dépasser les positions binaires qui prévalaient jusqu'alors. Parce qu'elle réenvisageait la place à accorder dans la mémoire collective à ceux qui avaient, comme Kapuściński, côtoyé peut-être de trop près l'ancien pouvoir, cette biographie vendue à plus de 100 000 exemplaires a marqué une étape décisive dans le débat national. Jusqu'alors, deux points de vue dominaient. Aux yeux des critiques les plus intransigeants, souvent trop jeunes pour avoir connu cette période, le pouvoir communiste apparaissait comme un occupant, opprimant un peuple en majorité hostile. Coopérer avec les autorités et bénéficier de leur soutien équivalait donc à un acte de collaboration. D'autres voix affirmaient pourtant que les Polonais, dans leur large majorité, percevaient l'État qui leur était alors imposé comme une réalité inévitable, avec laquelle il fallait composer. Pour Domosławski, les liens de Kapuściński avec le pouvoir ne témoignaient ni d'un cynisme calculateur, ni d'une concession faite à contre-cœur : ils étaient l'expression d'une croyance politique. Cette croyance n'avait pas empêché Kapuściński de publier en 1955 un reportage dénonçant l'incurie régnant à Nowa Huta, nouvelle ville sidérurgique, fleuron de l'industrie socialiste. Cela avait valu au jeune journaliste qu'il était d'être envoyé à l'étranger, loin de la politique locale. C'est en partie ce qui explique que ses convictions de gauche soient restées intactes, alors que la plupart des intellectuels polonais vivaient un véritable désenchantement. En Amérique Latine, où Kapuściński officiait après être passé en Afrique en tant que correspondant de l'agence polonaise PAP, c'était souvent en effet la droite conservatrice, soutenue par les intérêts nord-américains, qui menaçait le plus directement la liberté et le progrès social. Si, durant une courte période, Kapuściński a fourni des rapports — même d'une portée très limitée —, aux services de renseignements de son pays, il a donc très bien pu le faire par conviction.

Dans les années 1970, Kapuściński s'était toutefois montré de plus en plus critique envers le pouvoir polonais. Chez lui, son *Négus* (1978) avait été lu avec avidité — moins en tant qu'analyse de la cour vacillante d'Hailé Sélassié I^{er} qu'allégorie des dysfonctionnements du pouvoir en Europe de l'Est. En 1980, Kapuściński a suivi avec enthousiasme les grèves des chantiers navals de Gdańsk et, après l'instauration de la loi martiale, il a rendu sa carte du Parti. Une fois le mur de Berlin tombé, il a dressé dans *Imperium* (1993) un vaste rapport d'autopsie de l'empire soviétique. Certes, sans la carte du Parti ouvrier unifié et des soutiens haut placés, il lui aurait été difficile de travailler pour l'agence PAP. Il faut se souvenir toutefois qu'en Pologne plus qu'ailleurs, le pouvoir épargnait la culture de pressions idéologiques trop insistantes. De nombreux intellectuels contemporains, comme le cinéaste Andrzej Wajda ou les hommes de théâtre Tadeusz Kantor et Jerzy Grotowski, voyageaient et produisaient leurs œuvres librement, à condition de ne pas critiquer ouvertement le régime. Et si la vie de Kapuściński, qui comptait des amis aussi bien parmi les membres du Comité Central que les opposants historiques, était faite d'équilibres précaires, c'était aussi le cas d'innombrables autres Polonais. Enfin, comme le rappelle Domosławski, la question de la collaboration des journalistes avec les autorités ne concerne pas uniquement l'ancien bloc de l'Est, et la ligne rouge à ne pas franchir demeure matière à débat.

Aux origines d'un style

Bien qu'au cours de sa longue carrière l'écriture de Kapuściński ait subi un nombre de transformations, son style, fluide et littéraire, est déjà présent dès les années 1960. Kapuściński procède par scènes, reconstitue des dialogues, rythme fortement sa prose. *D'une guerre l'autre – Angola, 1975* (1978), qui s'ouvre sur une description poignante du départ des

colons Portugais de Luanda, en offre un superbe exemple. Il s'agit d'un récit succinct, avec des changements rapides de techniques narratives qui reflètent bien l'urgence et la confusion du moment. Kapuściński couronne cette première époque par *Il n'y aura pas de paradis*² (1978). Aux reportages et analyses, il juxtapose ici une lettre d'un député tanzanien, des extraits de journaux locaux, des réminiscences de sa vie de reporter, des projets de livres à écrire ou de courtes observations philosophiques, comme celle sur le silence généré par la dictature. À travers cette hétérogénéité, Kapuściński tente d'exploiter tout le potentiel de ce genre qu'est le reportage — si le journalisme objectifiant creuse un fossé entre les faits qu'il prend pour objet et l'univers des expériences personnelles du lecteur, le reportage tente de combler ce décalage. La polyphonie de *Il n'y aura pas de paradis* répond ainsi à la dynamique de la réalité perçue : les grands événements s'y entremêlent avec de simples tranches de vie quotidienne, le tout foisonnant de détails sensoriels.

Kapuściński sort ainsi du dilemme auquel est confronté tout reporter étranger — trouver un équilibre entre le récit et l'analyse, l'expérience et l'interprétation, esquisser le contexte historique sans abandonner l'instant immédiat, décrire ce qui constitue la règle sans oublier ce qui lui échappe. Il évite de clore ses récits, de conclure et de généraliser ; il met en scène un narrateur qui, en tant qu'être humain, dévoile son incertitude, et en tant qu'auteur révèle l'impossibilité d'achever son œuvre³. Dès le début, les écrits de Kapuściński repoussaient ainsi les limites du reportage littéraire.

Dans *Le Négus*, qui lui valut une renommée internationale et a été adapté par Jonathan Miller au Royal Court Théâtre de Londres, Kapuściński expérimentait à nouveau, s'approchant cette fois-ci de la fiction. Le livre aborde la fin du règne d'Hailé Sélassié à travers les récits des dignitaires de sa cour ; beaucoup ont vu dans ses personnages des créations artistiques. Plusieurs historiens ont mis en doute le fait que, sous le régime sanglant du colonel Mengistu Hailé Mariam, Kapuściński ait pu réellement rencontrer d'anciens notables, dont il ne cite que les initiales ; leurs fonctions ne correspondraient pas, en outre, à la réalité éthiopienne.

Kapuściński a, certes, forcé le trait : Hailé Sélassié n'était pas illettré, comme le décrit *Le Négus*, et il ne laissait pas son petit chien uriner sur les chaussures des ses dignitaires. La véracité stricte ne semblait pourtant pas primordiale aux yeux de la plupart des lecteurs. Lorsqu'un des notables se met à citer un célèbre poème polonais, le lecteur comprend que *Le Négus* dit autant de la Pologne que de l'Éthiopie. Les reporters polonais étaient habitués à louvoyer pour duper la censure et à éviter de mettre en danger leurs sources : leurs récits ne devaient pas être lus littéralement. Et si le reportage littéraire s'est tellement développé en Pologne, c'est justement pour sa capacité à multiplier les niveaux de lecture à travers des allégories et des métaphores. Lorsqu'une dépêche, citée à la fin du livre, annonce que l'empereur est mort de façon naturelle, le lecteur polonais a le sang glacé : le langage de presse officielle est pour lui le signe du mensonge.

Le langage joue justement un rôle primordial dans *Le Négus*. Pour distinguer la langue des notables de celle du narrateur, et ainsi figurer le caractère archaïque et rigide du pouvoir absolu – quel qu'il soit –, Kapuściński emprunte à la littérature baroque polonaise de longues

² Le titre original, « La guerre du foot », fait référence au conflit entre le Honduras et le Salvador, survenu en 1969 après un match à Tegucigalpa.

³ La formule est de Przemysław Czapliński, « Kłopoty z nowoczesnością », dans Bogusław Wroblewski, « *Życie jest z przenikania...* » *Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, PIW, Varsovie, 2008.

phrases, imitant la syntaxe latine⁴. L'autorité possède ici elle-même un caractère fictif, et elle s'effondre lorsque personne n'y croit plus. Cet effondrement progressif se reflète dans l'effondrement de la syntaxe, et le texte devient de plus en plus haletant. Le narrateur – l'*alter ego* de Kapuściński – qui s'exprime, lui, dans une langue contemporaine, précise et concise, met les récits des notables en perspective et intervient presque en juge. Il se place ainsi du côté des révolutionnaires, qui représentent ici un autre pouvoir, non moins autoritaire, mais plus moderne et plus juste. Il faudra attendre le livre suivant, *Le Shah* (1982), pour que Kapuściński analyse les lendemains amers des révolutions (en l'occurrence, celle d'Iran) ; une critique de l'Éthiopie de Hailé Mengistu Mariam, soutenue par l'URSS, n'aurait pas pu paraître dans la Pologne de la fin des années 1970⁵.

Les observateurs étrangers ont vu dans *Le Négus* une métaphore universelle : Alvin Toffler l'a qualifié de « fable effrayante et brillante », Salman Rushdie l'a comparé au *Prince* de « Machiavel réécrit par Italo Calvino », et John Updike jugeait qu'il « produi[sait] le même effet qu'un Kafka qui décrirait son "Château" de l'intérieur »⁶. Autant de références fictionnelles : la valeur du *Négus* s'avérait moins documentaire qu'artistique. Et l'efficacité du livre découlait peut-être du fait que le lecteur était maintenu dans le doute (vérité ? fiction ?), en position de faiblesse ; une manière de plus pour Kapuściński de recréer le jeu de pouvoirs.

Kapuściński, qui qualifiait son travail de « reportage littéraire », le comparait parfois au « nouveau journalisme » né aux États-Unis dans les années 1960 avec Tom Wolfe, Norman Mailer, Gay Talese, Truman Capote ou Hunter S. Thompson. Il s'identifiait tout de même aussi bien au reportage européen, qui laissait traditionnellement une plus grande place à la subjectivité (<http://contextes.revues.org/5355>). L'écriture de Kapuściński puisait justement sa force dans l'empathie — pour lui, la principale qualité d'un reporter. Il semblait par ailleurs résigné face à l'impossibilité d'éviter des erreurs factuelles et n'enregistrait pas ses interviews, préférant prendre des notes, souvent en fin de journée. Si tu ne te souviens pas d'un détail, disait-il, c'est qu'il n'était pas important. Il ne s'agissait pas de négligence ; la fidélité à « l'essence des choses » et la capture de « l'esprit du temps » primait à ses yeux sur la description exacte des faits.

Cette approche a trouvé ses défenseurs. Neal Asherson estime par exemple que même si Kapuściński « était capable d'inventer pour rendre la vérité encore plus vraie », ceci faisait de lui « un grand conteur, ("story-teller"), mais pas un menteur » (<http://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/mar/03/ryszard-kapuscinski-story-liar>). Ce n'est pas l'avis de tout le monde. Pour Peter Englund (<http://www.ft.com/cms/s/2/b63cf254-ed1d-11e1-95ba-00144feab49a.html>), l'ajout d'une seule note de fiction suffit pour qu'un texte factuel change complètement de statut et le journalisme perd ainsi de sa crédibilité. Qu'il utilise des techniques romanesques est une chose ; une autre, qu'il prenne ses libertés avec les faits. Paweł Zajas y voit une rupture – moralement questionnable – du « pacte référentiel », ce pacte tacite entre l'auteur et le lecteur qui concerne le statut du texte, et il déplore que Kapuściński bénéficie de l'engouement du lecteur pour « les histoires vraies », sans se priver toutefois de la possibilité d'embellir ces histoires à sa guise, que lui offre la fiction. Jędrzej Morawiecki déplore enfin que la critique

⁴ L'un des exemples les plus connus de cette langue baroque se trouve dans Jan Chryzostom Pasek, *Mémoires*, traduit du polonais par Paul Cazin, Éditions Noir sur Blanc, 2000.

⁵ Kinga Kosmala, *Ryszard Kapuściński : Reportage and Ethics or Fading Tyranny of the Narrative*, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Mein, 2012.

⁶ Cité par A. Domoslawski, *Kapuscinski, le vrai et le plus que vrai*, op. cit., p. 362.

des méthodes de Kapuściński, devenu une icône du reportage littéraire, mette en péril le genre en tant que tel, et que ceux qui défendent la fidélité aux faits se retrouvent, souvent malgré eux, du côté d'un journalisme corporatif formaté — face aux partisans d'une certaine liberté artistique.

Toute œuvre de non-fiction puise une grande partie de sa légitimité dans l'autorité de l'auteur. Les quatrièmes de couverture de diverses éditions de livres de Kapuściński le disaient témoin de vingt-huit coups d'état et révolutions, quatre fois condamné à mort et proche de Che Guevara, Salvador Allende ou Patrice Lumumba. Selon Artur Domosławski, Kapuściński était conscient que sa légende augmentait la force de son écriture et une certaine exagération n'aurait pas épargné le récit de sa propre vie. La posture de reporter-aventurier qu'adoptait Kapuściński pourrait en effet être analysée à la lumière de récits d'initiation masculine dans la tradition, par exemple, d'Ernest Hemingway. Son monde demeurerait aussi décidément masculin, même lorsque son alter *ego littéraire* se transformait en voyageur-penseur humble qui dévoile ses faiblesses — un nouveau personnage, qui, selon Kinga Kosmala, devait souligner ses affinités avec les « subalternes ».

De l'histoire à la culture

À ses débuts, Kapuściński, historien de formation, adoptait une lecture du monde fondée essentiellement sur l'analyse des événements et des processus historiques. La fin de la guerre froide et la guerre en ex-Yougoslavie amenaient toutefois de nombreux penseurs de l'époque à développer une nouvelle perspective — les interprétations culturelles l'emportaient dorénavant partout sur les lectures historiques. Le débat se concentrait sur la « fin de l'Histoire » et le « choc des civilisations ». Les identités religieuses ou ethniques semblaient constituer les principales forces motrices de l'humanité, et les guerres étaient plus souvent attribuées à l'altérité culturelle qu'aux mécanismes économiques. Kapuściński, lecteur de plus en plus assidu de grandes analyses théoriques, a fait de ce changement d'angle le sien. Lorsqu'il observait les grands bouleversements des années 1960 en Afrique, mais aussi en Géorgie ou Kirghizie, il était déjà fasciné par le conflit entre les traditions locales et l'avènement de la modernisation à l'occidentale, qui lui semblait pourtant nécessaire pour déboulonner les anciens despotismes. Les luttes d'émancipation qu'il tentait de décrypter jusqu'alors semblaient toutefois avoir abouti à des impasses, et les dictatures et les révolutions se répétaient. À la recherche de mécanismes plus profonds, Kapuściński s'intéressait dorénavant plutôt à la continuité qu'au changement. Et il voyait dans le grand reporter un « traducteur », un « passeur » de cultures. Ses lecteurs, en prise avec le nouveau monde, étaient avides d'explication. La différence culturelle les passionnait. Elle attirait avec la promesse de consommation de nouvelles expériences, nourrissait des fantasmes d'alternative dans un quotidien rongé par la routine, et terrifiait en même temps par son potentiel explosif.

Lorsque Kapuściński définissait son objet comme les « cultures », il semblait apparenter sa tâche à celle de l'ethnographe. Si la chronologie des textes rassemblés jadis dans *Il n'y aura pas de paradis* était chamboulée, chacun d'eux était toutefois daté. Lorsque vingt ans plus tard, dans *Ébène* (1998), la datation a tendance à disparaître, la vocation d'historien semble être définitivement vaincue par le regard ethnographique, comme s'il s'agissait à présent d'esquisser des vérités intemporelles qui dépasseraient leurs manifestations dans l'Histoire. Ce n'est donc pas un hasard si dans *Mes Voyages avec Hérodote* (2006), un essai historique et philosophique où le voyage se déroule non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps, Kapuściński s'appuie sur l'historien antique le plus sensible aux différences culturelles. Il profite de l'occasion pour revenir sur ses propres

analyses dans une perspective plus culturaliste⁷, et émet le souhait de consacrer un prochain ouvrage à l'ethnographe Bronislaw Malinowski.

Quelle ethnographie ?

Dans sa première grande période, lorsque Kapuściński aspirait surtout à être un témoin de l'Histoire en devenir, ses méthodes de travail pouvaient rappeler celles des fondateurs de ce qu'on appelle « l'observation participante ». Les longs échanges avec les « informateurs locaux », qui constituaient la base de l'ethnographie plus traditionnelle, ne se retrouvaient chez eux qu'au deuxième plan. Ce qui primait, c'était l'expérience, construite sur du vécu physique de la vie quotidienne, gage de légitimité – le fameux « j'y étais », que James Clifford présentait comme le « mode d'autorité expérientiel⁸ ». De la même manière, Kapuściński s'appuyait surtout sur son propre don d'observation.

Avec *Imperium* (1993), livre fondé sur ses voyages à travers l'espace postsoviétique, l'introduction d'un nouveau regard, moins historiciste et plus culturaliste, s'accompagne d'un changement progressif de méthode. L'accent est toujours mis sur l'expérience, mais l'observation du terrain joue un rôle de plus en plus réduit, et l'interprétation prend le dessus. Cette interprétation se fait à la lumière d'un *corpus* impressionnant de textes (*Imperium* affiche une liste de soixante références bibliographiques). De fait, la culture elle-même y est perçue comme un assemblage de textes soumis à l'interprétation, ainsi que chez les fondateurs de ce que James Clifford qualifie d'« anthropologie interprétative ». Une anthropologie où l'ethnographe s'apparente effectivement au traducteur littéraire ou, plus spécifiquement, au critique qui rassemble les significations éparses d'un texte sous une seule intention cohérente. En définissant le reporter comme « traducteur de cultures », Kapuściński semble partager cette croyance en la culture comme un tout cohérent. Lui aussi recherche la synecdoque, ce petit fragment qui refléterait le tout. Et son travail paraît animé par la même utopie – établir un accès à la fois sensuel et intellectuel à une autre culture, à travers une mosaïque de fragments choisis.

Sous la plume des anthropologues de l'école « interprétative », l'événement, séparé de ses acteurs et de leurs intentions, devient « texte ». L'acteur de l'événement particulier ou l'auteur spécifique d'un discours, est remplacé par un auteur général, « le sujet absolu » (« les Trobriandais » ou « les Nuer »). De la même manière, Kapuściński parle « des Russes » dans *Imperium*, et « des Africains » dans *Ébène*. Chez lui aussi, les personnages individuels perdent de plus en plus leur autonomie. Leur vécu, tout comme leur parole, est le plus souvent utilisé pour valider un propos formulé au préalable, à la lecture de textes. Il en va de même avec l'expérience propre de l'auteur – ce n'est qu'une fois confrontée aux textes théoriques qu'elle débouche sur des généralisations.

Le biais ethnographique, apparu dans la vision du monde de Kapuściński au cours des années 1990, le tire en effet vers une conception de l'ethnographie déjà controversée. Les nouvelles tendances ethnographiques tentaient en effet de rompre avec la convention littéraire/herméneutique, pour faire de l'ethnographie « un processus dialogique où les

⁷ La chute du président Boumediène en Algérie, par exemple, peut être ainsi revue en termes de conflit entre la chrétienté et l'islam, et au sein même de l'islam –, ce qui n'était pas le cas vingt ans plus tôt dans *Il n'y aura pas de paradis*.

⁸ James Clifford, « De l'autorité en ethnographie. Le récit anthropologique comme texte littéraire », dans Daniel Céfai, *L'Enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2003.

interlocuteurs s'emploient à négocier une vision partagée de la réalité⁹ ». Si, dans ses réflexions théoriques, Kapuściński reconnaissait pleinement la nécessité d'un tel dialogue¹⁰, il ne l'a pas incorporé dans *Imperium* ou *Ébène*. Et paradoxalement, en s'orientant vers une ethnographie classique, il s'éloignait lui-même de ses grandes trouvailles de l'époque précédente – les formes ouvertes, polyphoniques, non-totalisantes de *Il n'y aura pas de paradis*.

Imperium a rencontré un grand succès, mais aussi de fortes critiques. En effet, Kapuściński n'y échappe pas aux généralisations simplificatrices, dans la tradition des récits de voyage européens. La Russie, décrite au moyen de phrases longues et statiques, dans un récit à la structure délibérément distendue, semble ici un vaste espace d'inertie et de fatalisme où tout changement profond demeure impossible, du fait du conditionnement culturel. L'URSS ne disparaît pas à la faveur d'événements fulgurants, comme ceux dont Kapuściński a été témoin ailleurs, mais s'affaisse insensiblement. Si Kapuściński a proclamé son intérêt pour l'école des Annales et l'histoire au long cours, son écriture évolue ici plutôt vers des descriptions essentialistes. Et même lorsqu'il déclare que la synthèse qu'il a tentée dans *Imperium* était sujette à un inévitable effritement, ce dernier semblait refléter son objet, perçu comme l'incarnation de perpétuelle désintégration.

Une vision exotique

Lors du partage colonial de l'Afrique, comme se plaisait à le rappeler Kapuściński, la Pologne était elle-même un pays annexé par des puissances voisines. Cela, affirmait-il, l'aidait à inspirer facilement confiance dans le monde postcolonial qui s'émancipait alors des anciens pouvoirs — le passeport du bloc de l'Est y étant aussi pour quelque chose. Peut-on dire pourtant que les Polonais portaient sur ce continent un regard très différent de celui des habitants des anciens empires coloniaux ? Dans la Pologne reconstituée d'après 1918, la Ligue Maritime et Coloniale, qui revendiquait le droit aux colonies, affichait plus d'un million de membres. Le statut périphérique du pays exacerbait le besoin de souligner son appartenance à la « civilisation occidentale » à la faveur d'une « barbarisation » de la Russie, d'un regard exotisant porté sur les continents colonisés ou de l'adoption des concepts de race, communes à l'époque en France ou Grande-Bretagne. Kapuściński lui-même expliquait son intérêt pour l'altérité par son enfance à Pińsk, petite ville multiculturelle qui se trouve aujourd'hui au Bélarus, et où se côtoyaient alors aux confins de la Pologne Polonais, Juifs et Bélarusses — nombreux sont les historiens qui analysent aujourd'hui leurs relations à la lumière des théories postcoloniales. L'œuvre de Kapuściński se réfère passionnément aux idéaux de fraternité, épousant avec enthousiasme la cause des indépendances. Est-elle toutefois complètement libre d'un regard qui charrie un rapport caché de domination ?

Les défenseurs de Kapuściński expliquaient que blâmer *Le Négus* pour ses inexactitudes, c'était ne pas comprendre qu'il s'agissait d'une allégorie. John Ryle a démonté la logique eurocentrique de telles affirmations, en invitant les lecteurs à imaginer un auteur éthiopien qui publierait un livre qu'il déclarerait fondé sur ses rencontres avec des membres anonymes du Comité Central du Parti ouvrier unifié polonais. Ne susciterait-il pas l'indignation s'il clamait ensuite que les distorsions des faits importaient peu, puisque il ne

⁹ Clifford, *op. cit.*, p. 281.

¹⁰ Voir Ryszard Kapuściński, *Autoportrait d'un reporter*, présentation, choix de textes, notes et dossier par Patrice Kleef, traduction du polonais de Véronique Patte, Paris, Flammarion, 2010.

s'agissait que d'une image ? Selon Ryle, dans la vision de Kapuściński, « L'Afrique constitue [...] le domaine de l'oral, du mythe, où le reporter est libéré de la contrainte des dates et des faits, du tedium de vérifications, de la tyrannie des documents et des archives. Il est libre de généraliser sur l'Afrique¹¹ » (<http://www.richardwebster.net/johnryle.html>). Si Kapuściński avait décrit un monde un peu plus connu de ses lecteurs – la France, par exemple – ses écarts par rapport aux faits auraient certainement été traités avec moins d'indulgence. Mais les détails de la réalité africaine intéressaient peu son public, qui désirait simplement lire une histoire captivante et « authentique », quelles que soient les modalités de cette « authenticité ». De fait, chez les écrivains européens – en commençant par un autre Polonais, Joseph Conrad –, l'Afrique a traditionnellement servi de toile de fond, de scénographie à des psychodrames individuels.

Ebène, véritable somme qui relate quarante ans d'expériences africaines, fut un grand succès international. L'écrivain kenyan Binyavanga Wainaina, auteur d'un célèbre essai satirique « *How to write about Africa* » (2005) (<http://textandcommunity.gmu.edu/2009/resources/how-write.pdf>) avouait, toutefois, d'avoir particulièrement visé Kapuściński, dont il ne comprenait pas la popularité auprès des élites intellectuelles occidentales (<http://mg.co.za/article/2007-03-20-on-kapuscinskis-gonzo-orientalism>). David Rieff et Aleksandar Hemon partageaient ces réticences¹². *Ébène*, soulignait Hemon, s'ouvrait, à juste titre, sur l'idée que l'Afrique en tant qu'unité n'existait pas et qu'on avait à faire ici avec une infinie diversité. Le livre, remarquait Hemon, foisonnait toutefois de généralisations commençant par « En Afrique », « Les Africains » ou « L'Africain ». Il en citait quelques-unes : « L'Européen et l'Africain ont une conception du temps différente, ils le perçoivent autrement, ont un rapport particulier avec lui... C'est pourquoi l'Africain qui prend place dans l'autocar ne pose aucune question sur l'heure du départ. Il entre, s'installe à une place libre et sombre aussitôt dans l'état où il passe la majeure partie de son existence : la torpeur¹³ ». Difficile de lire ce passage sans penser aux stigmatisations de l'époque coloniale et aux retours contemporains du stéréotype de « l'immobilité de l'homme africain », censé exister hors de l'Histoire.

L'identité, dans les écrits de Kapuściński, est une chose qui nous est donnée une fois pour toutes ; l'auteur demeure en cela un héritier fidèle du modernisme. Il n'est pas prêt non plus à abandonner le concept de « race », qu'il associe à un territoire particulier. « Incroyable, le degré d'intégration de chaque race à son paysage, à son climat ! [...] Parmi ces palmiers, ces lianes, cette forêt vierge et cette jungle, l'homme blanc est comme une pièce rapportée, bizarre et discordante » (p. 11). Dès le titre, *Ébène* (1998) témoigne ainsi d'une racialisation de l'espace africain, loin de l'ironie dénonciatrice de la *Terre d'Ébène* (1928) d'un Albert Londres (<http://www.medias19.org/index.php?id=337>).

L'Afrique apparaît dans *Ebène* comme le lieu de manifestation des extrêmes – pauvreté, climat, violence. Rien n'y semble ordinaire ou familier. Kapuściński y rencontre-t-il des intellectuels, des écrivains, des artistes ou des entrepreneurs ? Il n'en fait pas état, et, hormis quelques fonctionnaires, les personnages sont soit des dictateurs sanguinaires (Idi

¹¹ John Ryle, "At play in the bush of ghosts. Tropical baroque, African reality and the work of Ryszard Kapuściński", Times Literary Supplement, 27 July 2001, consulté le 10 décembre 2013.

¹² David Rieff, « Post-Colonial Mumbo-Jumbo », Los Angeles Times, 26 août 2001, consulté le 15 avril 2013 ; Aleksandar Hemon, « Misguided Tour », The Village Voice, 24 avril 2001, consulté le 20 avril 2013.

¹³ Ryszard Kapuściński, *Ebène. Aventures africaines*, trad. Véronique Patte, Plon, 2000, p. 23. Les références suivantes renvoient à cette édition.

Amin Dada ou Charles Taylor), soit des gens simples admirés pour leur capacité de survie. Les cultures africaines sont décrites comme « infiniment compliquées », « alambiquées » et « mystérieuses » (p. 36). Pas de bibliographie, dans *Ébène* ; Kapuściński appuie son autorité sur un parcours semi-initiatique qui le porte de l'ignorance à l'expertise. Il séduit les lecteurs en se présentant initialement comme l'un d'eux — un étranger forcément perplexe vis-à-vis de ce qui est présenté comme une différence radicale. Légitimé par son expérience, il devient vite un guide rassurant.

Si, dans la presse polonaise, Kapuściński s'élevait contre les méfaits de la mondialisation et de l'interventionnisme occidental, notamment en Iraq, *Ébène* ne mentionne pas l'ingérence étrangère, toujours présente — fût-ce insidieusement — après les indépendances. Dès lors, la seule raison de la défaillance apparente de nombreux états africains semble être une inadaptation culturelle à la démocratisation, qui mène à l'appropriation du pouvoir par des tyrans corrompus. Et lorsque Kapuściński sort de cette perspective culturaliste, ce n'est que pour s'interroger sur les mécanismes universels du pouvoir.

Les débats passionnels suscités par l'œuvre de Kapuściński démontrent à quel point elle constitue un objet fécond s'offrant à une réappropriation critique. Nombre de ses livres — parmi lesquels *D'une guerre l'autre – Angola 1975* ou *Le Négus* — conservent une grande puissance. Dans son ambition (utopique), de capter, synthétiser et expliquer les mutations du monde, le reportage y apparaît comme un instrument à poser des questions plutôt qu'à élaborer les réponses. C'est lorsqu'il essaie d'ouvrir plutôt que de clore le débat, lorsqu'il n'illustre pas une théorie générale, mais la soumet à l'épreuve de la réalité, lorsqu'il garde une place pour l'individuel, l'aléatoire, l'exceptionnel, que Ryszard Kapuściński justifie magistralement son statut d'icône du reportage littéraire.

Publié dans laviedesidees.fr, le 28 décembre 2015

© laviedesidees.fr