Mordons les chiens de garde !

Revue de presse n°44

octobre-décembre 2026

Culture

Table des matières

Bruegel, le monde à l'envers.....3
Mahmoud Darwich par lui-même.....10
L'héritier de BHL dans l'avion présidentiel.....13

Bruegel, le monde à l'envers

Quand Pieter Bruegel l'Ancien peint la chute d'Icare, il traite une histoire connue, mais il la représente de façon imprévue : Icare tombe discrètement dans un coin de la toile, parfaitement ignoré par les paysans qui travaillent le champ d'à côté. Toute son œuvre distord la représentation commune avec ironie. Les lectures de cette esthétique de la dissonance seront politiques. Et opposées.



Pieter Bruegel l'Ancien. – « Le Triomphe de la Mort », 1562
Museo Nacional del Prado - Dist. GrandPalaisRmn - image du Prado

En août 1941, le résistant communiste François Marie Claessens est arrêté à Anvers. Déporté à Neuengamme avec nombre de ses camarades belges, il est ensuite envoyé au camp de concentration de Dachau, où se trouvent la plupart des opposants politiques. Il survit de justesse aux interrogatoires brutaux et aux conditions de vie inhumaines auxquels il est soumis.
Pourtant, au milieu de l'horreur, « Bob », comme l'appelaient ses amis, se révèle un merveilleux conteur, entretenant ses codétenus avec des histoires sans fin sur des sujets aussi variés que la dialectique de Karl Marx, la théologie ou l'histoire de l'art belge pour les aider à tenir et à faire abstraction du présent. *« Des images truculentes de Teniers le Jeune se substituaient aux visions infernales dont nous étions les témoins et que Jérôme Bosch n'avait pas prévues »,* se souvient le gaulliste français Edmond Michelet dans ses Mémoires sur Dachau. *« La kermesse héroïque de Bob,* ajoute-t-il, *l'emportait sur la danse macabre à laquelle nous participions »* (1).

Parmi les histoires que Claessens aimait raconter, il y en a une qui concerne la mort de Pieter Bruegel l'Ancien. Selon une légende persistante en Belgique, le peintre serait mort d'une crise cardiaque alors qu'il observait un paysage flamand la tête entre les jambes : il s'agissait de le faire apparaître comme moins pittoresque pour pouvoir en distinguer la structure globale. C'est donc penché que le peintre tentait de voir le monde à l'envers, pour s'en défamiliariser afin de mieux le représenter. Bien qu'elle ne repose sur aucune preuve tangible, cette histoire caractérise néanmoins l'esthétique de Bruegel : un style qui rend le monde étrange et absurde, établissant une sorte d'extériorité par rapport à lui.



Pieter Bruegel l'Ancien. – « Le Peintre et l'Acheteur », vers 1565
The Albertina Museum

Dans un essai publié récemment, l'historien de l'art britannique Timothy James Clark propose une lecture originale de l'ironie qui caractérise le travail de l'artiste (2). Son matérialisme, écrit Clark, est *« le plus profond et le plus complet à nous avoir laissé une image du monde ».* Loin d'être une condamnation du monde, il manifesterait une critique du fantasme religieux de la transcendance qui a façonné la culture des masses ouvrières européennes (3). En d'autres termes, un plaidoyer en faveur du présent adossé à un scepticisme à l'égard de l'idée que nous pourrions radicalement transformer le monde.
Cette lecture s'inscrit en faux contre l'interprétation peut-être la plus commune du style du peintre flamand qui, depuis un influent essai de 1934 signé par l'historien de l'art Hans Sedlmayr, *Bruegel's Macchia,* a façonné les études sur son œuvre. Selon l'Autrichien, l'effet d'étrangeté généré par Bruegel était manifestement intentionnel, compte tenu de ses capacités artistiques évidentes. L'étrange rapport entre des espaces bien délimités et les figures *« ostensiblement plates »* et *« inexpressives »* créant l'impression qu'elles sont sur le point de *« sauter hors de l'espace dans lequel elles sont placées et dans un plan pictural qui est plus en avant »* (4). Ce processus produit alors un effet particulier sur le spectateur. Comme le note Sedlmayr, *« en regardant ces images, la logique de parties entières d'une composition s'effondre, et les objets représentés semblent étranges ».* Pour le spectateur, ce processus s'accompagnerait d'un choc et créerait un sentiment d'anxiété et de peur. La clé pour saisir cet effet, ajoute Sedlmayr, c'est la distanciation produite par le tableau. Aux yeux de Clark, toutefois, une telle lecture, dépeignant des *« états liminaires de l'humanité »,* serait une allégorie profondément pessimiste de la nature humaine (5).



Pieter Bruegel l'Ancien. – « Le Misanthrope », 1568

Cette humanité divorcée du divin

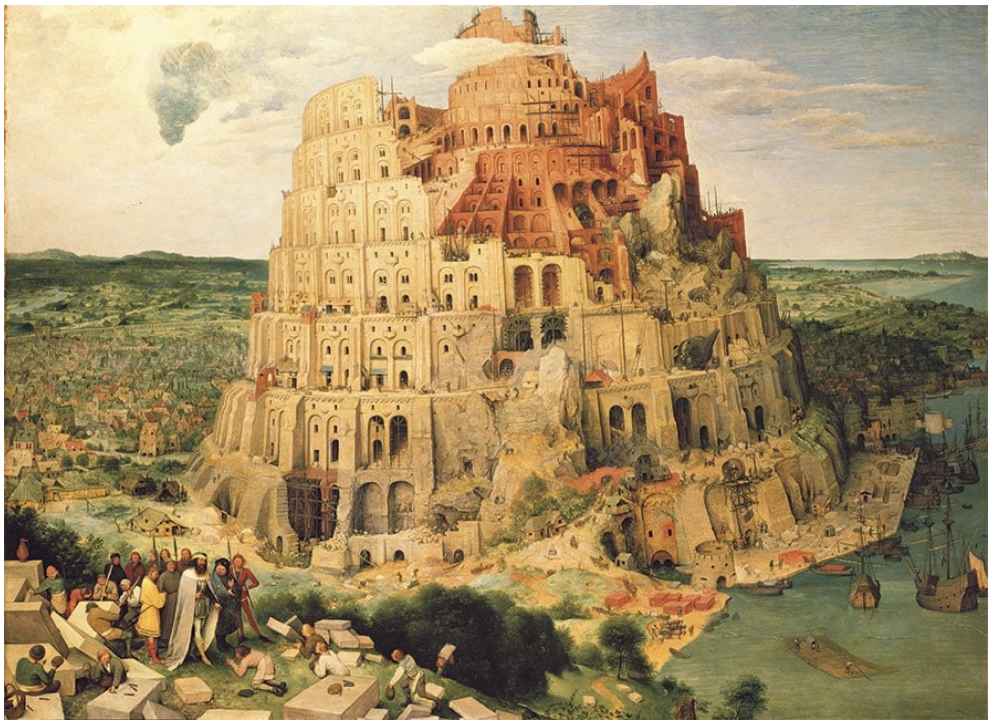
Sans surprise, tout ceci n'est pas sans lien avec le fait que Sedlmayr, membre du Parti national-socialiste des travailleurs allemands (NSDAP), était un nazi enthousiaste dès le début des années 1930. En tant que titulaire de la chaire d'histoire de l'art à l'université de Vienne, il ne proposait rien de moins que la démolition du quartier juif de la ville et la déportation de ses habitants afin d'ériger une « Hitlerstadt » destinée à devenir la pièce maîtresse d'une nouvelle Vienne. Malgré ce fanatisme politique, ses vues pessimistes sur la modernité ont suscité des réactions ambivalentes parmi les théoriciens de l'après-guerre. Le philosophe marxiste Theodor Adorno s'est, par exemple, trouvé paradoxalement proche de certaines des observations de Sedlmayr. Bien entendu, leurs regards sur le modernisme étaient radicalement opposés : la rationalité du capitalisme était au cœur de l'analyse d'Adorno, alors que Sedlmayr était préoccupé par le *« remplacement de l'autorité divine par l'autonomie humaine* (6) *».* Pour ce dernier, c'est précisément cette humanité divorcée du divin qui est dépeinte par Bruegel.

Ce point de vue allait façonner toute une série d'interprétations du maître flamand comme un *« froid ethnographe »,* un *« anatomiste de la folie des classes inférieures ».* Au mieux *« comiquement condescendant »* et au pire *« détaché, moralisateur, crûment répressif, froidement calculateur dans ses dispositions »* (7). À cette vision réactionnaire, Clark oppose une lecture plus humaniste. Si le monde de Bruegel est effectivement séparé du divin, il n'échappe jamais à ses contraintes matérielles. Un tel engagement de la part du « monarque du terre-à-terre » est ironiquement illustré par les personnages de Bruegel qui urinent ou défèquent dans nombre de ses tableaux. *« Un signe,* note Clark, *de la vie qui continue malgré tout »* et de notre constitution matérielle. Même les personnages bibliques sont peints comme s'ils étaient ordinaires, presque laids et comiques. *« Son manque de sérieux contrôlé »,* observe Clark, n'est pas du cynisme, mais plutôt *« ce qui lui permet de réfléchir si profondément et si humainement à ce que le monde matériel est, à l'animal humain dans sa simple existence physique, à ce que pourrait être le fait d'être pleinement et exclusivement dans le monde matériel »* (8). En d'autres termes, ce dont Bruegel a essayé de se moquer, c'est du *« désir d'échapper à l'existence mortelle, le rêve d'immortalité, l'idée même de transcendance ».*



Pieter Bruegel l'Ancien. – « Deux Singes », 1562
Gemäldegalerie, Berlin

Bruegel ne quitte jamais vraiment le monde, même dans ses tableaux les plus allégoriques. La représentation de l'enfer dans *Le Triomphe de la Mort,* par exemple, comprend une armée de squelettes qui semblent étonnamment humains. Certains s'ennuient, d'autres sont déguisés, volent des pièces d'or ou jouent de la musique. Ils présentent différents stades de décomposition, brouillant ainsi la distinction entre les vivants et les morts. Une telle peinture élimine la distance entre l'enfer et notre monde, dont l'au-delà n'est qu'une variante. Ce que le peintre flamand renvoyait à la religion, ajoute Clark, c'est que *« toutes les visions d'évasion et de perfectibilité sont hantées par les réalités du monde qu'elles prétendent transfigurer* (9) *».* Nous sommes, comme les *Deux Singes* de Bruegel, contraints par nos besoins matériels et corporels, incapables d'accéder à la transcendance. Ce qu'il propose, c'est une critique acerbe des fantasmes d'une rédemption future. *« Seule la terre,* écrit Clark en citant l'historien de l'art allemand Max Jakob Friedländer, *l'ici et le maintenant, était son domaine propre. »* Ce que Bruegel semble offrir, c'est donc une façon différente de penser les options – une vision qui n'est pas le monde à l'envers, pas un rêve de révolution, mais un changement plus lent, qui ressemble presque à une digestion. Où *« tout* (…) *peut devenir autre chose, mais pas de façon dramatique, pas dans un moment de métamorphose* (10) *».* Le monde de Bruegel ne *« résout rien »,* affirme Clark, mais nous montre des *« corps non modernes en action », « orientés vers la notion d'anti-travail ».*
En accord avec une certaine critique post-soixante-huitarde de la vie quotidienne, la lecture de Clark trouve chez Bruegel une idée de la politique comme création de formes de vie autres en tant que substitut à d'autres modèles de société. La manière dont nous devons vivre devient notre boussole plutôt que les attentes eschatologiques du « grand soir ». Bruegel incarne alors un modèle pour *« une gauche sans avenir »,* une gauche qui mettrait la *« question du capitalisme »* en suspens (11). En d'autres termes, il permet d'envisager une politique de gauche *« qui serait véritablement centrée sur le présent, non prophétique, désenchantée, se moquant continuellement de son propre présage ».* Si une telle lecture offre une interprétation stimulante de l'œuvre du peintre, il n'est pas certain qu'elle rende fidèlement compte d'une vision qui a non seulement créé une représentation remarquable de son époque, mais également établi une relation très spécifique avec le spectateur. Caractéristique qui a captivé un autre grand théoricien de la même période que Sedlmayr bien que tirant des conclusions opposées : Bertolt Brecht.



Pieter Bruegel l'Ancien. – « La Tour de Babel », vers 1563
BPK, Berlin - Hermann Buresch/Dist. GrandPalaisRmn

Deux ans après la publication de *Bruegel's Macchia,* Brecht, alors exilé sur l'île danoise de Fyn, reçut un grand livre illustré sur le peintre flamand. Captivé par l'œuvre de Bruegel, il emporte avec lui plusieurs tomes consacrés au peintre, d'abord en Suède, puis en Californie. Pendant cette période, le dramaturge allemand écrit quelques pages sur le sujet. Ses notes, intitulées « L'effet de distanciation chez Bruegel l'Ancien », n'ont été publiées qu'à titre posthume en 1956. Alors que pour Sedlmayr, l'étrangeté indique que, *« dans leur essence, [les humains] sont des hybrides problématiques et des créatures étrangères (voire carrément "mauvaises") »,* pour Brecht, chercher un jugement sur la nature humaine chez Bruegel est une erreur. Ce qui est en jeu c'est l'effet unique que ses compositions produisaient sur le spectateur. Les tableaux de Bruegel présentent des détails particuliers, des contradictions évidentes ou des impressions contrastées qui créent une défamiliarisation délibérée. Cela oblige le spectateur à prendre du recul, à réfléchir et à considérer la composition dans son ensemble.

Cet effet est particulièrement évident lorsque Bruegel peint tant des événements liturgiques que des événements ordinaires. Par exemple, dans *La Chute d'Icare,* il marginalise Icare en le plaçant dans le coin inférieur droit de la toile, rendant sa chute à peine perceptible. Les paysans flamands, au centre de la composition, sont absorbés par leur travail. On s'interroge immédiatement sur les raisons qui les amènent à ignorer l'événement principal. Mais encore sur ce qui a conduit le peintre à représenter un coucher de soleil alors qu'Icare tombe lorsque le soleil est au zénith. De même, dans *Le Portement de Croix,* un moulin à vent hollandais figure en bonne place dans le paysage, derrière le Christ, tandis que la cavalerie qui l'entoure semble être wallonne. Dans le même esprit, dans *Le Dénombrement de Bethléem,* Bruegel déplace la Vierge Marie et Joseph dans une petite ville flamande – Wijnegem – au cours du XVIe siècle. Cette scène de la Nativité est alors à moitié cachée dans l'agitation des activités ordinaires. L'auberge elle-même porte l'aigle bicéphale, symbole de l'empire des Habsbourg, auquel la Flandre appartenait. Enfin, une église se dresse à l'arrière-plan, comme si les villageois étaient sur le point d'assister à un événement qui s'est déjà produit. Ou peut-être cette cohabitation, dans le contexte de la Réforme, évoque-t-elle la tension entre l'institution et l'Église originelle ?



Pieter Bruegel l'Ancien. – « Les Apiculteurs », vers 1568
BPK, Berlin - Jörg P. Anders/Dist. GrandPalaisRmn

Les divergences observées par Brecht ne sont pas seulement chronologiques ou limitées aux personnages, mais s'étendent aux combinaisons particulières de paysages. Un exemple frappant est *La Tour de Babel,* directement inspirée du Colisée qu'il a pu apprécier lors de sa visite à Rome (probablement entre 1552 et 1554). Pourtant, c'est dans un paysage flamand, traversé par un aqueduc romain mais peuplé d'ouvriers, que se situe la composition. Cette juxtaposition génère une multiplicité d'impressions, empêchant le spectateur de se perdre dans la composition ou de se concentrer sur un seul aspect. Au contraire, les contrastes délibérés de Bruegel nous obligent à trouver le sens des relations établies par le tableau.

Une sorte d'étrangeté perpétuelle

D'une certaine manière, Bruegel a inventé une version de ce qui sera formalisé par Brecht comme l'*« effet de distanciation ».* Une manière de rendre quelque chose étrange afin de créer, comme l'a noté le critique américain Fredric Jameson, une sorte d'étrangeté perpétuelle (12). La diversité des sentiments que l'on peut éprouver en regardant de plus près ses peintures et les discordances que l'on y trouve nous obligent à toujours regarder l'ensemble, ce que Claessens avait lui-même appelé l'*« unité organique »* du tableau. Comme si ce qui unit ses personnages séparés et aliénés, ce sont les questions que le peintre pose au spectateur. Le propos de Bruegel n'est donc pas d'exprimer une condescendance à l'égard des êtres humains ou un plaidoyer pour le présentisme. Il nous invite plutôt à regarder le monde à l'envers, à discerner ce qui le façonne, à séparer l'essentiel du trivial et à nous forcer à nous interroger sur l'intention de l'artiste.

La chute d'Icare derrière les paysans n'est pas une sorte de plaidoyer pour une autre forme de vie paysanne, en dehors de la transcendance, mais un outil pour que le public s'interroge sur la relation sociale entre les deux. Dans *Le Portement de Croix,* en situant la Passion du Christ dans le cadre de la domination espagnole, il dissimule sa réalité sociale et politique dans un passé lointain, nous obligeant à *« regarder à nouveau, à réfléchir et à comparer l'histoire biblique avec l'histoire de [sa] propre époque ».* Comme l'a noté Brecht, Bruegel ne se contente pas de représenter son monde, mais tend à *« peindre des opinions dans ses tableaux »,* de sorte que *« le spectateur est lui aussi touché par plus d'un état d'esprit lorsqu'il les regarde »* (13). Ce sont donc les rapports sociaux dans lesquels sont pris les individus plutôt que leur intériorité qui intéressent le peintre. Ses personnages ont d'ailleurs souvent des expressions difficiles à interpréter, parfois indéterminées, ou sont, comme dans *Les Apiculteurs,* littéralement sans visage.



D'après Pieter Bruegel l'Ancien. – « La Chute d'Icare », vers 1558
Musée royal d'art ancien de Bruxelles

Comme s'il voulait détourner notre attention de leur psychologie ou de leurs pensées. *« Bien qu'il ait été capable de saisir la physionomie individuelle »,* note Tom Kuhn dans un essai sur l'influence de Bruegel sur l'esthétique de Brecht, *« il ne semble pas s'être intéressé à la représentation de l'individu ou de la psychologie ».* Une observation qui semble confirmée par le fait que, contrairement à la plupart de ses contemporains, Bruegel n'a vraisemblablement jamais peint de portraits. Ce que Brecht a trouvé dans la composition du peintre est donc plus qu'une autre manière de vivre : une esthétique centrée sur les contradictions qui façonnent le monde. Ce à quoi nous ne pouvons échapper n'est pas, comme le pensait Clark, le monde matériel, mais les forces sociales qui le structurent. Comme celles auxquelles Bruegel a été confronté en tant qu'artiste dans la société marchande montante qu'il a connue à Anvers. Dans *Le Peintre et l'Acheteur,* par exemple, il représente une version de lui-même en train d'achever un tableau tout en ignorant ostensiblement un acquéreur – l'un de ses riches collectionneurs ? – qui met déjà la main à la bourse pour acheter l'œuvre. Si Clark a raison de dénoncer une lecture pessimiste de Bruegel, il a tort d'ignorer la manière dont il rend compte des conflits de son temps.

Ce que Bruegel nous dit, ce n'est précisément pas comment vivre dans ces contradictions, mais comment les rendre saillantes en nous les rendant moins familières. Une esthétique qui cherche à comprendre plutôt qu'à décrire. Une esthétique qui ne nous dit pas quoi faire, mais nous indique où regarder si nous voulons changer le monde. Et si Bruegel était le premier réaliste ?

Daniel ZAMORA (Monde diplomatique, juillet 2026)

Professeur de sociologie à l'Université libre de Bruxelles. Une version de ce texte est parue sur Sidecar, le blog de la New Left Review.

(1) Edmond Michelet, *Rue de la liberté. Dachau 1943-1945,* Seuil, Paris, 2020 (1re éd. : 1983).
(2) Timothy James Clark, *On Bruegel,* Thames & Hudson, Londres, 2024. Ce livre est cependant une version révisée d'un chapitre sur Bruegel publié dans *Heaven on Earth : Painting and the Life to Come,* Thames & Hudson, 2020. / (3) *Ibid.* / (4) Hans Sedlmayr, « Bruegel's Macchia », dans Christopher S. Wood (sous la dir. de), *The Vienna School Reader,* Zone Books, New York, 1934. / (5) Timothy James Clark, *On Bruegel, op. cit.*
(6) *Cf.* Rachel Silveri et Trevor Stark, « "The chaos of total decay" : Sedlmayr's diagnosis », Selva, n° 2, automne 2020. / (7) Timothy James Clark, *On Bruegel, op. Cit.* / (8) *Ibid.* / (9) *Ibid.* / (10) Timothy James Clark, *Heaven on Earth, op. cit.*
(11) Timothy James Clark, « For a left with no future », *New Left Review,* n° 74, Londres, mars-avril 2012. *Cf.* aussi : Susan Watkins, « Presentism ? A reply to T. J. Clark », *New Left Review, op. cit.*
(12) Fredric Jameson, *Brecht and Method,* Verso, Londres, 1998.
(13) Tom Kuhn, « Brecht reads Bruegel : Verfremdung, gestic realism and the second phase of Brechtian theory », *Monatshefte,* vol. 105, n° 1, University of Wisconsin Press, Madison, mars 2013.

Mahmoud Darwich par lui-même

Le 17 février 1976, alors que Beyrouth est plongée dans la guerre civile, le journaliste français Bernard Violet rencontre Mahmoud Darwich (1941-2008), qui vit au Liban depuis trois ans après avoir quitté les territoires palestiniens occupés. Au cours d'un long entretien, conduit avec l'aide du sociologue Michel Seurat (1947-1986), le poète revient sur les événements fondateurs de sa vie : l'exil de 1948, son enfance de réfugié, son engagement politique ont forgé les bases d'une poésie à la fois esthétique et combattante. Prévu à l'origine pour France Culture avant d'être finalement refusé, ce témoignage est resté inédit pendant un demi-siècle.

À l'âge de 7 ans, Mahmoud Darwich n'était pas Mahmoud Darwich. Je me souviens très bien de cet enfant. Il était calme et menait une vie facile. Il est entré à l'école à 5 ans. Je crois qu'il fut un élève brillant. Je crois qu'il était également un peu aventurier. Il vivait dans un petit village appelé Al-Birwa, situé près d'Akka (1).
Un jour, en rentrant de l'école, il ne trouva pas sa mère à la maison. On lui dit qu'elle était partie à Akka en compagnie de sa grand-mère. Il décida sur-le-champ d'aller les rejoindre, sans savoir que c'était une ville. Il prit donc la route principale et marcha pendant plusieurs heures. Il n'a jamais eu peur, un peu soif seulement. Il était obstiné et désirait ardemment rejoindre sa mère. Il eut le sentiment de vivre une grande aventure. Il découvrit ce qu'était une ville, avec ses rues, ses maisons, ses gens. Bien évidemment, il n'y trouva pas sa mère et, après avoir pleuré, il décida de rebrousser chemin. Arrivé au village, il trouva tous les gens angoissés par sa disparition. On avait regardé dans tous les puits pour savoir s'il n'y était pas tombé. Lorsqu'un enfant disparaît dans un village, les habitants commencent toujours par inspecter les puits. Je me souviens très bien de cette anecdote.
Si l'enfant n'était pas tombé dans un puits ce jour-là, autre chose y tomba quelques jours plus tard. C'était une nuit de printemps (2), des coups de fusil réveillèrent mon père. On emmena l'enfant que j'étais avec quelques ustensiles de cuisine, et toute la famille partit sous un clair de lune à travers les champs d'oliviers, pour se retrouver, après quelques heures de marche, au Liban. À ce moment-là, l'enfant sut pour la première fois qu'il était un « réfugié ». Il sut également ce même jour que la lune avec laquelle il habitait était tombée dans un puits.
Je me souviens très bien de lui au Liban, dans des camps de réfugiés palestiniens. C'est là qu'a commencé sa véritable prise de conscience du monde. Il ne savait pas ce que signifiaient les mots « exil », « Israël », « retour ». Aucun enfant n'a besoin de ces mots, mais lui en avait besoin parce qu'il cohabitait avec eux. L'enfant est subitement passé de l'enfance au monde des adultes. Sa prise de conscience du drame palestinien s'est faite, elle, en vivant le drame lui-même. Elle est venue par les mots, et c'est ainsi qu'il est entré dans le monde du verbe.
Lorsque nous avons dû émigrer, nous avions l'impression que le problème n'était que provisoire, que les Arabes l'emporteraient sur les agresseurs et que tout serait fini en quelques semaines. Un an plus tard, les gens se sont rendu compte que c'était notre destin. Il fallait retourner en Palestine sans penser à ce qui se passerait après le retour. Nous sommes donc revenus en cachette au village.
Ce retour était pour nous comme la réalisation d'un rêve, mais le rêve était détruit. Le village lui-même était détruit. J'étais réfugié au Liban et je me suis retrouvé réfugié dans mon pays. Nous avons dû consacrer beaucoup d'efforts pour obtenir notre identité légale, car d'après la loi israélienne nous étions des « présents absents » (3) !
Au début, lorsque j'allais à l'école, je devais me cacher dans l'une des salles de peur que le surveillant ne me voie, car je n'avais aucune autorisation. N'ayant pas de carte d'identité, je n'étais pas un citoyen. C'est ainsi qu'a commencé la lutte.
Je me rappelle qu'à 10 ans j'étais passionné par la littérature et la poésie. Tout ce qui nous arrivait à mes parents et à moi, je l'écrivais. À 13 ou 14 ans, j'ai récité un poème lors d'une grande fête organisée pour célébrer la création de l'État d'Israël. Les autorités ont demandé à toutes les écoles de fêter l'anniversaire avec des discours. Le directeur de l'école dit un mot, le professeur en dit un autre, et l'un des élèves, un troisième. Puisque j'étais un élève brillant, surtout en dissertation, et que le professeur reconnaissait chez moi de bonnes dispositions pour la poésie, on m'a choisi pour réciter un poème. J'étais très content et j'ai écrit un poème contre cette histoire de la création de l'État.
J'y parlais de notre drame en tant que réfugiés, de la dispersion du peuple palestinien, du pillage de la terre et de la persécution par les gouverneurs militaires. J'étais sentimental et sans intelligence politique. Cela fit un bruit terrible dans le village, et c'est à ce moment-là que le gouverneur militaire m'a convoqué chez lui. Il m'a frappé et menacé de prison si je continuais à écrire des poèmes. La poésie n'était pas pour moi quelque chose de sérieux, mais plutôt une sorte d'effusion sentimentale et de divertissement. Le gouverneur militaire a, ce jour-là, défini ma voie : écrire de la poésie. J'ai effectivement compris que celle-ci était une arme.

Je devais choisir : soit ne pas combattre, c'est-à-dire ne pas écrire, soit lutter et donc écrire de la poésie. J'ai opté pour la lutte, et cela a forgé mon rapport à l'autorité.
Plus tard, lorsque je suis allé à l'école secondaire, j'ai constaté que les Israéliens nous enseignaient la manière parfaite de devenir sionistes. J'ai étudié tout ce qui concerne le peuple juif, mais pas grand-chose de l'islam et de l'histoire du peuple arabe. J'ai par exemple étudié la plupart des œuvres du poète juif Haïm Nahman Bialik (4). J'apprenais sa poésie par cœur. Je ne connaissais en revanche qu'un seul poème d'Al-Moutanabbi (5). Il fallait que j'apprenne la Bible par cœur pour réussir les examens, tandis que je n'ai jamais étudié le Coran. Tous les ouvrages littéraires qui abordaient la question nationale étaient interdits. Des professeurs arabes enseignaient à des élèves quelques poèmes anciens qui exaltaient la gloire de notre culture. Lorsqu'ils étaient pris « en faute », on leur interdisait d'enseigner et on les chassait.
Le jeune Arabe ne choisit pas de faire de la politique, c'est plutôt la politique qui vient à lui. Partout : à l'école, dans vos déplacements, lors de vos voyages, à l'intérieur même du pays, vous êtes confronté à des problèmes politiques. Quand vous êtes jeune bien sûr, vous ne ressentez pas la nécessité, l'importance de l'organisation. Vous considérez que vous refusez l'état de fait et qu'exprimer votre refus en paroles ou en poésie suffit largement. Mais, lorsque j'ai commencé à lire des livres, à me cultiver sur le plan politique, j'ai compris la nécessité de s'affilier à un parti révolutionnaire qui combat cette politique et qui rassemble les aspirations nationales du peuple arabe palestinien. C'est ainsi que je suis entré au Parti communiste israélien (PCI), immédiatement après la fin de mes études secondaires (6). Je suis devenu rédacteur à *Al-Jadid,* un journal affilié à ce parti, puis rédacteur en chef de sa revue littéraire. Entre le parti et moi, l'accord fut total.
L'action du PCI part du principe, cristallisé par la suite, que la politique israélienne sioniste mène à la catastrophe et qu'il n'y a pas de solution sioniste au problème israélo-arabe. Que la seule solution réside dans la reconnaissance des droits nationaux légitimes du peuple palestinien. Par ailleurs, il donne son appui constant aux luttes sociales des masses contre l'exploitation et le capitalisme israélien. Mes relations avec l'organisation ont perduré jusqu'en 1970, date à laquelle j'ai décidé d'abandonner cette réalité, de manière radicale. J'ai rejoint les rangs de la résistance palestinienne (7). Ainsi, ma relation avec le parti a toujours été un choix intellectuel et idéologique, en harmonie parfaite. Je n'ai pas démissionné du PCI, mais je n'en suis plus membre, simplement parce que je ne suis plus présent en terre occupée.
En 1973, j'étais au Liban. J'étais l'un des rares types à croire dès le premier jour que les Arabes vaincraient ou remporteraient quelque victoire (8). J'ai rapidement décidé d'opter pour un rôle « littéraire » dans la guerre. J'ai écrit des poèmes pendant les combats. Si n'importe quel obus demeure bien entendu plus fort qu'un poème le temps de son explosion, par la suite la situation peut changer. Je consignais chaque jour les effets que la guerre avait sur moi. Les émissions arabes comme les journaux reprenaient ce que j'écrivais quotidiennement. Cela était alors considéré comme une arme psychologique puissante dans le combat.
La poésie est une arme. C'est indiscutable. Mais si cette arme est rouillée, si cette poésie n'est pas bonne, elle ne pourra jamais accomplir son rôle. Je crois que la mauvaise poésie, quelles que soient les intentions de son auteur vis-à-vis de l'impérialisme, lui rend en fin de compte plus service qu'elle ne le gêne. Pour qu'une poésie soit révolutionnaire, et qu'elle puisse accomplir son rôle, il faut avant tout qu'elle soit belle. La mauvaise poésie s'accorde avec l'impérialisme et avec la laideur de l'influence qu'il exerce dans nos âmes, dans l'âme humaine. La poésie de combat n'existe qu'à partir du moment où elle épouse les problèmes du peuple, l'essence des choses, les phénomènes historiques. Il faut qu'il y ait un absolu faisant de la poésie un objet esthétique permanent qui émeuve les gens et les pousse à embrasser une cause, une lutte, un combat contre un ennemi ou un obstacle. La question de la poésie de combat est devenue une évidence chez nous, chez les révolutionnaires, mais elle nécessite un examen au niveau artistique : il faut que l'arme soit affûtée et bonne, élégante, belle et émouvante.
Je travaille donc sur deux plans : j'approfondis mes relations avec la cause palestinienne et mes relations avec le langage poétique. Je marche sur deux voies parallèles. Parfois, la beauté de mon poème – son degré artistique – est à ce point abstraite qu'il passe à côté de sa fonction.
Le poète a toujours un rôle d'agitateur, mais ce rôle précisément se termine très vite. Le problème se pose avec force dans le tiers-monde. Dans le monde arabe, 80 % des gens sont analphabètes (9). Ils ne peuvent pas lire un journal. Comment pourrais-je aller jusqu'à eux ? Puis-je n'écrire qu'en dialectal ? Chaque fois que le niveau de poésie s'élève, le nombre des lecteurs diminue. La position du poète est très délicate. Comment faire pour concilier son progrès artistique personnel et le niveau culturel de ses lecteurs ? Cette question ne peut être résolue que par l'expérience individuelle. Personnellement, je ne peux prétendre avoir totalement résolu ce dilemme. J'ai écrit une poésie très en avance par son contenu et par sa portée révolutionnaire, mais son langage est difficile. Je n'écris pas pour les hommes du présent, pour un présent ignorant, mais pour le futur. Mes relations avec les masses sont des relations du futur. Je considère que l'évolution de la littérature ne se joue pas uniquement au niveau de la seule littérature, mais aussi au niveau du travail révolutionnaire. C'est pourquoi la lutte ne peut renoncer à l'élévation générale du niveau culturel.

Il y a quelques années, j'étais un mythe dans les pays arabes, pour la presse, pour le monde littéraire et pour les peuples. Les citoyens arabes, lorsqu'ils lisaient ma poésie, me jugeaient comme un héros mettant sa vie en danger, alors qu'il n'y a absolument rien d'héroïque dans ma vie.

Mon père, lui, est un héros. Il est passé d'un niveau de vie raisonnable à une grande misère en quelques jours. Il a eu six enfants. Il possédait une terre, mais il a toujours refusé de la vendre. Elle est aujourd'hui confisquée. Les autorités israéliennes l'ont achetée de force, ont déposé l'argent dans une banque à la disposition de mon père qui s'est toujours refusé à y toucher, même aux moments critiques où il en aurait eu le plus besoin. Il préférait mourir que de prendre un seul centime de cet argent. C'est là, je crois, une position patriotique très belle.

Je rends personnellement hommage à l'héroïsme, mais je n'ai rien fait pour mériter cette qualité. Bien entendu, j'aurais très bien pu m'y complaire, devenir une sorte de héros sans héroïsme. Mais, étant très fier, je suis heureux aujourd'hui d'avoir été le premier à refuser et à dénoncer ce mythe.

J'ai écrit un article célèbre dans le monde arabe, intitulé « Épargnez-nous cet amour cruel » (10). J'y expliquais que je n'étais qu'un poète débutant, un poète qui essaie continuellement d'améliorer son style et qui tente de mieux comprendre les problèmes humains, dont le plus grand reste pour lui la cause palestinienne. J'ajoutais dans cet article que je n'avais jamais cessé d'être l'élève des grands pionniers de la poésie arabe et que l'apparition de ce mythe n'était pas due à un mérite quelconque, mais à des sympathies politiques avec les citoyens arabes qui vivaient sous l'occupation israélienne.

Lorsque s'éleva la voix d'un poète – ma voix en l'occurrence – défiant cette occupation et cette suprématie de l'autorité d'Israël à l'intérieur même de la patrie occupée, il y eut des effets magiques sur l'âme des foules arabes. Les critiques ont passé outre la nécessité d'examiner ma poésie en tant que poésie, se contentant de me considérer comme un héros sans héroïsme.

Je refuse cette étiquette. Je refuse le « mythe Mahmoud Darwich » et je refuse l'exagération dans cette appréciation que je ne mérite pas.

Je préférerais que la Palestine soit libre et ne jamais avoir écrit un seul poème.

(Traduit de l'arabe par Michel Seurat.)

Mahmoud DARWICH (Monde diplomatique, août 2026)

(1) Ville portuaire de Galilée occidentale, à une vingtaine de kilomètres de Haïfa. *(Les notes sont de la rédaction.)*

(2) La première guerre israélo-arabe débute le 15 mai 1948, au lendemain de la proclamation de l'État d'Israël. Rapidement, les forces israéliennes occupent la Galilée occidentale, notamment le village d'Al-Birwa, où vit la famille Darwich.

(3) Les « présents absents » désignent des Palestiniens demeurés sur leurs terres après la guerre de 1948, mais absents de leur domicile ou de leur village au moment du recensement de novembre 1948. Bien que présents sur le territoire, ils subirent la confiscation de leurs propriétés en vertu de la loi sur les propriétaires absents adoptée en mars 1950.

(4) Né en Ukraine, Bialik (1873-1934) est considéré comme le poète national d'Israël. Sur son œuvre et son itinéraire, *cf.* Arianne Bendavid, *Haïm Nahman Bialik. La prière égarée. Biographie,* Aden, Bruxelles, 2008.

(5) Al-Moutanabbi (915-965), ou « Celui qui se dit prophète », est considéré comme le plus grand poète arabe de par sa maîtrise de la langue, sa vie aventureuse et ses descriptions, souvent incisives ou satiriques, des sociétés et des pouvoirs proche-orientaux au Xe siècle.

(6) Darwich adhère au PCI en 1961, à 20 ans. Il vit alors à Haïfa.

(7) Darwich quitte Israël pour étudier à Moscou en 1970, puis s'installe au Caire en 1971. En 1973, il rejoint l'Organisation de libération de la Palestine (OLP). Il vit à Beyrouth de 1972 à 1982.

(8) La guerre israélo-arabe de 1973 débute le 6 octobre. Darwich, installé à Beyrouth au cœur des institutions de l'OLP, devient l'une des principales voix littéraires du mouvement national palestinien.

(9) En 2020, selon plusieurs sources (États, Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture [Unesco], Organisation arabe pour l'éducation, la culture et les sciences [Alecso]…), le pourcentage d'illettrés y oscille entre 30 % et 40 %.

(10) Ce texte avait été publié dans la revue *Al-Jadid,* n° 6, Haïfa, 1969 (sous le titre original « Unqidhuna min hadha al-hubb al-qasi »).

L'héritier de BHL dans l'avion présidentiel

Qui écoute encore le président Emmanuel Macron ? Son entretien du 18 juin dernier a réuni l'une des plus faibles audiences de France 2. À la fin de l'échange, seuls 700 000 téléspectateurs résistaient encore à ce festival d'autosatisfaction doublé de prévisions enchantées. Au Liban, *« les choses se sont beaucoup améliorées ces derniers temps »,* a prétendu le président français. Quelques heures plus tard, un ministre israélien prévenait : *« Pour chaque larme que verse une mère israélienne, mille mères libanaises pleureront. Tout le Liban doit brûler. »*

Un double mandat constellé d'échecs qui s'achève dans une impopularité record ; des journalistes longtemps dociles qui rivalisent à présent d'ouvrages assassins sur leur héros déchu ; des intellectuels qui fuient l'Élysée après s'y être engouffrés quand ils croyaient que l'hôte des lieux s'intéressait à leurs travaux plutôt qu'à leurs louanges : le tableau général est lugubre. Pour le faire reluire, M. Macron se demande sur qui il peut encore compter – en dehors de ses ultimes groupies de Radio France.

À la recherche d'un écrivain susceptible de dialoguer avec lui, comme André Malraux avec Charles de Gaulle, il avait d'abord jeté son dévolu sur Bernard-Henri Lévy. Un familier de l'Élysée depuis François Mitterrand, toujours disponible pour flagorner plus puissant que lui. En particulier les présidents qui suivent ses conseils.

Mais, après plus d'un demi-siècle de cabotinages sur la scène publique, l'essayiste est devenu toxique. Ses sermons fatiguent, ses livres indiffèrent. Alors qui, pour devenir le chambellan littéraire de M. Macron ? « BHL » a depuis longtemps organisé sa succession, ainsi qu'il l'a rappelé le 4 juin dernier avec une fatuité presque désarmante dans sa chronique du *Point* : *« Mes lecteurs les plus attentifs se souviendront peut-être de ce bloc-notes que j'avais intitulé, en 2020 : "Retenez bien ce nom : Nathan Devers"* (Le Point, *n° 2498). Ma recommandation est devenue vaine. Car les journaux, désormais, courtisent le jeune écrivain. Les télévisions se le disputent. »*

BHL trouve Devers d'autant plus *« brillantissime »* qu'il anime *La Règle du jeu* – une revue où les renvois d'ascenseur sont plus courants que les lecteurs. Devers a compensé avec les téléspectateurs. D'abord ceux de CNews, chaîne d'extrême droite qu'il a quittée récemment après un nombre exceptionnel de passages, puis France Info et France 5 (« C ce soir ») – sans oublier désormais une émission hebdomadaire sur France Culture, où, selon la station, il est *« entouré de philosophes, artistes, historiens, scientifiques et citoyens engagés ».* À rebours de son mentor, qui a accusé presque chacun de ses contradicteurs d'antisémitisme ou de fascisme, lui estime qu'il faut *« penser contre soi-même »* – l'un des clichés les plus éculés du journalisme français avec *« le courage de la nuance ».*

Contre soi-même, vraiment ? Il est permis d'en douter après avoir lu son entretien avec M. Macron (*L'Express,* 4 juin 2026). Embarqué par le président de la République dans son avion, Devers est tout ébloui. Le survol de l'Inde stimule son talent d'écrivain : *« À travers le hublot, j'observe les faubourgs de la capitale défiler, scintiller dans la nuit, disparaître enfin sous une chape de brume ».* Mais rien ne vaut la rencontre avec le président *« dans son bureau flottant. Il a délaissé le costume pour un gilet à capuche aux couleurs de la French Tech. Il commande un café, je l'imite ».* Après avoir passé les plats avec une suavité de loukoum à la rose, l'intervieweur en vient au fait : inciter M. Macron à *« reconnaître officiellement un gouvernement de transition iranien »* que dirigerait le fils du dernier chah, M. Reza Pahlavi, un peu comme Bernard-Henri Lévy avait convaincu M. Nicolas Sarkozy d'adouber le Conseil national de transition (CNT) libyen en mars 2011 en court-circuitant le Quai d'Orsay. Pas plus que BHL, son protégé n'en a cure. Il songe les yeux ouverts *« à la conversation que nous venons d'avoir, le président et moi, au sujet de cet événement dont personne ne sait s'il adviendra ou non.* (…) *L'avenir lui ferait-il écho ? »*

M. Macron aurait répondu au jeune philosophe que *« l'histoire nous a prouvé qu'elle est imprévisible ».* Certaines scènes de la comédie humaine le sont beaucoup moins.

Serge Halimi & Pierre RIMBERT (Monde diplomatique, juillet 2026)