



HAL
open science

La bande dessinée hébraïque entre médium transnational et singularité locale : la représentation de l'Arabe palestinien de 1934 à nos jours

Léon Halpéryn

► **To cite this version:**

Léon Halpéryn. La bande dessinée hébraïque entre médium transnational et singularité locale : la représentation de l'Arabe palestinien de 1934 à nos jours. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2019. Français. NNT : 2019PA030043 . tel-02983402

HAL Id: tel-02983402

<https://theses.hal.science/tel-02983402>

Submitted on 29 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 268 Langage & langues :

description, théorisation, transmission

EA 1734 CEAO Centre des Études arabes et orientales

Thèse de doctorat : Langues, civilisations et sociétés orientales

Léon HALPERYN

**LA BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE
ENTRE MÉDIUM TRANSNATIONAL
ET SINGULARITÉ LOCALE :
LA REPRÉSENTATION DE L'ARABE
PALESTINIEN DE 1934 À NOS JOURS**

Thèse dirigée par

Madame Michèle Tauber, MCF-HDR

Soutenue le 17 décembre 2019

Jury :

M. Éric MAIGRET, PR

Mme Françoise SAQUER-SABIN, PR

Mme Bettina SEVERIN-BARBOUTIE, MCF-HDR

Mme Michèle TAUBER, MCF-HDR

Résumé

La bande dessinée hébraïque, entre médium transnational et singularité locale : la représentation de l'Arabe palestinien de 1934 à nos jours

La bande dessinée hébraïque émerge au milieu des années trente dans la Palestine mandataire anglaise. Les rares artistes travaillant dans ce domaine servent le projet national juif (sioniste) par conviction, notamment le premier bédéiste, Arié Navon, et l'auteure de récits pour enfants, la poétesse Léah Goldberg. La bande dessinée locale se réapproprie les codes narratifs du genre, importés d'Europe et des États-Unis, agrégeant les composantes graphiques universelles aux singularités juives hébraïques. D'un statut marginal avant 1948, elle s'affiche dans la presse israélienne des années 1970 et alimente, vingt ans plus tard, un marché, qui, à l'échelle locale, devient assez rentable, grâce à une politique de traduction des grands éditeurs et la sortie locale des films de super-héros américains à gros budgets.

Les bédéistes israéliens forment un groupe numériquement très réduit. Un ou deux artistes seulement - Ouri Fink principalement - vivent de leur art sans recourir à des activités annexes (caricature, illustration, enseignement). La bande dessinée s'institutionnalise dans les années 2000 (expositions, festival, prix).

Le parcours humain et professionnel de l'artiste influe et déteint sur les choix esthétiques et idéologiques privilégiés dans son œuvre. La bande dessinée hébraïque est à l'image de la société où il vit, laquelle par ses normes, autorise (ou non) sa diffusion. Étudier la représentation de l'Arabe qu'elle véhicule, c'est repérer les contours d'un stéréotype visuel émergeant au fil des œuvres publiées. L'artiste invente un personnage (l'Arabe), fruit de son imagination et de sa transposition graphique, en accord avec les spécificités du récit en bande dessinée. Essentiellement faire-valoir du héros juif israélien, dans un récit destiné le plus souvent à le mettre en valeur, l'Arabe est un test destiné à mesurer chez lui sa bravoure et sa détermination à ne plus connaître le destin d'une victime. Le rapport au judaïsme de l'artiste oriente en outre sa représentation de l'Arabe (sionisme socialiste d'Arié Navon, sionisme « classique » de Giora Rothman, judaïsme laïque d'Ouri Fink, orthodoxie juive de Chay Tcharka, etc.)

Le personnage de l'Arabe est catégorisé positif, neutre, négatif selon les images auxquelles il est associé. Stéréotypé négatif, il incarne dans les séries des années 1930 à 1945, voire dans les années 1950, l'ennemi que le jeune héros juif (Yo'av Ben Halav, Gidi Gézer, etc.) doit vaincre. Facilement défait malgré ses « coups tordus », il fait ressortir les qualités de son adversaire juif servant le projet national en terre d'Israël (force, robustesse, inventivité, perspicacité et intelligence). La dévalorisation des qualités de l'Arabe face au « super-héros » juif rappelle celle repérable dans les collections de livres pour enfants et la jeunesse (« Hassam'bah » et « Danidin »).

La négativité du personnage de l'Arabe ressort de sa capacité de porter préjudice à la vie et au développement des Juifs (Arié Navon, Ya'aqov Kirchen). Sa foi en son groupe et son idéal est faible, moindre tout du moins que celle de son adversaire juif dans les siens. Se rendant souvent sans combattre, il représente un danger dont il est possible de venir à bout, sans faire usage de ses armes, parfois simplement à mains nues. Le déni de son identité se traduit par l'absence de mots écrits et prononcés dans sa langue maternelle, l'arabe, au profit d'une réponse par le silence ou l'usage de l'hébreu, la langue de l'ennemi ou parfois du collègue (bande dessinée comique). Forte composante de la stéréotypie négative, celle-ci montre l'Arabe diminué car ne s'adressant pas à son camarade ou à son concitoyen dans un idiome commun. Il

n'est donc pas identifiable par la langue, ni mis sur un pied d'égalité avec le personnage juif, en tant qu'être parlant.

L'Arabe (palestinien et autre) n'est jamais représenté, pour l'essentiel des séries analysées, entouré par sa famille (femmes, enfants), dans la bande dessinée historico-militaire, exception faite de la série *Le fantôme d'Hirbêt al-Djatt* Le fantôme de Hirbêt al-Djatt (Giora Rothman). Cette composante constitue une ligne de partage des eaux avec la bande dessinée comique. L'Arabe personnifie l'adversaire contre lequel il est légitime, même pour un enfant, d'employer les armes. À aucun moment ou presque, sa mort ne fait l'objet d'une discussion entre personnages juifs. Il symbolise le « Eux » face au « Nous ». Même considérée sous un angle naïf et enfantin, l'Arabe est la menace contre laquelle le groupe juif doit se défendre, une attitude qui prime sur toute considération morale. Le « visuel » arabe est, à l'occasion, associé au « visuel » nazi afin de brouiller dans l'esprit du jeune lecteur, la spécificité de ces deux projets hostiles, chacun à sa manière, au judaïsme. La mention d'un fait historique réel est un moyen de décrédibiliser la valeur du projet nationaliste arabo-palestinien. La dimension négative du stéréotype visuel empêche au final le lecteur juif de s'identifier aux caractéristiques physiques et au destin du personnage arabe, tel qu'il est raconté dans la série.

Les stéréotypies positives de l'Arabe palestinien (*Zbeng! 3* d'Ouri Fink, 1991 ; *Au-delà de la ligne* de Chaï Tcharka, 2008) sont des exceptions remarquables et ambiguës, qui confirment la domination des images à caractère négatif dans ce domaine. À rebours de celles-ci, l'Arabe contribue à définir un futur humain commun et judéo-arabe. La stéréotypie positive de l'Arabe décelable dans *Ahlan et Sahlan* (Doudou Géva, 1981) est d'un autre ordre. Elle vise à subvertir les normes de l'idéologie sioniste par la parodie et la satire. La rencontre judéo-arabe se fait dans ces séries ailleurs que sur le champ de bataille.

Certaines qualités prêtées à un protagoniste arabe le font basculer de manière inattendue dans la stéréotypie positive. Le lecteur peut momentanément le considérer avec respect, se mettre à sa place et s'identifier à lui. Il peut représenter un instrument de la survie juive. (Giora Rothman, *Yosqéh Mayor*, 1972-3).

La stéréotypie produite par les artistes (Arié Navon, Élichéva, Darian, Doudou Géva) illustrant des récits écrits par des romanciers et satiristes est orienté par les choix esthétiques et idéologiques de ces derniers (Pinhas Sadéh, Ya'aqov Ashman, SARBAQ). Bien que l'impact visuel, instantané, leur est dû, il reste bridé par les canevas et contenu du récit fixés par leur auteur.

Par-delà la nature négative et positive du stéréotype, les traits physiques du personnage ne sont quasiment jamais déformés dans des proportions qui excèdent certaines conventions caricaturales. Les séries *Dry Bones* (Ya'aqov Kirschen) et *Tsoutsiq ou le secret du château d'Ismail El-Badr, récit d'aventures sur fond de guerre de Libération* (Élichéva et Yariv Amatsiah) constituent à cet égard des exceptions notables. La crédibilité du personnage n'est jamais entamée, en particulier dans la bande dessinée historique et de guerre, dessinée le plus souvent avec un luxe de détails réalistes. La composante caricaturale sert à moquer le personnage de l'Arabe dans la bande dessinée comique.

La stéréotype de l'Arabe repose beaucoup sur le référent culturel que constitue l'attribut vestimentaire (*agal* noir, blanc, à pois... ; kéfieh généralement blanc). Un kéfieh maintenu sur le crâne par un *agal* noir chez un soldat arabe en uniforme signifie ainsi une identité communautaire, étrangère à la polarisation de l'image (positive ou négative) à laquelle elle est associée. Physiquement, il porte à de nombreuses reprises une moustache noire et fournie, le

plus souvent courte. De son visage souvent anguleux ressortent essentiellement un grand nez et des sourcils noirs souvent broussailleux. Le prénom contribue à ancrer un certain stéréotype de l'Arabe dans l'esprit du lecteur et spectateur. Il se prénomme régulièrement Ahmed ou Youssouf.

Dans un contexte de guerre, le personnage de l'Arabe échappe difficilement à une catégorisation majoritairement négative car il symbolise souvent l'ennemi réel (ou imaginaire) du pays. La diffusion de son image dépend du média qui la véhicule. Le stéréotype positif créé par Ouri Fink et plus paradoxalement par Chaï Tcharka, malgré le poids dont ils pèsent dans la bande dessinée israélienne des années 1980-2000, qui permet sa diffusion, impacte peu. La place occupée par ce médium dans le champ culturel israélien est en effet marginale.

Mots clés : Artistes israéliens, Bande dessinée, Hébreu, Hébraïque, Arabes, Arabes palestiniens, Représentation visuelle, Analyse d'images, Stéréotypie.

Abstract

The Hebrew Cartoon, between Transnational Medium and Local Singularity: the Representation of the Palestinian Arab from 1934 to the Present Day

The Hebrew comic strip emerged in the mid-1930s in Mandate Palestine. The few graphic artists who worked in this field serves by conviction the Jewish national project (Zionist). Among them the first cartoonist, Arié Navon and the author of children's texts, the poet Léah Goldberg.

The local comic strips follow the genre's narrative codes imported from Europe and from the United States and bring together universal graphical components and singular Jewish-Hebrew ones. Initially considered marginal, criticized before 1948, by comparison with the supposedly noble and beautiful Hebrew letters, the comic strips display in the Israeli press of the seventies and nourishes twenty years later a profitable market. Till then, one or two artists (Ouri Fink) live off their art without having to resort to other side activities (caricature, illustration, teaching). The comic strip becomes institutionalize in the years 2000 (exhibitions, festival, awards).

The artist's human and professional career has a direct impact on the aesthetic and ideological choices he puts forward in the content of his series. The Hebrew cartoon reflects the society the authors live in, whose standards authorize (or not) art's dissemination. The imaginary Arab results from a transposition of the artist's artistic projection. Essentially confined to a role of the Israeli Jewish hero's stooge, in the context of a story where its participation aims to highlight the latter, the Arab character is categorized as positive, neutral or negative according to the images associated with it. The physical deformation is mostly absent, other than through the caricatural conventions, with the significant exception of *Dry Bones* (Ya'aqov Kirschen) and *Chuchik or the secret of the castle of Ismail El-Kaader* (Élichéva-Yariv Amatsiah).

In a war context, this character and the Arabs image that it offers, avoids the negative categorization because it often symbolizes the real enemy (or an imaginary one) of the country.

Keywords: Israeli artists, Comic strip, Comics, Hebrew, Hebraic, Arabs, Palestinian Arabs, Visual representation, Analyzing of images, Images analysis, Stereotypy.

*À ma famille aimée, présente-absente
Jacob et Sara Halperyn mes parents
Gina Grinberg
Adina (Clara) Rottenberg
À mes enfants, aimants et heureux
Benjamin et Déborah Halperyn.*

Remerciements

La tâche la moins ardue à accomplir à la fin d'une thèse, et la plus plaisante à la fois, consiste à remercier celles et ceux grâce auxquels son achèvement a été rendu possible.

En premier lieu ma directrice de thèse, madame Michèle Tauber, directrice du Département d'hébreu de l'université de Sorbonne Nouvelle-Paris 3 dont la bienveillance, l'érudition et les conseils éclairants, m'ont aiguillé depuis le jour où elle m'a fait l'honneur d'accepter de reprendre la direction de mon doctorat, à la fin de l'année 2017. La bonne fin de mon travail lui doit beaucoup.

Je remercie l'École doctorale ED 268 – madame Claire Doquet et monsieur Dan Savatovski – et l'Unité de recherches CEAO - EA 1734 pour m'avoir accueilli en leur sein et mis à ma disposition les moyens ayant permis à ma recherche d'arriver à son terme.

Ma gratitude va à mesdames Françoise Saquer-Sabin, professeure à l'Université de Lille-Charles de Gaulle et Bettina Severin-Barboutie, maître de conférences HDR à l'Université Justus-Liebig de Giessen, qui, sollicitées par madame Tauber, ont immédiatement accepté d'être rapporteuses de cette thèse.

L'aide et l'appui constants, technique et humain, prodigués par madame Blandine Cliquet, mesdames Adeline et Aude Charpentier, madame Clara Taieb, mesdemoiselles Marie Boisseau et Yaël Amar et madame Anne Guyonnaud ont été d'une valeur inestimable. Leurs compétences et soucis du détail, chacune dans leur domaine, ont été de première importance. Ces quelques mots de remerciements sont très en-dessous de ma reconnaissance.

Mademoiselle Véronique Geoffroy, messieurs Franck Gautret et Wael Chelli sont également intervenus de façon décisive dans mon travail.

Un remerciement particulier à madame Barbara Miller, venue, au dernier moment mettre à mon service ses compétences de traductrice.

SOMMAIRE

TABLEAU DE TRANSCRIPTION/ TRANSLITTÉRATION

1. INTRODUCTION GÉNÉRALE : INTITULÉ ET PROBLÉMATIQUE DE LA THÈSE	13
A. Les Arabes : apparition du terme, naissance d'une nation	16
B. Les Arabes : de la naissance d'une nation À la création de la Ligue arabe.....	17
C. Les Arabes : nation, espace, langue aujourd'hui	17
D. Les Arabes palestiniens	19
2. PROLÉGOMÈNES	24
3. CADRE MÉTHODOLOGIQUE.....	27
A. Hypothèses de travail.....	27
B. Analyser et étudier : la création, l'écriture et leurs lieux.....	28
C. Choix des artistes et des œuvres étudiés : le corpus de travail.....	29
1. Parcours formatif et carrière professionnelle,	30
2. Langage visuel utilisé : texte et image,	30
3. Identité et engagement politique.	30
D. Grille d'analyse.....	31
1. Contexte historique et narratif de l'œuvre.....	31
a. Situation et environnement socio-historique	31
b. Résumé de l'intrigue de la série.....	31
c. Résumé de l'intrigue de la planche / l'épisode (ou résumé de la scène représentée dans la planche).....	31
2. Composition narrative et graphique de la série, planche et case.....	31
3. Figure de l'Arabe (palestinien et autre).....	31
a. Projection imaginaire et transcription visuelle	31
b. Catégorisation du dessin	31
4. Le stéréotype	31
E. Point de vue du chercheur	35
I. LA BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE DE 1934 À NOS JOURS.....	36
A. Le dessin : un art de l'image artificielle	36
1. Dessinateur et dessin : un bagage technique commun, des expressions singulières	36
2. Bande dessinée : un récit graphique, séquencé et elliptique	37
a. Case, planche, séquence et album.....	38
b. Champ et hors-champ de la case	39
c. Narration, échanges et messages	39
d. Les supports	40
e. Le dessinateur de bande dessinée	41
B. Histoire partielle de la bande dessinée mondiale.....	41
1. La bande dessinée, une protohistoire universelle.....	41
2. Les spécialisations continentales : la bande dessinée moderne.....	44
a. La bande dessinée européenne.....	44
b. La bande dessinée américaine (États-Unis).....	54
3. La représentation visuelle juive.....	67
a. Statut et spécificités de l'image dans le judaïsme	67

b.	Le débat sur la culture (visuelle) nationale juive dans le mouvement sioniste : un nouvel Homme juif grâce à l'Art ?	70
c.	L'École et l'Académie d'art Betsalel	76
4.	Bande dessinée et judaïté : un lien privilégié ?	89
a.	Super-héros américains et judaïsme	89
b.	Will Eisner	92
c.	Joe Kubert	95
C.	Les quatre grandes périodes de la bande dessinée hébraïque	98
5.	Les débuts du récit illustré en hébreu (1934-1948)	99
a.	Contextualisation historique de l'apparition de la bande dessinée hébraïque	99
b.	Médias écrits : presse adulte, magazines pour enfants et éditeurs de presse et de livres ..	101
c.	Prémices d'un premier récit illustré hébreu	102
d.	L'empreinte de Léah Goldberg et d'Arié Navon sur la culture populaire israélienne	104
e.	Statut du bédéiste	121
f.	La situation en 1948	121
6.	La première bande dessinée hébraïque (1948-1975)	122
a.	Contexte socio-historique de l'apparition d'un nouveau récit illustré en hébreu	122
b.	Médias écrits : presse adulte, magazines pour enfants et éditeurs de presse et de livres ..	124
c.	Des contenus et thèmes locaux dans un cadre formel « classique »	124
7.	De la bande dessinée hébraïque à la bande dessinée (juive) israélienne (1973-1995)	144
a.	Contexte socio-historique du développement d'une bande dessinée israélienne	144
b.	Médias imprimés (journaux, revues, éditions), électronique (télévision) et numérique (début d'Internet)	145
c.	Pérénisation de la bande dessinée israélienne (1973-1995)	147
8.	Entre diversité des genres et art individuel : la bande dessinée hébraïque en voie de légitimation (1995 à nos jours)	158
a.	Contexte socio-historique de la diffusion et de l'éclatement de la bande dessinée hébraïque	158
b.	La bande dessinée hébraïque après 1995 : un genre éclaté en développement, entre institutionnalisation et transmission	160
D.	La bande dessinée hébraïque orthodoxe et ultra-orthodoxe	171
1.	Les débuts de la presse pour enfants, juive religieuse	171
a.	L'importance d'Éfi Oungar	171
b.	Yossi Shahar : une nouvelle bande dessinée juive orthodoxe ?	173
E.	Le phénomène du fanzine en Israël, 1973-années 2000	180
F.	L'influence et l'assimilation de la bande dessinée mondiale sur la bande dessinée hébraïque (de 1865 à nos jours)	183
1.	<i>Max et Maurice</i>	183
2.	Mickey Mouse	184
3.	<i>The Katzenjammer Kids</i>	185
4.	<i>Tarzan</i>	185
5.	La bande dessinée italienne dans les années 1960-1970	185
6.	Popeye	186
7.	Revue <i>Mad</i>	186
8.	Classiques de la bande dessinée francophone	187
9.	Classiques de la bande dessinée américaine	187
10.	1948-2019 : une présence constante de la bande dessinée occidentale en Israël	188

II. LA BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE COMIQUE ET HUMORISTIQUE189

A.	Arié NAVON	189
1.	Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique	189
a.	Parcours formatif et carrière professionnelle	189
b.	Langage utilisé : textes et images	190
c.	Identité et engagement politique	190
2.	Représentation de l'Arabe (palestinien et autre) dans l'œuvre	192
a.	<i>Ouri Mouri</i> . 1936	192

b.	<i>Ouzi nilham ba-midbar</i> [Ouzi se bat dans le désert]. 1957	193
B.	Ya‘aqov KIRSCHEN	199
1.	Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique.....	199
a.	Parcours formatif et carrière professionnelle.....	199
b.	Langage visuel utilisé : texte et images	200
c.	Identité et engagement politique.....	201
2.	Représentation de l’Arabe (palestinien et autre) dans l’œuvre <i>Dry Bones</i> . 1974-2007. Chapitres choisis.....	205
C.	Doudou GÉVA	241
1.	Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique.....	241
a.	Parcours formatif et carrière professionnelle.....	241
b.	Langage visuel utilisé : textes et images.....	250
2.	Représentation de l’Arabe (palestinien et autre) dans l’œuvre	272
a.	<i>Ḥassam ‘bah be-ma‘arot ha-‘af: sipourah ha-moufla chel ḥavourat haydaqim no‘ézèt begoufo chel ‘alouf ha-‘aretz</i> [Hassam‘bah dans les cavités du nez : l’histoire magnifique d’une héroïque bande de microbes dans le corps du général Ha-‘Aretz]. In GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. <i>Séfèr megouḥakh</i> [Le Livre ridicule], 1981. Planches choisies.....	272
b.	<i>‘Ahlan ve-sahlan négèd knoufiat ha-houmous, ḥèlèq bêt. Bi-chimon ha-tsahiah</i> [Ahlan et Sahlan contre le gang du houmous, deuxième partie. Dans le désert aride]. In GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. <i>Séfèr megouḥakh</i> [Livre ridicule], 1981. Planches choisies.....	283
c.	<i>Amoud ha-bèch</i> [La colonne du Bèche]. In GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. <i>Séfèr megouḥakh</i> [Livre ridicule], 1981. Planches choisies.....	291
D.	Ouri FINK.....	295
1.	Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique.....	295
a.	Parcours formatif et carrière professionnelle.....	295
b.	Langage visuel utilisé : textes et images.....	297
c.	Identité et engagement politique.....	304
2.	Représentation de l’Arabe (palestinien et autre) dans l’œuvre	312
a.	<i>Diqta‘on</i> . In FINK, Ouri. <i>Zbeng! 3</i> . 1991.....	312
b.	« Le-tif‘èrèt medinat yisra‘el » [Pour la splendeur de l’État d’Israël]. In FINK, Ouri. <i>Zbeng! 3</i> , 1991.	317
c.	<i>‘Avodah ‘ivrit</i> [Travail hébreu]. In FINK, Ouri. <i>Zbeng! 3</i> , 1991.	320
d.	<i>Mitqafat man‘a</i> [Attaque préventive]. In FINK, Ouri. <i>Zbeng!3</i> , 1991.....	327
e.	« Battya and Sharonika ». In FINK, Ouri. <i>Tales from the Ragin’ Region</i> , 2002. (Une synthèse)	332
f.	« The Fundamentalists ». In FINK, Ouri. <i>Tales from the Ragin’ Region</i> , 2002. (Une synthèse)	333
g.	« Rabbi Ben Death V. Hamas ». In FINK, Ouri. <i>Tales from the Ragin’ Region</i> , 2002. (Une synthèse)	334
h.	« Achmie in « the Urgan’ Virgin ». In FINK, Ouri. <i>Tales from the Ragin’ Region</i> , 2002. (Une synthèse)	335
E.	Chaï TCHARKA	339
1.	Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique.....	339
a.	Parcours formatif et carrière professionnelle.....	339
b.	Langage visuel utilisé : textes et images.....	341
c.	Identité et engagement politique.....	344
2.	Représentation de l’Arabe (palestinien et autre) dans l’œuvre	348
a.	<i>Mè-‘èvèr la-qav</i> [Au-delà de la ligne] (chapitres choisis). 2008	348
F.	Autres dessinateurs orthodoxes ou ultra-orthodoxes juifs israéliens.....	354

III. LA BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE D’AVENTURES ET HISTORIQUE.....356

A.	ÉLICHÉVA (pseud. d’Élichéva Nadel/ Nadel-Landau)	356
1.	Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique.....	356
a.	Parcours formatif et carrière professionnelle.....	356
b.	Langage visuel utilisé : textes et images.....	357
c.	Identité et engagement politique.....	358

2.	Représentation de l'Arabe (palestinien et autre) dans l'œuvre	359
a.	<i>Gidi Gézèr</i> . 1953-1957	359
b.	<i>Taglito ha-historit chel dr yossef k.</i> [La découverte cruciale du Dr Joseph K.]. 1960	364
B.	DARIAN (pseud. d'Adar Darian)	367
1.	Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique	367
a.	Parcours formatif et carrière professionnelle	367
b.	Langage visuel utilisé : textes et images	370
c.	Identité et engagement politique	371
2.	Représentation de l'Arabe (palestinien et autre) dans l'œuvre	374
a.	<i>Mézimat ha-'élilah ha-yapanit</i> [Le complot de l'idole japonaise]. 1970	374
C.	Giora ROTHMAN	379
1.	Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique	379
a.	Parcours formatif et carrière professionnelle	379
b.	Langage visuel utilisé : textes et images	384
c.	Identité artistique et engagement politique	388
2.	Représentation de l'Arabe (palestinien ou autre) dans l'œuvre	395
a.	<i>Yosqéh Mayor</i> (partie 1 et 2). 1972-1973	395
b.	<i>'Abirei ha-kotel ha-ma'aravi</i> [Les chevaliers du mur Occidental]. 1974	446
c.	Quelques autres personnages d'Arabes (palestiniens et autres)	454
D.	Michel KICHKA	455
1.	Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique	455
a.	Parcours formatif et carrière professionnelle	455
b.	Langage visuel utilisé : textes et images	457
c.	Identité et engagement politique	460
2.	Rire, humour et paix israélo-palestiniens	465
	CONCLUSION GÉNÉRALE	468
A.	LE FUTUR DE LA BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE ISRAËLIENNE	468
1.	Essor du roman graphique israélien	468
2.	Présence internationale des artistes	470
B.	LE STÉRÉOTYPE DE L'ARABE (PALESTINIEN ET AUTRE) : VALIDATION ET INFIRMATION DES HYPOTHÈSES DE TRAVAIL	472
C.	BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE ET ARTS ISRAËLIENS DE LA REPRÉSENTATION : PASSERELLES ET ENJEUX ; UNE FIGURE STÉRÉOTYPÉE DE L'ARABE (PALESTINIEN ET AUTRE) COMMUNE ?	475
	BIBLIOGRAPHIE	478
	INDEX	529
	ANNEXES	533

Tableau de transcription/translittération

Hébreu moderne	Prononciation française	Lettre latine correspondante
א	Alef	Pas de lettre correspondante ; est marqué par un arrêt après une consonne et translittéré par une ' (apostrophe) placée à la gauche de la lettre latine équivalente dans la transcription française du nom en hébreu
ב	Bet	B
ב	Vet	V
ג	Guimel	G
ד	Dalet	D
ה	Hé	H (son aspiré doux)
ו	Vav	V
ז	Zaïn	Z
ח	Ĥet	H (son guttural léger)
ט	Tet	T
י	Yod	YE
כ	Kaf	K
כ	Khaf	KH
ל	Lamed	L
מ	Mem	M
נ	Noun	N
ס	Samekh	S
ע	Ayin	Pas de lettre correspondante ; est translittéré par une ' (apostrophe inversée) placée à la gauche de la lettre latine équivalente dans la transcription française du nom en hébreu (son guttural léger)
פ	Peh	P
פ	Feh	F
צ	Tsadé	TS
ק	Qof	Q
ר	Rech	R
ש	Chin	CH
ש	Sin	S
ת	Tav	T

Le phonème final « ète » est translittéré d'hébreu en français sans rajout de la lettre finale « e ».

Le phonème final « ts » est translittéré par convention par les lettres t et z, soit « tz ».

1. INTRODUCTION GÉNÉRALE :

INTITULÉ ET PROBLÉMATIQUE DE LA THÈSE

Ainsi que l'intitulé du doctorat l'évoque, nous nous sommes proposé d'étudier dans le cadre universitaire d'une thèse, l'évolution de la bande dessinée d'expression hébraïque sur un siècle environ, sa singularité autant que son apparentement à différents courants de la bande dessinée mondiale. Le second volet contient une analyse d'images extraites de séries de bande dessinée (cases, planches, chapitres, séries complètes) selon un angle de vue précis, à savoir la façon dont un bédéiste voit l'Arabe (palestinien et autre). Ce corpus de travail permet, à partir des personnages d'Arabes qu'il crée dans ses récits et, en fonction de la vision qui en ressort, d'identifier les contours d'un stéréotype visuel de l'Arabe (palestinien et autre) propre à un artiste, un genre de bande dessinée ou à la bande dessinée hébraïque en général.

La bande dessinée¹ est un art autant qu'un moyen d'expression et de communication, de masse ou à diffusion restreinte, véhiculant la singularité de l'artiste qui l'emploie dans une logique narrative. Ce médium, au sens d'intermédiaire entre émetteur et récepteur et de support de connaissances et d'informations, emprunte ses outils à l'art cinématographique (plans, angles de vue, enchainements, etc.), l'art graphique (graphisme, ombre et lumière, couleurs, etc.) et la littérature (dialogues, ponctuation, texte). Il devient opérant grâce aux spécificités qui le définissent et lui donne son cachet particulier : onomatopées, bulles et cases. La bande dessinée hébraïque apparue en Palestine mandataire au milieu des années 1930, est caractérisée par l'emploi de l'hébreu et l'identité juive des artistes (dessinateurs, auteurs, coloristes) qui la créent. Elle est disjointe des courants de la bande dessinée mondiale au moment de son invention par le tandem Léah Goldberg² (1911-1970) – Arié Navon (1909-1996). À celle-ci se rajoutent, à certaines périodes, des séries écrites en anglais, soit que les artistes juifs israéliens publient dans cette langue d'abord, soit qu'ils le font simultanément dans cette langue et en hébreu.

Les artistes emploient l'hébreu moderne, une langue chamito-sémitique de la branche nord-ouest des langues sémitiques du groupe cananéen. Elle correspond à un nouveau système linguistique qui ne prolonge pas directement une situation langagière antérieure. L'hébreu moderne réunit plusieurs couches historiques de l'ancien hébreu (hébreu de la Bible et de la *Michnah*³, traditions liturgique et littéraire sépharades, constituées aux époques médiévales jusqu'au XX^e siècle – période des Lumières juives dite de la Haskalah⁴) et qui conserve par sa morphologie et sa syntaxe, un caractère sémitique marqué.

Elle emprunte, dans la période dite de la reviviscence (1880-1920), à des langues étrangères, tout en s'enrichissant de nouveaux mots créés par le locuteur, fruit d'une évolution linguistique. L'alphabet hébraïque est de type consonantique (également appelé *abjad*) ; à savoir dont les unités de base sont des consonnes. Le lecteur doit connaître la langue pour lire toutes les

¹ DUC (pseud. de Bernard Duc). *L'art de la bd, t.1, du scénario à la réalisation*. Paris : Glénat, 1982. p. 6.

² GOLDBERG, Léah (1911, Königsberg, Prusse orientale, Allemagne – 1970, Jérusalem).

³ La *Michnah* est une compilation écrite en hébreu des lois orales du judaïsme, en vigueur avant le second siècle AEC. Premier livre majeur de la littérature rabbinique, apparu au plan historique avec la *Tosefta*, son nom signifie également « répétition ». L'ouvrage réunit les commentaires (*michnayot*) et conclusions des rabbins de l'époque sur les questions demandant clarification et codification. Rabbi Yehoudah Ha-Nassi, dit Rabbi, ou Rabbenou ha-qadosh (notre saint maître) clôture son élaboration au terme de trois siècles de travail, vers 200 AEC. semble-t-il, subdivisant le texte définitivement en traités et chapitres. La *Michnah* semble être une œuvre collective compilée par Rabbi Yehoudah Ha-Nassi après consultation des membres de sa yechiva.

⁴ Le terme « Haskalah », dérivé du nom hébreu *sekhel* [la raison et l'intellect], désigne un mouvement social et culturel juif apparu en Europe centrale et orientale à la fin du XVIII^e siècle. Inspiré de la philosophie des Lumières européennes, il développe son caractère propre, ancré dans la révolution intellectuelle et sociologique que vit le judaïsme à cette époque. Les partisans de la Haskalah veulent rattacher les Juifs au grand courant intellectuel européen du siècle grâce à la réforme de l'éducation juive traditionnelle et à l'abolition du ghetto (cadre de vie socio-géographique majoritaire en Europe centrale et orientale et également pierre angulaire d'un régime de ségrégation et de législation discriminatoire). Voir entrée glossaire « HASKALAH ».

voyelles. S'écrivant de droite à gauche, les voyelles longues sont notées à l'aide de *matres lectionis*, les courtes étant marquées par des signes diacritiques, d'utilisation optionnelle, placés en-dessous et au-dessus des consonnes. D'autres signes diacritiques indiquent un changement de prononciation dans les consonnes (*bet/vet*, *chin/sin*). Les lettres changent fréquemment de forme selon leur place dans le mot, leur graphie n'étant pas la même selon qu'elles se trouvent au milieu, au début ou à la fin d'un mot. L'écriture à base de lettres de format carré (assyrienne), dérivée de l'araméen, cotoie un graphisme cursif utilisé pour l'écriture manuelle. D'autres lettres (*zayn*, *gimel* et *tzadiq*) complétées sur la droite d'un signe (*gêrech*) peuvent rendre les sons « dze », « dje » et « tche ». Les emprunts à l'arabe (dialectes locaux et pratiqués par des émigrants juifs venus de pays arabes) à l'araméen, au yiddish, à l'allemand, etc. sont nombreux. L'hébreu israélien reprend des mots eux-mêmes empruntés aux langues cananéennes et akkadiennes des temps anciens. L'hébreu de la *Michnah*, pour sa part, reprend des noms de l'araméen, voire du grec.

L'hébreu moderne doit énormément à Éli'ezer Ben-Yéhoudah⁵ (1858-1922) qui apprend jeune la grammaire hébraïque puis se lance dans le projet grandiose de faire renaître l'hébreu comme langue de communication moderne, non plus celle sacrée du culte juif. L'hébreu disparaît comme langue vernaculaire entre 200 et 400 de notre ère, entamant son déclin dans les années 132-136 après la révolte juive de Bar Kokhba⁶ durant laquelle des milliers de Juifs périssent en Judée. L'usage liturgique de la langue s'impose à partir de l'exil de Judée. Éli'ezer Ben-Yéhoudah, dans son manifeste de 1878, appelle les Juifs à s'emparer de l'hébreu et en faire une langue d'usage courant, parlée et écrite. Comme sioniste, il souhaite imposer cette langue au détriment du yiddish et des autres dialectes utilisés alors par les Juifs. Son grand *Dictionnaire de la langue hébraïque, ancienne et moderne*, est publié à partir de 1894⁷ et contient les termes hébreux (création lexicale moderne et langue religieuse, biblique ou michnaïque). Le vocabulaire s'enrichit de nombreux néologismes et d'emprunts à des langues étrangères (traduits, remodelés et translittérés en hébreu). Le mouvement sioniste préconise l'emploi de l'hébreu modernisé, développé par Éli'ezer Ben-Yéhoudah, bien que son fondateur Théodor Herzl⁸ (1860-1904) songe à l'allemand comme langue nationale de son futur État des Juifs. L'hébreu devient l'une des langues officielles de la Palestine mandataire (1922-1948) et de l'État d'Israël (avec l'arabe) depuis l'indépendance du pays en 1948.

La génération des intellectuels juifs israéliens, souvent passés par le PALMAH⁹ et les guerres de 1947-1948 et de 1948-1949, « israéliisent » en profondeur (emprunts à l'arabe, jeux

⁵ Né PERLMAN, Éli'ezer Yitshaq (1858, Luzhki, Lithuanie – 1922, Jérusalem, Palestine mandataire). Lexicographe hébreu, directeur de journaux, journaliste et linguiste, il est considéré comme le père de la reviviscence de l'hébreu moderne. Étudiant l'hébreu et la Bible dès l'âge de 3 ans dans une école élémentaire traditionnelle juive (*hédèr*), il est versé dès 12 ans dans le *Talmud* et la *Michnah*. Marqué par les Lumières juives et par la production littéraire juive laïque, il apprend l'allemand, le français et le russe. Ses théories linguistiques et sionistes et la place de l'hébreu dans le processus du retour à l'antique patrie sont exposés dans le mensuel en hébreu *Ha-Chahar*, fondé en 1879 par Peretz Smolenskin (1842– 1885).

⁶ Né BAR KOKHBA, Chim'on, appelé également Ben Koziva ou Kozéva, ce personnage central du judaïsme antique aux origines incertaines (date et lieu de naissance inconnus), mène de 132 à 136 EC, un soulèvement national dirigé contre les forces romaines, alors occupant la Judée. Voir entrée glossaire « BAR KOKHBA ».

⁷ La publication de cette œuvre monumentale est reprise à sa mort par Moché Bar-Nissim, puis Moché Tzvi Ségal et Naftali Hertz Tour-Sinaï qui en achèvent la rédaction et la publication en 1959.

⁸ HERZL, Théodor (appelé également Binyamin Zé'ev Herzl ; 1860, Pest, Hongrie – 1904, Edlach, Autriche). Journaliste à succès, correspondant à Paris du journal autrichien *Neue Freie Press*, il assiste en temps réel au déroulement de l'affaire Dreyfus qui le marque très profondément, en particulier par sa composante antisémite (1894-1906). De Juif allemand, libéral et assimilé, il devient un fervent militant de l'émancipation et de l'indépendance nationale juive, un projet dénommé sionisme, centré autour du concept d'État des Juifs. Son livre *Der Judenstaat*, publié en 1895, décrit sa philosophie. Fondateur de l'Organisation sioniste mondiale (1896), il lance le journal sioniste *Welt* (1897) et organise les 6 premiers Congrès sionistes (1897-1903) précédant son décès.

⁹ Acronyme constitué des abréviations des mots hébreux *plougot* et *mahatz*, soit en français « unités de choc ». Le PALMAH, composé de combattants juifs, est créé de concert le 15 mai 1941 par les autorités mandataires anglaises et la direction de la communauté juive organisée de Palestine (Yichouv). Placée sous le commandement de la milice sioniste socialiste Haganah (1941-1948), elle est immédiatement engagée dans les combats visant les forces militaires du régime

de mots, invention de termes, argot, etc.) l'hébreu. D'abord très hostiles à la pratique profane de la langue sacrée, les Juifs ultra-orthodoxes se rallient à l'hébreu moderne tout en gardant l'hébreu religieux pour le culte. L'Académie de la langue hébraïque régleme par ses recommandations l'évolution de l'hébreu depuis 1948. La langue est utilisée dans les années 2000 par environ neuf millions de personnes à travers le monde.

La bande dessinée hébraïque se définit d'une part en rapport avec la langue parlée dans le pays, Israël, où elle est produite et est instituée langue nationale. Elle est d'autre part liée à la société qui s'y développe (plurielle et multiculturelle) et au monde étranger où prospèrent les principaux courants de la bande dessinée mondiale. Les flux d'images énoncés à partir de l'hébreu (discursives et iconiques) et les entreprises de traduction en Israël des grandes séries de la bande dessinée mondiale nourrissent aussi cette tendance. Les quelques séries de bande dessinée de la période pré-étatique israélienne constituent un facteur de socialisation et l'interaction bande dessinée hébraïque-bande dessinée mondiale (franco-belge, américaine et parfois anglaise et à de rares occasions japonaise) influencent notablement l'inspiration des artistes et les pratiques culturelles des lecteurs israéliens (hébraïsants et anglicistes). Cette tendance s'accroît encore davantage depuis l'avènement d'un contexte de globalisation et l'explosion/démocratisation de l'Internet.

La bande dessinée hébraïque participe d'une construction identitaire et culturelle (individuelle et collective), quand bien même dans les années 1950-1990 restant limitée en raison d'un marché d'abord inexistant puis balbutiant. Une partie des artistes israéliens connaît un grand succès à l'international depuis la moitié des années 1990, en vivant et produisant hors d'Israël ou simultanément sur le sol national et à l'étranger. L'ici et là-bas se jouent sur deux plans : l'artiste d'expression hébraïque produit dans les frontières de la Palestine mandataire et de l'État d'Israël. La bande dessinée hébraïque adopte progressivement dans les années 1940 les standards de la bande dessinée mondiale - américaine, européenne et pour une part infime dans les années 2000, japonaise - tout en conservant un ancrage thématique et idéologique local marqué. Ces raisons justifient de la qualifier en grande partie de médium transnational.

La représentation en bande dessinée est une image montrée par le dessinateur au spectateur et qui, par définition, signifie la « nouvelle présentation » d'une chose qui a déjà existé physiquement ou artistiquement dans le passé. Elle restitue les traits fondamentaux d'un être vivant ou d'un objet, ou traduit visuellement un concept.

L'artiste intériorise une réalité donnée, produit de celle-ci une représentation consciente et, *in fine*, fixe celle-ci par le dessin sur un support qui fait œuvre de médiation (un médium). Image sur le support grâce au dessinateur, elle l'est aussi sur la rétine du spectateur. Elle recouvre à la fois la forme sous laquelle l'objet/sujet (homme/chose/idée/action) à dessiner est perçu, que l'objet/sujet restitué par l'artiste dans sa case de bande dessinée. Les images créées par le dessinateur sont reproduites ensuite par des moyens d'impression et de diffusion en plusieurs exemplaires. À sa manière, celui-ci rend sensible et visible, d'une façon plus ou moins ressemblante, ce qui auparavant n'était que le fruit de sa perception singulière.

La représentation en bande dessinée diffère de celle prévalant en peinture (le tout de l'image picturale) ou dans le langage, qui transforme les faits en propositions intellectuelles, les rapports entre elles constituant de nouveaux objets. La restitution des faits à l'écrit implique de rajouter une nouvelle proposition. Le langage décrit en effet une situation, en énumérant les composantes d'un tableau donné dont il propose alors une interprétation. L'image évoquée initialement disparaît parfois, sous le nombre élevé de ces dernières.

de Vichy au Liban (mai-juillet 1941). Sous le commandement de Yitshaq Sadéh, elle mène de 1941 à 1945 des actions militaires de type guérilla. Voir entrée glossaire « PALMAH ».

L'image (ou représentation) en bande dessinée est basée à l'inverse, sur un jeu entre le texte et l'image. Le texte est de longueur variable, la vignette (la bulle) aussi. Le dessin sans texte est difficilement compréhensible, le texte sans dessin n'a aucun sens tout du moins déconnecté du contexte. La représentation en bande dessinée est une image qui associe dessin et écriture, un binôme produisant un sens global, compréhensible seulement dans la progression d'un récit jusqu'à son terme. Le texte peut être descriptif et s'adresser aussi parfois, à d'autres sens que la vue. La succession des images (représentations) fait récit en restituant une action, donc un événement inscrit dans le temps, une époque réelle (celle de l'artiste) et fictionnelle (celle du récit inventé à partir d'éléments souvent empruntés au réel). Cette représentation restitue les caractéristiques de l'objet, figure un geste, dépeint un mouvement, parfois rappelant l'écriture. Elle possède une dimension séquentielle et un caractère abstrait. Le récit de bande dessinée (source de représentation) se suffit à lui-même. Il ne vise pas à transcrire précisément la réalité mais à proposer une histoire qui est orientée dans un sens, même si elle peut déboucher sur des fins différentes. Celle-ci est notamment constituée des visions stéréotypées qu'elle comprend et véhicule. Le sens de la représentation est donné par le bédéiste. Celle-ci dure aussi longtemps que le regard porté sur elle, et que la mémoire qui s'en rappelle, grâce à laquelle, passant d'une case à l'autre, la lecture du récit peut aller jusqu'à son terme.

L'étude réalisée dans ce doctorat porte sur la représentation de l'Arabe (palestinien et d'autres nationalités) à partir d'une analyse des personnages dits d'Arabes conçus et dessinés par des bédéistes à l'intérieur de cases et de planches constitutives de leurs séries.

A. LES ARABES : APPARITION DU TERME, NAISSANCE D'UNE NATION

Étant entendu que le terme « Arabe » désigne le membre d'un groupe ethnico-communautaire dénommé « arabe », les premières mentions de celui-ci figurent sur des textes akkadiens (assyro-babyloniens) et hébraïques¹⁰ datant du IV^e siècle AEC.

D'emblée ce groupe est défini par un lieu et une langue. Une population dénommée en akkadien *aribi* (ou *arubu*, *urbu*) et en hébreu '*arab*¹¹ ('*arbi*, « un Arabe ») aurait vécu alors, selon ces textes, dans le désert syro-mésopotamien et le nord-ouest de l'Arabie. Ce peuple parle arabe, une langue afro-asiatique, de la famille des langues sémitiques. Il se nomme déjà lui-même '*arab*. Ce mot désigne progressivement seulement ceux des habitants de l'Arabie qui mènent une vie nomade, les Bédouins¹², selon un autre terme indigène.

Dans l'Antiquité, les habitants de l'Arabie pratiquent des religions animistes variées. Des Arabes observent des cultes monothéistes (judaïsme, etc.) avant l'apparition de l'islam, à Yathrib (Médine). La naissance de l'islam, la nouvelle religion prêchée par Mahomet en 622 après notre ère¹³ autour du Coran¹⁴, « reçu » par lui en arabe directement de Dieu via l'ange Gabriel (610), dote d'une nouvelle portée la définition de l'arabité et de la nation arabe.

¹⁰ RODINSON, Maxime. « Le peuple arabe, définition, extension, statistique » *encyclopedia universalis* [en ligne]. S.d., URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/arabe-monde-le-peuple-arabe/1-definition-extension-statistique/>. Consulté en janvier 2019. Voir entrée glossaire « ARABE (MONDE) ».

¹¹ '*Arab* pourrait dériver du mot '*arabah* qui, en hébreu, désigne le désert et plus particulièrement la dépression désertique située au sud de la mer Morte. Le terme aurait qualifié ensuite les groupes liés aux premiers Arabes.

¹² Ce groupe ethnico-communautaire apparu dans le désert d'Arabie à une date incertaine (avant le VI^e siècle AEC), emprunte son nom aux mots arabes *badw* ou *badawi*, soit « habitant du désert ou des campagnes ». L'importante tribu des Qayis se proclame descendant du personnage biblique d'Ismaël. L'autre grande tribu de la première époque des Bédouins, yéménite, revendique une filiation remontant à la figure de Yoktan. Autour de traditions nomades et tribales, les Bédouins gagnent des zones plus clémentes, mieux à même d'y faire paître leurs troupeaux. Voir entrée glossaire « Bédouins ».

¹³ Date du départ du prophète de La Mecque pour Médine, ou hégire.

¹⁴ Littéralement en arabe, la récitation, il transcrit la parole de Dieu, inimitable et intangible et le contenu des révélations du dernier prophète, Mahomet. La datation exacte du canon musulman fait l'objet de débats entre exégètes et historiens, le consensus le situant dans les années 600-656. Divisé en 114 sourates, elles-mêmes subdivisées en 6235 versets, la tradition musulmane situe ce texte à la mort du 3^e calife, Othman, et établit une différence de style entre les sourates dites de La Mecque, antérieures à l'hégire (622), et celles, dites de Médine, postérieure à cette dernière.

Les Arabes embrassant désormais majoritairement la religion musulmane, la communauté des fidèles remplace le clan comme structure de base de la nation arabe. Devenue langue du Coran et liturgique de l'islam, l'arabe devient parlé après l'expansion territoriale de l'Empire arabo-musulman au Moyen Âge, au moins partiellement et, plus ou moins longtemps, au Moyen-Orient, en Afrique du Nord et dans certaines régions d'Europe (péninsule ibérique, Sicile, Crète, Chypre). L'idiome est rapidement marqué par une importante diglossie entre l'arabe littéral, langue véhiculaire (écrite) et l'arabe dialectal, langue vernaculaire (orale).

B. LES ARABES : DE LA NAISSANCE D'UNE NATION À LA CRÉATION DE LA LIGUE ARABE

Les Arabes, avant les quatre premiers califats musulmans - les Rachidim (632–661), forment un peuple largement nomade et sédentarisé, établi dans une zone allant de la péninsule arabique à la Mésopotamie inférieure et septentrionale, en passant par le désert de Syrie. L'arabe qu'ils parlent est d'abord littéral, comprenant l'arabe classique (pré-coranique¹⁵, coranique¹⁶, et post-coranique¹⁷) et puis se modernise, devenant l'arabe standard contemporain (XIX^e siècle, Égypte), à savoir, la langue écrite des pays arabophones. Il est également dialectal, englobant de nombreuses variétés régionales, pas toutes intelligibles entre elles.

Le monde arabe peut être divisé entre Maghreb¹⁸ et Machrek¹⁹. Ce dernier joue un rôle prépondérant dans l'expansion arabe au VII^e siècle ; le califat des Omeyyades y a sa capitale, d'abord à Damas, dans l'actuelle Syrie, puis à Bagdad en Irak. Après les phases d'expansion macédonienne (X-XI^e siècles) et la période des quatre États latins (1098-1268), la région est dominée par les dynasties turques, et également l'Empire ottoman (1517-1918).

Le territoire de l'Empire arabo-musulman s'étend progressivement de 632 à 1258, atteignant le Sud de la France, la Chine, l'Anatolie et le Soudan. L'Empire ottoman gouverne la majeure partie du monde arabe depuis sa conquête du sultanat mamelouk en 1517. Allié de l'Allemagne et de l'Italie durant la Première Guerre mondiale, sa défaite en 1918 et son démembrement débouchent sur l'instauration de mandats dans la région sous l'égide de la Société des Nations au profit de puissances européennes, la France et la Grande Bretagne essentiellement (Irak, Palestine, Transjordanie et Syrie). Différents États arabes naissent sur son sol, suivis le 22 mars 1945 par la Ligue arabe dont les membres – État arabe de Palestine inclus, forment « une patrie arabe » tout en étant chacun indépendant et souverain dans leurs frontières.

C. LES ARABES : NATION, ESPACE, LANGUE AUJOURD'HUI

Les Arabes forment un peuple qui vit aujourd'hui dans le territoire conquis aux VII^e et VIII^e siècles sous les califats arabo-musulmans. Il est localisé dans une très vaste zone englobant l'Asie occidentale, l'Afrique du Nord et celle dite de la Corne et les îles de l'Océan indien occidental. Un seul État s'appelle Arabie (saoudite). Au sein des différents États prévaut une profonde aspiration « à une nation-État arabe du type européen²⁰ » qui reconstituerait l'unité des temps anciens.

La division entre Machrek et Maghreb y reste fondamentale. Les limites géographiques du Machrek varient considérablement selon les sources et les théories. Pris dans un sens restrictif,

¹⁵ Époque de la poésie préislamique.

¹⁶ Époque de la transformation de l'arabe en langue sacrée musulmane du Coran et des textes religieux.

¹⁷ Époque de la civilisation arabo-musulmane.

¹⁸ Le terme signifiant en arabe, « le couchant ».

¹⁹ Le terme signifiant en arabe, « l'orient ».

²⁰ RODINSON, Maxime. « Qui sont les Arabes ? ». In RODINSON, Maxime (dir.). *Les Arabes*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002. p. 13-52.

la région couvre les territoires des États n'appartenant ni au Maghreb, ni à la péninsule arabe, c'est-à-dire, l'Irak, la Syrie, le Liban, la Jordanie et la Palestine. Dans son acception la plus large, il s'oppose au Maghreb et désigne toute la partie du monde arabe qui n'est pas soumise à des influences berbères. Le débat sur l'inclusion de l'Égypte et du nord du Soudan dans le Machrek plutôt que le Maghreb, reste ouvert.

Le Maghreb désigne pour sa part aujourd'hui une grande portion de l'Afrique septentrionale, laquelle recouvre la partie occidentale du monde arabe, comprise entre le Maroc et la région de la Tripolitaine en Libye, en passant par l'Algérie et la Tunisie, voire la Mauritanie. Il correspond à l'espace culturel arabo-berbère, entre la mer Méditerranée, le Sahel et l'Égypte. Synonyme d'Afrique française du nord (Maroc, Algérie et Tunisie) pendant la colonisation française, le Maghreb occupe aujourd'hui une superficie de près de 5 millions de km², pour un territoire s'étendant du bassin méditerranéen au Sahara, et une population d'environ 90 millions d'habitants, principalement concentrée sur les plaines côtières. Ses habitants appelés maghrébins, descendent pour l'essentiel des Berbères, arabisés depuis le VIII^e siècle. La contrée est marquée durablement à l'époque contemporaine par les colonisations française, italienne et espagnole. Les Maghreb et le Machrek sont liés par la langue arabe et la culture islamique, malgré les différentes formes d'éloignement qui les séparent.

Les Arabes sont liés entre eux sur les plans linguistique, culturel, historique, nationaliste, géographique et politique. Leurs liens culturels en particulier sont très forts. Définie par la langue pratiquée, l'ethnie (ou peuple, voire nation) arabe vit dans de nombreux États dont l'arabe classique est la langue officielle, administrative, littéraire et culturelle. La population, dans sa majorité, y parle des dialectes arabes, autres formes du même langage. Ces derniers restent très proches quand les populations et territoires sont peu distants, comme l'algérien et le marocain ou le syrien et le libanais ; à l'inverse, les différences entre « l'arabe marocain » et « l'arabe syrien » sont très grandes.

L'arabe littéraire est enseigné dans tout le système scolaire arabe, devenant ainsi le moyen de communication généralisé à toute la région. La langue arabe ou l'une de ses variantes, voire une variante de la culture arabe, touche une population vivant entre Oman et la Mauritanie, l'essentiel de la péninsule arabe et la plus grande partie des Maghreb et Machrek. Par sa maîtrise et l'emploi de l'outil linguistique, une diaspora s'agrège au premier cercle de la nation arabe - les 22 États de la Ligue arabe – parfois importante en Afrique, en Europe occidentale et en Amérique du Nord et du Sud. La langue arabe a statut de langue officielle dans 27 États, dont les 22 de la Ligue arabe, l'Organisation de la coopération islamique, l'Union africaine, l'Union du Maghreb arabe et l'Organisation des Nations unies. Elle est parlée dans les pays arabes du Moyen-Orient, partiellement en Iran, Turquie, Israël, Afrique du Nord, au Sahara et Sahel et dans la Corne de l'Afrique. Avec un nombre de locuteurs estimé à 230 millions de personnes (langue maternelle), auxquelles se rajoutent 100 à 200 autres utilisateurs dans le monde arabe et la diaspora²¹, l'arabe est la langue sémitique la plus parlée et la quatrième utilisée dans le monde. Son rayonnement culturel est dû à l'Islam, la littérature et les médias audiovisuels contemporains (télévision et Internet).

L'ethnie arabe, à l'époque contemporaine, parle l'une des variantes de la langue arabe et partage un même patrimoine historico-commun, très marqué par l'adhésion massive à la religion musulmane depuis le VII^e siècle. Une culture spécifique se développe autour de cette dernière, qui se différencie selon le type d'observance des règles et commandements religieux et de l'intensité de la foi investie. Les arts islamiques religieux, sacrés et profanes en sont l'un des aspects les plus éclatants : de la première catégorie ressortent l'architecture, la calligraphie,

²¹ BRITISH COUNCIL, TINSLEY, Teresa et BOARD, Kathryn (eds.). « Languages For The Future: Which Languages the UK Needs Most And Why » *britishcouncil* [en ligne]. 2014, URL : <https://www.britishcouncil.org/sites/default/files/languages-for-the-future-report>. Consulté en janvier 2019.

la miniature, les arts textiles, les bâtiments religieux (mosquées...), les tapis, etc. L'islam, religion monothéiste et abrahamique, postule l'unicité de Dieu et le rôle de Mahomet. Elle est la deuxième plus importante religion dans le monde, avec 1,9 milliards de pratiquants, soit 24,4 % de la population mondiale et la majorité des citoyens de 50 pays. Répartis entre sunnites (près de 80 % des croyants) et chiites (près de 20 %), les musulmans vivent pour 13 % d'entre eux en Indonésie, le plus important pays à majorité musulmane. Ils sont 20 % à vivre au Moyen-Orient et dans le nord du continent africain, où elle est la religion dominante. Si l'islam reste la religion majoritaire de l'ethnie arabe, une quinzaine de millions d'Arabes chrétiens, vivent dans les années 2000 dans l'aire géographique arabo-musulmane, avec une forte présence en Égypte (près de 15 % de la population) et au Liban (autour de 40 %). Sur le même territoire ont également vécu longtemps des Juifs arabes²². Cette présence dans la péninsule arabique et dans des pays arabisés après le VII^e siècle, est très ancienne et dure jusqu'en 1948 (création de l'État d'Israël ; politiques anti-juives menées par les pays arabes d'appartenance ; guerres israélo-arabes, émigration et/ou expulsion vers Israël, l'Europe et l'Amérique).

Les pays et territoires relevant du Monde arabe comptent en 2010, 359 millions d'habitants (pour 6,9 milliards dans le monde), soit 5 % de la population mondiale. Une personne sur trois vit dans cet espace géographique²³, la moitié en Algérie, Soudan et Égypte. La population des pays arabes a triplé depuis 1970, date à laquelle elle comptait 128 millions de personnes (soit 4 % de la population mondiale). D'après une projection de la variante moyenne, elle passera à 598 millions de personnes en 2050, dont 130 millions pour la seule Égypte (qui deviendrait le 12^e pays le plus peuplé du monde).

D. LES ARABES PALESTINIENS

Le terme « Arabe palestinien » s'entend comme désignant à l'époque contemporaine, un homme appartenant à une nation, dont le passé et présent sont liés à un territoire – la Palestine. Celui-ci a nourri et cimenté l'identité nationale (arabe palestinienne) sur place et en exil²⁴, laquelle lui est donc étroitement liée. La communauté arabe palestinienne puise ses références culturelles et sociales constitutives dans un espace délimité quoiqu'éclaté, en raison de la situation historico-géographique fluctuante, notamment au niveau frontalier au Moyen-Orient. Son identité s'est aussi forgée dans le conflit avec la communauté juive de Palestine (mandataire²⁵) et l'État juif d'Israël. Les élites arabes palestiniennes lui ont longtemps dénié toute légitimité avant de chercher les modalités d'une coexistence pacifique, sans lever complètement l'ambiguïté sur les rapports qu'ils souhaitaient voir s'instaurer avec cet État.

La question arabe palestinienne renvoie par sa définition à un territoire – la Palestine –, à sa population passée et présente et aux références culturelles et sociales qui ont cimenté son unité comme communauté nationale. La Palestine comme territoire précisément délimité, naît du découpage administratif imposé à l'Empire ottoman par les puissances alliées victorieuses,

²² Personnes de religion juive possédant l'arabe pour langue maternelle.

²³ MIRKIN, Barry. « Population Levels, Trends and Policies in The Arab Region: Challenges and Opportunities » (Human Development Report, Research Paper Series) *undp* [en ligne]. 2010, URL : <https://www.undp.org/content/dam/rbas/report/Population%20Levels,Trends>. Consulté en janvier 2019.

²⁴ L'Organisation des Nations unies prend en charge dès 1949, la question des réfugiés arabes (de Palestine mandataire). L'agence de secours et de travaux des Nations unies (en anglais UNRWA, soit The United Nations Relief and Works Agency), créée en tant qu'organe subsidiaire de l'Assemblée générale des Nations unies (résolution 302 (IV) du 8 décembre 1949) est spécialement dédiée au traitement de cette question. HARDY, Michaël. « L'UNRWA et son personnel » (Annuaire Français de Droit International, 1962, vol. 8.) *persee* [en ligne]. 2005/2019, URL : https://www.persee.fr/doc/afdi_0066-3085_1962_num_8_1_988. Consulté Janvier 2019.

²⁵ La Palestine mandataire, dans la terminologie du judaïsme traditionnel, la culture politique et le vocabulaire administratif israéliens est largement rendue par le vocable de « terre d'Israël » [*Éretz yisra'el*]. À l'époque mandataire, la désignation de la terre d'Israël était « *Palestinah – 'Éretz yisra'el* » [Palestine – terre d'Israël]. Les lettres hébraïques *chin* (pour le « s ») et *tav* (pour le « t ») ont été utilisées, bien que l'orthographe correcte eut commandé d'employer les lettres hébraïques *samah'* (pour le « s ») et *têt* (pour le « t »).

au sortir de la Première Guerre mondiale²⁶. Il recouvre la région où apparaissent aussi plus tard la Syrie, la Jordanie, le Liban et Israël et qui comprend les provinces d'Alep au nord, de Syrie – de Hama à Akaba – au centre, de Beyrouth – de Lattaquieh à Jaffa – à l'ouest et le district de Jérusalem au sud-ouest. La fusion du district de Jérusalem et de la partie sud de la province de Beyrouth en 1918, fait advenir la Palestine. Trois pôles urbains déterminent son évolution : Acre, Naplouse et Jérusalem.

La Grande-Bretagne obtient le 25 avril 1920²⁷ à la Conférence de San Remo un « mandat sur la Palestine ». Le régime mandataire se met en place en 1922. La rive orientale du Jourdain – la future Transjordanie – est définitivement détachée de la Palestine en 1925²⁸. L'Assemblée générale des Nations unies décide, en novembre 1947, de fractionner le territoire entre un État juif et un État arabe, la Grande-Bretagne remettant son mandat aux Nations unies en 1948. L'unité administrative éclate après 1948, au profit d'une réalité étatique différente de celle prévue par le mandat exercé par la Grande-Bretagne. La Palestine disparaît et l'État arabe ne voit pas le jour, son territoire devenant partie intégrante de l'État d'Israël et de la Jordanie ou sous contrôle de l'Égypte (bande de Gaza)²⁹. La carte de la région ne fait plus état désormais que du Liban, de la Syrie, de l'Égypte, de la Transjordanie et de l'État d'Israël. Cette réalité étatique est bouleversée en 1967, avec la perte par la Jordanie au profit d'Israël, de la rive occidentale du Jourdain, en 1988 avec le renoncement de la Jordanie à cette dernière et en 1993-1995, avec l'instauration d'une Autorité palestinienne en charge des affaires intérieures sur un territoire recouvrant 22 % de l'ancienne Palestine mandataire.

La population arabe palestinienne se compose des personnes qui, en 1860-1870, vivaient dans les parties sud de la province de Beyrouth et de Syrie et dans le district de Jérusalem, puis après 1922, dans les limites du territoire mandataire anglais, et enfin, après 1948, de l'ensemble des personnes devenues citoyennes de l'État d'Israël, ou des États arabes voisins ou d'autres pays, ou encore de celles devenues réfugiés à l'intérieur même de l'État d'Israël, des territoires occupés par ce dernier en 1967 et des États arabes voisins. Le réfugié arabe palestinien est la personne, anciennement habitant de la Palestine mandataire, qui a perdu ses biens et propriétés après les guerres de 1947-1948 et 1948-1949 et qui est prise en charge par l'UNRWA pour le compte des Nations unies. Sur 1,5 million de personnes, anciennement Arabes de Palestine, 914 000 étaient, en 1950, considérées comme étant des réfugiés. Sur les quelques 7,5 millions de personnes et descendants d'Arabes palestiniens, près de 5 millions émargent en 2010 au registre des réfugiés³⁰. La réalité arabe palestinienne renvoie à la spécificité des liens pluriséculaires que les habitants arabes de la région ont développés vis-à-vis de ce qu'est devenue la Palestine, autour d'une activité majoritairement agricole, de pratiques continues dans les domaines social et professionnel, d'un ancrage majoritaire dans la religion musulmane (par comparaison avec les autres religions du Livre) depuis la conquête de la région par le

²⁶ Il satisfait aux intérêts de la Grande-Bretagne et aux accords qu'elle a passés avec la France pendant la guerre de 1914-1918. La péninsule du Sinaï est détachée du territoire de la future Palestine avec l'établissement d'une frontière reliant Rafah (orthographié aussi en hébreu et anglais Rafiah) à Aqaba. Les délimitations septentrionales et occidentales sont réalisées dans le respect des accords conclus avec la France.

²⁷ Le premier Haut-commissaire pour la Palestine mandataire, Sir Herbert Samuel (1870-1963), est nommé dès 1920 par la Grande-Bretagne.

²⁸ La Transjordanie devient le royaume hachémite de Jordanie après annexion de la rive ouest du Jourdain en avril 1950. Voir informations contenues dans les notes de bas de pages explicitant la formule « sur les deux rives du Jourdain, c'est également à nous. »

²⁹ Territoire de 41 km de long sur 6 à 12 de large, soit une superficie globale de 365 km², il relève d'abord de l'Empire ottoman puis du mandat anglais (1918-1948, art.22 de la Charte de la Société des nations ; accord de San-Rémo du 25 avril 1920), d'un contrôle égyptien (1948-1967) et israélien (1967) alors qu'initialement prévu comme revenant à l'État arabe aux termes du plan de partage de 1947. Voir entrée glossaire « bande de Gaza (La) ».

³⁰ 4 966 664 personnes au 30 décembre 2010, dont 1 999 466 en Jordanie, 1 167 361 dans la bande de Gaza et 888 484 dans la rive occidentale du Jourdain. UNRWA. « UNRWA in Figures » *unrwa* [en ligne]. Juillet 2011, URL : <https://www.unrwa.org/userfiles/2011080123958>. Consulté en janvier 2019.

deuxième calife de l'islam, Omar³¹(581-644) et des particularités des versions dialectales palestiniennes³² de la langue arabe.

Si la charte du Mandat anglais n'évoque que l'existence de communautés non-juives en Palestine et les Nations unies ne parlent après 1948 que de réfugiés arabes, l'OLP³³ affirme, dès 1964, dans sa charte constitutive, puis dans sa deuxième charte de 1968³⁴, une réalité radicalement différente : celle d'un peuple et d'une nation arabe palestiniens. Ce peuple palestinien est le seul à posséder des « droits légitimes sur sa patrie » (art.3). Les Palestiniens, pour ce texte fondateur, regroupent « les citoyens arabes qui résidaient (...) en Palestine jusqu'en 1947 (art.5) et les juifs qui y résidaient habituellement jusqu'au commencement de l'invasion sioniste (art.6) ». L'identité palestinienne est « une caractéristique authentique, intrinsèque et perpétuelle » qui se transmet des parents aux enfants (art.4), sachant que toute personne née de parents palestiniens (après 1947), que ce soit en Palestine ou hors de Palestine, est palestinienne (art.5). Les leaders arabes palestiniens récusent la situation advenue en Palestine depuis le début du XX^e siècle : la déclaration Balfour, le mandat britannique le partage de la Palestine en 1947 et la création d'Israël, déclarés « nuls et nonavenus » pour les premiers (art. 20) et « sans aucune validité » pour les deux derniers (art. 19)³⁵.

La Déclaration d'Indépendance de l'État de Palestine – 15 novembre 1988, proclamée en pleine première Intifada, introduit un changement radical dans la perception par les élites palestiniennes des Juifs et de l'État d'Israël, que la déclaration reconnaît officiellement. La vision organique de la Palestine est rappelée en même temps que le lien à l'islam, commun à tous les Arabes. La Palestine est en effet « la Terre des messages divins révélés à l'humanité, le pays natal du peuple arabe palestinien ». « Le peuple, sa terre et son histoire » sont unis par une « relation organique, ininterrompue et inaltérée ». Le peuple arabe palestinien s'est développé « dans une complète unité entre l'homme et son sol ». L'État nouvellement créé est placé sous le signe de la providence divine : « au nom de Dieu clément et miséricordieux », dis : « Ô Dieu, Seigneur du royaume Tu donnes le royaume à qui Tu veux (...) le bien est entre Tes mains. Tu es plus puissant que tout³⁶. »

Usant de plusieurs stratégies et au terme d'un parcours sinueux, l'OLP impose dans les consciences et les forums internationaux (ONU, etc.) la permanence d'une réalité nationale arabe palestinienne qui ne pourra désormais être contournée. Son président revient en Palestine en 1994 aux termes des accords signés avec ses ennemis d'hier, israéliens.

Les Arabes palestiniens sont représentés au niveau international par l'OLP, un mouvement qui dispose d'un siège à la Ligue arabe, laquelle cherche à la contrôler dès ses débuts et à canaliser ses aspirations politique et nationale. S'émancipant progressivement de cette tutelle, elle devient le « seul représentant légitime du peuple palestinien » après 1974, obtenant

³¹ Omar (581 – 644) devient calife en 634. Sous son règne, les régions de Syrie, d'Irak, d'Égypte, entre autre, sont conquises par les armées arabo-musulmanes (prise de Damas en 635, Césarée en 636, Tibériade et Jérusalem en 637).

³² Celles-ci recouvrent les variétés syro-libanais-palestinienne, jordano-palestinienne et palestinienne-bédouine de l'arabe dialectal.

³³ L'Organisation de la Libération de la Palestine, fondée par la Ligue arabe le 28 mai 1964, à la suite de son sommet du Caire tenu du 13 au 16 janvier de la même année, dispose d'un siège à la Ligue arabe. Celle-ci cherche à la contrôler dès ses débuts et à canaliser les aspirations politiques et nationales des Arabes palestiniens.

³⁴ La première Charte palestinienne est élaborée en février 1964 dans la foulée de la création de l'OLP. Le premier Conseil National Palestinien de l'OLP procède à son adoption en même temps qu'Ahmed Shoukeyri (1908-1980) devient son premier président. Le territoire de la Palestine est désigné de façon imprécise et, compte tenu des références à la Palestine mandataire, oscille entre le territoire de la Palestine occidentale et celui d'une « grande Palestine » englobant celle-ci et la Jordanie. La deuxième Charte de l'OLP est promulguée en 1968, quelques mois après la guerre de juin 1967 et la montée en puissance de Yasser Arafat (qui devient son président en 1969) et du FATAH qui devient rapidement la force motrice du mouvement et sa composante majoritaire.

³⁵ BARON, Xavier. *Proche-Orient, du refus à la paix, les documents de référence*. Paris : Hachette, 1994, 401 p.

³⁶ PICAUDOU, Nadine. *Les Palestiniens, un siècle d'histoire*. Bruxelles ; Paris : Éd. Complexe, coll. « Questions à l'histoire », 2003, p. 312. Les prières cloturant la déclaration d'Indépendance sont tirées, à quelques variantes près, de Sourate 3, verset 26.

également un statut d'observateur à l'Assemblée générale des Nations unies. Œuvrant telle une « organisation ombrelle », elle regroupe des partis politiques, syndicats, unions estudiantines, mouvements de femmes et organisations de guérillas, affiliés au-delà des différentes idéologies professées par ses composantes. La politique de l'OLP est définie par le Conseil National Palestinien – sorte de Parlement en exil, dont le comité central comprend 124 membres et le comité exécutif, 18. Yasser Arafat³⁷ (1929-2004) exerce les fonctions de président du comité exécutif de l'OLP, de 1969 à sa mort, en novembre 2004, remplacé par le numéro deux de l'organisation, Mahmoud Abbas³⁸ (1935-). Il dirige en parallèle le mouvement nationaliste palestinien FATAH³⁹, également principale organisation de fédératifs qu'il a créé en 1959 semble-t-il, avec Abou Jihad⁴⁰ (1935-1988) et Abou Iyad⁴¹ (1933-1991).

L'OLP est traversée de dissensions et de fractures depuis sa création. Les conflits opposent pour l'essentiel d'entre eux, mouvements de guérillas dissidents et dirigeants du mouvement, organisations nationalistes musulmanes et partis nationalistes laïques, intellectuels de renom et présidence du mouvement. Les tensions entre mouvements et groupes issus de la société arabe palestinienne et directions des structures de l'OLP peuvent prendre à l'occasion un tour très virulent (questions du droit au retour des réfugiés, de l'égalité de droits entre tous les Arabes palestiniens, quel que soit leur citoyenneté) et violent – proche de la guerre civile. Certains mouvements contestant la direction de l'OLP apparaissent et fonctionnent depuis le territoire israélien (Adalah⁴², Mossawa et l'Association arabe des droits de l'homme).

La communauté arabe de Palestine mandataire est défaite durant la guerre (civile) qui l'oppose à sa vis-à-vis juive en 1947-1948, 650 000 personnes quittant le territoire qui va devenir l'État d'Israël, 150 000 Arabes palestiniens environ y demeurant. Selon d'autres sources, 112 000 personnes seulement en mai 1948, sur le 1,4 million d'Arabes qui vivent en Palestine avant la guerre, sont restées sur place. La proclamation de l'État d'Israël le 14 mai 1948 et les signatures des armistices avec les États arabes⁴³ rendent irréversible la défaite de ces derniers. Le destin des Arabes palestiniens est scellé. 167 000 d'entre eux deviennent en 1950 des citoyens israéliens, tandis qu'à plus de 900 000, ils émargent en tant

³⁷ Né ARAFAT AL-QUDUA AL-HUSSEINI, Mohammed Abdel Rahman Abdel Raouf, dit « Yasser Arafat », surnommé également « Abou Ammar » (1929, Caire, Égypte – 2004, Clamart, France). Le leader nationaliste préside le comité exécutif de l'OLP de 1969 jusqu'à sa mort.

³⁸ ABBAS, Mahmoud, dit « Abou Maazen » (1935, Safed, Palestine mandataire). Il exerce les fonctions de Premier ministre de l'Autorité Palestinienne (2003), président de l'OLP (depuis 2004), président de l'Autorité nationale palestinienne et de l'État de Palestine, (8 mai 2005). Sa famille fuit vers la Syrie pendant la guerre de Palestine de 1947-1948. Cofondateur avec Yasser Arafat du FATAH en 1959 au Koweït, il est titulaire d'un doctorat obtenu à Moscou en 1982, à forte connotation révisionniste. Chargé par Yasser Arafat du dossier des contacts secrets avec plusieurs dirigeants israéliens (1976-1992) qui ouvrent la voie aux accords d'Oslo (1993), il joue un rôle majeur dans la signature de ces derniers avec l'État d'Israël.

³⁹ Acronyme inversé, constitué des initiales des mots arabes « mouvement de libération de la Palestine ». Dans son usage, emprunté au discours religieux, il signifie « conquête » ou « victoire », dans le contexte expansionniste de l'Islam aux VI^e et VII^e siècles de son histoire. La date de création du FATAH est discutée par les historiens. Pour certains, la première cellule du mouvement est créée en 1957 par Yasser Arafat et Abou Jihad. SAYIGH, Yusif. *Arab Economist and Palestinian Patriot: A Fractured Life Story*. Le Caire (Égypte) - New York (État de New York, États-Unis) : The American University in Cairo Press, 2015, 338 p.

⁴⁰ Né AL-WAZIR, Khalil Ibrahim (1935, Ramleh, Palestine – 1988, Tunis, Tunisie). Son rôle au côté de Yasser Arafat dans le développement des relations internationales de l'OLP et de la branche armée du FATAH (Al-Assifa), font de lui après Yasser Arafat, le leader arabe palestinien le plus important de la seconde partie du XX^e siècle. Après la défaite de l'OLP en septembre 1982 à Beyrouth, il s'installe avec la direction du mouvement à Tunis. Une unité de commandos israéliens mixte encadrée par le service de renseignement extérieur (Mossad) l'exécute le 16 avril 1988. Au moment de sa mort, Abou Jihad coordonne les activités politiques et militaires des Arabes palestiniens vivant dans la rive occidentale du Jourdain et la bande de Gaza.

⁴¹ Né KHALAF, Salah, dit « Abou Iyad » (1933, Jaffa, Palestine - 1991, Tunis, Tunisie).

⁴² L'organisation israélienne de défense des droits de l'homme et centre juridique Adalah (un terme signifiant « justice » en arabe) naît en 1996 de la fusion de deux associations non gouvernementales actives dans le secteur arabe-palestinien de la société israélienne (« La société de Galilée » et « l'Association arabe pour les droits de l'homme »). Adalah est une organisation non-gouvernementale indépendante, reconnue et fonctionnant comme telle, depuis 1997.

⁴³ Armistices israélo-égyptien en février, israélo-libanais en mars, israélo-jordanien en avril et israélo-syrien en juillet.

que réfugiés au registre de l'Office des réfugiés des Nations unies. La population arabe palestinienne vivant en Israël comprend en 1950, 116 000 musulmans, 36 000 chrétiens et 15 000 druzes⁴⁴.

L'État d'Israël, dans ses frontières de 1949, contrôle un territoire de 20 700 km² – soit 2 070 000 ha. La communauté juive ne possédait, en 1948, que 1 734 000 dounams de terres – soit un territoire de 173 400 ha ou de 1 734 km². Le nouvel État entre en possession des terres abandonnées par les populations arabes de l'ancienne Palestine mandataire, dans leur fuite hors de la zone des combats ou suite à leur expulsion. Seize millions de dounams⁴⁵ passent de 1948 à 1966 sous son contrôle, grâce à une législation spécialement adaptée à cet effet⁴⁶. Le recours à des mesures prises en situation d'urgence ou reposant sur un dispositif légué par l'administration mandataire anglaise est parfois privilégié. À d'autres moments, la loi de 1943 sur les expropriations pour des raisons d'intérêt général, est sollicitée. Les rapports entre Juifs et Arabes citoyens du même État d'Israël, conservent longtemps cette ligne de fracture entre majorité juive, sortie victorieuse de la guerre civile de 1947-1948 et minorité arabe, défaite à la fin de ce conflit. La première est souvent identifiée à sa volonté d'appropriation de la terre, la seconde, à l'expropriation de cette dernière. Trente ans plus tard, en 1996⁴⁷, la division par religions de la communauté arabe palestinienne fait apparaître un chiffre de 813 000 musulmans, 162 000 chrétiens et 94 000 druzes. La population se concentre pour l'essentiel dans la région du nord de l'État à Jérusalem et à Haïfa. Ils sont 481 800 personnes de confession musulmane dans la première, 180 600 dans la deuxième et 164 800 dans la troisième.

La situation socio-économique que connaissent les Arabes palestiniens, citoyens de l'État d'Israël ressort précisément dans leurs inégalités et déchirements identitaires, à la lecture du rapport de la Commission publique Or⁴⁸. Celui-ci, rendu public le 1^{er} septembre 2003 à Jérusalem, traite des circonstances dans lesquelles des émeutes ont éclaté en octobre 2000, mettant en présence Arabes palestiniens citoyens de l'État d'Israël et forces de l'ordre du pays. Le bilan des affrontements est très lourd : 14 morts, dont 12 Arabes palestiniens, citoyens israéliens, un Juif israélien et un habitant arabe palestinien de la bande de Gaza. Soulignant le caractère sans précédent de ces émeutes survenues dans le « secteur arabe », la Commission insiste sur l'interaction existant entre Palestiniens habitant en deçà de la « ligne verte⁴⁹ » et ceux vivant de l'autre côté de cette dernière, de graves émeutes se déroulant au même moment « en Judée-Samarie⁵⁰ et dans la bande de Gaza ». Elle est jugée « loyale vis-à-vis de l'État » par la majorité des citoyens arabes israéliens même si les messages diffusés par leurs élites pendant « les troubles d'octobre » ont brouillé – et parfois effacé – « la distinction entre les Arabes citoyens de l'État, leur lutte légitime en faveur de leurs droits, et la lutte armée menée contre l'État par des organisations et des personnes dans la rive occidentale et à Gaza ». Les leaders

⁴⁴ La subdivision intra-communautaire des Arabes palestiniens est établie selon la terminologie statistique israélienne.

⁴⁵ Soit 1,6 million d'hectares ou 16 000 km².

⁴⁶ Une population migrante juive, en provenance des pays d'Europe et arabo-musulmans, arrive sur le sol israélien au même moment. Si 482 857 personnes juives – à 89,6 % d'origine européenne et américaine – ont émigré en Palestine mandataire de 1919 à mai 1948, 687 424 autres émigrent en Israël de 1948 à 1951 (332 802 d'Europe dont 106 414 de Pologne, 237 704 d'Asie, dont 123 371 d'Irak, et 93 282 personnes d'Afrique dont 30 272 de Libye). L'origine est à 50,1 % européenne et américaine et à 49,9 % asiatique et africaine. ISRAËL, Central Bureau of Statistics. *Chmaton statisti le-yisra'el* (Statistical Abstract of Israel) [Annuaire israélien de la statistique]. Jérusalem : Central Bureau of Statistics, 1997, vol. 48, Annexes statistiques.

⁴⁷ *Idem*. Chap. 2.

⁴⁸ OR, Théodor (président de la Commission Or). « Va'adat hariqah mamlakhtit le-virour hitnagchouyot bein koḥot ha-bitahon le-vein 'ezrahim yisra'elim be-ḥodech 'oqtober 2000. Din ve-hechbon-noussaḥ maléh » [Commission d'enquête gouvernementale sur les affrontements entre les forces de sécurité et les citoyens israéliens en octobre 2000 ; texte complet du rapport] *mitkadem* [en ligne]. 2003, URL : <http://uri.mitkadem.co.il/vaadat-or/>. Consulté en janvier 2019.

⁴⁹ Celle-ci recouvre les lignes de démarcation fixées par les armistices de 1949 conclus entre l'État d'Israël, la Syrie, la Jordanie et l'Égypte, telles qu'elles figurent, dessinées en vert, sur les cartes militaires israéliennes.

⁵⁰ Terme utilisé officiellement par l'État d'Israël et le mouvement sioniste pour désigner la Cisjordanie (ce dernier, synonyme de rive occidentale du Jourdain, étant employé par les Nations unies).

de la communauté arabe ont présenté les « deux luttes » comme un seul combat contre « un seul adversaire, souvent l'ennemi alors que le concept de la citoyenneté est incompatible avec la présentation de l'État comme ennemi ».

Les citoyens arabes doivent garder à l'esprit, pour la Commission, « qu'Israël est un État où les Juifs sont la majorité (...) partiellement fondé sur le principe d'un rassemblement des exilés juifs ». La majorité juive doit savoir de son côté que « l'État n'est pas seulement juif mais aussi démocratique. L'égalité est un élément primordial de sa « structure constitutionnelle ». La Commission rappelant le caractère éprouvant de la condition des Arabes palestiniens vivant dans un pays en tant que minorité non-juive juge que « la prohibition de la discrimination est un principe qui s'applique à tous les citoyens de l'État. » Elle enjoint à la majorité de comprendre que « les événements qui ont transformé les Arabes en minorité dans l'État sont pour eux une catastrophe nationale », qu'ils se sont intégrés à l'État d'Israël à travers de « douloureux sacrifices » et qu'il lui faut respecter « leur identité, culture et langage ». Mais les demandes de « la minorité » doivent être canalisées et exprimées « sous des formes exclusivement démocratiques ». « Le secteur arabe » est dénoncé pour s'être identifié et avoir même appuyé « la lutte palestinienne contre l'État ». Or, « l'identification à une activité armée menée contre l'État et ses citoyens », constitue une « menace pour le citoyen juif de l'État ». Le délicat tissu des relations judéo-arabes en Israël a été « substantiellement atteint ». Le leadership arabe « n'a sérieusement calmé les esprits » qu'une fois passé « le sanglant octobre 2000 ».

Un blâme sévère est adressé à l'État pour avoir négligé la question du traitement réservé à ses citoyens arabes pendant de nombreuses années. Ceux-ci bénéficient du « droit à l'égalité » au nom de « l'essence de l'État d'Israël qui est celle d'une démocratie » et parce qu'il s'agit « d'un droit fondamental pour chaque citoyen ». L'amélioration de leur sort demande « une action immédiate, à moyen et à long terme ». La Commission prie l'État d'agir « vis-à-vis des citoyens arabes de façon égalitaire et juste, en matière d'utilisation de la terre » de façon à répondre à leurs « besoins légitimes » découlant de « leur croissance naturelle ». L'État doit allouer la terre au secteur arabe « selon les mêmes critères égalitaires qu'il applique pour les autres secteurs » et aussi « réformer (...) la police » car celle-ci est perçue par la population arabe « non pas comme un prestataire de services mais comme un élément hostile au service d'un gouvernement hostile ».

Le personnel policier, quels que soient les échelons, doit agir vis-à-vis de ce secteur en observant « des normes balancées de comportement ». Celui-ci « n'est pas l'ennemi et ne doit pas être traité en tant que tel⁵¹ ». Le traitement « global et en profondeur des sérieux problèmes créés par l'existence d'une grande minorité arabe au sein d'un État juif » est un échec depuis des générations. Il a été « inconsistant et discriminatoire », ce dont atteste le « sérieux dénuement » qui la frappe encore maintenant : « pauvreté, chômage, pénurie de terre, déficiences importantes en matière d'infrastructures ». Cette situation persistante explique, d'après la commission, pour « une part fondamentale », le déclenchement des événements.

2. PROLÉGOMÈNES

La problématique évoquée dans l'intitulé de la thèse est traitée en s'appuyant sur un corpus de sources, subdivisé en sources premières et sources secondaires. Les unes réunissent des documents dits « de première main » concourant à la vérification des hypothèses émises en début de travail et à l'étude de ladite problématique. Les secondes recouvrent des documents visant à compléter les sources premières qu'elles approfondissent et contextualisent. Leur

⁵¹ OR, Théodor (président de la Commission Or). « Va'adat hāriqah mamlakhtit le-virour hitnagchouyot bein koḥot ha-bitāḥon le-vein 'ezrahīm yisra'elim be-ḥodech 'oqtober 2000. Din ve-ḥechbon-noussaḥ malēh », *op. cit.*, p.55.

vocation est d'aider à évaluer leur qualité en constituant un moyen auxiliaire à la disposition du chercheur dans l'avancée globale de son travail. L'exploitation des sources premières permet de tirer des conclusions relativement fiables. Grâce aux sources secondaires le chercheur peut, le cas échéant, inscrire son travail sur les représentations dans la bande dessinée, dans le continuum général de l'histoire de l'Art et placer le fait représenté dans une perspective socio-historique plus large. Elles permettent également d'universaliser les conclusions tirées d'un travail singulier. À ces titres, elles remplissent une fonction complémentaire et nécessaire.

Des reproductions de dessins de bande dessinée sont proposées en annexes de façon à signaler et matérialiser les jalons importants de l'histoire de ce médium. Les images sont subdivisées par aires de création et de diffusion : l'Europe (France, Belgique, Grande-Bretagne), les États-Unis et le Japon. Elles sont classées par ordre chronologique de parution de la série d'où est extrait le dessin, de la plus ancienne à la plus récente.

Le choix d'analyser la représentation de l'Arabe (palestinien et autre) dans la bande dessinée juive israélienne, d'expression hébraïque et, dans une moindre mesure, anglaise, découle de l'idée selon laquelle la déconstruction d'une image en facteurs explicatifs premiers permet d'identifier un stéréotype visuel. De cette matrice procèdent plusieurs versions de ce dernier dont les particularités se déclinent différemment selon l'artiste, le procédé narratif, le thème traité et l'objectif recherché. Cette image mentale, sociale et artistique occupe une place centrale dans la construction du rapport unissant le dessinateur/illustrateur à son public et de l'identité juive israélienne dans sa prise en compte du paramètre de l'altérité arabe. Jouer ou se jouer de ce stéréotype détermine pour une bonne part le type d'attitude adopté (ou que l'on souhaite être adopté par un mécanisme de délégation) par la personne juive israélienne vis-à-vis de l'individu arabe. Tous les domaines d'activités sont concernés : artistique, politique, culturel, militaire, etc.

Les scènes étudiées se réfèrent pour une large part aux rapports entre Juifs et Arabes, Israéliens et Palestiniens, largement nourris par les conflits et guerres les opposant depuis le début du XX^e siècle. Les analyser sonne comme une alternative. Dit autrement, le moment de l'étude du dessin et de l'échange intellectuel se départit radicalement de celui passé à les résoudre sur un mode « absolutiste », au nom d'une entité transcendante supérieure. Les sentiments éprouvés devant un dessin, en évoquant les défauts et qualités partagés par les adversaires, rapprochent les points de vue antagonistes. Les ennemis sont ramenés à leur humanité car devenus mutuellement intelligibles. L'adversaire n'est plus envisagé à travers la vision dépréciée et manichéenne développée pour mobiliser l'esprit de ceux qui empruntent la voie des armes. Les différences ne sont plus observées à l'aune d'une hégémonie recherchée par un camp sur l'autre. La lecture d'un récit commun aux protagonistes du conflit est un moyen de se détacher des différents facteurs de discorde et d'ouvrir une fenêtre sur un avenir non conflictuel, sans pour autant gommer les écueils et les différences jalonnant le présent. Le conflit intègre un nouvel espace signifiant autrement balisé, que s'approprient les membres des camps antagonistes. L'humour, le dessin universel, les travers communs font entendre une musique différente. La résolution du conflit, en l'écoutant, ne sera jamais funeste. L'affrontement sur le champ de bataille, quel qu'il soit, est en effet d'un autre ordre. Les créateurs et lecteurs de bande dessinée y meurent réellement. S'il est possible de disparaître à cause et pour une image, à l'inverse celle-ci, même de la dernière férocité, n'est pas en mesure de tuer un homme. Un dessin humoristique reste « saignant » seulement dans un espace imaginaire.

La représentation graphique d'une scène avec un ou plusieurs protagonistes ou qui dépeint un objet, symbolise une idée et, en mettant à distance le thème traité, offre au spectateur matière à défoulement et à réflexion. La planche de bande dessinée comique, comme une caricature

ou une illustration de livres pour enfants et la jeunesse qui visent le même effet, fait rire le spectateur en représentant des situations des plus angoissantes.

Dans un contexte de guerre ou de conflit meurtrier prolongé, le dessin en dévalorisant l'ennemi allège un peu la peur de finir tué par lui. Il peut aussi faire réfléchir, les yeux fixés sur l'image et, peut-être, à l'inverse, économiser au spectateur le coût de sa propre vie, son propre sacrifice pour des idéaux ou symboles suprahumains. Le dessin demeure ce puissant moyen d'expression qui met en relation des personnes-situations imaginaires et des lecteurs-spectateurs réels, tous objet et situation dépeints confondus. Qu'il en soit fait un usage social ou que les niveaux socio-économiques ou d'instruction changent, le moment commun dure autant que le temps passé à visualiser et déchiffrer l'histoire des premiers par les derniers. L'impact est fort et d'autant plus puissant que l'exposition est répétée. Figurer le représentant de l'autre communauté ou de l'autre sexe sous un autre angle ou dans une autre activité est un moyen d'éduquer le (jeune) lecteur, surtout si la bande dessinée paraît dans un magazine ou un manuel scolaire destinés à la petite enfance juive. La modification d'un comportement recouvre souvent celle de l'image que le spectateur se fait de lui. Un Juif et un Arabe montrés comme deux êtres humains dans leurs forces, faiblesses et défauts avant de l'être comme un Juif et un Arabe – sur un mode plus ou moins stéréotypé – tendent un miroir aux spectateurs juif et arabe dans lequel ils se reconnaissent. Ils participent, à leur niveau, à la scène et s'identifient à ses protagonistes. Ces partages symbolique, artistique et surtout humain les font voyager et évoluer. L'exposition répétée à un stéréotype positif les rend disposés à se mettre à la place de l'autre représenté dans une situation donnée. Ce rapprochement s'enracine dans leur identification, dans le dessin, aux traits physiques et comportementaux et situations dans lesquels ils se retrouvent humainement. L'Arabe (palestinien et autre) devient alors assimilable pour le Juif israélien à un homme dont la différence ne provoque pas chez lui de rejet ou de volonté de s'en protéger, par peur du dessein qu'il fomenté de menacer son futur comme Juif et Israélien.

Les rapports israélo-arabes et israélo-palestiniens s'inscrivent dans des situations historico-politiques changeantes, contextuelles de la production et de la diffusion de l'œuvre par son créateur. L'évènement abordé sur un mode artistique est évoqué dans l'annexe transhistorique - chronologie, textes fondamentaux et cartes. Son traitement graphique s'évalue à l'aune de sa réalité factuelle. Le lecteur dispose ainsi d'un cadre référentiel lui permettant de se remémorer le fait original et de saisir la transformation imposée par l'artiste israélien. Cette annexe historique donne une vision discursive (textes fondamentaux des acteurs historiques), spatiale (positions et ou souhaits des acteurs du conflit sur le terrain) et factuelle (grands moments du conflit israélo-arabe, israélo-palestinien, guerres, paix, tournants, détente et crispation) de l'évènement.

À partir de 1945, l'essentiel des conflits israélo-arabe, judéo-arabe et israélo-palestinien est évoqué dans la partie « Chronologie » de l'annexe II. L'arrière-plan politique et historique se déduit de celle-ci et des différentes approches historiques développées. Le lecteur y trouve les informations qui précisent avec davantage de netteté le thème traité en images et les intentions de l'artiste. Elles s'ajoutent à la synthèse informative de l'image nommée « situation et environnement socio-historique » dans la première partie de la grille d'analyse - « contexte historique et narratif de l'œuvre ». Les différentes positions des principaux acteurs de la région, nationaux et internationaux (États arabes, représentants des Arabes palestiniens, État d'Israël, ONU) apparaissent au fil des ans et de leur évolution dans les textes et documents fondamentaux présentés dans la seconde partie de l'annexe II. L'enjeu territorial qui oppose tous les acteurs du conflit israélo-arabe et israélo-palestinien est exposé dans la troisième partie de l'annexe II (cartes). Celle-ci permet de visualiser l'action sur le terrain des organismes de médiation, presque tous dépendants ou représentés à l'ONU.

Les annexes graphiques donnent un aperçu chiffré et visuel, sur un mode simplifié, des réalités évoquées dans le cadre de l'histoire de la bande dessinée hébraïque et celles croisées en analysant les images sélectionnées (cases, planches et séries). Certains faits et tendances sous-jacentes à la définition des composantes de l'intitulé du doctorat deviennent immédiatement perceptibles. Des tableaux et diagrammes permettent ainsi de saisir les dynamiques de croissance, d'évolution et d'autres tendances lourdes caractérisant les différentes populations établies dans la région, où créent les artistes juifs israéliens et vivent les Arabes (palestiniens et autres), sujets de leur représentation. Les communautés juive israélienne et arabe palestinienne sont traitées de façon privilégiée, car impliquées pour la première dans l'entreprise de création et de représentation à l'œuvre des représentants de la seconde et pour ces derniers concernés par les activités des bédéistes juifs, d'expression hébraïque qui s'emparent de leur image et proposent la leur, celle qui leur convient.

Une série de cartes est proposée en annexe II au lecteur grâce auxquelles celui-ci peut localiser et se représenter un peu du territoire géographique où évoluent les dessinateurs et auteurs israéliens des séries sélectionnées. La bande dessinée hébraïque et les réalités et personnages d'Arabes dont elle traite, s'enracinent également dans cet environnement. Essentiellement historique et politique, la cartographie recouvre ici les frontières de pays et régions contrôlés par des entités et souverains différents, changeant au fil des siècles. Cet espace s'étend approximativement d'est en ouest, de la Méditerranée au Jourdain et du nord au sud, du Nil à l'Euphrate. La carte reproduit, à échelle réduite, une étendue extensive (royauté juive des X^e et XI^e siècles AEC, Foyer national juif -1919) ou à l'inverse, réduite parce que ciblée ou micro-ciblée (plan de partage de la Palestine-1947, Cisjordanie des années 2000, Jérusalem...). Le classement des cartes suit une progression chronologique et permet de lire instantanément l'évolution de la situation politique des territoires représentés, sur plusieurs siècles.

Les bornes chronologiques sont choisies de façon à y inclure la date de parution de la première bande dessinée hébraïque, en Palestine mandataire (1934, *Ouri Mouri*) et inclure le succès international remporté par plusieurs artistes israéliens, notamment Routou Modan⁵² (1966-), Assaf Hanuka (Hanouka)⁵³ (1974-) et Michel Kichka (1954-). Ces derniers donnent leurs lettres de noblesse hébraïques au récit graphique, un genre déjà très prisé dans l'univers de la bande dessinée et des arts en général.

3. CADRE MÉTHODOLOGIQUE

A. HYPOTHÈSES DE TRAVAIL

La première hypothèse de travail porte sur le rôle que jouerait la bande dessinée hébraïque en tant que vecteur de transmission identitaire. La lecture et la pratique du judaïsme (culturelle, culturelle, familiale-identitaire...) propre à chaque bédéiste dont l'œuvre est étudiée, induit une certaine représentation de l'Arabe (palestinien et autre). Ce constat est à moduler selon les

⁵² MODAN, Routou (1966, Tel-Ha-Chomèr, État d'Israël). Diplômée de l'Académie d'art et de design Betsalel en 1992 (département « conception graphique »), la dessinatrice, illustratrice et bédéiste est distinguée très tôt pour la qualité de son travail : prix du Jeune artiste de l'année (ministère de l'Éducation et de la Culture, 1997) ; prix de la section jeunesse du Musée Israël (2002) et prix de l'Excellence culturelle (2005). Responsable d'une rubrique « bande dessinée » au *New York Times* (*Mixed Emotions*, 2007), elle connaît aussi le succès comme auteure de livres pour enfants (MODAN, Routou. *Se'oudah 'etsel ha-malkah* [Banquet chez la reine]. Tel Aviv (État d'Israël) : Am Oved, 2010 (5770), 29 p.).

⁵³ HANUKA (ou HANOUKA), Assaf (1974, Tel Aviv, État d'Israël). Le bédéiste démarre sa carrière en dessinant pour l'hebdomadaire de l'armée israélienne, *Ba-Mahanéh*, durant son service militaire. Il travaille à partir de 1995 comme illustrateur commercial. L'artiste est invité au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême une première fois en 2000, en tant qu'auteur-dessinateur pour l'album *Les journées de la terre*. Paris (France) : Le Masque, 2000, 62 p. Ce dernier est une adaptation en bande dessinée du recueil de nouvelles d'Etgar Kérèt, *Ha-kaytanah chel klenner* [La colonie de Klenner]. Tel Aviv (État d'Israël) : Zmora-Bitan, 107 p. Les œuvres du dessinateur sont multi-primées et paraissent en hébreu, anglais et français.

spécificités narratives et artistiques de la bande dessinée. La fonction de transmission imprime sa marque sur la nature du message, iconique et verbal, que l'œuvre analysée diffuse. Le contenu de l'image prenant pour sujet l'Arabe, produite et diffusée en hébreu en Palestine mandataire et en Israël, est très largement orienté, seconde hypothèse, par le parcours humain et professionnel du dessinateur, et ses choix techniques, formels et thématiques.

Cette œuvre artistique est traversée par la contradiction opposant le projet collectif et national de l'État d'Israël, et avant lui de la communauté juive organisée en Palestine mandataire de 1922 à 1948 – dite le Yichouv⁵⁴, aux formes prédominantes de la représentation graphique dans la bande dessinée locale. Les objectifs du premier sont souvent assimilables à ceux poursuivis par sa composante majoritaire juive. Les secondes s'écartent sensiblement des dogmes dominants, selon la personnalité de l'artiste, son ascendance ethnico-communautaire, sa morale individuelle et son crédo politico-philosophique. Les textes législatifs et le cadre juridique qui ont cours sur le sol de l'État souverain israélien stipulent l'égalité de droit, sinon de fait, entre personnes juives et arabes, israéliennes et palestiniennes. Égalité juridique et réalité sociale ne font pas, et continuent de ne pas vraiment faire encore bon ménage, ici en Israël comme souvent ailleurs, dans des situations de conflit ouvert et violent et de guerre.

La situation dans les territoires conquis par l'État d'Israël depuis 1967 produit un type de rapport différent entre Juifs et Arabes, dominé par un rapport dialectique nouée entre la puissance militaire occupante et la population locale assujettie. L'œuvre artistique exprime en permanence les tensions qui opposent chez son créateur, morale personnelle et norme sociale ; soumission à la forme et rejet de la convention ; énoncé personnel de la vérité et appartenance à une communauté nationale. Le sort réservé par l'État d'Israël à sa minorité arabe palestinienne et celui que connaissent les Arabes palestiniens qui n'en sont pas citoyens, atteste du niveau d'égalité réellement atteint dans la société et du niveau d'adhésion à la conception des relations sociales basées sur la négociation et le compromis, comme moyen de résoudre les conflits territoriaux, politiques et sociaux. L'égalité entre individus relève encore à maints égards du domaine de l'utopie. L'artiste traiterait donc, à son échelle, dans son œuvre, des rapports égalitaires ou inégalitaires mutuellement entretenus par les Juifs et les Arabes (avant 1948) et les Israéliens et Palestiniens (après 1948). Il les transposerait selon les modalités singulières et formelles qu'il adopte, troisième hypothèse. L'image pensée et créée par l'artiste le révèle dans son processus de création et sa singularité humaine. Elle traduit la distance et la liberté prises avec les dogmes dominants dans sa société d'appartenance, à un instant T de sa vie. Ses succès et notoriété se mesurent, quatrième hypothèse, à travers la vente de ses livres, les expositions, les prix obtenus, la couverture médiatique dont l'œuvre fait l'objet et les contrats avec des maisons d'édition en vue. Les institutions politiques, culturelles et éducatives, en validant la qualité de son travail, lui offrent leur reconnaissance sociale. Celles-ci déterminent en effet les cadres de vie des artistes et du public. La date de production et de lieu de publication, corrélée au niveau de l'exposition médiatique de l'image – qui a pour thème et objet ici l'Arabe (palestinien et autre) - forment un baromètre d'évaluation de sa réception par la société ambiante.

B. ANALYSER ET ÉTUDIER : LA CRÉATION, L'ÉCRITURE ET LEURS LIEUX

Retrouver la genèse d'une image de l'Arabe, conçue par l'artiste juif israélien d'expression hébraïque et parfois anglaise, et diffusée dans sa société d'appartenance, c'est identifier l'élément-clef d'une construction historique singulière qui le relie à sa communauté. C'est repérer la permanence du conflit historico-politique derrière le texte et les images cristallisant un stéréotype de la personne arabe ou arabe palestinienne. Un Arabe peut être musulman,

⁵⁴ Le mot signifie littéralement en français « la communauté » ou « le peuplement ».

chrétien ou athée, autant qu'un Juif peut être palestinien, comme pouvaient l'être ses parents ou grands-parents durant la période du mandat britannique. L'un et l'autre sont attachés au même territoire dans sa période de 1922 à 1947, aux frontières géopolitiques fluctuantes depuis lors. Ce lien ne s'explique pas de la même manière ; mais pour la personne juive israélienne autant que pour l'arabe palestinienne, il découle d'une existence passée réellement ou symboliquement dans cet espace. L'une et l'autre ont une histoire en rapport avec ce territoire. Leurs singularités respectives ne peuvent être réduites au statut de sujet de représentation ou d'être humain radicalement différenciés de son prochain, par sa façon de penser et son mode d'organisation sociale. Les deux personnes sont des sujets parlant et agissant de façon également humaine. L'une et l'autre adoptent les mêmes actes fondamentaux, au-delà de leur enveloppe culturelle (manger, penser, aimer, transcender, créer, travailler). Cette vérité les relie à l'humanité entière et les pousse à dépasser les périls d'une coexistence imposée sur un territoire minuscule, inscrit lui-même dans un espace plus vaste, berceau des trois grands monothéismes, références pour la plupart des groupes humains de la planète - donc *a fortiori* en Palestine/Israël, terre d'Israël⁵⁵ /terre d'Islam. Celles-ci comptent aussi sur leur sol, des groupes de libres penseurs et d'athées, qui ne réfutent pas nécessairement les messages monothéistes. S'il y a rejet de leur part, ils portent sur leur caractère exclusiviste et l'obligation qu'il y aurait pour eux, à se soumettre à leurs commandements.

C. CHOIX DES ARTISTES ET DES ŒUVRES ÉTUDIÉS : LE CORPUS DE TRAVAIL

Les bédéistes juifs, d'expression généralement hébraïque et accessoirement anglaise, travaillant en Israël, bien que d'un nombre réduit, s'accroît sensiblement avec le temps, sans qu'il soit possible de les recenser tous précisément à ce jour. Ceux-ci travaillent tous en parallèle comme illustrateurs, souvent graphistes, parfois également caricaturistes. Exerçant fréquemment leur activité dans un organe de presse (papier, électronique, audiovisuel...), ils publient régulièrement leur travail sous forme d'albums. Bédéistes, caricaturistes et illustrateurs se confondent parfois, les premiers mettant également leur talent, comme les autres, au service d'auteurs de livres pour enfants et adultes et de la presse israélienne (illustrations de couvertures et d'articles).

Le choix des bédéistes est fonction de la valeur emblématique de leur œuvre dans la société israélienne : ainsi Doudou Géva (1950-2005) est retenu pour sa contribution à la définition d'une identité laïque israélienne, de la naissance d'une bande dessinée alternative locale, et Éfi Oungar (1971-1996) pour son rôle artistique dans le courant religieux-national juif israélien (femme, artiste, militante...). Quelques artistes majeurs israéliens (le peintre Nahoum Gutman⁵⁶, 1898-1980) ou auteurs de première importance (Léah Goldberg ; Éfraïm Kishon⁵⁷,

⁵⁵ La « terre d'Israël » est un concept qui se réfère, à l'origine, à un espace géographique délimité, figurant dans l'Ancien Testament. Il correspond ici à la traduction concrète qu'en a donnée le mouvement sioniste au début du XX^e siècle et qui recouvre, en ce qui concerne la Palestine mandataire, le territoire évoqué dans les documents édités par les institutions de la « Communauté juive organisée » (de Palestine), le Yichouv, et validé par l'administration mandataire anglaise dans les années 1922-1948.

⁵⁶ GUTMAN, Nahoum (1898, Telenesti, Bessarabie, Empire russe – 1980, Tel Aviv, État d'Israël). Artiste juif israélien et pré-israélien majeur, son art marque durablement la culture visuelle de la communauté juive en Palestine mandataire (1920-1948) et en Israël (1948-1980). Peintre (figuratif et abstrait), dessinateur (œuvres personnelles, de commande et de guerre), illustrateur, auteur de livres pour enfants et adultes et décorateur de théâtre, mosaïste et céramiste, il est identifié au sionisme socialiste et surnommé le « peintre de Tel Aviv ». Le récit illustré occupant dans son œuvre une place marginale, il a été décidé de ne pas consacrer d'analyse approfondie, concernant son parcours et un choix de ses dessins et peintures, dans le corps du travail. Voir entrée glossaire « GUTMAN, Nahoum ».

⁵⁷ KISHON, Éfraïm (1924, Budapest, Hongrie – 2005, Appenzell, Suisse). Éfraïm Kishon est le plus prolifique et célèbre satiristes, tous supports confondus, juifs israéliens des années 1950 à 2000. Travaillant souvent en binôme avec Dosh, il est notamment l'auteur de : KISHON, Éfraïm et Dosh. *Sliḥah che-nitsahnou!* [Pardon d'avoir gagné !] Tel-Aviv : Sifriyat Ma'ariv, 1967, S. p. Voir entrée glossaire « KISHON, Éfraïm ».

1924-2005 ; Pinhas Sadéh⁵⁸, 1929-1994) sont évoqués incidemment. Leur contribution à la bande dessinée étant limitée, quelques renseignements biographiques sont proposés dans la thèse, des entrées spécifiques les concernant figurant dans le glossaire (en annexe).

Les artistes et leurs œuvres sont étudiés selon le genre de bande dessinée où ils ont excellé, chacun d'entre eux faisant l'objet d'un développement en trois points :

1. Parcours formatif et carrière professionnelle,
2. Langage visuel utilisé : texte et image,
3. Identité et engagement politique.

Ce texte est couplé chaque fois à une analyse de leurs œuvres⁵⁹ retenues pour leur valeur idéologique et esthétique intrinsèque, et la place occupée dans le continuum historico-sociologique de la bande dessinée hébraïque. Les biographies et parcours des auteurs ne sont pas regroupés par affinités politiques ou subordination à une idéologie dominante. Des rapprochements idéologiques sont déduits le cas échéant des parties qui leur sont consacrées et, après comparaison, entre les différents profils et œuvres artistiques.

La société juive israélienne est intensément politisée dès ses débuts - la communauté juive organisée en Palestine après 1922 - à un niveau, toute proportion gardée, très supérieur à celui prévalant au même moment, dans la société française. Cette cristallisation conditionne inévitablement en partie de l'orientation idéologique de l'œuvre artistique. Le dessinateur, son œuvre et l'environnement socio-politique, interagissent continuellement. Ce mouvement incessant et dialectique sera évalué en conclusion générale de la thèse. Les dessinateurs dépendent de l'organe de presse et de la maison d'édition qui les publient ainsi que de leur ligne éditoriale. Quelques mentions dans la thèse et des entrées thématiques dans le glossaire traitent des médias privés et publics prégnants dans cet univers très clivé idéologiquement. Les analyses d'images portent sur un échantillon d'œuvres produites par des artistes juifs vivant et créant en Israël après 1948 (et en Palestine mandataire entre 1935 et 1948).

La sélection est opérée en fonction de la carrière du dessinateur, l'impact social de sa production et la singularité de son approche. Est privilégiée l'étude d'images créées de façon consciente (ou restées en conscience suite à un rêve) par des artistes juifs intervenant dans le domaine de la bande dessinée hébraïque. Celles-ci sont intégrées aux cycles de production et de circulation générale des images dans la société israélienne et pré-israélienne. La permanence du processus social de réception, de reformulation et de (ré)-invention rend parfois leur sélection difficile. Ce processus débouche en effet souvent sur un recyclage et leur dépassement au profit d'un nouveau cycle de production d'images créées par de nouveaux acteurs influents dans le domaine concerné.

Est retenue la dimension individuelle de la production de l'image et de sa trace sur un support physique fixe et parfois électronique (site de l'artiste, blog, etc.). Ce choix nécessite de comprendre le circuit décrit par l'image depuis l'esprit de l'artiste où elle germe jusqu'à sa réception par le spectateur-lecteur dans les quotidiens, magazines, albums et médias électroniques. Les images analysées naissent du travail planifié de l'artiste juif, ce citoyen à part entière de la société dont il partage les espoirs, les peurs et les croyances. Il les assimile autant que ceux-ci le nourrissent. Il s'en imprègne autant qu'il les cristallise. La bande dessinée reflète dans une certaine mesure, l'environnement dans lequel elle est créée, en même temps qu'elle procède d'une trajectoire humaine, alliée à une maîtrise des outils concourant à sa production. Les récits graphiques, outre leur pertinence intrinsèque (popularité, style), éclairent

⁵⁸ SADÉH, Pinhas (1929, Lemberg, Pologne - 1994, Jérusalem). Voir entrée glossaire « SADÉH, Pinhas ».

⁵⁹ Les cases dans les planches et séries de bande dessinée hébraïque, voire isolées, sont numérotées selon un ordre de lecture, orienté de la droite vers la gauche (Cf. *La découverte cruciale du Dr. Yossef K.* dessin : Élichéva ; texte : A. Assi'el ; pseud. de Pinhas Sadéh).

avec beaucoup de force, le rapport texte-image, ici prévalant dans l'œuvre, en épisodes, là d'une façon globale (album...).

Sont utilisées à l'occasion, à titre comparatif, des images créées par des caricaturistes et illustrateurs pour enfants israéliens et/ou véhiculées dans les grands textes juridico-politiques, produits par les institutions représentatives et les dirigeants juifs israéliens et arabes palestiniens. Sont également examinées certaines images textuelles et visuelles pour leur valeur métonymique et métaphorique dans la représentation qu'elles proposent de l'Arabe (palestinien et autre). Celles-ci sont un moyen de comprendre le fonctionnement et l'imaginaire de la société et du groupe humain qui les produit. Elles permettent de distinguer « l'Arabe imaginaire » de « l'Arabe réel » (à valeur historique, économique, artistique...). L'entité arabe (le tout) remplace le plus souvent dans une œuvre artistique l'individu arabe (la partie), dans une version fictive assimilable à une image réduite. Une fonction de l'Arabe en remplace une autre, mutuellement dépendantes dans son contenu et le sens qui peut lui être donné.

D. GRILLE D'ANALYSE

1. Contexte historique et narratif de l'œuvre
 - a. Situation et environnement socio-historique
 - b. Résumé de l'intrigue de la série
 - c. Résumé de l'intrigue de la planche / l'épisode (ou résumé de la scène représentée dans la planche)
2. Composition narrative et graphique⁶⁰ de la série, planche et case
3. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)
 - a. Projection imaginaire et transcription visuelle⁶¹
 - b. Catégorisation du dessin
4. Le stéréotype⁶²

Comprendre les faits historiques et sociaux évoqués dans le récit ou la scène étudiés en les associant aux dates de production et de diffusion de l'œuvre permet de saisir la genèse et le contenu du stéréotype visuel associé à la représentation de l'Arabe (palestinien et autre).

Ses contours émergent après application à l'image sélectionnée de la grille d'analyse établie en début de recherche. Le stéréotype s'entend ici comme étant l'image⁶³, caricaturale et généralisatrice, véhiculée à propos d'une personne, un objet ou une situation. Admise et répétée sans réflexion, ni examen critique - mais utilisée aussi dans l'intention de nuire, elle recouvre souvent une croyance concernant un groupe humain extérieur à celui où elle a germé. Celle-ci peut être positive, négative voire neutre, indépendamment de son contenu objectif et mesurable. La révélation de son inexactitude ou de son caractère mensonger, par l'expérience, ne signifie pas sa disparition. Rapporté à un groupe humain par la personne qui le manie, le facteur « stéréotype » influence son comportement, l'amenant à agir conformément à l'opinion erronée à laquelle son groupe adhère et que souvent elle professe. Le groupe visé par le stéréotype est jugé positivement ou négativement, sur un mode de plus en plus éloigné de la réalité qu'il

⁶⁰ Partie traitée au cas par cas : pour certains dessins dans une longue série, retenus pour leur valeur emblématique et en fonction de la richesse de l'échantillon. La composition graphique est envisagée le plus souvent en complément de l'analyse des épisodes/planches/cases extraits des séries choisies. Le point 3 devient dans cette grille d'analyse le point 2.

⁶¹ Ce point est susceptible d'être adapté en fonction de l'œuvre étudiée. Le texte est également utilisé dans certaines séries pour enfants en complément de l'illustration.

⁶² Cette partie correspond parfois à la conclusion de l'analyse de la série, traitée case par case.

⁶³ La notion d'image est entendue ici dans son sens de représentation visuelle et mentale.

incarne et qui le définit. Celui relatif à l'Arabe (palestinien et autre) permet, *a fortiori*, dans un contexte de tension et de conflit, de mettre en valeur le groupe humain juif israélien, certains de ses membres participant à sa production. Les défauts attribués au groupe extérieur (stéréotype négatif) forment un couple avec les qualités revendiquées par les membres du groupe qui le diffusent. Plus le stéréotype est marqué et orienté négatif, plus, par un effet de bascule et de compensation, le stéréotype positif associé au groupe qui le produit est renforcé. Cette dialectique fausse les relations sociales et les rapports inter et intracommunautaires, entre Juifs et Arabes, Israéliens et Palestiniens, et à l'intérieur de leur communauté respective.

Les stéréotypes les plus puissants sont véhiculés par les médias. Ils recouvrent autant une image artificielle (dessin, photo, etc.), tangible que conceptuelle (métaphore).

Stéréotype négatif

La stéréotypie négative de l'Arabe (palestinien et autre) découle du point de vue négatif adopté par le bédéiste juif israélien dans le traitement du personnage dit « de l'Arabe » qu'il opère en illustrant ou créant un récit de bande dessinée. Celui-ci naît au carrefour de son imaginaire et de l'analyse personnelle qu'il fait du contexte historique où cette figure émerge. Dans cette représentation, le signifiant et le signifié de cette image sont le fruit d'un processus de diabolisation excluant la présence d'éléments constructifs dans la définition de cette figure ; célèbrent la nuisance, le rejet, la dépréciation et la négation de soi et d'autrui ; et glorifient la destruction et l'anéantissement - disparition d'un objet ou d'une personne, désagrégation et décadence mentale et physique, personnelle et collective, extermination d'une personne ou d'un groupe, désorganisation d'un corps social, déstabilisation individuelle, collective et sociale.

Le dessin est qualifié de négatif lorsque l'artiste représente Yasser Arafat, l'OLP, un mouvement nationaliste arabe palestinien (FATAH, HAMAS⁶⁴, Djihad islamique), la spécificité arabe ou arabe palestinienne (homme, pays, culture, fonctionnement social...) et la notion d'arabité/palestinité, sous une forme qui souligne volontairement l'état d'infériorité dans lequel ledit individu se trouve par comparaison à l'ensemble des êtres et des comportements humains. L'état physique et psychologique de celui-ci est figuré comme délabré, ses capacités défaillantes, au regard de la qualité prêtée à autrui - le Juif israélien, l'Occidental, etc.

Subissant une véritable déshumanisation, ses traits physiques et comportementaux sont réduits à l'état d'animalité, voire au rang d'objet. Ses caractères et conditions ont alors souvent une valeur anthropomorphique. La nature maligne, malfaisante, sadique voire inhumaine de son esprit est exacerbée, participant d'un processus diabolisation. L'homme et le monde arabe palestinien rejette dans cette vision négative l'existence d'autrui - le Juif israélien, l'Occidental, etc. - individuellement ou collectivement, nie ou remet en cause sa vie et désire l'éliminer totalement - physiquement, mentalement et symboliquement. Il développe à son sujet une vision utilitariste, le considérant sous le seul angle du moyen de résoudre définitivement le conflit qui l'oppose à lui par sa disparition définitive.

Les traits utilisés pour dépeindre l'Arabe palestinien (et autre), en tant que personne ou entité, sont analysés concomitamment aux autres protagonistes de la scène ou par comparaison à d'autres scènes de nature semblable d'où il est absent.

⁶⁴ Acronyme partiellement constitué des initiales des mots arabes Harakat, Al-Muqawamah et Al-Islamiyyah, soit en français « Mouvement de la résistance islamique ». L'organisation est cofondée par le cheikh Ahmed Yassin (1937-2004) et Abdel-Aziz Al-Rantissi (1947-2004). Créé en 1973 en tant que Mouvement de la charité islamique, il est reconnu sous cette forme par l'État d'Israël en 1979. Le HAMAS est considéré comme l'aile paramilitaire des Frères musulmans palestiniens, et le cheikh Yassin son chef spirituel jusqu'à sa mort. Violamment opposé au processus de paix israélo-palestinien, le mouvement prône la lutte armée contre l'État d'Israël, recourant notamment à des attentats-suicides, qualifié par ses soins d'actes de résistance.

Stéréotype positif

La stéréotypie positive de l'Arabe (palestinien et autre) découle du point de vue positif adopté par l'artiste juif israélien, au croisement de son imaginaire et de l'analyse personnelle du contexte historique où cette figure émerge chez lui. Le signifiant et le signifié de l'image se rejoignent pour valoriser la représentation dont il fait l'objet. L'accent est systématiquement mis sur l'élément constructif au détriment de l'élément destructeur et négatif ; sur le pragmatisme positif au détriment de l'idéalisme extrémiste. Le relativisme de la connaissance humaine, la production de valeurs, l'énoncé de concepts intellectuels et d'objets culturels, l'emportent sur la foi placée dans les vérités intangibles et absolues propres un mono-système de pensées et de valeurs.

Comprendre les raisons poussant l'être humain à agir pousse au rapprochement entre les hommes et établit une passerelle entre eux, les rendant capables de s'échanger mutuellement leurs positions et dispositions. La méconnaissance et l'ignorance reculent d'autant plus dans cette perception positive que l'explication de sa conduite est mise en avant. Les principes universels liés au développement de l'esprit humain et aux droits de l'Homme sont défendus. Le développement, l'efficacité, la bienveillance et l'opinion favorable sont célébrés.

La prédominance du positif signifie le choix de la liberté modifiant le cours des choses et de l'événement plutôt que la sujétion paralysante ; la valeur d'une chose ou d'une personne plutôt que son insignifiance ; le principe constitutif ou régulateur plutôt que le ferment de dissolution et de dérèglement ; la qualité et sa propriété plutôt que le défaut et sa carence ; le « bon » caractère moral et intellectuel plutôt que le « mauvais », mesuré à l'échelle de la perfection et de la réalisation de l'idéal-type. Les éléments et les situations bénéficient d'un jugement subjectif qui valorise leur singularité et reconnaît leur caractère désirable et estimable. L'artiste identifie et glorifie les notions du beau, du bien, du vrai et du juste comme autant de valeurs qui demandent à être réalisées, en opposition aux valeurs négatives antithétiques. En agissant ainsi, il souscrit à l'existence d'une échelle subjective des valeurs humaines, de la plus élevée à la plus dégradée.

L'acceptation d'autrui, dans sa diversité et sa complexité d'être humain, est valorisée, à l'image de la personnalité de l'artiste, auteur du dessin, induisant chez le lecteur-spectateur la capacité d'émettre un jugement avantageux et favorable concernant l'objet ou l'homme dépeint. La valeur positive du fait, du propos ou de la croyance est toujours privilégiée.

Le comportement de l'homme est expliqué sans invoquer l'action surnaturelle et absolutiste d'un Dieu anthropomorphe, omniprésent et omniscient. Sa mention - et ses effets : fanatisme, intolérance et extrémisme – vise exclusivement à identifier leur origine dans certaines zones obscures de la psyché humaine.

Le dessin de bande dessinée est qualifié de positif lorsque l'artiste représente Yasser Arafat, l'OLP, un mouvement nationaliste arabe palestinien, la spécificité arabe palestinienne, la notion d'arabité et/ou de palestinité, la spécificité arabe (homme, pays, culture, fonctionnement social, etc.) sous une forme qui ne place pas l'individu dans un état d'infériorité par comparaison à l'ensemble des êtres et des comportements humains. Ses états physique et psychologique et son humanité sont traités de façon égale à celui d'une autre personne placée dans la même situation par l'artiste. Ses traits physiques et comportementaux ne sont pas altérés par un processus de déshumanisation et de diabolisation.

Excluant l'animalisation, le sujet est dépeint comme un homme, ou une entité, ouvert à l'existence d'autrui (le Juif israélien, l'Occidental, etc.) individuellement ou collectivement. Il agit sans excès, se refuse à l'extrémisme et conserve une attitude pondérée et équilibrée, notamment lorsqu'il est figuré dans un moment où il s'oppose au Juif israélien, ou cherche à réaliser un ou des projets. La forme restitue sa dimension humaine dans sa diversité, offrant la possibilité au lecteur de comprendre son caractère et ses motivations et de susciter à son sujet

une certaine sympathie, voire empathie, en fonction de la scène représentée ou décrite. Le personnage de l'Arabe ou de l'Arabe palestinien a la capacité de comprendre autrui – et notamment le Juif israélien – dans sa complexité et la légitimité de son point de vue. Il est représenté d'une façon positive lorsqu'il apparaît comme une personne ou une entité, acceptant de renoncer à la confrontation violente pour résoudre un conflit l'opposant à autrui – Juif israélien ou non - au profit de la conciliation et du compromis. Les divergences de points de vue, d'intérêt, d'opinion avec des personnes et des groupes au caractère et à l'histoire hétérogènes à la sienne ne l'empêchent pas de coexister avec eux, notamment si ses revendications portent sur le même territoire. Il soutient l'octroi des mêmes droits pour toutes les personnes vivant en Palestine et en Israël – Juifs israéliens et Arabes palestiniens, dans le cadre d'un partage de souveraineté. Il admet que certaines valeurs communes aux êtres humains sont supérieures à celles régissant le fonctionnement de sa propre communauté d'appartenance, relativisant les antagonismes et tensions que peuvent produire les particularismes humains et sociaux et la distance inévitable qui les sépare.

L'Arabe (palestinien et autre), dans l'image positive qu'en propose l'artiste juif israélien, sait réduire la distance le séparant du Juif israélien dans les domaines social, politique, spirituel et admet la validité des opinions adverses et contradictoires. Il n'emploie pas de raisonnements jusqu'au-boutistes en matière de reconnaissance et de réalisation de droits universellement reconnus aux êtres humains - dont les droits à la vie et à l'autodétermination.

Stéréotype neutre

Le stéréotype de l'Arabe (palestinien et autre) formulé par l'artiste israélien est dit neutre quand celui-ci maintient une position de neutralité dans son approche du sujet dessiné autant que dans le contenu de son œuvre. Le signifiant et le signifié de l'image se rejoignent dans son refus d'être partie au différend qui oppose le personnage de l'Arabe aux autres protagonistes de la scène et sur les enjeux historiques et philosophiques qui les impliquent ; tout particulièrement au Proche-Orient. S'efforçant de rester impartial, il pose un regard nuancé et relativiste sur les questions qui nourrissent controverses et affrontements entre personnes et groupes humains, dans cette zone géographique ou ailleurs.

L'angle de présentation du phénomène choisi traduit la volonté de contrebalancer un point de vue positif ou négatif par une approche résolument critique. Des éléments ironiques, railleurs et défavorables pondèrent un tableau trop idyllique, pour rétablir l'équilibre du panorama. Ne sont jamais mis en scène l'anéantissement de l'objet, de la personne, du groupe (extermination, génocide), leur dégradation mentale et physique, la désorganisation du corps social, l'ébranlement des équilibres individuel et collectif. Sans commentaire ni explication, l'objet représenté est mis à distance par une contextualisation. Il en va de même pour le fait et ses composantes. Par sa création, l'auteur n'alimente jamais un discours dépréciatif sur son sujet (personne, société). La clarification et l'explication neutralisent son trait négatif. Objectivité et honnêteté sont au cœur de la représentation « neutre » des actions et situations impliquant l'Arabe (palestinien et autre). Le personnage jouit d'une égalité de proportion dans le dessin. Les éléments positifs et négatifs sont combinés dans une vision sans excès de la scène.

Le dessin de bande dessinée est qualifié de neutre chaque fois que l'artiste représente Yasser Arafat, l'OLP, un mouvement nationaliste arabe palestinien, la spécificité arabe palestinienne, la notion d'arabité/palestinité, la spécificité arabe (homme, pays, culture, fonctionnement social, etc.) sous une forme qui fait ressortir ses intentions contradictoires, partagées entre des opinions positives et négatives à l'égard d'autrui, singulièrement s'il est Juif et Israélien. L'auteur souligne sa décision d'entretenir des rapports équilibrés, respectueux et normalisés avec autrui (le Juif, l'Israélien, l'Occidental, etc.). L'emploi d'un qualificatif neutre permet de s'extraire des préjugés au moment de la création. Le leader arabo-palestinien, sa personne,

son action et sa pensée, sont avant tout décrits sur un mode narratif et distancié, sans intention de le déprécier physiquement et psychologiquement.

E. POINT DE VUE DU CHERCHEUR

Comme historien et chercheur, je pense mon sujet d'étude de façon à le rendre intelligible à mes lecteurs et le traiter avec l'honnêteté intellectuelle requise, dans l'idée de proposer à ces derniers un texte informatif fiable.

Nombre d'entre eux appréhendent les thèmes connexes à la lumière d'un particularisme local et national. Dans leur grande majorité, les lecteurs n'entretiennent pas, de façon intellectuelle ou pratique, de lien particulier avec les lieux où vivent l'artiste et le sujet de sa représentation. Ce constat vaut également lorsqu'ils connaissent une situation d'exil où ils centrent leur existence autour d'une pratique religieuse. De nos jours, le fantasme et la méconnaissance historique dominent encore la perception de ces questions.

La présence physique du chercheur dans les territoires de l'ex-Palestine mandataire, quels que soient les découpages géographiques qu'elle a connus par la suite, ainsi que la maîtrise de la langue vernaculaire hébraïque majoritairement parlée par la communauté juive qui vit dans cet espace, permettent de nouer un rapport à l'œuvre et son créateur à nul autre pareil. L'artiste juif israélien, appartenant à l'un des groupes humains établis sur ces territoires, est viscéralement imprégné par ces données, notamment lorsqu'il traite d'un sujet ou d'un objet ressortant de l'autre groupe humain installé dans son voisinage. Le cheminement de l'artiste jusqu'à la représentation de son sujet et la diffusion de son œuvre peut dans ces conditions être reconstitué. Par cette approche, je me reconnais dans les mots de Claude Lévi-Strauss réfutant l'ethnocentrisme⁶⁵ et pénètre au cœur de l'univers de l'artiste sans être conditionné par une vision utilitaire du sujet représenté – l'Arabe palestinien (et autre) – qui le réduirait à sa volonté de s'approprier son territoire, quand :

« Cette attitude de pensée, au nom de laquelle on rejette les “sauvages” (ou tous ceux qu'on choisit de considérer comme tels) hors de l'humanité, est justement l'attitude la plus marquante et la plus distinctive de ces sauvages mêmes. [...] La notion d'humanité, englobant, sans distinctions de race ou de civilisation, toutes les formes de l'espèce humaine, est d'apparition fort tardive et d'expansion limitée. [...] Pour de vastes fractions de l'espèce humaine et durant des dizaines de millénaires [...], l'humanité cesse aux frontières de la tribu, du groupe linguistique, parfois même du village. [...] On va souvent jusqu'à priver l'étranger de ce dernier degré de réalité en en faisant un “fantôme” ou une “apparition”⁶⁶ ».

Le fonctionnement de l'humanité est pourtant commun à tous ses membres, quand c'est « dans la mesure même où l'on prétend établir une discrimination entre les cultures et les coutumes que l'on s'identifie le plus complètement avec celles qu'on essaye de nier. En refusant l'humanité à ceux qui apparaissent comme les plus “sauvages” ou “barbares” de ses représentants, on ne fait que leur emprunter une de leurs attitudes typiques. Le barbare, c'est d'abord l'homme qui croit à la barbarie⁶⁷ ».

L'avertissement salutaire de Claude Lévi-Strauss vise autant l'œuvre qui en découle que l'artiste qui l'a produite.

⁶⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Race et histoire*. Paris (France) : Unesco, coll. « La question raciale devant la science moderne », 1952, p. 20-21.

⁶⁶ *Ibidem*, chap.3.

⁶⁷ *Ibidem*. p. 22.

I. LA BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE DE 1934 À NOS JOURS

A. LE DESSIN : UN ART DE L'IMAGE ARTIFICIELLE

Le dessin est une activité universelle de représentation du réel ou des images nées dans l'imaginaire de l'individu. Elles commandent de maîtriser une technique commune à tous les artistes œuvrant dans ce domaine. Les finalités de l'œuvre déterminent une subdivision du dessin par catégorie d'expression et objectifs recherchés. Ce constat vaut depuis l'origine de la représentation picturale jusqu'à nos jours.

Aborder partiellement la question de la représentation visuelle dans la communauté juive de Palestine et en Israël, impose de faire d'abord le tour de l'activité du dessinateur (professionnel), de sa création (le dessin), et de certains de ses domaines d'application (la caricature, l'illustration, la bande dessinée) dans lesquels l'artiste s'illustre. Doit s'ensuivre un survol des conditions de réception sociale de l'œuvre avec un accent mis sur son processus de socialisation.

1. Dessinateur et dessin : un bagage technique commun, des expressions singulières

Historiquement, les moyens utilisés par un dessinateur apparaissent dans la période 22 000-17 000 AEC (ère du Solutréen). Parmi les premiers moyens utilisés figurent le silex, le crayon de charbon et les oxydes rouges. Rapidement le doigt et le pinceau végétal complètent cette première panoplie, avec adjonction d'eau et éventuellement de produits gras.

L'artiste utilise très tôt de nombreux supports pour restituer par le dessin, dans des buts différents, des formes et objets déterminés. Il se sert de supports de type animal, végétal, minéral (parois - grottes de Lascaux⁶⁸, en France et d'Altamira en Espagne) et humain (tatouage).

La naissance du dessin précède celle de l'écriture, à un stade très reculé de l'humanité. La visée est exclusivement imitative.

Il faut entendre par dessin, la représentation des êtres vivants (humains, animaux, végétaux), objets (entités inanimées) d'une part et de l'autre des idées et sensations, obtenues en recourant à des moyens adéquats. Ceux-ci peuvent être le crayon, la plume, le lavis et la gouache.

Le dessin est une image à l'intérieur de laquelle les formes sont placées selon une certaine logique définie par l'artiste et dictée par le support. L'artiste dispose les éléments de son dessin dont le but est de guider l'attention du spectateur vers ses propres centres d'intérêts. Les formes employées par l'artiste peuvent être rectangulaires, carrées, circulaires, etc. Leurs dimensions et proportions sont variables en tant que telles. Il utilise le noir ou la couleur, joue sur les lumières et les ombres. Le dessinateur se sert de la perspective comme moyen de créer l'illusion de la profondeur. Son œuvre peut à l'inverse être linéaire, dépourvue de modelé et de profondeur.

Le dessin peut être de type figuratif ou abstrait. Le thème du dessin peut être à caractère anecdotique, général (scène et action), de type « nature morte ». Le message est de caractère divers : humoristique, satirique, informatif, etc. et vise des publics variés. Inscrit dans une série et encadré dans une case, son enchaînement produit un récit. La bande dessinée est avant tout un dessin, une image qui s'inscrit dans une continuité et restitue une action autour de personnes et de héros.

⁶⁸ Située en Dordogne, sur la commune de Montignac, la grotte de Lascaux est découverte en septembre 1940 ; elle contient notamment des représentations pariétales, aux dimensions souvent impressionnantes (jusqu'à 5 m de long). Les peintures sur les parois de ladite « salle des taureaux » en sont le témoignage le plus spectaculaire. La datation, faite au carbone 14, situe les peintures dans une période comprise entre 18 600 et 17 000 AEC.

Il faut entendre le dessinateur comme une personne qui pratique habituellement le dessin ou qui a un talent particulier dans l'art de réaliser un dessin. Il s'exprime avant tout par des lignes. La forme et les traits sont privilégiés sur la couleur. Les contrastes de valeurs, entre blanc, gris et noir prédominent sur ceux des couleurs. L'exécution du dessin peut poursuivre dans le domaine technique des visées de reproduction comme modèle. À cet égard, cet artisan réalise son dessin également dans les mondes de la mode, l'architecture et de l'industrie. L'artiste dessinateur se définit beaucoup par le domaine où il intervient et auquel il s'associe : la peinture, la décoration, l'architecture, la lithographie. Il peut se former lui-même sans passer par des structures formalisées (autodidactisme, imitation...) ou en suivant la formation dispensée par des écoles spécialisées en art, en graphisme ou accordant une grande place aux disciplines artistiques.

La technique du dessinateur vise à représenter en deux ou trois dimensions sur une surface plane, des objets, personnages, situations et environnements.

Le dessinateur travaille sur le mode professionnel dans le domaine artistique, technique, documentaire (au sens d'informatif), voire emploie le dessin comme base pour la réalisation d'autres travaux (peintures, architecture...).

La relation entre la mémorisation de l'objet à dessiner et la représentation effective de ce dernier permet d'individuer le dessin et d'en déduire les particularités de la personnalité de son auteur.

2. Bande dessinée : un récit graphique, séquencé et elliptique

La bande dessinée est un médium froid⁶⁹ sollicitant en permanence le lecteur. De contenu minimaliste et délivrant une information partielle, elle invite souvent celui-ci à la compléter. Son déchiffrement suit fondamentalement une succession de cases alignées selon un mode qui admet la création d'arrêts, venant interrompre momentanément le récit. La fluidité de la narration, la linéarité et la libre circulation des signes textuels et graphiques butent sur ce « blanc » d'étendue variable séparant deux cases. Appelée « espace intericonique » elle adopte plusieurs formes dont celle d'un simple trait. L'avancée de l'histoire et de la lecture reprend ensuite son cours entre deux « blancs » séparant deux cases. Le processus d'arrêt/redémarrage et le dépassement de cet « entre-deux cases » est constant, à charge pour le lecteur de combler par un effort mental plus ou moins intense, le vide qu'il produit. Il doit remplir mentalement les « trous », que constituent les intervalles séparant les cases de façon à permettre au récit de se poursuivre dans son esprit, par-delà ces derniers.

Médium corroboratif, la bande dessinée permet au lecteur d'arrêter le déchiffrement de la série et le reprendre à sa guise, à l'endroit et au moment où il le souhaite. Le mouvement est reconstitué dans la continuité d'une histoire séquencée. L'illusion de la « persistance » n'est pas la même qu'au cinéma où le spectateur assimile un flux d'images en étant dans un état quasi-hypnotique. La bande dessinée est considérée par le psychiatre et spécialiste de cette dernière, Serge Tisseron⁷⁰, comme un moyen d'expression « sain » pour les adolescents. Ceux-ci ne sont pas effrayés par les images violentes. Jamais personne n'est mort ou a été sérieusement blessé en prenant un coup d'album de bande dessinée sur la tête. Parmi les censeurs, certains ont en revanche participé à l'exercice du pouvoir et, dans ce cadre, à l'occasion, peut-être, provoqué directement ou indirectement un impact négatif sur les lecteurs, voire participé à une action pouvant y conduire.

⁶⁹ MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extension of Man*. Londres (Grande-Bretagne), New York (État de New York, États-Unis) : McGraw-Hill, 1964. 318 p.

⁷⁰ TISSERON, Serge. *Psychanalyse de la bande dessinée* (2^e édition). Paris (France) : Flammarion, coll. « Champs Flammarion », 2000, 170 p.

Fédérateur sur bien des points, le médium « bande dessinée » est capable d'attirer autant de public que ceux appréciant le mode d'expression et de représentation auquel il emprunte, de part sa nature hybride : littérature, cinéma, peinture, dessin (caricature...).

a. Case, planche, séquence et album

La case ou vignette est l'élément de base d'un dessin de bande dessinée. Son nombre, de formats variés (rectangulaire, carré, etc.) varie en fonction du support, l'auteur, l'effet recherché ; bien qu'elle soit prise dans un réseau de relations, elle n'est pas un simple élément nécessaire pour réaliser une combinaison. Possédant sa logique intrinsèque, elle contient ses informations spécifiques, véhicule « une force plastique » et incarne en même temps, « un moment de cristallisation narrative ». À elle seule, elle détient « la mémoire du récit déjà développé avant elle ». L'image qu'elle contient trouve son sens et sa force par association avec d'autres cases, notamment la suivante⁷¹.

La bande dessinée entretient donc une relation privilégiée avec la mémoire. La lecture d'une série, quel que soit son rythme de parution et le nombre de cases, est basée sur la rétention du temps. Celle-ci s'opère dans le passage d'une case à l'autre, le « blanc » qui les sépare et les unit. La case lue anime toujours l'esprit du lecteur, dans la sphère de la représentation, au moment où il lit la suivante, à laquelle elle donne son sens. Le passé de la lecture d'une case est construit et objectivé car il revêt une forme déterminée. Il y est présent sans être représenté, le temps que dure la lecture. Ressort essentiel de la bande dessinée, la case est aussi un moyen de déclencher une réaction affective chez le lecteur, pour mieux le captiver et lui faire assimiler le récit. *In fine*, la case est insérée dans une séquence qui réunit les étapes « les plus significatives d'une action pour suggérer un enchaînement⁷² ». Le rapport entre le texte et l'image, présent dès le début de la bande dessinée, tire son origine de l'illustration de livres pour enfants. Remodelé, il devient le binôme récitatif/cartouche – dessin dans la case de la bande dessinée.

Pour ce qui concerne la planche, il s'agit d'une surface sur laquelle l'artiste dépose son encre, ses pinceaux, etc. Son caractère singulier, en bande dessinée, tient au fait qu'elle est compartimentée et segmentée. Elle diffère de la page, une surface dont l'étendue pour sa part, est fixée par l'éditeur. Sa taille varie selon le support, le choix éditorial ou le médium qui la véhicule. La série de bande dessinée se subdivise en épisodes : ceux-ci constituent les parties de cette dernière publiée dans une revue, quel que soit le nombre de planches. Le chapitre constitue quant à lui une partie de la série de bande dessinée lorsque celle-ci paraît sous forme d'album.

Le trait graphique fonde le dessin de bande dessinée ; il rappelle presque une écriture manuelle. La facilité qu'il a de restituer une forme est liée à sa capacité à supprimer certains aspects de celle-ci, qu'il s'agisse d'un sujet humain, d'un objet ou de tout autre élément imité. À ce sujet, il se rapproche de la description écrite ou orale, compte tenu de la possibilité qui lui est offerte de « supprimer des parties entières des tableaux décrits ou des événements narrés⁷³ ».

Plusieurs types de bande dessinée coexistent à l'intérieur du médium générique « bande dessinée », lesquels, répondent à des impératifs différents. Ainsi, la bande dessinée humoristique cherche-t-elle à distraire ou à aborder certains thèmes par l'humour comme un moyen de toucher, chacun à son niveau, le lecteur. Le bédéiste américain Charles Schulz⁷⁴

⁷¹ CIMENT, Gilles et GROENSTEEN, Thierry (dirs.). *100 cases de maîtres. Un art graphique, la bande dessinée*. Paris (France) : La Martinière, 2010, 235 p.

⁷² PEETERS, Benoît. *Lire la bande dessinée*. Paris (France) : Flammarion, 2010, 190 p.

⁷³ TÖPFFER, Rodolphe. « Essai de physiognomonie » (Bibliothèque nationale de France, département « Fonds du service reproduction », Tf-75-4) *gallica* [en ligne]. 26 novembre 2012, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529034f?rk=21459;2>. Consulté en janvier 2019.

⁷⁴ Né SCHULZ, Charles Monroe (1922, Saint-Paul, Minnesota - 2000, Santa Rosa, Californie, États-Unis).

(1922-2000) - avec les personnages Snoopy⁷⁵ et Charlie Brown⁷⁶ de sa célèbre série *Peanuts*⁷⁷, propose par exemple un mélange de morale et de moralisation des conduites humaines, reposant au plan graphique, sur une économie extrême de moyens.

b. Champ et hors-champ de la case

Le dessinateur incite par sa mise en scène le lecteur à se créer un hors-champ mental, situé dans un monde fictif où le récit le projette en esprit – « la diégèse ». Celui-ci n'occupe pas un lieu « dans l'espace physique du support⁷⁸ ». La case de bande dessinée est bordée par un cadre, parfois dessiné, parfois non. Elle délimite un espace qui peut être prolongé mentalement, au-delà du représenté. Ce hors-champ n'a pas de consistance physique – à l'instar du cinéma – mais seulement virtuelle. L'au-delà du cadre de la case est direct ou indirect. Chaque fois qu'un élément du dessin permet d'induire un prolongement virtuel de la vignette, l'indexation est directe ou, dit autrement, statique. C'est le cas quand l'ombre portée d'une forme demeure invisible pendant qu'un personnage regarde en direction d'un objet exclu de la case. La représentation de son corps est coupée par un bord-cadre. L'ombre portée d'un objet peut être également dessinée sans l'objet-source. Dans les deux cas, le procédé est direct.

Le hors-cadre est indirect quand il est constitué par association au contenu de cases qui rapportent des informations visuelles échappant dans un premier temps, au regard du spectateur. Ce hors-champ permet d'éviter la redondance, un « travers » propre à la bande dessinée. Le dessinateur s'abstient de redessiner les mêmes personnages, objets, éléments de décor, de case en case. Il ne répète que ce qui sert l'intelligibilité de l'action. Une information peut être mise une seule fois dans la case d'une planche et constituer le hors-champ des autres cases de celle-ci, seule ou avec d'autres dans une séquence plus ou moins longue. Il permet aussi le dévoilement progressif de personnage, situation ou intention artistique. Le hors-champ est un moyen à même de créer du suspens ou une surprise, voire d'imposer au lecteur une nouvelle perception du contenu déchiffré jusqu'à l'apparition de ladite case qu'il prolonge, comme s'il s'agissait d'une information nouvellement révélée alors.

c. Narration, échanges et messages

Les messages envoyés et inclus dans une case de bande dessinée sont principalement de deux sortes : iconique (dessin) et linguistique (texte). Le mode de perception du texte est d'abord global, au niveau de la case et au niveau de la planche ou du *strip*, en cas de séries de cases. Le regard appréhende les autres cases de la planche inscrites dans un espace qualifié de « péri-champ⁷⁹ ». Il conditionne la narration basée sur une succession d'images, laquelle, sans elles, ne saurait avoir lieu. Entre deux images, il y a une ellipse. Deux images sont raccordées entre elles, malgré et au-delà de l'ellipse, de six manières différentes : entre deux moments, deux actions, deux sujets, deux scènes, deux aspects et sans aucun lien apparent⁸⁰.

L'entre-deux case est un espace vide reliant deux cases. Il symbolise la durée et le contenu d'une action qui se déroule entre deux moments (où se déroulent d'autres actions). Le temps est virtuel (temps du récit) et réel (temps de la reconstruction mentale par le lecteur du contenu de la case manquante). La continuité narrative est assurée par les images mentales que conçoit le lecteur désireux de se figurer les composantes de l'action non représentées dans l'une et l'autre des cases.

⁷⁵ Personnage créé le 4 octobre 1950 par le dessinateur Charles Schulz deux jours après le lancement de la revue *Peanuts* ; d'abord sans nom, il devient officiellement Snoopy le 10 novembre 1950. La revue *Peanuts* est créée et dirigée jusqu'à sa mort par le dessinateur (2 octobre 1950-13 février 2000).

⁷⁶ Personnage créé par le dessinateur Charles Schulz le 21 décembre 1950.

⁷⁷ Série créée le 2 octobre 1950 par l'artiste qui la dessine jusqu'au 13 février 2000.

⁷⁸ GROENSTEEN, Thierry. « Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée » (entrée : « hors-champ ») *neuvieme art 2.0* [en ligne]. 2015, URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article980>. Consulté en janvier 2019.

⁷⁹ PEETERS, Benoît. *Lire la bande dessinée, op. cit.*, p. 31.

⁸⁰ MCCLLOUD, Scott. *L'art invisible*. Paris (France) : Delcourt, 1999, p. 68-102.

Le ballon (ou bulle) est un espace dans lequel sont transcrites les paroles proférées par les protagonistes et acteurs du récit et leurs pensées. Elle est également nommée phylactère⁸¹. La bulle se présente sous différentes formes (rectangle, carré, forme ovale, cercle). Elle est constituée d'une ligne continue, le volume qu'elle délimite et le texte constitué de la totalité des caractères typographiques qui y figurent et qui représentent les paroles dites/pensées/rêvées par le protagoniste de la scène. Le phylactère est relié à la bouche du protagoniste par un appendice qui matérialise la fin du trajet décrit par la parole prononcée, entre le cerveau et l'espace extérieur en passant par l'orifice buccal du personnage. Le lien unissant la bulle à l'appendice puis à la bouche permet de lui attribuer les mots exprimés et ses pensées. Les ballons sont localisés dans l'espace de façon à ordonner les répliques, sur un mode chronologique. Ils renforcent la notion de temps. Le texte, à l'intérieur, est une « conversion graphique d'un volume phonico-temporel⁸² », organisé selon un espace à trois dimensions – une illusion d'optique. La superposition des ballons dans une case (quand elle existe) exprime la notion du temps. La dernière phrase (parole) arrive après la précédente quand elle ne la recouvre pas. Les phylactères respectent dans la case une disposition spatiale, spécifique et explicite. Elles respectent une hiérarchie verticale. De haut en bas : le ballon le plus haut dans une case correspond à l'énoncé proféré en premier, et ainsi de suite. Elles sont également hiérarchisées horizontalement, dans la profondeur. Les bulles sont organisées selon un axe imaginaire allant du « fond » à « l'avant » de l'image. La bulle qui correspond à la dernière phrase prononcée arrive en premier, si les bulles doivent se chevaucher. Les empiètements se font au niveau du volume de la bulle. La superposition de bulle traduit un empilement de phrases « comme si les paroles tendaient à être recouvertes au fur et à mesure que se déroule le discours ».

Médium hybride, la bande dessinée est de ce point de vue, proche du cinéma. Il contredit la tendance dominante dans le domaine esthétique, en Europe au XIX^e siècle. Le récit illustré est en effet lancé à l'origine comme un art populaire dont l'objectif est de distraire et de divertir. Employant des mots et des dessins, il brouille la distinction entre l'écrit et le visuel, même si le texte, à des fins de déchiffrage, est d'abord perçu par les yeux. Cet art devance incontestablement l'époque contemporaine du multimédia où règnent le mélange texte/présentation visuelle, voix/images animées, etc. De multiples récits coexistent simultanément, complémentaires ou non, une fois admis leurs codes narratifs respectifs. Ils ont un caractère autobiographique, politique, intimiste etc. Le message adressé au lecteur exprime des sensations et sentiments variés : de la violence la plus extrême à la relation de type profondément romantique etc. Ce médium ne le dispute en rien sur ce plan à d'autres formes d'art populaire ou réputé élitaire.

d. Les supports

Le journal, le magazine et l'album comptent parmi les principaux cadres et espaces dans lesquels le dessinateur publie ses œuvres à l'image d'une galerie ou d'un musée où un peintre et d'autres artistes peuvent y exposer les leurs. Le papier à cet égard lui sert de « lieu physique » où les montrer. Tous deux (le journal pour un bédéiste et la galerie pour un artiste) sont un moyen pour pérenniser l'œuvre et réactiver en permanence la relation unissant la création, l'artiste et le spectateur. Le journal indépendamment de sa fréquence de parution et de son caractère éphémère, est conservé dans des fonds d'archives et des bibliothèques. L'existence de l'œuvre se poursuit ainsi sans rapport avec le parcours de l'artiste, humain et professionnel et la durée de vie du support matériel utilisé.

⁸¹ Du grec *phylakterion* ; ce terme désigne également la petite boîte attachée à un bandeau fixé autour de la tête ou du bras, par le Juif pratiquant. Elle contient des fragments de parchemins retranscrivant des versets bibliques utilisés lors de la prière.

⁸² FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. « Le verbal dans les bandes dessinées » (Communications, 1970, n° 15) *persee* [en ligne]. 2005-2019, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1219. Consulté en janvier 2019.

e. Le dessinateur de bande dessinée

Le bédéiste est à la fois un metteur en scène et un conteur. Il met dans une case les informations nécessaires à l'avancée de son récit, à la compréhension de la scène, au renvoi à d'autres bandes dessinées. Ce qui ne sert par son histoire n'y figure pas. Éviter une surcharge inutile du contenu de la case par des informations déjà délivrées au lecteur commande d'être exigeant dans le choix des éléments retenus.

Le dessinateur soigne très particulièrement les yeux car ils expriment ce qui ne se voit pas directement. Ils renvoient à une entité moins directement organique que les gestes ou les autres formes d'expression, une personnalité, un esprit ou une âme, « une réalité qui apparaît par le biais du corps apparent », tout en le dépassant. Les yeux délimitent finement les sphères matérielle et immatérielle, les mondes visibles et invisibles, dont ils constituent « une frontière énigmatique ». L'œil et le regard sont encore plus importants dans un art qui privilégie la représentation simplifiée (disque noir miniature pour dire la pupille ; petits espaces parfois colorés pour dire le globe oculaire, etc.). La « conscience » du personnage entre en contact par leur entremise avec le monde environnant. Il renseigne sur la vie intérieure de celui-ci, en même temps qu'il signifie au spectateur le sentiment ressenti ou l'attitude planifiée que lui attribuent les dessinateurs et auteurs. Il symbolise aussi la force de vie du personnage, plus ou moins importante, voire la part de Dieu qui siège en tout personnage (étant entendu que lui sont accolés des attributs humains). Par l'œil, le personnage voit le monde qui l'entoure - circonscrit à la case ou à la planche, sa beauté ou sa laideur. Comme en peinture, il a le statut de fenêtre de l'âme, bien qu'en dessin sa forme soit très schématisée.

Le bédéiste est un poète, sa singularité, comme celle de son œuvre, se déduit de la façon dont il choisit d'articuler les images entre elles, d'organiser les ellipses et de mettre en page ses cases.

B. HISTOIRE PARTIELLE DE LA BANDE DESSINÉE MONDIALE

La mise en perspective historique et artistique de la production hébraïque de bande dessinée en Palestine mandataire et en Israël commande de remonter dans le temps pour tracer un tableau général de l'évolution de ce grand courant majeur de l'expression graphique qu'est la bande dessinée. Celle-ci est une invention artistique, graphique et narrative dont la gestation est longue. Son développement suit une logique géographique qui l'amène à être produite et diffusée à travers le monde dans trois zones importantes, bien délimitées : l'Europe, les États-Unis et l'Asie. Le succès est devenu planétaire, avec la globalisation des échanges dans un monde sorti de la guerre froide (1991).

1. La bande dessinée, une protohistoire universelle

La reconnaissance de la bande dessinée comme art majeur est un fait établi au XXI^e siècle. Cette légitimité est visible, sinon attestable, par son omniprésence (journaux, livres, publicités murales, Internet ...).

Des formes d'expressions illustrées justifient pour certains - historiens de la bande dessinée notamment - de croire à l'existence d'une protohistoire du médium dont celui-ci serait « une forme moderne⁸³ ». Une narration archaïque en images, mêlant signes visuels et graphiques, se déduirait des dessins préhistoriques (grottes de Lascaux), des images peintes sur des vases grecs, de la frise de la Colonne Trajane⁸⁴ ou encore de la Tapisserie de Bayeux⁸⁵. Les fresques

⁸³ PECCATTE, Patrick. « La bande dessinée et la Tapisserie de Bayeux [1/2] – Pour une épistémologie de la comparaison » *déjà vu* [en ligne]. Février 2018, URL : <http://dejavu.hypotheses.org/2908>. Consulté en janvier 2019.

⁸⁴ La colonne Trajane de Rome est construite entre 107 et 113 EC. Voir entrée glossaire « Colonne Trajane de Rome (La) ».

⁸⁵ La Tapisserie de Bayeux réunit 662 personnages et comprend 1515 sujets traités. Sa réalisation s'étend de 1066 à 1082. Voir entrée glossaire « Tapisserie de Bayeux (La) ».

trouvées en Mésopotamie⁸⁶ (1800 AEC), en Crète⁸⁷ (1700 AEC) ou à Pompéi⁸⁸ (entre le V^e siècle AEC et l'année 79), ressortent également de cette catégorie. L'apparition de ces créations dans des contextes différents et pour de multiples finalités, dissuadent d'inscrire en tant que telle la bande dessinée née dans les années 1830-1840, dans cette filiation. Toutes ces images en revanche, appartiennent à un même patrimoine visuel de l'humanité.

Les séries représentées varient en fonction des époques et des sociétés. Les guerres en Dacie⁸⁹ - marches de soldats, batailles livrées par l'armée romaine, construction de bâtiments, sacrifices, discours de l'empereur Trajan⁹⁰ (53-117) - sont ainsi évoquées dans des scènes gravées sur la Colonne Trajane à Rome (I^{er} siècle). Mises bout à bout, elles forment une frise continue en bas-relief qui s'enroule en spirale jusqu'au sommet. Chaque scène est conçue dans une logique de propagande impériale. L'empereur Trajan est peut-être lui-même l'auteur du commentaire sur les guerres daciques qui l'inspirent⁹¹. D'autres modes de narration associant des motifs et textes jalonnent la préhistoire comme les feuilles de papyrus antiques⁹² égyptiens et grecs des IV^e et I^{er} siècles AEC⁹³. Illustrées par de véritables artistes, les images associées au texte le complètent autant qu'elles le suggèrent dans un récit cohérent. Qualifiés de « scribes des contours⁹⁴ », les dessinateurs et peintres de l'époque créent en deux dimensions, offrant une multitude de lectures possibles de l'objet représenté.

Des XI^e-XVI^e siècles, datent d'autres sources possibles de la bande dessinée moderne comme la broderie de la reine Mathilde (ou Tapisserie de Bayeux⁹⁵) qui raconte des faits historiques survenus dans les années 1064⁹⁶-1066^{97,98}, dans une perspective hagiographique. Les représentations picturales de l'Annonciation⁹⁹, nombreuses à partir du XII^e siècle, forment également une sorte de récit illustré, ici à caractère biblique. Celle de Giotto¹⁰⁰ (1267-1337) se distingue par le statut de vierge qu'elle accorde à Marie. Parfois reine, son image est associée au thème de l'incarnation dans les différentes Annonciations occidentales des XIV^e et

⁸⁶ ROUX, Georges. *La Mésopotamie, essai d'histoire politique, économique et culturelle*. Paris (France) : Éditions du Seuil, 473 p. Les fresques mésopotamiennes sont réalisées grâce à la pose sur les murs de pigments chauffés avec des fours à chaux.

⁸⁷ MATTON, Raymond. *Villes et paysages de Grèce. La Crète antique*. Athènes (Grèce) : Institut français d'Athènes, 1960, p. 50-51 et p.100.

⁸⁸ ÉTIENNE, Robert. *Pompéi, la cité ensevelie*. Paris (France) : Éditions Gallimard, 1987, p.158-186.

⁸⁹ Première guerre : années 101-102 ; deuxième guerre : années 105-106. La Dacie est une province romaine réunissant essentiellement les territoires des actuelles Roumanie et Moldavie.

⁹⁰ Né TRAIANUS, Marcus Ulpius (53, Italica ou Rome, Italie – 117, Sélinus, Cilicie). L'empereur romain Trajan règne de janvier 98 à août 117 EC.

⁹¹ PETOLESCU, Constantin C. « La guerre dacique de l'Empereur Trajan » (*In Dossiers d'Archéologie*, « Trophées romains et colonne trajane ». n° 359) *éditions saton* [en ligne]. Septembre-octobre 2013, URL : https://www.dossiers-archeologie.com/numero-359/trophees-romains-colonne-trajane/colonne-trajane-architecture-decor.34348.php#article_34348. Consulté en janvier 2019.

⁹² Le plus ancien papyrus retrouvé date de 2900 AEC (Papyrus de Sakkarah, une nécropole située dans la région de Memphis dans l'Égypte antique). Voir entrée glossaire « Papyrus antiques ».

⁹³ Papyrus d'Herculanum.

⁹⁴ ANDREU-LANOË, Guillemette (eds.). *Le dessin dans l'Égypte ancienne : l'art du contour*. Paris (France) : Louvre ; Somogy, 2013, 350 p.

⁹⁵ Constituée de neuf panneaux rassemblés en une seule pièce de près de 70 mètres de long sur 50 cm de large, elle évoque un récit en bande dessinée par l'association textes-images et la succession d'images distinctes.

⁹⁶ Ces dates marquent la fin du règne du roi d'Angleterre.

⁹⁷ La bataille d'Hastings oppose le duc Guillaume de Normandie et le dernier roi anglo-saxon d'Angleterre, Harold Godwinson.

⁹⁸ BOUET, Pierre et NEVEUX, François. « Une oeuvre textile, la Tapisserie de Bayeux, tapisserie ou broderie ? » *bayeux museum* [en ligne]. 2019, URL : http://www.bayeuxmuseum.com/une_oeuvre_textile.html. Consulté en janvier 2019.

⁹⁹ L'Annonciation, après avoir été l'épisode durant lequel Dieu dévoile à Sarah qu'elle sera enceinte d'Abraham, devient dans l'Europe occidentale chrétienne, celui de l'annonce faite à Marie par l'archange Gabriel de son futur enfantement du Christ.

¹⁰⁰ Né DI BONDONE, Giotto (1267-1337, Florence, République de Florence, Italie). Peintre, architecte, sculpteur, se rattachant au mouvement de la pré-renaissance (Le Trecento, XIV^e siècle italien). L'Annonciation du Giotto date des années 1303-1305.

XV^e siècles. Mis en forme en 1541-1542, semble-t-il par Antonio De Mendoza¹⁰¹, le vice-roi de la Nouvelle-Espagne¹⁰², le Codex Mendoza¹⁰³ (1495-1552) est le troisième récit illustré médiéval d'importance. Il dresse en texte et images, un tableau de l'histoire récente de l'Empire aztèque.

Autre exemple d'histoire en images, la *Biblia pauperum*¹⁰⁴, propose aux XIV^e et XV^e siècles, des scènes bibliques commentées, sur un mode populaire, souvent en langue vernaculaire. Sorte de « bande dessinée de la Bible », elle raconte avec une grande efficacité des épisodes des deux Testaments. Le public mémorise ses « leçons en images », discernant le lien intime unissant les deux recueils. Les bibles du pauvre circulent sous une forme manuscrite, puis sont imprimées dans les années 1460-1490 et diffusées sous forme de livres¹⁰⁵. Leur coût de production chute grâce à l'imprimerie, entraînant la fin du manuscrit enluminé et, au XV^e siècle, la gravure sur bois¹⁰⁶ sur lesquelles elles figuraient. Diffusées à travers l'Allemagne, la France et les Pays-Bas, ces ouvrages y influencent durablement l'activité artistique, au point d'être considérées même comme l'une des « ressources premières de l'art chrétien de la fin du Moyen Âge¹⁰⁷ ».

La bande dessinée plonge également ses racines dans l'Espagne du XVIII^e siècle avec certaines œuvres du peintre Francisco Goya¹⁰⁸ (1747-1828). Sa série *Los Caprichos*¹⁰⁹, définitivement éditée en 1799, propose en 80 estampes une critique humoristique de la société espagnole de la fin du XVIII^e siècle, essentiellement le clergé et l'aristocratie. Des autographes complètent et expliquent les dessins, très suggestifs. La centaine de dessins réalisée en 1796 dans *L'album B*¹¹⁰, propose en parallèle sur des thèmes semblables, une narration en images exécutée à la gouache d'encre de Chine. *Les Vieilles*¹¹¹, peinte par Goya (1808-1812) se lit comme une case de bande dessinée. Les six peintures de la série *Frère Pedro de Zaldivia* et le *Bandit Maragato*¹¹² (1806-1807) racontent avec réalisme, sur le mode de la narration séquencée, l'arrestation du bandit Pedro Pinero dit « El Maragato » par le frère Pedro de Zaldivia. Ces œuvres, dépourvues de légendes écrites, forment une succession de cases, évoquant plus le roman-photo (sans dialogues) que la bande dessinée à proprement parler.

Plusieurs cités en Europe produisent et diffusent à grande échelle au XVIII^e siècle des images illustrées à caractère populaire. La famille Remondini¹¹³, dans la région de Bassano del Grappa¹¹⁴ en Italie, se spécialise ainsi dans la production d'estampes bon marché qui circulent à travers l'Europe, jusqu'à Kiev en Russie¹¹⁵. Son réseau de correspondants écoule sa

¹⁰¹ DE MENDOZA, Antonio (1495, Grenade, Royaume d'Espagne - 1552, Lima, Nouvelle-Espagne). Il exerce les fonctions de premier vice-roi de Nouvelle-Espagne de 1535 à 1549.

¹⁰² Division administrative de l'empire espagnol, créée en 1525, elle réunit le Mexique, les États d'Amérique centrale, plusieurs États du sud des États-Unis et les Philippines.

¹⁰³ Le Codex Mendoza est composé de feuilles de parchemin. Voir entrée glossaire « Codex Mendoza (Le) ».

¹⁰⁴ Littéralement « Bible des pauvres ». Pays-Bas, 1466.

¹⁰⁵ FRYE, Northrop et MACPHERSON, Jay. *Biblical and Classical Myths: the Mythological Framework of Western Culture*. Toronto (Canada): University of Toronto Press, p. 255-256. L'imprimeur hollandais Johannes Gutenberg (1400 ?-1469) invente vers 1450 les caractères mobiles en plomb typographique, le moule à fondre les caractères, la presse typographique (une presse à vis sans fin semble-t-il) et l'encre grasse (à base d'huile de lin).

¹⁰⁶ Chaque page, avec texte et image, correspond à un bloc de bois.

¹⁰⁷ MALE, Émile. *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France, étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris (France) : Armand Colin, 1995. 7^e édition revue et corrigée, 570 p.

¹⁰⁸ Né DE GOYA Y LUCIENTES Francisco José (1747, Fuendetodos, Espagne – 1828, Bordeaux, France). L'artiste, peintre, graveur et dessinateur – référence majeure du XIX^e siècle - innove dans un style mêlant baroque et rococo, puis emprunte ses thèmes au néoclassicisme et se singularise enfin par une approche quasi-impressionniste de l'espace et de la lumière.

¹⁰⁹ Soit en français *Les caprices*, une expression à comprendre dans le sens de « fantaisies ».

¹¹⁰ Appelé en espagnol *Album de San Lucar* - Madrid ou *Album de Sanlúcar* - Madrid.

¹¹¹ Intitulée également *Le Temps*.

¹¹² En espagnol *Fraile Pedro de Zaldivia y el bandido Maragato*.

¹¹³ BERTARELLI, Achille. *L'imagerie populaire Italienne*. Paris (France) : Duchartre & Van Buggenhoudt, 1929. p. 80, 92-93.

¹¹⁴ Située au nord-est de la péninsule italienne, dans la province de Vicence.

¹¹⁵ MCDERMOTT, Joseph et BURKE, Peter. *The Book Worlds of East Asia and Europe, 1450-1850: Connections and Comparisons*. Hong Kong (Japon): Hong Kong University Press, 2016. p. 165.

production jusqu'en Amérique Latine. Elle finit par se spécialiser dans « l'imagerie pieuse¹¹⁶ ». Le *loubok*¹¹⁷ pour sa part, est diffusé massivement en Russie par l'imprimeur Ivan Sytin¹¹⁸ (1851-1934). Récit inspiré de contes populaires et d'histoires religieuses, apparu fin XVII^e - début XVIII^e siècle sous forme d'estampes, ils contiennent des quasi-bulles de bande dessinée et commentaires explicatifs et sont influencées directement par les gravures sur bois créées en Allemagne et en France deux siècles plus tôt.

Les estampes traitant de sujets à caractère populaire, gravées par l'Imagerie d'Épinal, fondée en 1796 par Jean-Charles Pellerin¹¹⁹ (1756-1836) font date. Différents corps de métiers sont mobilisés pour les fabriquer, du graveur sur pierre au dessinateur. Les feuilles imprimées sont ensuite coloriées au pochoir, les pierres lithographiques remplaçant en 1850 les planches à bois. Célébrant d'abord les victoires de Napoléon Bonaparte¹²⁰ (1769-1821), les images vantent ensuite des articles ou proposent des devinettes à destination d'un public enfantin. Illustrant de nombreux contes de Charles Perrault (1628-1703), son succès devient phénoménal avec des planches, livres et albums vendus entre 1870 et 1914 à plus de 500 millions d'exemplaires¹²¹. Sa production s'exporte dans des éditions en langues étrangères, jusqu'en Amérique et en Russie¹²². Soutien patriotique et guerrier de l'armée française durant la Première Guerre mondiale, l'Imagerie d'Épinal cesse son activité en 1984.

2. Les spécialisations continentales : la bande dessinée moderne

Le médium bande dessinée est présent dès ses débuts sur le continent européen entier. Néanmoins ressortent dans ce domaine les écoles française, belge, anglaise et italienne¹²³, et dans une moindre mesure, allemande, hollandaise et soviétique¹²⁴. Le premier essor de la bande dessinée européenne date du XIX^e siècle. Celui-ci se nourrit des œuvres des dessinateurs anglais, français et allemands, qui rapidement, sont diffusées à l'échelle mondiale. Les tableaux suivants sont proposés ici de manière à permettre une comparaison à minima, avec les conditions qui président à l'émergence d'une bande dessinée hébraïque en Palestine mandataire, puis son développement en Israël et à la diffusion à l'échelle mondiale des œuvres de quelques artistes d'expression locale.

a. La bande dessinée européenne

Les débuts mondiaux de la bande dessinée européenne

La bande dessinée moderne naît dans les années 1827-1865 avec la parution des récits illustrés de Rodolphe Töpffer¹²⁵ (1799-1846) et de Wilhelm Busch¹²⁶ (1832-1908). Rodolphe

¹¹⁶ INFÉLISE, Mario. *I Remondini di Bassano, Stampa e industria nel Veneto del Settecento*. Bassano (Italie), 1980, p. 42, cité par BOSSÉNO, Christian-Marc. « La guerre des estampes – Circulation des images et des thèmes iconographiques dans l'Italie des années 1789-1799 (La) » *caricatures & caricature* [en ligne]. 15 décembre 2007, URL : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-15960655.html>. Consulté en janvier 2019.

¹¹⁷ Au pluriel *loubki*. Le *loubok* est apparu au XVII^e siècle.

¹¹⁸ Né SYTIN, Ivan Dmitrievich (1851, Soligalich, Empire russe – 1934, Moscou, URSS). Ses abécédaires, manuels scolaires, encyclopédies militaires et pour enfants, publiés dans les années 1887-1916, font sa fortune.

¹¹⁹ PELLERIN, Jean-Charles (1756-1836). L'imprimeur est à l'origine un fabricant de cartes à jouer.

¹²⁰ CHANTERANNE, David. « Napoléon, une image d'Épinal » *napoleon* [en ligne]. Août-octobre 2003, URL : <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/napoleon-une-image-depinal/>. Consulté en janvier 2019.

¹²¹ FORCADELL, François. *Le guide du dessin de presse, histoire de la caricature politique française*. Paris (France) : Syros ; Alternatives, 1989. p. 30.

¹²² MAISON IMAGES D'ÉPINAL. « 220 ans d'images » *maison images d'épinal* [en ligne]. S.d., URL : <https://www.imagesdepinal.com/content/7-un-peu-d-histoire>. Consulté en janvier 2019.

¹²³ L'adaptation dans les années 1970 d'une partie de la production italienne est évoquée dans l'histoire de la bande dessinée israélienne. L'activité de l'éditeur Cino Del Duca est mentionnée, pour sa branche française, dans la partie « bande dessinée française » de l'histoire de la bande dessinée mondiale.

¹²⁴ Les écoles allemande, hollandaise et soviétique de bande dessinée ne sont pas abordées dans ce survol de la bande dessinée mondiale en raison de leur impact quasi-nul sur le récit illustré d'expression hébraïque en Palestine mandataire et en Israël.

¹²⁵ TÖPFFER, Rodolphe (1799 – 1846, Genève, Suisse). Sa première œuvre date de 1827.

¹²⁶ Né BUSCH, Heinrich Christian Wilhelm (1832, Royaume d'Hanovre - 1908, Mechtshausen, Empire germanique). Sa première œuvre date de 1844. Voir entrée glossaire « BUSCH, Wilhelm ».

Töpffer est « sans conteste, le premier *cartoonist* moderne¹²⁷ », inventant dans les années 1820-1830, le genre de la bande dessinée en tant que narration figurative, lui-même qualifiant son œuvre de « littérature en estampes ». Des cases non uniformes sont disposées en bandes, séparées par un trait vertical et complétées par un récitatif placé sous le dessin en noir et blanc. Les dessins des caricaturistes anglais (William Hogarth, 1697-1764, James Gillray, 1756-1815) sont dépassés au profit d'une nouvelle narration associant intimement les images et le texte. Les séries se succèdent ensuite entre 1827, *Les Amours de monsieur Vieux Bois*¹²⁸ et 1837, *Histoire de monsieur Crépin*¹²⁹. L'impact sur les grands noms de bande dessinée mondiale est immense, en France (Albert Uderzo¹³⁰, 1927-2020), en Belgique (André Franquin¹³¹, 1924-1997) et aux États-Unis (Charles M. Schulz). Rodolphe Töpffer met en place des codes graphiques basés sur un dessin « maigre et linéaire qui oscille entre burlesque et grotesque¹³². La primauté va au dessin, celui-ci restituant une situation ou une attitude qui enclenche ensuite la « mécanique narrative ». Le message verbal placé dans les cases accompagne le dessin. La bande dessinée impose alors une véritable révolution dans la représentation graphique : désormais l'image ne se rajoute plus au texte pour faire progresser le récit même si elle est « physiquement dominante ».

*Max et Maurice, une histoire de gamins en sept polissonneries*¹³³, est la deuxième œuvre qui fonde la bande dessinée moderne. Œuvre de Wilhelm Busch datant du 4 avril 1865, elle raconte en sept strophes, séparées par des images dessinées, les sept histoires vécues par Max et Maurice¹³⁴, chacune relatant le tour pendable qu'ils jouent à leur entourage. L'auteur applique les principes de la continuité narrative, de l'association image-texte et de l'écriture versifiée. Pour la première fois, les dessins prolongent le texte autant que ce dernier est une extension des images. Les personnages n'accèdent pas encore à la parole (via des bulles) et leurs aventures ne sont pas découpées en cases, deux autres composantes majeures de la bande dessinée moderne.

L'école franco-belge

Les deux pionniers suisse et allemand de la bande dessinée connaissent immédiatement le succès. Leurs œuvres provoquent une réaction en chaîne, d'abord en France¹³⁵.

La bande dessinée française

La bande dessinée française à la fin du XIX^e siècle est l'héritière des vignettes publiées en séries par l'imprimerie d'Épinal au XVIII^e siècle. Celle-ci emploie quelques futurs bédéistes

¹²⁷ Les termes *cartoonist* et bédéiste sont synonymes. Voir FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *La bande dessinée*. Paris (France) : Armand Colin, coll. « Classiques du fonds Armand Colin-Sedes », 2009, p. 10.

¹²⁸ TÖPFFER, Rodolphe. *Les amours de Monsieur Vieux Bois, Les Voyages et aventures du Docteur Festus, Monsieur Cryptogame*. Paris (France) : Club des libraires de France, 1962, s.p.

¹²⁹ TÖPFFER, Rodolphe. *Histoire de Mr Crépin*. Paris (France) : Aubert & Cie, 1837, 43 p. Dans l'intervalle, l'artiste crée *Docteur Festus* (1829), *Histoire de monsieur Cryptogame* et *Monsieur Trictrac* (1830), *Histoire de monsieur Jabot* et *Monsieur Pencil* (1831).

¹³⁰ UDERZO, Albert (1927, Fismes, Marne – 2020, Neuilly-sur-Seine, France). Il dessine (1^{ère} publication *Pilote*, n°1, 29 octobre 1959), sur des scénarios de René Goscinny, les albums *Astérix* du n°1 (juillet 1961) au n°24 (1979) puis poursuit après sa mort seul (vol. 25, 1980 - vol. 34, 2009). La collection *Les aventures d'Astérix*, compte 38 volumes en 2019. Albert Uderzo illustre également la série *Les aventures de Tanguy et la verdure* (scénario Jean-Michel Charlier, 1961-1967), créée en 1959. La série est toujours en cours et fonctionne sur le mode de la franchise.

¹³¹ FRANQUIN, André (1924, Etterbeek, Belgique - 1997, Saint-Laurent Du Var, France). Le dessinateur est mondialement connu grâce à 3 séries de bande dessinée : *Spirou et Fantasio* (1938 ; toujours publiée), *Gaston* (1957 – 1992) et *Idées Noires* (1977 - 1983).

¹³² FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *La bande dessinée. op. cit.*, p. 10.

¹³³ BUSCH, Wilhem. *Max und Moritz, eine Bubengeschichte in sieben Streichen* [Max et Maurice, une histoire de gamins en sept polissonneries]. München (Allemagne) : Braun & Schneider, avril 1865, 56 p. Voir entrée glossaire « *Max et Maurice* ».

¹³⁴ Soit en allemand, *Max und Moritz*.

¹³⁵ Est privilégié l'évocation des écoles et courants de la bande dessinée dont l'influence est avérée sur les auteurs juifs, d'expression hébraïque et la bande dessinée qu'ils créent en Palestine mandataire et en Israël. La bande dessinée italienne des années 1940-1970 n'a pas été traitée, tant pour des raisons de temps que pour son extrême richesse. Elle est mentionnée dans la partie consacrée à la bande dessinée israélienne des années 1960-1970.

(Caran d'Ache¹³⁶, 1858-1909). Le premier grand bédéiste français est Christophe¹³⁷(1856-1945), dont les œuvres majeures, qualifiées d'histoires en images, *La famille Fenouillard*¹³⁸, *Les Facéties du Sapeur Camembert*¹³⁹ et *L'idée fixe du Savant Cosinus*¹⁴⁰ paraissent de 1889 à 1899. Il reprend la technique narrative de Rodolph Töpffer dont il se réclame ouvertement, sans recourir aux bulles, et utilise le gros plan comme Wilhelm Busch. Rythmant son récit comme un feuilletoniste, il s'adresse, grâce aux nombreux doubles-sens, à un public d'enfants et d'adultes.

Le second dessinateur important de l'époque, Joseph Pinchon¹⁴¹ (1871-1953), crée sa série *Bécassine* en 1905, un jalon majeur de l'histoire de la bande dessinée. Son trait rond et vif influence beaucoup Hergé¹⁴² (1907-1983) et sa série, *Les aventures de Tintin*¹⁴³. Les bulles apparaissent pour la première fois en 1908 dans la série *Sam et Sap, les aventures surprenantes d'un petit nègre et de son singe*, de Georges Le Cordier (auteur) et Rose Candide¹⁴⁴ (dessinatrice), publiée dans le journal pour enfants *Saint-Nicolas*.

Plus tard, Alain Saint-Ogan¹⁴⁵ (1895-1974) systématise dans un style Art déco, l'emploi de la bulle dans sa série *Zig et Puce*¹⁴⁶. Sa ligne graphique ronde et claire influence elle aussi Hergé et sa série-phare. Les cases changent de format selon l'histoire et le décor des scènes représentées. Chaque planche hebdomadaire s'achève sur une image la reliant à la planche suivante. Louis Forton¹⁴⁷ pour sa part, publie en 1908 la série *Les Pieds Nickelés* dans la revue *L'Épatant*¹⁴⁸, un récit centré autour du trio Croquignol, Filochard et Ribouldingue, laquelle est un succès immédiat auprès des classes populaires. Son trait, « simple et lisible », et ses scénarios bien écrits fidélisent des générations de lecteurs sans cesse renouvelées. Diffusée progressivement dans les années 1920, notamment grâce au supplément hebdomadaire du journal *L'Excelsior*, *Le Dimanche Illustré*¹⁴⁹, la bande dessinée touche à présent un public familial grâce à des séries françaises à succès (*Zig et Puce* d'Alain Saint-Ogan) et des adaptations de séries américaines (*Winnie Winkle - The Bread Winner*¹⁵⁰ publiée sous le nom de *Bicot*). Celles-ci se popularisent grâce aux journaux où elles paraissent.

¹³⁶ Né POIRE, Emmanuel (1858, Moscou, Empire russe – 1909, Paris, France). L'artiste emprunte à la langue russe son pseudonyme Caran d'Ache, un mot signifiant littéralement en russe « crayon ». Voir entrée glossaire « Caran d'Ache ».

¹³⁷ Né COLOMB, Marie-Louis-Georges (1856, Lure – 1945, Nyons, France). Voir entrée glossaire « Christophe ».

¹³⁸ Satire burlesque des milieux bourgeois français des années 1900, la série paraît de 1889 à 1893 dans les magazines pour enfants *Le journal de la jeunesse* - édité par La Librairie Hachette, puis *Le Petit Français illustré* - édité par Armand Colin.

¹³⁹ Paraissant de 1890 à 1896 dans la revue *Le Petit Français illustré*, la série raconte les aventures d'un sapeur de Besançon, simple et inculte, qui agit souvent à contretemps et à l'inverse des choses qui lui sont demandées.

¹⁴⁰ La série paraît dans la revue *Le Petit Français illustré* (1893-1899). Voir entrée glossaire « *Idée fixe du Savant Cosinus (L')* ».

¹⁴¹ Né PINCHON, Émile-Joseph-Porphyre (1871, Amiens– 1953, Paris, France). Voir entrée glossaire « PINCHON, Joseph ».

¹⁴² Né RÉMI, George Prosper (1907– 1983, Woluwe-St-Lambert, Belgique). Hergé dessine en amateur à partir de 1924 et entre l'année suivante au quotidien *Le Vingtième Siècle*, un magazine catholique et très conservateur publié de 1895 à 1940. Celui-ci sort un supplément « jeunesse », *Le Petit Vingtième*, à Bruxelles de 1928 à 1940. Hergé le dirige et y publie plusieurs séries. Voir entrée glossaire « HERGÉ ».

¹⁴³ Première parution de *Les aventures de Tintin* le 19 janvier 1929 dans *Le Petit Vingtième*. Le premier album, *Tintin au pays des Soviets*, paraît en septembre 1930. Voir entrée glossaire « *Aventures de Tintin (Les)* ».

¹⁴⁴ Un pseudonyme recouvrant le nom d'un artiste à l'identité incertaine : Edmont Tapissier (peintre) ou Émile Tap (auteur).

¹⁴⁵ SAINT-OGAN, Alain (1895, Colombes– 1974, Paris, France). Voir entrée glossaire « SAINT-OGAN, Alain ».

¹⁴⁶ La série est publiée à partir du 3 mai 1925 dans *Le Dimanche illustré*, le supplément hebdomadaire pour la jeunesse du quotidien *L'Excelsior*, lequel paraît du 16 mars 1924 au 15 mai 1944. Voir entrée glossaire « *Zig et Puce* ».

¹⁴⁷ Né FORTON, Louis, Alphonse (1879, Sées -1934, Saint-Germain-en-Laye, France). Dessinateur professionnel depuis 1904, il publie ses premières séries dans la revue *L'Illustré* (1904-1937). Voir entrée glossaire « FORTON, Louis ».

¹⁴⁸ Hebdomadaire de bande dessinée humoristique édité par les publications Offenstadt (1908-1939). D'abord supplément gratuit du *Petit Journal*, il redéfinit sa formule (1937-1938) pour faire face au *Journal de Mickey* et fusionne avec *L'As* (1939).

¹⁴⁹ Publié de 1923 à 1944 dans un format hebdomadaire, il est lancé par la famille Dupuis, propriétaire du groupe de presse *Le Petit Parisien*, lequel rachète *L'Excelsior* en 1917.

¹⁵⁰ Créée par Martin Branner et publiée de 1920 à 1996. Voir entrée glossaire « *Winnie Winkle The Bread Winner* ».

Le dynamisme de Paul Winkler¹⁵¹ (1898-1982) et son agence de presse Opera Mundi créée en 1928, impulsent un nouvel essor à la bande dessinée française à la fin des années 1920. Représentant en France la société de *syndication* américaine King Features Syndicate¹⁵², il est personnellement autorisé en 1934 par Walt Disney¹⁵³ (1901-1966) à publier dans le pays un journal contenant du matériel original américain, *Le Journal de Mickey*¹⁵⁴, dont le premier numéro (21 octobre 1934) est un succès immédiat, avec 4 à 500 000 exemplaires vendus par semaine. À sa suite, de nombreuses bandes dessinées étrangères sont adaptées, en majorité américaines et plusieurs magazines illustrés créés (*Robinson* et *Hop-Là*). La série *Bringing Up Father*¹⁵⁵ de George McManus¹⁵⁶ paraît sous le nom de *La Famille Illico*¹⁵⁷ dans le magazine *Robinson*¹⁵⁸ entre 1936 et 1941.

Les créations de Walt Disney, via *Le Journal de Mickey*, occupent dans les années 1934-1940, une place centrale dans le paysage français de la bande dessinée. Le magazine innove à bien des égards : format (27 x 40 cm), encrage de qualité, prix bon marché, courrier des lecteurs et annonces. Le contenu est adapté au contexte hexagonal à l'image des autres pays où les séries sont diffusées (Italie, Espagne...). La production américaine envahit le pays, concurrençant avec succès les séries françaises, à l'exception des *Pieds Nickelés* et *Bibi Fricotin*¹⁵⁹.

Le marché de la bande dessinée est partagé entre l'agence Opera Mundi (*Le Journal de Mickey*, *Robinson*...), la Société parisienne d'éditions (*Junior*, *Boum* et *Hardi*), La Librairie Moderne (*Jumbo*), l'Union des œuvres catholiques de France (*Cœurs Vaillants*¹⁶⁰ et *Âmes Vaillantes*¹⁶¹) et l'éditeur Cino Del Duca (1899-1932, *Hurrah !*¹⁶² et *L'Aventureux*). Ce dernier rachète à l'image de Paul Winkler, les droits de plusieurs bandes dessinées américaines qu'il diffuse en français.

Les années 1930-1941 sont un âge d'or pour la bande dessinée française, les grands dessinateurs étant alors Calvo¹⁶³ (1892-1957), Pellos¹⁶⁴ (1900-1998), Auguste Liquois¹⁶⁵

¹⁵¹ WINKLER, Paul (1898, Budapest, Autriche-Hongrie – 1982, Melun, France). Fils d'un banquier juif hongrois, l'éditeur arrive à Paris en 1922 et crée l'année suivante, sous le pseudonyme de Paul Vandor, un journal destiné aux Hongrois installés en France. Voir entrée glossaire « WINKLER, Paul ».

¹⁵² Mode de diffusion d'un matériau de presse ou artistique original, via l'agence de presse qui en détient les droits exclusifs pour les États-Unis, voire aussi l'étranger. Voir entrée glossaire « King Features Syndicate ».

¹⁵³ DISNEY, Walt (1901, Chicago, Illinois - 1966, Burbank, Californie, États-Unis). Personnage central de l'histoire mondiale de la bande dessinée et du dessin animé. Voir entrée glossaire « DISNEY, Walt ».

¹⁵⁴ Plus ancien périodique français en activité pour la jeunesse, sa formule reste quasiment identique à celle de ses débuts. Le jeune lectorat se familiarise grâce à elle, aux héros de l'univers Disney (Mickey, Donald, Picsou...). Paraissant toujours, la revue publie également certaines séries francophones à succès, comme *L'élève Ducobu* créée en 1992 par Zidrou (Né Benoît Drouis, 1962, Anderlecht, Belgique) et *Godi* (Né Bernard Godisiabo, 1951, Etterbeek, Belgique).

¹⁵⁵ Parue du 12 janvier 1913 au 28 mai 2000, elle raconte les aventures d'un émigrant irlandais Jiggs et de sa femme Maggie.

¹⁵⁶ MCMANUS, George (1884, Saint-Louis, Missouri - 1954, Santa Monica, Californie, États-Unis). La série est traduite et adaptée en français sous le nom *La famille Illico*, à partir de 1936 (revues *Robinson* puis *L'Aurore*).

¹⁵⁷ Les 3 albums de *La famille Illico* paraissent aux éditions Hachette, Futuropolis et Glénat entre 1973 et 1994.

¹⁵⁸ Cet hebdomadaire paraît dans les années 1936-1940 à Paris, coédité par Opera Mundi et Hachette. Voir entrée glossaire « *Robinson* (Hebdomadaire) ».

¹⁵⁹ Créées par FORTON, Louis (1928-1934), elles sont reprises par Aristide Perré (1935-1938) et Gaston Callaud (1936-1941).

¹⁶⁰ Créé en 1929, le magazine s'adresse aux garçons de 11 à 14 ans. C'est la première revue à publier Hergé, avec *Tintin au pays des Soviets* (1930). Parmi les plus célèbres séries publiées, *Frédéric le gardien* de Guy Hempay (né Jean-Marie Pélaprat, 1927-1995), Raymond Labois (1920-2010) et Robert Rigot (1908-1998) ; *Jim Boum* de Marijac (pseud. de Jacques Dumas, 1908, Paris – 1994, Lyons-la-Forêt, France).

¹⁶¹ Créée en 1937, la revue s'adresse aux filles de 11 à 14 ans. Elle publie plusieurs séries à succès dont *Perlin et Pimpin* de Maurice Cuvilier (1897, Dormans -1957, Paris, France).

¹⁶² Créée en juin 1935, la revue paraît quelques temps en zone libre après juin 1940, redémarre à la fin de la guerre puis fusionne avec la revue *L'Intrépide* en 1959, devenant dès lors jusqu'en 1962, *L'Intrépide Hurrah*.

¹⁶³ Né CALVO, Edmond-François (1892, Elbeuf – 1957, Paris, France). Auteur notamment des séries anthropomorphes *La bête est morte !* (1944) et *Moustache et Trotinette* (1952).

¹⁶⁴ Né PELLARIN, René Marcel Pellos (1900, Lyon – 1998, Mougins, France).

¹⁶⁵ LIQUOIS, Auguste (1902, Angers – 1969, Vitray-en-Beauce, France). Voir entrée glossaire « LIQUOIS, Auguste ». Le dessinateur signe souvent ses œuvres sous le pseudonyme de Robert Ducte.

(1902-1969), Jacques Souriau (1886-1957), Lucien Nortier¹⁶⁶ (1922-1994) et Jean Bellus¹⁶⁷ (1911-1967).

La Seconde Guerre mondiale bouleverse l'industrie de la bande dessinée française, les illustrés paraissant pour la plupart en zone libre après la mi-juin 1940 et l'occupation allemande de la partie nord du territoire. Certains magazines disparaissent (*Fillette*¹⁶⁸) tandis que la censure allemande¹⁶⁹ interdit toute référence à des séries américaines (après l'entrée en guerre des États-Unis en 1941), taillant dans le contenu de nombreuses séries françaises. L'occupant allemand et le régime de Vichy voient dans la bande dessinée, un moyen pour s'adresser à la jeunesse du pays. Une presse illustrée collaborationniste voit le jour dès janvier 1943 et la création de la revue *Le Téméraire*¹⁷⁰, dessinée par des auteurs français : Robert Ducte (série *Zoubinette*) et Jean Ache (1923-1985). Le contenu de plusieurs revues - texte et image - (*Le Mérinos*¹⁷¹, *Fanfan La Tulipe*¹⁷²) est résolument antisémite.

De nombreuses revues reparaissent après l'été 1944 dans les mêmes formats et contenus qu'avant leur fermeture : *Lisette*¹⁷³, *Pierrot*¹⁷⁴ et *Fillette* ; la publication de journaux par des éditeurs résistants est favorisée. D'autres magazines encore, ferment pour des faits de collaboration avec le régime de Vichy et l'occupant nazi.

Sur le déclin après 1945, le groupe Cino Del Duca fait, pour réduire les coûts de fabrication, imprimer à Paris en 1951 une édition anglaise de son journal *Tarzan*. La Commission de surveillance et de contrôle, chargée d'appliquer la loi du 16 juillet 1949¹⁷⁵ sur les publications de la jeunesse, le pousse progressivement à fermer ses magazines contenant du matériel américain. Il abandonne ensuite définitivement le marché des publications destiné à un jeune public. Séries et auteurs français sont à présent concurrencés par leurs rivaux belges, en particulier les magazines *Le journal de Tintin*¹⁷⁶ et *Le journal de Spirou*¹⁷⁷. Les séries américaines sont très peu diffusées en France, victimes des normes éducatives et moralisatrices rigides édictées par cette Commission. L'après-guerre est caractérisée par le rejet de la bande dessinée étrangère, surtout américaine. Les importateurs de bande dessinée étrangère concurrencent, longtemps avec succès, les éditeurs de bande dessinée française, produisant et diffusant la page de bande dessinée à un coût moindre. Le coût d'une bande dessinée locale s'élève à 40 000 francs en 1948, contre 5 à 10 000 francs pour une série étrangère importée

¹⁶⁶ Faisant carrière essentiellement après 1945, il travaille 30 ans durant pour la revue *Vaillant*.

¹⁶⁷ Né BELLUS, Jean Joseph Robert (1911, Toulouse– 1967, Paris, France).

¹⁶⁸ L'hebdomadaire est lancé en octobre 1909 par les publications Offenstadt et s'adresse prioritairement à un lectorat de jeunes filles. Vendu à un coût modeste, sa pagination est variable. Voir entrée glossaire « *Fillette* ».

¹⁶⁹ BARON-CARVAIS, Annie. *La bande dessinée. op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁰ Éditée par Jacques Carlin, son lancement est financé grâce aux capitaux français de la société spécialement créée pour la revue. Voir entrée glossaire « *Le Téméraire* ».

¹⁷¹ Publiée à Paris de février à août 1944, l'équipe artistique comprend d'importants dessinateurs, dont Auguste Liquois. Voir entrée glossaire « *Mérinos (Le)* ».

¹⁷² Paraissant à Paris de mai 1941 à mars 1942, elle est dirigée par François Sant'Andréa. Voir entrée glossaire « *Fanfan La Tulipe* ».

¹⁷³ La revue est publiée de 1921 à 1942 aux éditions du Petit Écho de la Mode (Montsouris) à destination d'un public de jeunes filles (7-15 ans). Elle reparait à partir de mai 1946 jusqu'en 1970 vraisemblablement. Voir entrée glossaire « *Lisette* ».

¹⁷⁴ Créée par les éditions Montsouris en 1925, la revue cesse de paraître en 1942. Redémarrant après-guerre, elle est publiée jusqu'en 1957, année à laquelle elle cède sa place au magazine *Champion* (sous-titré *Pierrot Magazine*), qui sort jusqu'en 1960.

¹⁷⁵ RÉPUBLIQUE FRANÇAISE. « Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse » *legifrance* [en ligne]. 2019, URL :<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000878175>. Consulté en janvier 2019. Voir entrée glossaire « Loi du 16 juillet 1949 ».

¹⁷⁶ Sous-titré *Le journal des jeunes de 7 à 77 ans*, le magazine est lancé par Raymond Leblanc aux éditions du Lombard, le 26 septembre 1946. Doté d'une édition française dès 1948, il paraît jusqu'en 1988.

¹⁷⁷ La publication est lancée par Jean Dupuis à Marcinelle, un quartier de la ville belge de Charleroi.

et adaptée. Celle-ci est parfois gratuite comme dans le cas où les éditeurs diffusent leur production dans plusieurs pays (Paul Winkler, Cino Del Duca¹⁷⁸).

Le secteur de la bande dessinée française se partage en trois pôles d'édition : la presse communiste et son magazine-phare *Vaillant*¹⁷⁹ qui devient en 1965, *Vaillant*, *Le Journal de Pif* et en 1969, *Pif Gadget* ; la presse catholique, via le groupe Bayard Presse (revues *Bayard* pour les garçons et *Bernadette* pour les filles) et les éditions Fleurus (revues *Cœurs Vaillants* et *Âmes Vaillantes*). De nombreux dessinateurs et auteurs français publient leurs séries dans la presse communiste¹⁸⁰ : *Les Pionniers de l'Espérance*¹⁸¹, *Yves Le Loup*¹⁸², *Placid et Muzo*¹⁸³ et *Pif Le Chien*¹⁸⁴. *Pif Gadget* héberge en particulier les premières bandes dessinées de Gotlib¹⁸⁵ et Hugo Pratt¹⁸⁶. La revue *Pilote* renouvelle de 1959 à octobre 1989, le paysage de la bande dessinée française. Son succès est immédiat vendant 300 000 exemplaires de son premier numéro¹⁸⁷. Fédérant dès ses débuts à un lectorat hétérogène (collégiens, lycéens, étudiants...), elle réunit les meilleurs artistes français de bande dessinée : les scénaristes René Goscinny¹⁸⁸ (1926-1977), Jean-Michel Charlier¹⁸⁹ (1924-1989) et Henri Vernes¹⁹⁰ (1918-), les dessinateurs Albert Uderzo, Cabu¹⁹¹ (1938-2015), Jean Giraud¹⁹² (1938-2012), Jean-Claude Mézières¹⁹³ (1938-), Gotlib (1934-2016) et l'auteur et illustrateur Greg¹⁹⁴ (1931-1999). Les auteurs majeurs

¹⁷⁸ ORY, Pascal. « Mickey go home ! La désaméricanisation de la bande dessinée, 1945-50 » (1981) *neuviemeart 2.0* [en ligne]. 2015, URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article842>. Consulté en janvier 2019.

¹⁷⁹ Succédant au *Jeune patriote*, publié de 1942 à 1945 par l'Union de la jeunesse républicaine de France, il devient après la guerre, *Le Journal des forces unies de la jeunesse patriotique*, lié au Parti communiste français. Voir entrée glossaire « *Vaillant* ».

¹⁸⁰ D'autres artistes s'y font remarquer : Nikita Mandryka (1940, Bizerte, Tunisie ; série *Le concombre masqué*, 1965) et Mic Delinx (1930-2002, Paris, France ; série *La Jungle en folie*, 1969).

¹⁸¹ Créée par le tandem Roger Lécureux (1925, Paris – 1999, Itteville, France) et Raymond Poivet (1910, Cateau-Cambrésis-1999, Nogent-le-Rotrou, France), la série paraît en couleur de 1945 à 1973 (revue *Vaillant*) puis en noir et blanc dans *Pif Gadget*, de 1973 à 1984 (?).

¹⁸² Créée par Jean Ollivier (1925, Paimpol– 2005, Saint-Malo, France) et Eduardo Teixeira Coelho (1919, Açores, Portugal – 2005, Florence, Italie), la série historique paraît dans *Vaillant* de 1947 à 1965.

¹⁸³ Créée en 1946, elle est l'œuvre de José Cabrero Arnal (1909, Loporzano, Espagne – 1982, Antibes, France). Voir entrée glossaire « CABRERO ARNAL, José ».

¹⁸⁴ Centrée autour d'un chien, Pif, et d'un chat, Hercule, aux traits anthropomorphes, la série créée en 1948, d'abord sur quelques cases en noir et blanc dans *L'Humanité*, puis dans *L'Humanité Dimanche*, décrit avec naïveté et humour les injustices existant dans la France d'après-guerre. Voir entrée glossaire « *Pif Le Chien* ».

¹⁸⁵ Né GOTTLIEB, Marcel (1934, Paris– 2016, Le Vésinet, France). On lui doit entre autres séries importantes, *Gai Luron* (1964 à 1971, reprise par Henri Dufranne – 11 albums), *Superdupont* (1972 à 2015, 7 albums) et *La rubrique à brac* (1968 à 2004 - 6 albums). Voir entrée glossaire « GOTLIB ».

¹⁸⁶ Né PRATT, Hugo Eugenio (1927, Remini, Italie – 1995, Pully, Suisse). Auteur de l'affiche du 1^{er} Festival d'Angoulême (1974), mondialement célèbre pour sa collection *Corto Maltese* (1967-1992), il est récompensé quatre fois au Festival d'Angoulême : meilleur album étranger (1976) pour *Corto Maltese* ; prix des lectrices *Elle* (1981) ; meilleur album étranger *Un été indien* (1987) et grand prix de la ville d'Angoulême (1988). Voir entrée glossaire « PRATT, Hugo ».

¹⁸⁷ GAUMER, Patrick. *Larousse de la bande dessinée*. Paris : Larousse, 2004, p. 158.

¹⁸⁸ GOSCINNY, René (1926 – 1977, Paris, France). Co-créateur (scénariste) de la série *Astérix le gaulois* avec Albert Uderzo (dessinateur), qui paraît dans le journal *Pilote* (1959-1973), il est la cheville ouvrière de cette revue et son rédacteur en chef de 1963 à 1974. L'artiste scénarise également d'autres séries à succès (outre *Astérix le gaulois*) : *Lucky Luke* (1955-1978), *Le petit Nicolas* (1960-1964), ainsi que des livres publiés à titre posthume. Voir entrée glossaire « *Astérix le gaulois* ».

¹⁸⁹ CHARLIER, Jean-Michel (1924, Liège, Belgique - 1989, Saint-Cloud, France). Voir entrée glossaire « CHARLIER, Jean-Michel ».

¹⁹⁰ Né DEWISME, Charles-Henri (1918, Ath, Belgique). Auteur de la collection de livres *Bob Morane*, il l'adapte en bande dessinée (1959).

¹⁹¹ Né CABUT, Jean (1938, Châlons-en-Champagne – 2015, Paris, France). Créateur de la série *Le grand Duduche* (mai 1962).

¹⁹² GIRAUD, Jean (1938, Nogent-sur-Marne - 2012, Montrouge, France). Sous son vrai nom ou sous les pseudonymes de Gir et de Mœbius, le dessinateur est mondialement connu pour ses collections de bande dessinée (*Blueberry*, *L'Incal*, *Jim Cutlass*...). Son style travaillé, sophistiqué et populaire fait de lui un artiste majeur de la bande dessinée contemporaine.

¹⁹³ MÉZIÈRES, Jean-Claude (1938, Saint-Mandé, France). L'artiste crée sa série de science-fiction emblématique *Valérian, Agent spatio-temporel* le 9 novembre 1967.

¹⁹⁴ Né RÉGNIER, Michel Louis Albert (1931, Ixelles, Belgique – 1999, Neuilly sur Seine, France). L'artiste crée en 1963 sa série *Achille Talon*.

de la bande dessinée satirique (Gébé¹⁹⁵, 1929-2004 ; Reiser¹⁹⁶, 1941-1983 et Claire Brétécher¹⁹⁷, 1940-2020) et deux créateurs d'envergure appelés à connaître une carrière internationale (Enki Bilal¹⁹⁸, 1951 - ; F'Murr¹⁹⁹, 1946-2018) y publient également leurs séries à la fin des années 1960. Matrice d'où émerge une nouvelle bande dessinée française, sa production oscille entre contre-culture et intégration institutionnelle, via de grands supports de presse (*Le Monde*, *Libération* et *Le Figaro*). De nouvelles revues sont créées dans la foulée (*Métal hurlant*²⁰⁰, *Circus*²⁰¹, *À suivre*²⁰²).

Le magazine de bande dessinée cède sa place de support de diffusion privilégiée dans les années 2000 au profit de l'album. Les grands bédéistes reconnus fidélisent leur public autour de collections à plusieurs volumes ou d'œuvres singulières (série *L'Incal* et album *Partie de chasse* d'Enki Bilal). Divers genres coexistent : de la série en noir et blanc esthétisante et stylisée – Alex Varenne²⁰³ (1939-) et le volume *Ida Mauz* de la collection *Ardeur*, sorti en 1983 – à la science-fiction futuriste - série *RanXerox*²⁰⁴ de Tanino Liberatore²⁰⁵ (1953-) et Stefano Tambourini²⁰⁶ (1955-1986). Joann Sfar²⁰⁷ (1971-) et sa série *Le Chat du rabbin*²⁰⁸ - 7 albums – et Marjane Satrapi²⁰⁹ (1969-) et son album *Persépolis*²¹⁰ font émerger une nouvelle bande dessinée alternative dans les années 2000. Des auteurs venus du roman policier (Didier Daeninckx²¹¹, 1949-) et du cinéma (Georges Lautner²¹², 1926-2013 et Robert Guédiguian²¹³, 1953-) enrichissent le panorama de la bande dessinée française. Le monde de l'édition tourne désormais autour de trois pôles : les éditeurs Dargaud et Média-Participations, le groupe Flammarion et l'éditeur Glénat²¹⁴.

¹⁹⁵ Né BLONDEAUX, Georges (1929, Villeneuve-Saint-Georges – 2004, Melun, France). Auteur notamment de la bande dessinée *L'An 01* créée en 1971, il exerce les fonctions de rédacteur en chef des magazines *Hara-Kiri* en 1969 et de *Charlie Hebdo* jusqu'en 1985.

¹⁹⁶ Né REISER, Jean-Marc (1941, Réhon– 1983, Paris, France).

¹⁹⁷ BRÉTÉCHER, Claire (1940, Nantes – 2020, Paris, France). Grand nom féminin de la bande dessinée française, les séries *Les frustrés* (1973-1981), *Agrippine* (1988-2009) la rendent célèbre (Prix du scénariste français au festival d'Angoulême en 1976 ; grand prix spécial du 10^e anniversaire du Festival d'Angoulême en 1982 et exposition rétrospective à la BPI en 2015).

¹⁹⁸ Né BILAL, Enes (1951, Belgrade, Yougoslavie). Mêlant bande dessinée, scénarios de films, illustrations pluri-supports, son œuvre le consacre comme l'un des artistes majeurs de la bande dessinée contemporaine. Auteur notamment des collections *Fin de siècle* (*Les phalanges de l'Ordre noir*, 1979) et *Partie de chasse* (1983) ; *Nikopol, une trilogie* (*La foire aux immortels*, 1980 ; *La femme piège*, 1986 ; *Froid équateur*, 1992) ; *Partie de chasse* (1983) et *La tétralogie du monstre* (*Le sommeil du monstre*, 1998 ; *32 décembre*, 2003 ; *Rendez-vous à Paris*, 2006 et *4 ?*, 2007). Voir entrée glossaire « Partie de chasse ».

¹⁹⁹ Né PEYZARET, Richard (1946 – 2018, Paris, France). Créateur de la série *Le génie des Alpes* (14 albums) publiée de 1973 à 2007, il obtient pour le tome 3 de celle-ci, le Prix de la meilleure œuvre comique française (1976) au festival d'Angoulême.

²⁰⁰ Celle-ci est publiée de 1975 à 1987 par les dessinateurs Philippe Druillet, Moebius et le scénariste Jean-Pierre Dionnet. Voir entrée glossaire « *Métal Hurlant* ».

²⁰¹ Celle-ci est publiée de 1975 à 1989 aux éditions Glénat.

²⁰² Publiée aux éditions Casterman (1977-1997), elle accueille de grands bédéistes européens : Tardi (1946, Valence) ; François Schuiten (1956, Bruxelles, Belgique) et Benoit Peeters (1956, Paris, France).

²⁰³ VARENNE, Alex (1939, Saint-Germain-au-Mont-d'Or, France). Professeur d'art plastique, il publie en 1979 la série *Ardeur* dans *Charlie Mensuel*, puis se spécialise avec succès dans la bande dessinée érotique.

²⁰⁴ La série raconte les aventures d'un robot à visage humain, aux traits constitués par les pièces d'un photocopieur dans les bas-fonds d'une métropole américaine (?), sur un ton très futuriste. Voir entrée glossaire « *RanXerox* ».

²⁰⁵ Né LIBERATORE, Gaetano (1953, Quadri, Italie). Voir entrée glossaire « LIBERATORE, Tanino ».

²⁰⁶ TAMBOURINI, Stefano (1955 – 1986, Rome, Italie). Voir entrée glossaire « TAMBOURINI, Stefano ».

²⁰⁷ SFAR, Joann (1971, Nice, France).

²⁰⁸ La collection « *Le Chat du rabbin* » (2002-2017) est adaptée deux fois par son auteur au cinéma (2011 et 2018).

²⁰⁹ SATRAPI, Marjane (1969, Téhéran, Iran).

²¹⁰ Publiée de 2000 à 2003, cette série autobiographique en noir et blanc raconte en 4 volumes la vie de l'auteure et de sa famille entre 1977 et 1988, faisant de l'artiste, une bédéiste française majeure des années 2000.

²¹¹ DAENINCKX, Didier (1949, Saint-Denis, France). L'artiste travaille avec le dessinateur israélien Assaf Hanouka sur 2 albums (2004 et 2005).

²¹² LAUTNER, Georges (1926, Nice – 2013, Paris, France).

²¹³ GUÉDIGUIAN, Robert (1953, Marseille, France).

²¹⁴ Voir entrée glossaire « GLENAT ».

La bande dessinée belge

Avec la France, la Belgique est l'autre grand pays où se développent un univers et une tradition de la bande dessinée riche, audacieuse et pérenne.

Héritier d'une longue tradition d'histoire en images, francophone et flamande, le dessinateur Hergé fonde la bande dessinée belge, publiant sa première série en 1924, *Les Aventures de Totor, C.P. Des Hannetons*²¹⁵ dans la revue belge *Boy-Scout*. Fortement influencé à ses débuts par le bédéiste Alain Saint-Ogan et marqué par l'esprit du scoutisme²¹⁶, l'artiste publie le 10 janvier 1929 le premier opus de sa collection « Les aventures de Tintin » : *Tintin au pays des Sovièts*²¹⁷, dans le n° 11 du *Petit Vingtième*. L'auteur innove, introduisant systématiquement des bulles et n'employant que le dessin. Sa représentation du mouvement²¹⁸ fait date : illustration de la vitesse par la déformation des roues d'une moto comme celle du son (onomatopées inventives, lettrage épais, idéogrammes, jurons étrangers non traduits...).

Le héros, Tintin, présente une silhouette simple, avec un visage neutre et impersonnel. Presque sans âge, il fait penser à un adolescent. Portant des culottes de golf et coiffé d'une mèche de cheveux - rapidement une houppe, il est flanqué de son chien Milou, un fox-terrier à poil dur. Éternel globe-trotter, il parcourt le monde en reporter fictif du *Petit Vingtième*. S'adressant à un public de jeunes adultes par son biais, Hergé touche également les très jeunes lecteurs grâce à son personnage animal à l'innocence anthropomorphe. Tintin est entouré d'une galerie de personnages secondaires : le capitaine Haddock²¹⁹ (apparu en 1941), les deux frères jumeaux Dupond et Dupont²²⁰, deux enquêteurs naïfs et incompetents (apparues en 1934), le professeur Tournesol (apparu en 1944), Bianca Castafiore, une cantatrice italienne volubile à la voix puissante (apparue en 1939) et Roberto Rastapopoulos²²¹, l'ennemi absolu de Tintin (apparu en 1934). Les albums de la collection collent dès le début, chacun à sa manière, à l'actualité et à l'air du temps artistique. *Le Lotus Bleu*, paru en août 1936, est un tournant dans l'œuvre d'Hergé. Percevant seul les droits d'auteur, indépendamment de la revue où sa série est prépubliée, il est influencé par le sculpteur chinois Tchang Tchong-Gen²²² (1907-1998). Ne se fiant plus aux reportages journalistiques et à certains clichés, il restitue désormais avec minutie sur le plan graphique et narratif, chaque information contenue dans son récit.

Hergé est épaulé dès les années 1940 par plusieurs dessinateurs, dont Edgar P. Jacobs²²³ (1908-1987) qui devient son coloriste attitré. Il travaille dans des publications paraissant sous contrôle allemand pendant la Seconde Guerre mondiale. Aux albums *Les Secrets de la Licorne* (1943) et *Le Trésor de Rackham Le Rouge* (1944) prépubliés dans *Le Soir*, se rajoute *L'Étoile mystérieuse*²²⁴, paru en 1942 dans le même magazine, ouvertement antisémite. Les stéréotypes raciaux sont gommés dans la seconde version rééditée en 1954. *Tintin au pays de l'or noir*²²⁵, prépublié en 1939-1940 dans *Le Petit Vingtième*, aborde ouvertement, en pionnier, le conflit

²¹⁵ Préfiguration graphique de la série *Tintin*, son héros principal est Totor, un chef de patrouille scout belge de la compagnie des Hannetons. Ses aventures, comme plus tard Tintin, l'emmènent en Europe, aux États-Unis, sous la mer, etc.

²¹⁶ Mouvement de jeunesse créé en 1907 par le général anglais Robert Baden-Powell (1857-1941). Voir entrée glossaire « scoutisme ».

²¹⁷ Il y dessine parallèlement les séries *Quick et Flupke* et *Jo, Zette et Jocko*. Voir entrée glossaire par séries.

²¹⁸ PEETERS, Benoît. *Hergé, fils de Tintin*. Paris (France) : Flammarion, coll. « Champ », 2006, p. 82.

²¹⁹ Stéréotype du marin alcoolique, Hergé s'inspire pour lui du héros du film franco-allemand, le capitaine Craddock (1931).

²²⁰ Ceux-ci, deux frères jumeaux, mènent naïvement et de façon incompetente leur enquête.

²²¹ Riche homme d'affaires grec, trafiquant de drogues et d'esclaves, chauve, il est affublé d'un monocle et d'un cigare.

²²² TCHONG-GEN, Tchang (1907, Shanghai, Chine – 1998, Nogent-sur-Marne, France). Voir entrée glossaire « Tchang Tchong-Gen ».

²²³ Né JACOBS, Edgard Félix Pierre (1904, Bruxelles - 1987, Lasne, Belgique). Dessinateur de publicité, il crée sa première série en 1942, *Le Rayon U*. Sa série *Black et Mortimer* le rend ensuite mondialement célèbre. Voir entrée glossaire « JACOBS, Edgar P. ».

²²⁴ Hergé n'exprime ultérieurement aucun remords concernant son contenu. Voir entrée glossaire « *L'Étoile mystérieuse* ».

²²⁵ Ressortie en couleur dans *Le Journal de Tintin* (1948-1950) et sous forme d'album (1950), l'action se situe dans la première version de l'album - inachevée - en Palestine mandataire et dans la seconde (1971), dans une monarchie arabe fictive, le Khemed, grande productrice de pétrole. Voir entrée glossaire « *Tintin au pays de l'or noir* ».

judéo-arabe de Palestine. Hergé évoque une seconde fois la situation au Moyen-Orient avec, en 1958, l'album *Coke en stock* dont l'intrigue est située dans la République imaginaire de Khemed, au milieu de cette région. Tintin y enquête de nouveau sur un trafic d'armes international, qui l'amène jusqu'en Arabie Saoudite, avant de repartir pour son pays d'origine.

Le 24^e et dernier album de la série, *Tintin et l'Alph-Art*, une enquête sur l'assassinat du propriétaire d'une galerie d'art et un trafic de faux tableaux, reste inachevé. Dès 1948, *Les aventures de Tintin* connaissent un succès impressionnant, dû notamment aux produits dérivés lancés dès 1944 (cartes postales, timbres). Les ventes passent d'un million d'exemplaires jusqu'en 1948 à un million d'exemplaires par an en 1960, puis à 10 millions en 1961, 26 millions en 1970, 81 millions en 1980 et 230 millions en 2010²²⁶. L'œuvre est traduite en plus de 43 langues régionales et 49 langues officielles, dont l'hébreu²²⁷.

Hergé développe au fil de sa carrière, le concept de la ligne claire²²⁸. Celui-ci constitue à la fois sa propre signature d'auteur et un jalon dans l'histoire européenne de ce médium. Utilisée en 1977 par le dessinateur hollandais Joost Swarte²²⁹ (1947-) dans l'exposition sur Hergé, organisée à Rotterdam, ce vocable exprime une nouvelle façon de dessiner, caractérisée par l'épure²³⁰ et la lisibilité des formes. Hergé adopte cette approche stylistique déjà évoquée dans ses grandes lignes par les bédéistes Winsor McCay (1869-1934) et Alain Saint-Ogan. Il abandonne ses premières influences (les caricaturistes français du XIV^e siècle, l'illustrateur français Benjamin Rabier²³¹, 1864-1939), la coloration sombre de certaines parties de dessins et les imprécisions nées d'un recours au contraste clair/obscur. Le trait est aussi clair, vivant et précis que possible, sans ombres ni hachures. Noir et épais, il enveloppe les formes représentées, les couleurs étant pour leur part utilisées en aplats. Les bulles sont le plus souvent rectangulaires avec un texte écrit en minuscule. Les scénarios sont scrupuleusement découpés, Hergé assujettissant le dessin au récit, ne gardant du premier que la partie la plus satisfaisante au niveau de la clarté et de la restitution du mouvement. Les contours des objets, personnages et décors sont dessinés dans les années 1950-1960 à l'encre épaisse, l'artiste recourant par ailleurs, à des dégradés de couleurs simples et vives. Les éléments graphiques interférant dans la continuité de son récit sont éliminés. Il ne reste que la ligne claire au sens de nette et propre, débarrassée de toute rature, mise au service d'un dessin au trait souple et expressif. Les personnages sont stylisés et placés dans un décor très soigné. D'autres artistes reprennent le concept à leur compte (Edgar P. Jacobs, Willy Vandersteen²³² (1913-1990) et Bob De Moor²³³, 1925-1992). Des générations de bédéistes s'en inspirent, notamment en Israël la dessinatrice Routou Modan.

²²⁶ TINTIN (site officiel de Tintin). « L'essentiel à propos de Tintin et Hergé » *tintin* [en ligne]. 2010, URL : fr.tintin.com/essentiel. Consulté en janvier 2019.

²²⁷ PEETERS, Benoît. *Le monde d'Hergé*. Tournai (Belgique) : Casterman, 1990, p. 199.

²²⁸ BNF. « La ligne claire » *maîtres de la bd européenne* [en ligne]. S.d., URL : http://expositions.bnf.fr/bd/arret/lig.htm. Consulté en janvier 2019.

²²⁹ SWARTE, Joost (1947, Heemstede, Pays-Bas). L'auteur conjugue les influences d'Hergé, l'esthétique Art déco et le mouvement De Stijl ; ce style hétérogène est bien rendu dans son œuvre majeure *L'Art moderne* (1947).

²³⁰ Représentation d'une figure à trois dimensions sans les détails accessoires.

²³¹ RABIER, Benjamin (1864 - 1939, Berry, France).

²³² Né VANDERSTEEN, Willebrord Jan Frans Maria (1913 – 1990, Anvers, Belgique). Mondialement connu pour sa série *Bob et Bobette* parue en français en 1948 (publiée en néerlandais en 1945 sous le nom *Suske en Wiske*), l'artiste est lauréat du prix du meilleur auteur étranger en 1977 au Festival d'Angoulême. Voir entrée glossaire « VANDERSTEEN, Willy ».

²³³ Né DE MOOR, Frans Marie Robert (1925, Anvers - 1992, Bruxelles, Belgique). Il obtient le prix de la jeunesse du Festival d'Angoulême (1988) pour *L'expédition maudite* (5^e vol. de *Cori le moussaillon*). Voir entrée glossaire « DE MOOR, Bob ».

Autour d'Hergé se constitue l'École de Bruxelles à laquelle se rattachent notamment Edgar P. Jacobs, Jacques Laudy²³⁴ (1907-1993), Jacques Van Melkebeke²³⁵ (1904-1983) et Tibet²³⁶ (1931-2010). Chaque génération a ses artistes qui s'en réclament : le dessinateur Graton²³⁷ (1923-) dans les années 1960, Derib²³⁸ (1944-) dans les années 1970 et Cosey²³⁹ (1950-) dans les années 1980.

Le second courant majeur de la bande dessinée belge est l'école de Marcinelle²⁴⁰. Apparue en 1938 avec *Le Journal de Spirou*, publié aux éditions Dupuis, sa cheville ouvrière en est le dessinateur Jijé²⁴¹ (1914-1980). Rivale du *Journal de Tintin* lancée en 1946, elle publie de grandes bandes dessinées francophones. Franquin y fait paraître 5 de ses 6 bandes dessinées majeures, contribuant à la renommée de la revue : *Spirou et Fantasio*²⁴², *Gaston*²⁴³, *Marsupilami*²⁴⁴, *Isabelle*²⁴⁵ et *Idées Noires*²⁴⁶, la 6^e, *Modeste et Pompon*²⁴⁷, sortant en 1955 dans *Le Journal de Tintin*. À son dessin très expressif, s'ajoute un scénario inventif, un humour poétique et une restitution précise du mouvement, des objets et des personnages. À la fin des années 1950, l'auteur se spécialise dans le gag, en particulier dans la série *Gaston*, celui-ci étant à la fois le point final de l'histoire et un mécanisme de narration. Franquin cherche systématiquement à faire rire le lecteur, multipliant même les effets burlesques dans une même page.

²³⁴ LAUDY, Jacques (1907, Schaerbeek – 1993, Woluwe-Saint-Lambert, Belgique). Voir entrée glossaire « LAUDY, Jacques ».

²³⁵ VAN MELKEBEKE, Jacques (1904 – 1983, Bruxelles, Belgique). Scénariste de bande dessinée, écrivain, journaliste et peintre, il semble avoir co-écrit certains scénarios de *Tintin* et signé avec Hergé quelques pièces de théâtre. Outre cet auteur, l'École de Bruxelles agrège les importants artistes Bob De Moor, Jacques Martin et Paul Cuvelier. Voir entrées glossaire par nom d'artistes concernés.

²³⁶ Né GASCARD, Gilbert (1931, Marseille – 2010, Roquebrune-sur-Argens, France). Entré à l'hebdomadaire *Junior* des Éditions du Lombard où il crée la série *Les aventures de Chick Bill* (69 albums), il illustre dès 1955 pour *Le Journal de Tintin*, la série *Ric Hochet* (scénario d'André-Paul Duchateau, 78 albums), dans le style d'Hergé, dont il se réclame ouvertement.

²³⁷ Né GRATON, Jean (1923, Nantes, France). Voir entrée glossaire « GRATON ».

²³⁸ Né RIBAUPIERRE, Claude (1944, La Tour-de-Peilz, Suisse). Collaborant à la série *Les Schtroumpfs* de Peyo (1958), il est primé à quatre reprises au Festival d'Angoulême : prix du dessinateur étranger (1978), prix de la jeunesse (1982, collection *Jakary*, tome 6 et 2006, collection *Jakary* tome 31) et prix du jury œcuménique (1992). Voir entrée glossaire « Derib ».

²³⁹ Né COSENDAL, Bernard (1950, Lausanne, Suisse). Cosey est primé à deux reprises au festival d'Angoulême : prix du meilleur album (1982, collection *Jonathan*, tome 7) et grand prix de la ville d'Angoulême (2017) pour l'ensemble de son œuvre. Voir entrée glossaire « COSEY ».

²⁴⁰ Réunissant autour du dessinateur Jijé trois de ses assistants : André Franquin, Morris et Will (né Willy Maltaite, 1927 – 2000, La Hulpe, Belgique), son style mêle caricature - grossissement et déformation des traits du visage, bulles rondes et trait incisif et souvent sombre. Voir entrée glossaire « École de Marcinelle (L') ».

²⁴¹ Né GILLAIN, Joseph (1914, Gedinne, Belgique – 1980, Versailles, France). Formé très jeune au dessin, principal dessinateur en 1940 du *Journal de Spirou* (sous contrôle allemand), il y reprend le personnage de Spirou et signe en 1941 *Jean Valhardi*. Voir entrée glossaire « JIJÉ ».

²⁴² Lancée en 1938 dans *Le Journal de Spirou* et paraissant toujours, la série est l'une des plus populaires de la bande dessinée franco-belge, constituant un classique du genre. Voir entrée glossaire « *Spirou et Fantasio* ».

²⁴³ Créée en février 1957 par Franquin (pseud. d'André Franquin), la série raconte chaque semaine les impairs de son héros Gaston Lagaffé, un employé de bureau. Elle donne lieu à la parution de 15 albums publiés entre 1970 et 1996 et 19 autres sortis de 1997 à 1999. Voir entrée glossaire « GASTON ».

²⁴⁴ Lancée en 1987, la série raconte les aventures de l'animal fantastique du même nom, présent dans d'autres histoires publiées dans le magazine *Spirou*. 30 albums de la série paraissent jusqu'en 2017.

²⁴⁵ Création en 1969 du dessinateur Will et du duo de scénaristes Yvan Delporte (1928-2007) et Raymond Macherot (1924-2008). Voir entrée glossaire « ISABELLE ».

²⁴⁶ Lancée en 1977 dans le supplément de *Spirou*, *Le trombone illustré*, elle est publiée quelques temps après jusqu'à la fin, dans le magazine *Fluide Glacial*. Voir entrée glossaire « *Idées noires* ».

²⁴⁷ Créée en 1955 dans *Le Journal de Tintin*, écrite et illustrée ensuite par différents artistes, la série paraît jusqu'en 1988. Voir entrée glossaire « *Modeste et Pompon* ».

Le neuvième art est édité en Belgique par quelques grands groupes locaux (les éditions Dupuis²⁴⁸, du Lombard²⁴⁹ et Casterman²⁵⁰) et des éditeurs français établis à Paris (Delcourt²⁵¹ et Dargaud²⁵²). Le meilleur exemple de bande dessinée franco-belge à succès est la série *Lucky Luke*²⁵³, lancée par Morris²⁵⁴ (1923-2001) en 1947. Bénéficiant du travail de grands scénaristes français, René Goscinny, Jean Léturgie (1947-) et Xavier Fauche (1946-), cette bande dessinée de western humoristique paraît d’abord dans *L’Almanac Spirou 1947* du *Journal de Spirou* sous le nom d’*Arizona 1880*.

b. La bande dessinée américaine (États-Unis)

La bande dessinée aux États-Unis est créée et diffusée sous quatre formats différents : les séries quotidiennes paraissant dans la presse, les pages des suppléments dominicaux des journaux, les albums de bande dessinée et les nouvelles graphiques.

La traduction et la publication du livre de Rodolphe Töpffer le 14 septembre 1842, *Histoire de Monsieur Vieux-bois*, marquent les débuts de la bande dessinée aux États-Unis. Celui-ci paraît cinq ans après l’original, sous le titre de *The Adventures of Mister Obadiah Old Buck* en tant que supplément de 40 pages du magazine américain *Brother Jonathan*²⁵⁵. Premier journal de bande dessinée américain, il est diffusé sur tout le territoire national, à plus de 60 à 70 000 exemplaires, un témoignage de son succès et de sa popularité²⁵⁶.

L’essor de la bande dessinée est intimement lié au progrès technique enregistré par les médias écrits américains. La presse rotative inventée par William Bullock (1813-1867) en 1865, permet un tirage de 12 000 pages/heure²⁵⁷, lequel passe à 30 000, après plusieurs perfectionnements techniques. La bande dessinée bénéficie également de l’introduction de la linotypie²⁵⁸, née en 1886. Les deux inventions et leur popularisation permettent à la presse d’enregistrer des gains de productivité massifs qui alimentent l’expansion de la bande dessinée.

Fondé en 1871 à Saint-Louis par Joseph Keppler (1838-1894), avec des versions anglaise et allemande, et, racheté fin 1916 par William Randolph Hearst²⁵⁹ (1863-1951), le magazine *Puck*²⁶⁰ contribue notablement au développement de la bande dessinée aux États-Unis. La couleur y est introduite dans le numéro du 13 juillet 1904. D’abord incluses dans les éditions

²⁴⁸ Créée en 1922 par l’imprimeur Jean Dupuis, la société est vendue en 1985 au groupe Bruxelles Lambert, puis à Hachette et finalement aux Éditions Mondiales. Possédant plusieurs revues, elle publie parmi les plus importantes séries belges (*Gaston Lagaffe*, *Lucky Luke*, *Boule et Bill*, *Les Schtroumpfs*, *Buck Danny*...).

²⁴⁹ La maison d’édition est créée par Raymond Leblanc (1946) pour diffuser en kiosque *Le Journal de Tintin*. Voir entrée glossaire « Éditions du Lombard (Les) ».

²⁵⁰ Créée à Tournai (Belgique) en 1777, la société Casterman développe dès 1866, une filiale parisienne. Voir entrée glossaire « CASTERMAN ».

²⁵¹ Les éditions Delcourt sont fondées en 1886.

²⁵² Créées en 1936, les éditions sont rachetées en 1989 par le groupe Média-Participations. Voir entrée glossaire « DARGAUD (éditions) ».

²⁵³ La série *Lucky Luke* narre, à partir de 1946, les aventures de Lucky Luke, un cow-boy solitaire, entouré d’une galerie de personnages. Morris en écrit les scénarios jusqu’en 1977 (album n°55, *La balade des Dalton* et *Le Fil qui chante*). Voir entrée glossaire « LUCKYLUKE ».

²⁵⁴ Né BEVERE, Maurice De (1923, Courtaix – 2001, Bruxelles, Belgique). Voir entrée glossaire « MORRIS ».

²⁵⁵ Le journal *Brother Jonathan*, basé à New York, est publié de 1838 à 1862.

²⁵⁶ NEW YORK TIMES. « A Pioneer in Journalism: The Busy Life of Benjamin Henry Day, Death of the Founder of the New York “Sun” at His Home in This City Yesterday » (22 décembre 1889) *nytimes* [en ligne]. S.d., URL : <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9C0CE1DE1E30E633A25751C2A9649D94689FD7CF>. Consulté en janvier 2019.

²⁵⁷ UNIVERSITY OF TEXAS AT AUSTIN (The). « Printing Yesterday and Today » *utexas* [en ligne]. S.d., URL : <http://www.hrc.utexas.edu/educator/modules/gutenberg/books/printing/>. Consulté en janvier 2019.

²⁵⁸ La linotypie révolutionne l’impression du journal grâce à la composition du texte au moyen d’un clavier et d’une fonte automatique, ligne par ligne, qui remplace celle, caractère par caractère, existant jusqu’alors.

²⁵⁹ Né HEARST, William, Randolph senior, (1863, San Francisco – 1951, Beverly Hills, Californie, États-Unis), il fonde le plus important groupe média des États-Unis. Voir entrée glossaire « HEARST, William Randolph ».

²⁶⁰ *Puck magazine* est publié de mars 1871 à septembre 1918.

dominicales des journaux américains, les bandes dessinées sont appelées *funnies* (jusqu'en 1930) et insérées dans les *funny pages*, puis *comic strip*²⁶¹ avec leurs deux ou trois cases disposées horizontalement autour de personnages récurrents. Leurs visées sont humoristique, commerciale et de pur divertissement. Les dessinateurs sont « recrutés pour égayer la matière journalistique²⁶² ». Celles-ci, en noir et blanc puis en couleurs, s'adressent à un public adulte. La première bande dessinée dans un format *comic strip* paraît en 1892 dans le *San Francisco Examiner* de l'homme d'affaires William Randolph Hearst : *The Little Bears*²⁶³ de James Swinnerton²⁶⁴ (1875-1974). Première bande dessinée en couleurs, *The Unfortunate Faith of a Well Intentioned Dog* de Walter McDougall²⁶⁵ (1858-1938), paraît en 1884 dans le supplément dominical du journal *The New York World*²⁶⁶.

Les premières séries américaines publiées dans la presse au début du XX^e siècle racontent pour l'essentiel, les aventures de jeunes garnements. Dans ce registre, se distingue la série *Hogan's Alley* de Richard Felton Outcault²⁶⁷ (1863-1928), connue sous le nom de *The Yellow Kid* créée initialement dans la revue *Truth*²⁶⁸. Les aventures du héros, un gamin des rues habillé de jaune, connaissent un immense succès. Recruté par le *New York Journal* en 1896, son créateur y recrée sa série sous le nom de *McFadden's Row of Flats*. Les paroles et pensées du personnage sont contenues dans des phylactères à partir de l'épisode du 25 octobre 1896, une caractéristique qui fait de ce récit une bande dessinée au sens plein du terme. Les dessinateurs Georges B. Luks²⁶⁹ (1867-1933) et W. Heart continuent d'illustrer pour leur part, *Hogan's Alley* jusqu'en 1898.

Richard Felton Outcault revient au *New York World* et y crée, en 1902, le personnage de Buster Brown²⁷⁰. Au même moment, Rudolph Dirks²⁷¹ (1877-1968) publie la bande dessinée *The Katzenjammer Kids*²⁷², illustrée par Harold K. Knerr²⁷³ (1882-1949). Celle-ci marie simultanément phylactères et narration linéaire. Rudolph Dirks²⁷⁴ la publie jusqu'en 1912 dans son journal d'origine et la reprend à partir de 1918 jusqu'en 1979, sous le nom de *The Captain and the Kids*²⁷⁵ dans les journaux du groupe de presse Pulitzer. Le débauchage de dessinateurs vedettes travaillant sur des séries à succès est assimilé à « un coût » à acquitter dans la recherche du sensationnalisme.

²⁶¹ L'expression juxtapose les mots anglais *comic* (drôle) et *strip* (bande).

²⁶² FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *La bande dessinée, op.cit.*, p.14.

²⁶³ La série publiée de 1892 à 1896, constitue probablement la première bande dessinée américaine ; elle raconte les aventures de plusieurs ours. À l'origine simples historiettes quotidiennes, leurs héros animaux deviennent rapidement populaires.

²⁶⁴ SWINNERTON, James Guilford (1875-1974, Palm Springs, Californie, États-Unis).

²⁶⁵ MCDUGALL, Walter (1858, Newark, New Jersey – 1938, Waterford, Connecticut, États-Unis). MASCHALL, Richard. « McDougall, Walter Hugh (1858-1938) ». In HORN, Maurice. *The World Encyclopedia of Comics*. New York (État de New York, États-Unis) : Chelsea House, 1976, p. 469.

²⁶⁶ Le journal est publié à New York de 1860 à 1931. Voir entrée glossaire « *THE NEW YORK WORLD* ».

²⁶⁷ OUTCAULT, Richard Felton (1863, Lancaster, Ohio – 1928, Flushing, État de New York, États-Unis). Il est l'un des grands bédéistes américains de la fin XIX^e - début XX^e siècle. Voir entrée glossaire « OUTCAULT, Richard Felton ».

²⁶⁸ Hebdomadaire mensuel, publié de 1881 à 1905 aux États-Unis, il accorde une grande place au divertissement et à l'humour. Voir entrée glossaire « *TRUTH* ».

²⁶⁹ Né LUKS, Georges Benjamin (1867, Williamsport, Pennsylvanie – 1933, New York, État de New York, États-Unis).

²⁷⁰ La bande dessinée éponyme paraît jusqu'en 1921.

²⁷¹ DIRKS, Rudolph (1877, Heide, Allemagne – 1968, New York, État de New York, États-Unis). Sa renommée est due aux séries *Katzenjammer Kids* (parue dans les journaux *New York World* et *New York Journal*) et *The Captain and the Kids* (nom différent donné à la première série en raison d'une controverse juridique).

²⁷² La série, écrite et dessinée par Harold K. Knerr de 1912 à 1949, est précédée dans un genre similaire en 1906 par la création de *The Kin-Der-Kids* de Lyonel Feininger. Voir entrées glossaire « *KATZENJAMMER KIDS* » ; « *THE KIN-DER-KIDS* » et « FEININGER, Lyonel ».

²⁷³ Né KNERR, Harold Hering (1882, Mawr, Pennsylvanie – 1949, New York, État de New York, États-Unis).

²⁷⁴ DIRKS, Rudolph (1877, Heide, Allemagne – 1968, New York, État de New York, États-Unis). Sa renommée est due aux séries *Katzenjammer Kids* (parue dans les journaux *New York World* et *New York Journal*) et *The Captain and the Kids* (nom différent donné à la première série en raison d'une controverse juridique).

²⁷⁵ Sous son nom original, la série paraît jusqu'en 2006.

Deux artistes graphiques américains marquent alors en profondeur la bande dessinée américaine et mondiale : Arthur Burdett Frost²⁷⁶ (1851-1928) avec *Fashionably Short of Funds* (1880) et Winsor McCay avec sa série *Little Nemo in Slumberland* (1909), créée dans le quotidien *New York Herald*. Winsor McCay innove totalement, employant systématiquement des phylactères, adaptant la dimension des cases à la nature du récit et associant des couleurs pures à des tons pastel dans un style artistique rappelant l'Art nouveau²⁷⁷. L'artiste s'adresse principalement à un public adulte.

Plusieurs bandes dessinées à succès complètent le panorama général des années 1900-1920 : *Bringing Up Father* de George McManus, *Krazy Kat*²⁷⁸ de George Herriman²⁷⁹ (1880-1944) puis *Felix the Cat*²⁸⁰ de Pat Sullivan²⁸¹ (1885-1933) et Otto Messmer²⁸² (1892-1983). L'industrie de la bande dessinée aux États-Unis est florissante dans la décennie suivante, grâce notamment à la diffusion des premières séries sur le mode de la *syndication* par la société King Features Syndicate.

La société Disney contribue à ce succès grâce aux revues et séries créées autour des personnages de dessins animés, produits par ses propres studios. L'ère des *funnies* s'arrête avec l'apparition de ces derniers et le lancement de la série *Mickey Mouse*²⁸³ le 13 janvier 1930, illustrée par le dessinateur Ube Iwerks²⁸⁴ (1901-1971) et encrée par Win Smith²⁸⁵ (1887-1941 ou 1944) puis Floyd Gottfredson²⁸⁶ (1905-1986) et par la création de la série *Silly Symphony*²⁸⁷, le 10 janvier 1932.

Le *comic book* conçu en 1933 par Max Gaines²⁸⁸ (1894-1947) révolutionne dès lors la bande dessinée américaine. Réunissant des *comic strips* déjà publiés dans la presse, son format de diffusion devient dominant. Le premier *comic book*, *Famous Funnies*²⁸⁹ de la taille d'une moitié de tabloïd²⁹⁰, sort en février 1934.

²⁷⁶ FROST, Arthur Burdett (1851, Philadelphie, Pennsylvanie – 1928, Pasadena, Californie, États-Unis). Artiste aux multiples facettes, son travail pionnier de bédéiste emprunte à la gravure, la caricature et la photographie dans une volonté de se focaliser sur la dynamique de récit que permet la séquence de dessins. Voir entrée glossaire « FROST, Arthur ».

²⁷⁷ Né dans les années 1893-1895 à Londres, Bruxelles et Paris, ce mouvement artistique d'avant-garde privilégie la notion esthétique de ligne courbe et, en occupant au maximum l'espace disponible, souhaite contribuer à l'avènement de l'homme moderne. Voir entrée glossaire « ART NOUVEAU ».

²⁷⁸ Parue du 28 octobre 1913 au 25 juin 1944 dans le journal *New York Evening Journal*, son personnage principal est un chat à l'esprit simple et innocent, toujours curieux et à la mine réjouie.

²⁷⁹ Né HERRIMAN, George Joseph (1880, Nouvelle Orléans, Louisiane - 1944, Los Angeles, Californie, États-Unis). Voir entrée glossaire « HERRIMAN, George ».

²⁸⁰ *Felix the Cat* est d'abord un film de court métrage produit le 9 novembre 1919 par Paramount Pictures, appelé *Filine Follies* puis, parallèlement à une série de courts métrages, il donne naissance à une bande dessinée (1923).

²⁸¹ Né SULLIVAN, Patrick Peter (1885, Paddington, État de la Nouvelle-Galles du sud, Australie - 1933, New York, État de New York, États-Unis). L'artiste est un pionnier du film d'animation et producteur de cinéma à succès (films muets). Voir entrée glossaire « SULLIVAN, Pat ».

²⁸² MESSMER, Otto (1892 – 1983, New Jersey, États-Unis). Voir entrée glossaire « MESSMER, Otto ».

²⁸³ Mickey Mouse est d'abord un personnage de cinéma (film *Steam Boad Willi* sorti le 18 novembre 1928), crée par Walt Disney et Ube Iwerks. Voir entrée glossaire « MICKEY MOUSE ».

²⁸⁴ Né IWERKS, Ube Eert (1901, Kansas City, Missouri – 1971, Burbank, Californie, États-Unis), animateur, dessinateur, créateur de personnages, inventeur d'effets spéciaux de premier plan aux studios Disney, il y crée les personnages de Mickey Mouse et Oswald The Rabbit.

²⁸⁵ Né SMITH, Winthrop H. (1887, Phoenix, Arizona, États-Unis – 1941 ou 1944).

²⁸⁶ Né GOTTFREDSON, Arthur Floyd (1905, Kaysville, Utah – 1986, Montrose, Californie, États-Unis). Il travaille sur la série Mickey Mouse de mai 1930 à novembre 1975.

²⁸⁷ La série naît de la succession de courts-métrages, éponyme, centrée autour des personnages de Bucky Bug, la coccinelle, et Donald Duck, le canard (lui-même devenant le héros d'une série éponyme en juillet 1942).

²⁸⁸ Né GAINES, Maxwell Charles (connu sous les noms d'artiste M.C. Gaines et Charlie Gaines ; 1894, New York - 1947, Lake Placid, État de New York, États-Unis). Il invente le fascicule imprimé en quatre couleurs broché, préfiguration du *comic book* en couleur. Voir entrée glossaire « GAINES, Max ».

²⁸⁹ Tiré à 35 000 exemplaires sur 64 pages, il reprend des séries comme *Joe Palooka*, *Mutt and Jeff*, *Hairbreath Harry* - la plus célèbre des bandes dessinées de Charles William Kahles (1878, Lengfurt, Allemagne – 1931, Long Island, État de New York, États-Unis), d'abord publiée en 1931 dans le journal *Philadelphia Press*.

²⁹⁰ Soit un format de 21 cm (de largeur) à 29 cm (de longueur).

Les grandes bandes dessinées d'aventures²⁹¹ datent des années 1920-1930. Des adaptations en bande dessinée de western et de romans policiers²⁹² complètent ce panorama. Les séries *Blondie*²⁹³ de Chic Young²⁹⁴ (1901-1973) et *Li'l Abner*²⁹⁵ d'Al Capp²⁹⁶ (1909-1979) appartiennent au genre de la bande dessinée familiale. À mi-chemin entre les séries comique, d'aventures et familiale, *Popeye, The Sailor*²⁹⁷ est créée le 17 janvier 1929 par Elzie Crisler Segar (1894-1938) dans le journal de l'agence de *syndication*, King Features Syndicate. Plusieurs sagas mêlant naturalisme, science-fiction, romans policiers et aventures connaissent à cette époque un grand succès : *Tarzan*²⁹⁸ et *Prince Valiant*²⁹⁹ d'Hal Foster³⁰⁰ (1892-1982) puis en 1936, Burne Hogarth³⁰¹ (1911-1996) ; *Flash Gordon*³⁰² en 1933 d'Alex Raymond³⁰³ (1909-1956) ; *Mandrake the magician*³⁰⁴ en 1934 de Lee Falk³⁰⁵ (1911-1999, auteur) et, Phil Davis³⁰⁶ (1906-1964, dessinateur) ; *The Phantom*³⁰⁷ de Lee Falk (auteur) et en 1936 Ray Moore³⁰⁸ (1905-1984, dessinateur).

La création de super-héros en 1938 marque une nouvelle ère dans la bande dessinée américaine et mondiale. Le récit archétypal³⁰⁹ de leurs aventures emplit les *comic books* américains. Le développement du médium est rapide grâce à la presse quotidienne qui publie les séries du genre. Le premier âge des *comics*³¹⁰ démarre en 1938 avec le lancement de la revue

²⁹¹ Comme les séries *The Gumps* de Sidney Smith, *Wash Tubbs* de Roy Crane, *Tim Tyler's Luck* de Lyman Young, *Little Orphan Annie* d'Harold Gray, *Joe Palooka* d'Han Fisher et *Terry And The Pirates* de Milton Caniff. Voir entrées glossaire par noms de séries et d'auteurs.

²⁹² *Red Ryder* de HARMAN, Fred (1902, Saint-Joseph, Missouri – 1982, Phoenix, Arizona, États-Unis) et *Dick Tracy* de GOULD, Chester (1900, Pawnee, Oklahoma – 1985, Woodstock, Illinois, États-Unis). Voir entrées glossaire « RED RYDER » et « DICK TRACY ».

²⁹³ Lancée en 1930 dans le *New York American Journal*, elle paraît encore de nos jours dans 2000 quotidiens ; traduite en 35 langues, dans 47 pays, la série doit cet immense succès à sa distribution jusqu'en 2006 par la société de *syndication* King Features Daily Inc Service. Voir entrée glossaire « BLONDIE ».

²⁹⁴ Né YOUNG, Murat Bernard (1901, Chicago, Illinois – 1973, Saint Petersburg, Floride, États-Unis). Voir entrée glossaire « YOUNG, Chic ».

²⁹⁵ Créée par le dessinateur américain Al Capp, la série paraît du 13 août 1934 au 13 novembre 1977, s'arrêtant quelques jours après la mort de son créateur. Voir entrée glossaire « LI'L ABNER ».

²⁹⁶ Né CAPLIN, Alfred Gerald (1909, New Heaven, Connecticut – 1979, South Hampton, New Hampshire, États-Unis). Il entame sa carrière de dessinateur en mars 1932 à l'agence de presse Associated Press. Voir entrée glossaire « CAPP, Al ».

²⁹⁷ Le succès est immédiat, suscitant dès 1933 des adaptations en dessin animé par les studios de Max Fletcher, produites par la Paramount Pictures. Voir entrée glossaire « POPEYE THE SAILOR ».

²⁹⁸ Le personnage de Tarzan est créé par Edgar Rice Burroughs en octobre 1912 dans le magazine *All Story*. Le récit paraît deux ans plus tard sous forme de livre : RICE BURROUGHS, Edgar. *Tarzan of the Apes*. Chicago (Illinois, États-Unis) : A.C. McClurg, 1914, 400 p. Voir entrée glossaire « TARZAN ».

²⁹⁹ Créée par le dessinateur Hal Foster et lancée le 13 février 1937, la série paraît toujours. Voir entrée glossaire « PRINCE VALIANT ».

³⁰⁰ Né FOSTER, Harold Rudolf (1892, Halifax, Province de Nova Scotia, Canada - 1982, Spring Hill, Floride, États-Unis). Voir entrée glossaire « FOSTER, Harold ».

³⁰¹ HOGARTH, Burne (1911, Chicago, Illinois, États-Unis – 1996, Paris, France). Voir entrée glossaire « HOGARTH, Burne ».

³⁰² Série de science-fiction d'Alex Raymond, elle est lancée le 7 janvier 1933. Voir entrée glossaire « FLASH GORDON ».

³⁰³ Né RAYMOND, Alexander Gillespie (1909, New Rochelle, État de New York – 1956, Westport, Connecticut, États-Unis). Voir entrée glossaire « RAYMOND, Alex ».

³⁰⁴ Créée par Lee Falk et lancée le 11 juillet 1934, la série est diffusée à l'échelle nationale par la société de *syndication* King Features Syndicate. Voir entrée glossaire « MANDRAKE THE MAGICIAN ».

³⁰⁵ Né GROSS, Leon Harrison (1911, Saint-Louis, Missouri - 1999, New York, État de New York, États-Unis). Voir entrée glossaire « FALK, Lee ».

³⁰⁶ Dessinant dès 6 ans, il entre à 22 ans au département artistique du journal *Saint Louis Post-Dispatch*, le grand journal de la ville de Saint-Louis, puis collabore avec Lee Falk à partir de 1933. Voir entrée glossaire « DAVIS, Phil ».

³⁰⁷ *The Phantom*, créée par Lee Falk, paraît le 17 février 1936. Racontant les aventures d'un héros masqué combattant le crime et vivant dans un pays africain imaginaire, son grand succès commercial perdure encore aujourd'hui. Des adaptations de la série sortent dans plusieurs pays (Inde, Italie, etc.).

³⁰⁸ Né MOORE, Raymond S. (1905, Montgomery City – 1984, Kirkwood, Missouri, États-Unis). Voir entrée glossaire « MOORE, Raymond ».

³⁰⁹ Des jeunes gens deviennent des super-héros grâce leurs pouvoirs « suprahumains » et luttent contre le Mal et sauvent l'humanité.

³¹⁰ Ou *Golden Age of Comics*.

Action Comics par l'éditeur National Allied Publications (futur DC Comics³¹¹) et les récits de super-héros³¹² (Superman³¹³ ; Batman³¹⁴ ; Green Arrow³¹⁵). Leur succès est énorme, le numéro se vendant à un million d'exemplaires.

Fawcett Comics³¹⁶ et Timely Comics³¹⁷ (tous deux futures Marvel Comics) éditent en automne 1939 pour la première, la série *Captain Marvel*³¹⁸ de Bill Parker³¹⁹ (1899-1953, auteur) et Clarence Beck³²⁰ (1910-1989, illustrateur) et la seconde en avril 1939, *Namor, The Submariner*³²¹ de Bill Everett³²² (1917-1973, texte et illustration), *Human Torch*³²³ de Carl Burgos³²⁴ en octobre 1939 (1916-1984), *Captain America*³²⁵ en décembre 1940³²⁶ de Joe Simon³²⁷ (1913-2011, auteur) et Jack Kirby³²⁸ (1917-1994, dessinateur). All American Comics et All American Publications (tous deux futures DC Comics) publient pour la première en janvier 1940, *Flash* de Gardner Fox³²⁹ (1911-1986, auteur) et Harry Lampert³³⁰ (1916-2004,

³¹¹ Fondée en 1934 sous le nom de National Allied Publications par Malcom Wheeler Nicholson, la société DC Comics est l'une des trois plus grandes maisons d'édition de bande dessinée américaine à ce jour.

³¹² Le super-héros de bande dessinée est un personnage doté d'une double-identité. Voir entrées glossaire par noms de super-héros.

³¹³ Œuvre de SIEGEL, Jerry (1914, Cleveland, Ohio - 1996, Los Angeles, Californie, États-Unis) et SHUSTER, Joe (1914, Toronto, Canada - 1992, Los Angeles, Californie, États-Unis). Les deux artistes, d'origine juive américaine pour le premier et juive canadienne pour le second, publient pour la première fois les aventures de ce super-héros en juin 1938 dans la revue *Action Comics* n° 1. Voir entrée glossaire « SUPERMAN ».

³¹⁴ Œuvre de KANE, Bob et de FINGER, Bill. Né KHAN, Robert (1915, New York, État de New York - 1998, Los Angeles, Californie, États-Unis), pour le premier, et FINGER, Milton (1914, Denver, Colorado - 1974, New York, État de New York, États-Unis), pour le second. Le personnage de Batman et la série qui raconte ses aventures apparaissent en mai 1939 (n°27 de la revue *Detective Comics* ; DC Comics). Voir entrée glossaire « BATMAN ».

³¹⁵ *Green Arrow* apparaît pour la première fois en novembre 1941 (n° 73 de la revue *More Fun Comics* aux éditions DC Comics), sur un texte de Mortimer Weisinger (1915 - 1978, Greatneck, État de New York, États-Unis) et des illustrations signées George Edouard Papp (1916 - 1989, Oradell, New Jersey, États-Unis). Voir entrée glossaire « GREEN ARROW ».

³¹⁶ Division « bande dessinée » de Fawcett Publications, maison d'édition américaine majeure, elle est créée par Will Ford Fawcett en 1919. Voir entrée glossaire « FAWCETT COMICS ».

³¹⁷ Créée par Martin Goodman, elle porte le nom de Timely Publications de 1939 à 1950. Voir entrée glossaire « TIMELY COMICS ».

³¹⁸ Captain Marvel, aussi appelé Shazam, est créé en février 1940 dans la revue *Whiz Comics* publiée par Fawcett Comics pour concurrencer les séries *Superman* et *Batman*, publiées aux éditions National Comics. Voir entrée glossaire « CAPTAIN MARVEL ».

³¹⁹ Né PARKER, William Lee (1899, East Orange, New Jersey - 1953, New York, État de New York, États-Unis). Voir entrée glossaire « PARKER, Bill ».

³²⁰ Né BECK, Charles Clarence (1910, Zumbrota, Minesotta - 1989, Gainesville, Floride, États-Unis). Il signe ses œuvres C. C. Beck. Voir entrée glossaire « BECK, Clarence ».

³²¹ Créée en octobre 1939 par Bill Everett (revue *Marvel Comics*, n°1), la série est reprise à partir de 1967 par Jack Kirby (illustration) et Stan Lee (texte). Voir entrée glossaire « NAMOR THE SUB-MARINER ».

³²² Né EVERETT, William Blake (1917, Cambridge, Massachusetts - 1973, New York, État de New York, États-Unis). Voir entrée glossaire « EVERETT, Bill ».

³²³ Human Torch - de son vrai nom Jim Hammond- est créée (texte et illustration) par Carl Burgos en octobre 1939 (revue *Marvel Comics*, n°1, publiée par Timely Comics, future Marvel Comics). Voir entrée glossaire « HUMAN TORCH ».

³²⁴ Né FINKELSTEIN, Max (1916 - 1984, New York, État de New York, États-Unis). Voir entrée glossaire « BURGOS, Carl ».

³²⁵ La série *Captain America* est créée par Joe Simon et Jack Kirby en mars 1941 (revue *Captain America Comics*, n° 1). Voir entrée glossaire « CAPTAIN AMERICA ».

³²⁶ Parue en mars 1941 (*Captain America Comics*, n°1), la revue est elle-même mise en vente le 20 décembre 1940). ROY, Thomas et SANDERSON, Peter. *The Marvel Vault: A Museum in a Book With Rare Collectibles from the World of Marvel*. Philadelphie (Pennsylvanie, États-Unis) : Running Press, 2007, p. 21.

³²⁷ Né SIMON, Hymie (1913 - 2011, New York, État de New York, États-Unis). Il débute en 1932 comme assistant du directeur artistique du *Rochester Journal American*, qui publie ses premières illustrations et caricatures. Voir entrée glossaire « SIMON, Joe ».

³²⁸ Né KURTZBERG, Jacob (1917, New York, État de New York - 1994, Thousand Oaks, Californie, États-Unis). L'artiste est l'un des maîtres de la bande dessinée américaine et mondiale (dessinateur, auteur, scénariste et directeur de collection). Voir entrée glossaire « KIRBY, JACK ».

³²⁹ Né FOX, Gardner Francis Cooper (1911, New York, État de New York - 1986, Township, New Jersey, États-Unis). Voir entrée glossaire « GARDNER, Fox ».

³³⁰ LAMPERT, Harry (1916, New York, État de New York - 2004, Raton, Floride, États-Unis). La série *Flash* donne lieu encore aujourd'hui à de nombreuses adaptations télévisées et cinématographiques. Voir entrée glossaire « LAMPERT, Harry ».

illustrateur), en juillet 1940 *Green Lantern*³³¹ de Bill Finger³³² (1914-1974, auteur) et Mart Nodell³³³ (1915-2006, illustrateur) et en décembre 1941 *Wonder Woman*³³⁴ de William Moulton Marston³³⁵ (1893-1947, scénario) et H. G. Peter³³⁶ (1880-1958, illustrateur) pour la seconde. Dans un autre registre, Will Eisner³³⁷ publie sa célèbre série *The Spirit*³³⁸ en juin 1940 à l'intérieur d'un supplément de 16 pages, inséré dans de nombreux journaux américains. Les récits de super-héros prennent une dimension très patriotique à la fin des années 1940, une tendance inaugurée par la série *Captain America*. Ils combattent les ennemis des États-Unis : l'Allemagne nazie puis le Japon après le 8 décembre 1941 (Pearl Harbour).

La guerre finie, le grand public se désintéresse des super-héros. Si les classiques du genre (Superman, Batman, Captain Marvel) restent toujours aussi populaires, les revues racontant les aventures des autres super-héros cessent pour une grande partie d'entre elles, de paraître. La bande dessinée se diversifie avec l'apparition de séries policière, sentimentale et d'horreur. Les récits de super-héros coexistent avec la bande dessinée « classique » d'aventures « policière, historique, etc. » comme en témoigne l'immense succès des séries *Rip Kirby*³³⁹, en 1946, d'Alex Raymond et, en 1949, *Steve Canyon* de Milton Caniff (1907-1988).

La bande dessinée, portée par les *comic books* et les séries de super-héros et animalières, connaît un énorme succès. Jusque dans les années 1950, Dell Comics est le premier éditeur de bande dessinée du continent nord-américain. Il publie des adaptations en bande dessinée de certains films des studios Disney, en particulier celles tirées des dessins animés *Donald Duck*³⁴⁰ dessinées pour l'essentiel par Carl Barks³⁴¹ (1901-2000), *Andy Panda*³⁴² créés par Walter Lantz³⁴³ (1899-1994) et *Woody Woodpecker*³⁴⁴. Dell sort également les séries *Donald*

³³¹ Voir entrée glossaire « GREEN LANTERN ».

³³² Né FINGER, Milton. Voir entrée glossaire « FINGER, Bill ».

³³³ Né NODELL, Martin (1915, Philadelphie, Pennsylvanie - 2006, Waukesha, Wisconsin, États-Unis). Voir entrée glossaire « NODELL, Mart ».

³³⁴ Invention du romancier et psychologue américain William Moulton Marston, de sa femme Élisabeth Holloway Marston et du dessinateur H.G. Peter, la super-héroïne Wonder Woman apparaît pour la première fois en décembre 1941 (revue *All Star Comics*, n° 8, publiée par DC Comics). Voir entrée glossaire « WONDER WOMAN ».

³³⁵ MARSTON, William Moulton (1893, Saubus, Massachusetts - 1947, Raye, État de New York, États-Unis). Voir entrée glossaire « MARSTON, William Moulton ».

³³⁶ Né PETER, Harry George (1880, San Rafael, Californie - 1958, Manhattan, État de New York, États-Unis). Voir entrée glossaire « PETER, H.G ».

³³⁷ Né EISNER, William Erwin (1917, New York, État de New York - 2005, Lauderdale Lakes, Floride, États-Unis). Voir entrée glossaire « EISNER, Will ».

³³⁸ La série paraît pour la première fois le 2 juin 1940 dans le supplément « bande dessinée » de 16 pages joint à l'édition dominicale des quotidiens américains, publiant les *comic strips* de la société de *syndication* Register & Tribune Syndicate. Voir entrée glossaire « THE SPIRIT ».

³³⁹ *Rip Kirby* est publiée et diffusée le 4 mars 1946 dans la presse américaine par voie de *syndication* à l'échelle nationale par la société King Features. Voir entrée glossaire « RAYMOND, Alex ».

³⁴⁰ Dessiné pour la première fois en 1931 par Wilfred Haughton (né Henry Wilfred Haughton, 1894, Londres, Royaume-Uni - ?), Donald Duck devient à partir de 1934, un des principaux personnages de dessin animé créé par les studios Walt Disney. Voir entrée glossaire « DONALD DUCK ».

³⁴¹ BARKS, Carl (1901, Merrill - 2000, Grants Pass, Oregon, États-Unis). Le dessinateur, auteur et peintre est mondialement connu pour son travail aux studios Disney (création du personnage de Donald Duck en 1934, dessiné par intermittence de 1942 aux années 1960).

³⁴² La série *Andy Panda* est créée en septembre 1941 (revue *Crackajack Funnies*, n°39) par un dessinateur non crédité dans la revue ; le bénéficiaire du copyright depuis 1941 est Walter Lantz. La série est dessinée et publiée par ce dernier jusqu'en janvier 1978.

³⁴³ Né LANTZ, Walter Benjamin (1899, New Rochelle, État de New York - 1994, Burbank, Californie, États-Unis). Il entre en 1914 au studio d'animation International Film Service du magnat de la presse William Randolph Hearst. Voir entrée glossaire « LANTZ, Walter ».

³⁴⁴ Le personnage de Woody Woodpecker apparaît pour la première fois en mai 1942 dans la revue *The Funnies* (n° 64) puis est présent dans différentes séries jusqu'à la fin des années 1990. Créé par un dessinateur non crédité dans cette revue, Walter Lantz semble l'avoir dessiné de 1948 à juin 1965 ? (revue *Woody Woodpecker*, n° 85).

et Mickey³⁴⁵, Donald Duck³⁴⁶, Uncle Scrooge³⁴⁷ et Huey, Dewey and Louie Duck³⁴⁸. La moitié des bandes dessinées américaines sont publiées en 1955 par Dell³⁴⁹. Ses publications se vendent à des millions d'exemplaires, certains titres atteignant le million de numéros diffusés par mois³⁵⁰. Les bandes dessinées des studios Disney sont, parallèlement à cet éditeur et surtout après sa disparition en 1973, publiées sous licence Disney par d'autres éditeurs de moindre importance - Western Publishing, Gladstone Publishing³⁵¹, Jemstone Publishing³⁵² et IDW Publishing³⁵³.

L'instauration en 1954 du Comics Code Authority³⁵⁴ et la concurrence livrée par la télévision au même moment provoque le déclin des magazines illustrés. Le premier âge de la bande dessinée américaine s'achève alors. La seconde période des *comics* américains³⁵⁵ lui succède en 1955- 1956 (ou 1969-1970, voire en juin 1973 selon certains historiens).

L'âge d'argent des *comics* se traduit par une relance des revues de super-héros et l'apparition de nouveaux personnages : The Fantastic Four³⁵⁶, Hulk³⁵⁷, Thor³⁵⁸, Ant-Man³⁵⁹, The Avengers³⁶⁰ et Spider-Man³⁶¹. Deux œuvres majeures sont publiées à la même époque chez Marvel Comics³⁶² : *Sgt Rock*³⁶³ en 1959 de Joe Kubert³⁶⁴ (1926-2012) et en 1966 *The Silver*

³⁴⁵ La série paraît aux éditions Dell de 1945 à 1949 puis de nouveau à partir de 1987 chez d'autres éditeurs.

³⁴⁶ La série paraît aux éditions Dell de 1952 à 1962 ; sa publication se poursuit à ce jour chez d'autres maisons d'édition.

³⁴⁷ La série paraît aux éditions Dell de 1952 à 1962 ; elle continue d'être publiée à ce jour par d'autres éditeurs. En France, elle sort sous le nom d'*Oncle Picsou* (années 1980).

³⁴⁸ La série paraît aux éditions Dell à partir de 1938 sur des dessins d'Al Taliaferro (né TALIAFERRO, Charles Alfred, 1905, Montrose, Colorado – 1969, Glendale, Californie, États-Unis) et un scénario de Ted Osborne (né Theodore H. Osborne, 1900, Oklahoma – 1968, San Mateo County, Californie, États-Unis).

³⁴⁹ KORKIS, Jim. « Dell and Disneyland: When Disneyland Sold Comic Books » *mouse planet* [en ligne]. 10 juin 2015, URL : https://www.mouseplanet.com/11039/Dell_and_Disneyland_When_Disneyland_Sold_Comic_Books. Consulté en janvier 2019.

³⁵⁰ Plus de 300 millions d'exemplaires sont vendus en 1954 – tout type de publications confondu, ce qui constitue un record. BOOKER, M. Keith. *Comics Through Time: A History of Icons, Idols and Ideas*. Californie (Santa Barbara, États-Unis) : Greenwood, 2014, p.101.

³⁵¹ Il publie les bandes dessinées des studios Disney de 1986 à 1990 et de 1993 à 1998 et la revue *Disney Comics* de 1990 à 1993.

³⁵² Celui-ci publie les bandes dessinées des studios Disney de 2003 à 2008.

³⁵³ Celui-ci publie les bandes dessinées des studios Disney à partir de 2015.

³⁵⁴ Celle-ci est créée par le magistrat Charles Francis Murphy (1858 – 1924, New York, État de New York, États-Unis ; spécialiste en délinquance juvénile aux États-Unis), également auteur du *Comics Code*. Code éthique et normatif, il prévoit l'interdiction de toute représentation graphique d'actes violents, de scènes d'horreur et d'insinuations à caractère sexuel dans la bande dessinée. Voir entrée glossaire « Comics Code Authority ».

³⁵⁵ Dite *Silver Age of Comics*.

³⁵⁶ Série réunissant quatre super-héros (Mister Fantastic, The Invisible Woman, Human Torch et Thing), lancée en novembre 1961 (revue *The Fantastic Four*, n°1, publiée aux éditions Marvel Comics). Voir entrée glossaire « THE FANTASTIC FOUR ».

³⁵⁷ Hulk (de son vrai nom Bruce Banner) apparaît pour la première fois en mai 1962 (revue *The Incredible Hulk*, n° 1), créé par Stan Lee et Jack Kirby. Voir entrée glossaire « HULK ».

³⁵⁸ Thor (de son vrai nom Thor Odinson) est créé en août 1962 par Stan Lee et Jack Kirby (revue *Journey Into Mystery*, n° 83, publiée aux éditions Marvel). Voir entrée glossaire « THOR ».

³⁵⁹ Le nom Ant-Man (littéralement l'homme-fourmi) recouvre plusieurs personnages de super-héros, apparaissant dans les revues *Tales of Astonish* (n° 27), publiées aux éditions Marvel. Voir entrée glossaire « ANT-MAN ».

³⁶⁰ La série *The Avengers*, créée par Stan Lee et Jack Kirby, paraît en septembre 1963 aux éditions Marvel Comics. Voir entrée glossaire « THE AVENGERS ».

³⁶¹ Conçu par Stan Lee et Steve Ditko, remplacé en juillet 1966 par John Romita Senior (né ROMITA, John V. ; 1930, New York, État de New York, États-Unis), le personnage de Spider-Man apparaît pour la première fois en août 1962 (revue *Amazing Fantasy*, n° 15). Voir entrée glossaire « SPIDER-MAN ».

³⁶² Anciennement Timely Comics, publiant des séries *mainstream*, Marvel Comics est l'un des trois géants de l'industrie de la bande dessinée américaine avec DC Comics et Dell Comics (ou Archie Comics, voire d'autres éditeurs de moindre importance).

³⁶³ Créée par Robert Kanigher et Joe Kubert, la série *Sgt.Rock* apparaît pour la première fois en juin 1959 (revue *Our Army at War*, n°83, publiée aux éditions DC Comics). Voir entrée glossaire « SGT. ROCK ».

³⁶⁴ Né KUBERT, Joseph (1926, Jezierzany, Pologne, Ukraine actuelle – 2012, Morristown, New Jersey, États-Unis). Il est le bédéiste américain, spécialisé dans le récit de guerre et spécialement de la Seconde Guerre mondiale, le plus célèbre.

*Surfer*³⁶⁵ de Jack Kirby. DC Comics, l'autre grand éditeur de *comic books* prend au même moment son essor, se partageant avec Marvel l'essentiel du marché américain de la bande dessinée.

Les auteurs phares du premier âge (Stan Lee³⁶⁶, 1922-2018 ; Gardner Fox ; Robert Kanigher³⁶⁷, 1915-2002) et les dessinateurs déjà célèbres (Jack Kirby, Steve Ditko³⁶⁸, 1917-2018, John Buscema³⁶⁹, 1927-2002 et Gil Kane³⁷⁰, 1926-2000) marquent toujours de leur empreinte cette seconde période. Une nouvelle génération d'auteurs (Archie Goodwin³⁷¹, (1937-1998 et Denny O'Neil³⁷², 1939-) et de dessinateurs (Neal Adams³⁷³, 1941- et Jim Steranko³⁷⁴, 1938-) les rejoint. Plusieurs grandes séries sont alors lancées : familiales – *Blondie* de Chic Young, à caractère « philosophico-moraliste » - *The Peanuts* de Charles Schulz, romantique (*soap opera*) et animalier - *Pogo*³⁷⁵ en 1948 de Walt Kelly³⁷⁶ (1913-1973), toutes de grands succès. L'importance des journaux comme support de publication de la bande dessinée³⁷⁷ décroît dans cette période.

Parallèlement aux séries publiées par les principaux éditeurs de bande dessinée, grand public, d'autres magazines proposent un contenu plus adulte. La bande dessinée alternative *underground* (dite *comix*) naît en 1952 avec le magazine *Mad* créé par Harvey Kurtzman³⁷⁸ (1924-1993) et William Gaines³⁷⁹ (1922-1992). De format plus classique, elle contourne les règles du Comics Code Authority et publie de nombreux bédéistes du *comics underground* (Robert Crumb³⁸⁰, 1943- ; Gilbert Shelton³⁸¹, 1940-). Le magazine est lu par des millions

³⁶⁵ De son nom humain Norrin Radd, le super-héros Silver Surfer apparaît pour la première fois en mars 1966 (supplément de la revue *The Fantastic Four*, n°48, publiée aux éditions Marvel Comics ; 1^{er} volet de la trilogie *The Galactus*). Voir entrée glossaire « SILVER SURFER ».

³⁶⁶ Né LIEBER, Stanley Martin (1922, New York, État de New York - 2018, Los Angeles, Californie, États-Unis). Artiste majeur de la bande dessinée américaine du XX^e siècle. Voir entrée glossaire « LEE, Stan ».

³⁶⁷ KANIGHER, Robert (1915, New York - 2002, Fishkil, État de New York, États-Unis). Auteur majeur de la période du *Golden Age of Comic Books* aux États-Unis. Voir entrée glossaire « KANIGHER, Robert ».

³⁶⁸ Né DITKO, Steven J. (1927, Johnstown, Pennsylvanie - 2018, New York, État de New York, États-Unis). Dessinateur majeur de la bande dessinée de super-héros américaine. Voir entrée glossaire « DITKO, Steve ».

³⁶⁹ Né BUSCEMA, Giovanni Natale (1927, Brooklyn - 2002, Port Jefferson, État de New York, États-Unis). Bédéiste américain majeur des années 1960 à 1990, celui-ci travaille chez DC Comics et Marvel Comics. Voir entrée glossaire « BUSCEMA, John ».

³⁷⁰ Né KATZ, Éli (1926, Riga, Lettonie – 2000, Miami, Floride, États-Unis). L'artiste est un illustrateur majeur de la période du « *Silver Age of Comics Books* » de la bande dessinée américaine. Voir entrée glossaire « KANE, Gil ».

³⁷¹ GOODWIN, Archie (1937, Kansas City, Missouri - 1998, New York, État de New York, États-Unis). L'artiste est célèbre pour son travail sur les séries *Secret Agent-9* (1934), *Iron Man* (1953 ; illustrateur de la série après 1968) et *Star Wars* (1977, publiée aux éditions Marvel Comics).

³⁷² Né O'NEIL, Dennis J. (1939, Saint-Louis, Missouri, États-Unis). Voir entrée glossaire « O'NEIL, Denny ».

³⁷³ ADAMS, Neal (1941, New York, État de New York, États-Unis). Dessinateur majeur des périodes des *Silver* et *Bronze Age of Comic Books* de la bande dessinée américaine. Voir entrée glossaire « ADAMS, Neal ».

³⁷⁴ Né STERANKO, James F. (1938, Reading, Pennsylvanie, États-Unis). Voir entrée glossaire « STERANKO, Jim ».

³⁷⁵ La série *Pogo*, publiée jusqu'en 1975, doit sa réussite commerciale à sa diffusion par les éditions Simon & Schuster, par voie de *syndication*, sur tout le territoire américain et dans le monde entier. Elle donne lieu à la publication de 45 livres. La série influence notamment des bédéistes de l'*underground* américain (Robert Crumb et sa série *Fritz The Cat*) et le tandem René Goscinny et Albert Uderzo (utilisation de certains effets visuels dans la série *Astérix le Gaulois*).

³⁷⁶ Né KELLY, Walter Crawford Jr (1913, Philadelphie, Pennsylvanie - 1973, Woodland Hills, Californie, États-Unis). Son travail au département « animation » des studios Disney (depuis 1936) le rend célèbre. Voir entrée glossaire « KELLY, Walt ».

³⁷⁷ BOOKER, M. Keith, *op. cit.*, p. 446.

³⁷⁸ KURTZMAN, Harvey (1924 - 1993, New York, État de New York, États-Unis). Dessinateur et directeur de revue de bande dessinée américain réputé. Voir entrée glossaire « KURTZMAN, Harvey ».

³⁷⁹ Né GAINES, William Maxwell (1922 – 1992, New York, État de New York, États-Unis). Fils de Max Gaines, son activité d'éditeur de bande dessinée américain de premier plan, lui vaut une grande notoriété. Il est intronisé au Will Eisner Comic Books Hall of Fame (1993), Jack Kirby Hall of Fame (1997) et, à titre posthume, au Ghastly Awards Hall of Fame (2012).

³⁸⁰ CRUMB, Robert (1943, Philadelphie, Pennsylvanie, États-Unis). L'artiste est le plus célèbre auteur et illustrateur de bande dessinée *underground* américains. Voir entrée glossaire « CRUMB, Robert ».

³⁸¹ SHELTON, Gilbert (1940, Houston, Texas, États-Unis). L'artiste est un dessinateur majeur du *comic underground* américain. Voir entrée glossaire « SHELTON, Gilbert ».

de lecteurs américains avec un pic à 2,1 millions d'exemplaires vendus³⁸² en 1973 (n° 161). Les contributeurs s'attaquent, avec un humour très corrosif, à tous les domaines de la société américaine et à ses personnalités les plus en vue. Son approche satirique innove, en proposant notamment des parodies et des récits mensongers, et influence la culture du pays de la seconde partie du XX^e siècle. L'éditeur de la revue, Warren Publishing³⁸³ publie dans la même veine, le magazine humoristique *Help !* et également des publications d'horreur - *Creepie* (1964), *Errie* (1966) et *Vampirella* (1969).

Le *Bronze Age of Comics Books* démarre pour la majorité des historiens de la bande dessinée, en mai-juillet 1971 avec la publication des numéros 96 à 98 de la revue *Amazing Spider-Man* et la parution du récit *Green Goblin Reborn!* Ses auteurs transgressent pour la première fois les règles édictées par la Comics Code Authority en matière de contenu publiable dans une revue de bande dessinée. La consommation d'une drogue illégale est abordée alors que ce thème est interdit de représentation, même pour en condamner l'usage. Les ventes des trois numéros sont très élevées. De plus en plus réalistes, les séries abordent parfois le quotidien de leurs lecteurs. De nouveaux artistes³⁸⁴ réactualisent les récits de super-héros, limitant la chute des ventes des revues de bande dessinée. Si *Superman* ou *Batman*, etc., conservent leur statut, la réécriture des autres récits de super-héros leur confère un second souffle. Ceux-ci touchent un nouveau public, désormais connecté à leurs versions antérieures³⁸⁵.

Le comics américain s'enrichit de bandes dessinées de kung-fu - *Master of Kung-fu*³⁸⁶ ; *Iron Fist*³⁸⁷, de type *heroic fantasy* - *Conan the Barbarian*³⁸⁸, adaptées de films à grand spectacle - *Planet of the Apes*, *The further Adventures of Indiana Jones*³⁸⁹, *Star Wars*³⁹⁰ et d'horreur - *The Tomb of Dracula*³⁹¹ ; *Something*³⁹² et *Ghost Rider*³⁹³.

La bande dessinée *underground* régresse sensiblement. Symbole de la contre-culture américaine, elle traite de la consommation de drogues, de sexualité, voire de pornographie, et d'opinions politiques progressistes. La région de San-Francisco en est son centre névralgique. Certains artistes de ce courant travaillent pour les éditions Marvel, via la revue *Comix Books*, lancée en 1974 où ils proposent un contenu moins explicite. Cette tendance artistique se caricature à la longue elle-même, n'abordant plus que des questions sexuelles ou de drogue, à travers un sensationnalisme facile.

La bande dessinée américaine change profondément, l'éditeur pouvant distribuer directement ses séries dans un magasin spécialisé. Les lecteurs les achètent désormais, quels que soient leur format et contenu dans de nouveaux lieux de ventes. Des éditeurs indépendants

³⁸² Vendant entre 100 et 200 000 exemplaires dans les années 2000, la revue comprend un noyau stable de rédacteurs et 800 contributeurs, dont Charles M. Schulz et Will Eisner. Captant l'air du temps des années 1960 et 1970 avec son humour *trash*, il bénéficie de critiques artistiques très élogieuses.

³⁸³ L'éditeur est basé à Philadelphie (Pennsylvanie) et, après 1965, à New York. Voir entrée glossaire « Warren Publishing ».

³⁸⁴ Dans cette nouvelle vague figurent les scénaristes Chris Claremont, David Michelinie et Marv Wolfman et les dessinateurs Jim Starlin, Michael William Kaluta, John Byrne et David Emmet Cockrum. Voir entrées glossaire au nom de chaque artiste.

³⁸⁵ Les séries *X-Men* et *Teen Titans* deviennent *Giant-Size X-Men* en 1975 et *The New Teen Titans* entre 1980 et 1996.

³⁸⁶ *Shangh Chi*, *Master of Kung-fu* est créée par le trio Steve Engelhart (1947, Indianapolis, Indiana, États-Unis ; scénario), Al Milgrom (1950, Detroit, Michigan ; dessin) et Jim Starlin (dessin).

³⁸⁷ Créée par Steve Engelhart et Jim Starlin (1974), *Iron Fist* raconte les aventures du super-héros Iron Fist, de son vrai nom Daniel Rand.

³⁸⁸ Série adaptée du livre éponyme de Robert E. Howard (1932), elle est publiée de façon ininterrompue depuis 1970. Sa version française sort sous le titre de *Conan le Barbare*.

³⁸⁹ Marvel Comics publie les séries *Riders of The Lost Arc* (1981) et *The Further Adventures of Indiana Jones* (1983-1986). Les éditions Dark Horse Comics publient pour leur part la série *Indiana Jones and The Fate of Atlantis* et depuis 1992, des séries adaptées des autres films de la saga *Indiana Jones*.

³⁹⁰ Marvel Comics publie d'avril 1977 à 1987, dans différents formats, des séries de bande dessinée inspirées des films de la saga *Star Wars*. Voir entrée glossaire « STAR WARS ».

³⁹¹ Les éditions Marvel Comics publient cette série entre avril 1972 et août 1979.

³⁹² Ce récit illustré sort aux éditions DC Comics à partir de juillet 1971.

³⁹³ La série paraît aux éditions Marvel Comics à partir d'août 1972.

apparaissent (Kitchen Sinc Press, Eclipse Comics, Pacific Comics) en même temps que d'importantes maisons d'édition disparaissent : Dell Comics (1973), Warren Publishing (1983) et Charlton Comics (1985).

La narration évolue considérablement avec l'émergence de la mini-série de bande dessinée et du roman graphique³⁹⁴. La première abandonne l'idée de collection au profit d'un récit en épisodes se poursuivant sur plusieurs numéros d'une même revue. Le second illustre le concept de récit complet de bande dessinée paraissant dans un seul ouvrage. Album majeur de la bande dessinée américaine et mondiale, *A Contract with God and Other Tenement Stories* de Will Eisner (1978) est la référence du genre.

La fin de l'âge de bronze des *comics* américains date des années 1986-1987 avec la parution des séries *Batman*, *The Dark Knight Returns*³⁹⁵, *The Watchmen* et *Crisis on Infinite Earth*³⁹⁶. Il cède sa place au *Modern Age of Comics Books*, une période toujours en cours. Elle débute pour certains historiens en 1988 avec l'apparition des personnages de la série *The Uncanny X-men*³⁹⁷ (Wolverine³⁹⁸, Sabretooth³⁹⁹). Pour les éditions DC Comics, le passage d'une période à l'autre correspond au lancement de la série *Crisis on Infinite Earth*.

La quatrième période des *comics* est marquée par la disparition des personnages de Superman (n° 423 de la revue éponyme, septembre 1986), de *Wonder Woman* (n° 329 de la revue éponyme, février 1986), des personnages de *The Avengers* (n°299 de la revue éponyme, la série redémarrant au numéro suivant en février 1989) et l'arrêt de la série *The Flash*⁴⁰⁰ (n° 230 de la revue éponyme, 2006, remplacée la même année par *The Flash : The Fastest Man Alive*). La coupure du *Crisis on Infinite Earth* permet de relancer d'anciennes séries, un choix commercialement fructueux, les ventes de revues éditées par DC Comics atteignant des sommets. Réactualisant également ses séries, Marvel Comics demeure la première maison d'édition de bande dessinée du continent américain après avoir frôlé la faillite. L'adaptation au cinéma de plusieurs séries relance également la vente des magazines qui leur sont consacrés. Ce phénomène n'empêche pas le réseau des magasins spécialisés dans la vente de revues de s'écrouler, passant de 10 000 à 4 000 unités⁴⁰¹.

La narration de type *crossover* se généralise. Une même histoire se subdivise en quatre séries différentes publiées en parallèle. Chacune possède sa propre unité, les informations présentes dans l'une renvoyant à celles contenues dans les autres. DC Comics emploie le *crossover* dans certaines séries de super-héros. Les bandes dessinées de Marvel redémarrent à partir d'un nouveau numéro 1 de la revue qui les publie. *X-Men*⁴⁰² devient sa meilleure vente au début des années 1980 et la plus importante de la bande dessinée américaine de la fin de la

³⁹⁴ La première série de bande dessinée qui se définit comme un « roman graphique » est publiée en 1976. Voir entrée glossaire « ROMAN GRAPHIQUE ».

³⁹⁵ La série paraît de février à juin 1986 dans les quatre numéros de la revue éponyme publiée chez DC Comics, écrite par Franck Miller (1957, Olney, Maryland, États-Unis) et co-dessinée avec Klaus Johnson (1952, Cobourg, Allemagne). Voir entrée glossaire « BATMAN, THE DARK KNIGHT RETURNS ».

³⁹⁶ Cette série de bande dessinée « hybride » paraît d'avril 1985 à mars 1986, dans les 12 numéros de la revue éponyme aux éditions DC Comics. Voir entrée glossaire « CRISIS ON INFINITE EARTH ».

³⁹⁷ Créée par Stan Lee et Jack Kirby, elle paraît d'abord sous le titre de *X-Men* aux éditions Marvel (1963). Voir entrée glossaire « UNCANNY X-MEN (THE) ».

³⁹⁸ De son nom humain, James Howlett. Une bande dessinée lui est consacrée en novembre 1974 (revue *The Incredible Hulk*, n° 181).

³⁹⁹ De son vrai nom Victor Creed, le héros est au cœur des séries *Sabretooth and Mystique* (1987-1997) et *Sabretooth in The Red Zone* (1996).

⁴⁰⁰ *The Flash* est créée par Gardner Fox et Harry Lampert en janvier 1940 (revue *Flash Comics*, n°1). Voir entrée glossaire « THE FLASH ».

⁴⁰¹ DUNCAN, Randy et SMITH J. Matthew. *The Power of Comics: History, Form & Culture*. New York (État de New York, États-Unis): The Continuum International Publishing Group Inc, 2009, p. 77.

⁴⁰² Créée par Stan Lee et Jack Kirby, la série est lancée en septembre 1963 dans le n°1 de la revue *The X-Men*. Voir entrée glossaire « X-MEN ».

décennie. Son modèle est repris par les éditeurs de bande dessinée pour d'autres séries (*Spider-Man*, *Batman* et *The Punisher*).

Les bandes dessinées sont en partie diffusées aux États-Unis dans les années 1990-2000 par des fournisseurs de service en ligne sur Internet - CompuServe Information Services. Ce format concurrence la revue et la série publiée quotidiennement dans la presse. L'âge des lecteurs augmente. Les auteurs abordent des thèmes jusqu'alors réservés à la bande dessinée alternative, voire non traités (consommation de drogues, violence ou comportements sexuels). Le caractère de certains super-héros est approfondi au point d'en faire des anti-héros comme dans les séries *Batman*, *The Dark Knight Returns* et *The Watchmen*.

DC Comics lance de nouvelles séries (*Hell Blazer*⁴⁰³, *Sandman*⁴⁰⁴). Cette dernière, illustrée entre autres par les dessinateurs Sam Kieth⁴⁰⁵ (1963 -), Mike Dringenberg⁴⁰⁶ (1965 -) et Jill Thompson⁴⁰⁷ (1966 -) est un triomphe critique et commercial⁴⁰⁸. Elle figure sur la liste des best-sellers du *New York Times* au côté de *Maus*, *The Watchmen* et *The Dark Knight Returns* en 2009. *Animal Man*⁴⁰⁹, troisième série-phare de la dernière période des *comics* américains, se distingue par le traitement visuel de thèmes sociaux à caractère métaphysique et sa reconnaissance des droits des animaux. Elle constitue à sa manière une satire du genre des super-héros américains. Les couvertures de la majorité des 63 numéros de la revue *Animal Man* signées Brian Boland⁴¹⁰ (1951 -) expliquent pour beaucoup son succès. Ses magazines portent la mention « For Mature Readers⁴¹¹ ».

La bande dessinée pour adultes connaît son apogée durant le *Modern Age of Comics Books* grâce aux deux volets parus de la série *Maus* d'Art Spiegelman⁴¹² (1948 -) parues en 1986 et 1992. Une nouvelle génération de dessinateurs et d'auteurs (Todd McFarlane⁴¹³, 1961 - ; Jim Lee⁴¹⁴, 1964 - ; Erik Larsen⁴¹⁵, 1962 - et Whilce Portacio⁴¹⁶, 1963 -) porte par sa créativité le médium aux États-Unis. Des scénaristes issus de la télévision et du cinéma intègrent l'industrie

⁴⁰³ Créée initialement par Jamie Delano (1954, Northampton, Angleterre ; scénario) et John Ridgway (1940, Grande-Bretagne ; dessin), la série paraît chez DC Comics (1988-2013).

⁴⁰⁴ Créée en 1989 sur un texte de Neal Gaiman (né Neal Richard Gaiman, 1960, Portchester, Royaume-Uni), la série est publiée jusqu'en 1993 aux éditions DC Comics puis aux éditions Vertigo (une division de DC Comics). Voir entrée glossaire « VERTIGO ».

⁴⁰⁵ KIETH, Sam (1963, Californie, États-Unis). Récompensé en 2013 d'un Inkpot Award, il doit sa renommée à la création des séries *The Maxx* (1993-1998) et *Zero Girl* (2001-2003) et ses illustrations des 5 premiers numéros de la revue de bande dessinée *The Sandman*.

⁴⁰⁶ DRINGENBERG, Mike (1965, Laon, France). L'artiste travaille comme encreur sur les séries *The Sandman* (1989-1991), aux éditions DC Comics et *Daredevil*, *Doctor Strange* et *X-Verse* (1995-1998) aux éditions Marvel Comics.

⁴⁰⁷ THOMPSON, Jill (1966, Illinois, États-Unis). Dessinatrice multi-primée, recevant entre 2000 et 2007, cinq Eisner Awards, elle contribue aux séries *The Sandman* (1992-1993), *Scary Godmother* - une série pour enfants publiée en 1997- et *The Invisibles* (1994-2000) aux éditions DC Comics.

⁴⁰⁸ Qualifiée de bande dessinée pour intellectuels, l'album est l'un des plus lus des années 1983 - 2008. GUSTINES, George Gene. « Graphic Books Best Seller List » *artsbeat, new york times blog* [en ligne]. 10 juillet 2009, URL : <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2009/07/10/graphic-books-best-seller-list-july-4/>. Consulté en janvier 2019.

⁴⁰⁹ Créée par Grant Morrison (1960, Écosse, Royaume-Uni) et Chas Truog (1959, Minesotta, États-Unis), elle est publiée aux éditions Vertigo (1988-1995 ; 2011-2014).

⁴¹⁰ BOLAND, Brian (1951, Butterweick, Angleterre, Royaume-Uni). Voir entrée glossaire « BOLAND, Brian ».

⁴¹¹ GUILBERT, Xavier. « Vertigo, signes des temps » *du9* [en ligne]. Mai 2008, URL : <https://www.du9.org/dossier/signes-des-temps/>. Consulté en janvier 2019.

⁴¹² Né SPIEGELMAN, Arthur (1948, Stockholm, Suède). Ses parents sont tous deux juifs polonais. Voir entrée glossaire « SPIEGELMAN, Art ».

⁴¹³ MCFARLANE, Todd (1961, Calgary, État d'Alberta, Canada). Créateur du super-héros Spawn à 16 ans, dont il dessine et dépeint les aventures en amateur, jusqu'à son apparition en mai 1992 dans la revue *Spawn*, n°1, le succès que connaissent ces récits font de lui un auteur majeur de la bande dessinée anglo-saxonne. Voir entrée glossaire « MCFARLANE, Todd ».

⁴¹⁴ LEE, Jim (1964, Séoul, Corée du Sud). Voir entrée glossaire « LEE, Jim ».

⁴¹⁵ LARSEN, Erik (1962, Minneapolis, Minnesota, États-Unis). Il illustre la série *The Amazing Spider-Man* (1989-1991) et cofonde les éditions Image Comics ; il travaille sur la série *Savage Dragon*, créée en juillet 1992, et toujours publiée.

⁴¹⁶ PORTACIO, Whilce (1963, Cavite City, Philippines). Il collabore aux éditions DC Comics sur les séries *The Punisher* (1988-1989, n° 8 à 18), *X-Factor* (1991, n°63 à 69) et *The Uncanny X-Men* (1990-1992 ; 2010, n° 522-526 de la revue éponyme).

de la bande dessinée contribuant à la revitaliser (James Robinson⁴¹⁷, 1963 - et Kurt Busiek⁴¹⁸, 1960 -). Leurs récits sont caractérisés par une complexité plus grande. L'incorporation de thèmes fantastiques et de science-fiction dans certaines séries d'horreur (*Swamp Thing*⁴¹⁹ et *The Sandman*) permet le développement de nouveaux genres de bande dessinée. Certains grands succès de la bande dessinée américaine sont d'abord conçus pour être mis en ligne sur Internet. Tel est le cas des albums de Raina Telgemeier⁴²⁰ (1977-); *Smile*⁴²¹ (2010), *Sisters*⁴²² (2015) et *Ghosts*⁴²³ (2017).

Le style manga⁴²⁴ imprime de plus en plus sa marque sur la bande dessinée américaine contemporaine. L'éditeur américain Eclipse Comics⁴²⁵ traduit les grandes séries mangas : *Area 88*⁴²⁶, les chapitres de la deuxième partie de la série *Kamui*⁴²⁷ et *Mai The Psychic Girl*⁴²⁸. L'industrie locale de la bande dessinée intègre cette nouveauté, adaptant pour le marché intérieur des dessins animés (*Robotech*⁴²⁹). D'abord traduits et publiés sous licence comme la bande dessinée *Akira*⁴³⁰, diffusée entre 1988 et 1995 dans une version colorisée sur 38 numéros par Epic Comics⁴³¹, les mangas paraissent dès la fin des années 2000 aux États-Unis dans des revues spécialisées en anglais.

Au XX^e siècle, la bande dessinée est un art dont la production est diffusée à grande échelle. Son degré élevé d'élaboration visuelle n'empêche pas qu'il soit peu reconnu par les institutions qui consacrent son existence, la valeur des artistes, la force et l'intérêt de ces œuvres (les musées, médias et universités).

La bande dessinée : entre anathème et reconnaissance sociale

La bande dessinée est, pendant plus d'un siècle, apparentée à un art vulgaire et puéride. 130 ans après son invention par Rodolphe Töpffer, son nom est devenu courant. Elle est de plus en plus acceptée aujourd'hui comme un art à part entière : le neuvième art⁴³². Ce médium a très

⁴¹⁷ Né ROBINSON, James Dale (1963, Manchester, Angleterre). L'artiste travaille auprès d'éditeurs anglais et américains depuis 1990. Voir entrée glossaire « ROBINSON, James ».

⁴¹⁸ BUSIEK, Kurt (1960, Boston, Massachusetts, États-Unis). Auteur de bande dessinée, il est récompensé en 1994 par le Eisner Award et en 2004 par le Harvey Award pour ses récits. Voir entrée glossaire « BUSIEK, Kurt ».

⁴¹⁹ Créée en juillet 1971 (revue *House of secrets*, n° 92) par Len Wein (né WEIN, Léonard ; 1948, New York, État de New York – 2017, Los Angeles, Californie, États-Unis) et Bernie Wrightson (né WRIGHTSON, Bernard Albert ; 1948, Dundalk, Maryland – 2017, Austin, Texas, États-Unis). La série est réactualisée à partir de 1982 par Martin Pasko (1954, Montréal, Canada ; 1982-1983), puis par Alan Moore (1953, Northampton, Royaume-Uni ; 1984-1987) pour le scénario et par Thomas Yeates (1955, Sacramento, Californie, États-Unis ; 1982-1983), Stephen Bissette (1955, Vermont, États-Unis ; 1983-1987) et John Totleben (1958, Érié, Pennsylvanie, États-Unis ; 1985-1987) pour les illustrations.

⁴²⁰ TELGEMEIER, Raina (1977, San Francisco, Californie, États-Unis). L'artiste connaît immédiatement un succès public et critique : prix Eisner de la meilleure publication pour enfants en 2011 (album *Smile*) et 2017 (album *Ghost*) et prix Eisner de la meilleure auteure-dessinatrice en 2015 (album *Sisters*).

⁴²¹ TELGEMEIER, Raina et YUE, Stéphanie. *Smile*. New York (État de New York, États-Unis) : Graphix, 2010, 213 p.

⁴²² TELGEMEIER, Raina et LAMB, Braden. *Sisters*. New York (État de New York, États-Unis) : Graphix, 2014, 197 p.

⁴²³ TELGEMEIER, Raina. *Ghosts*. New York (État de New York, États-Unis) : Graphix ; Scholastic, 2016, 256 p.

⁴²⁴ La bande dessinée japonaise dite *manga* est bâtie autour de ses propres codes de productions (sens de lecture de droite à gauche, noir et blanc prédominant...). Les débuts de sa popularité internationale datent des années 1946-1948 et la publication des premières séries du *mangaka* Osamu Tezuka (1928-1989).

⁴²⁵ Eclipse Comics, en activité de 1977 à 1993, est basée à New York.

⁴²⁶ Créée par SHINTANI, Kaoru (1951, Tonoyaka, Japon), la série est publiée de 1979 à 1986.

⁴²⁷ Créée (texte et illustration) par SHIRATO, Sampei (né Noboru Okamoto, 1932, Tokyo, Japon), la série *Kamui*, de son titre original *Ninpū Kamui Gaiden*, paraît de 1964 à 1987. Voir entrée glossaire « KAMUI ».

⁴²⁸ Créée par Kazuya, Kudo et Ryoichi Ikegami, elle est publiée dans la revue *Shūkan Shōnen Sandē* (littéralement en français, « L'hebdomadaire du dimanche »).

⁴²⁹ Diffusée à la télévision en 85 épisodes (1985), elle est adaptée cinq fois en film d'animation (1985-2013).

⁴³⁰ Créée par Katsuiro Otomo (auteur et illustrateur), elle est publiée sous différentes formes et appellations de 1982 à 1990 dans la revue *Shūkan Yangu Magajin* (littéralement en français, « Le magazine hebdomadaire de la jeunesse »).

⁴³¹ Une division de Marvel Comics.

⁴³² L'appellation « neuvième art » employée pour désigner la bande dessinée, se popularise dès 1967. Voir LACASSIN, Francis. *Pour un neuvième art, la bande dessinée*. Paris (France) : Éditions Christian Bourgois, coll. « 10-18 », 1971 (réédité en 1967), 510 p. ; LACASSIN, Francis. *Pour un neuvième art, la bande dessinée*. Paris (France) ; Genève (Suisse) :

longtemps eu mauvaise réputation, au point d'être accusé de retarder le développement de la presse et de corrompre la jeunesse. Le ministère de l'Éducation nationale français place ainsi la bande dessinée sur une liste noire⁴³³.

Les attendus de Commission relative aux œuvres de jeunesse en France (1949) font écho à l'encadrement et à la suspicion dans lesquels baignent les interdits du Comic Code Authority aux États-Unis et aux censure et contrôle social aux Japon et en Corée du Sud dans les années 1950-1970. Aux États-Unis, elle est dénoncée dans les années 1950 et 1960 pour le caractère violent des récits illustrés et la nature perverse et agressive de ses personnages. Les lecteurs adultes de bande dessinée sont en outre accusés pendant longtemps d'infantilisme⁴³⁴. La bande dessinée est également tenue à distance pendant la première moitié du XX^e siècle parce que la notion de culture « jeunes » n'existe pas.

En réunissant texte écrit et images dessinées, le médium annule la séparation qui existait jusqu'alors dans la culture occidentale entre d'une part, le monde du caractère écrit et celui de la représentation visuelle et d'autre part, entre la littérature éducative et le divertissement à bon marché⁴³⁵. L'humanisme lettré en Occident depuis la Renaissance, tient en effet séparé le domaine de l'écriture de celui du dessin ; l'image n'est admise dans les livres qu'à titre illustratif, comme un supplément ou un élément didactique, jamais comme un élément à part entière de l'œuvre elle-même⁴³⁶. La représentation visuelle est assujettie à la langue écrite et occupe une position inférieure à celle-ci, dans un processus « de logocentrisme ». Ce présumé légitime la dé-crédibilisation de la bande dessinée. Les phrases et dialogues inclus dans les bulles ou les cartouches sont taxés de simplisme et de superficialité. Les auteurs sont vus comme étant incapables de proposer des descriptions de paysage aussi détaillées que celles proposées par les auteurs de romans. Pourtant loin de ces idées souvent reçues, le récit de bande dessinée constitue, bien utilisé, un moyen éducatif efficace. Son contenu est quelque chose d'incarné et de concret pour des enfants qui éprouvent des difficultés à lire. Ceux-ci se servent des images pour déchiffrer⁴³⁷ le texte écrit. Les images sont en effet un énoncé linguistique observable. La lecture étant un plaisir (et non une contrainte), l'enfant est davantage motivé pour continuer à déchiffrer.

Le statut de sous-culture dans lequel est tenue la bande dessinée n'est pas propre aux continents où elle est née. Dans les années 1950 en Israël, elle est décriée, voire dénigrée, comme en témoigne le bédéiste Giora Rothman lui-même :

« La bande dessinée alors était considérée comme une chose de piètre qualité, de méprisable... voir à l'époque des films assurément constituait un événement. C'était quelque chose [...] je lisais énormément de livres et je voyais beaucoup de films. Regarder une bande dessinée, par contre, c'était exceptionnel. La bande dessinée a toujours eu une image très dégradée, de sous-culture. On exigeait que nous lisions des livres. Nous lisions aussi en cachette

Slatkine, coll. « Ressources », 1982, 510 p. La bande dessinée fait l'objet en France en 1967, d'une exposition intitulée *Bande dessinée et figurations narratives* organisée au musée des Arts décoratifs de Paris par la Socerlid. Elle devient en parallèle un objet d'études historiques (publication de l'étude monographique d'AMENGUAL, Barthélémy. *Le petit monde de Pif le chien, essai sur un comique français (Le)*. Alger (France) : Travail et culture d'Algérie, 1955, 120 p.

⁴³³ BLICH, Ben Baroukh. « Comics ke-tarbout popularit » [La bande dessinée comme culture populaire]. In DVASH, Maya. *Pits 'ei bagrouit, comics 'ivri, 75-95* [Boutons d'acné, la bande dessinée hébraïque, 75/95]. Holon (État d'Israël) : The Israeli Cartoon Museum, 2013, p. 16.

⁴³⁴ FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *La bande dessinée, op. cit.*, p. 39-40.

⁴³⁵ BLICH, Ben Baroukh. « Comics ke-tarbout popularit » [La bande dessinée comme culture populaire]. In DVASH, Maya. *Pits 'ei bagrouit, comics 'ivri, 75-95* [Boutons d'acné, la bande dessinée hébraïque, 75/95], *op. cit.*, p. 16.

⁴³⁶ GROENSTEEN, Thierry. *Objet culturel non identifié (Un)*. Angoulême (France) : Édition de L'an 2, 2006, 206 p. ; MELOT, Michel. *L'oeil qui rit*. Paris (France) : Bibliothèque des arts, 1975, 203 p.

⁴³⁷ LE GALLOCH, Annie. « Bande dessinée et apprentissage de récit au cours préparatoire » *persee* [en ligne]. S.d, URL : https://www.persee.fr/doc/reper_0755-7906_1975_num_30_1_1333. Consulté en janvier 2019.

de la bande dessinée. Je suis tombé par un jour exquis sur une revue appelée *Classics Illustrated*, en couleurs, des États-Unis, qui m'a beaucoup impressionné⁴³⁸.»

Certains auteurs de bande dessinée très réputés, de façon paradoxale et inattendue, alimentent cette perception négative du récit illustré, refusant d'être assimilés à ce dernier. Ainsi Léah Goldberg, aussi réputée et célèbre qu'elle soit comme poétesse et romancière, ne considère pas, en son temps, que son langage (riche versification, humour, jeux de sonorité) mis au service de la bande dessinée doive être considéré comme de la littérature⁴³⁹. Ce point de vue, nourri de présupposés à l'égard dudit médium, contribue également à hiérarchiser les formes prises par l'expression artistique « langagière ».

3. La représentation visuelle juive

a. Statut et spécificités de l'image dans le judaïsme

La naissance d'un art juif moderne remonte aux premières tentatives pour représenter des motifs traditionnels juifs. Il s'agit initialement de restituer visuellement des objets fondateurs de la tradition juive, en fonction des techniques et de l'époque. Plus tard, au XIX^e siècle, des artistes juifs travaillent dans l'univers de la caricature de presse, sans établir un lien spécifique entre leur identité et leur travail. Ces artistes ne réalisent ni ne publient leurs œuvres en intégrant du texte écrit en hébreu. Les premiers caricaturistes juifs, d'expression hébraïque, apparaissent en effet au XX^e siècle. Ils vivent et travaillent très souvent en Palestine. Les noms et prénoms d'artistes cités, surtout en cas de romanciers ou de dessinateurs non passés à la postérité mais qui ont occupé une place de choix dans l'histoire de la culture juive, sont transcrits au plus près de l'orthographe utilisée par ces derniers, pour se nommer eux-mêmes. Cette nécessité illustre la trace très confidentielle qu'a laissée leur œuvre dans les arts visuels juifs en Palestine, et bien davantage encore à l'échelle internationale. Leur utilisation narrative (artistique...) et discursive (interprétative, descriptive...) de la langue hébraïque n'est pas néanmoins une création ex-nihilo.

Aux temps bibliques, l'hébreu est en effet utilisé par les prêtres du Temple à Jérusalem comme une langue sacrée, l'araméen étant réservé à la population juive. Les textes religieux contiennent déjà des paraboles, histoires drôles, métaphores humoristiques, voire des textes satiriques. La possibilité de représenter visuellement et graphiquement des gens et des objets est néanmoins restreinte par le second commandement biblique.

L'influence et le rôle dans les communautés juives européennes du judaïsme traditionnel, reculant à la mi-XIX^e siècle profit d'un judaïsme « éclairé », ouvert sur les avancées intellectuelles et scientifiques de l'époque une nouvelle ère s'ouvre pour ces dernières en phase avec les sociétés dans lesquelles elles se développent. De nouveaux espaces s'offrent à la production culturelle de type visuel et littéraire. Satiristes et humoristes juifs attaquent alors féroce­ment les institutions et le pouvoir traditionnel communautaire (le rabbinat, les courants orthodoxes...). Dans un troisième temps, avec la diffusion des idéaux des Lumières juives, apparaissent les premières créations artistiques qui proposent de se représenter sur un mode caricatural les personnes et événements que les artistes souhaitent critiquer. Deux mouvements sont alors perceptibles : le travail d'artistes juifs collaborant dans la langue du pays à la presse satirique locale et le travail d'artistes juifs choisissant de s'exprimer en hébreu dans le sillage

⁴³⁸ ESHED, Éli. « Yotèr ḥassam'bah méha-ḥassamba'im 'atmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 21 juin 2008, URL : <https://www.no666.wordpress.com/2008/06/21>. Consulté en janvier 2019.

⁴³⁹ BEN-GOUR, Na'omi. « Harouzei comics, ha-tsad ha-'aloum be-yétsiratah li-ladim chel léah goldberg » [Les bandes dessinées versifiées, la face inconnue de l'œuvre pour enfants de Léah Goldberg *osu*] [en ligne]. 13 décembre 2011 (17 *kislev* 5762), URL : <https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/02000-files/02000227>. Consulté en janvier 2019.

du développement du sionisme en Palestine, en Europe et aux États-Unis. Cette phase conclut un mouvement qui, en trois temps, fait passer l'hébreu d'une langue sacrée à une langue profane, la suprématie du texte écrit à une relativisation de ce dernier au profit des images graphiques à l'importance revalorisée et la montée progressive en puissance de l'image dessinée (ou illustrée) comme mode d'expression, indépendant du texte écrit lui-même. La moquerie visant le puissant et le guide dans sa communauté d'appartenance rejoint la raillerie (caricaturale) prenant pour cible ces derniers dans sa société de façon générale (hommes politiques, etc.) et à travers le monde. L'humour, dans les deux cas, a une force libératoire et un pouvoir de dévoilement. La satire écrite, comme la caricature visuelle, montre un certain envers du décor et, à l'aide de métaphores, distrait autant qu'elle éclaire, ici le lecteur, là le spectateur.

b. La bande dessinée hébraïque : texte et image

L'interdit de représentation biblique

Images et judaïsme entretiennent dès l'apparition du second, une relation ambivalente et non-monolithique. Une certaine représentation figurée est interdite dans la Bible. La pratique au fil des siècles a pris des libertés avec cet interdit (deuxième commandement biblique). Sur de nombreux murs et planchers de synagogues figurent des mosaïques qui représentent des scènes bibliques. La distance avec le dogme est plus ou moins grande selon les courants du judaïsme et les époques, et souvent en rapport avec la politique pratiquée par les autorités dans la région, voire au sein des instances rabbiniques. À la base de l'interdit biblique, il y a l'interdiction de représenter Dieu, d'adorer les idoles et les statues faites à l'image de la Divinité. En interdisant une représentation précise et détaillée, cette impossibilité ouvre paradoxalement la voie vers une création artistique visuelle abstraite et une forme de transcendance non-figurative.

La religion islamique, dans certaines interprétations qui en sont faites, comprend également un interdit relatif à la représentation des formes humaines et, dans une moindre mesure, animales. L'aniconisme en Islam, plus strict que dans le judaïsme, englobe la représentation figurée, ne tolérant que les formes géométriques et les motifs végétaux. L'interdit naît de la vision d'un Dieu à l'origine de la création de toutes les formes vivantes. Les musulmans interprètent eux aussi cet interdit selon les époques et les lieux. Il se traduit par l'absence de représentation humaine et un usage étendu de la calligraphie, des motifs végétaux et floraux et des dessins géométriques. Quelques personnes religieuses sont néanmoins représentées, en particulier dans les régions perses de la Turquie ottomane et une partie des Indes. Ces images illustrent une histoire sans enfreindre l'interdit de l'idolâtrie en Islam à l'origine, comme dans le judaïsme, de l'interdit de représentation.

Humour et caricature comme composante de la bande dessinée

La bande dessinée d'expression hébraïque reprend, comme ses sœurs européenne et américaine quand il s'agit de séries de divertissement pour enfants et de *comics*, une partie du traitement graphique du sujet utilisé par les caricaturistes. Les *comic strips* peuvent être considérés comme une succession de caricatures, un genre dans lequel excellent de nombreux

dessinateurs d'origine juive tels que Herblock⁴⁴⁰ (1909-2001), Al Hirschfeld⁴⁴¹ (1903-2003), Boris Yefimov⁴⁴² (1900-2008) ou encore Jules Pasquin⁴⁴³ (1885-1930).

Comme dans la caricature, la continuité narrative en moins, le bédéiste grossit et déforme les traits des personnages, pratique souvent l'ironie et renseigne sur la sociologie et la psychologie de la société. Il fait également œuvre de propagande politique, défendant par le ridicule, la rouerie, la plaisanterie, un idéal auquel il adhère. De nombreux bédéistes d'expression hébraïque, travaillent en parallèle comme caricaturiste. Dosh⁴⁴⁴ (1921-2000) personnifie, à lui tout seul, les passerelles existantes entre les différentes formes d'expression graphique. Créateur de la première bande dessinée pour adultes en hébreu, *Routi*, il invente le personnage de Srouliq, longtemps le symbole national d'Israël à l'image de Marianne pour la France et d'Oncle Sam pour les États-Unis. Le personnage à son tour donne lieu à l'écriture et la publication d'une bande dessinée en 1991.

Le statut de l'hébreu

La langue hébraïque a dû changer de statut dans les différentes communautés juives, notamment celles installées en Palestine ottomane et mandataire, puis en Israël, pour devenir un moyen de communication courant et une composante fondamentale de la bande dessinée. D'abord langue religieuse des prêtres puis langue profane, et finalement idiome enrichi de nombreux emprunts aux langues étrangères, l'artiste l'utilise dans le cadre de sa création.

L'hébreu moderne doit beaucoup à Éli'ezer Ben-Yéhoudah, un intellectuel juif militant déjà activement en Russie pour un usage courant de l'hébreu. Émigrant en Palestine (Jaffa) en 1881, il fonde en 1884 les journaux hébreux *Mévassérèt Tsion* et *Ha-Tsvi*⁴⁴⁵, puis travaille inlassablement, appuyé par d'autres intellectuels juifs en Palestine, à l'utilisation de l'hébreu comme langue commune et journalière. Il lance le premier magazine pour enfants en hébreu paru en Palestine, *'Olam Qaton*⁴⁴⁶.

Relation bande dessinée, littérature, Lumières juives

La bande dessinée dès ses débuts bénéficie des apports de la littérature hébraïque, grâce à un processus de laïcisation de la langue, nourrie par les satiristes juifs d'Europe de l'Est au XIX^e siècle. Les dessinateurs juifs d'expression hébraïque en Palestine, les contributeurs venus de la littérature, les principaux éditeurs en Palestine mandataire puis en Israël, sont tous, directement ou non, tributaires des nouveautés initiées par le mouvement des Lumières juives au XIX^e siècle. En Palestine mandataire puis en Israël, ils créent dans un cadre pré-étatique puis

⁴⁴⁰ Né BLOCK, Herbert Lawrence (1909, Chicago, Illinois - 2001, Washington, D.C., États-Unis). Trois fois lauréat du prix Pulitzer dans la catégorie « caricature politique » (*editorial cartooning*) et deux fois lauréat du Reuben Award (1957, 1960). Le contenu de ses dessins et son style font autorité, en particulier ceux publiés dans le *Washington Post* où il travaille 55 ans durant.

⁴⁴¹ Né HIRSCHFELD, Albert (1903, Saint-Louis, Missouri – 2003, New York, État de New York, États-Unis). Ses dessins en noir et blanc et ses illustrations en couleur paraissent dans les principaux quotidiens et magazines américains depuis 1924 (*New York Times*, *New York Herald Tribune*, *Life Magazine*...).

⁴⁴² Né FRIEDLAND, Boris, devenu Boris Yefimovitch Yefimov (1900, Kiev, Empire russe, Ukraine actuelle - 2008, Moscou, Russie). L'artiste dessine durant 90 ans des caricatures dans les principaux organes de presse soviétique et russe, *Izvestia* (où il est caricaturiste en chef) et les magazines satiriques *Krokodil* et *Ogoniok*.

⁴⁴³ Né PINCAS, Julius Mordekhay (1885, Vidin, Bulgarie - 1930, Paris, France). Son œuvre mêle caricature (collaboration à la revue allemande *Simplicissimus*), peinture, illustration de livres, de magazines (collaboration au *Crapouillot*) et dessins.

⁴⁴⁴ Né GARDOSH, Qari'el (1921, Budapest, Royaume de Hongrie – 2000, Tel Aviv, État d'Israël). Devenu Charles Gardosh (1946-1948) en France puis Qari'el Gardosh en Israël (depuis 1948), il est le plus célèbre caricaturiste du pays après son entrée au *Ma'ariv* (1953) trois décennies durant. Sa production compte plus de 10 000 créations, publiées ou non (caricatures, livres écrits et illustrés, affiches, articles, bandes dessinées et décors de théâtre). DOLEV, Gania (ed.). *Dosh, qariqatourist, 1921-2000* [Dosh, caricaturiste, 1921-2000]. Tel Aviv (État d'Israël) ; Jérusalem : Mouzei'on Eretz Yisra'el ; Yad Yitshaq Ben Tsvi, 2007 (5767), p. 5.

⁴⁴⁵ Le journal paraît jusqu'en 1915.

⁴⁴⁶ Le magazine est fondé avec le linguiste et traducteur Yehoudah Gur (né Grazovski ; 1862, Pohost, future Biélorussie - 1950, Tel Aviv, État d'Israël) et David Youdélovicz (1863, Lassy, Roumanie – 1943, Richon Le-Tsion, Palestine mandataire).

étatique, conçu et dirigé par des hommes politiques et idéologues sionistes, eux-mêmes inscrits dans la révolution lancée par les Lumières juives.

Partie d'une parité texte et image à ses débuts - Arié Navon-Avraham Chlonski⁴⁴⁷ (1900-1973), Arié Navon-Léah Goldberg, Avraham Chlonski-Nahoum Gutman, Emmanuel Yaféh⁴⁴⁸ (1911-1978), le primat de l'image s'impose au fur et à mesure, aboutissant à des œuvres d'une sophistication extrême, les frères Tomer⁴⁴⁹(1974) et Assaf Hanuka (ou Hanouka).

b. Le débat sur la culture (visuelle) nationale juive dans le mouvement sioniste : un nouvel Homme juif grâce à l'Art ?

La « nouvelle culture hébraïque » est une question constamment débattue dans l'intelligentsia juive depuis le premier Congrès sioniste (1897) à Bâle jusqu'à la naissance de l'École d'art Betsalel (1906).

Les revues comme *Mizrah Ou-Ma'arav* [Ost und Vest⁴⁵⁰] et *Ha-Kechet*⁴⁵¹ reproduisent des images de sculptures et de dessins réalisés par des artistes juifs. Des poèmes et récits écrits par des romanciers d'expression hébraïque (Ya'aqov Fichman⁴⁵², 1881-1958 ; Cha'oul Tchernikhovski⁴⁵³, 1875-1943) incitent des artistes à créer des dessins et sculptures pour les illustrer. La création artistique juive s'éveille durant la seconde moitié du XIX^e siècle parallèlement à la naissance d'une conscience artistique juive en Europe centrale. Les différentes tendances philosophiques et littéraires rattachées au courant des Lumières juives alimentent le désir d'un nombre croissant de personnes de s'extraire des cadres de vie religieux et de se consacrer à l'étude de l'art dans les grandes académies. L'art juif commence à exister autour d'une série d'artistes juifs dont la carrière au fur et à mesure prend de l'ampleur et de la consistance : Moritz Oppenheim⁴⁵⁴ (1800-1882), Moritz Gottlieb⁴⁵⁵ (1795-1858) et Chmou'el

⁴⁴⁷ CHLONSKI, Avraham (1900, Karyokov, Empire russe, Ukraine actuelle – 1973, Tel Aviv, État d'Israël). L'artiste est l'un des poètes et écrivains juifs majeurs des années 1930-1960 et l'un des principaux représentants de la « troisième vague » de la littérature moderne israélienne. Voir entrée glossaire « CHLONSKI, Avraham ».

⁴⁴⁸ YAFÉH, Emmanuel (1911, Kaunas, Lituanie - 1978, Jérusalem). Émigrant en 1913 en Palestine mandataire, il influence notablement l'éducation israélienne (1950-1970) comme directeur du Département de la formation et du perfectionnement des enseignants et directeur général du ministère de l'Éducation et de la Culture. Pédagogue reconnu, il mène en parallèle une carrière artistique (récits pour enfants, composition de chansons, texte et musique). Voir entrée glossaire « YAFÉH, Emmanuel ».

⁴⁴⁹ HANUKA - ou HANOUKA, Tomer (1974, Tel Aviv, État d'Israël). Le bédéiste s'installe à New York à 22 ans.

⁴⁵⁰ Revue artistique juive allemande publiée à Berlin de 1901 à 1923. De nombreux artistes juifs de renom y collaborent comme Éfraïm Moché Lilien.

⁴⁵¹ Mensuel artistique juif publié en hébreu à Berlin de 1903 à 1906 par Yossef Leon puis Karl Limm. Il bénéficie des contributions prestigieuses de Cha'oul Tchernikhovski, Ya'aqov Fichman et Éfraïm Moché Lilien ; *Ha-Kechet* joue un rôle important dans la vie culturelle juive européenne du début du XX^e siècle.

⁴⁵² FICHMAN, Ya'aqov (1881, Balti, Bessarabie, Roumanie – 1958, Ramat Gan, État d'Israël). Influencé jeune par l'utilisation moderne de l'hébreu des auteurs de la Haskalah juive (Avraham Mapou, Adam Ha-Cohen, H. N. Bialik), il s'installe en 1901 à Odessa, publiant à Varsovie ses premiers écrits en hébreu dans les revues littéraires prestigieuses (*Ha-Dor*, *Olam Qatan*). Auteur d'un premier livre en 1910 - *'Agadot ve-chirim* [Contes et poèmes], il émigre en Palestine mandataire en 1919. Son rôle dans la vie littéraire juive y devient considérable ; directeur de plusieurs revues (*Ma'abarot*, *Ha-Chiloah* et *Moznayim*) et auteur d'une œuvre poétique et littéraire, il est couronné pour cette dernière du prix Bialik (1945, 1953) et du prix Israël (1957).

⁴⁵³ TCHERNIKHOVSKI, Cha'oul (1875, Mikhaïlovsk, Empire russe, Ukraine actuelle - 1943, Jérusalem, Palestine mandataire). À la fois médecin et artiste, ses œuvres romanesques et poétiques en hébreu marquent profondément la nouvelle culture juive en Palestine mandataire. Connu également pour ses traductions des classiques grecs (*L'Illiade* et *L'Odyssée*) et européennes (*Molière*, *Shakespeare*...), il jouit d'un prestige immense de son vivant (2 fois lauréat du prix Bialik de littérature, 1940 et 1942).

⁴⁵⁴ Né OPPENHEIM, Moritz Daniel (1800, Hanau - 1882, Francfort-sur-le-Main, Allemagne). Il est considéré par de nombreux historiens comme le premier peintre juif de l'ère moderne. Élève de nombreux peintres allemands et sympathisant des thèses des Lumières juives, sa réputation lui vaut d'être nommé professeur du grand-duc de Saxe-Weimar-Eisenach, Charles Frederick et portraitiste prestigieux (tableaux des membres de la famille Rotschild, etc).

⁴⁵⁵ Né GOTTLIEB, Moritz Saphir (1795, Lovasberény, Hongrie - 1858, Baden, Autriche). D'abord destiné à devenir rabbin, comme élève d'une yechivah, il se tourne rapidement vers une carrière littéraire, étudiant l'anglais, l'allemand, le latin et le grec. Connus surtout pour les nombreuses publications littéraires qu'il fonde entre 1821 et 1958, sa carrière est essentiellement journalistique et satirique.

Herchberg⁴⁵⁶ (1858-1943), Mark Antokolski⁴⁵⁷ (1843-1902) et Yitshaq Lévitane⁴⁵⁸ (1860-1900), Isidore Kaufman⁴⁵⁹ (1853-1921) et Lazar Krestin⁴⁶⁰ (1868-1938), Éfraïm Moché Lilien⁴⁶¹ (1874-1925) et Lesser Ouri⁴⁶² (1861-1931), Camille Pissarro⁴⁶³ (1830-1903), Alfred Nossig⁴⁶⁴ (1864-1943) et Boris Schatz⁴⁶⁵ (1866-1932), futur fondateur de l'École d'art Betsalel.

En 1901, des dessins et sculptures réalisés par des artistes juifs sont exposés pour la première fois en tant que tels dans l'une des salles du bâtiment qui abrite le 5^e Congrès sioniste à Bâle. La première « exposition juive » est présentée à Berlin en 1907. L'album intitulé « Artistes juifs⁴⁶⁶ » édité par Martin Büber⁴⁶⁷ (1878-1935), paraît en 1903 à Berlin, qualifie d'artistes juifs quatre peintres seulement. Il réunit des reproductions et des textes en rapport avec les œuvres des artistes Éfraïm Moché Lilien, Max Liebermann⁴⁶⁸ (1847-1935),

⁴⁵⁶ Né HERCHBERG, Avraham Chmou'el, parfois orthographié Hirschberg (1858, Kolno – 1943, Bialystok, Pologne). Historien, chercheur et romancier de langue hébraïque et yiddish, il fonde à Bialystok, la société de la langue hébraïque. Son importante œuvre, dont *Pinqas*, ne lui a pas survécu.

⁴⁵⁷ Né ANTOKOLSKI, Mark Matveïevich (1843, Vilnius, Lituanie - 1902, Francfort-sur-le-Main, Allemagne). Après des études à l'Académie impériale des arts à Saint-Petersbourg, il se fait connaître comme sculpteur, se spécialisant notamment dans le traitement de thématiques juives : *Un tailleur juif* (1864), *La discussion talmudique* (1866-1868) et *Spinoza* (1881). Sa sculpture *Ivan Le Terrible* (1871) fait une très forte impression au point que l'empereur russe Alexandre II, lui commande une copie en bronze pour son palais.

⁴⁵⁸ Né LÉVITAN, Yitshaq Ilyich (1860, Kibartai, Lituanie - 1900, Moscou, Empire russe). D'abord élève d'une yechivah, il se tourne rapidement vers une carrière artistique (étudiant à l'École de peinture, sculpture et architecture de Moscou), devenant peintre professionnel après 1877. Essentiellement peintre et paysagiste classique de renommée mondiale, son œuvre comprend également des dessins, illustrations, pastels et aquarelles.

⁴⁵⁹ KAUFMAN, Isidore (1853, Arad, Hongrie - 1921, Vienne, Autriche). Élève du portraitiste Joseph Matthäus Aimer (1818-1886) et étudiant à l'Académie d'art de Vienne, le peintre est très influencé par les Lumières juives. Ses œuvres abordent à de nombreuses reprises des thèmes juifs (scènes de la vie quotidienne des Juifs polonais et judaïsme hassidique).

⁴⁶⁰ KRESTIN, Lazar (1868, Kaunas, Lituanie - 1938, Vienne, Autriche). Élève de l'Académie des beaux-arts de Vienne et de Munich, ses peintures traitent très souvent de thèmes juifs (*Portrait d'un garçon juif*, 1923). Sioniste convaincu, il part à Jérusalem en 1910 pour enseigner à l'École d'art Betsalel, avant de repartir en Autriche.

⁴⁶¹ LILIEN, Éfraïm Moché (1874, Brohobycz, Empire russe, Ukraine actuelle - 1925, Badenweiler, Allemagne). Formé à l'Académie des beaux-arts de Krakow (1889-1893) et auprès du célèbre peintre polonais Jan Matejko (1838-1893), il conjugue très tôt carrière artistique et engagement politique dans le mouvement sioniste. Voyageant pour son compte en Palestine mandataire (1906-1918), il participe aux 5^e et 7^e congrès sionistes mondiaux à Bâle. Soutien du projet de création de l'École d'art Betsalel à Jérusalem, il y enseigne dès 1906. Très connu pour ses illustrations et dessins d'inspiration juive, biblique et sioniste, sa photo officielle de Théodor Herzl (1901) et l'emblème de l'École Betsalel lui assurent une renommée mondiale.

⁴⁶² Né OURI, Léo Lesser (1861, Birenbaum, Pologne - 1931, Berlin, Allemagne). Auteur d'une œuvre essentiellement impressionniste, il devient très vite célèbre pour ses peintures et pastels.

⁴⁶³ Né PISSARRO, Jacob Abraham Camille (1830, Charlotte-Amalie, îles Saint-Thomas, États-Unis - 1903, Paris, France). Peintre essentiellement impressionniste et néo-impressionniste, élève de Jean-Baptiste Corot (1796-1875) et à l'École des beaux-arts de Paris, ses œuvres lui valent une renommée mondiale (série de peintures consacrées à la ville de Pontoise, 1867-1895).

⁴⁶⁴ NOSSIG, Alfred (1864, Lviv, Ukraine - 1943, Varsovie, Pologne). À la fois sculpteur, poète et journaliste, ses sculptures, traitant de thèmes juifs, lui valent une importante reconnaissance (*Le roi David*, *Juda Maccabée*). Sioniste convaincu, il participe au premier congrès sioniste (1897) et écrit plusieurs ouvrages sur la question nationale juive et le socialisme.

⁴⁶⁵ SCHATZ, Boris (1866, Varniai, Empire russe, Lituanie actuelle - 1932, Denver, Colorado, États-Unis). D'abord élève d'une yechivah à Vilnius (Lituanie), il entre en parallèle à l'École de dessins de la ville (1883-1885). Considéré comme étant le père du nouvel Art juif, sa carrière démarre avec sa première grande sculpture *Hendel*. Sa sculpture *Mattathias le Maccabée* (1894) lui vaut une reconnaissance internationale. Militant sioniste convaincu, sa réputation est mondiale (médaille d'argent à l'exposition internationale de Paris, 1900). Fondant l'École de Betsalel officiellement le 5 octobre 1905, il en est le premier directeur et s'y consacre jusqu'à sa mort.

⁴⁶⁶ Soit en hébreu, *'Omanim Yehoudim*.

⁴⁶⁷ Né BÜBER, Martin Mordekhay (1878, Vienne, Autriche-Hongrie - 1935, Jérusalem, Palestine mandataire). Maîtrisant très tôt plusieurs langues (yiddish, allemand, hébreu, français et polonais) et formé autant au judaïsme qu'à la philosophie allemande, il milite dans le mouvement sioniste (1898). Éditeur du magazine *Der Jude* (1916-1924) et spécialiste du judaïsme hassidique (*Die Jeschichten des Rabbi Nachman*, 1906), il se rapproche un temps du mouvement anarchiste allemand, puis de l'Union générale des travailleurs juifs (Bund). Il cofonde en 1925 l'organisation Brit Chalom, militant pour un rapprochement judéo-arabe. Installé à Jérusalem en 1938, il enseigne à l'Université hébraïque l'anthropologie et la sociologie. L'essence de sa philosophie est contenue dans son célèbre livre *Ich-Du* (1923).

⁴⁶⁸ LIEBERMANN, Max (1847 - 1935, Berlin, Allemagne). Peintre et imprimeur formé aux Écoles des beaux-arts de Weimar (1869), Paris (1872) et des Pays-Bas (1876-1877), il mène sa carrière artistique à Berlin depuis 1884, fortement influencé par Édouard Manet (1832-1883). Éminent représentant du courant impressionniste en Allemagne, sa réputation devient

Lesser Ouri, Yozef Israëls⁴⁶⁹ (1824-1911), Solomon Joseph Solomon⁴⁷⁰ (1860-1927), Yéhoudah Epstein⁴⁷¹ (1870-1945). Les peintres juifs actifs et reconnus pour leur travail au début du XX^e siècle, se rattachent à différents courants picturaux, de l'école réaliste académique jusqu'au style dit du *jugendstil*⁴⁷².

Les peintres juifs traitent rarement de thèmes liés aux traditions et histoire juives, jamais à l'univers sioniste. Boris Schatz, pour sa part, pratique un langage artistique conservateur et académique, en particulier depuis ses études à Paris où il est formé à l'Académie Cormon, puis comme assistant de Mark Antokolski⁴⁷³ et auprès du sculpteur Alexandre Falguière⁴⁷⁴ (1831-1900) et du peintre Ferdinand Anne Piestre⁴⁷⁵ (1845-1925). Les Congrès sionistes sont l'occasion pour plusieurs artistes d'exposer leurs œuvres ou tout du moins, d'apporter leur contribution visuelle et graphique, sur le mode de la propagande, à l'éveil national juif. De nombreux autres peintres dessinent des pionniers juifs dans un style réaliste académique pour des documents du Fonds national juif, notamment les peintres Émile Ranzenhofer⁴⁷⁶ (1864-1930) et Salomon Roukhomovsky⁴⁷⁷ (fin XIX^e siècle - années 1950). Théodor Herzl apparaît sur l'une des cartes dessinées par ce dernier, en portrait, en compagnie d'une « fille de Sion » guidant le peuple juif vers sa terre. Son père, Israël Roukhomovsky⁴⁷⁸ (1860-1934) réalise une série d'objets décoratifs en acier mêlant style orientaliste et images empruntées au sionisme dans les années 1920 à Paris. Un groupe de peintres juifs appelés « Les bien-aimés⁴⁷⁹ » établis

progressivement mondiale grâce à ses nombreux portraits, dont celui du chancelier allemand Hindenburg (1847-1934) ou encore ses peintures bibliques (*Samson et Dalilah*, 1902).

⁴⁶⁹ ISRAËLS, Yozef (1824, Groningue - 1911, Scheveningen, Pays-Bas). L'artiste est un éminent représentant de l'école de peinture de La Haye.

⁴⁷⁰ SOLOMON, Joseph Solomon (1860, Londres - 1927, Birchington, Angleterre). Formé à l'Académie royale d'art anglaise, à l'Académie de Munich et à l'École des Beaux-Arts de Paris, il expose dès 1881 et devient l'un des premiers peintres juifs à entrer à l'Académie royale de Grande-Bretagne (1906), exerçant même les fonctions de président de la société royale des artistes anglais (1919). Portraitiste et illustrateur de livres de renom, ses peintures bibliques (*Samson*, 1867) et mythologiques (*Ajax et Cassandre*, 1886) le rendent célèbre.

⁴⁷¹ EPSTEIN, Yéhoudah (1870, Sloutzk, Empire russe, Biélorussie actuelle - 1945 ou 1946, Johannesburg, Afrique du Sud ?). Le peintre mène l'essentiel de sa carrière en Autriche avant de fuir ce pays en 1938, annexé par l'Allemagne nazie. La plus grande partie de son œuvre est confisquée par le régime nazi qui efface de celle-ci son nom. Portraitiste et peintre paysagiste renommé, ses toiles, *Autoportrait* (1919) et *Paysage italien* (1927 ?) font date.

⁴⁷² Ce courant pictural est l'équivalent en Allemagne de l'Art nouveau. Le terme apparaît en janvier 1896 dans la revue munichoise *Jugend* (1896-1940) pour désigner des artistes décidant de rompre avec un passé jugé académique, en faveur d'une modernité caractérisant les jeunes artistes autrichiens et allemands. Parmi les représentants les plus connus de l'Art nouveau, figurent entre autres Gustav Klimt (1862-1918), Fritz von Uhde (1848-1911) et Franz von Stuck (1863-1928).

⁴⁷³ Celui-ci le soutient et le fait entrer à l'Académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg.

⁴⁷⁴ FALGUIÈRE, Alexandre (1831, Toulouse - 1900, Paris, France). Professeur à l'École des beaux-arts et membre de l'Académie des beaux-arts, ses sculptures le rendent célèbre en France à la fin du XIX^e siècle, un pays où il influence de nombreux sculpteurs à la même époque, pour la plupart ses anciens élèves.

⁴⁷⁵ Né CORMON, Fernand (1845 - 1924, Paris, France). N'ayant probablement jamais séjourné en Palestine mandataire, ses paysages et ses figures de pionnier semblent emprunter aux contextes autrichien et allemand leurs références. Son style mêle réalisme « *jugendstil* » pour ses œuvres de propagande et « Fin de Siècle » pour ses paysages peints.

⁴⁷⁶ RANZENHOFER, Émile (1864 - 1930, Vienne, Autriche). Également orthographié Renzenhofe, son importante œuvre mêle peintures à l'huile, gravures, dessins et aquarelles. Militant sioniste convaincu, il dessine pour le compte du Fonds National juif (soit en hébreu le KKL - Kérèn Ha-Qayémèt Le-Yisra'el, une institution de premier plan de l'Organisation sioniste fondée en 1901) des affiches, illustrations et invitations. L'artiste souscrit à l'acception sioniste selon laquelle il n'y a pas de réelles frontières entre la création libre et le dessin appliqué. Il réalise l'essentiel de son travail pour le mouvement sioniste dans les années 1902-1903, après être sorti diplômé de l'Académie des beaux-arts de Vienne et, vraisemblablement, être gagné aux théories de Théodor Herzl, diffusées à la même époque.

⁴⁷⁷ ROUKHOMOVSKY, Salomon (fin XIX^e siècle - années 1950). Parallèlement à sa carrière de dessinateur et sculpteur de renom, il mène un parcours engagé d'artiste au service du mouvement sioniste. Ses dessins, caricatures et articles paraissent dans les journaux sionistes français (*L'Écho sioniste*, *Le peuple juif...*) et en Allemagne (revue *Ost Und West*). L'une de ses cartes postales intitulée *Ha-mahchavah ha-aharonah* [La dernière pensée] montre Théodor Herzl sur son lit de mort, le bras tendu en direction de la terre d'Israël, le peuple juif prostré aux pieds de son lit.

⁴⁷⁸ Né KATZKELEVITCH, Israël (1860, Mozyr, Lituanie - 1934, Boulogne-Billancourt, France). Orfèvre et graveur sur métal talentueux et reconnu, exerçant rapidement à Paris (médaillon de 3^{ème} classe au salon des arts français, 1903), il est réputé pour la réalisation de coffrets en métaux précieux et de boîtes richement décorées. Auteur d'une plaquette de bronze vendue au profit de l'Union française pour le sauvetage de l'enfance (1904), son œuvre continue à être exposée après sa mort (rétrospective au musée Israël, 1997).

⁴⁷⁹ Soit en hébreu, *Maḥmadim*.

dans la même ville, à la veille de la Première Guerre mondiale, crée ses œuvres dans un style « *jugendstil* sioniste ».

Au milieu de cette première effervescence artistique, Boris Schatz associe rapidement l'idée de créer une école d'art et de travaux (Betsalel) à l'apparition d'un nouvel art, spécifiquement juif.

« Il y a longtemps déjà que j'affectionne cette idée et les préparatifs pour celle-ci. Depuis ce même temps où j'étais étudiant d'art à Paris, quand autrefois mon sentiment a pris corps, j'ai ressenti l'anormalité chez nous, les Juifs qui étudions l'art avant que ne soit connues les composantes de l'anomalie, même chez ceux que les circonstances favorisaient et qui étaient devenus des artistes, qui s'étaient faits un nom dans le monde. Étrangers, déracinés, seuls, nous nous sommes trouvés dans une atmosphère étrangère au milieu d'un peuple qui ne comprenait pas notre esprit, notre vie et nos idéaux [...] malgré cela il y avait aussi des êtres d'exception qui voulaient œuvrer à soigner leur âme et qui ont créé des images hébraïques [...]. Je cherchais un autre remède à la situation affligeante du malheureux artiste juif loin de l'Europe, loin de la culture européenne et de la diaspora [...] dans la terre d'Israël désertique, dans la Jérusalem détruite. Là-bas nous édifierons un coin tranquille pour notre art hébreu⁴⁸⁰. »

Le contenu de la nouvelle culture hébraïque fait l'objet d'une controverse : doit-elle être juive, européenne ou orientale ? L'écrivain Micha Yossef Berditchevsky⁴⁸¹ (1865-1921) prône la prééminence d'une « orientation européenne universaliste » dans la culture juive. L'intellectuel Ahad Ha-Am⁴⁸² (1865-1921), défend à l'inverse la nécessité d'une orientation culturelle juive. Les délégués du mouvement sioniste discutent entre eux lors du premier Congrès sioniste de l'environnement et de la philosophie auxquels cette culture doit se rattacher. Son contenu, pour les uns⁴⁸³, doit s'enraciner dans la tradition juive. Pour les autres sionistes⁴⁸⁴, et donc héritiers du mouvement des Lumières juives, la dimension laïque du judaïsme doit primer.

La troisième approche⁴⁸⁵ privilégie la langue hébraïque et l'ancrage de la nouvelle culture en terre d'Israël. Le V^e Congrès sioniste en 1901 marque un tournant dans la définition de la culture nationale juive. De jeunes intellectuels, Martin Buber, Hayim Weizmann⁴⁸⁶ (1874-

⁴⁸⁰ SCHATZ, Boris. *Darkenou* [Notre voie] (1923), cité par OFRAT, Gid'on. « Ha-hazon chel betsalel 1906-1929 » [La vision de Betsalel, 1906-1929] *ha-makhon chel gid'on 'ofrat, 'arkhiyon textim* [en ligne]. 16 janvier 2016, URL : <http://gideonofrat.wordpress.com/2011/01/16/>. Consulté en janvier 2019.

⁴⁸¹ BERDITCHEVSKY, Micha Yossef (1865, Medzhydizh, Empire russe, Ukraine actuelle – 1921, Berlin, Allemagne). L'écrivain publie ses premiers écrits dans le quotidien hébreu *Ha-Méltz* (Saint-Petersbourg), y défendant les thèses du mouvement des Lumières juives. Docteur en philosophie, marqué par la philosophie d'Hégel, ses articles et nouvelles paraissent en Ukraine dans les journaux hébreux. Auteur d'une dizaine de livres, sa littérature raconte les difficultés de l'existence juive dans la Russie d'alors et la dégradation de ses formes traditionnelles d'existence. Son œuvre paraît en partie à titre posthume : *Die Sagen Der Yuden* [Les légendes des juifs], 5 vol., 1927.

⁴⁸² Né GINSBERG, Acher Zvi Hirsh (1856, Skvyra, Empire russe, Ukraine actuelle – 1927, Tel Aviv, Palestine mandataire). Il est connu sous son pseudonyme et nom hébreu Ahad Ha'am, emprunté à Genèse 27, 10 (littéralement en français, « l'un du peuple »). Acher Ginsberg est l'un des plus importants penseurs sionistes et intellectuels juifs du premier quart du XX^e siècle. Voir entrée glossaire « 'AHAD HA-'AM ».

⁴⁸³ Parmi les partisans les plus connus de cette philosophie, se trouve Mordekhai Marcus Ehrenpreis, rabbin de la communauté juive de Bulgarie (1869, Lvov, Ukraine - 1951, Saltsjöbaden, Suède).

⁴⁸⁴ Comme l'historien juif sioniste Yossef Klauzner, né KLAUZNER, Yossef Gedaliah (1874, Valkininkai, Lituanie - 1958, Jérusalem).

⁴⁸⁵ Dont l'un des éminents défenseurs est SOKOLOV, Nahoum (1859, Wiszogród, Pologne - 1936, Londres, Grande-Bretagne). Écrivain, poète et journaliste juif célèbre, il exerce les fonctions de secrétaire général (1905-1909) et président (1932-1935) de l'Organisation sioniste mondiale.

⁴⁸⁶ Né WEIZMANN, Hayim Azri'el (1874, Motal, Empire russe, Biélorussie actuelle - 1952, Rehovot, État d'Israël). Chimiste renommé, citoyen anglais (depuis 1910), il participe à l'effort de guerre de la Grande-Bretagne depuis 1916 avant de jouer un rôle central dans la déclaration Balfour (2 novembre 1917). Fervent militant sioniste dès 1897 (délégué au premier congrès sioniste de Bâle), il est président de l'Organisation sioniste (1920-1931 ; 1935-1946) et premier président de l'État d'Israël, 1949-1952).

1952), Léo Motzkin⁴⁸⁷ (1867-1933) et d'autres défendent un projet culturel et philosophique opposé à celui du président de l'Organisation sioniste, Théodor Herzl, de nature essentiellement politique. Pour eux, « l'indépendance et la création intellectuelle juive » sont des éléments fondamentaux de la vision sioniste. Des dirigeants sionistes de premier plan comme Max Nordau⁴⁸⁸ (1849-1923) et Martin Buber s'interrogent sur l'identité de « l'artiste sioniste ». Le premier, rejetant catégoriquement l'idée d'un « art pour l'art », fait jouer à l'artiste « un rôle concret et propagandiste au service des institutions sionistes⁴⁸⁹ ». Le second réfute cette position « orthodoxe » et fonctionnelle, voyant dans la nouvelle culture juive « un mode de guérison nationale », dans la mesure où elle restaure « la dimension sensorielle naturelle de l'esprit juif cadenassé dans le lieu d'étude talmudique et ses ouvrages⁴⁹⁰ ».

Le sculpteur Boris Schatz conçoit son projet de création d'école d'arts et métiers en prenant comme modèle Betsalel Ben Ouri, l'artisan en chef, selon des sources bibliques, de la construction du Tabernacle⁴⁹¹. Un lien historique unit pour lui cette figure classique de l'héroïsme juif aux héritiers contemporains de l'idée nationale juive (le sionisme). La renaissance nationale juive doit avoir pour lui un aspect artistique. Boris Schatz pense, à cet égard, l'élaboration du nouvel Hébreu à la lumière de l'antique splendeur juive des temps bibliques. Cet homme doit être libre, fier, profondément attaché à sa terre et à son peuple. Il hérite, comme pour les autres peuples, d'une longue tradition dans de nombreux domaines (institutions politiques et religieuses, etc.). Boris Schatz inscrit la naissance de son école dans un univers utopique, centré autour d'un foyer hébreu, lieu de l'enracinement des nouveaux Juifs, établis à la fois dans un pays nouveau et le terreau culturel de leurs ancêtres. L'art est pour lui un « temple » où il rêve de célébrer « le culte face au Saint Art », enseigner aux humains « l'idéal de la splendeur et de la bravoure » et leur apprendre « le bien et la haine du mal ». Il se voit tel un grand prêtre dominant les artistes qu'il considère également comme des prêtres. Son projet est dépeint en 1910 en des termes grandioses : « lorsque nous connaissons la venue du Messie, Betsalel bâtira le Temple. Nous l'avons entendu tellement de fois de la bouche de visiteurs de l'école, craintifs et critiques, au point que nous tous sommes certains que cette mission ne sera pas confiée à d'autres⁴⁹². » Son crédo artistique est très idéaliste : « j'ai rêvé d'une secte d'artistes pénétrés d'esprit saint, des hommes libres, loin du monde de la Bourse et de la bande des critiques d'art dont c'est le métier, des artistes dont l'amour et le goût sont naturels, des artistes sains de corps, l'esprit courageux avec des rêves de lumière dans leur esprit⁴⁹³. » À l'origine de cette vision, il y a un constat négatif, mais non désespéré : « L'idée que Betsalel bâtisse notre Temple et toute cette attente de la splendeur etc. [...] selon ce que j'avais imaginé, se sont évaporés maintenant face à la réalité médiocre et grossière, face à la génération qui atteste qu'elle n'a pas été encore formée à cela. » Le professeur affectionne

⁴⁸⁷ MOTZKIN, Léo (1867, Brevary, Empire russe, Ukraine actuelle - 1933, Paris, France). Après des études secondaires et universitaires à Berlin, il adhère au mouvement sioniste dès sa création, co-écrivant le programme de Bâle. Membre de la délégation juive à la Conférence de la paix de Paris (1919), il devient un spécialiste de la question des minorités nationales. Président de la commission exécutive sioniste (1925-1933), il meurt à Paris et est enterré à Jérusalem (1934).

⁴⁸⁸ Né SUDSELD, Simon Maximilien (1849, Pest, Empire austro-hongrois - 1923, Paris, France). Médecin à Budapest à partir de 1878, il arrive à Paris en 1880 et travaille comme correspondant du journal viennois *Neue Freie Presse*. L'affaire Dreyfus le pousse à rejoindre le mouvement sioniste. Participant avec Théodor Herzl à la fondation de l'Organisation sioniste mondiale, il est célèbre pour ses livres *Dégénérescence* (1892) et *Paradoxe sociologique* (1893).

⁴⁸⁹ OFRAT, Gid'on. « Ha-ḥazon chel betsalel 1906-1929 » [La vision de Betsalel, 1906-1929], *op. cit.*

⁴⁹⁰ *Idem.*

⁴⁹¹ Betsalel Ben Ouri est un personnage de la Bible figurant dans le livre de l'Exode (31,1-6 ; 36-39). Il y est mentionné comme étant le maître d'œuvre du Tabernacle - c'est-à-dire le sanctuaire des Hébreux dans le désert, incluant l'Arche de l'alliance. Dieu le désigne nommément à Moïse pour édifier la construction sainte. Betsalel signifie littéralement en hébreu « dans l'ombre de Dieu » ou « sous la protection de Dieu ». Les sources traditionnelles datent cette période des XVI^e - II^e siècle AEC ; les sources historiques et exégétiques situent la rédaction de l'Exode autour du VI^e siècle AEC (voire postérieurement ou antérieurement selon les chronologies haute ou basse utilisées).

⁴⁹² SCHATZ, Boris. « Betsalel, toldotav, mehouto ve-'atido » [Betsalel, son histoire, son essence et son avenir] (*Snouit*, 1910, p.3) cité par OFRAT, Gid'on. « Ha-ḥazon chel betsalel 1906-1929 » [La vision de Betsalel, 1906-1929], *op. cit.*

⁴⁹³ *Idem. Op. cit.*

encore cette vision estimant que « le créateur ne veut en aucun cas abandonner la création de son esprit, de son espérance. » Car « à cette heure solitaire et lugubre, il empoigne encore sa conscience et la secoue dans le giron de la chaude nostalgie de voir son Temple, le temple de son art⁴⁹⁴. » La conception de Betsalel comme sanctuaire qui reprend la trame biblique dans laquelle Betsalel est le bâtisseur du sanctuaire juif est déjà évoquée en 1903 lors de la rencontre entre Boris Schatz et Théodor Hertzl.

La fondation de l'école est subordonnée dans son esprit, à la perspective d'un retour en terre d'Israël du peuple juif après 2000 ans d'exil et à l'établissement d'un pont entre le passé, le présent et le futur juif. Le premier recouvre la vie juive en diaspora⁴⁹⁵, le second l'existence en Terre d'Israël et le troisième la renaissance nationale juive, au servir de laquelle se trouve l'école.

D'autres penseurs sionistes estiment, à l'inverse de Boris Schatz, que le nouvel Homme juif doit se construire d'abord à partir d'une modification de l'image associée à « l'ancien Juif » vivant en diaspora. Ainsi pour Ahad Ha'Am, le nouveau judaïsme doit advenir en reprenant notamment à son compte les images véhiculées par ces nouveaux héros dont le peuple se sent proche. Leur puissance découle pour l'essentiel, non de la valeur historique des actes qu'ils ont réellement accomplis, mais de la force avec laquelle ils sont idéalisés par le peuple.

La direction du mouvement sioniste allemand soutient officiellement dès janvier 1905, le projet d'école d'art juive en terre d'Israël imaginée par Boris Schatz. Publiquement présentée par Otto Warbourg⁴⁹⁶ (1859-1938) au VII^e Congrès sioniste qui se tient à Bâle⁴⁹⁷, sa future création recueille un large soutien des délégués. Ce Congrès vote une résolution appelant à la création de l'École d'art Betsalel en terre d'Israël. Le projet d'établissement d'une école d'arts et métiers en Palestine prend alors un tour concret. Une société coopérative allemande, du nom de Betsalel, est enregistrée le 8 octobre 1905⁴⁹⁸ avec pour objet, la promotion du « travail manuel et de l'industrie locale en terre d'Israël et dans les pays voisins⁴⁹⁹ ». La mission du nouvel établissement est multiple : « donner une formation à la population de Jérusalem » pour qu'elle exerce certains métiers ; assurer un développement à l'« art juif original » ; aider les artistes juifs à trouver une « expression visuelle » personnelle, en soutenant leur désir qui, pour nombre d'entre d'eux, selon son fondateur, se languissent « de l'indépendance intellectuelle et spirituelle » ; promouvoir une synthèse entre « traditions artistiques européennes et celles des desseins juifs de l'Est et de l'Ouest ». L'ensemble doit se fondre dans la « culture locale de la terre d'Israël⁵⁰⁰ ». Les instances dirigeantes du mouvement sioniste sont ainsi à l'origine de la création de l'école Betsalel. Celle-ci naît en 1906 à Jérusalem sous l'impulsion du sculpteur et sioniste convaincu Boris Schatz, son premier directeur.

⁴⁹⁴ SILMAN, Kadish Leib, « 'Al betsalel ve-'al yotsro » [Sur Betsalel et son fondateur]. *Ha-po'el ha-tsa'ir*, vol. 3, n° 18, p.7-8, cité par OFRAT, Gid'on, « Ha-ḥazon chel betsalel 1906-1929 » [La vision de Betsalel, 1906-1929], *op. cit.*

⁴⁹⁴ *Idem. Op. cit.*

⁴⁹⁵ C'est-à-dire en exil dans l'idéologie sioniste.

⁴⁹⁶ WARBOURG, Otto (1859, Hambourg - 1938, Berlin, Allemagne). Botaniste de formation, spécialiste de taxinomie végétale, professeur et membre de la prestigieuse Royal Society of London for the Improvement of Natural Knowledge, il adhère très tôt au mouvement sioniste. Otto Warbourg fonde avec Arthur Ruppin la société Hahcharat Ha-Yichouv, dont l'objectif est d'acquérir pour le compte du Fonds National juif des terres cultivables en Palestine ou à mettre en valeur, dans l'optique de leur développement, et de l'installation de nouveaux émigrants juifs. Président de l'Organisation sioniste (1911-1921), il crée le jardin botanique national d'Israël (1931), dépendant de l'Université hébraïque, avant de repartir quelques temps plus tard en Allemagne où il finit ses jours.

⁴⁹⁷ Le congrès sioniste se tient durant les mois de juillet et août 1905.

⁴⁹⁸ OFRAT, Gid'on. « Ha-ḥazon chel betsalel 1906-1929 » [La vision de Betsalel, 1906-1929], *op. cit.*

⁴⁹⁹ SHILO-COHEN, Nourit (ed.). *Betsalel chel schatz: 1906-1929* [Betsalel de Schatz: 1906-1929]. Jérusalem : The Israel Museum, 1983 (5743), p. 34-36.

⁵⁰⁰ Betsalel Academy of Arts and Design of Jerusalem. « History and Landmarks » *betsalel* [en ligne]. 2012, URL : <http://www.betsalel.ac.il/en/about/landmarks/>. Consulté en janvier 2019.

c. L'École et l'Académie d'art Betsalel

L'École d'art et de travaux Betsalel ferme ses portes en 1929, suite aux innombrables difficultés financières rencontrées durant ses vingt-trois premières années d'existence. Elle les rouvre comme École d'arts et de travaux du Nouveau Betsalel en 1935 sous la direction de Yossef Budko⁵⁰¹ (1888-1940), un imprimeur berlinois réputé, arrivé en Palestine mandataire en 1933 et entouré d'un groupe d'enseignants et d'élèves allemands, tous anciens étudiants de l'école du Bauhaus. Sa direction, soumise aux pressions du nouveau régime nazi, l'a fermé quelques temps plus tôt⁵⁰². Désormais appelée « le nouveau Betsalel », sa réouverture est placée sous le signe du « modernisme » et de l'avant-garde esthétique incarnée par le Bauhaus allemand. L'étude de la typographie et de l'art graphique est privilégiée dans son programme. L'art doit être pratiqué d'une façon qui exprime l'expression du « développement socio-économique⁵⁰³ ». L'école doit permettre la création d'une production locale, autant artistique qu'artisanale, selon son directeur⁵⁰⁴. La philosophie et l'esthétique prônées par l'école d'avant-garde allemande l'influencent désormais autant que les objectifs poursuivis par le mouvement sioniste. Sa production tente de répondre aux besoins de la société et aux caractéristiques de l'environnement local. Les choix esthétiques souscrivent simultanément à une l'influence orientale (locale) et des tendances modernistes européennes. Créé en 1938 par l'un de ses élèves, son symbole, une sorte de main de Fatmah⁵⁰⁵, avec au milieu une forme évoquant les bâtiments de l'école, traduit parfaitement ce mélange. Ce symbole préislamique, probablement d'origine berbère puis arabo-musulman, est détourné et devient un objet moderne européenisé, dans le style du Bauhaus. Ses formes sont simples, géométriques et condensées.

Le crédo philosophique et idéologique qui guide Yossef Budko⁵⁰⁶, durant sa présidence de l'École du Nouveau Betsalel, postule qu'un artiste doit être lié « à son environnement et au caractère de son peuple et de son pays ». L'œuvre personnelle et le style national sont attachés l'un à l'autre. Yossef Budko, comme après lui Mordekhay Ardon⁵⁰⁷ (1896-1992), le directeur qui lui succède, veut « développer un style local authentique » lequel correspond à « la spécificité juive de la terre d'Israël ». La modernité et l'art occidental sont, pour les deux, des outils qui doivent leur permettre d'y arriver. Les deux directeurs retrouvent de ce point de vue le projet initial de Boris Schatz. Ils le rejoignent aussi dans sa vision de l'artiste abandonnant son pays pour un autre, contraint alors de modifier ses moyens d'expression et tonalités. Il doit néanmoins rester fidèle à ses origines et « conserver ce qu'il a déjà fait dans le passé », de toutes

⁵⁰¹ BUDKO, Yossef (1888, Plonsk, Empire russe, Pologne actuelle – 1940, Jérusalem, Palestine mandataire). Arrivé à Berlin jeune, il est formé au graphisme et au dessin, notamment par l'artiste juif réputé, Hermann Strück (1876-1944). Se spécialisant dans le dessin et la gravure sur bois, ses œuvres traitent, pour une large part, de thèmes empruntés à la vie des communautés juives de diaspora et à de scènes bibliques. Installé en Palestine mandataire, auréolé de sa renommée d'artiste et d'imprimeur établi à Berlin, il dirige l'École d'art et de travaux du Nouveau Betsalel de sa réouverture à sa mort.

⁵⁰² École des beaux-arts et d'art appliqué, fondée en 1919 à Weimar par Walter Gropius (1883-1969), l'un des pionniers de l'architecture moderne, elle exerce son activité jusqu'en 1933. Sa philosophie avant-gardiste du design définit celui-ci comme un composé de beauté et de fonctionnalité, obtenu à travers une simplification extrême de la forme et une réflexion très poussée précédant le lancement du processus de création. Sa conception de l'objet mêle également vision personnelle de l'artiste et production de masse de ce dernier. Voir entrée glossaire « BAUHAUS (École du) ».

⁵⁰³ Bezalel Academy of Arts and Design of Jerusalem. « History and Landmarks », *op.cit.*

⁵⁰⁴ Propos tenus le 17 juillet 1936.

⁵⁰⁵ Soit en hébreu, *hamsah*.

⁵⁰⁶ BUDKO, Yossef « Ha-'oman ve-'artso » [L'artiste et son pays]. *Ha-'Aretz*, 15 août 1940. In OFRAT, Gid'on. « Haratzional chel betsalel hé-ḥadach 1935-1965 » [La logique du Nouveau Betsalel 1935-1965] *ha-makhon chel gid'on ofrat, arkhiyon textim* [en ligne]. 16 janvier 2011, URL : <https://gideonofrat.wordpress.com/2011/01/16/>. Consulté en janvier 2019.

⁵⁰⁷ Né BRONSTEIN, Mordekhay, Éli'ezer (1896, Tuchów, Autriche-Hongrie, Pologne actuelle - 1992, Jérusalem). Peintre israélien de réputation nationale et internationale, d'orientation abstraite et surréaliste, il est formé à l'école allemande du Bauhaus (1920-1925) en même temps que les peintres Paul Klee (1879-1940) et Vassily Kandinsky (1866-1944). Arrivé en Palestine mandataire (1933), il s'installe à Jérusalem, un lieu qui imprime sa marque sur son travail. Parallèlement à son parcours artistique, il développe après 1940 l'École d'art et de travaux du Nouveau Betsalel, autour des préceptes et de la philosophie de l'École du Bauhaus allemand.

ses forces, car ses racines plongeront de la sorte profondément dans les attributs de son « âme juive ». L'art est international en tant que bien artistique mais « ses forme et expression sont nationaux⁵⁰⁸ ». L'artiste juif établi en terre d'Israël prend ses distances avec « des formes importées » et trouve désormais de nouvelles sources d'inspiration. Celles-ci empruntent au sol qu'il foule sous ses pieds, à « l'odeur de la terre » qui lui monte à ses narines et à « la physionomie des montagnes et des rochers, les vallées et les collines

Sous la présidence de Yossef Budko, l'art fonctionnel et le développement industriel sont au centre du projet du Nouveau Betsalel. La dimension productiviste de l'idéologie sioniste est intégrée au projet éducatif et artistique de l'école. Ses élèves, dans les années 1935-1940, une fois diplômés, doivent s'intégrer au monde des échanges commerciaux en Palestine mandataire et, plus tard, en Israël. L'objectif pour eux n'est plus de travailler dans les ateliers qui fonctionnent à l'intérieur de l'établissement. Le Nouveau Betsalel forme ainsi ses élèves aux tâches liées au processus d'impression et à celles relevant des différentes phases de la production industrielle.

Les formation et œuvres créées sont dominées dans le département « graphisme » par le style « figuratif » imposé par Rudy Dayan⁵⁰⁹(1908-2005) durant le temps où il le dirige (1935-1965). Celui-ci reprend directement le concept allemand de l'affiche objet⁵¹⁰. L'autre département important de l'École du Nouveau Betsalel puis de l'École d'art Betsalel, dans les années 1935 à 1956, est celui de l'acier. Codirigé par Ludwig Yehuda Wolpert⁵¹¹ (1900-1981) dans les années 1935-1956 et par David Heinz Gumbel⁵¹² (1906-1992) entre 1935 et 1965, il place au cœur de son enseignement la notion de « conception fonctionnelle », largement empruntée aux théories du Bauhaus allemand. La forme de l'objet créée par l'élève doit être aussi proche que possible de son processus d'élaboration. Ses forme artistique et usage priment sur toute autre considération. La fonctionnalité de l'objet constitue la seconde orientation de la formation.

Le dessin industriel⁵¹³ occupe également une place importante dans la création d'objets en métal dès les débuts du département « acier » en 1935. Des tours électriques sont introduits dès le début dans les ateliers pour façonner des pièces cylindriques. Outre les départements, « graphisme appliqué » « acier », sont introduits dans le Nouveau Betsalel ceux de la « calligraphie » dirigé de 1935 à 1960 par Yerakhmi'el Schechter⁵¹⁴ (1900-1989), du « graphisme libre », dirigé par Yossef Budko de 1937 à 1940, Modekhay Ardon entre 1940 et

⁵⁰⁸ BUDKO, Joseph cité par OFRAT, Gid'on. « Ha-ratzional chel betsalel hé-hadach 1935-1965 » [La logique du Nouveau Betsalel, 1935-1965], *op.cit.*

⁵⁰⁹ Né DEUTSCH, Rudolph, son nom complet est Rudolph Dayan.

⁵¹⁰ Le style affiche ou *Plakat style* est conçu par le graphiste et affichiste Lucien Bernhard (né Emil Khan, 1883, Cannstatt, Allemagne – 1972 New-York, État de New York, États-Unis). Son graphisme est basé sur la création d'un dessin simple, l'utilisation de couleurs en aplat et l'emploi de caractères visuellement accrocheurs. Les formes et objets sont stylisés à l'extrême, l'affiche étant composée autour d'un objet central.

⁵¹¹ Né WOLPERT, Ludwig, Yehouda (1900, Heidelberg, Allemagne-1981, New York, État de New York, États-Unis). Orfèvre et designer devenu célèbre aux États-Unis, il doit sa renommée à son travail pionnier en matière de création d'objets de culte juif, dans un style moderne (coupe utilisée lors du *sedër* pascal, 1929 ; Arche sainte, 1949, etc.). Travaillant l'argent, le verre, le bois d'ébène etc., il enseigne à l'école du Bauhaus (1923-1933), en y inventant le concept d'« art optique » (op art). Émigrant en Palestine en 1933, il enseigne à l'École d'art et de travaux Betsalel dont il dirige la département « acier » avec le joaillier David Gumbel, avant d'émigrer aux États-Unis en 1956.

⁵¹² Né GUMBEL, Detlev Heinz (1906, Sinsheim, Allemagne-1992, État d'Israël), designer et orfèvre célèbre, il émigre en Palestine en 1936 et enseigne à l'École d'art et de travaux Betsalel dont il codirige le département « acier » (1936-1955). Sa célébrité est due à la création d'objets de culte juif réalisés dans un style très moderne (pochette cousue d'argent pour le rouleau de la Déclaration de l'Indépendance de l'État d'Israël, 1949 ; *mézouzah* du bâtiment de la Cour suprême de justice israélienne, 1992).

⁵¹³ Dessin réalisé le plus souvent au trait ou au lavis qui vise à décrire les éléments et ensembles conçus et fabriqués par l'industrie.

⁵¹⁴ SCHECHTER, Yerakhmi'el (1900-1989, Jérusalem). Il exerce les fonctions de directeur de l'École d'art Betsalel, de 1955 à 1957.

1942, Ya'aqov Steinhardt⁵¹⁵ (1887-1968) entre 1949 et 1953, et de la « sculpture » dirigé en 1949 par Zeev Ben-Tzvi⁵¹⁶ (1904-1952) et entre 1939 et 1949 et 1952 et 1956 par Jakob Lev (1886-1963).

Après le décès de Yossef Budko le 16 juillet 1940, son successeur, Modekhay Ardon, également partisan de la philosophie artistique de l'école du Bauhaus, impose un projet de formation, à la fois « apprentissage de la vie concrète » et « action en terre d'Israël de meilleure qualité⁵¹⁷ ». Le travail d'un graphiste, énonce-t-il dans son programme en 1942, doit être fonctionnel et utilisable dans toutes les branches de l'industrie et du commerce du pays. Il doit savoir tout concevoir, du logo commercial à l'affiche, de l'étiquetage à l'emballage, du timbre au modèle de lettre, etc. Le rôle de l'école est de former un nouveau graphiste dont l'activité s'inspire du pays et du peuple, une visée rendant celle-ci irremplaçable. L'ancrage du graphiste en terre d'Israël est indispensable car celui qui vient de l'étranger ne peut remplir cette mission, étant, dans la plupart des cas, très éloigné de cette dernière.

L'École forme, pour son directeur, un élève apte à servir le public en lui apprenant à créer des enveloppes, illustrations, couvertures de livres, en-têtes, logos pour des institutions publiques, des usines, des organismes prestigieux. Les élèves dessinent des sigles pour le service des cartes militaires ou des images murales pour des cantines, voire des illustrations pour des journaux de soldats. Leur contribution se fait sentir au sein de la partie artistique des manuels d'enseignement, où même dans des annonces publicitaires publiées dans la presse.

Le graphisme est fonctionnel sous la direction de Rudy Dayan (participation à des projets nécessaires à la construction de l'État). Le graphisme est également « libre », sous la direction de Mordekhay Ardon (projets au service de la société et du peuple⁵¹⁸). Rudy Dayan, le directeur du département « graphisme fonctionnel » pense sa discipline comme devant renforcer le lien unissant le citoyen à son État et exprimer une idée « féconde et stimulante » du point de vue social. Son département conçoit des affiches sur des thèmes liés aux accidents de la route, au travail, ou encore aux consignes à respecter par le public dans un autobus. Le Nouveau Betsalel souhaite être inséré de plus en plus fortement dans la vie du pays.

Le directeur de l'école, Mordekhay Ardon, étoffe en 1941 les fonctions du département « graphisme », lui adjoignant la lithographie. Les élèves apprennent désormais à concevoir « les dessins pour livres d'enfants, pour les images murales destinées au jardin, les feuillets de proverbes hébreux en belle écriture pour l'école, un abécédaire pour enfants [...], les emblèmes des fêtes, des modèles pour « les pièces du Fonds national juif⁵¹⁹ ». En élargissant la gamme des activités du département « graphisme » de l'école en 1941, il souhaite « embellir » l'esthétique des écoles et jardins d'enfants⁵²⁰ et former « le professeur de dessin pour les écoles » à partir d'une sélection de jeunes gens talentueux formés pédagogiquement » et doués

⁵¹⁵ STEINHARDT, Ya'aqov (1887, Zerkow, Allemagne-1968, Nahariya, État d'Israël). Enseignant à l'École d'art et de travaux Betsalel de 1940 à 1949, directeur de son département « graphisme libre » de 1949 à 1953, il exerce les fonctions de directeur de l'École du Nouveau Betsalel de 1953 à 1955 puis à nouveau celle de professeur de 1955 à 1957.

⁵¹⁶ Né KOUYAVSKY, Zé'ev (1904, Ryki, Empire russe-1952, Jérusalem). Émigré avec sa famille à Varsovie en 1921 où il suit les cours de l'école d'art de la ville, avant de s'installer en Palestine en 1923, il suit l'enseignement de l'École d'art et de travaux Betsalel dans les années 1923-1924, avec notamment pour professeur, Boris Schatz. Influencé par le cubisme de Pablo Picasso et de Georges Braque dans les années 1930 après un séjour formateur à Paris en 1928, il entame une carrière de sculpteur portraitiste. Ses œuvres sont exposées en Palestine dès 1932, notamment le portrait de Shmaryahou Levin (un dirigeant et écrivain sioniste de première importance, 1867-1935) qui le rend célèbre. Il séjourne à Paris et à Londres dans les années 1937-1938 où ses œuvres sont notamment présentées à la Royal Academy of Arts de Londres. L'artiste sculpte des monuments commémoratifs à vocation éducative (1939-1945). Zé'ev Ben-Tzvi enseigne à l'École Betsalel de 1949 jusqu'à sa mort, la dirigeant brièvement dans les années 1952-1953. Les élèves de Zé'ev Ben-Tzvi et Jakob Lev reprennent leur style et formes et, se les réappropriant, développent à leur tour les leurs dans le même esprit.

⁵¹⁷ OFRAT, Gid'on. « Ha-ratzional oukhom hé-hadach 1935-1965 » [La logique du Nouveau Betsalel 1935-1965], *op. cit.*

⁵¹⁸ *Idem.*

⁵¹⁹ Lettre adressée à L.A. Meyer le 04/02/1941, Archives municipales de Jérusalem, boîte 235, dossier 315, citée par OFRAT, Gid'on. « Ha-ratzional chel betsalel hé-hadach 1935-1965 » [La logique du Nouveau Betsalel, 1935-1965], *op. cit.*

⁵²⁰ *Idem.*

« du talent d'apprendre et de transmettre ensuite » aux élèves « la connaissance des arts et la notion du beau⁵²¹ ». La formation à l'enseignement du dessin démarre au second trimestre de l'année 1941.

Le dessin et la peinture sont privilégiés dans les années 1940. Le directeur de l'école les considère comme essentiels à la préservation du niveau artistique de l'établissement. Les élèves de son cours sont parfois invités à « fermer les yeux et dessiner une figure d'un trait fluide et ininterrompu⁵²² ». L'élève doit parfaitement maîtriser le dessin académique.

Comme pour le département « graphisme », les directeurs du département « acier » adhèrent sans réserve à la philosophie de l'école du Bauhaus. Pour David Heinz Gumbel, l'art a délaissé « ses ornements superficiels » pour revenir aux fondements de la création, aux lois constructivistes (...). La bonne forme est « façonnée selon les lois de la matière et du métier » car « chaque matière a ses propres lois invariables ; ses lois et leur adaptation déterminent la physionomie esthétique de la matière. » La pureté du travail conditionne celle de la forme, « les deux réunies servant de caution pour le goût du public⁵²³ ». Cette philosophie inspirée « par les progrès artistiques » que connaît au même moment l'Allemagne est synonyme de modernisme.

L'architecte Erich Mendelsohn⁵²⁴, entré au Comité directeur de l'École du Nouveau Betsalel, contribue notablement à la lui faire assimiler. Estimant que la terre d'Israël est « mûre pour un art d'une nouvelle ère⁵²⁵ », avec la mort de l'ancienne tradition, durant la précédente guerre mondiale, il voit dans le modernisme « la science et la technique comme inspiration de la forme », le contraire de « l'art des parures et des illustrations ornementales de l'ancien Betsalel⁵²⁶ ». Erich Mendelsohn promeut l'assimilation de la philosophie du Bauhaus par l'école du Nouveau Betsalel, défendant une nouvelle fois les principes d'une adaptation de la création à son environnement et d'une fusion des arts et de l'artisanat. L'architecte considère le sionisme sous un angle utopique, en prônant un « Moyen-Orient ouvert, sorte de Commonwealth, où il pourrait bâtir au Caire, à Damas, Amman et Beyrouth⁵²⁷ ». La politique

⁵²¹ *Idem.*

⁵²² *Idem.*

⁵²³ *Idem.*

⁵²⁴ MENDELSON, Erich (1887, Allenstein, Prusse, Pologne actuelle, - 1953, San-Francisco, Californie, États-Unis). Architecte juif allemand mondialement connu, son style architectural, très expressionniste, le rend célèbre. Pionnier des courants Art Déco et Art Moderne, apparu dans les années 1930 dans les domaines de l'architecture et du design, son travail embrasse les conceptions et constructions de bâtiments, magasins, salles de cinéma etc. (astrophysique du Parc scientifique Albert Einstein à Potsdam, dit « La Tour Einstein », 1921 ; grand-magasin Schocken à Berlin, 1925-1926). Quittant l'Allemagne nazie avec sa femme et sa plus jeune sœur en 1933, il s'établit en Palestine de décembre 1934, jusqu'en 1941, sollicité en ce sens par Chlomo Zalman Schocken (1877-1959), client et ami de longue date - important homme d'affaires et éditeur allemand d'origine juive, sioniste de la première heure, il émigre en Palestine en 1934, après avoir été déchu de sa nationalité par les autorités nazies en 1933, par le dirigeant de la Fédération sioniste d'Allemagne allemande du mouvement sioniste Kurt Blumenfeld (1884-1963) et par le président de l'Organisation sioniste mondiale et futur président de l'État d'Israël, Hayim Weizmann. Ouvrant un cabinet à Jérusalem, Erich Mendelsohn dirige la construction de la maison et de la bibliothèque Schocken (1935-1936) et de la « Maison Weizmann » à Rehovot (1934-6). Celle-ci est conçue comme un lieu où le leader sioniste peut « recevoir des invités officiels de toutes les couches de la société et venus du monde entier ». Domicile du premier président de l'État d'Israël et de sa femme, Vera Weizmann et intégrée ensuite à l'Institut des sciences Weizmann, elle est considérée comme l'un des principaux chef-d'œuvres architecturaux d'Erich Mendelsohn. Celui-ci supervise également, à la demande de Hayim Weizman, la construction des bâtiments du campus universitaire de l'Université hébraïque de Jérusalem (1934-1940), dans l'idée d'y bâtir « une institution universelle ». Penseur et théoricien de l'architecture, Erich Mendelsohn publie des livres fondamentaux dans cette discipline (*Amerika, Bilderbuch eines Architekten*, Berlin, Rudolf Mosse, 1926 ; réimpr. 1928) Le livre est publié en français sous le titre de *Amerika. Livre d'images d'un architecte*, Paris, Demi-Cercle, 1992 ; *Das Gesamtschaffen des Architekten, Skizzen, Entwürfe, Bauten*, Berlin, Rudolf Mosse, 1930 (réimpr. 1988 et 1992).

⁵²⁵ MENDELSON, Erich. « Palestine and the World Tomorrow », Jérusalem, 1940, cité par OFRAT, Gid'on. « Ha-ratzional chel betsalel hé-ḥadach 1935-1965 » [La logique du Nouveau Betsalel 1935-1965], *op. cit.*

⁵²⁶ OFRAT, Gid'on, « Ha-ratzional chel betsalel hé-ḥadach 1935-1965 », *op. cit.*

⁵²⁷ HEINZE-GREENBERG, Ita. « Erich Mendelsohn's Mediterranean Longings, The European Mediterranean Academy and Beyond in Palestine ». In LEJEUNE, François et SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern Architecture and the Mediterranean Vernacular Dialogues and Contested Identities*. Londres (Royaume-Uni), Routledge, 2010, p. 189.

des dirigeants du pays, un « nationalisme pragmatique », lui déplait. Il considère la Judée comme « divine mais trop petite » pour lui. La Palestine d'alors est envisagée comme étant « l'interface » entre « deux terres de civilisations ancestrales : l'arabo-sémitique et la méditerranéenne ». Pour lui, le peuple méditerranéen doit être reflété et se réfléchir dans sa propre culture « au lieu de courir après des veaux d'or⁵²⁸ ». Progressivement pourtant le Nouveau Betsalel adopte la machine comme étalon permettant de mesurer la qualité d'un produit réalisé dans ses murs. Une certaine ambiguïté dans la perception du rapport entretenu vis-à-vis de la machine persiste néanmoins pendant la première décennie de la nouvelle école. L'adhésion aux thèses du Bauhaus reste parfois matinée d'un certain rejet de celles-ci.

L'approche fonctionnelle prévaut aussi dans le département « écriture » dont les élèves élaborent une synthèse entre les formes prises par l'écriture traditionnelle (de la langue, des lettres) et celles « des temps modernes ». Les caractères créés deviennent plus condensés, concis, simples et clairs. La lettre se rapproche d'une certaine formulation internationale et d'un standard mondial. Les élèves étudient l'histoire de l'écriture hébraïque dans la perspective des normes futuristes élaborées par l'école du Bauhaus. Ils apprennent à « mettre au point une forme moderne de caractère (...) à associer des choses nouvelles pour les besoins d'une écriture fondamentale. » Ils étudient « le passé (l'histoire de l'écriture hébraïque), le présent (...) et le futur⁵²⁹ ».

Le directeur enjoint aux diplômés de l'école de donner plus tard une « expression aux aspirations de leur peuple et à ses entreprises dans leur pays⁵³⁰. Le projet formatif et artistique du Nouveau Betsalel est pris entre une visée locale et nationale - axée sur le sionisme - et internationale - nourrie de la modernité et des principes du Bauhaus. La création artistique personnelle en est quasiment absente⁵³¹. Elle est, selon Yossef Budko lui-même, « au service de la société juive en train de se régénérer en terre d'Israël⁵³² ». Cette situation est « physiquement incarnée par le directeur de l'école lui-même, qui, de par sa personnalité et son art, incarne une passerelle entre la communauté des Juifs d'Europe de l'Est et ceux de l'Ouest. Il est un pont entre le passé et le présent de l'École Betsalel, de par sa naissance en Pologne et sa formation en Allemagne. Sa philosophie artistique exprime sa volonté de souscrire aux anciens idéaux sionistes tout en procédant à leur interprétation, dans le sens d'un développement d'un « style artistique juif de la terre d'Israël orienté par une formation acquise en Allemagne ». Le travail doit être adapté, selon lui, aux conditions et à l'environnement local de façon à ce que l'esprit du lieu trouve à s'exprimer dans les créations.

Mordekhay Ardon balance de son côté entre une impulsion donnée au développement d'un « style original local » et le choix d'inscrire l'école, établie en Palestine, dans une culture internationale. La seconde approche est nourrie de ses années d'études dans l'école du Bauhaus allemand. Le « mode de vie quotidien » en Palestine ne diffère pas en effet beaucoup de celui des autres peuples ou cultures. La nécessité d'« aboutir à une création authentique⁵³³ » à l'échelle locale l'emporte finalement. Le Nouveau Betsalel se range temporairement à l'idée de créer dans un style local national, à l'écart de nouvelles tendances artistiques arrivées en Palestine mettant l'accent sur « un dépouillement et un langage formel international⁵³⁴ ».

⁵²⁸ MENDELSON, Erich. « Palestine and the World Tomorrow », Jérusalem, 1940, cité par OFRAT, Gid'on. « Ha-ratzional chel betsalel hé-ḥadach 1935-1965 », *op. cit.*

⁵²⁹ OFRAT, Gid'on. « Ha-ratzional chel betsalel hé-ḥadach 1935-1965 » [La logique du Nouveau Betsalel 1935-1965], *op. cit.*

⁵³⁰ Cité par OFRAT, Gid'on. *Idem.*

⁵³¹ *Idem.*

⁵³² OFRAT, Gid'on. « Ha-ratzional chel betsalel hé-ḥadach 1935-1965 » [La logique du Nouveau Betsalel, 1935-1965], *op. cit.*

⁵³³ ARDON, Mordekhay. 1946, cité par OFRAT, Gid'on. « Ha-ratzional chel betsalel hé-ḥadach 1935-1965 » [La logique du Nouveau Betsalel, 1935-1965], *op. cit.*

⁵³⁴ *Idem.*

Le cours donné par le peintre Yossi Stern⁵³⁵ (1923-1992) privilégie ainsi « un trait exécuté facilement et rapidement » dont la finalité est de produire une image figurative légère, joyeuse et teintée d'humour ». Il fait ainsi assimiler par ses élèves le « dessin *sabra*⁵³⁶ » dont l'origine se trouve dans les œuvres réalisés par la « génération de 1948⁵³⁷ ».

Comprenant dès 1945 de nouveaux départements (design industriel, science des matériaux, travail sur l'émail, section autonome de photographie), l'École d'art et des métiers du Nouveau Betsalel est devenue pratiquement en 1948 « un Bauhaus sioniste⁵³⁸ » au moment où l'État d'Israël se crée.

L'établissement obtient en 1955 un statut universitaire et peut, à ce titre, délivrer des diplômes de premier cycle en art et en conception graphique. Ce changement n'empêche pas les orientations programmatiques de l'école de baigner dans une certaine incertitude. L'impossibilité de concilier un projet à vocation internationale fondé sur l'idée d'une beauté fonctionnelle et mécanique avec l'idée d'une expression artistique de la réalité nationale perdure jusqu'aux années 1960.

L'orientation fonctionnaliste du Nouveau Betsalel est progressivement abandonnée au profit de nouvelles tendances dans la conception graphique apparues à Londres. Des conseillers d'origine américaine intègrent les différentes commissions supérieures de la désormais, depuis 1969, École d'art et de design Betsalel, imprimant leur marque aux objectifs et missions de l'établissement. Les professeurs d'architecture Julian Beinart⁵³⁹ (1931-) et Donald Alan Schön⁵⁴⁰ (1930-1997) du MIT de Boston sont intégrés provisoirement aux départements de conception industrielle et environnementale. Julian Beinart œuvre pour garantir l'obtention du statut universitaire pour le département de la conception industrielle et environnementale. Donald Schön, pour sa part, constitue des équipes d'enseignants et développe pour le département, des méthodes de studio, à savoir : un enseignant dans un cadre pratique et une pensée expérimentée dans l'action.

La troisième époque de l'École Betsalel voit celle-ci nouer des liens avec des institutions d'art équivalentes en Europe et aux États-Unis. Elle s'ouvre à leur influence en même temps qu'elle obtient une reconnaissance internationale accrue. L'établissement de formation passe d'un rapport privilégié à l'art allemand à un rapport privilégié à l'art anglo-saxon qui devient de plus en plus un rapport à l'art américain. Une série de torsions idéologiques l'amène progressivement à adopter une nouvelle configuration programmatique, le fondement de son

⁵³⁵ STERN, Yossi (1923, Bakony, Hongrie - 1992, Jérusalem). Émigrant seul en Palestine en 1940, l'artiste et enseignant étudie l'art à l'École Betsalel (1943-1946) d'où il sort diplômé avec mention, couronné du prix Hermann Struck comme élève méritant. Professeur de graphisme et d'illustration dans cet établissement en 1946, il y travaille des dizaines d'années, exerçant une influence décisive sur les élèves. Menant en parallèle une carrière artistique, il expose ses premières œuvres à Jérusalem dès 1947. Concepteur graphique pour la revue *Ha-Magen*, il dessine dans les revues *Ba-Mahanéh* et *Bé-'Ohalei Gadna*. Parti se former à Londres, au Royal College of Art (1949), il séjourne ensuite à Paris, une année. Revenu en Israël (1952), il travaille comme journaliste-dessinateur pour les journaux *Yedi'ot 'Aharonot*, *Ma'ariv La-No'ar*, *Davar Ha-Chavou'a*. Au fil des années, il devient peintre, reconnu et à succès. Auteur d'aquarelles sur papier, utilisant la gouache et l'huile sur toile, sa renommée est pourtant due à ses dessins, au point d'être surnommé le « dessinateur de la ville de Jérusalem ». La ville, sous son trait, est dotée d'un caractère aristocratique et optimiste. Présentant sa vie durant ses œuvres dans des dizaines d'expositions à travers le monde, le plus souvent en artiste solo (Paris, Genève, Londres, Budapest, Anvers et États-Unis), il est couronné des prix de l'Unesco (1967), Nordau (1977), Herzl (1978) et de la Médaille de Jérusalem (1987).

⁵³⁶ Le *sabra* est le natif de la terre d'Israël, soit à la fois la Palestine mandataire et pré-mandataire et l'État d'Israël. Le dessin prend comme sujet un paysage ou un thème qui leur est emprunté.

⁵³⁷ OFRAT, Gid'on. *1948, dor tacha'h be-'omanut yisra'el* [1948, la génération 708 dans l'art d'Israël]. Tel-Aviv, État d'Israël, Museum Eretz Israel, 1988 (7748), 32 p. + 136 planches, p. 19-20.

⁵³⁸ *Idem*.

⁵³⁹ BEINART, Julian (1954, Cape Town, Afrique du Sud). Formé au MIT de Boston et à l'université de Yale (New Haven, États-Unis), il enseigne l'architecture au MIT dans les années 1980-2000.

⁵⁴⁰ SCHÖN, Donald Alan (1930-1997, Boston, Massachusetts, États-Unis).

identité pendant des dizaines d'années. La présidence de l'école assurée par Dan Hofner⁵⁴¹ (1921-2000) dans les années 1964-1979 donne lieu à l'élaboration d'un programme destiné à orienter l'institution dans le futur. Directeur pendant 9 ans, il marque fortement celle-ci de son empreinte, modifiant en profondeur ses statuts juridiques, universitaires et financiers.

Le département « beaux-arts » ouvre ses portes en 1966. Les élèves de ce dernier sont en mesure d'y préparer à partir de 1975 la licence dans cette discipline artistique⁵⁴². Ceux du département « Conception graphique, design environnemental et industriel » peuvent la même année, postuler pour l'obtention de la licence en design⁵⁴³.

Dan Hofner procède en 1969 au changement du nom de l'école qui désormais n'est plus une École d'art mais une École d'art et de design, entérinant par là même la fin de la dualité « art et artisanat ». Le directeur attribue autant de valeur artistique au vase qu'à la sculpture : « la différence entre les deux est seulement fonctionnelle. » L'artiste autant que l'artisan a besoin d'une nouvelle forme d'enseignement. Dan Hofner est hostile à l'art d'avant-garde car il induit une dissociation interne et une distance à l'égard de sa fonction sociale, fruit d'une absence de langage commun avec le public. Il s'insurge contre le manque de « savoir professionnel, de discipline et de dévotion pour le métier » source d'un « dilettantisme affolant » qui touche à tout le domaine de l'art. L'artiste doit par conséquent bénéficier « d'une instruction large et approfondie autant que possible⁵⁴⁴ ».

Pour Dan Hofner, l'art et l'artisanat sont tellement amalgamés qu'il est impossible de les séparer : « Le concepteur est un artiste et son métier est l'artisanat. » Le modèle du concepteur graphique est au cœur du nouveau projet éducatif de l'école. Il s'applique à de nombreuses branches de cette dernière. L'Académie d'art et de design Betsalel, depuis 1975, prône dès cette année « l'équilibre entre l'art, les artisanats et la conception⁵⁴⁵ ». Les objectifs de l'institution éducative sont redéfinis. Sa mission est seulement réalisable si elle sert activement les besoins de la société et de son industrie. Les artistes et les concepteurs doivent participer au processus quotidien de détermination des problèmes et de leurs solutions. L'établissement vit sa « révolution de la conception » (design). Ce changement est l'œuvre toute entière de Dan Hofner : « Une conscience sociale doit se rajouter à une capacité professionnelle⁵⁴⁶. » Le département de conception industrielle et environnementale subit la transformation de l'art en conception, à l'image de l'École puis de l'Académie Betsalel elle-même. La nouvelle place qui lui est accordée dans l'école touche tous les départements, dont celui des « Arts » nouvellement créé et dirigé par John Byle⁵⁴⁷ entre 1967 et 1977. Celui-ci, ancien enseignant de l'Institut Technion (1964-1966), largement influencé par l'école du Bauhaus, ayant étudié à l'Institut d'art de Chicago, est un spécialiste de la conception en trois dimensions et organisateur d'expositions. Son enseignement de la conception (design) est basé sur des exercices de

⁵⁴¹ HOFNER, Dan (1921, Leipzig, Allemagne - 2000, État d'Israël). Arrivé en Palestine en 1936, il est formé à l'École d'art Betsalel dite le « Nouveau Betsalel » d'où il sort diplômé en 1940. Multipliant les expériences d'enseignant, durant lesquelles il développe des approches pédagogiques novatrices, et influencé par Mordekhay Ardon, dans son travail artistique, il prend la direction de l'établissement (1965). Peintre d'orientation surréaliste, reconnu dans les années 1950, il est influencé par la pensée de l'école du Bauhaus. Son œuvre picturale, mêlant souvent graphisme, dessin et peinture, bénéficie de critiques très élogieuses. Elle est régulièrement exposée.

⁵⁴² Bachelor of Fine Arts, B.F.A.

⁵⁴³ Bachelor of Design, B.DES.

⁵⁴⁴ HOFNER, Dan. « Betsalel Aqadémiya » [Betsalel Académie]. *'Itsov Ve-'Arizah*, automne 1969, n° 6, p. 35-36.

⁵⁴⁵ « Bezalel Academy of Arts and Design ». Jérusalem, 1975-1976, p. 11, cité par OFRAT, Gid'on. « Ha-programah chel ha-'aqémiyah betsalel: 1970 ve-eilakh » [Le programme de l'académie Betsalel depuis 1970] *ha-makhon chel gid'on ofrat, arkhiyon textim* [en ligne]. 16 janvier 2011, URL : <http://gideonofrat.wordpress.com/2011/01/16/>. Consulté en janvier 2019.

⁵⁴⁶ OFRAT, Gid'on. « Ha-programah chel ha-'aqémiyah betsalel: 1970 ve-eilakh » [Le programme de l'académie Betsalel depuis 1970], *op.cit.*

⁵⁴⁷ BYLE, John. (1928, Détroit, Michigan, États-Unis-2015, Tel Aviv, État d'Israël). Démissionnaire de son poste de directeur du département d'art, il continue d'enseigner à l'Académie d'art Betsalel de 1977 à 1994. Également peintre, il est couronné en 1965 du prix Dizengoff.

« conception », sorte de travaux collectifs. L'élève est prié de comprendre cérébralement l'idée qui se trouve au cœur de son travail, notamment les raisons qui l'ont fait choisir certaines formes, contenus et matériaux. John Byle agit dans le sens d'une transformation de l'attitude intuitive émotionnelle en une attitude intuitive rationnelle, où sont combinés la compréhension et le savoir⁵⁴⁸ : « À cette fin, j'ai planifié et nous avons organisé des groupes d'évaluation d'enseignants qui soumettaient à la critique, à intervalles réguliers, les travaux des étudiants⁵⁴⁹. » La formation en première année dans le département d'art consiste en un cours de conception de base et un cours de conception en trois dimensions. Les heures restantes sont dévolues à des cours de dessin, de photographie, des ateliers de dessin et de sculpture. Celles-ci visent à « la concrétisation et l'approfondissement des matières apparentées à la « conception analytique », apprises sous la forme de deux cours fondamentaux. La deuxième année poursuit la concrétisation et l'expérimentation dans les domaines de la peinture, du dessin et de la sculpture. Dans les troisième et quatrième années, la place de l'activité créatrice s'accroît grâce à des cours en « conception avancée ».

Le programme de formation de l'année 1975-1976 stipule que : « L'artiste, comme créateur, traite des aspects variés de la méthode appliquée à différents terrains concrets, soit comme concepteur d'espaces fermés ou ouverts (comme les institutions publiques, les jardins, etc.) et s'occupe de problèmes sociaux généraux (par exemple, la politique et l'éducation)⁵⁵⁰. »

L'enseignement du design (conception) est entièrement renouvelé. Ce bouleversement s'étend progressivement aux autres départements de l'école, comme celui du département « graphisme appliqué » qui évolue, sous la direction de Mike Felheim⁵⁵¹, vers une sorte de « design graphique ». L'apprentissage des différentes étapes d'un processus d'impression et les procédés utilisés (gravure, lithographie, gravure sur bois) perd progressivement de sa centralité. Le domaine de l'impression (au sens de reproduction) est désormais étudié dans le cadre du « nouveau département de dessin » et plus tard dans celui d'un département d'art, détaché du département « graphisme » et élevé désormais au rang de « département de conception graphique ». Mike Felheim prône depuis longtemps le passage du concept de graphisme appliqué à celui de design. Il proclame en 1969 l'existence de concepts comme le solutionnement des problèmes et la conception globale (le design général), estimant qu'ils sont l'expression de la seconde moitié du XX^e siècle⁵⁵². Considérant qu'un fossé existe entre le monde du spécialiste et celui du public, il « appartient au concepteur de combler⁵⁵³ ». Celui-ci, pour Mike Felheim, doit identifier les problèmes, les sérier, les rendre concrets et leur trouver une solution formelle. Il introduit, en conséquence, dans les programmes du département de « conception graphique », des cours d'économie, de sociologie, de psychologie et l'étude des sciences au XX^e siècle.

L'arrivée d'enseignants formés au College of Printing de Londres transforme notablement le département « graphisme » de l'école. La « typographie professionnelle » est davantage enseignée. Elle remplace la calligraphie classique, enseignée à l'École d'art et de design Betsalel par Yerakhmi'el Schechter. Les élèves commencent à réaliser leurs documents en recourant à la technique de l'impression en relief⁵⁵⁴ dans les ateliers de l'établissement. L'ancienne tradition de l'école en matière d'imprimerie, basée sur l'utilisation d'une police de caractères hébraïques spécifiques enracinée dans l'écriture biblique est abandonnée.

⁵⁴⁸ Propos tenus le 7 juin 1977.

⁵⁴⁹ Propos tenus par OFRAT, Gid'on. « Ha-programah chel ha-'aqemiyah betsalel: 1970 ve-eilakh » [Le programme de l'académie Betsalel depuis 1970], *op. cit.*

⁵⁵⁰ Extrait des programmes d'études du département pour l'année universitaire 1975-1976.

⁵⁵¹ Directeur du département « conception graphique » de 1967 à 1977.

⁵⁵² FELHEIM, Mike. « Betsalel, ha-maḥlaqah le-itsouv » [Betsalel, département design]. *'Itsouv ve-'arizah*, automne 1969, n°6, p. 44.

⁵⁵³ *Idem.*

⁵⁵⁴ La technique dite du Relief Printing.

La production de l'École d'art Betsalel s'engage dans un processus d'universalisation qui recoupe l'objectif de rationalisation adopté par son département « design ». La conception typographique y devient centrale à partir des années 1960. Elle est envisagée comme un « outil permettant la transmission de l'information par des moyens typographiques⁵⁵⁵. » Le concepteur typographique doit observer un rôle « neutre ». Son influence ne doit pas se faire sentir dans le produit. L'école, emboîtant le pas à Mike Felheim, opère un tournant radical en matière d'enseignement du graphisme. Celui-ci passe du dessin de l'affiche, de l'illustration et de l'ornement d'emballage à « la transmission d'information visuelle » au moyen d'un programme mêlant « conception typographique » et « conception rationnelle » - dans le domaine de la transmission de l'information visuelle. Le département « design graphique » s'inspire de plus en plus de la nouvelle école de design axée sur l'idée du « signe neutre », produit d'une standardisation conçue autour du modèle de papier A4 et de son partage en colonnes à l'intérieur. La photo désormais occupe une place centrale au même titre que la typographie.

La création artistique dans l'école évolue inévitablement en fonction de la situation historique que connaît l'État d'Israël dans les années 1970. La volonté de faire sortir l'art hors des murs de l'école oriente l'activité des différents départements, une idée qui possède une certaine dimension politique. Le département « graphisme appliqué » sous la direction de Mike Felheim enseigne la conception graphique en insistant dorénavant moins sur l'art commercial que sur la notion de « communication visuelle ». Celle-ci exprime le fonctionnement social de l'élément, pris dans le processus d'élaboration. Cette nouvelle approche anticipe considérablement la transformation du département « conception graphique » en département « communication visuelle » dans les années 1997-2000 sous la direction de Chim'on Zandhouse.

Le département « conception graphique » s'ouvre à la fin des années 1960 aux questions sociales et commence se détourner de l'idée de la conception graphique « neutre ». Les interrogations portent sur la place occupée par le design dans la culture, l'environnement et l'industrie israéliens, à travers un accroissement des références à l'identité des groupes et à la société humaine. Mike Felheim propose, dès 1969, en pleine époque du « Total Design », un enseignement du journalisme, du graphisme et des questions d'actualité (politique). Les sujets traités par le design ont un caractère social, y compris lorsqu'ils sont sujets à de profondes controverses en Israël. Les questions faisant débat dans la société israélienne, à la fois politique et identitaire, sont abordées : « Qui est juif ? », « Plus jamais la guerre », « L'occupation corrompt ». Des philosophes et personnalités des médias israéliens sont invités dans le département. Yarom Vardimon⁵⁵⁶ (1940-), directeur du département « conception graphique » de 1977 à 1988, invente le « département du message » qui délivre des cours spécifiques. Cette inflexion majeure doit encore plus au cours donné par le dessinateur et graphiste David Tartakover⁵⁵⁷ (1944-) dans les années 1976-1984. Certaines créations étudiantes traitant de la problématique « Qui est juif ? » font forte impression. Une élève crée une affiche représentant un crâne volontairement doté d'un profil sémitique accentué. Chim'on Zandhouse, élève, crée une affiche représentant la photo d'un œil de poisson placé au-dessus des tombes du cimetière du Mont Herzl augmenté du titre « L'Âge de pierre ». Un autre étudiant en 1971, le débat sur la question de la pauvreté en Israël faisant rage, dessine une affiche augmenté du titre « Suffit ! Guerre à la pauvreté et pas aux pauvres ! ». Cette affiche reprend également une photo des manifestations du mouvement israélien des Panthères noires. « L'atelier du message » de Yarom Vardimon entame ses activités en 1969 en pleine guerre d'usure entre l'État d'Israël et

⁵⁵⁵ OFRAT, Gid'on. « Ha-programah chel ha-'aqémiah betsalel: 1970 ve-eilakh » [Le programme de l'académie Betsalel depuis 1970], *op. cit.*

⁵⁵⁶ VARDIMON, Yarom (1940 – Tel Aviv, État d'Israël). Enseignant à l'École d'art Betsalel, depuis 1967, il dirige son département « conception graphique » de 1987 à 1996.

⁵⁵⁷ TARTAKOVER, David (1944, Haïfa, Palestine mandataire).

l'Égypte et s'arrête en 1982, quelques temps après le déclenchement de la guerre israélienne du Liban. Les frontières de l'implication sociale de l'école Betsalel après la guerre d'octobre 1973 dépassent le simple champ de la mobilisation politique. Le département d'art remplace progressivement le concept « action » par celui de « spectacle ».

L'École d'art et de design Betsalel devient l'Académie d'art et de design Betsalel en mai 1973, obtenant officiellement en 1975, de la part de la Commission de l'enseignement supérieur accorde sa reconnaissance en tant qu'établissement d'enseignement supérieur. La structure, les programmes et la nomination des enseignants sont adaptés en conséquence. Outre la création d'un département d'art, le département de conception (design) prend à présent une place considérable dans les programmes pédagogiques de l'école, tous départements confondus, au point de métamorphoser ces derniers. La philosophie de Dan Hofner repose alors sur deux points : faire passer la création « de l'article au processus et de l'objet à la qualité de la vie⁵⁵⁸ ». L'objectif pédagogique de l'école relève désormais d'une « mission humaniste ». L'art et le design ne sont pas un métier, mais « une mission » satisfaisant à des principes susceptibles de transformer l'existence en quelque chose doté de sens : « nous faire monter à l'échelon le plus élevé de la créativité et de l'estime de soi, et cela doit être l'aspiration de l'homme⁵⁵⁹. » L'école doit faire, selon Dan Hofner, sa révolution esthétique. Celle-ci abandonne le département « graphisme appliqué » au profit du concept de « conception graphique ». L'art et la conception sont en effet « une seule chose. Les deux sont créatifs. » Le concepteur (le designer) doit collaborer avec l'artiste.

Démissionnaire en 1979, Dan Hofner est remplacé par Ran Shhori (1936-2017) qui préside l'école de 1979 à 1991. Le Conseil pour l'enseignement supérieur nomme cette année-là un comité présidé par Robert Werhman, chargé de superviser la consolidation du statut universitaire de l'Académie. Le professeur Ran Sapoznik devient à son tour directeur pour douze années (1991-2003).

Chim'on Zandhouse⁵⁶⁰ (1946-) convertit en 1996 le cycle d'études universitaires concernant la discipline « conception graphique » en formation à la « communication visuelle ». Il y adjoint « la conception interactive, l'animation, la formation au cinéma, le design de diffusion ». Membre du Sénat de l'école comme professeur titulaire, il obtient en 1998 de la part de la fondation Caesarea présidée par le baron Edmond de Rothschild⁵⁶¹ un financement à hauteur de 3,2 millions de dollars pour le département « communication visuelle » de l'école. La fondation finance le programme universitaire, la construction d'un espace de travail, l'achat des fournitures, d'équipement divers et des ordinateurs. Quatre ans durant, elle soutient le département. Cette politique permet à l'école d'ouvrir 57 nouvelles salles (classes d'études, studios vidéo...)⁵⁶².

Ran Sapoznik dote l'Académie d'un nouveau bâtiment aux proportions immenses conçu pour 800 étudiants. Pensant qu'il faut encourager la diversité, il favorise de nouveaux secteurs

⁵⁵⁸ OFRAT, Gid'on. « Ha-programah chel ha-'aqémiah betsalel: 1970 ve-eilakh » [Le programme de l'académie Betsalel depuis 1970], *op.cit.*

⁵⁵⁹ « Dan Hofner 'al Betsalel » [Dan Hofner sur Betsalel]. In *Dan Hofner, ta'aroukhat hokarah* [Dan Hofner, exposition hommage], Jérusalem, Betsalel, 1996, cité par OFRAT, Gid'on, *op.cit.*

⁵⁶⁰ ZANDHOUSE, Chim'on (1946, Tel Aviv, Palestine mandataire). Sorti diplômé avec mention de l'École d'art et de design Betsalel, département « conception graphique » (1970), il enseigne dans cet établissement (1973-1983 ; 1995-2000) puis y dirige le département « conception visuelle » (1996-2000). Travaillant comme concepteur graphique au sein des éditions Am Oved, il réalise les couvertures de près de 700 ouvrages. Concevant les campagnes électorales du Parti du Travail (1977, 1981, 1984), il compte parmi les fondateurs du journal *Hadachot*. Il travaille également à la conception des nouvelles maquettes des journaux *Ma'ariv* (1985-7) et *Yedi'ot 'Aharonot* (1995-1996)

⁵⁶¹ Le département porte désormais le nom de cette dernière.

⁵⁶² Voir EDMOND DE ROTHSCHILD FOUNDATIONS. CAESAREA BENJAMIN EDMOND DE ROTHSCHILD CORPORATION. Programme & Partnership Special Project, Bezalel Visual Communication Department *Rothschild exhibition center* [en ligne]. Sd, URL :http://www.rcf.org.il/index.php?option=com_content&view=article&id=45:rothschild-exhibition-center&catid=19&Itemid=119&lang=en.

de création et adjoint des extensions aux départements déjà existants. Le département « design graphique » est ainsi associé à une « section spécialisée dans le travail du verre et d'art » (sculpture en céramique). Le département « communication visuelle » est augmenté d'unités spécialisées dans la numérisation et l'animation.

La télévision intervient au même moment dans de vastes secteurs de la société et de l'économie israéliennes, dont celui de la publicité. L'Académie Betsalel s'adapte à ce bouleversement du monde des médias locaux. Chim'on Zandhause étend le programme d'enseignement aux animations. Celui-ci, qui ne dépend plus du département « conception graphique », accorde une place de plus en plus accrue à l'ordinateur. Le département « communication visuelle » propose des cours et enseignements dans le domaine de la conception de sites numériques et de publicité pour la télévision. Ces derniers côtoient les enseignements traditionnels dans les domaines de la conception graphique, de la typographie, du dessin et d'autres encore. L'enseignement du cinéma et du dessin d'animation démarre dans le même département.

Sous la présidence du précédent directeur du département « conception graphique », Avi Eisenstein⁵⁶³, de 1988 à 1995, vingt-trois ordinateurs relativement anciens sont utilisés. Le département « communication visuelle », à la fin du mandat de son directeur, Chim'on Zandhause, en 2000, détient pour sa part deux cent postes d'ordinateurs. La formation en matière d'informatique va de pair avec le « renforcement de la création manuelle du département ». Celle-ci bénéficie des cours de dessin dispensés par Ofer Lellouch⁵⁶⁴, Shirley Faktor⁵⁶⁵ et Aram Gershoni, de peinture donnés par Ivan Schwebel⁵⁶⁶ et dans le domaine de l'impression délivrée par Joram Rozov⁵⁶⁷.

Le mouvement de globalisation planétaire influence l'état d'esprit et les choix de la direction de l'Académie. Les responsables de l'établissement associent à ce processus celui de la révolution numérique, à l'image du lien unissant ces deux processus, omniprésent dans la société israélienne.

Les programmes d'études proposés par l'Académie d'art et de design Betsalel comprennent, à partir de 2001, un troisième cycle en « beaux-arts » intitulé « Le programme des jeunes artistes de Betsalel ». Les masters en « beaux-arts⁵⁶⁸ » et « design industriel⁵⁶⁹ » peuvent être préparés dès l'année suivante au sein de l'école, dans le cadre d'un programme conjoint avec l'Université hébraïque de Jérusalem. Agréés par le Conseil de l'enseignement supérieur, une

⁵⁶³ EISENSTEIN, Avi. (1946, Haïfa, Palestine mandataire). Diplômé de l'Académie d'art et de design Betsalel, avec mention, en 1971, il enseigne dans cette institution de 1973 à 2013, dans les départements « conception industrielle » et « communication visuelle » qu'il dirige dans les années 1988-1995.

⁵⁶⁴ LELLOUCH, Ofer (1947-Tunis, Tunisie). Peintre, sculpteur et vidéo artiste, il présente ses œuvres dans près de 30 expositions. L'artiste est membre du Directoire de l'Académie Betsalel dans les années 2000.

⁵⁶⁵ FAKTOR, Shirley (1939, Cape Town, Afrique du Sud). Après avoir émigré en Israël en 1966, l'artiste enseigne pendant 23 ans comme professeure de photographie à l'Académie d'art et de design Betsalel (1980-2003). Artiste reconnue (peintre et photographe), elle présente ses créations photographiques à de nombreuses reprises dans des expositions individuelles (dont celle tenue du 29 octobre au 12 décembre 1977 à la « Debel Gallery », Ayin Kerem) et collectives (« Dead End » en 2005, Museum on The Seam » ; département de la photographie de l'Académie d'art et de design de Betsalel du 1^{er} au 24 février 1995).

⁵⁶⁶ SCHWEBEL, Ivan (1932-2011). Originaire de Virginie occidentale (États-Unis), il émigre en Israël en 1963. Ces travaux de peintre sont présentés dans des expositions individuelles et collectives tenues de 1961 à sa mort. Il enseigne à l'Académie Betsalel de 1999 à 2002 et en 2004 au Collège Hadassah.

⁵⁶⁷ ROZOV Joram. L'artiste étudie d'abord à l'École d'art Betsalel de 1958 à 1962, puis à l'Académie d'art de Florence de 1962 à 1966. Il enseigne de 1980 à 2003 la peinture et les arts à l'Académie d'art et de design Betsalel et, en parallèle, dans de multiples écoles d'art et universités américaines. Le dessinateur bénéficie d'une renommée internationale. Son travail est reconnu et multi-primé. Il reçoit notamment le prix de l'UNESCO et du prince Rainier à la Biennale des arts plastiques de Monaco en 1967. Joram Rozov est également reconnu comme illustrateur pour ses dessins parus dans la presse israélienne (*The Jerusalem Post*, *Koteret Rachit*, *Yedi'ot 'Aḥaronot*). Il connaît également le succès comme concepteur et dessinateur de couvertures de livres.

⁵⁶⁸ Master of Fine Arts.

⁵⁶⁹ Master of Design.

première promotion d'élèves en master de « design industriel » sort diplômée de l'école, en 2005.

Le professeur Arnon Zuckerman⁵⁷⁰ préside l'école de 2003 à 2012. Sa formation de second cycle universitaire dans le domaine de la conception graphique est agréée par la Commission de l'Enseignement supérieur, en 2004, une validation qui lui permet de décerner les diplômes dans cette matière. Les formations, tous domaines confondus, durent désormais quatre ans, à l'exception de l'architecture pour laquelle le cursus se déroule sur cinq ans.

Sous l'appellation d'École d'art et de travaux Betsalel, puis d'École d'art Betsalel – depuis 1955 et l'obtention d'un statut universitaire, et enfin sous celle d'Académie d'art et de design Betsalel, l'établissement incarne le rêve du nouvel Homme juif (hébreu) advenant par et dans l'art. Les changements survenus dans sa formation, la composition de son public scolaire et le contenu de ses programmes traduisent concrètement son niveau de réalisation, dans le contexte social israélien, heurté et évolutif. L'institution scolarise et forme 269 élèves en 1911, un chiffre multiplié par 10 en 2013, année où elle compte 2 300 inscrits tous départements confondus. Le projet d'excellence initial et fondateur de l'école se poursuit, sous une forme ou sous une autre, jusqu'à la phase actuelle de mondialisation du médium « bande dessinée ».

Quantité d'artistes réputés et connus dispensent dans le cadre de cette institution, tout au long de ses 120 ans d'histoire, des cours de dessin, d'histoire de l'art, de sculpture, de design etc. Ce faisant, ils déploient une passerelle reliant l'environnement culturel de l'établissement, voir la société israélienne dans son ensemble, aux élèves de l'école, qui, année après année, sortent diplômés de cette dernière. Chaque promotion contient son lot d'artistes en devenir, eux-mêmes appelés à produire leurs propres œuvres artistiques, qui rejoindront celles circulant déjà dans la cité, dans un mouvement de diffusion ininterrompu. De nombreux diplômés de l'école intègrent à leur tour, ensuite, à des dates variées et des échelons divers, le corps enseignant de l'établissement. Plusieurs bédéistes israéliens d'expression hébraïque y enseignent, une fois leur cursus achevé, alimentant à leur tour la dynamique de production locale des arts de la représentation et celle de la formation du cycle suivant des artistes qui y oeuvrent. Dès les années 1990, une grande partie des bédéistes israéliens sort diplômée de l'école, le plus souvent en « conception graphique », mais également en « communication visuelle ». Certains professeurs, dès les années 1940, impriment de leur côté très notablement, par leur enseignement, les méthodes de travail pratiquées et la philosophie de l'apprentissage privilégiée, profondément leur marque sur les premiers bédéistes sortis diplômés de l'école. Directeur de celle-ci (1940-1952), dans laquelle il enseigne (1935-1952), et spécifiquement le dessin au sein du département « graphisme » (1936-1940), Mordekhay Ardon influence durablement les élèves de son cours. Parmi ces derniers figurent Friedel Stern⁵⁷¹ (1917-2006), Yossi Stern et Rout Schloss⁵⁷² (1922-2013), appelés à leur tour à devenir plus tard des personnalités artistiques de premier plan, dans la société juive de Palestine mandataire puis israélienne. Le dessin aux traits noirs est systématiquement privilégié, dans les cours de

⁵⁷⁰ ZUCKERMAN, Arnon (1934, Haïfa, État d'Israël). Ancien directeur de la télévision israélienne (1973-1979), après avoir supervisé au plan financier la création de la première chaîne en 1969, il initie le lancement du programme satirique populaire *Niqouy Roch* (1974-1976).

⁵⁷¹ STERN, Friedel (1917, Leipzig, Allemagne – 2006, Tel Aviv, État d'Israël). Voir entrée glossaire « STERN, Friedel ».

⁵⁷² SCHLOSS, Rout (1922, Nuremberg, Allemagne - 2003, Kfar Chmaryahou, État d'Israël). Arrivée en Palestine mandataire en 1937, militante sioniste convaincue puis communiste, elle est formée à l'École d'art et de travaux du Nouveau Betsalel (1938-1941) dans le département « conception graphique » et à l'Académie de La Grande chaumière à Paris (1949-1951). Son travail comme illustratrice et peintre lui vaut une grande réputation. Ses opinions politiques orientent ses choix artistiques (dessins d'enfants arabes, de réfugiés, travailleurs pauvres). Illustratrice du magazine *Michmar Li-Ladim* (1945-1949), elle crée le logo du journal *Michmar*, lancé en 1943. Auteure notamment d'une série de peintures intitulée *Frontières*, ses œuvres sont présentées dans plus de 50 expositions, plusieurs organisées après sa mort.

Mordekhay Ardon, au détriment de la peinture à l'huile multicolore⁵⁷³. L'empreinte laissée ensuite respectivement par la dessinatrice Friedel Stern et la peintre et illustratrice de renom, Milkah Ciziq⁵⁷⁴ (1937-2011) est également très forte. Leur conception de l'art nourrissent des générations d'étudiants (et de futurs bédéistes). La première abandonne, à la fin des années 1970, son travail de journaliste et d'illustratrice de presse pour se consacrer presque exclusivement à l'enseignement du dessin dans le département « conception graphique » de l'école. Milkah Ciziq quant à elle, diplômée de l'école en 1962, après quatre ans d'études, occupe dès 1966 un poste de professeure et enseigne dans différents départements pendant près de quarante ans : arts, conception graphique et design industriel. Son enseignement marque durablement ses élèves, en particulier le contenu de ses cours de dessin, qui nourrit l'imaginaire de nombreux bédéistes, grâce aux méthodes innovantes qu'elle utilise. Celles-ci s'articulent sur des principes singuliers et une pensée originale. Privilégiant la notion de « surprise⁵⁷⁵ », en appliquant la méthode dite de « la synectique⁵⁷⁶ », elle impulse la recherche d'associations d'idées souvent étranges à partir des propositions des élèves, leur faisant expérimenter une forme d'aventure collective, basée sur les idées échangées pendant la séance de travail. Par ce choix, elle enrichit substantiellement l'apprentissage des arts de la représentation dispensé à ses étudiants et stimule leur créativité. Ses cours participent de leur développement intellectuel et du façonnage de leur cheminement artistique et créatif, notamment chez ceux devenus ultérieurement des bédéistes de renom.

L'Académie d'art et du design Betsalel devient, au fil de son évolution, la principale pépinière de talents israéliens en matière de bande dessinée, tous départements confondus. L'établissement officie également en tant que « gardien de la mémoire » du récit illustré hébreu. Il opère aussi comme un vecteur de transmission intergénérationnel des œuvres produites, dans le milieu des artistes visuels israéliens. Ainsi, Tsahi Farber⁵⁷⁷ (1963-), professeur dans les années 2000 au département « culture visuelle et matérielle », dispense un cours sur l'histoire de la caricature et de la bande dessinée hébraïque. Des générations d'étudiants se familiarisent avec les œuvres et carrières de leurs aînés, artistes. Le caractère obligatoire de ce cours est un bon indice de l'importance accordée par les directeurs du département et de l'école à la transmission d'une mémoire dans ce domaine de la création visuelle.

Ce constat vaut encore plus pour la quatrième période de l'histoire locale du médium « bande dessinée », démarrée durant les années 1994-1995. Le dessinateur et caricaturiste Zus⁵⁷⁸ (1970-2018) étudie ainsi 4 ans durant (1992-1994) le graphisme à l'Académie Betsalel, avant d'entamer une carrière artistique prometteuse, interrompue brutalement par un décès prématuré. Des écoles supérieures d'art privées dispensent également une formation artistique de haut niveau destinés aux futurs dessinateurs, graphistes et autres créateurs visuels. L'école

⁵⁷³ PINKUS, Yirmi. « Ré'ayon 'im friedel stern » [Interview de Friedel Stern], In DVASH, Maya (dir.) *Hayiti tayèrèt ba'aretz/friedel stern* [J'étais une touriste dans le pays/Friedel Stern]. Holon (État d'Israël) : Ha-Mouzé'on Ha-Yisra'éli Le-Qariqatourah Oule-Comics. 2012, p. 78.

⁵⁷⁴ CIZIK (ou TCHIZIK), Milkah (1937-2011). Outre sa formation à l'École d'art et de métiers Betsalel, elle étudie aussi à l'Académie d'art de Munich (Allemagne, 1962-1965), la gravure, la lithographie et le dessin sur textile. L'enseignante et peintre est régulièrement exposée de son vivant (Munich, 1963-1980 ; New York, 1969 ; Jérusalem, 1970-1973, 1976-1979, 1980-1990) et bénéficie de rétrospectives de ses œuvres à titre posthume (2014).

⁵⁷⁵ GA'ON, Yafah. *Séfer ha-hafta'ah chel milkah, ha-hafta'ah ke-gorem yetsirati* [Le livre de la surprise de Milkah, la surprise comme facteur créatif]. S.l. : Ofrah Erez-Goren, 2013, 101 p.

⁵⁷⁶ Développée par le psychologue William J.J. Gordon, cette technique de simulation de la créativité propose de résoudre ou d'étudier un problème en particulier. Elle met à contribution l'ensemble des membres d'un groupe en transposant la question d'un champ d'application « A » à un champ d'application « B », radicalement différent du premier. Les solutions « classiques » venant immédiatement à l'esprit sont systématiquement écartées.

⁵⁷⁷ FARBER, Tsahi (1963, Richon Le-Tsiyon, État d'Israël). Diplômé de l'Académie d'art et design Betsalel (département « conception graphique »), il se spécialise dans les films d'animation et le dessin à vocation caricaturale. Artiste multi-primé (9 prix entre 1993 et 2018), il enseigne à l'Académie Betsalel depuis 2010. Commissaire d'exposition à plusieurs reprises pour le Musée de la bande dessinée et de la caricature, il présente également ses propres œuvres dans le cadre de manifestations collectives ou en solo.

⁵⁷⁸ NÉ ZISSENBACH, Ron (1970 - 2018, Tel Aviv, État d'Israël).

Sam Spiegel de cinéma et de télévision propose des modules et des programmes centrés autour du dessin, de l'animation et des autres arts de la représentation. Zus y est ainsi formé dans ce cadre entre 1994 et 1998. Parmi les autres établissements supérieurs d'art appliqué formant aux techniques du dessin, de futurs artistes graphiques, figurent le collège Vital⁵⁷⁹ à Tel Aviv et l'école supérieure d'art Emek Yizrael⁵⁸⁰. Au nombre des jeunes bédéistes de renom formés dans ce cadre, figure notamment Orit Arif⁵⁸¹, sortie diplômée du département « dessin » de cet institut au terme de 4 ans d'études (1994-1998). Elle propose ensuite son propre enseignement du dessin et de la bande dessinée à l'école Goren, un organisme dépendant du collège académique Émeq Yezré'el (2005-2013).

4. Bande dessinée et judaïté : un lien privilégié ?

a. Super-héros américains et judaïsme

Comme dans le cinéma aux États-Unis, les artistes américains d'origine juive inventent très largement le genre dit du « super-héros ». Ils occupent ensuite une place prépondérante dans l'industrie de la bande dessinée américaine. Max Gaines⁵⁸² (1894-1947) conçoit ainsi en 1933 le *comic book* (revue de bande dessinée) et le popularise ensuite. Les géants de l'édition et de la diffusion de la bande dessinée DC Comics et Marvel ainsi que des sociétés de moindre importance sont également dirigées par des Juifs américains. Parmi la dizaine de créateurs de personnages majeurs des récits de super-héros, 90 % environ sont également d'origine juive. À cet égard se distinguent tout particulièrement Jerry Siegel, Stan Lee et Jack Kirby. À eux trois, ils sont au cœur du processus de création et de diffusion à travers le monde de très nombreuses séries majeures et innovantes de la bande dessinée de ces 50 dernières années. Leur sont dues l'invention des héros et l'écriture et illustration des séries éponymes dans leur première version, tels que *Superman*, *Spider-Man*, *Hulk*, *Fantastic Four*, *Thor* etc.. Le genre du super-héros n'arrive pas en revanche à s'implanter réellement hors des frontières américaines, Israël même comprise. Les bédéistes (dessinateurs et auteurs) de la scène locale se contentent le plus souvent de pastiches en hébreu à destination du public israélien, toute catégorie d'âge confondue, de faible qualité narrative et graphique. Le meilleur de la production locale en matière de super-héros relève du binôme traduction-adaptation ou de l'œuvre de Michael Netzer⁵⁸³ (1955 -) arrivé en Israël en 1983.

Le lien entre bande dessinée (*comics* américains) et messianisme, fortement nourri de judaïsme, est immédiat chez Michael Netzer, un des bédéistes américains majeurs des années 1970, ainsi qu'il l'expose dans sa philosophie artistico-religieuse. La bande dessinée est pour

⁵⁷⁹ Créée par David Grossman en 1987 à Tel Aviv, cette école de design comprenant deux départements : « conception graphique » et « design ». Dynamique et jouissant d'une reconnaissance internationale, elle fonctionne de façon indépendante jusqu'en 2000, puis fusionne avec le collège de design Shenkar. Celui-ci occupe dès lors, dans sa nouvelle organisation, une position centrale dans l'enseignement du design en Israël.

⁵⁸⁰ Créé en 1965, le collège Vital fonctionne en association avec l'université de Haïfa (1973-1994) et, agréé par le ministère de l'Éducation et de la Recherche, délivre depuis 1994 des diplômes académiques à ses élèves. Devenu l'un des premiers collèges universitaires du pays, il scolarise en 2013, 3891 élèves.

⁵⁸¹ ARIF, Orit (1971, Kibboutz Rouhamah, État d'Israël). Illustratrice, bédéiste et animatrice d'ateliers de bande dessinée, elle démarre sa carrière en 2006, via la mise en ligne sur son blog de courts récits illustrés à vocation autobiographique. Ses trois premières bandes dessinées sortent en 2011 dans sa propre revue *Pa'am 'Aḥaronah Ve-Day!* [Une dernière fois et terminé !]. L'artiste publie en 2019 son premier roman graphique : ARIF, Orit. *Hi, michéhou chomé'a 'oti, yoman grafi* [Salut, quelqu'un m'entend-t-il : journal graphique]. Kiriyyat Tiv'on (État d'Israël) : Ana'aref, 2019, 151 p.

⁵⁸² Né GAINES, Maxwell Charles (connu sous les noms d'artiste M.C. Gaines et Charlie Gaines ; 1894, New York - 1947, Lake Placid, État de New York, États-Unis). Il invente le fascicule imprimé en quatre couleurs broché, préfiguration du *comic book* en couleur. Voir entrée glossaire « GAINES, Max ».

⁵⁸³ Né NASSER, Michael Mansour (1955, Détroit, Michigan, États-Unis). L'artiste, aux parents d'origine libanaise, est embauché par Neal Adams à la fin 1975 dans le Continuity Studio qu'il dirige à New York. Illustrateur réputé de plusieurs séries (*Batman: Legends of the Dark Knight*, *Batman* et *Wonder Woman*) publiées par l'éditeur DC Comics, réalisées dans ce cadre, et par Marvel Comics (*Spider-Man*) et d'autres maisons d'édition de moindre importance, sa carrière se déroule alternativement en Israël et aux États-Unis à partir de 1983. Voir entrée glossaire « NETZER, Michael ».

lui « le prolongement naturel de l’Ancien Testament⁵⁸⁴ ». Les créateurs de bande dessinée sont des prophètes modernes, comme Superman qui incarne « un messie » que son père a envoyé sur la Terre comme fils unique, à l’image de Jésus. Dans l’esprit du dessinateur, « Batman est le vengeur musulman qui pense agir pour de bonnes raisons, mais en fait sème la terreur. » Les super-héros correspondent aux dieux dans la mythologie grecque.

L’origine juive de la majorité des créateurs de super-héros influence beaucoup le dessinateur. Dans la même logique, Michael Netzer pose le principe d’un Dieu qui a inspiré aux auteurs de bande dessinée leur créativité, à l’image de la Bible donnée par ce même Dieu à Moïse⁵⁸⁵. L’artiste officie tel un démiurge en s’inscrivant dans une filiation juive très assumée. Savoir si les créateurs de bande dessinée sont effectivement des prophètes est un questionnement qu’il renvoie à un futur indéterminé⁵⁸⁶. Devenu « officiellement » Michael Netzer en 1983, il démarre cette année-là une nouvelle carrière de bédéiste en Israël. La bande dessinée israélienne compte désormais dans ses rangs l’un des artistes majeurs de la scène du *comics* new yorkais des années 1970. D’ascendance vraisemblablement juive par ses ancêtres libanais, il se convertit sur place au judaïsme et apprend rapidement l’hébreu. Vivant quelques temps dans plusieurs kibboutz, il s’installe provisoirement dans l’implantation de Kiriyat Arbah, près d’Hébron, avant de s’établir définitivement en mai 1985 dans celle d’Ofrah située en pleine Cisjordanie⁵⁸⁷ à 25 km de Jérusalem⁵⁸⁸.

En 1987, Michael Netzer transpose ses conceptions artistiques et philosophiques en matière de bande dessinée dans le contexte israélien, avec la création du personnage d’Ouri-On et de la bande dessinée du même nom. Première série de super-héros jamais créées en couleurs⁵⁸⁹, *Les aventures d’Ouri-On*, paraît dans les quatre numéros de la revue *Ouri-On* auxquelles collaborent Jonathan Deutsch et Yossi Halpern⁵⁹⁰. Elles sont ensuite adaptées en feuilletons et publiées pendant plusieurs années dans la revue *Koulanou*⁵⁹¹.

Michael Netzer adopte un ton très « sérieux » dans ses récits de bande dessinée, en particulier dans *Les aventures d’Ouri-On* où il instille des idées nationalistes, faisant baigner l’histoire dans un univers patriotique. De nombreuses critiques lui sont adressées pour son extrémisme de droite, des accusations que l’artiste réfute, en affirmant que ses idées sont modérées⁵⁹². Les sentiments patriotiques prônés par le personnage ne sont le plus souvent qu’une transposition des traits caractérisant les super-héros américains.

Comme certaines couvertures et dessins créés aux États-Unis, le travail du bédéiste est basé sur l’utilisation d’un spectre de couleurs restreint, orienté par un choix précis et systématique de quatre couleurs : vert, jaune, orange et bleu. Le nom d’Ouri-On lui est suggéré par un ami, le journaliste juif religieux israélien, Ouri Orbakh⁵⁹³ (1960-2015). Le super-héros israélien dispose de capacités physiques hors-normes dont il se sert pour soulever des objets dépassant

⁵⁸⁴ OFFENBERGER, Rik. « Michael Netzer's New Comic Book of Life » *silver bullet comics* [en ligne]. 21 octobre 2007, URL : <http://www.silverbulletcomicbooks.com/features/111502437234291.htm>. Consulté en janvier 2019.

⁵⁸⁵ SHADMI, Youni. « Gibor ‘al ha-qatséh » [Un héros à la lisière] *maariv nrg* [en ligne]. 26 août 2005, URL : <http://www.nrg.co.il/online/47/ART/976/250.html>. Consulté en janvier 2019.

⁵⁸⁶ *Idem*.

⁵⁸⁷ Elle compte alors et toujours parmi les territoire occupés par l’État d’Israël depuis juin 1967. Voir annexe « cartes ».

⁵⁸⁸ DAGAN, Chouki. « Mitaḥel netzer la-drouzim » [Le colon Netzer avec les druzes] *shofar news* [en ligne]. 21 mars 2011, URL : <https://web.archive.org/web/20110721140937/http://www.shofarnews.co.il/site/ARDetile.asp?id=7885>. Consulté en janvier 2019 ; SHADMI, Youni. « Gibor ‘al ha-qatséh » [Un héros à la lisière], *op. cit.*

⁵⁸⁹ Le premier personnage de super-héros israélien a été dessiné en noir et blanc à son époque par Ouri Fink.

⁵⁹⁰ Yossi Halpern et Jonathan Deutsch semblent n’avoir travaillé que sur la série *Ouri-On* et les autres récits publiés dans la revue éponyme.

⁵⁹¹ Hebdomadaire pour enfants et la jeunesse paraissant en hébreu de 1985 à 2000, il naît de la fusion de trois magazines pour jeunes : *Dvar Li-Ladim*, *Michmar Li-Ladim* et *Ha-‘arets Chélanou*. Les articles et rubriques traitent des problèmes de la jeunesse et de questions éducatives, proposant aussi un contenu divertissant et de vulgarisation scientifique. Au terme de 792 numéros, la revue cesse de paraître, ne parvenant plus à surmonter ses problèmes financiers.

⁵⁹² Michael Netzer se définit lui-même en 1994 comme un Juif religieux, sans excès, ne portant quasiment pas la kippa.

⁵⁹³ Né ORBAKH, Ouri Shraga (1960, Pétah-Tiqvah, État d’Israël - 2015, Jérusalem).

parfois des centaines de tonnes, sans faire d'effort particulier. Sachant également voler, ses déplacements peuvent atteindre une vitesse « supérieure à la vitesse de la voix ». Ouri-On porte aux poignets des « bracelets de vérité » grâce auxquels il lit les pensées de ses ennemis. L'équipement dont le dote son créateur fait directement référence au berger et roi David, en particulier lorsque celui-ci livre son combat contre le géant philistin Goliath⁵⁹⁴. Ses ceinture et fronde aux pouvoirs spéciaux renvoient au même héros biblique tel qu'elles apparaissent dans un contexte similaire. Ses pouvoirs « supra-humains⁵⁹⁵ » le rendent capable de dominer toutes les forces de la nature.

Les aventures d'Ouri-On démarrent sur un projet d'anéantissement imminent de la Terre, fomenté par des créatures étranges venues de la planète Alianus, découvert par l'Institut israélien pour le développement des technologies spéciales, installé en plein désert du Néguev. Le soldat Ouri Ben David est alors engagé par la direction de l'Institut qui le transforme en Ouri-On. De simple mortel, il devient un super-héros doté de « super-pouvoirs », habillé d'un costume bleu frappé d'un chandelier sur sa poitrine, un symbole iconique de sa superpuissance. Face aux menaces des envahisseurs intergalactiques dotés de superpouvoirs identiques aux siens, Ouri-On s'engage dans la défense des habitants de l'État d'Israël. Il repousse leurs ennemis tandis qu'ils s'appêtent à s'emparer du territoire dont le sous-sol recèle des minéraux nécessaires à la survie nationale. Durant la bataille, Ouri-On repère un être humain prénommé Idan. Celui-ci, enlevé par les envahisseurs lors de leur première incursion, 400 ans auparavant, est devenu Ben Al-Mavèt⁵⁹⁶ durant son séjour sur la planète Alianus. Il décide de se rallier à Ouri-On. Le super-héros, aidé de son nouveau partenaire, persuade les chefs de l'armée des envahisseurs de la nécessité de retourner sur leur planète d'origine. L'autre fait marquant de la série est la sauvetage par Ouri-On de l'aviateur israélien Yoram Har'el, transformé en monstrueux homme-scorpion, lors d'un combat avec les envahisseurs. Voyant cette créature maltraitée par ses semblables, au point de lui faire perdre son sentiment d'humanité, Ouri-On comprend que l'homme-scorpion et Yoram Har'el forment une seule et même personne, ses « super-pouvoirs » lui permettant de retrouver son apparence naturelle.

Michael Netzer collabore à la scène locale de la bande dessinée, réalisant des couvertures de magazine, plaçant ses propres illustrations dans certaines séries et créant *Milk and Honey* pour la revue *Counterpoint*⁵⁹⁷, la publication en langue anglaise du mouvement des colons juifs israéliens extrémistes, Gouch Émounim⁵⁹⁸. Cette proximité, sinon idéologique au moins professionnelle, n'empêche pas le dessinateur d'appeler de ses vœux en 2004, la constitution d'un « parti des créateurs de bande dessinée », qui une fois élu, pourra « installer une paix durable entre Israël, le monde arabe et le peuple palestinien pour l'année 2012⁵⁹⁹ ».

Deux autres grands noms de la bande dessinée américaine et mondiale, spécialisés dans le roman graphique, témoignent les liens unissant assurément le récit illustré à leur contenu et au traitement de thématiques juives : Will Eisner et Joe Kubert. Ces artistes explorent comme

⁵⁹⁴ Le personnage de Goliath est évoqué, luttant avec David, dans *Samuel I, chap. 17*. La vraisemblance historique de celui-ci est très sujette à caution.

⁵⁹⁵ Ceux qu'un humain ne peut appréhender, qui le transcendent et dont le dote l'artiste dans son univers. L'état et les qualités « supra-humaines » du personnage n'existent que dans le monde inventé par son créateur, lui-même soumis à un fonctionnement humain. Le super-héros est un mythe dont les caractéristiques sont attribuées par l'artiste.

⁵⁹⁶ Soit en français « Le fils de l'Immortel ».

⁵⁹⁷ La revue est éditée par Rachele Katsman et Yisra'el Medad. MEDAD, Yisra'el. « Michael Netzer's Early Israel Art » *myrightword* [en ligne]. 10 octobre 2011, URL : <http://myrightword.blogspot.com>. Consulté en janvier 2019.

⁵⁹⁸ Le Gouch Émounim, créé en février 1974, d'orientation nationale religieuse, messianique et fondamentaliste, se donne pour mission d'installer un peuplement juif dans les territoires de Judée, Samarie, du Golan, dans la bande de Gaza, en Galilée et dans le Néguev. Fonctionnant parfois en toute illégalité et recourant à la violence physique et létale contre la population arabe palestinienne et ses opposants juifs israéliens, le mouvement cesse pratiquement d'exister dans les années 1980, la plupart de ses dirigeants et militants se fondant dans les partis nationalistes juifs israéliens..

⁵⁹⁹ NETZER, Michael. « The New Comic Book of Life » *michael netzer's the new comic book of life* [en ligne]. 2004 ; archivé sur Internet, 20 mai 2006, URL : <http://www.michaelnetzer.com/archive/thenewcomicbookoflife/index.html>. Consulté en janvier 2019.

personne d'autres parmi les bédéistes américains ou israéliens, auteurs de romans graphiques leur identité. Les outils que leur offre la bande dessinée leur servent de moyen pour explorer leurs origines juives et mettre à distance certaines tensions qui les fondent. En usant d'un langage universelle, parlant au-delà de la limite communautaire, la dimension narrative littéraire en plus, une sorte d'historique graphique de leur identité.

b. Will Eisner

Will Eisner signe en 1978 avec son livre *A Contract with God and Other Tenement Stories*⁶⁰⁰, un ouvrage de bande dessinée majeur dans l'histoire de ce médium. Composé de quatre nouvelles, il est tiré, pour une large part, des souvenirs personnels de l'auteur du temps où il vivait dans le quartier du Bronx à New York⁶⁰¹. Entre mélodrame et réalisme social⁶⁰², les personnages sont tous des Juifs de condition très modeste, vivant dans le même immeuble à New York, situé au 55 Dropsie Avenue. La nouvelle *A Contract with God* raconte l'histoire d'un Juif religieux hassidique, Frimme Hersh, arrivé de Russie à New York, qui a passé un contrat avec Dieu dans lequel il s'engage à mener une vie faite de bonnes actions. Dans son immeuble, il se contente de vivre en accomplissant les commandements du judaïsme. Adoptant une petite fille, Rachel, il la voit mourir soudainement de maladie. Le héros accuse alors Dieu d'avoir contrevenu à leur contrat, et renonçant à sa foi, rase sa barbe, se met à vivre comme un simple homme d'affaires et prend pour compagne une femme qui n'est pas juive. Sa nouvelle attitude le conduit également à utiliser les obligations émises par les fidèles de la synagogue, dont il est le gestionnaire, pour acheter l'immeuble où il vivait auparavant. Quelques temps après, il contacte un groupe de rabbins pour qu'ils lui établissent un nouveau contrat dont il n'a pas le temps de jouir, étant victime d'une crise cardiaque fatale. Un petit garçon, Shloime, jeune Juif hassidique vivant dans l'immeuble, trouve le contrat et le signe. Will Eisner transpose dans l'univers de la bande dessinée une partie de son histoire personnelle, marquée par le décès de sa fille Alice, âgée de 16 ans, victime d'une leucémie. Les propos qu'il met dans la bouche de son héros sont nourris de ses propres rage et angoisse éprouvées après cette disparition. Il tourne sa colère contre un Dieu qu'il accuse, à travers ce décès⁶⁰³, d'avoir trahi la foi placée en lui.

La deuxième nouvelle, *The Street Singer* raconte la rencontre entre Marta Maria (de son vrai nom Sylvia Speegel), une chanteuse d'opéra juive d'un certain âge et Eddie, un jeune homme non-juif, qui chante près de son immeuble. Elle cherche à revenir dans le monde musical comme conseillère et mentor de ce dernier. Le chanteur des rues, de tempérament violent, utilise son argent pour boire et retourne auprès de sa femme enceinte, laquelle avait abandonné son activité artistique pour lui. Quelques temps après il change d'avis, souhaitant se servir de la cantatrice pour démarrer sa propre carrière. Cette tentative reste vaine car il ne parvient pas à la retrouver. Marqué par une dimension de crudité, qu'illustre la représentation de scènes sexuelles explicites, le récit puise également dans les souvenirs personnels de

⁶⁰⁰ EISNER, Will. *A Contract with God and Other Tenement Stories*. New York (État de New York, États-Unis) : Baronet Publishing Co., 1978, 191 p. (non numérotées). Le livre est réédité en 1985 et 1996 aux éditions Kitchen Thinks Press (182 p.) puis ressort sous forme de trilogie en 2006 ; EISNER, Will. *The Contract With God Trilogy: Life on Dropsie Avenue*. New York (État de New York, États-Unis) : W.W. Norton & Company, 2006, 498 p.

⁶⁰¹ DAUBER, Jeremy. « Comic Books, Tragic stories: Will Eisner's American Jewish History ». In BASKIND, Samantha et SHERMAN, Ranen Omer (ed.). *The Jewish Graphic Novel: Critical Approaches*. New York (État de New York, États-Unis) : Rutgers University Press, 2008, p. 23, 25.

⁶⁰² RUST, David. « The Top 100 English-Language Comics of the Century, n° 57, A Contract with God ». *The Comics Journal*, février 1999, n° 210, 156 p.

⁶⁰³ SCHUMACHER, Michael. *Will Eisner: A Dreamer's Life in Comics*. New York (État de New York, États-Unis) : Bloomsbury Publishing, 2010, p. 196-197.

l'auteur, ici concernant un chanteur des rues à qui, du temps de sa jeunesse, il jetait des pièces lorsqu'il interprétait quelques airs connus d'opéra⁶⁰⁴.

La troisième nouvelle intitulée *The Super* raconte le destin d'un certain monsieur Scuggs, le gardien de l'immeuble du 55 Dropsie Avenue. Craint par différents locataires, il tient des propos antisémites. La jeune nièce d'un locataire, un certain Farfell, se rend chez lui et lui propose de jeter un coup d'œil sous sa jupe moyennant la somme de 5 cents. Elle empoisonne ensuite le seul compagnon du gardien, son chien Hugo, et lui dérobe son argent. Au moment où le gardien la rattrape, des locataires appellent la police, l'accusant d'avoir tenté d'agresser une mineure. Sur le point d'être arrêté, il se suicide en se tirant une balle dans la tête. La nouvelle puise également son contenu dans les souvenirs d'enfance de Will Eisner, en particulier ici, des souvenirs qu'il a gardés du gardien de son immeuble, un homme « mystérieux et menaçant⁶⁰⁵ ».

La dernière nouvelle, *Cookalein*, évoque les vacances de quelques locataires de l'immeuble. Le premier d'entre eux, Sam, envoie femme et enfants en villégiature dans le sud de l'État de New York pour rester seul avec sa maîtresse dans une pension, avec accès cuisine. Dans un hôtel de luxe, près de la pension Cookalein⁶⁰⁶, s'installent Benny, un tailleur et Goldie, une secrétaire, désireuse de rencontrer une personne fortunée et l'épouser. Échouant dans son projet, la situation dégénère et Benny la viole. Elle est consolée par un stagiaire dont elle avait repoussé les avances, tandis que Benny courtise une riche héritière. Dans la pension, une femme d'un certain âge tente de séduire Willy, le plus jeune fils de Sam. Son mari découvrant la situation, la frappe sous les yeux du jeune homme. À la fin des vacances, les locataires reviennent dans leur immeuble. Goldie et le stagiaire se marient ; Benny songe pour sa part, à épouser une femme influente dans l'industrie du diamant. Willy, affecté par la situation qu'il a vécue, reste prisonnier de cette expérience. La nouvelle *Cookalein* a un caractère ouvertement autobiographique au point que son auteur utilise les prénoms de ses parents (Sam et Fanny), de son frère Petey et son propre surnom Willy. Le récit mêle des éléments purement imaginaires et des faits réels survenus au moment où Will Eisner devient adulte.

A Contract with God tranche avec les œuvres et style pratiqués jusqu'alors par Will Eisner et ceux caractérisant la bande dessinée en général. Tournant le dos au genre du super-héros, qui a fait pourtant sa fortune au début de sa carrière, ses personnages sont loin d'agir comme habituellement dans ce type de récit. Leurs frustration et impuissance influent sur leurs attitudes même lorsqu'ils semblent agir de façon héroïque⁶⁰⁷. Tous enfermés dans des cadres rigides dont ils n'arrivent pas à s'extraire, les personnages ne sont ni tout à fait positifs, ni négatifs. Ils oscillent entre leurs pulsions contrariées et leurs souhaits inaboutis. Will Eisner utilise le médium « bande dessinée » pour aborder un chapitre peu connu de l'histoire des Juifs aux États-Unis et appareiller le traitement caricatural du dessin (personnages, scènes) à une approche réaliste du sujet (décors, intrigues)⁶⁰⁸. Les personnages, quasiment tous d'origine juive, s'intègrent mal à la société américaine, partagés entre assimilation culturelle et attachement à leur communauté. Leur identité tient un rôle central dans leur existence, en particulier dans les récits : *A Contract with God* et *Cookalein*. Dans le premier, le héros est un Juif religieux arrivant de la Russie profonde et dans le deuxième il est fait référence à un lieu fréquemment associé aux communautés juives au XIX^e siècle⁶⁰⁹.

⁶⁰⁴ *Ibidem*. p. 200.

⁶⁰⁵ *Idem*.

⁶⁰⁶ Le *cookalein* est un mot dérivé du terme utilisé en yiddish *kochalayn*, lequel signifie en français, pension-kitchenette.

⁶⁰⁷ ROTH, Laurence. « Drawing Contacts: Will Eisner's Legacy ». In LEWIS, A. David et KRAEMER, Christine Hoff (eds.). *Graven Images: Religion in Comic Books & Graphic Novels*. New York (État de New York, États-Unis) : Continuum, 2010, p. 47-49.

⁶⁰⁸ DAUBER, Jeremy. « Comic Books, Tragic stories: Will Eisner's American Jewish History », *op. cit.*, p. 27.

⁶⁰⁹ PARKER, Royal Derek. « Sequential Sketches of Ethnic Identity Will Eisner's A Contract with God as Graphic Cycle ». *College Literature*, été 2011, vol. 38, n° 3, p. 150-167.

Trois thèmes dominent les récits : les désirs contrariés, la frustration et la désillusion. Le héros de *A Contract with God*, Frimme Hersch, se désole ainsi du décès de sa fille, considérant cet événement tragique comme une rupture du contrat qu'il a conclu avec Dieu. Il tombe dans une sorte d'autoenfermement, alors qu'il pensait recouvrer sa liberté et des perspectives sociales en émigrant aux États-Unis, autant de choses dont il était privé en Russie, à cause de l'antisémitisme ambiant. Dans *Cookalein*, le chanteur des rues, Eddie, retourne à son passé, incapable de retrouver sa bienfaitrice. Dans le troisième récit, le gardien de l'immeuble est grossier, tient des propos racistes mais ne se rend pas coupable de pédophilie, comme l'en accuse l'adolescente Rosie, qui le pousse ainsi à se suicider. Si les agissements du gardien cessent effectivement, la jeune fille lui vole néanmoins son argent et le dénonce de façon calomnieuse. Les idéaux romantiques des héros Goldie et Willy dans le quatrième récit, se fracassent sous le poids d'une réalité affligeante (faite de viol et de séduction)⁶¹⁰. L'ensemble de l'ouvrage est pleine d'une violence récurrente, un moyen également utilisé par l'auteur pour relier entre eux les récits⁶¹¹. Les coups infligés à sa femme Goldie par son mari (quatrième histoire) renvoient à ceux infligés par Eddie à sa femme enceinte (deuxième récit).

Sur le plan narratif et formel, *A Contract with God* innove, comparé à la production habituelle de bande dessinée. Les parties du texte racontant l'histoire sont ainsi placées hors des zones habituellement réservées à cet effet (cartouches), dans les cases et dans les planches. Elles constituent une composante à part entière de l'œuvre, pas seulement un véhicule transmettant l'information au lecteur. Les délimitations à l'intérieur de la planche sont souvent calquées sur celles des dessins de fenêtres (embrasures) et de bâtiments⁶¹² (structures de bâtiments). Certaines pages sont vides de texte, seulement occupées par de grands dessins. Les expressions du visage sont accentuées et mises en avant⁶¹³. Le contenu de l'histoire prime sur la longueur de l'ouvrage sans être limité par un nombre de pages fixé à l'avance, à l'image des albums de bande dessinée publiés alors. Le cadre urbain est représenté le plupart des fois dans une intention dramatique. L'artiste emploie à cet égard le clair-obscur et les contrastes en noir et blanc qu'il permet. Les angles de vue ont parfois un caractère vertical (plongée, contreplongée). Le traitement du dessin est dans l'ensemble monochrome, l'impression étant par ailleurs étant réalisée en sépia. Il délaisse le plus souvent le noir et blanc classique utilisé dans la bande dessinée⁶¹⁴. Des motifs visuels relient les histoires les unes aux autres. Les traits verticaux assombris représentant la pluie qui tombe au moment où le héros Frimme Hersch enterre sa fille dans le premier récit, se retrouvent dans la dernière planche du dernier récit qui met en scène le héros Willy au moment où il regarde fixement le ciel au milieu de la ville.

Will Eisner prend deux ans pour achever son livre⁶¹⁵, retouchant sans arrêt son contenu, testant plusieurs approches et styles, essayant différentes couleurs, cadres, délayages, pour finalement se fixer sur un style basé sur un trait dur. Il travaille sans arrêt et redécoupe ses histoires jusqu'à obtenir ce qu'il cherche⁶¹⁶. *A Contract with God* est au centre d'un débat entre universitaires et critiques d'art. Certains considèrent la série à la fois comme un jalon important dans l'histoire de la bande dessinée américaine et mondiale et comme un moyen d'étudier en même temps la littérature juive, celle d'autres minorités aux États-Unis et, plus généralement,

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 159.

⁶¹¹ KOSH, Lambert. « Jewish Sexuality and the Early Graphic Novel ». In BASKIND, Samantha et SHERMAN, Ranen Omer (eds.), *op. cit.*, p. 43-83.

⁶¹² DUNCAN, Randy et SMITH, Matthew J. *Icons of the American Comic Book: from Captain America to Wonder Woman*. Santa Barbara (Californie, États-Unis) : ABC-CLIO ; Greenwood Publishing Group, 2010, vol. 1, p. 149 ; VOS, Gail De. « A Contract With God ». In BOOKER, Keith M. (ed.), *op. cit.*, p. 116-118.

⁶¹³ WEINER, Stephen. *Faster Than a Speeding Bullet: The Rise of the Graphic Novel*. New York (État de New York, États-Unis) : NBM Publishing, 2003, p. 20.

⁶¹⁴ DUNCAN, Randy et SMITH Matthew J, *op. cit.*, p. 149.

⁶¹⁵ ANDELMAN, Bob et EISNER, Will. *A Spirited Life*. Milwaukee (Michigan, États-Unis) : M Press, Université du Michigan, 2005, 375 p.

⁶¹⁶ SCHUMACHER, Michael. *Will Eisner: A Dreamer's Life in Comics*, *op. cit.*, p.199.

les relations inter-ethniques dans ce pays. Le bédéiste insère en effet dans ses récits des images stéréotypées⁶¹⁷, fruit notamment de ses propres souvenirs, concernant la communauté juive américaine (la sienne). Il donne à son livre un titre recouvrant un thème fondamental dans la religion juive, un rapport au judaïsme questionné par certains. Il s'écarte pour d'autres intellectuels des traditions juives comme l'illustrent plusieurs personnages du livre. Frimme Hersch aurait dû, dans la perspective traditionnelle juive, accepter de souffrir en tant que Juste, non pas se rebeller, l'attitude qu'elle choisit d'adopter⁶¹⁸.

Sur le modèle de *A Contract with God*, Will Eisner propose avec *Fagin le Juif*⁶¹⁹, un autre roman graphique traitant d'une thématique juive : l'antisémitisme reproché à Charles Dickens⁶²⁰ (1812-1870) dans son livre *Oliver Twist*⁶²¹, singulièrement le caractère de Fagin⁶²², l'un de ses personnages centraux. Le bédéiste américain reprend le récit du point de vue de ce dernier, le confrontant à son auteur Charles Dickens. Fagin, la veille de sa pendaison, demande au romancier de le dépeindre sous un autre jour. Will Eisner, estimant que la littérature classique reprend parfois des stéréotypes antisémites, déconstruit un monument du genre, de façon à lui apporter une réponse cohérente, artistique et éducative.

c. Joe Kubert

La trajectoire personnelle du célèbre bédéiste croise, via son enfance et sa famille, à plusieurs reprises, des événements tragiques vécus par sa communauté d'appartenance en Europe pendant la Seconde Guerre mondiale et également liés à la société américaine du début du XX^e siècle.

Plusieurs oncles et tantes et les grands-parents paternels de Joe Kubert⁶²³ sont assassinés en Pologne après son occupation en 1939 par les forces nazies. L'artiste estime que ses parents étaient promis au même sort s'ils n'avaient pas quitté le pays pour les États-Unis en 1926, treize ans plus tôt. Lui-même né en Pologne, il arrive aux États-Unis âgé d'à peine deux ou trois mois⁶²⁴. Les informations entendues très jeune concernant la *shoah*⁶²⁵ en Europe et la disparition de membres de sa famille finissent par être très prégnantes dans son esprit, au point

⁶¹⁷ DAUBER, Jeremy. « Comic Books, Tragic stories: Will Eisner's American Jewish History ». In BASKIND, Samantha et SHERMAN, Ranen Omer. *op. cit.*, p. 29-30.

⁶¹⁸ KLINGENSTEIN, Suzanne. « The Long Roots of Will Eisner's Quarrel with God ». *Studies in American Jewish Literature*, 2007, vol. 26, p. 80-88.

⁶¹⁹ EISNER, Will. *Fagin the Jew*. New York (État de New York, États-Unis) : Doubleday, 2003, 122 p.

⁶²⁰ DICKENS, Charles (1812, Landport, Portsmouth - 1870, Gad's Hill Place, Royaume-Uni). Auteur de 15 romans, pièces de théâtre et d'innombrables nouvelles et articles littéraires, il accède à la reconnaissance internationale et à la postérité grâce à ses trois grandes sagas : *Oliver Twist* (1839), *David Copperfield* (1849-1850) et *Les grandes espérances* (1860-1871).

⁶²¹ De son nom complet *Oliver Twist or The Parish Boy's Progress*, le livre paraît d'abord en 31 épisodes dans le magazine *Bentley's Miscellany* (1937-1939) puis, en tant qu'ouvrage, en 1939. DICKENS, Charles. *Oliver Twist or The Parish Boy's Progress*. Londres (Grande-Bretagne) : Richard Bentley, 1939, 3 vol., 500 p. Adapté à de nombreuses reprises au théâtre et cinéma et pour la jeunesse, le roman raconte les tribulations d'un jeune garçon, Oliver Twist, orphelin, pauvre et malheureux, dans le nord de Londres. Le récit se conclut de manière heureuse pour le héros, celui étant adopté par son bienfaiteur, monsieur Brownlow, qui l'a recueilli alors qu'il était malade.

⁶²² De son nom complet, Moses Fagin, d'origine juive, il mène une troupe d'enfants à qui il apprend le vol à la tire et à commettre d'autres actions criminelles. Lui-même pauvre, il n'arrive pas à sortir les enfants qu'il recueille de leur situation misérable. N'hésitant pas à battre certains d'entre eux (l'enfant Artful Dodger), il provoque indirectement la mort d'une petite fille, Nancy. Voir entrée glossaire « Fagin le Juif ».

⁶²³ ESHED, Éli. *Ha-metsi'out ha-haloufit chel joe kubert* [La réalité alternative de Joe Kubert] *yekum* [en ligne]. 27 septembre 2011, URL : <http://www.yekum.org/2011/09/>. Consulté en janvier 2019.

⁶²⁴ KUBERT, Joe. Interview. *Idem*.

⁶²⁵ Le terme *shoah* (qui signifie « catastrophe » en hébreu) désigne le génocide perpétré à l'encontre des populations juives, tous lieux confondus, par le régime nazi d'Allemagne à partir de 1941. Les estimations du nombre de morts varient de 5,1 millions (Raoul Hilberg, 1961) à 6 millions (Lucy Schildkret Dawidowicz, 1975). Cette entreprise génocidaire a touché essentiellement, malgré le projet nazi qui visait l'anéantissement de la totalité des Juifs, le judaïsme européen durant la Seconde Guerre mondiale.

de se demander régulièrement « que serait-il advenu si nous étions restés là-bas⁶²⁶ ? ». Cette pensée ne le quitte pas sa vie durant, jusqu'à consacrer un album entier à la question. Menant pour ce faire des recherches à propos du soulèvement du ghetto de Varsovie en 1943, il lit des lettres de ses proches envoyées depuis l'Europe pendant la guerre, auxquelles il adjoint le souvenir de récits entendus enfant à propos de l'arrivée des nazis dans leur région. Il publie ainsi l'un de ses albums majeurs de la dernière partie de sa carrière, *Yossel; April 19, 1943 : A Story of the Warsaw Ghetto Uprising*⁶²⁷, dont il signe le texte et les illustrations, secondé dans le lettrage et la conception d'ensemble par le dessinateur Pete Carlson⁶²⁸ (1968-).

Joe Kubert conçoit une « réalité alternative » dans laquelle son héros, Yossel – lui-même – survit dans le ghetto de Varsovie. Le soulèvement de ce dernier en avril 1943⁶²⁹, y est envisagé du point de vue du personnage central, plongé dans la situation qu'auraient connu Joe Kubert et sa famille s'ils avaient décidé de rester à Varsovie et non d'émigrer aux États-Unis. Yossel⁶³⁰ gagne la reconnaissance de son entourage grâce à son talent artistique. Il se réfugie dans le dessin face à l'effroi que suscitent en lui les horreurs que connaît le ghetto au même moment. Yossel rejoint ultérieurement les rangs des insurgés à quinze ans et, après leur défaite, est déporté et assassiné à Auschwitz.

Joe Kubert utilise une nouvelle fois le roman graphique, avec le livre *Jew Gangster*⁶³¹ paru en 2005, pour dépeindre une réalité alternative, à savoir une situation qu'il aurait pu connaître s'il n'avait pas donné à son existence un cours différent. La bande dessinée raconte l'histoire d'un jeune Juif américain appartenant à une bande de malfaiteurs de la pègre juive de New York qui, ultérieurement, se met au service de la mafia italienne. Très bien documenté, de nombreux gangsters juifs américains ayant effectivement travaillé pour la mafia locale, l'album met en scène un héros doté de traits rappelant étrangement ceux de Joe Kubert. Le personnage vit notamment dans le quartier de Brooklyn dans les années 1930, le même d'où est originaire l'auteur du livre. La famille du jeune gangster est dépeinte sur un mode ouvertement inspiré des oncles et tantes du dessinateur. Plusieurs de ses proches travaillaient à New York dans l'industrie du vêtement à une époque dominée par des mœurs violentes (vols, meurtres...), évoquant en partie le fonctionnement de la mafia. Joe Kubert, enfant, est très impressionné par la violence du climat ambiant. Il lui arrive même d'écouter un gangster raconter la manière dont il s'était approprié illégalement par la violence, des biens d'autrui. Bien des années plus tard, il saisit dans le détail, la teneur exacte de leur propos et signification. Joe Kubert, connaissant personnellement des personnes dans son quartier ayant choisi la voie de la criminalité, n'hésite pas à affirmer que « le dessin lui a sauvé la vie des milliers de fois⁶³². » S'imaginer qu'il puisse avoir été l'un des amis du célèbre gangster juif américain Meyer Lanski⁶³³ (1902-1983) ne lui semble pas incongru.

⁶²⁶ KUBERT, Joe. Interview. In ESHED, Éli. *Ha-metsi' out ha-ḥaloufit chel joe kubert* [La réalité alternative de Joe Kubert], *op. cit.*

⁶²⁷ KUBERT, Joe. *Yossel; April 19, 1943: A Story of the Warsaw Ghetto Uprising*. New York (État de New York, États-Unis) : Ibooks, 2003, 120 p.

⁶²⁸ CARLSON, Pete (1968). Diplômé en 1996 de la Joe Kubert School of Cartoon and Graphic Art, il mène depuis lors une carrière aux États-Unis comme bédéiste et coloriste. Il est notamment crédité comme coloriste sur les couvertures de la revue de bande dessinée *Sgt. Rock: The Prophecy* (2005) et la revue *Northlands*, n° 2 (2008).

⁶²⁹ Le soulèvement du ghetto de Varsovie se déroule du 19 avril au 16 mai 1943.

⁶³⁰ Le prénom yiddish Yossel correspond à celui de Joseph dans les langues latines.

⁶³¹ KUBERT, Joe. *Jew Gangster*. New York (État de New York, États-Unis) : DC Comics, 2005, 138 p.

⁶³² KUBERT, Joe. Interview. In ESHED, Éli. *Ha-metsi' out ha-ḥaloufit chel joe kubert* [La réalité alternative de Joe Kubert] *op. cit.*

⁶³³ Né SUCHOWLANSKI, Majer (1902, Hrodna, Empire russe, Biélorussie actuelle - 1983, Miami Beach, Floride, États-Unis). Associé à New York aux plus grands parrains de la mafia italo-américaine (Lucky Luciano Franck Costello...), il se livre au racket et à la contrebande d'alcool pendant la prohibition puis se constitue un immense empire dans le jeu. Coopérant semble-t-il avec l'armée américaine pendant la Seconde Guerre mondiale, le mafieux reprend ses activités une fois celle-ci finie, à Las Vegas et Cuba. Jamais condamné pour ses activités illégales (exception faite de paris illégaux), il s'installe en Israël en 1970 grâce à la « Loi du retour » avant d'en être expulsé vers les États-Unis (1972) et de finir sa vie sur un non-lieu judiciaire, le FBI abandonnant finalement ses poursuites contre lui.

Joe Kubert traite une quatrième fois d'une thématique spécifiquement juive, en mettant son talent au service du courant hassidique « habad⁶³⁴ » en 2004, avec la publication du livre *The Adventures of Ya'akov & Isaac*⁶³⁵. Les récits hebdomadaires qu'il dessine et écrit depuis plusieurs années dans le magazine du courant « habad », *Zmanei Ha-Mechiah*, sont finalement réunis et publiés sous la forme de cet album. Le message est d'orientation juive religieuse, bien que Joe Kubert se considère comme un « Juif américain normal (...), ni orthodoxe, ni extrémiste⁶³⁶ ». Les rabbins du « Habad » le convainquent de travailler pour leur mouvement, l'un d'entre eux, David Tate lui apportant régulièrement le fruit de sa recherche documentaire. Le bédéiste réceptionne ainsi des récits bibliques tirés de la *Michnah*, de l'histoire traditionnelle juive ou encore du courant « habad » lui-même. Selon ses propres mots, avec la bande dessinée *Tarzan* dont il est l'un des illustrateurs les plus fameux, *Les aventures de Ya'akov et d'Isaac* sont sa seule œuvre à avoir été également publiée en hébreu. Il en résulte un album de bande dessinée qui, au niveau stylistique, s'inscrit dans la veine des meilleurs livres de Joe Kubert, marqué par le réalisme du trait. Il n'est en rien assimilable à un livre de propagande vantant les mérites du courant hassidique « habad ».

Le dernier thème juif traité par l'artiste au moyen de la bande dessinée d'un thème juif trouve son expression en 2007, avec la publication du livre *Sgt. Rock: The Prophecy*⁶³⁷. Sgt. Rock⁶³⁸, un personnage, créé en juin 1959, sur un texte de Robert Kanigher, se retrouve à Vilna (Vilnius, Lituanie) en pleine Seconde Guerre mondiale, pour sauver un rabbin et lui permettre d'avertir le monde sur les atrocités commises au même moment contre les Juifs. Le jeune rabbin, dont le nom n'est pas mentionné, est considéré par les membres de sa communauté comme étant le Messie. Le sauvetage se déroule dans des conditions rocambolesques, Sgt. Rock et le rabbin affrontant tour à tour des villageois estoniens antisémites, des soldats de l'armée allemande et des SS. Largement inspirée du livre d'histoire de Bryan Mark Rigg, *Rescued From the Reich: How One of Hitler's Soldiers Saved the Lubavitchers Rebbe*⁶³⁹, le livre décrit dans le détail la fuite du dernier rabbin de la dynastie des « habad », Yossef Schneerson⁶⁴⁰ (1880-1950) de Varsovie jusqu'à New York, avec l'aide de plusieurs soldats allemands. Très intéressé par ce récit d'un rabbin, informé très tôt des horreurs subies par les Juifs européens durant la *shoah*, Joe Kubert le transforme en récit de bande dessinée durant lequel Sgt. Rock permet l'évasion d'un jeune rabbin de Lituanie. Situé à Vilna, et non à Varsovie, ce personnage qui n'appartient pas au « habad », est montré sous des traits quelque peu antipathiques, tenant tête parfois de façon obstinée, aux soldats américains venus pour le sauver. L'attitude du rabbin Schneerson n'est pas ouvertement abordée dans le livre, en particulier en raison de la controverse entourant le comportement du rabbin pendant la Seconde Guerre mondiale. Celui-ci interdit à ses fidèles de partir pour les États-Unis et Israël alors que la possibilité leur en est encore offerte. Ils doivent, selon lui, demeurer en Europe, peu importe ce qu'il adviendra. Cet interdit entraîne indirectement la mort de la majorité de ses fidèles qui, pour une partie d'entre eux, auraient pu sauver leur vie, si tant est qu'ils eussent quitté l'Europe à temps.

⁶³⁴ Le terme « habad » recouvre un acronyme constitué de l'initiale des noms hébreux *hokhmah* (sagesse), *binah* (compréhension) et *da'at* (savoir). Il désigne un courant hassidique créé en 1775 à Liozna (future Biélorussie) par le rabbin Chneur Ben Baroukh Zalman de Liozna (1745-1812). Celui-ci compte parmi l'un des courants majoritaires du hassidisme contemporain, essentiellement implanté aux États-Unis et en Israël.

⁶³⁵ KUBERT, Joe. *The Adventures of Ya'akov & Isaac*, Jérusalem : Mahrwood Press, 2004, 64 p. Le livre est traduit parallèlement en hébreu sous le même titre [*Havayotéhèm ha-mas'ivot chel ya'akov ve-yitshaq*].

⁶³⁶ *Idem*.

⁶³⁷ KUBERT, Joe. *Sgt. Rock: The Prophecy*. New York (État de New York, États-Unis) : DC Comics, 2007, 144 p.

⁶³⁸ De son vrai nom Franklin « Frank » John Rock, le héros apparaît pour la première fois dans la revue *Our Army at War!* (n° 83, juin 1959).

⁶³⁹ RIGG, Bryan Mark. *Rescued from the Reich: How One of Hitler's Soldiers Saved the Lubavitcher Rebbe*. New Haven (Connecticut, États-Unis) : Yale University Press, 2004, 284 p.

⁶⁴⁰ NÉ SCHNEERSON, Yossef Yitshaq, dit le Rayatz, (1880, Lyubavichi, Empire russe, Ukraine actuelle - 1950, New York, État de New York, États-Unis).

Le dessinateur Joe Kubert se lance en 1975 dans un projet d'adaptation en bande dessinée de plusieurs récits bibliques. Ces derniers doivent servir de base à un scénario écrit par le célèbre scénariste américain Sheldon Mayer⁶⁴¹ (1917-1991). La transposition au cinéma de la totalité des Ancien et Nouveau Testaments est prévue. Surchargé de travail et obligé de satisfaire à de nombreuses commandes, le bédéiste abandonne ce projet, ne parvenant en tout et pour tout qu'à publier une revue de bande dessinée. Le lecteur y trouve une adaptation du récit de la Genèse, de l'épisode du jardin d'Eden à celui de Sodome et Gomorrhe en passant par celui du déluge.

Les dessinateurs de bande dessinée américains d'origine juive sont des piliers de l'univers du *comics* américain. Ils travaillent souvent dans le cadre de studios qu'ils ne dirigent pas eux-mêmes. Le bédéiste américain Michael Netzer, alors encore appelé Mike Nasser, est particulièrement bien intégré dans ce système, mêlant création personnelle et œuvre collective. Il illustre parfaitement ce processus de création dans laquelle la division des tâches répond à des logiques différentes, bien que la finalité artistique reste la même : concevoir, réaliser et diffuser un récit illustré. Le mode de création aux États-Unis dans les années 1970 a valeur emblématique. Michael Netzer intègre ainsi en 1975 l'agence d'art et de design, Continuity Studios, y rejoignant la dizaine d'artistes (dessinateurs et illustrateurs). Ils y passent le plus clair de leurs journées et de leurs nuits, honorant toutes les commandes et s'adaptant à la technique développée par son directeur, Neal Adams. La planche de bande dessinée est le fruit d'un travail collectif faisant intervenir les dessinateurs successivement, chacun dans sa spécialité : le torse du personnage ou la tête, le paysage, etc. La perspective et les retouches sont définies par Neal Adams qui évalue la part revenant à chacun dans la création finale et calcule, au prorata du travail exécuté, le pourcentage de rétribution dû à l'artiste⁶⁴². L'activité incessante se déroule souvent dans une « fête permanente ». Art populaire par excellence qui absorbe beaucoup des traits culturels dominant de la société où il est produit, le milieu des bédéistes new-yorkais des années 1970 ne fait pas exception. Les artistes sous contrat avec Continuity Studios passent des journées entières à mener des « discussions-marathons » sur tous les problèmes du monde. Celles-ci sont aussi rythmées par « des fêtes nuit et jour, beaucoup de drogue, de l'herbe, du LSD, et de l'excellente musique sur fond de débat intellectuel sur tous les sujets, de la taille du sexe de Superman à la situation au Moyen Orient (...)»⁶⁴³. Michael Netzer et ses amis se voient comme des *geeks*⁶⁴⁴. La carrière et le cheminement personnel de Mike Nasser connaissent un profond bouleversement quand celui-ci, après 1993, s'installe en Israël et devient Michael Netzer.

C. LES QUATRE GRANDES PÉRIODES DE LA BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE

Les bandes dessinées publiées par des auteurs juifs d'expression hébraïque, en Palestine mandataire et dans l'État d'Israël, portent l'empreinte de la société dans laquelle vivent leurs auteurs. Celle-ci ressort des thèmes traités, du vocabulaire utilisé ou des choix idéologiques latents ou assumés par ces derniers dans leurs récits.

À la fois récit visuel et mode de narration, le médium « bande dessinée » retranscrit via ce prisme, à l'échelle locale, voire personnelle, des situations historiques et sociales propres

⁶⁴¹ MAYER, Sheldon (1917 - 1991, Copake, État de New York, États-Unis). Comptant parmi les premiers auteurs et dessinateurs de matériel original de bande dessinée, il collabore dès 1935 aux éditions National Allied Publications puis à Dell Comics (1936-1938) avant de rejoindre Max Gaines. L'artiste participe, dès leurs créations, aux séries *Flash*, *Green Lantern*, *Hawkman*, *Wonder Woman* et *Justice Society of America*. Arrêtant son travail de rédacteur de revue, il devient dessinateur à temps plein, collaborant à DC Comics (série *The Three Mouseketeers*, 1956-1959), une activité qui lui vaut une grande reconnaissance professionnelle (Inkpot Award, 1976 ; introduction à titre posthume au Jack Kirby Hall of Fame, 1992 et au Will Eisner Comic Book Hall of Fame, 2000).

⁶⁴² SHADMI, Youni. « Gibor 'al ha-qatséh » [Un héros à la lisière] *maariv nrg* [en ligne]. 26 août 2005, URL : <http://www.nrg.co.il/online/47/ART/976/250.html>. Consulté en janvier 2019.

⁶⁴³ *Idem*.

⁶⁴⁴ Le terme signifie en argot anglais, littéralement, un « cinglé » (plus particulièrement d'informatique et de science-fiction).

à la région moyenne-orientale où vivent les créateurs et leur public. Son histoire s'y décline en quatre grandes périodes : 1928-1948, 1948-1973, 1973-1995 et de 1995 à nos jours.

5. Les débuts du récit illustré en hébreu (1934-1948)

a. Contextualisation historique de l'apparition de la bande dessinée hébraïque

La société juive en Palestine change progressivement de visage de 1882 à 1948, adoptant les culture et personnalité des émigrants juifs qui, chaque fois différents, arrivent par vagues successives dans le territoire de la Palestine (d'abord ottomane puis mandataire anglaise). La première émigration de masse vers la terre d'Israël⁶⁴⁵ semble dater de 538 AEC⁶⁴⁶. De nouveaux arrivants s'y installent jusqu'en 1882 dans de très faibles proportions, aboutissant à un peuplement juif de 10 000 personnes à la fin du XVIII^e siècle. Formant l'ancienne communauté juive en terre d'Israël dans cette province, appartenant à l'Empire ottoman depuis 1516, les émigrants juifs se concentrent essentiellement dans quatre villes : Jérusalem, Safed, Tibériade et Jaffa. Partagés entre ashkénazes, arrivés aux XVIII^e - XIX^e siècles, membres de la communauté séfarade établie depuis le haut Moyen-âge notamment en Galilée et segments de la population séfarade tardivement émigrés, les Juifs de Palestine comptent en 1878, approximativement 25 000 personnes, dont 10 000 d'origine étrangère, non-citoyens ottomans⁶⁴⁷. Le peuplement juif en Palestine change de caractère et d'importance, avec la création de la première colonie juive à Richon Le-Tsiyon par le mouvement sioniste « Les Amants de Sion⁶⁴⁸ ». Contrairement aux premiers émigrants, les nouveaux venus arrivent en masse, animés de convictions laïques et socialisantes. Le peuplement juif passe de 25 000 à 30 000 personnes en Palestine entre 1882 et 1903, en provenance essentiellement d'Europe de l'Est (Russie, Roumanie et Galicie).

La Première Guerre mondiale est le temps du reflux, la population juive fléchit de 84 000 à 50 000 personnes. À l'arrêt des hostilités et après l'entrée de l'armée anglaise à Jérusalem (11 décembre 1917), l'émigration juive s'accroît de 40 000 autres personnes entre 1919 et 1923. Le pays compte en 1920 700 000 habitants, 235 000 vivant dans les grandes villes et 465 000 dans les petites et les campagnes. Les 4/5 sont musulmans, près de 77 000 chrétiens – les trois quarts d'obédience grecque-orthodoxe ; les Juifs représentent pour leur part un ensemble de 76 000 personnes. Pour s'intégrer, les émigrants juifs doivent assimiler les codes culturels de la société d'accueil. Ces derniers puisent largement dans la vision sioniste du judaïsme, de la culture et des arts de la représentation en général. Ces derniers dans cette perspective, sont envisagés comme un outil au service de la création d'un nouvel Homme juif et un ciment permettant d'unifier les différentes composantes de la nation juive installée en terre d'Israël. Ces deux orientations nourrissent abondamment les vingt premières années de la bande dessinée hébraïque.

L'instauration d'un mandat anglais sur la Palestine, décidée le 25 avril 1920, et approuvée par la Société des Nations le 24 juillet 1922, favorise le développement de la société juive en Palestine. De nouvelles localités sont construites, des routes percées, et des travaux d'assèchement des marais à grande échelle menés (vallée de Jezréel, plaine de Héfèr).

⁶⁴⁵ Concept biblique qui, sur le plan géographique, recouvre l'étendue séparant le fleuve Dan au nord de la ville de Be'èr Chéva au sud.

⁶⁴⁶ Décret du roi perse Cyrus Le Grand (600 ? peut-être 580 ou 576 AEC-530 AEC) autorisant le retour des exilés juifs de Babylone vers leur terre d'origine.

⁶⁴⁷ Recensement ottoman de 1878 sur trois sandjaks. In GROSSMAN, David. « Arab Population in Palestine during the Ottoman Era: Perceptions and Reality ». *Horizons in Geography* (Ofaqim be-géografiyah), 2012, n° 79-80, p. 136-153.

⁶⁴⁸ Soit en hébreu *Hovevei tsiyon*.

La Confédération générale des travailleurs en terre d'Israël⁶⁴⁹, créée en décembre 1920 et dirigée dès 1921 par David Ben Gourion⁶⁵⁰ (1886-1973), devient rapidement l'institution économique et politique juive la plus puissante en Palestine (avec l'Agence juive⁶⁵¹ de Palestine). Les partis ouvriers sionistes deviennent hégémoniques et la Confédération impose à la société un modèle de développement de type socialiste coopératif. Elle lance le projet dit de la Coopérative générale des travailleurs en terre d'Israël (1923), basé sur le contrôle des principaux conglomerats à capitaux juifs en Palestine et de nombreuses autres entreprises coopératives (institutions éducatives, exploitations agricoles collectives, maisons d'édition, etc.). Les membres de la CGTEY, théoriquement, possèdent les moyens de production, une position dévolue aux détenteurs de capitaux dans un modèle capitaliste. Celle-ci impulse une logique de développement social coopératif.

La croissance économique annuelle jusqu'en 1947 pour le secteur juif est supérieure à 13 %, portée par les apports de capitaux étrangers et l'émigration (contre 6,5 % pour le secteur arabe). Les salaires pratiqués dans le secteur juif sont 2,6 fois supérieurs à ceux pratiqués en secteur arabe. La population juive est urbaine à 76,2 % en 1942 (contre une population arabe rurale à 68,3 %). Elle est très alphabétisée (à 86 % en 1932), comparée à la population arabe (22 %). Les institutions universitaires se développent rapidement (fondation de l'institut du Technion à Haïfa en 1924 ; inauguration du campus de l'université hébraïque de Jérusalem au mont Scopus de Jérusalem en 1925). Le système des millets⁶⁵² de l'Empire ottoman est reconduit. Les mariages intercommunautaires et civils ne sont pas célébrés. Les contacts intercommunautaires entre Juifs et Arabes sont pour leur part très faibles.

Les relations judéo-arabes prennent un tour tendu et violent dès 1882. La situation historique et les objectifs différents des deux communautés, rendent le conflit quasiment inévitable. Les Arabes estiment qu'ils sont les seuls habitants légaux du pays et souhaitent lui garder son caractère arabe et musulman. Les dirigeants juifs en Palestine, pour la plupart sionistes, agissent dans le sens d'une modification du rapport de forces local, achetant légalement le maximum de terres possibles et aspirant, bien qu'au début de manière dissimulée, à créer un foyer national juif, dans un pays peuplé à 95 % d'Arabes. Plusieurs émeutes anti-juives (mai 1921 et août 1929) et un soulèvement populaire national (avec grève générale, en avril 1936-août 1939) éclatent un peu avant et durant la période mandataire. Elles sont suivies par l'envoi sur place de commissions d'enquêtes et la publication de rapports préconisant des solutions aux problèmes ayant provoqué les différents affrontements et troubles⁶⁵³.

La Seconde Guerre mondiale a un profond impact en Palestine avec la présence de troupes allemandes en Égypte (1942), les premières révélations sur le génocide juif (1943),

⁶⁴⁹ De son nom hébreu, « Ha-histadrout ha-klalit chel ha-'ovdim ha-'ivriim be-'eretz yisra'el », elle est fondée en décembre 1920 à Haïfa, avec pour objectif la défense exclusive des intérêts des travailleurs juifs (hébreux) en Palestine mandataire. Longtemps syndicat unique, la confédération compte 4415 membres en 1920, 176 000 en 1947, 1 600 000 en 1983 (dont 170 000 citoyens arabes palestiniens d'Israël) et 200 000 en 2005. Voir entrée glossaire « Ha-histadrout ».

⁶⁵⁰ Né GRÜN, David (1886, Plonsk, Pologne - 1973, Ramat Gan, État d'Israël). David Ben Gourion compte parmi les hommes politiques juifs les plus importants de Palestine mandataire et de l'État d'Israël, des années 1920 à la moitié des années 1960. Voir entrée glossaire « BEN GOURION, David ».

⁶⁵¹ Créé en 1929 sous le nom d'Agence juive pour la Palestine, cet organisme représente en Palestine mandataire l'Organisation sioniste mondiale. Sorte de gouvernement de la communauté juive en Palestine mandataire, avec son propre département politique et sa milice, la Haganah, l'organisme se transforme après la création de l'État d'Israël. Son domaine d'action touche à présent aux seules questions relatives à l'immigration, l'intégration des émigrants, au peuplement agricole et à l'affectation des aides financières à l'État d'Israël. La convention signée le 26 juillet 1954 entre le gouvernement israélien et l'Organisation sioniste mondiale-Agence juive (dont elle est partie intégrante) l'institue désormais en tant que représentant unique du judaïsme mondial, en Israël et dans la diaspora juive, pour le traitement de ces différentes questions.

⁶⁵² Ce système fait relever les questions religieuses et de statut personnel de l'autorité des tribunaux religieux.

⁶⁵³ Rapports des Commissions anglaises Shaw (mars 1930) et Hope-Simpson (20 octobre 1930) ; Livre blanc Pasfield (20 octobre 1930) et rapport de la Commission royale anglaise Peel (7 juillet 1937), accompagné de la première proposition d'un plan de partage de la Palestine mandataire.

l'engagement massif des Juifs dans l'armée anglaise et l'insurrection nationale juive en Palestine (1944). L'Assemblée générale des Nations unies vote, le 29 novembre 1947, un plan de partage de la Palestine. La guerre civile judéo-arabe débute le lendemain de son adoption et, très meurtrière, modifie radicalement le rapport de forces intercommunautaire en Palestine et le Moyen-Orient en général (novembre 1947-mai 1948). Elle est suivie de la première guerre israélo-arabe, au lendemain de la proclamation de l'indépendance de l'État d'Israël (1948-1949). Ses conséquences durent en partie jusqu'à nos jours.

b. Médias écrits : presse adulte, magazines pour enfants et éditeurs de presse et de livres

Les premières bandes dessinées locales en hébreu sont publiées pour la plupart, dans les magazines pour enfants et jeunes. Les débuts de la presse et de l'édition en langue hébraïque et des imprimeries influencent considérablement cette production. Le développement d'une culture écrite hébraïque en Palestine date de la seconde partie du XIX^e siècle. Le premier quotidien paraissant en hébreu est lancé en 1908 (*Ha-Tsvi*). L'apparition de livres en hébreu débute avec l'émigration en Palestine, dans les années 1880-1890, des premiers éditeurs juifs en provenance de Pologne (Varsovie), de Lituanie (Vilnius) et plus tard d'Allemagne (Berlin). Ceux-ci transfèrent leurs activités en Palestine. L'univers de la presse écrite durant les années 1922-1947 se divise en trois groupes de journaux : la presse de parti, très développée, qui occupe une position centrale ; les journaux dits « indépendants » ensuite, en seconde position au niveau de leur impact et diffusion ; les journaux à diffusion locale relativement inexistantes. Revues et périodiques compris, la presse politique est mise au service du développement de la société. À l'époque, cette position n'est pas contestée par les journaux détenus - et financés - par des groupes et personnes privés. Elle constitue l'élément de médiation par excellence entre les secteurs de la société juive et celle-ci, considérée dans sa globalité, notamment à travers ses institutions.

Organe de la Confédération générale des travailleurs en terre d'Israël, le quotidien *Davar*, sous-titré « Le journal des travailleurs en terre d'Israël », est lancé le 1^{er} juin 1925. Son objectif est de promouvoir l'idéal du socialisme et du nationalisme juifs combinés. Suivent en octobre 1931, le lancement du supplément pour enfants *Moussaf Li-Ladim*⁶⁵⁴, en 1934 le magazine féminin *Ha-Po'élèt* et en 1942, la maison d'édition Am Oved. Le quotidien *Davar* est le journal le plus lu en Palestine dans les années 1930, avec une diffusion de 4500 exemplaires à ses débuts – supérieure à l'ensemble des quotidiens existant alors – et de 15000 exemplaires durant la Seconde Guerre mondiale. Identifié dans les faits aux partis sionistes socialistes, et surtout avec le Parti israélien des travailleurs en terre d'Israël, fondé en 1930, le rédacteur en chef et tête pensante du *Davar*⁶⁵⁵ est Berl Katznelson⁶⁵⁶. Il définit précisément la mission dévolue au journal : « le quotidien dont le premier numéro vous est proposé ci-devant est le produit de l'esprit et le fruit des efforts du mouvement du travail dans le pays. Fils du mouvement, frère de l'entreprise, camarades et amis de la création, il sera notre parole. Il est nécessaire de consacrer des forces et peut-être le meilleur des forces au travail éducatif interne. La littérature du travail dans le pays a œuvré, tout au long de son existence, à créer un langage pour le travailleur, son existence et ses émotions, la collectivité et l'individu qui s'y trouvent. *Davar* ne sera pas un journal pour les travailleurs mais le journal des travailleurs auquel s'adresseront

⁶⁵⁴ Celui-ci se transforme en *Dvar Li-Ladim* en 1936.

⁶⁵⁵ SIFRIYAH HA-LEOUMIT et OUNIVERSITAT TEL AVIV, ITONOUT YEHOUDIT HISTORIT, HISTORICAL JEWISH PRESS. « *Davar* » *ha-sifriyah ha-leoumit* [en ligne]. S.d., URL : <http://web.nli.org.il/sites/jpress/hebrew/pages/davar.aspx>. Consulté en janvier 2019.

⁶⁵⁶ Le leader sioniste occupe le poste de rédacteur en chef et de directeur du journal de 1925 à 1944.

des milliers de camarades depuis tous leurs lieux de travail⁶⁵⁷. » Les contributeurs artistiques, caricaturistes, illustrateurs et auteurs s'inscrivent dans cette orientation.

La presse en hébreu pour enfants et jeunes qui publie l'essentiel des toutes premières bandes dessinées prend son essor au milieu des années 1930 avec la création en 1936 du magazine *Dvar Li-Ladim*. Elle se présente le plus souvent sous la forme d'une section d'un journal, spécialement dévolue au jeune lectorat puis se transforme après quelques années en magazine indépendant. Pionnier en la matière, le magazine *Boustena'i*, organe de l'Union des paysans en terre d'Israël⁶⁵⁸, publié entre 1929 et 1939, propose un supplément jeunesse, *Boustena'i La-No'ar* publié à Tel Aviv entre 1934 et 1937, avec comme rédacteur en chef Ya'aqov Hourgin⁶⁵⁹ (1898-1990). Créée en 1939, la section pour enfants du journal *Ha-Tsofêh*, *Ha-Tsofêh Li-Ladim*⁶⁶⁰, est d'abord un échec. Relancée sans succès en 1945-1946 par le mouvement Ha-Mizrahi⁶⁶¹, ancêtre du MAFDAL⁶⁶², elle débouche sur la création en 1947 du magazine *Ha-Tsofêh Li-Ladim*. Premier magazine religieux pour enfants en Palestine mandataire à paraître régulièrement, son format est proche des autres publications pour enfants paraissant alors.

c. Prémices d'un premier récit illustré hébreu

La bande dessinée hébraïque en Palestine mandataire appartient au genre de la littérature pour enfants. Dans ces deux domaines, les auteurs créent dans leur très grande majorité, à partir des années 1930, des œuvres qu'ils mettent au service du projet de renaissance nationale juive en terre d'Israël (dans les faits la Palestine mandataire). Les institutions de la communauté juive organisée, liées à l'Organisation sioniste mondiale, sont en charge de son développement. Agréés par les autorités anglaises, elles considèrent les artistes (illustrateurs, dessinateurs, etc.) comme devant oeuvrer à la création d'une nouvelle culture hébraïque. Les organes de presse, les principales maisons d'édition juives et le système éducatif les publient, à charge pour eux en retour, de leur offrir une matière alimentant la culture en devenir. Les ouvrages pour enfants et les bandes dessinées publiés en hébreu dans les années 1930-1940, proposent un contenu traitant des grands thèmes de l'idéologie sioniste dont la promotion du peuplement juif du pays. Les émigrants juifs européens, au nombre desquels figurent les premiers auteurs de récits illustrés, adhèrent majoritairement, sous une forme ou une autre à cette entreprise

⁶⁵⁷ KATZNELSON, Berl. « 'El kor'einou » [À nos lecteurs]. *Davar*, 1^{er} juin 1925. *proyéqt ben-yéhoudah* [en ligne]. 2019, URL : http://benyehuda.org/berl/v02_davar01.html. Consulté en janvier 2019.

⁶⁵⁸ Créée en 1920 et élargie en 1927, l'Union des paysans en terre d'Israël représente les fermiers et propriétaires de terres agricoles privées.

⁶⁵⁹ Né HOURGIN, Yehochou'a Ya'aqov (1898, Névê Chalom, Palestine mandataire – 1990, État d'Israël). Enseignant à l'école primaire en Palestine mandataire et en Israël, poète et chercheur en littérature de renommée internationale, son œuvre pour enfants fait partie des classiques du genre israélien.

⁶⁶⁰ Premier magazine important pour enfants juifs religieux en Palestine mandataire, cet hebdomadaire est lié au quotidien sioniste religieux *Ha-Tsofêh*. Lancé le 21 février 1947, ses format et contenu sont proches de ceux des autres revues pour enfants (généralement de philosophie sioniste socialiste). Proposant, dans un format de 12 puis 16 pages, des textes bibliques traditionnels et littéraires modernes, et traitant également de thèmes généraux, en particulier relatifs à la communauté juive en Palestine mandataire et au peuple juif, le périodique paraît jusqu'en 1964. Le contenu rédactionnel du magazine s'adresse aux 6-14 ans, son tirage oscillant entre 3000 (1954) et 10 000 exemplaires (1961).

⁶⁶¹ Fondé en 1902 à Vilnius (Lituanie) par le rabbin Yitshaq Ya'aqov Raynes en tant que mouvement sioniste religieux, le mouvement Ha-Mizrahi lance dès 1921 un mouvement syndical qui lui est rattaché, Ha-Po'el Ha-Mizrahi. Celui-ci prône l'observance des commandements religieux en terre d'Israël, comme seul moyen de préserver le peuple juif. Le triangle terre-peuple-Bible d'Israël étant indissociable, le parti, nourri de cette philosophie, coopère avec les organisations sionistes laïques à propos de la création d'un État juif et du peuplement de la terre d'Israël. Siégeant au Parlement (4 députés, 1949-1951 ; 2 députés, 1951-1956) et à deux reprises dans les coalitions gouvernementales travaillistes, il fusionne avec le Ha-Po'el Ha-Mizrahi en 1957, devenant le MAFDAL, Parti national-religieux.

⁶⁶² Appellation familière du Parti national-religieux, celui-ci est créé en 1956 par Yossef Bourg (1909-1999) et Hayim Moché Shapira (1902-1970). Ce mouvement se réclame de la philosophie du rabbin Abraham Yitshaq Ha-Cohen Kouk (HaRaAYah, 1865-1935, le premier grand-rabbin juif ashkénaze de Palestine mandataire). Il pense la réinstallation du peuple juif dans son antique patrie et la création d'un État juif comme inscrits dans un projet divin dont l'étape ultime est la venue du Messie en terre d'Israël. Siégeant au Parlement (3^{ème}-17^{ème} législatures), le parti est membre des coalitions gouvernementales constituées autour du MAPAÏ puis du Likoud. De plus en plus lié aux colons juifs établis dans les territoires occupés par l'État d'Israël après 1967, il s'autodissout en 2008, fusionnant dans le parti Ha-Bayt Ha-Yehoudi.

de « renaissance nationale juive ». Sans être nécessairement tous de fervents militants, ils sont portés par l'idéal sioniste de formation d'une nouvelle société juive dans la terre de l'antique patrie.

Les premières séries visent un public enfantin capable de déchiffrer l'hébreu et leurs parents, acheteurs des revues aux endroits où elles paraissent. Leurs auteurs impriment dans l'esprit des jeunes lecteurs une image du judaïsme diasporique, conforme à celle que propage le sionisme politique, née quelques décennies plus tôt⁶⁶³. Les héros, personnages (surtout ennemis) et intrigues puisent dans son système référentiel, constitué à la fin du XIX^e siècle. Les créateurs européens arrivent en Palestine avec leur bagage intellectuel et formatif et, animés de convictions nationalistes, inventent leurs œuvres en hébreu, en phase avec le mouvement nationaliste juif qui milite en faveur de son renouveau et usage. La bande dessinée hébraïque distingue la culture juive née en diaspora de celle développée en terre d'Israël. Comme les autres éléments de la nouvelle culture juive, elle reprend ceux de l'ancienne, traditionnels, en les reformulant et les recyclant. Les fêtes et la religion servent ainsi de matériau narratif pour la bande dessinée alors que le culte s'est codifié au fil des siècles en diaspora.

L'hébreu, passé du statut de langue religieuse à celle de langue littéraire et profane, les auteurs de bande dessinée s'en emparent et en font un moyen artistique. Les artistes juifs établis en diaspora avant leur future émigration en Palestine mandataire, et ceux venus d'Europe qui s'y installent, s'intéressent peu à la bande dessinée. Les rares qui s'y aventurent, publient des séries en considérant, sans le dire ouvertement, leur travail comme une activité accessoire. Ils ne sont pas, en outre, initiés aux spécificités de ce nouveau médium, apparu et développé à l'étranger⁶⁶⁴. Les bandes dessinées américaines et européennes influencent très peu la création juive dans ce domaine en Palestine mandataire. Les styles et contenus de la bande dessinée hébraïque se forment dans un cadre quasi-autarcique.

Publié en Palestine mandataire dans les années 1930-1940 comme l'essentiel de la littérature pour enfants, le récit illustré reflète les tensions qui règnent dans le pays, qu'il s'agisse du conflit entre Juifs et Arabes (rarement évoqué ouvertement), de leur impact sur la communauté juive, de l'arrivée au pouvoir de régimes autoritaires et xénophobes en Europe ou encore de la Seconde Guerre mondiale. De sa gestation à son développement, la dimension militaire est présente, le plus souvent sous forme d'actions visant à défendre la communauté-collectif, parfois ouvertement. L'origine de la bande dessinée hébraïque en Palestine mandataire diffère de celle des autres arts pratiqués par des créateurs juifs. Ces derniers apportent leur savoir-faire et compétence acquis à l'étranger, souvent dans leur pays d'origine et s'assimilent à la société juive locale. Ses cadres institutionnels et idéologiques font office de creuset intégratoire pour les nouveaux venus.

Les premières séries en langue hébraïque paraissent en Palestine mandataire en 1935-1936. Emmanuel Yaféh publie la première d'entre-elles en 1935, *Miqi Mahou et Éliahou*⁶⁶⁵, dans la

⁶⁶³ Le sionisme politique naît simultanément en 1882 (parution du livre de Léo Pinsker, *Autoémancipation*), 1896 (parution du livre de Théodor Herzl, *L'État des Juifs*) et 1897 (premier congrès de l'Organisation sioniste tenu à Bâle, Suisse). À la fois idéologie nationaliste juive et mouvement de libération nationale pour ses partisans, ce courant prône la territorialisation des communautés juives vivant en diaspora et la constitution d'une nation juive comme les autres. Le lieu d'édification du pouvoir juif n'est pas défini, étant fonction des circonstances et du bon vouloir de la puissance ou de l'organisme en mesure de rétrocéder un territoire. Le mouvement sioniste choisit finalement la terre d'Israël, en raison du lien religieux unissant les communautés juives de diaspora à ce lieu.

⁶⁶⁴ BLICH, Ben Baroukh. « Comics ke-tarbout popularit » [La bande dessinée comme culture populaire]. In DVASH, Maya (ed.). *Pits 'ei bagrou, comics 'ivri, 75-95* [Boutons d'acné, la bande dessinée hébraïque, 75-95], *op. cit.*, p. 20.

⁶⁶⁵ Soit en hébreu, *Miqi mahou ve-éliahou*. Le titre est emprunté au récit versifié d'Avraham Chlonski, illustré par Arié Navon et publié en 1933 dans le supplément pour enfants du journal *Davar* : CHLONSKI, Avraham. « 'Alilot miqi-mahou » [Les aventures de Miqi Mahou]. *Davar*, 1933.

revue *'Itonénou Le-Qtanim*⁶⁶⁶, éditée par Avraham Éven-Chochan⁶⁶⁷ (1906-1984). La série raconte les aventures d'un chat étrange, Miqi Mahou, et d'un petit garçon à grosse tête et pantalon court, natif de la terre d'Israël, Éliahou. La langue hébraïque utilisée devient accessible à un très jeune public. Les vers simples et rythmés et le trait fin du dessin contribuent au succès de la série. Les enfants les retiennent facilement et se les récitent, contrairement à la série d'Avraham Chlonski, *Les aventures de Miqi-Mahou*⁶⁶⁸, source d'inspiration d'Emmanuel Yaféh, aux subtilités davantage comprises des adultes que par les enfants. L'éditeur dialogue avec ses jeunes lecteurs, leur demandant de lui envoyer des propositions de récits permettant de comprendre les scènes dessinées⁶⁶⁹. Les personnages de la série *Miqi-Mahou et Éliahou* sont utilisés par des sociétés locales pour la promotion de leurs articles, comme le fait en 1936 la société Chémèn, spécialisée dans la vente de brosses à dents. Les différents épisodes de ce récit illustré sont réunis et publiés dans un livre⁶⁷⁰ en 1939. Emmanuel Yaféh y reprend en noir et blanc, sous une forme écrite et illustrée, du matériel déjà parus dans *'Itonénou Le-Qtanim*, auxquels il adjoint des textes originaux.

Les séries produites en terre d'Israël mettent en valeur le héros hébreu au comportement différent de la personne juive née et vivant « en exil », dans la terminologie sioniste. Il personnifie le peuple hébreu en devenir, désormais indépendant sur sa terre. Par son œuvre, l'artiste contribue à l'avènement de ce dernier. Les bédéistes juifs cherchent à créer un nouveau type de personnage auquel les jeunes Juifs nés en Palestine, et plus tard en Israël, peuvent s'identifier. Celui-ci doit être dégagé des « complexes accablant les Juifs vivant en diaspora » et des interdits religieux⁶⁷¹. Le médium est un moyen d'éloigner le jeune lecteur de ses lieux d'habitation et origines familiales, grâce à un nouveau « réalisme hébreu ». Les séries diffusent des messages de propagande, sionistes et pionniers. La bande dessinée d'expression hébraïque pour enfants à ses débuts, ne se démarque pas à cet égard de la caricature dans le sens où l'une et l'autre véhiculent un contenu politique⁶⁷².

d. L'empreinte de Léah Goldberg et d'Arié Navon⁶⁷³ sur la culture populaire israélienne

L'attachement de Léah Goldberg au sionisme

Sa vie durant, Léah Goldberg se montre attachée à un sionisme humaniste, institutionnellement lié au courant sioniste socialiste. Son succès littéraire doit beaucoup à la diffusion et

⁶⁶⁶ Soit en français, *Notre journal pour les petits*. Créé en 1933, ce magazine semblable à la revue *'Itonénou* (également dirigée par Avraham Éven-Chochan), s'adresse spécifiquement aux très jeunes enfants. Cinq ans durant, des bandes dessinées sont adaptées en hébreu, en noir et blanc et en couleur, parmi lesquelles cinq récits tirés de la collection enfantine anglaise « The Rupert Bear » de Mary Tourtel. Des séries originales en hébreu complètent l'ensemble, la plus célèbre d'entre elles étant *Mickey mahou ve-élahou*. Les histoires ont un caractère burlesque et les récits animaliers, non signés pour certains, ne sont pas dialogués.

⁶⁶⁷ Né ROZENSTEIN, Avraham (1906, Minsk, Empire russe, Biélorussie actuelle - 1984, Tel Aviv, État d'Israël). Traducteur, écrivain et enseignant, il est l'un des plus importants lexicographes israéliens. Ses multiples dictionnaires de la langue hébraïque et traités de concordances bibliques, qui font toujours autorité, lui valent le prix Israël de la langue hébraïque et linguistique (1978) et le prix Bialik de la pensée juive (1981).

⁶⁶⁸ CHLONSKI, Avraham. *Séfèr 'alilot miqi mahou* [Le livre des aventures de Miqi Mahou]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : Sifriyat Po'alim, 1947, 221 p.

⁶⁶⁹ ESHED, Éli. « Mickey mouse-totsèrèt 'eretz yisra'el » [Mickey Mouse made in terre d'Israël] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 3 septembre 2004, URL : <https://no666.wordpress.com/2004/09/03>. Consulté en janvier 2019.

⁶⁷⁰ YAFÉH, Emmanuel. *Miqi mahou ve-élahou* [Miqi Mahou et Éliahou]. Haïfa (Palestine mandataire) : Dfouss Ot, 1939, 47 p.

⁶⁷¹ BLICH, Ben Baroukh. « Comics ke-tarbout popularit » [La bande dessinée comme culture populaire]. In DVASH, Maya (ed.). *Pits 'ei bagrouit, comics 'ivri, 75-95* [Boutons d'acné, la bande dessinée hébraïque, 75/95], *op. cit.*, p.21.

⁶⁷² Interview de Galit Ga'on. In ROTEM, Tamar. « Ha-tsiyour hachvou'i le-noss 'ei ha-rakévèt » [Le dessin hebdomadaire des voyageurs du train]. *Ha-'Aretz*, 9 mars 2012. Galit Ga'on est en 2012 la conservatrice principale du Musée israélien de la caricature et de la bande dessinée.

⁶⁷³ Les spécificités du parcours et de l'œuvre de l'artiste son évoquées précisément dans la partie qui lui est concernée. Celle-ci comprend également une analyse de quelques unes de ses œuvres.

à la pérennisation de ses œuvres pour le jeune âge, dans la revue pour enfants liée au quotidien *Davar*, publiée indépendamment de ce dernier (*Dvar Li-Ladim*). Celle-ci joue quasiment le rôle d' « agent littéraire en activité⁶⁷⁴ » dans la société juive de Palestine et dans les premières années de l'État d'Israël. Il jouit d'une situation de quasi-monopole. La poétesse y publie ses principales contributions artistiques pour enfants.

Celles-ci paraissent également dans d'autres organes sioniste socialiste (*Davar*, *Dvar Li-Ladim*, *'Al-Hamichmar*⁶⁷⁵ et *Michmar Li-Ladim*⁶⁷⁶). Ce dernier accueille de nombreux écrits pour enfants de la poétesse. Membre de la rédaction du magazine pour enfants *Dvar Li-Ladim*, elle édite en parallèle la revue pour enfants, publiée et diffusée dans la diaspora juive, *'Orot Qtanim*⁶⁷⁷. Les éditions Sifriyat Po'alim⁶⁷⁸ constituent son troisième point d'ancrage dans l'univers sioniste socialiste. Sa collaboration avec cette dernière démarre en 1941 avec la publication de sa traduction du livre d'Heinrich Mann, *Gust Und Tat*⁶⁷⁹. Elle y officie très rapidement comme directrice de collection des livres pour enfants. Ses fonctions coïncident avec la fin de sa collaboration avec le journal *Davar* et son entrée à la rédaction du journal *Michmar*.

Léah Goldberg participe à la création d'une culture populaire de loisirs originale dès les années 1935, en Palestine mandataire. L'œuvre à vocation alimentaire et de divertissement qu'elle crée avec Arié Navon constitue un véhicule de diffusion pour l'idéologie sioniste socialiste. À ce titre, elle explique l'orientation nationaliste juive de certains épisodes des séries co-signées avec lui. La romancière ne renonce pas à l'occasion à produire des œuvres littéraires de pure propagande, comme en 1939, *L'invitée de Tibériade*⁶⁸⁰ et *La ville et le village*⁶⁸¹, deux récits publiés sous l'égide du Fonds national juif et qui font l'apologie de la production locale juive. La brochure pour enfants *Gardons notre pays*⁶⁸² (1943), certaines séries de bande

⁶⁷⁴ DARR, Yaël. « Léah goldberg ke-yotserèt ve-qova'at ta'am li-ladim » [Léah Goldberg comme auteure et autorité pour le goût des enfants] *haaretz* [en ligne]. 14 janvier 2010, URL : <http://www.mouse.co.il/gallery/1.3328788>. Consulté en janvier 2019.

⁶⁷⁵ Créé le 30 juillet 1943 sous le titre de *Michmar*, porté par le slogan « pour le sionisme, le socialisme et l'unité des peuples, il est d'abord l'organe du réseau des kibboutz Ha-kibboutz ha-'artsi - Ha-chomèr ha-tsa'ir. Devenu *'Al Ha-Michmar* en janvier 1948 - et jusqu'à sa fermeture en mars 1995 - pour des raisons économiques, il est le quotidien du parti sioniste socialiste marxisant, MAPAM. La ligne politique du journal prone l'égalité et la solidarité sociale et sur le plan international, se réclame du camp de l'URSS, à laquelle il apporte un soutien indéfectible (jusqu'à 1954). Comprenant 4 pages à ses débuts, son lectorat réunit les membres des kibboutz du réseau du Ha-kibboutz ha-'artsi et les adhérents du parti MAPAM. Son premier rédacteur en chef est Mordekhay Bentov (né Mordekhay Gutgeld, 1900-1985) alors député du MAPAM. Le quotidien est complété par plusieurs suppléments : le magazine littéraire *Massa*, pépinière d'auteurs de la génération dite de 5708 (*tachah*), publié entre 1948 et 1954 ; l'hebdomadaire de la jeunesse *Hotam* publié à partir de 1970 ; l'hebdomadaire de langue arabe *Al-Misrad*, publié entre 1951 et 1979 ; le supplément littéraire de langue arabe *Al-Fajr* publié entre 1958 et 1962.

⁶⁷⁶ Publié d'abord en tant que rubrique « enfants » du journal *Michmar*, appelée *Chay Michmar Li-Ladim*, et éditée par Léah Goldberg, l'hebdomadaire pour enfants devient *Michmar Li-Ladim*, le 7 septembre 1945, comme supplément « enfants » du *Michmar* puis après 1948 du journal *'Al Ha-Michmar*. Fondé par Tzvi Zohar (né Tzvi Sonnenschein, 1898- 1975) avec pour premier directeur, Mordekhay Amitay (né Mordekhay Warhaft, 1914-1993) le magazine propose à son jeune lectorat de, 1945 à 1985, un contenu baignant dans une philosophie politique sioniste socialiste, composé de textes de fictions originaux et traduits, récits en épisodes, poésies, contes et d'autres rubriques variées (« sciences », « archéologie »...). Plusieurs auteurs réputés publient leurs premières œuvres comme Yig'al Mossinsohn qui y fait paraître en épisodes les deux premiers volumes de sa collection de livres pour la jeunesse « *Hassam'bah* ».

⁶⁷⁷ Elle exerce ces activités de 1957 à 1964.

⁶⁷⁸ La maison d'édition, créée en 1939, est liée au réseau des kibboutz du Ha-kibboutz ha-'artsi / Ha-chomer ha-tsa'ir.

⁶⁷⁹ MANN, Heinrich. *Mi-stendhal 'ad france* [De Stendhal à la France]. Merhavivah (Palestine mandataire) : Sifriyat Po'alim, 1941, 188 p.

⁶⁸⁰ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. *Ha-'orèhèt mi-kinèrèt* [L'invitée de Tibériade]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : Ha-Va'adah Le-Ma'an Totsèrèt Ha-'Aretz Ché-Le-Yad Mo'atsat Ha-Morim Le-Ma'an Ha-Kkl Be-'Érèt Yisra'el, 1939 (5699), 12 p.

⁶⁸¹ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. *Ha-'ir vèha-kfar* [La ville et le village]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : Ha-Va'adah Le-Ma'an Totsèrèt Ha-'Aretz Ché-Le-Yad Mo'atsat Ha-Morim Le-Ma'an Ha-Kkl Be-'Érèt Yisra'el, 1939 (5699), 12 p.

⁶⁸² GOLDBERG, Léah. *Nichmor 'al 'artsénou* [Gardons notre pays]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : Dfouss Qopsia (?), 1943 (5704), 9 p. + 8 p.

dessinée, comme *Qtina le soldat* (1943) et la poésie pour enfants à tonalité nationaliste, *Lettre du temps de la guerre de Libération*⁶⁸³ (1948) constituent également des exceptions notables. Ses quelques publications ne l'empêchent pas de refuser catégoriquement de composer des poèmes de guerre. La publication d'un article sur cette question provoque une grande controverse⁶⁸⁴. Les partis pris de la poétesse permettent aux lecteurs hébraïsants, génération après génération, de redécouvrir la qualité de sa production littéraire pour enfants, indépendamment des circonstances de leur publication et des biais idéologiques initiaux.

La production littéraire pour enfants de Léah Goldberg

Léah Goldberg théorise dès 16 ans, avec son conte *Le Jardin des roses*, la nécessité pour un auteur qui s'adresse à un public enfantin d'atteindre un niveau de simplicité absolue dans son écriture. L'enfant a besoin de littérature : il croit à ce qu'il lit, les adultes étant « trop rusés ». L'auteur d'un conte pour enfants doit « être lui-même un enfant », non pas « faire des grimaces et s'efforcer d'imiter le langage des bébés ». L'enfant doit « croire à tous les mots » qu'il produit, lorsqu'il s'adresse à cette catégorie d'âge. Ce talent est « l'apanage des êtres d'exception, des cœurs purs. » Si Léah Goldberg aime profondément les enfants comme lecteurs, elle ne traite pratiquement jamais, de façon paradoxale, du thème de l'amour maternel, romantique ou parental (enfants, parents, frères et sœurs) dans les œuvres qu'elle leur destine. Elle n'aborde pas non plus la camaraderie entre enfants. Ces choix diffèrent radicalement de sa littérature destinée aux adultes. Léah Goldberg pose sur son jeune lectorat un regard « très sérieux », déterminée à mettre à son service, toute sa créativité artistique car celui-ci a besoin « d'une littérature de qualité » qui lui permet de « développer et élargir ses goûts littéraires ». Le récit pour enfants est empreint chez elle d'« un idéal humaniste et esthétique », une orientation qu'elle préfère « au beau récit⁶⁸⁵ », dans la caractérisation qu'elle en fait au plan idéologique.

L'exposition des enfants à un éventail de textes littéraires aussi large que possible, écrits localement ou à l'étranger est nécessaire pour la poétesse. Ces derniers doivent fréquenter des formes littéraires populaires de grande qualité et ne pas se satisfaire de celles souscrivant aux normes idéologiques sionistes socialistes. La littérature de Léah Goldberg diffère de celle produite dans les années 1940-1950 en Palestine mandataire et en Israël, se soumettant à l'idéologie des formations politiques qui portent ce programme. Sa littérature pour enfants contribue très indirectement seulement, au développement du projet sioniste et aux structures de peuplement coopératif. Elle garde une distance vis-à-vis du sujet traité et de son lecteur, à l'image de celle qu'elle conserve vis-à-vis des personnes dans sa propre existence. Son point de vue n'est en rien infantile (ou infantilisant) mais cherche à rendre l'œuvre accessible et compréhensible par son public. Le style de Léah Goldberg donne parfois l'impression que l'œuvre a été rédigée avec une certaine nonchalance et qu'elle possède un contenu mineur, comparé au reste de la production littéraire pour enfants. Cette sensation est un leurre, les livres pour enfants de l'auteure possédant une dimension « universelle⁶⁸⁶ » qui lui confère une capacité à s'inscrire dans la durée.

⁶⁸³ GOLDBERG, Léah. « 'Igerèt mi-yemei milhémèt ha-chihrou » [Lettre du temps de la guerre de Libération]. *Michmar Li-Ladim*, novembre 1948. L'expression « guerre de libération » désigne généralement en Israël la guerre israélo-arabe de 1948-1949.

⁶⁸⁴ GOLDBERG, Léah. « 'Al 'oto ha-nossé 'atsmo » [Sur ce même thème] (Ha-Chomer Ha-Tsa'ir, 8 sept. 1939) *alterman* [en ligne]. S.d., URL : http://www.alterman.org.il/LinkClick.aspx?fileticket=RQGuYLsWd_c=&tabid=97&mid=460. Consulté en janvier 2019.

⁶⁸⁵ GOLDBERG, Léah, citée par DARR, Yaël « Léah goldberg ke-yotserèt ve-qova'at ta'am li-ladim » [Léah Goldberg comme auteure et autorité pour le goût des enfants], *op. cit.*

⁶⁸⁶ TICOTSKY, Giddon. *Ha-'or be-choulei ha-'anan, heikerout mehoudéchèt 'im yetsiratah ve-hayéhah chel léah goldberg* [La lumière aux confins du nuage, nouvelle rencontre avec la vie et l'œuvre de Léah Goldberg] (*Light Along the Edge of A Cloud, Introduction to Leah Goldberg's Oeuvre*). Tel Aviv (État d'Israël) : Ha-Kibboutz Ha-Me'ouhad ; Sifriyat Po'alim, 2^e édition, 2011 (5771), p. 128.

Une œuvre pour enfants de qualité commande pour son auteur de jouer « un rôle artistique éminent⁶⁸⁷ », identique à l'écriture d'un texte pour adultes. Lorsque celui-ci n'écrit pas spécifiquement pour un jeune public, son œuvre est supérieure à celle du romancier s'adressant aux lecteurs d'une autre tranche d'âge. Dans le second cas en effet, il se concentre sur le message qu'il souhaite lui transmettre, non sur l'identité du lecteur, sa capacité à déchiffrer ses messages et son plaisir à le faire. L'écriture pour enfants est pour la poétesse « une chose importante en soi ». Quel que soit l'âge du lecteur, la qualité esthétique doit primer sur l'écriture poétique, spécialement en cas de jeune public. Les poésies pour enfants abordent des thèmes intéressants n'importe quelle personne, la dimension esthétique doit l'emporter sur la pédagogique, un choix distinguant l'œuvre de Léah Goldberg, de celle d'autres poètes de son temps. Les questions humaines et universelles (l'amitié, la nature, le comportement social...) figurent au sommet de l'échelle de valeurs de la poétesse, celles touchant au sionisme, nationalisme et à la politique quotidienne étant délaissées⁶⁸⁸. Si tant est que le projet sioniste est abordé, c'est sous l'angle des enfants juifs nés à l'étranger, en train de s'insérer dans la société israélienne. Ici aussi, le livre élargit l'univers de l'enfant, éclairant sa propre existence en « réussissant à matérialiser son propre univers⁶⁸⁹ ».

Les livres de Léah Goldberg spécifiquement destinés à un public enfantin portent la trace de la réalité sociale israélienne du moment. En abordant le thème de la « montée de masse » dans les années 1950-1960 en Israël, elle souscrit à l'idéal du « regroupement des exilés », cher à l'idéologie sioniste. Ses récits pour enfants, *Monts et merveilles* (1954) et *La petite reine de Saba*⁶⁹⁰ (1956) traitent de ces thèmes, déjà évoqués dans son livre *L'école inondée* (1937). La logique est toujours similaire : les communautés juives orientales cheminent jusqu'à leur intégration dans la société israélienne (sabra ou ashkénaze). Le récit a souvent une valeur « édifiante⁶⁹¹ ». Si la tonalité est « libérale » pour l'époque, la poétesse pose sur les secteurs défavorisés israéliens - Juifs orientaux et sépharades essentiellement – un regard compatissant, voir condescendant. L'affirmation de sa spécificité s'efface derrière l'assimilation aux cadres sociaux préexistants.

Léah Goldberg réinvente la presse pour enfants hébraïque en Palestine mandataire dès son émigration dans le pays. Elle entre au journal *Davar* le deuxième jour de son arrivée et y rencontre Yitshaq Yatsiv⁶⁹² (1890-1947), le rédacteur en chef du magazine *Dvar Li-Ladim*. Rapidement adjointe de celui-ci, remplaçant à ce poste Brakhah Habas⁶⁹³ (1900-1968),

⁶⁸⁷ DARR, Yaël. « Léah goldberg ke-yotserèt ve-qova'at ta'am li-ladim » [Léah Goldberg comme auteure et autorité pour le goût des enfants], *op. cit.*

⁶⁸⁸ FÉDERMAN, Chéni. « Militarizm be-sifrouit yeladim: qtina he-ḥayal ke-miqrèh mivḥan » [Le militarisme dans la littérature pour enfants, Qtina le soldat comme cas d'école]. In ESHED, Éli. « Ha-'im léah goldberg haytah militaristit? » [Léah Goldberg était-elle militariste ?] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 26 décembre 2004, URL : <http://www.no666.wordpress.com/2004/12/26>. Consulté en janvier 2019.

⁶⁸⁹ GOLDBERG, Léah. *Bein sofèr yeladim le qor'av: ma'amarim be-sifrouit yeladim* [Entre un auteur pour enfants et ses lecteurs : articles en littérature pour enfants]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 1977 (5738), p. 64.

⁶⁹⁰ GOLDBERG, Léah. *Malqat saba ha-qtanah, sipour mi-ḥayei yeladim 'olim* [La petite reine de Saba]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifrei Tsabar, 1956, 92 p. Le livre est réédité en 1990 aux éditions Sifriyat Po'alim dans une pagination légèrement différente (86 p.).

⁶⁹¹ TICOTSKY, Giddon. *Ha-'or be-choulei ha-'anan, heikerout meḥoudèché 'im yetsiratah ve-ḥayéhah chel léah goldberg*, *op. cit.*, p.126.

⁶⁹² YATSIV, Yitshaq (1890, Sohotcyn, Empire russe, Pologne actuelle – 1947, Tel Aviv, Palestine mandataire). Arrivé en Palestine en 1910, il s'installe à Jérusalem, achève des études d'enseignant et enseigne dans une école de garçons juive. Rédacteur en chef du magazine *Kountrass*, organe du parti Ahdout Ha-Avodah (1923-1929), il entre à la rédaction de *Davar* et y travaille 20 ans, y publiant de courts articles. Fondateur avec Brakha Habas et Nahoum Gutman du supplément enfants du *Davar* puis du magazine *Dvar Li-Ladim* (1936), il en devient le premier rédacteur en chef, un poste qu'il occupe jusqu'à son décès. Le journaliste influence à ce titre des générations d'auteurs pour enfants, écrivains et dessinateurs.

⁶⁹³ HABAS, Brakha (1900, Alytus, Empire russe, Lituanie actuelle – 1968, Binyaminah, État d'Israël). Arrivée en Palestine en 1907, elle entre au parti sioniste Ahdout Ha-Avodah puis repart en Europe où elle achève des études en éducation et psychologie à Leipzig (Allemagne). Intégrant la rédaction de *Davar* dès sa création (1925) puis devenant rédactrice en chef de son supplément *Davar La-'Olèh*, elle crée le supplément « enfants » de ce journal. Tout en y publiant de courtes

sa première œuvre pour enfants, *Mon petit éléphant*⁶⁹⁴ paraît dans le magazine, très peu de temps après son entrée en fonction. Léah Goldberg est vite réputée pour ses livres pour enfants, écrivant en 1937 la pièce de théâtre pour la jeunesse, *L'école inondée* (non publiée) et, en 1939, adaptant le conte pour enfants, *La puce* de l'écrivain russe Korneil Ivanovitch Chukovsky⁶⁹⁵ (1882-1969). Celui-ci est d'abord publié en épisodes dans l'hebdomadaire *Dvar Li-Ladim*⁶⁹⁶.

Les textes de Léah Goldberg doivent beaucoup aux collaborations des dessinateurs qui les illustrent. Les dessins constituent en effet l'expression et l'extension visuelle de ses mots, l'ensemble faisant accéder l'œuvre au rang de classique de la littérature pour enfants israélienne. Souhaitant doter ses histoires pour enfants d'un niveau esthétique élevé, Léah Goldberg collabore dès la parution de ses premières œuvres dans *Dvar Li-Ladim*, avec le dessinateur Nahoum Gutman, illustrateur et concepteur graphique attitré de la revue. La teneur idéologique des messages véhiculé par sa série est délaissée, les choix en la matière revenant à son rédacteur en chef.

La position de l'écrivaine est encore plus manifeste pour l'un de ses plus célèbres récits pour enfants, *Appartement à louer*, paru dans le même livre que les contes, *Comme ci et pas comme ça*⁶⁹⁷ et *Le conte des trois noisettes*⁶⁹⁸, en 1959 aux éditions Sifriyat Po'alim⁶⁹⁹. Ce petit ouvrage constitue le premier volume de la collection « Halon ». D'abord paru dans la revue *Michmar Li-Ladim* le 22 octobre 1948⁷⁰⁰, il y est illustré par la peintre juive israélienne Ruth Schloss⁷⁰¹ (1922-2013). La première édition du livre (1959), contient pour sa part les dessins de Chochana Hyman (1923-2009). Comme *Appartement à louer*, *Comme ci et pas comme ça* paraît d'abord seul en 1954⁷⁰², traduit et adapté par Léah Goldberg, de l'œuvre de Korneil Ivanovitch Chukovsky. L'édition de 1970 d'*Appartement à louer*⁷⁰³, illustrée par le dessinateur Chmou'el Katz (1926-2010), qui reprend les trois contes déjà publiés en un seul volume en 1959, fait définitivement rentrer ce livre dans le canon israélien du genre. Les rééditions ultérieures du récit, dans une nouvelle présentation, sont agrémentées d'illustrations aux tonalités toujours aussi légères et distrayantes. La version plus colorée offre une reformulation graphique du caractère des personnages créés par Léah Goldberg. Dans sa troisième édition, la mise en page du livre est renouvelée et permet une nouvelle lecture du récit grâce au réagencement des temps dramatiques qui la composent. Chmou'el Katz collabore également à la réédition du livre en 1991⁷⁰⁴, proposant des illustrations à caractère plus bigarré et personnalisé. D'autres textes pour enfants de Léah Goldberg suivent la même trajectoire :

nouvelles et des chroniques pour enfants, elle mène une riche carrière journalistique (première correspondante militaire de la presse hébraïque locale pour le conflit judéo-arabe avant 1947) qui dure jusqu'à son décès.

⁶⁹⁴ GOLDBERG, Léah. *Pili ha-qatan* [Mon petit éléphant].

⁶⁹⁵ Né KORNEYCHUKOV, Nicolas Vasilyevich (1882, Saint-Petersbourg, Empire russe – 1969, Moscou, Russie). Écrivain russe pour enfants, de renommée mondiale, ses œuvres sont traduites notamment en français et en hébreu. Le livre, *Docteur Aïbolit* publié en 1923 et en 1954 dans sa version définitive, constitue le classique du genre de la culture russe.

⁶⁹⁶ GOLDBERG, Léah. *Ha-par'ouch* [La puce]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : *Dvar Li-Ladim*, 1939 (5699), vol.7, n° 4-11.

⁶⁹⁷ Soit en hébreu (translittéré en français), *Kakh ve-lo kakh*.

⁶⁹⁸ Soit en hébreu (translittéré en français), *Ma'asséh be-chlochah égozim*.

⁶⁹⁹ GOLDBERG, Léah. *Dirah lehaskir* [Appartement à louer] Merhavayah (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 1959 (5719), 14 p.

⁷⁰⁰ GOLDBERG, Léah. « Dirah lehaskir » [Appartement à louer] *Michmar Li-Ladim*, 22 octobre 1948, vol. 4, n° 4.

⁷⁰¹ SCHLOSS, Ruth (1922, Nuremberg, Allemagne – 2013, Kfar Chmaryahou, État d'Israël). L'artiste est l'une des plus importantes illustratrices de livres du pays dans les années 1940 à 1960.

⁷⁰² GOLDBERG, Léah. *Kakh velo-kakh* [Comme-ci et pas comme ça]. Merhavayah (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, coll. « Sifriyat Halon », 1954 (5714), 16 p. Le livre reparait en 2002 sur des illustrations de Ya'arah Eshet, illustratrice israélienne réputée, d'origine canadienne et diplômée de l'Académie d'art et de design Betsalel, dans un format modifié et une pagination différente. GOLDBERG, Léah. *Kakh ve-lo kakh* [Comme ci et pas comme ça]. Bnei Braq (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, coll. « Sifriyat Pachoch », 2002, 33 p.

⁷⁰³ GOLDBERG, Léah. *Dirah lehaskir, chlochah sipourim* [Appartement à louer, trois contes]. Merhavayah (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 1970 (5730), 56 p.

⁷⁰⁴ GOLDBERG, Léah. *Dirah lehaskir* [Appartement à louer] Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 1991 (5751), 50 p.

*Le Livre du zoo*⁷⁰⁵ (1941), *L'étourdi du village d'Azar* (1943), *Mon ami de la rue Aharon*⁷⁰⁶ (1943) et *Que font les gazelles ?* (1954).

L'œuvre dite de divertissement de Léah Goldberg

Léah Goldberg crée, parallèlement à sa littérature dite « sérieuse et lyrique », une œuvre à vocation alimentaire et de divertissement. Son obligation de trouver des moyens de subsistance explique souvent la publication des textes qui en relèvent. La poétesse fournit également par ce biais du matériel au magazine qu'elle contribue à faire publier (*Dvar Li-Ladim* et *Michmar Li-Ladim*). Elle écrit ainsi dans *Dvar Li-Ladim* à partir de 1936 le texte de quelques 450 séries de bande dessinée publiées avec Arié Navon. Les textes de la série *Ouri Mouri* racontent ainsi les aventures d'un nouveau héros hébreu éponyme. La romancière y insuffle légèreté, finesse et spiritualité. Son style politico-littéraire et son approche artistique de l'enfance la font contribuer à son niveau, à faire émerger la figure du « nouveau Juif », un combattant du PALMAH. *Ouri Mouri* à son tour, influence d'autres créateurs israéliens : Dosh, avec son héros Srouliq.

Dvar Li-Ladim publie la plus grande partie de la production de bande dessinée hébraïque des années 1936-1950. La revue pour enfants succède au supplément « enfants » du quotidien *Davar*, créé en 1931. Les directeurs de périodiques pour la jeunesse adoptent à l'égard de leur jeune public, une attitude pédagogique les considérant comme un ensemble de « petites personnes (...) à éduquer⁷⁰⁷ ». Les dessins pour enfants et illustrations des premiers numéros des magazines sont réalisés par des caricaturistes, voire des peintres, rarement par des illustrateurs et dessinateurs de métier. Les premiers héros de bande dessinée naissent en 1936 après l'embauche par le rédacteur en chef de *Dvar Li-Ladim*, Yitshaq Yatsiv, du caricaturiste Arié Navon. Il lui commande un récit illustré pour enfants. La bande dessinée *Ouri Mouri* naît dans ces conditions. Arié Navon maîtrise la réalisation de caricatures politiques et sa bande dessinée traite souvent de faits d'actualité. Elle ne répond pas, selon les critères actuels, au contenu de la série « destinée aux enfants⁷⁰⁸ ». Le texte de la poétesse se marie aux dessins de l'illustrateur, réalisés à l'aide d'un trait simple et continu, les seconds constituant le prolongement graphique, des premiers.

La bande dessinée est nominalement créée dans le supplément « enfants » du journal *Davar*, daté du 30 novembre 1934⁷⁰⁹. Elle s'arrête une première fois après 3 épisodes, en raison du départ d'Arié Navon pour la France. Léah Goldberg collabore régulièrement avec le dessinateur après 1937, signant le plus souvent Léah. La bande dessinée paraît à intervalle irrégulier jusqu'en 1967⁷¹⁰. La poétesse cesse progressivement de collaborer à cette dernière à la fin des années 1940, Arié Navon illustrant et écrivant seul son texte après 1948. La forme versifiée jusqu'alors privilégiée est abandonnée. La bande dessinée *Ouri Mouri* paraît à un rythme hebdomadaire dans *Dvar Li-Ladim*⁷¹¹, sous l'impulsion de son rédacteur en chef. Publié en dernière page, ce premier grand récit illustré n'emprunte en rien le style et la forme de la bande dessinée publiée jusqu'alors en Europe et aux États-Unis.

⁷⁰⁵ GOLDBERG, Léah. *Séfèr gan ha-hayot* [Le livre du zoo]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : Y Goldstein ; B. Greenboym, 1941 (5701), 14 p.

⁷⁰⁶ GOLDBERG, Léah. *Yediday mi-rehov 'aron* [Mes amis de la rue Arnon]. Merhavayah (Palestine mandataire) : Sifriyat Po'alim, 1943, 111 p.

⁷⁰⁷ TICOTSKY, Giddon. *Ha-'or be-choulei ha-'anan, heikerout mehoudéché 'im yetsiratah ve-hayéyah chel léah goldberg*. *op. cit.*, p.13

⁷⁰⁸ GA'ON, Galit, citée par ROTEM, Tamar. « Ha-tsiyour hachvou'i le-noss'ei ha-rakévèt » [Le dessin hebdomadaire des voyageurs du train]. *Ha-'Aretz*, 9 mars 2012. Galit Ga'on exerce en 2012 les fonctions de conservatrice principale du Musée israélien de la caricature et de la bande dessinée.

⁷⁰⁹ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ouri Mouri » [Ouri Mouri]. *Davar*, 1934 (21 kislev 5695), vol. 4, n° 3.

⁷¹⁰ Le chercheur Chéni Féderman dénombre l'existence de quelques 450 séries de bande dessinée, écrites par Léah Goldberg et illustrées par Arié Navon, publiées dans la revue *Dvar Li-Ladim* entre 1936 et 1954. FÉDERMAN, Chéni. « Militarizm be-sifrut yeladim : qtina he-hayal ke-miqréh mivhan » [Le militarisme dans la littérature pour enfants, Qtina le soldat comme cas d'école]. In ESHED, Éli. « Ha-'im léah goldberg haytah militaristit? », *op. cit.*

⁷¹¹ La revue est lancée en février 1936.

Le jeune héros hébreu éponyme de la série apparaît la première fois coiffé d'un chapeau et flanqué d'un chameau. Toujours souriant, il fait admettre par ses blagues au lecteur ses tours pendables, insolences et actions cruelles. Le tandem Arié Navon-Léah Goldberg le met en scène immédiatement comme un *tsabar*⁷¹². Tombant dans un buisson de cactus⁷¹³, il se transforme instantanément en cactus lui-même. Une constellation d'épines lui sort désormais du corps. Le garçon doit sa survie à son chameau. Pionnier entièrement dévoué aux intérêts de la communauté juive, il se porte toujours volontaire pour exécuter des missions pour son compte. Le jeune garçon Ouri Mouri porte généralement une casquette et un pantalon court. Enfant juif né en diaspora, il émigre en terre d'Israël et y devient un vrai sabra. Le décalage existant entre les traits physiques et psychologiques attribués au petit garçon sabra, courageux, polisson et irréfléchi et son incapacité à anticiper quelque peu les conséquences de ses actes, constituent la dynamique interne de la série. Son humour et charme lui doivent beaucoup et expliquent son attractivité auprès du public enfantin. Le petit frère d'Ouri Mouri, Mouri Ouri⁷¹⁴, apparaît aussi dans la série, publiée en 1937 dans la revue *Dvar Li-Ladim*. Les farces espiègles de ce personnage sont décrites dans une veine moralisatrice, très proche de la série *Max et Maurice* de Wilhelm Busch. Ses tours se retournent contre lui : il est toujours puni. L'enfant Mouri Ouri, coiffé d'une kippa noire, semble être l'antithèse négative du sabra, incarné par Ouri Mouri. Celui-ci rencontre à l'occasion d'autres figures de l'univers d'Arié Navon (1909-1996) - Léah Goldberg, comme *L'âne intelligent*⁷¹⁵ en 1940. Plusieurs épisodes d'*Ouri Mouri* parus dans les années 1940-1941, le montrent expérimentant des éléments familiers à son environnement. Il teste ainsi la vitesse en installant des roulettes aux sabots d'un âne. Il traite une vache dont le lait finit dans une casserole. La laine du mouton produit directement des bandages. Il crée un cheval à bascule à partir d'un animal réel et installe un pont constitué de bottes afin de traverser une étendue marécageuse. Les solutions trouvées par Ouri Mouri, efficaces et amusantes, démontrent la sagacité et l'ingéniosité du personnage. Le personnage vit après 1948 ses aventures au milieu du jeune État d'Israël dont il devient l'un des symboles. Il est figuré de très nombreuses fois au milieu d'un paysage désertique, sans la présence, le plus souvent, d'adultes à ses côtés.

Les textes de Léah Goldberg, illustrés par Arié Navon, paraissent dans 450 numéros environ de la revue *Dvar Li-Ladim*, entre 1936 et 1954. Leur collaboration porte sur deux types d'œuvres : les séries où les vers de la poétesse complètent les illustrations du dessinateur. Le texte y est nécessaire pour comprendre l'œuvre, parfois même celui-ci l'enrichit. Les informations qu'elle ajoute expliquent le dessin, ou en font ressortir certains points, voire orientent le lecteur dans un but participatif. Léah Goldberg associe celui-ci à ses propres appréciations. À d'autres moments, Léah Goldberg compose littéralement des poésies en vers que le dessinateur illustre par la suite. L'illustration est presque secondaire pour ces séries. Elle se rajoute aux vers, comme en témoigne le récit *Qitina le soldat*.

Les séries *Ouri Mouri* et *Ouri Kadouri* relèvent ainsi de la première catégorie de bande dessinée. Léah Goldberg écrit très rapidement des vers qui décrivent la scène dessinée et trouvent naturellement leur place dans le récit illustré. Ils forment avec les dessins une unité artistique homogène. Dans la seconde catégorie d'œuvres, le dessin ne fait qu'accompagner le texte de l'auteure dans le cadre d'une création plus difficilement qualifiable de bande dessinée.

⁷¹² Terme hébreu signifiant en français « cactus » ou « figuier de barbarie » ; le mot désigne également familièrement « le Juif israélien de naissance » ou le Juif né en Israël avant la création de l'État. La langue française a repris le même terme à partir de l'arabe (*sabr*) en le transformant pour donner « sabra », dans un sens identique.

⁷¹³ ESHED, Éli et FARBER, Tsahi (eds.). *Comics 'ivri, pèrèq 'alef: ha-chanim ha-richonot, 1935-1975* (Israeli Comics, Part 1, The Early Years, 1935-1975) [La bande dessinée hébraïque, partie 1: les premières années : 1935-1975]. Holon (État d'Israël) : Ha-Mouzei'on Ha-Yisra'èli Le-Qariqatourah Oule-Comics, 2008, p. 12.

⁷¹⁴ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Mouri 'ouri pega ra » [Mouri Ouri oiseau de malheur]. *Dvar Li-Ladim*, 1937.

⁷¹⁵ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ha-ḥamor hé-ḥakham » [L'âne intelligent]. *Dvar Li-Ladim*, 1939-1940.

Les récits *Le zoo joyeux*⁷¹⁶, *Monsieur vantard, le fabulateur*⁷¹⁷ et *Le grand voyage*⁷¹⁸ relèvent davantage de ce genre. Ceux-ci sont essentiellement le fruit du travail de la poétesse, les dessins de l'illustrateur se rajoutant simplement au texte. Ils ne constituent pas la source de la série.

Léah Goldberg et la bande dessinée hébraïque

Littérature pour enfants et dimension humoristique

Les différentes étapes dans la création de l'œuvre commune réalisée par Léah Goldberg et Arié Navon sont difficiles à identifier précisément. Savoir qui du texte ou du dessin précède l'autre est pratiquement impossible à déterminer. Léah Goldberg applique dans la bande dessinée, les principes qu'elle a énoncés en matière d'écriture de textes pour enfants : satisfaire l'imagination du jeune lecteur, constituer une solide base narrative et définir une *punchline*. La poétesse y adjoint une forte composante humoristique. L'auteur de livres pour enfants doit être capable d'offrir cette dernière à l'enfant. L'humour dans ses séries rappelle celui dans lequel baignent certains de ses livres destinés à un jeune public : *L'étourdi du village d'Azar*⁷¹⁹, *Monsieur Vantard, le fabulateur* et *Comme ci et pas comme ça*. La poétesse applique dans ces derniers, sa théorie en matière de littérature pour enfants. L'œuvre doit jouer ici le même rôle artistique que lorsqu'elle est destinée à un public adulte. Il lui faut respecter méticuleusement les règles de versification, de rythme et d'équilibre, à l'identique de l'écriture poétique visant un lectorat plus âgé. La légèreté et l'espièglerie rafraichissent le texte, sans diminuer la richesse de son contenu linguistique. Léah Goldberg applique à la lettre, ici aussi, son précepte : « Au commencement, il y avait le rythme. La poésie démarre ainsi⁷²⁰. » Les séries écrites par la poétesse baignent le plus souvent dans des idéaux universels et humains. Le jeune lecteur s'éveille ainsi au monde avec humour, apprenant à distinguer les frontières des univers réels et imaginaires.

Cet humour distillé par le tandem Léah Goldberg-Arié Navon est de nature presque systématiquement « homogène, parfois hétérogène⁷²¹ ». Immédiat (pour une seule strophe) ou cumulatif (pour toutes les strophes d'un texte), il est surtout situationnel car fruit des aventures absurdes et drôles vécues par le héros. La série *Dan l'aviateur*⁷²², évoque ainsi les mille et une aventures d'un petit garçon fantaisiste et intelligent. Fabriquant à l'aide de planches de contreplaqué un petit avion frappé du *Magèn David*⁷²³, il survole les régions des monts Tabor et Gilboah, passant au-dessus de Haïfa et d'Afoulah pour gagner, de là, Metoulah. L'assistance au sol ne distinguant pas l'identité de l'appareil, ennemi ou ami (« à nous »), pense à donner l'alerte. Dan la leur révèle depuis les cieux, lui demandant d'y renoncer. Il ne transporte en réalité aucune bombe mais du maïs et des œufs du pays. L'avion lui appartient et sert les intérêts

⁷¹⁶ La série sort d'abord en épisodes : GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ha-beivar ha-'aliz » [Le zoo joyeux]. *Dvar Li-Ladim*, 1944-1945 (5704) ; GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. *Ha-beivar ha-'aliz* [Le zoo joyeux]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : N. Tverski, 1947 (5707), 56 p.

⁷¹⁷ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Mar gouzma'i ha-bada'i » [Monsieur Vantard, le fabulateur]. *Dvar Li-Ladim*, 1945 (5706), vol. 16 ; GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. *Mar gouzma'i ha-baday* [Monsieur Vantard, le fabulateur]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 1977 (5737), 56 p.

⁷¹⁸ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ha-massa ha-gadol » [Le grand voyage]. *Dvar Li-Ladim*, 1947 (5707).

⁷¹⁹ GOLDBERG, Léah. *Ha-mefouzar mi-qfar 'azar* [L'étourdi du village d'Azar]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : Ha-Kibboutz Ha-Me'ouhad, 1943, 12 p. Le récit est d'abord publié sous le titre *L'étourdi du mont Le Mont*. GOLDBERG, Léah. « Ha-mefouzar mé-har ha-har » [L'étourdi du mont Le Mont]. *Dvar Li-Ladim*, 1939 (5699), vol. 10, n°17. Le livre est réédité en 1968, 1972, 1975 et 1978. Une dernière édition, dans un nouveau format, et une nouvelle pagination sort en 2011.

⁷²⁰ BEN-GOUR, Na'omi. « Harouzei comics, ha-tsad ha-'aloum be-yétsiratah li-ladim chel léah goldberg » [La bande dessinée versifiée, la face inconnue de l'œuvre pour enfants de Léah Goldberg] *osu* [en ligne]. 13 décembre 2011 (17 *kislev* 5762), URL : <https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/02000-files/02000227>. Consulté en janvier 2019.

⁷²¹ *Idem*.

⁷²² GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Dan ha-tayass » [Dan l'aviateur]. *Dvar Li-Ladim*, juillet-septembre 1941 (5701), vol. 11.

⁷²³ Soit littéralement en français, le bouclier de David (familièrement appelé l'étoile de David).

de sa communauté. L'humour possède ici une forte dimension linguistique. Les jeux de mots et métaphores se mêlent à une interprétation erronée des locutions et des questions que se pose le héros et des réponses qu'il leur apporte. Les solutions que celui-ci trouve sont systématiquement absurdes et possède un caractère exagéré, comparé à une réponse « normale », provoquant l'amusement du lecteur.

L'épisode du 20 juillet 1939 de la série *Élé'azar l'étourdi*⁷²⁴ expose le problème auquel est confronté le héros, sous la forme d'une devinette illustrée : le jeune lecteur est invité à regarder une image et à en identifier les éléments qui lui semblent être mal disposés. Le chapitre est bâti autour d'une situation comique empruntée, de façon distanciée, au quotidien du personnage et appréciée des enfants. Un être humain ou un animal cherche un objet ou une partie de son propre corps, qu'il se trouve en fait lui-même détenir et posséder. Le spectateur perçoit voit la réalité que le héros ne distingue pas, à l'image d'une personne cherchant sa paire de lunettes, dont elle est effectivement déjà chaussée.

Chaque épisode constitue une unité homogène, décrivant une seule et unique aventure dans sa totalité, fin incluse. Le héros revient la semaine suivante pour en vivre une nouvelle, les épisodes n'étant pas associés les uns aux autres par un lien causatif. Le héros seul sert de trait d'union, par son physique, son caractère et son comportement. Le texte versifié est d'une longueur variable, parfois neuf strophes, parfois six. La chute du *comic strip* est le plus souvent surprenante.

Privilégier l'humour « non-sens »

Les séries de bande dessinée, écrites par Léah Goldberg et illustrées par Arié Navon s'apparentent à de la poésie *non-sens*, au sens anglais du terme. « L'éclatement de la réalité quotidienne » produit un effet amusant. En « brisant les règles de la logique », elle exprime « l'absurdité » de cette dernière⁷²⁵. Le lecteur-enfant perçoit la différence séparant la logique sous-tendant la réalité et l'univers créé à son intention par l'auteure. Cette distance produit « un effet d'amusement » qu'il apprécie. Le cheminement ludique de l'enfant le rend seul à même saisir les et sens de la réalité. Grâce à ce « jeu intellectuel », il fait l'apprentissage du rapport existant entre les objets, et s'amuse du « dynamitage » de cette réalité. L'inversion d'une situation et sa compréhension développe chez lui le sens de l'humour et la confiance en soi⁷²⁶.

L'humour du type *non-sens*, est nourri de l'étourderie et l'ignorance du héros, généralement très naïf. La logique erronée à laquelle il adhère est fondée sur une vision du monde inversée. Dans la série *'Olam hafoukh*⁷²⁷, le jeune garçon Gadi Gad, plonge dans cet univers. Tout y fonctionne ou est représenté à l'inverse de la règle prévalant dans le monde normal (« notre monde »). Les animaux détiennent parfois le pouvoir et occupent l'échelon supérieur de la pyramide sociale, les humains l'inférieur. Les soldats nazis y sont figurés à l'occasion, à la fin d'un épisode, derrière les barreaux. Le héros, un enfant actif, perçoit, amusé, les choses et les situations, sur un mode original car dépourvu d'expérience et d'informations à leur propos. Lorsqu'un animal tient le rôle de l'enfant, la logique est identique. *L'âne intelligent* raconte ainsi les aventures d'un âne doué de cervelle, dont l'intelligence est supérieure à celle de ses maîtres. Il déjoue de cette manière les mauvais traitements et les coups qui le visent. Ses talents artistiques l'emportent incontestablement aussi sur ceux des êtres humains.

Ram, un autre héros enfantin, partage ses bottes avec un ami marchant pieds nus qu'il souhaite aider. Les quatre strophes de la poésie comprennent chacune quatre vers. L'association

⁷²⁴ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « 'Élé'azar ha-mefouzar » [Élé'azar l'étourdi]. *Dvar Li-Ladim*, 19 janvier 1939, vol. 6, n° 90 ; 29 juin 1939, vol. 8, n° 12 ; 20 juillet 1939, n° 15 et 18 août 1939, vol. 8, n° 12.

⁷²⁵ FÉDERMAN, Chéni. « Militarizm be-sifrouy yeladim: qtina he-hayal ke-miqréh mivhan » [Le militarisme dans la littérature pour enfants, Qtina le soldat comme cas d'école], *op. cit.*

⁷²⁶ HOREV, Léah. *Yissodot be-chirat ha-yeladim bi-re'i yetsiratah chel léah goldberg* [Les fondements de la poésie enfantine au miroir de l'œuvre de Léah Goldberg]. Jérusalem : Carta, 1986 (5747), 406 p.

⁷²⁷ NAVON, Arié et GOLDBERG, Léah. « 'Olam hafoukh » [Un monde inversé]. *Dvar Li-Ladim*, 1938.

texte-images est y sous-tendue par le contraste marqué opposant entre elles les expressions « à ses pieds une paire de bottes » et « un enfant malheureux qui ne possède même pas de chaussures ». Ram propose dans l'épisode *À moi, à toi*⁷²⁸ une solution absurde. Il décide de laisser l'une de ses bottes à son camarade. Léah Goldberg privilégie une nouvelle fois sa vision universelle et quasi-intemporelle du monde, des choses et de l'enfance. Si provisoirement, celle-ci recoupe les problèmes du moment (pauvreté, conflit, situation économique...), sur le long terme, cette thématique humaniste l'emporte, une approche qui nourrit et explique la transmission de ses textes pour enfants, d'une génération à l'autre.

Dans un autre épisode de la série, *Ram Qissem*, intitulé *Ram traite une vache*⁷²⁹, Léah Goldberg inverse à nouveau l'ordre logique des choses pour faire assimiler son message par le jeune lecteur. Le héros ne traite pas la vache, mais au contraire lui donne du lait. Ram, naïf et ignorant, cherche à résoudre le problème posé par la vache qui ne lui fournit pas ce liquide. Il se décide à arroser la bête de lait, considérant que celle-ci est un réservoir dans lequel il est possible d'y puiser ce dernier. Une fois celui-ci empli, il poursuivra son opération avec d'autres animaux. L'enfant comprend le subterfuge de Ram et en rit. Le plaisir né de la lecture se double d'une confiance en lui accrue, grâce à sa compréhension de la situation. Les auteurs le familiarisent en outre avec certains travaux de la ferme, comme la traite des vaches, en adéquation avec l'idéal sioniste qui célèbre le travail de la terre et à la ferme.

Léah Goldberg bouleverse à nouveau l'ordre « normal » des choses, dans l'épisode de la série *Élé'azar l'étourdi*, intitulé *Élé'azar va à la mer à Tel Aviv*. Le héros semble ignorer ce qu'est la mer et, contrairement aux attentes du lecteur, rentre dans l'eau, ses habits encore sur lui. Une fois dedans, il les enlève puis saute de la mer sur le sable (et non l'inverse). À un autre moment, l'enfant s'efforce de lire dans l'obscurité, équipé de lunettes noires. Le petit enfant de la série *Élé'azar l'étourdi* explore les limites de son environnement, testant celles-ci physiquement à partir du regard neuf qu'il pose dessus. Le héros agit de la même manière pour apprendre à se situer par rapport aux éléments familiers du mobilier, dans sa maison. Dans l'épisode *Élé'azar l'étourdi bronze à la plage*, le lecteur comprend la série et son humour, en observant l'illustration d'Arié Navon qui lui précise la façon dont Élé'azar s'est allongé sous le soleil. Une moitié de sa chemise est enlevée, une jambe laissée sans chaussures, ni chaussettes ; le héros se retrouve bronzé pour une moitié de son corps seulement. À la première lecture, l'enfant rit de la sottise du héros ; à la seconde, il réalise que son ventre a bruni de la même manière. L'ordre des choses inversé produit une résolution du problème différente de celle à laquelle, logiquement, l'enfant peut s'attendre. La fin devient le début, l'illogisme un moyen de résoudre un problème et une énigme.

Le style de Léah Goldberg, davantage reconnaissable dans ses textes enfantins, sous-tend également en partie le texte versifié des bandes dessinées illustrées par Arié Navon. Ses 450 poésies « *non-sens* » constituent leur base textuelle. Cette production est deux fois plus importante⁷³⁰ que celle réunissant les poésies de Léah Goldberg dites « sérieuses », destinées à un public enfantin. La bande dessinée coréalisée avec le caricaturiste relève davantage d'une œuvre conjointement produite, que d'un travail qui relèverait de sa seule responsabilité artistique.

Bande dessinée et tradition juive

Les séries publiées par le tandem Léah Goldberg-Arié Navon, véhiculent une certaine vision de la tradition juive. Elles traitent à plusieurs reprises des fêtes juives, au moment de leur

⁷²⁸ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Chéli-chelkha » [À moi, à toi]. *Dvar Li-Ladim*.

⁷²⁹ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ram hølev parah » [Ram traite une vache]. *Dvar Li-Ladim*, 23 février 1939, vol. 6, n° 19.

⁷³⁰ FÉDERMAN, Chéni. « Militarizm be-sifrouit yeladim: qina he-ħayal ke-miqrèh mivħan » [Le militarisme dans la littérature pour enfants, Qina le soldat comme cas d'école], *op. cit.*

célébration dans le calendrier traditionnel. Les poésies de Léah Goldberg abordant ces dernières, se concentrent en général autour d'un seul thème lié au monde du jeune lecteur. Dans l'épisode de la série *Ram Qissem*, intitulé *Ram cure-dent plante un arbre*⁷³¹, Léah Goldberg privilégie la dimension nationale, humaniste et universelle de la fête juive de Tou-bi-chvat⁷³².

Son approche reprend celle de la plupart des poètes et auteurs importants de l'époque et également du mouvement sioniste socialiste. Les plus connus d'entre eux écrivent pour les enfants : Nathan Alterman⁷³³ (1910-1970), Anda Amir⁷³⁴ (1902-1981) et Zé'ev⁷³⁵ (1900-1968). L'idéologie pionnière et nationaliste juive imprègne fortement, dans les années 1930-1940, ce courant majoritaire du mouvement sioniste à cette époque. La fête de Tou-bi-chvat est très respectée par celui-ci car elle symbolise le lien profond unissant les Juifs à leur patrie, la nature et les paysages. L'enfant est poussé à s'identifier à la restauration de la souveraineté juive en terre d'Israël. Léah Goldberg place au centre de son œuvre, en conséquence, l'enfant, ses jeux et sa vision du monde, non les composantes traditionnelles de la fête. Elle privilégie à des fins pédagogiques la construction d'un récit mêlant rire et raillerie et, par ce biais, visant à inculquer aux enfants sa vision de la fête et des coutumes qui lui sont associées.

Si le titre annonce un récit tournant autour de la plantation d'arbres, le récit lui-même dépeint Ram plantant un arbre sur une charrette de façon à bénéficier à tout moment d'un peu d'ombre. Cette vision est paradoxale car la fête de Tou-bi-chvat est célébrée en février, au milieu de l'hiver. La plantation d'arbres ne symbolise donc pas ici la stabilité et l'enracinement en terre d'Israël mais traduit davantage une forme de vagabondage juif. Ce comportement contredit l'approche du mouvement sioniste, lequel souhaite y mettre un terme par l'encrage des Juifs en terre d'Israël.

Léah Goldberg célèbre à sa manière d'autres fêtes dans ses séries illustrées comme avec l'épisode de la série *Ram Qissem* intitulé *Ram cure-dent s'est perdu à Pourim*⁷³⁶. L'épisode illustre à nouveau la perspective qu'elle adopte à ce sujet. Dans ces vers, elle raconte le moment de la fête de Pourim où l'enfant se déguise. L'humour absurde dans lequel baigne l'épisode tient au fait que ce qui a été perdu n'est pas une chose mais l'enfant Ram lui-même. Les allusions bibliques sont ici évidentes. Les phrases prononcées par le héros : « je ne sais pas, je ne sais pas comment résoudre l'énigme » renvoient à l'énigme évoquée par Samson dans *Juges* 14, 12-14. Outre cette référence linguistique à la Bible, la série sert de canal à la transmission du judaïsme grâce à l'humour que l'auteure y privilégie. Celui-ci a un caractère immédiat et très fort car bénéficiant de la dynamique de répétition produite par sa présence dans chacune des strophes du poème

⁷³¹ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ram qissem noté'a 'etz » [Ram cure-dent plante un arbre]. *Dvar Li-Ladim*, 21 février 1939, vol. 6, n° 93.

⁷³² Également appelée le Nouvel An des arbres, la fête de *Tou-bi-chvat* célèbre la fertilité des arbres fruitiers ; celle-ci a lieu le 15 du mois du calendrier traditionnel juif, *chvat*.

⁷³³ ALTERMAN, Nathan (1910, Varsovie, Empire russe, Pologne actuelle – 1970, Tel Aviv, État d'Israël). Contributeur régulier des journaux *Ha-'Aretz* et *Davar*, il est le plus important romancier et poète, traducteur et auteur de livres pour enfants des années 1940 à 1960. Marquant son époque par la dimension morale et politique de ses interventions dans la presse (rubrique « septième colonne » dans le quotidien *Davar*), son poème patriotique *Magach ha-kessef* [Le plateau d'argent] le rend très célèbre. Ses prises de position non-conformistes et certains de ses livres comme *Kokhavim ba-houtz* [Étoiles dehors] en 1938, ou *Simhat 'aniyim* [La joie des pauvres] en 1941 le font entrer dans le canon littéraire israélien.

⁷³⁴ Né PINKERFELD, Anda (1902, Reichshof, Autriche, Allemagne actuelle – 1981, Tel Aviv, État d'Israël). Poétesse et auteure de livres pour enfants d'expression hébraïque réputée dans les années 1940 à 1960, son œuvre participe de la constitution d'une culture nationale juive. Très reconnue, elle reçoit le prix Rupin de littérature (1954) et le prix Israël (catégorie « littérature pour enfants ») en 1978.

⁷³⁵ Né ZÉ'EV, Aharon (1900, Sokolów Podlaski, Empire russe, Pologne actuelle – 1968, Tel Aviv, État d'Israël).

⁷³⁶ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ram qissem 'avad le-'atsmo be-pourim » [Ram cure-dent s'est perdu à Pourim]. *Dvar Li-Ladim*, 21 mars 1939, vol. 6, n° 20.

Les comic strips de Dvar Li-Ladim des années 1941-43 : thématique nationaliste juive et « militariste »

L'actualité guide souvent le choix des thèmes abordés par le tandem Léah Goldberg-Arié Navon dans leurs récits illustrés. Le rythme hebdomadaire de parution du magazine publiant ces dernières l'explique également. Certains d'entre eux ont une connotation ouvertement nationaliste juive, bien que traités sur un mode humoristique. L'action figurée est dédramatisée, permettant au jeune lecteur de se familiariser avec elle. Elle constitue à cet égard une forme primitive de socialisation. Les questions d'actualité et la problématique sioniste ne sont pas ouvertement envisagées et illustrées comme telles. Les thèmes abordés restent toujours compréhensibles par l'enfant car ils concernent son monde. À l'occasion des noms de localités et villes sont mentionnés (Tel Aviv, Tel-Hay...).

Le récit illustré se polarise très souvent sur des actions et personnes caractérisées positives d'une part, et de leur antithèse, caractérisées négatives. La ligne de fracture sépare les premiers, assimilés peu ou prou au sionisme (projet et idéologie) des seconds, recouvre le bon et le mauvais lieu de naissance et de vie (l'existence juive en diaspora ou dans sa patrie réelle, la vie citadine corruptrice ou la terre et le pays régénérant, la génération parentale née à l'étranger ou celle des enfants née au pays) et l'appartenance ou non à la patrie juive (le camp des ennemis de la patrie face à celui de ses défenseurs et membres). L'ennemi de la patrie incarne la négativité extrême, la diaspora, a négativité par le rejet. L'idéologie nationaliste juive est affirmée dans un grand nombre d'épisodes de nombreuses séries. Le jeune héros Ram construit ainsi des tours de guet (*mitspim*), seconde les travailleurs dans les champs et achète seulement des produits et articles « made in Yichouv ». D'autres questions d'actualité sont abordées sur un mode enfantin, dans les séries *Ram cure-dent*⁷³⁷ et *Élé'azar l'étourdi*. Le petit garçon Ram, maigre et fluet, dans la première, s'évertue à trouver des solutions aux problèmes que connaît le Yichouv. Cette série est portée par une visée didactique plus poussée que dans les autres séries, signées jusqu'alors par le tandem Goldberg-Navon.

Les deux artistes promeuvent à l'occasion, de façon amusante, l'idéal pionnier (sioniste) et la vie au kibboutz. Ouri, dans *Ouri le pionnier*⁷³⁸, contribue ainsi à la bonne marche du kibboutz où il vit, en y installant des haut-parleurs sur les arbres pour faire profiter ses membres du chant des passereaux. Le jeune héros introduit ensuite dans le réfectoire des lucioles pour économiser les frais d'électricité à acquitter par la collectivité. Ouri Mouri, dans l'épisode de l'épisode de la série éponyme intitulé, *Ouri Mouri au kibboutz*⁷³⁹, participe à la défense de ce fleuron de l'entreprise sioniste en Palestine. Il construit à lui tout seul, de sa façon enfantine et drôle, un kibboutz en bois. Se servant des arbres qu'il plante, il bâtit une salle à manger confortable, célèbre la fête du 1^{er} mai⁷⁴⁰ et protège la coopérative. Décrit à cette occasion comme « notre brave et courageux Ouri », il grimpe dans une escadrille, « haut, haut dans le ciel clair pour monter la garde » et surveiller « le verger et le cheptel⁷⁴¹ ». Le héros règle une nouvelle fois, naïvement et ingénieusement, des problèmes qui relèvent à priori de la responsabilité des adultes. Outre l'enfant Ouri Mouri, capable à l'occasion d'assécher les marais, les personnages enfantins, créés par les artistes, illustrent le manque de répondant du monde adulte. Les solutions originales qu'ils inventent permettent de surmonter les difficultés de la vie quotidienne, à l'image du jeune héros Ouri Kadouri, dans la série éponyme créée en 1937. Celui-ci souhaite se rendre à Tel Hay alors que la route est barrée. Pour résoudre le problème,

⁷³⁷ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ram qissem » [Ram cure-dent]. *Dvar Li-Ladim*, janvier-mars 1939.

⁷³⁸ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ouri hé-haloutz » [Ouri le pionnier]. *Dvar Li-Ladim*, 1941.

⁷³⁹ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ouri mouri ba-kibboutz » [Ouri Mouri au kibboutz]. *Dvar Li-Ladim*, avril-juillet 1941 (5701), vol. 11.

⁷⁴⁰ Instaurée à l'extrême fin du XIX^e siècle (1984 ou 1989, selon les chronologies), la fête du Travail est célébrée depuis la naissance du mouvement sioniste ouvrier jusque dans les années 1990.

⁷⁴¹ FÉDERMAN, Chéni. « Militarizm be-sifrouit yeladim: qina he-hayal ke-miqréh mivhan » [Le militarisme dans la littérature pour enfants, Qina le soldat comme cas d'école], *op. cit.*

il marche sur une carte et atteint l'endroit souhaité. Arié Navon dispense, littéralement dans son dessin, des « cours de sionisme⁷⁴² » en 1938 .

Les ennemis des Juifs apparaissent progressivement dans le récit illustré pour enfants : « les persécuteurs du passé », puis après 1948, « les Bédouins et les Arabes arriérés⁷⁴³ ». Cette littérature mobilise l'enfant autant que le font d'autres publications, contre les périls menaçant le peuple et la patrie juifs. L'activisme du personnage se mêle à une défense de certaines valeurs militaires acceptées par la société. Les enfants, aux parents mobilisés, sont conviés à devenir à leur tour des soldats. Mués en combattants, ils luttent eux aussi contre l'ennemi. Dès la fin 1941, et plus encore les deux années suivantes, le public visé croît en âge. Le récit traite alors du combat militaire des Juifs contre le pouvoir britannique, de l'immigration et de l'engagement clandestin dans la milice sioniste socialiste, la Haganah⁷⁴⁴. Il transmet au jeune public un nouveau message idéologique : la définition et les limites du « bon soldat hébreu » auquel l'enfant est invité à ressembler, pour ensuite mieux l'imiter.

Le nouveau héros juif dans la série *Qtina le grand*⁷⁴⁵, publiée fin 1941, a les traits d'un petit garçon qui cherche en toute chose à être un adulte. Portant chaussures, chapeau et lunettes trop grands pour lui, il pense devenir une grande personne. Ses habits ne sont pas adaptés à sa taille et le font tomber. Il lit des journaux qui ne l'amuse pas, à l'écart des autres enfants, et les regarde à travers un trou qu'il perce dans l'un des exemplaires. Se rendant chez le coiffeur, il lui demande de laisser un peu de son crâne dégarni pour faire croire à la calvitie d'un adulte. Arié Navon traduit visuellement la volonté d'un enfant de grandir vite, ne serait-ce qu'un instant. Associé au texte de Léah Goldberg, il représente les inventions et stratagèmes imaginés pour ce faire par le héros.

Le récit pour enfants chez la poétesse diffère de celui des autres auteurs spécialisé dans cette littérature, au niveau des conventions qu'elle y applique. Traitant la matière écrite à sa manière, elle représente avec Arié Navon, la guerre d'une façon qui n'est pas effrayante. La série *Ouri Kadouri*⁷⁴⁶ est exempte de références à la mort, aux blessures et à la perte des parents, pour les enfants, quand bien même elle fait l'apologie d'une participation du héros à la guerre. Une atmosphère d'héroïsme enfantin enveloppe la série. L'enfant a envie « de devenir soldat, d'enfiler un uniforme militaire, d'employer une arme, d'aider, de secourir et de sauver⁷⁴⁷ ». Il est préparé ainsi dès son plus jeune âge, à devenir un soldat, bientôt embrigadé. Léah Goldberg défend un certain endoctrinement militaire des enfants, pour certains critiques, à travers ce type de textes poétiques qui leur est destiné. Elle déroge dans ce cas à son choix de ne pas aborder frontalement des questions d'actualité. Ce parti pris contredit les tendances humanistes qui imprègnent généralement son œuvre. Ses vers et son humour permettent dans le même temps d'aborder certaines problématiques délicates et de soulager ainsi l'angoisse et les tensions des enfants qui les travaillent sur ces points. À cet égard, ils constituent un moyen et non une fin. Les enfants ne sont pas en effet imperméables à un environnement marqué par la violence et la guerre. S'identifiant au jeune héros, et entraînés par les dessins simples et efficaces d'Arié Navon, ils vivent les mêmes actions que lui. Le style de l'illustrateur, simple et sans fioritures, ne s'attarde pas sur le détail. L'enfant adhère d'autant plus fortement au contenu du *comic strip*

⁷⁴² GA'ON, Galit, citée par ROTEM, Tamar. « Ha-tsiour hachvou'i le-noss'ei ha-rakévèt » [Le dessin hebdomadaire des voyageurs du train], *op. cit.*

⁷⁴³ KLEIN, Ya'el Darr citée par FÉDERMAN, Chéni « Militarizm be-sifrouf yeladim: qtina he-ḥayal ke-miqréh mivḥan » [Le militarisme dans la littérature pour enfants : Qtina le soldat comme cas d'école], *op. cit.*

⁷⁴⁴ Littéralement « la défense ». Milice juive d'idéologie sioniste socialiste, créée en juin 1920 par les institutions de la communauté juive organisée (Yichouv), en réponse aux émeutes arabes, nationalistes et anti-juives des 4-7 avril 1920.

⁷⁴⁵ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. *Qtina ha-gadol* [Qtina, le grand]. *Dvar Li-Ladim*, fin 1941 - mars 1942 (5702), vol. 12, n° 4 à 22.

⁷⁴⁶ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ouri Kadouri ma'apil » [Ouri Kadouri fait le blackout]. *Dvar Li-Ladim*, juin 1940, vol. 9, n° 7.

⁷⁴⁷ BEN-GOUR, Na'omi « Ḥarouzei comics, ha-tsad ha-'aloum be-yétsiratah li-ladim chel léah goldberg » [Les bandes dessinées versifiées, la face inconnue de l'œuvre pour enfants de Léah Goldberg], *op. cit.*

que le dessinateur n'illustre que les éléments de l'intrigue, secondé par le texte versifié de Léah Goldberg.

La dimension de propagande s'accroît avec la Seconde Guerre mondiale. Le conflit opposant les combattants juifs (hébreux) à l'ennemi devient un thème de plus en plus présent dans les années 1940. L'affrontement militaire dans cette littérature fait écho au contexte géopolitique de l'époque. L'armée allemande, entrée en Égypte, menace d'envahir la Palestine mandataire en mai-juin 1941. L'événement est transformé en texte compréhensible par un jeune lectorat. Les récits militaires pour enfants se partagent schématiquement en deux catégories : le récit de guerre à proprement parler et celui de la résistance clandestine juive, le premier désignant l'Allemagne nazie comme ennemi, le second décrivant les actions des milices nationalistes juives contre les autorités britanniques⁷⁴⁸. Le héros, dans la première catégorie, combat à plusieurs reprises « les ennemis nazis du peuple juif » et parvient à les défaire.

Succédant le 24 avril 1942 à *Qtina le grand*, la bande dessinée *Qtina le soldat*⁷⁴⁹ dépeint le jeune héros éponyme dans les premiers épisodes à l'identique des autres personnages conçus par le tandem Navon-Goldberg. Démontrant son ingéniosité, il affronte sur un mode comique, de nouvelles situations. Le ton et le contenu de la série deviennent ensuite rapidement bellicistes. Confondant sa gauche de sa droite, il dessine à la craie des galons sur la manche de sa veste et salue des deux mains. Habillé finalement d'un uniforme militaire, il intègre une unité de soldats adultes. Qtina monte au front un mois plus tard⁷⁵⁰. Abandonnant ses jeux d'enfant et combattant seul, en simple soldat, sans adulte à ses côtés, il affronte et vainc l'ennemi aux multiples visages et comportements. Dessinant le portrait d'Hitler sur la paroi du tank qu'il conduit, il abuse ses ennemis et fonce, suivi d'une colonne de chars nazis, directement dans un camp de prisonniers. Qtina décolle vers les cieux en gonflant un uniforme de pilote et s'y déplace, grâce à une hélice géante. De là-haut, il attrape avec une canne à pêche des soldats ennemis. Dessinant un énorme lion sur un immense panneau, l'enfant met en fuite d'autres militaires, portant la croix gammée sur leur uniforme. Il triomphe du soldat nazi en l'aspergeant de sable, soulevé à l'aide d'un ventilateur. À d'autres moments, il utilise un casque d'acier géant comme abri et teint ses vêtements avec des couleurs de camouflage. Armé « de sa seule naïveté et sagacité enfantine⁷⁵¹ », il sort toujours vainqueur de son affrontement avec l'ennemi nazi. Qtina se comporte de plus en plus comme un vrai soldat, lorsqu'il s'infiltré dans un camp militaire, caché dans un cheval de bois tiré par des soldats nazis. Si le ton reste délicat et humoristique, la mission du garçon devient en revanche périlleuse. Rampant et se dissimulant derrière des maisons, il agit en véritable espion, plaçant une ligne de téléphone dans la pièce de commandement ennemi et recueillant à son insu, des informations capitales. Dans un autre épisode, il dérobe aux nazis de l'essence qu'il rapporte chez lui à son retour⁷⁵². Une autre fois, Qtina fait exploser les munitions de l'ennemi et, sa mission accomplie, s'enfuit sur un vrai cheval, ne lui abandonnant que le cheval de bois miniature qu'il transporte avec lui⁷⁵³.

La description des tâches combattantes assignées au héros se double, dans la série *Qtina le soldat*, d'une nouvelle définition du héros et de son ennemi⁷⁵⁴. Le dessinateur Arié Navon conserve le même style que dans ses précédentes bandes dessinées. La scène est représentée

⁷⁴⁸ KLEIN, Ya'el Darr citée par FÉDERMAN, Chéni « Militarizm be-sifrouy yeladim: qtina he-ḥayal ke-miqréh mivḥan » [Le militarisme dans la littérature pour enfants : Qtina le soldat comme cas d'école], *op. cit.*

⁷⁴⁹ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Qtina he-ḥayal » [Qtina le soldat]. *Dvar Li-Ladim*, 23 avril 1942, vol. 12, n° 31 – 10 septembre 1942, vol. 12, n° 51.

⁷⁵⁰ *Dvar Li-Ladim*, épisode du 21 mai 1942.

⁷⁵¹ *Dvar Li-Ladim*, n° 31 à 43.

⁷⁵² *Dvar Li-Ladim*, juillet 1942, n° 44 à 48.

⁷⁵³ *Dvar Li-Ladim*, juillet 1942, n° 49 et 50. La série *Qtina le soldat* s'achève sur cet épisode, cédant sa place à *Qtina le grand*, à nouveau publiée.

⁷⁵⁴ FÉDERMAN, Chéni « Militarizm be-sifrouy yeladim: qtina he-ḥayal ke-miqréh mivḥan » [Le militarisme dans la littérature pour enfants, Qtina le soldat comme cas d'école], *op. cit.*

avec une économie de détails, au moyen d'un trait simple, sans arrière-plan notable. L'épisode s'achève à chaque fois par une chute amusante. Les informations visuelles et précises sur ses personnages et leurs sentiments s'accumulent au fur et à mesure. Le plus souvent dramatiques, elles se lisent sur leur visage. La bêtise de l'ennemi est rendue grossièrement. Sa méchanceté est parfois représentée. La réaction du petit héros, grave, le plus souvent, rééquilibre la scène. À partir de juillet 1942, Arié Navon utilise dans son dessin des tonalités aqueuses, créées à l'encre ou à l'aquarelle. Son arrière-plan, coloré en gris foncé, devient plus détaillé. Les contours des personnages s'assombrissent, voire même se noircissent, contrairement à ces précédentes séries où pour obtenir le même effet, seuls les traits de ces derniers étaient noircis. Le cadre est délimité avec plus de netteté, comparé à celui utilisé auparavant par l'artiste. Cette parenthèse stylistique de « noircissement » s'achève avec l'épisode paru dans le numéro 51 de la revue *Dvar Li-Ladim*. Arié Navon retourne alors à son style traditionnel.

Le héros de la série *Qtina le soldat* s'efforce, avec ses moyens d'enfant, de défaire un ennemi réel, contrairement au personnage de la série *Qtina le grand*, qui agit en mêlant seulement naïveté et « ingéniosité maladroite⁷⁵⁵. Accomplissant une panoplie d'actions militaires (reptation, esquive, maniement d'armes), il démontre des capacités parfois supérieures à celles de militaires expérimentés. Le héros, comme le lecteur, doivent prendre la mesure d'une réalité dans laquelle l'adulte combat un ennemi « mortel » pour les Juifs : le nazisme. L'enfant est supposé l'identifier grâce aux signes insérés dans le dessin (croix gammées, casques...) et en les associant au contexte historique dans lequel baigne la société et où la série paraît. Ni l'action de l'ennemi, ni les raisons qui le conduit à affronter *Qtina*, ne sont jamais explicitées. Le héros, en définitive, sort toujours indemne de la situation. Le texte versifié de la série *Qtina le soldat* peut être qualifié de militariste. Celle-ci constitue de la part de Léah Goldberg une incursion très marquée dans le domaine de la bande dessinée de propagande (nationaliste). Malgré cet écart, l'écriture, pour elle, conserve son caractère formateur pour le jeune lectorat, une mission que l'œuvre de propagande ne remplit pas.

Arié Navon dessine dans une veine également très politique en 1942, la bande dessinée *Poussin casse-pieds*⁷⁵⁶. Des poussins attirés dans un marécage y affrontent des crocodiles qui portent, peintes sur eux, des croix gammées. Les enfants sont invités à dessiner les prédateurs en faisant disparaître ces derniers sous la peinture. Si les nazis existent, ils peuvent être vaincus. Face aux adultes en pleine confusion, « l'enfant sait peut-être précisément ce qu'il faut faire⁷⁵⁷. »

Qtina le soldat, *Poussin casse-pieds*, *Dan l'aviateur* et dans une moindre mesure *Ouri Kadouri*, paraissent essentiellement entre juillet 1941 et décembre 1942, à un moment encore plus crucial pour la Palestine mandataire que l'année précédente, l'armée allemande se trouvant en juillet 1942 à 90 km d'Alexandrie. L'ampleur du génocide juif commence à être perçue par la communauté juive dans le pays. L'embrigadement des quatre héros dans la lutte contre l'ennemi nazi fait écho, à l'échelle de la littérature enfantine, à la mobilisation de la jeunesse juive contre un ennemi nazi, et bientôt arabe, via certaines structures combattantes spécifiquement destinées à celle-ci (PALMAH, GADNA⁷⁵⁸). Les quatre séries de bande dessinée glorifient, à des degrés variés, la participation des enfants à la guerre, au même titre

⁷⁵⁵ *Idem*.

⁷⁵⁶ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « 'Éfroah bilboul-moah » [Poussin casse-pieds]. *Dvar Li-Ladim*, octobre 1942-juillet 1943 (5703), vol. 13, n° 4 à 11.

⁷⁵⁷ GA'ON, Galit, citée par ROTEM, Tamar. « 'Ha-tsiyour hachvou'i le-noss'ei ha-rakévèt » [Le dessin hebdomadaire des voyageurs du train], *op. cit.*

⁷⁵⁸ Cette préparation militaire s'adresse aux lycéens israéliens des classes de terminale des lycées, dans l'optique de leur mobilisation ultérieure pour le service militaire national. Créée en 1940 par la milice Haganah, ses membres participent à la guerre israélo-arabe de 1948-1949 aux côtés des forces militaires juives (adultes). Les bataillons de la jeunesse de la GADNA sont positionnés dans différentes bases militaires israéliennes, proposant un programme d'entraînement physique et militaire aux jeunes recrues (toutes volontaires). Entre 16 et 19 000 lycéens suivent ce programme en 2007.

que les autres membres de la communauté nationale. Leur contenu montre, expressément, des enfants portant des armes et un uniforme, engagés dans le combat militaire. Les vers de Léah Goldberg, volontairement enfantins et naïfs, complètent les dessins d'Arié Navon qui, beaucoup plus explicites, nourrissent le processus de visualisation du récit.

Le médium « bande dessinée » est utilisé ici par le tandem d'artistes pour diffuser des messages d' enrôlement militaire. Ceux-ci sont véhiculés dans des séries paraissant de façon régulière chaque semaine et collant à l'actualité. Ce rythme de parution se rapproche de celui des caricatures publiées dans la presse pour adultes. Leur contenu constitue une réaction aux événements du moment. Ces quatre séries tranchent, de ce point de vue, avec la production littéraire classique de Léah Goldberg, laquelle laisse passer un long moment entre l'écriture du texte et sa parution sous forme de livres. Le choix de la bande dessinée s'explique en raison de la perception de ce médium vision prévalant à cette époque : un genre mineur et décrié. Peut-être illustre-t-il également la difficulté de la poétesse à assumer des propos, nationalistes et bellicistes. Ces séries à forte connotation militaire, constituent une parenthèse de six mois en 1942. La mobilisation de la jeunesse sous l'uniforme militaire semble être un thème de circonstance, confiné aux récits illustrés. Les enfants juifs de Palestine auxquels s'adressent Léah Goldberg et Arié Navon sont perméables au contexte historique. Les questions évoquées les préoccupent et constituent un thème dont ils discutent entre eux, autour de la lecture des séries. Le tandem leur permet de rire des scènes comiques où apparaissent les héros. La dimension militaire, sinon militariste, de ces parutions semble davantage refléter les partis pris idéologique (sioniste socialiste) et professionnel (travail de caricaturiste) d'un artiste, Arié Navon, habitué à réagir à l'actualité quotidienne. La poétesse, néanmoins, valide cette orientation, semblant croire pour une fois, à l'importance de sa contribution à une lutte pour un pays, sa patrie ; « qu'elle admire et qu'elle aime⁷⁵⁹ ». Elle contribue à sa manière à l'effort de guerre juif au service de la Grande-Bretagne et de la mobilisation de la population juive contre l'ennemi nazi⁷⁶⁰.

La série *Ouri Mouri* jouit immédiatement d'une grande popularité, qui persiste de génération en génération. L'accueil qui lui est réservé au moment de sa sortie n'est pas néanmoins unanimement favorable. Le pédagogue Benjamin Wolman⁷⁶¹ (1908-2000) semble ne pas apprécier ce succès. Un an après le lancement de la série, pour lui, « ces œuvres, et en particulier la poésie, souffrent d'une absence de critiques ». Si « des poètes bons et connus commettent également souvent des poésies pour enfants », il les pense « mal à l'aise en les écrivant ». Le produit de cette activité est souvent « de très mauvaise facture ». Ces vers et dessins racontant les « aventures étranges et bizarres » d'Ouri Mouri le rendent sarcastique : « quelle imagination débridée, qui ne répugne devant rien ! Ouri Mouri est un sabra, un marin, un pêcheur, un cultivateur d'agrumes ; il fabrique du jus, avale une baleine ou cette dernière l'avale, il ingurgite un bâton. L'humour est artificiel, très douteux ! » Ce « manque de goût » caractérisant la série *Ouri Kadouri*, étonne beaucoup le psychologue : « comment un

⁷⁵⁹ FÉDERMAN, Chéni « Militarizm be-sifrouit yeladim: qtna he-hayal ke-miqréh mivhan » [Le militarisme dans la littérature pour enfants, Qtna le soldat comme cas d'école], *op. cit.*

⁷⁶⁰ La possibilité d'une entrée de l'armée allemande en Palestine mandataire est une hypothèse crédible en 1942 avec la victoire de l'Afrika Korps du maréchal allemand Rommel sur l'armée anglaise les 17-21 juin 1942 (prise de Tobrouk ; désastre anglais, 33 000 prisonniers). Le point maximal d'avancée est atteint par l'armée allemande le 1^{er} juillet 1942 avec le stationnement de ses unités à 90 km d'Alexandrie. Une contre-offensive anglaise annule les succès de l'armée allemande et lève l'hypothèse sérieuse de son entrée en Palestine mandataire, suivie de celle des unités nazies, traquant les populations juives dans les territoires nouvellement conquis.

⁷⁶¹ Né WOLMAN, Benjamin Bimen (1908, Empire russe, Pologne actuelle – 2000, New York, État de New York, États-Unis). Titulaire d'un doctorat en psychologie obtenu en 1935 à l'Université de Varsovie, il émigre en Palestine mandataire en 1936 (ou 1937) jusqu'en 1949 (?). Installé aux États-Unis par la suite, Benjamin Wolman devient un psychiatre réputé, spécialisé dans les psychoses et névroses infantiles et auteur de 42 ouvrages.

dessinateur satiriste de goût et une poétesse auteure de poésies délicates et pleines d'émotion, comment continuent-ils à agir de la sorte avec ce récit⁷⁶² ? »

Léah Goldberg affirme publiquement à de nombreuses reprises, son hostilité à la guerre et à la mobilisation de l'art à des fins nationalistes. Défendant en général l'humanisme européen et la civilisation des Lumières (européenne et juive), elle opère un revirement partiel écrivant le texte de séries illustrées par Arié Navon et publiées dans les années 1941-1943. La prise de conscience de l'ampleur du génocide juif semble avoir constitué un facteur déterminant. La poétesse retrouve ensuite sa ligne humaniste et pacifiste et n'alimente plus jamais la bande dessinée hébraïque en textes racontant l'envoi sur le front d'un jeune héros juif, revêtu de l'habit militaire.

L'auteure de livres pour enfants⁷⁶³ valide en revanche quelque peu ce virage idéologique provisoire. Représenter des enfants engagés en première ligne dans la guerre ne heurte pas sa philosophie personnelle en la matière. L'entreprise ne participe certes pas d'un processus d'épanouissement personnel ou d'un développement des capacités cognitives de l'enfant. Cette attitude ne lui permet pas non plus de plus grande ouverture sur le monde. À l'inverse, le jeune lecteur qui s'identifie au héros, se familiarise simultanément avec des éléments du monde adulte, notamment sa capacité « à faire réellement la guerre », une situation à laquelle l'enfant à priori est étranger. Le texte rapproche également les enfants de leurs parents, les premiers partageant les idées énoncées à leur niveau dans les séries, auxquelles les seconds adhèrent pour la plupart ; ces derniers achètent aux premiers les magazines dans lesquels ils peuvent lire les bandes dessinées « mobilisées ». Léah Goldberg paie à l'état d'esprit du moment et à l'idéologie dominante de l'époque, une forme de tribut, une attitude qu'elle ne renouvelle quasiment jamais par la suite.

Dvar Li-Ladim fait paraître des années durant, avec succès, des séries de bande dessinée bâties sur le même modèle. Celles-ci s'adressent à des enfants âgés de 4-5 à 14 ans⁷⁶⁴. Ce magazine publié à l'occasion, à côté des *comic strips* de Léah Goldberg et Arié Navon, des poésies s'adressant à toute sorte de public, du très enfantin à l'adolescent. Le poème de Zeroubavel Gilad⁷⁶⁵ (1912-1988), *Applaudissements*⁷⁶⁶, connu également sous le titre *Le chant pour fillettes*⁷⁶⁷ côtoie ainsi le chant du PALMAH, à destination d'un public quasiment adulte. Le contenu des bandes dessinées publiées est ainsi au cœur d'un embryon de culture visuelle et populaire, juive autant que nationale, destinée à la jeunesse, toutes catégories confondues.

Léah Goldberg évoque rarement les séries de bande dessinée qu'elle a écrites et qu'Arié Navon a illustrées. Elle ne pense jamais ces dernières comme un moyen d'« élargir l'univers de l'enfant et de développer son imagination⁷⁶⁸ ». Cette approche est réservée, essentiellement à ses propres poésies pour enfants. La romancière occulte, en détaillant son œuvre écrite, les composantes qui, dans cette dernière, relèvent de la littérature de distraction comme les séries de bande dessinée, les chansons, les saynètes théâtrales ou encore ses textes satiriques. Elle diverge à ce sujet de l'attitude adoptée par d'autres écrivains de renom, qui assument

⁷⁶² WOLMAN, Benjamin B. *Orim*, 1937, p. 11, cité par BEN-GOUR, Na'omi « Ḥarouzei comics, ha-tsad ha-'aloum be-yétsiratah li-ladim chel léah goldberg » [Les bandes dessinées versifiées, la face inconnue de l'œuvre pour enfants de Léah Goldberg], *op. cit.*

⁷⁶³ Les théories et conceptions de la romancière dans le domaine de la littérature pour enfants donnent lieu à la publication à titre posthume, en 1977, d'un ouvrage réunissant ses contributions sur le sujet. GOLDBERG, Léah. *Bein sofèr yeladim le qor'av, ma' amarim be-sifrouit yeladim* [Entre un auteur pour enfants et ses lecteurs, articles sur la littérature pour enfants], *op. cit.*, p. 64.

⁷⁶⁴ BEN-GOUR, Na'omi « Ḥarouzei comics, ha-tsad ha-'aloum be-yétsiratah li-ladim chel léah goldberg » [Les bandes dessinées versifiées, la face inconnue de l'œuvre pour enfants de Léah Goldberg], *op. cit.*

⁷⁶⁵ GILAD, Zeroubavel (1912, Bessarabie, Roumanie - 1988, Ayin Harod, État d'Israël).

⁷⁶⁶ GILAD, Zeroubavel. « Meḥa'i Meḥa'i kapayim » [Applaudissements]. *Dvar Li-Ladim*, 1944.

⁷⁶⁷ GILAD, Zeroubavel. « Chir la-tinoqot » [Le chant pour fillettes]. *Dvar Li-Ladim*, 1944, vol. 14, n° 47.

⁷⁶⁸ GOLDBERG, Léah. *Bein sofèr yeladim le qor'av, ma' amarim be-sifrouit yeladim* [Entre un auteur pour enfants et ses lecteurs, articles sur la littérature pour enfants], *op. cit.*, p. 64.

parfaitement cette composante de leur œuvre comme Nathan Alterman et Yehi'el Mohar⁷⁶⁹ (1921-1969).

e. Statut du bédéiste

Les débuts de la bande dessinée hébraïque en Palestine mandataire datent des années 1930. Le public visé par les auteurs et les directeurs de revues où les séries paraissent est d'abord exclusivement enfantin. Les jeunes lecteurs les découvrent chaque semaine dans les magazines, le plus souvent des suppléments « enfants et de la jeunesse » des grands quotidiens hébreux : *Dvar Li-Ladim*, *Ha-Tsoféh Li-Ladim* et *Michmar Li-Ladim*. La bande dessinée est, à ce stade de son histoire, une activité secondaire « perçue sur un mode mineur » à laquelle se livrent quelques artistes graphiques. Elle fait écho aux lignes écrites par des romanciers et poètes célèbres qui voient dans la collaboration à des journaux pour enfants, un moyen de bénéficier d'un « complément de revenus et d'une activité accessoire, qui ne nécessite pas d'engagement⁷⁷⁰ » en même temps qu'elle leur permet de toucher le jeune public.

La bande dessinée hébraïque est dans une large mesure, une création locale *ex-nihilo*. Les premiers illustrateurs et auteurs juifs en Palestine mandataire, ne s'inscrivent pas dans la tradition de la bande dessinée américaine, européenne et encore moins extrême-orientale. Le récit illustré local n'hérite rien de son illustre devancier, née approximativement un siècle plus tôt. Les premiers bédéistes juifs inventent leurs propres séries en hébreu, sans s'en inspirer. Le public n'est pas exposé, à ses débuts, à l'influence des trois principaux courants de la bande dessinée mondiale. La naissance d'un récit illustré hébreu est le fruit de deux facteurs dont l'action converge dans une même direction, le premier l'emportant néanmoins sur le second. Quelques artistes émigrés d'Europe de l'Est (Arié Navon, Emmanuel Yaféh) saisissent l'opportunité d'investir, à partir de leur formation initiale, un champ de la création culturelle en développement et un médium totalement neuf. Celui-ci constitue également, dans un autre domaine, un puissant moyen de transmission de messages à caractère nationaliste juif, en direction d'un jeune lectorat. L'objectif est principalement didactique, la série informant autant que vantant les paysages du pays et les symboles nationaux juifs. Les événements locaux sont traités, de façon enfantine, dans une perspective nationaliste juive, tout en proposant un contenu adapté à des enfants âgés le plus souvent de 4 à 14 ans.

La bande dessinée locale reçoit et assimile à partir des années 1940 seulement, les premières influences du récit illustré américain. Les illustrateurs juifs introduisent dans leurs œuvres la vignette en tant que cadre délimitant l'image et l'action et le dialogue en tant que moyen de faire progresser l'intrigue. Paradoxalement, les artistes continuent à traiter de questions locales sur un mode naïf et souvent nationaliste, voire socialiste juif, tout en conservant « l'enveloppe externe » européenne.

f. La situation en 1948

Le « premier âge » du récit illustré hébreu (pré-étatique) s'achève sur l'existence d'une production locale très limitée dans ses volumes et variété. Elle partage, dès son émergence au milieu des années 1930, plusieurs points communs avec l'univers de la caricature. Outre certaines spécificités liées à la création graphique proprement dite, les quelques bédéistes

⁷⁶⁹ MOHAR, Yehi'el (1921, Rozbadov, Pologne – 1969, Holon, État d'Israël). Il alterne une carrière d'auteur de chansons populaires et de poésies traitant des questions de vie quotidienne. Associé au compositeur Moché Wilenski (1910, Varsovie, Empire russe, Pologne actuelle – 1997, Tel Aviv, État d'Israël), certains de ses morceaux sont de grands succès populaires et participent à la constitution de la mémoire collective israélienne.

⁷⁷⁰ OFRIT, Assaf. « Ha-comics ha-yisra'éli » [La bande dessinée israélienne] *the national library of Israel* [en ligne]. 28 octobre 2015, URL : <https://web.nli.org.il/sites/NLI/Hebrew/library/Blogs/Pages/Israéli-Comics.aspx>. Consulté en janvier 2019.

oeuvrent d'abord, professionnellement parlant, en tant que caricaturistes. Leurs activités et le recours au même support de diffusion (la presse) rendent parfois tenue la frontière séparant les deux domaines de création, à l'image des débuts de la bande dessinée dans d'autres régions de forte présence du médium (États-Unis, France, Angleterre, etc.). L'artiste Arié Navon incarne mieux que quiconque cette proximité : premier caricaturiste juif en Palestine mandataire, il illustre également le texte versifié, signé Léah Goldberg, des premières séries publiées en hébreu localement.

La bande dessinée hébraïque est avant tout créée par des caricaturistes et des illustrateurs, invités par le rédacteur en chef d'un magazine pour jeunes ou un quotidien à y dessiner quelques cases de bande dessinée⁷⁷¹. Le récit illustré hébraïque ne génère pas de héros « aux traits caractéristiques invariables », à l'image des super-héros américains tels que Superman ou Captain America. Jusqu'à un certain point, la figure de Srouliq, dont l'empreinte visuelle évoque autant la caricature que le *comic strip*, est l'exception qui confirme la règle. Les événements et actions rapportés dans le récit de bande dessinée ont « un caractère local et explicite » et sont compréhensibles par les enfants à qui ils sont exclusivement destinés. Les héros inventés par le tandem Arié Navon-Léah Goldberg (Ouri Mouri, Ram cure-dent...) évoluent au milieu d'intrigues conçues dans un état d'esprit national juif, qui privilégie le « caractère pionnier » et la dimension comique⁷⁷² des situations et personnages.

La bande dessinée hébraïque créée avant 1948 est un médium inventé. Il s'oppose à d'autres modes d'expression plus ou moins institutionnalisés (littérature) ou qui jouissent d'un début de reconnaissance comme les arts plastiques traditionnels (dessin, peinture, sculpture, etc.), visuels modernes (photo, cinéma) et, plus tard, la musique et la danse. La littérature et la peinture connaissent, même à leurs débuts en Palestine mandataire, une situation aux antipodes de celle caractérisant les premiers temps du 9^e art hébraïque.

6. La première bande dessinée hébraïque (1948-1975)

a. Contexte socio-historique de l'apparition d'un nouveau récit illustré en hébreu

La guerre civile judéo-arabe de Palestine (1947-1948) s'achève par la victoire des Juifs du pays sur leurs adversaires arabes, qui aboutit chez les premiers à la proclamation de l'indépendance de l'État d'Israël (14 mai 1948), dans une situation d'extrême fragilité et à la veille de la première guerre israélo-arabe. La défaite du camp arabe entraîne l'enterrement de l'État arabe dont la création est stipulée par le plan de partage de la Palestine, voté par l'Assemblée générale des Nations unies en novembre 1947. Son absence, même sur une partie de ce territoire, va de pair avec les expulsions et fuite de centaines de milliers d'Arabes palestiniens. L'incapacité des gouvernements arabes à s'entendre et les ambitions de la Transjordanie, qui annexe en avril 1950 la Cisjordanie - naissance du royaume hachémite de Jordanie – sonnent le glas d'un pouvoir arabe palestinien indépendant, pour des générations.

Le monde arabe est radicalement transformé en dix ans : Gamal Abdel Nasser⁷⁷³ (1918-1970) et les « Officiers libres » prennent le pouvoir au Caire (23 juillet 1952). Abdel Karim

⁷⁷¹ GA'ON, Galit. « X+y ». In GA'ON, Galit (ed.). *X+y comics yisra'eli, 1995-2010* [X+y bande dessinée israélienne 1995-2010] Holon (État d'Israël) : The Israeli Cartoon museum, 2010, p. 4.

⁷⁷² *Idem.*

⁷⁷³ Né NASSER, Gamal Abdel Hussein (1918, Alexandrie – 1970, Le Caire, Égypte). Fils d'un employé de la poste, engagé très tôt dans la vie politique égyptienne (contestation du traité anglo-égyptien de 1936), ses positions nationalistes s'extrémisent après son entrée en 1937 à l'Académie royale militaire, d'où il sort lieutenant. Présent sur le champ de bataille de la première guerre israélo-arabe en Palestine (mai 1948-février 1949), il devient président du mouvement des Officiers libres après 1949, à la tête duquel il prend le pouvoir (novembre 1952). Lieutenant-colonel et vice-président de la nouvelle République d'Égypte (après l'abolition de la monarchie, 18 juin 1953), il en devient le président après la

Kassem⁷⁷⁴ (1914-1963) renverse la monarchie à Bagdad (Irak), le 14 juillet 1958. La guerre de Suez (1956-1957) est d'abord un nouvel échec cuisant arabe face à la France, la Grande-Bretagne et l'État d'Israël, le succès militaire de ce dernier l'amenant notamment à occuper la bande de Gaza jusqu'en mars 1957. La victoire sur le champ de bataille se transforme en défaite politique, après le retrait de l'État d'Israël, hors des territoires qu'il a précédemment conquis (péninsule du Sinaï, bande de Gaza), sous la pression conjointe des États-Unis et de l'URSS.

À partir de 1948, la société israélienne change totalement de visage avec l'intégration de centaine de milliers de nouveaux arrivants juifs et l'adaptation aux exigences de la modernité du vingtième siècle. L'idéologie pionnière perd son emprise sur une société de plus en plus hétérogène au plan communautaire. Une fois l'indépendance proclamée, les Juifs émigrent très faiblement pour des raisons idéologiques. Les institutions se bureaucratisent autour de la Confédération générale des travailleurs hébreux en terre d'Israël et du parti dominant (sioniste socialiste) MAPAÏ⁷⁷⁵.

Le procès d'Adolf Eichmann⁷⁷⁶ (1906-1962) en 1961 marque profondément les esprits, en même temps qu'il institue l'État d'Israël comme gardienne du souvenir des populations juives exterminées durant la *shoah*. Les partis juifs religieux gagnent en importance. Les immigrants originaires du monde arabe et musulman, en bas de l'échelle sociale, prenant conscience de leur hétérogénéité et vécu discriminant, l'affirment (émeutes de Wadi Salib⁷⁷⁷ à Haïfa ; mouvement

démission de Mohamed Naguib (25 février 1954), un poste occupé jusqu'à sa mort. Voir entrée glossaire « NASSER, G.A. ».

⁷⁷⁴ KASSEM, Abdel Karim (1914 – 1963, Bagdad, Irak). Premier ministre de la République arabe d'Irak de 1958 à 1963.

⁷⁷⁵ Acronyme constitué des initiales des mots hébreux *Miflégèl po'alei 'éretz yisra'el* [Parti des travailleurs en terre d'Israël]. Formation politique née le 5 janvier 1930, d'une fusion entre les Partis sionistes socialistes non marxistes, Ha-Po'el Ha-Tsa'ir et Ahdout Ha-'Avodah. Le premier secrétaire général de cette dernière, David Ben Gourion, impulse un modèle de société centré autour d'un syndicat unique (CGTEY), fondé en 1921 et de la milice Haganah, soumise à son autorité. Le projet du MAPAÏ – un socialisme constructiviste et coopératif, est centré autour du développement en Palestine mandataire d'une économie juive autonome et égalitaire et du rôle moteur dévolu dans ce cadre à la classe ouvrière juive. Le nouveau modèle de société recherché est basé sur le « peuplement ouvrier » (Hityachvout Ha-'Ovédèt), soit une assise sociale et de peuplement urbain et agricole de type coopératif et citoyen, liée au Parti du Travail. Le travail de la terre et la création d'un secteur public et coopératif fort sont privilégiés. Composée essentiellement de Juifs arrivés durant les deuxième et troisième vagues d'émigration en Palestine mandataire, le MAPAÏ obtient en 1933 44% des sièges au Congrès sioniste et 71% des suffrages exprimés. Parti leader au sein de l'Agence juive, il valide le plan de partage de la Palestine en 1937 et assure la transition entre une communauté juive organisée et l'État d'Israël créé en 1948. Autour de David Ben Gourion, à partir du programme de Baltimore (1942), le parti prépare les population et armée juives à la « guerre d'Indépendance » comme un parti de gouvernement. À ce titre, sa direction cautionne sinon encourage, avec d'autres militants de l'aile gauche du mouvement sioniste, l'expulsion massive d'Arabes palestiniens. Le MAPAÏ obtient aux élections législatives de 1949, 46 sièges de députés et, après plusieurs crises gouvernementales, fusionne en 1968 avec les partis RAFI de Moché Dayan et Ahdout Ha-'Avodah-Po'alei Tzion, pour devenir le Parti du Travail, d'idéologie sioniste socialiste et démocratique, au pouvoir jusqu'en 1977, d'où il est évincé après sa défaite aux élections législatives. Cette formation, seule ou comme pivot d'une large coalition, soutient les processus de paix israélo-arabe et israélo-palestinien, basés sur un compromis territorial, dont les accords d'Oslo (1993-1995). Le bloc politique travailliste dirige le gouvernement israélien à 16 reprises, jusqu'en 2001. Le MAPAÏ est l'un des deux grands partis du Parlement jusqu'en 2009, année de sa marginalisation électorale complète (6 députés, 2019).

⁷⁷⁶ EICHMANN, Adolf (1906, Solingen, Empire germanique – 1962, Ramla, Israël). Membre du parti nazi et de la SS à partir de 1932, il est l'un des principaux planificateurs du génocide juif (« solution finale ») dès 1942 dont il supervise la mise en œuvre jusqu'à la fin de la guerre. Capturé par les services de renseignements israéliens en 1960, son procès (11 avril-15 décembre 1961) s'achève par une condamnation à mort prononcée par le tribunal israélien. Une fois son appel rejeté le 29 mai 1962, l'ancien chef nazi est exécuté le 31 mai de cette même année.

⁷⁷⁷ Partis le 9 juillet 1959 sur une rixe entre un habitant juif d'origine marocaine habitant le faubourg de Wadi Salib, à Haïfa, et des policiers, ces troubles intercommunautaires donnent lieu à de violentes manifestations qui prennent pour cible les quartiers ashkénazes de la ville et entraînent le saccage des bureaux du MAPAÏ et de la Confédération générale du travail, accusés de mener une politique de discrimination à l'encontre de la population juive sépharade. De véritables émeutes se déroulent les deux jours suivants, mettant aux prises des centaines de Juifs originaires de pays maghrébins et les forces de police. Symptômes des tensions communautaires existant en Israël, ces émeutes rendent visibles les discriminations dont sont victimes les Juifs sépharades et marquent durablement la mémoire collective israélienne.

des Panthères noires⁷⁷⁸). Un certain pluriculturalisme remplace progressivement l'hégémonie idéologique sioniste et l'image monolithique de la société pionnière (juive).

Les guerres israélo-arabes impriment leur marque sur la politique de l'État d'Israël et le caractère de la société israélienne. La guerre de juin 1967 et la cuisante défaite de l'Égypte, la Syrie et la Jordanie face à l'État d'Israël lancent l'idée d'une formule basée sur un troc « paix contre territoires » qui fait long feu. La question de l'avenir des territoires occupés par ce dernier devient un élément central du débat public israélien. Les débuts d'une installation de colons juifs dans le cadre d'une politique israélienne concertée manifestent l'expression d'un nouveau messianisme sioniste (mouvement du Gouch Émounim créé en 1975). La guerre d'octobre 1973, avec ses lourds revers initiaux côté israélien, ébranle la confiance de la société dans ses élites civiles et militaires : le mythe de l'invincibilité israélienne vacille très sérieusement, en même temps que s'ouvre, dans un contexte de détente internationale, une nouvelle ère inaugurée par une série d'accord de désengagements israélo-arabes. La montée en puissance de l'OLP, dirigée par les organisations de fédédayins après 1969 (Yasser Arafat devient son président), sur la scène arabe et internationale, impose la présence d'un facteur politique arabe palestinien indépendant défendant ses propres programme et discours. La reconnaissance devient mondiale en 1974, l'Assemblée générale des Nations unies et la Ligue arabe votant des résolutions proclamant cette année-là l'OLP, seul représentant du peuple palestinien.

b. Médias écrits : presse adulte, magazines pour enfants et éditeurs de presse et de livres⁷⁷⁹

Le paysage de la presse écrite israélienne connaît de profonds bouleversements dans la période 1948-1975. Plusieurs journaux liés à des mouvements et partis politiques disparaissent de la scène locale des médias. L'organe de parti et de mouvement politique ne répond plus aux besoins des électeurs, de plus en plus diversifiés. Les grands partis israéliens renoncent à faire paraître des quotidiens également parce qu'ils considèrent que les journaux, propriétés de grands groupes privés, leur garantissent un accès plus important au grand public grâce à leur diffusion.

Les imprimeurs ne disposant pas de régulateur de couleurs en Israël dans les années 1960-70, il est impossible de produire sur place des dessins de presse en couleur. Les artistes ne peuvent colorier leurs cases au début du processus de création. Les journaux ne sont pas imprimés en couleurs, généralement à la même époque en Israël. Seuls parfois le bleu et l'orange sont utilisés. Les éditeurs sont nécessairement contraints, en cas de besoin, d'expédier tous les dessins en Italie⁷⁸⁰.

c. Des contenus et thèmes locaux dans un cadre formel « classique »

Création totalement neuve à l'origine, ne se rattachant pas aux courants américains et européens de la bande dessinée, le récit illustré hébreu est inventé progressivement par des artistes puisant leurs influences dans l'univers classique de l'illustration et dans le référentiel traditionnel juif et sioniste. Ceux-ci empruntent parfois trait pour trait le contenu de séries déjà

⁷⁷⁸ « Les Panthères noires » sont une organisation créée au début de l'année 1971 à Jérusalem par des Juifs israéliens de la deuxième génération des émigrants d'Afrique du Nord et du monde arabe. Celle-ci dénonce et combat la discrimination ethnique dont sont victimes, d'après elle, les Juifs orientaux. Voir entrée glossaire « Panthères noires (Les) ».

⁷⁷⁹ La presse communiste d'expression hébraïque en Palestine n'est pas utilisée, faute de collections complètes disponibles. Il est impossible par conséquent de savoir si celle-ci publie effectivement à la même époque des séries de bande dessinée.

⁷⁸⁰ ROTHMAN, Giora. « Hartsa'ah, ra'chei praqim » [Conférence, têtes de chapitre] (Conférence donnée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon le 20 juin 2008, transcription assurée par Ofer Bernstein). In ESHED, Éli. « Yotèr hassam'bah meha-hassamba'im 'atmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 8 juillet 2008, URL : <http://www.notes.co.il/eshed/45229.asp>. Consulté en janvier 2019.

existantes, parfois ils l'imaginent intégralement. Sans connaissances approfondies en la matière, leur maîtrise technique pour certains, est sommaire. Les dessinateurs et auteurs de bande dessinée doivent répondre à l'attrait qu'éprouve les jeunes lecteurs hébraïsants pour les séries d'aventures écrites par des auteurs confirmés comme Yig'al Mossinsohn⁷⁸¹ (1917-1994) et sa collection de livres « Hassam'bah », conçue et publiée à partir de 1949. La création de l'État d'Israël ne donne pas lieu à l'écriture et à la publication d'un récit en bande dessinée spécifique. Tel est le cas Les séries publiées dans le périodique *Mickey Mouse*⁷⁸² confirme ce constat. Premier magazine de bande dessinée, en couleur et pour enfants, publié en hébreu, il est édité par Yehochou'a Tan-Pay⁷⁸³ (1914-1988), Emmanuel Yaféh et Ya'aqov Meiber⁷⁸⁴ (1913-1989) entre 1947 et 1948, sa parution s'arrête après 9 numéros⁷⁸⁵. La première bande dessinée policière en hébreu, *Les aventures du détective David*⁷⁸⁶ paraît dans cette revue en 1948, sur un texte et des illustrations signés Emmanuel Yaféh lui-même. Le héros, un détective privé combat des bandes de malfaiteurs qui sévissent dans la ville⁷⁸⁷. Ses traits sont empruntés à ceux de David Tadhah⁷⁸⁸ (1897-1970), un détective existant réellement. D'autres publications rapportent déjà ses exploits sous forme de récits de fiction. Cette bande dessinée prend ultérieurement la forme d'un récit policier classique accompagné d'illustrations.

Les séries d'Arié Navon

Le dessinateur Arié Navon poursuit la publication de sa série phare *Ouri Mouri* de 1948 à 1951⁷⁸⁹ dans *Dvar Li-Ladim*. Léah Goldberg ne collabore plus avec lui durant ces quatre années de parution. Son héros éponyme est représenté à présent sous les traits d'un jeune Juif israélien prenant à bras le corps, avec amusement et humour, les difficultés du nouvel État où il vit. Les problèmes de logement et d'apprentissage de l'hébreu que rencontrent les nouveaux émigrants juifs sont réglés à sa manière. Le jeune garçon lutte également, de façon enfantine, contre les méfaits du marché noir ou encore participe à l'assèchement d'un lac dans la vallée de la

⁷⁸¹ MOSSINSOHN, Yig'al (1917, Ayin Ganim, Palestine mandataire – 1994, Tel Aviv ?, État d'Israël). Auteur d'une œuvre littéraire à destination des enfants et jeunes (collection « Hassam'bah », 44 vol.) et pour adultes - *Be-'arvot ha-négev* [Dans les plaines du Néguev], 1948 ; *Dérékh gévèr* [La voix d'un homme], 1953, etc., il connaît un grand succès de son vivant et également à titre posthume, en particulier pour ses œuvres pour enfants. Ses livres pour adultes touchent à de nombreux domaines : pièces de théâtre - *Zroq 'oto la-qlavim* [Jette-le aux chiens], 1958, *Chimchon* [Samson], 1969, jouées au théâtre national Ha-Bimah ; nouvelles ; drames historique - *Yehouda 'ich kariyot* [Judas], 1963 ; romans... La qualité de son travail et sa carrière à succès lui valent d'obtenir les prix du Premier ministre en littérature (1983), Oussichkin (*La voix d'un homme*, 1953) et Kinor David (comédie musicale *Casablan*, 1954).

⁷⁸² TAN-PAY, Yehochou'a, YAFÉH, Emmanuel et MEIBER, Ya'aqov. *Mickey Mouse* [Mickey Mouse]. Tel Aviv (Palestine mandataire - État d'Israël) : Public Benefit Company Ltd., 1947-1948.

⁷⁸³ Né BOUDSHTSKI, Shiye (1914, Kichinev, Empire russe, Moldavie actuelle – 1988, Jérusalem). Poète, journaliste, éditeur, auteur de livres pour enfants et lexicologue, son dictionnaire français-hébreu paru en 1966, lui vaut une grande notoriété. Voir entrée glossaire « TAN-PAY, Yehochou'a ».

⁷⁸⁴ Né MAYBERG, Ya'aqov (1913, Safed, Empire ottoman – 1989, Ramla ?, État d'Israël). Suivant une éducation juive traditionnelle dans une école (hédèr) et un collège d'études talmudiques, (yechivah) et une formation dans un collège anglais à Safed, Ya'aqov Meiber devient rapidement membre de la milice Haganah. Réunissant les jeunes militants de tous les courants politiques de Safed (1930) et commandant de la région alentours (1932), son rôle, à ce titre, est notable dans la défense de Safed de 1936 à 1939 (soulèvement général arabe) et entre 1947 et 1949 (guerres judéo et israélo-arabe). Outre son action militaire, il fonde dans les années 1940 avec Yehochou'a Tan-Pay, la maison d'édition Sifriyat Ha-Cha'ot. Voir entrée glossaire « MEIBER, Ya'aqov ».

⁷⁸⁵ Le n° 2 du magazine sort en décembre 1946, le n°6 en mars 1948.

⁷⁸⁶ Soit en hébreu (translittéré en français), *Sipourei ha-balach david*.

⁷⁸⁷ Le plus souvent Tel Aviv, parfois Jaffa.

⁷⁸⁸ TADHAR, David (1897, Jaffa, Empire ottoman – 1970, Tel Aviv, État d'Israël). Sportif émérite, éditeur de livres et policier, l'homme ouvre en 1924 la première agence de détectives privés en Palestine mandataire. Cette activité lui vaut reconnaissance, gratification internationale et inscription notable dans la mémoire collective juive israélienne.

⁷⁸⁹ 18° à 21° années de parution. La numérotation des années de parution démarre en 1931 avec la création d'un supplément pour enfants inséré dans les pages du quotidien *Davar*.

Houla⁷⁹⁰. La bande dessinée *Ouri Mouri* est reprise une dernière fois en 1967⁷⁹¹. Dans une case unique, son héros est représenté en aviateur volant dans l'espace.

Arié Navon propose en parallèle à ses jeunes lecteurs, les prémices d'un récit d'aventures avec, en 1954, sa série *Ran le parachutiste*⁷⁹². Mêlant imagerie enfantine et naïve et traits d'un héros adulte, son principal personnage, un jeune aviateur, est laché avec son petit singe, en pleine jungle africaine. Il y affronte des cannibales qui tentent de le dévorer avant de l'installer sur un piédestal et d'en faire leur dieu⁷⁹³. Comptant parmi les premières séries dépeignant les situations mouvementées vécues par son héros, elle marque, à ce titre, un réel tournant dans la bande dessinée hébraïque. Arié Navon illustre encore, en 1957, la bande dessinée *Ouzi combat dans le désert*⁷⁹⁴ publiée dans *Dvar Li-Ladim*, sur un texte vraisemblablement écrit par Ouri'el Ofek⁷⁹⁵ (1926-1987). Ce travail est la dernière contribution originale d'Arié Navon aux récits illustrés en langue hébraïque.

Srouliq et Dosh, un stéréotype juif positif, une réussite sociale atypique

Dosh : parcours professionnel

Entre caricature, symbole national et bande dessinée, le dessinateur et caricaturiste Dosh crée le 11 juin 1950 le personnage de Srouliq, dans l'hebdomadaire contestataire et non-conformiste, *Ha-'Olam Ha-Zéh*⁷⁹⁶. Souhaitant être reconnu comme écrivain, l'artiste accède par ce biais à la postérité. Dessinateur dans l'organe du mouvement extrémiste sioniste LEHI⁷⁹⁷, *Mivraq*⁷⁹⁸, les propriétaires de l'hebdomadaire *Ha-'Olam Ha-Zéh*⁷⁹⁹ l'engagent comme éditeur, graphiste et caricaturiste⁸⁰⁰. Il y exécute des caricatures « gauchistes⁸⁰¹ » avant de changer d'orientation en passant au *Ma'ariv* en 1953. Dosh appartient à un petit groupe de Juifs israéliens d'origine hongroise qui comprend aussi l'humoriste Éfraïm Kishon et Tommy Lapid⁸⁰² (1931-2008) classés très « à droite » dans leurs opinions, contrairement aux siennes.

⁷⁹⁰ La vallée de la Houla [‘Émèq ha- houlah]. Partie nord de la vallée du Jourdain, la vallée de la Houla est encadrée à l'ouest par les monts Naftali de Galilée, au nord par la rivière Ma'ayan-Baroukh, à l'est par les hauteurs du Golan et au sud par les collines de basalte de Korazim.

⁷⁹¹ Ce dernier épisode paraît dans le n°3 du vol. 37 de la revue *Dvar Li-Ladim*.

⁷⁹² NAVON, Arié. « Ran ha-tshanhan » [Ran le parachutiste]. *Dvar Li-Ladim*, 1954, vol. 20.

⁷⁹³ Cité par GA'ON, Galit, « 'Eikh kotvim comics be-'ivrit, ha-chanim, ha-richonot, 1935-1975 » [Comment écrit-on la bande dessinée en hébreu, les premières années 1935-1975]. In ESHED, Éli et FARBER, Tsahi (ed.), *op. cit.*

⁷⁹⁴ NAVON, Arié et ITA'I (pseud. d'Ouri'el Ofek). « Ouzi nilham ba-midbar » [Ouzi combat dans le désert]. (*Dvar Li-Ladim*, 14 novembre 1956 - 6 mars 1957, vol. 27, n° 11 à 27) *yekoum tarbout* [en ligne]. 23 octobre 2016, URL : <http://www.yekoum.org/2016/10/>. Consulté en janvier 2019.

⁷⁹⁵ Né POPIK, Ouri'el (1926, Tel Aviv, Palestine mandataire - 1987, Herzliyah, État d'Israël). Auteur de livres pour enfants et pour la jeunesse (prix Zé'ev de la littérature enfantine et de la jeunesse, 1976), il est l'auteur du livre essentiel en la matière : *Dictionnaire Ofek de la littérature enfantine* (1985).

⁷⁹⁶ N° 659 du magazine. Le personnage réapparaît dans le n°720 de cette même revue, le 18 juin 1951. Il est repris ponctuellement dans les hebdomadaires du sionisme ouvrier, *Dvar Ha-Chavou'a* et *'Achmorèt*.

⁷⁹⁷ Le LEHI est un mouvement née d'une scission de l'Irgoun Tzva'i Le'oumi, la milice du mouvement sioniste révisionniste, survenue en 1940. L'organisation est active jusqu'en 1949.

⁷⁹⁸ Dosh séjourne deux mois en prison après l'assassinat du comte Folke Bernadotte (1895, Stockholm, Suède – 1948, Jérusalem, Palestine mandataire), le médiateur des Nations unies pour la Palestine mandataire. La responsabilité du meurtre est en effet attribuée à certains membres du LEHI.

⁷⁹⁹ Fondé en 1937 par Ouri Keissari (1901-1979) sous le titre de *Técha Ba-'Érev*, rebaptisé en 1946 *Ha-'Olam Ha-Zéh*, il est racheté en 1950 par quatre personnes dont Chalom Cohen (1926-1993) et Ouri Avneri. Le magazine est dirigé par ce dernier de 1950 jusqu'à sa fermeture, en 1993. Mêlant articles à sensation, humour satirique, reportages fouillés et contestataires, l'hebdomadaire propose un nouveau style de journalisme, indépendant, agressif et non-conformiste. Son contenu affiche résolument son hostilité à l'establishment israélien et sioniste et s'articule autour du traitement de certains thèmes négligés par la grande presse (massacres de l'armée israélienne, droits de la minorité arabe, État palestinien, homosexualité...).

⁸⁰⁰ Dosh est légèrement blessé en 1952 par l'explosion d'une bombe déposée dans les locaux du journal. L'identité du poseur de la bombe n'est pas découverte.

⁸⁰¹ Selon les propres mots d'Ouri Avneri. In ESHED, Éli. « Mi-routi ve-'ad srouliq: 'olam ha-qariqatourot vecha-comics chel dosh » [De Routi à Srouliq : le monde des caricatures et de la bande dessinée de Dosh] *ha-moulti yekoum chel eli eshed* [en ligne]. 26 mai 2007, URL : <http://no666.wordpress.com/2007/05/26>. Consulté en janvier 2019.

⁸⁰² Né LAPID, Tomislav Lampel, Yossef (1931, Novi Sad, Serbie - 2008, Tel Aviv, État d'Israël). Il doit sa renommée à son activité de journaliste, présentateur de télévision, homme politique et son rôle à la tête du parti libéral laïque Shinouy

Le dessinateur est alors encore influencé par la presse de gauche française⁸⁰³. Dosh développe son premier héros, Srouliq, en passant du *Ha'Olam Ha-Zéh* au journal *Ma'ariv*, en 1953. Il reprend partiellement son personnage de Motkéh, créé dans son autre bande dessinée *Routi*, parue précédemment dans le magazine *Ha'Olam Ha-Zéh*. La figure de Motkéh se transforme en Srouliq.

L'artiste est le premier dessinateur de presse israélien aux caricatures publiées quotidiennement dans un journal⁸⁰⁴. Il s'identifie aux valeurs véhiculées par l'idéologie sioniste, dans la perception que s'en font la majorité des Juifs israéliens qui se revendiquent comme tels. Dosh traduit, à sa manière, l'image que se font d'eux-mêmes en grande partie les Juifs israéliens dans les années 1950-1970. Il transcrit aussi la façon dont ils considèrent les événements qui se déroulent dans leur État et les relations qu'il entretient avec les autres États dans le monde⁸⁰⁵.

Le concept positif du nouveau Juif (israélien)

Srouliq incarne dans la décennie 1950-1960, par son physique, un jeune garçon intrépide et courageux et, au plan mental, l'idéal du sabra, pur et parfait, sans tâche ni défaut ou manquement. Jeune humain, simple et naïf qui « ne fait jamais le mal », aucune mesure punitive ne peut vraiment le frapper, ni de reproche lui être fait, même en cas de sottises et de polissonneries. S'il commet une action pendable, elle n'est pas critiquée durement. Bien que salis par la faute qu'il peut commettre, ses vêtements retrouvent très vite leur aspect immaculé et impeccable. Le héros ne connaît pas le sentiment de culpabilité. Le lecteur, un temps peut-être irrité, retrouve son personnage tel qu'il existait avant, celui-ci repartant pour un nouveau cycle de représentation originelle. Dosh ne confère pas au personnage les traits d'un pionnier tourné vers l'horizon rêvé, labourant, semant, rêvant et accomplissant⁸⁰⁶. L'inventant une fois la guerre de 1948 achevée, il diffère du combattant du PALMAH et de son chapeau-chaussette sur la tête, qui défend la patrie comme un jeune homme presque adulte. Srouliq, natif du pays, juif, hébreu, israélien, symbolise la révolution sioniste. Jeune garçon éternellement chaussé de sandales frustes et habillé d'un short couleur kaki - deux symboles de frugalité et de labeur⁸⁰⁷ - et d'une chemisette aux pans souvent sortis de son short et coiffé du « chapeau-benêt⁸⁰⁸ », son œil est toujours vif et malicieux. Une houppette blonde frisottante dépasse de son chapeau.

Le meilleur qualificatif pour désigner Srouliq et l'attitude qu'il adopte dans les scènes où il apparaît est l'espièglerie⁸⁰⁹. Moins que l'insolence, mais plus que la naïveté, cette notion recouvre une action située entre d'une part, la déviation d'un chemin et le détournement de la bonne voie, et d'autre part, la reprise du bon itinéraire et le retour à la bonne attitude (initiale)⁸¹⁰.

(1999-2006). Opposant déclaré à l'influence des partis ultra-orthodoxes juifs dans la société israélienne, il défend le principe d'une séparation entre le culte juif et le cadre juridique de l'État d'Israël.

⁸⁰³ Selon les propos de Ouri Avneri, le directeur de la revue *Ha'Olam Ha-Zéh*. In ESHED, Éli. « Mi-routi ve-'ad srouliq: 'olam ha-qariqatourot veva-comics chel dosh » [De Routi à Srouliq : le monde des caricatures et de la bande dessinée de Dosh], *op. cit.*

⁸⁰⁴ BROSHI, Michal. « Dosh, yalid 'éretz halomotav » [Dosh, enfant du pays de ses rêves]. In DOLEV, Ganyah (ed.). *Dosh, qariqatourist, 1921-2000* [Dosh, caricaturiste, 1921-2000], *op. cit.*, p. 25-26.

⁸⁰⁵ *Idem*, p. 26.

⁸⁰⁶ GOURÉVITCH, Zali. « Masséhat ha-chovevout » [Le masque de l'espièglerie]. In DOLEV, Ganyah. *Dosh, Qariqatourist, 1921-2000* [Dosh, caricaturiste, 1921-2000], *op. cit.*, p. 16.

⁸⁰⁷ Deux valeurs fondamentales du sionisme ouvrier.

⁸⁰⁸ Soit en hébreu (translittéré en français), *Kova tembel*. Dosh reprend, ce faisant, un attribut vestimentaire très prisé dans les années 1920 chez les pionniers juifs établis dans la vallée du Jourdain. Sorte de chapeau rond et mou, proche du bob, appelé ainsi à partir du mot turc signifiant en français « paresseux », ses bords sont plus ou moins élargis et aplanis, voire parfois totalement absents.

⁸⁰⁹ Ou en hébreu (translittéré en français), *chovevout*.

⁸¹⁰ Le mot emprunté à l'Ancien testament (Livre de Jérémie, 3, 14) désigne l'écart pris avec le droit chemin, au sens de la conduite qui diverge de l'observation des principes de la religion et singulièrement, de la fidélité à Dieu. La désobéissance à la volonté de Dieu est en fait une rébellion. Dans Jérémie 3, 14, il est dit : « Revenez, enfants rebelles, dit l'Éternel, car j'ai contracté, moi, une union avec vous. Je vous prendrai un par ville ; deux par famille, et je vous amènerai à Sion. »

Jeu chez l'enfant, l'espièglerie est une composante de la culture (juive) israélienne. Les jeunes hommes dits espiègles sont considérés avec affection et émerveillement. Ils sont qualifiés ainsi quand ils ne renoncent pas à leur jeunesse. Ne se rendant pas coupable d'un acte répréhensible, juste « impropre⁸¹¹ », le fautif est pardonné d'une tape dans l'épaule et d'un clin d'œil. Le spectateur-lecteur ne se met pas en colère face aux actions de Srouliq car celui-ci est seulement un enfant. À ce titre, il n'agit pas de façon répréhensible. L'enfant réunit en lui un ensemble de traits de caractère positifs : charmant, intelligent et malin.

Le peuple juif israélien tout entier devient jeune en s'identifiant à la jeunesse éternelle de Srouliq. La composante enfantine du personnage rappelle les diminutifs et noms donnés pendant l'enfance. La société juive israélienne se reconnaît en lui, toutes composantes confondues, car il n'est pas associé à des positions ou statuts sociaux, conférés par la possession d'un bien matériel (argent, propriété), l'usage de la force ou l'exercice d'une autorité. Dosh conçoit Srouliq jamais affublé de sa vie d'une « lueur malveillante » dans les yeux, d'un rictus et d'un double menton transformant son visage ou d'une quelconque pilosité sur le corps. Srouliq correspond à l'image que le Juif israélien se fait de lui-même durant les premières années de l'État d'Israël et à celle que ses dirigeants cherchent à donner de lui. Expression visuelle de la mise en œuvre au quotidien du programme des élites politiques alors au pouvoir, le citoyen juif peut se reconnaître en lui. Il traverse la période des années 1950 à 1970, comme une figure entièrement consensuelle. Le personnage entre définitivement dans les mœurs israéliennes car il symbolise, depuis sa création, l'image de l'État d'Israël, permanente et éternelle, ne reflétant pas objectivement ce qu'il est - ou est devenu - mais ce qu'il aurait souhaité être dans le miroir que lui a tendu le dessinateur israélien. Srouliq grandit très peu, ne dépassant jamais les 18 ans. Ses vêtements demeurent invariablement les mêmes ; son apparence physique perdure, insensible aux années qui passent.

Ce héros apparaît dans des milliers de dessins et caricatures, symbolisant l'État d'Israël, beau, jeune et moral, systématiquement blâmé par les Nations unies et les grandes puissances « hypocrites », et entouré de toute part par la grossièreté et la méchanceté des États arabes, seulement mus par des intentions scélérates. Srouliq, comme le Juif israélien, n'en démord pas et reste fidèle à ses opinions. Il aspire à des jours meilleurs, de bonheur et de justice, une ère où son point de vue sera enfin compris et accepté par le monde entier. Le jeune garçon devient l'un des éléments fondamentaux de la culture et du vécu juifs en Israël.

Srouliq dans sa première version en 1950 porte l'étoile de David⁸¹². Il fait face aux leaders arabes qui, dans leur majorité, passent leur temps à trouver le moyen le plus efficace de nuire au jeune État d'Israël, leur autre activité étant de s'entretuer. Sur le plan cinématographique, les aventures de Srouliq rappellent les comédies italiennes du type « Affreux, sales et méchants⁸¹³ » d'Ettore Scola⁸¹⁴ (1931-2016). La construction figurative qui en résulte oriente la mise en scène des relations qu'entretiennent le jeune héros juif et les dirigeants arabes.

Srouliq symbolise le nouveau Juif par excellence, à l'échelon individuel et collectif, qui vit sur place ce qu'aucun autre Juif n'a vécu ailleurs. Cette nouvelle génération de Juifs qu'il incarne, est aussi celle des fils et petit-fils de Juifs qui recueille à son tour l'héritage de la tradition juive. La culture est entièrement neuve car elle est le fruit de son expérience dans le nouveau pays. Le personnage véhicule pourtant des éléments de la tradition juive autant que ceux d'une identité qui lui tourne le dos. Le nom lui-même a des connotations juives européennes, des sonorités empruntées au yiddish et une dimension chaleureuse et familiale.

⁸¹¹ GOURÉVITCH, Zali. « Masséhat ha-chovevout » [Le masque de l'espièglerie], *op. cit.*, p. 15

⁸¹² Soit en hébreu (translittéré en français) le *Magèn david*, le symbole visuel par excellence du judaïsme.

⁸¹³ Le film *Brutti, sporchi e cattivi*, sorti en France sous le titre d'*Affreux, sales et méchants*, est l'exemple type de la comédie populaire italienne à thème des années 1970. Très grand succès européen, il vaut à son auteur le prix de la mise en scène au Festival de Cannes (1976).

⁸¹⁴ SCOLA, Ettore (1931, Treviso – 2016, Rome, Italie).

Dosh recycle le poncif du « le monde entier est contre nous », ancré dans la tradition juive d'Europe centrale et de l'Est. Cette attitude hostile doit son origine à l'antisémitisme congénital, presque historique, qui s'y est développé. Hors du peuple juif et de son « vrai » défenseur, l'État d'Israël, l'univers est peuplé d'ennemis. Ceux-ci, en particulier les Arabes, les Arabes palestiniens, l'Union soviétique, etc., sont des entités « expérimentées, laides, comploteuses, balafrees, dégoulinantes de sueur et « grasses ». Pour les affronter, Srouliq dispose de sa jeunesse (entre l'enfance et la vingtaine), son ébahissement et sa déconnexion du passé juif.

Devenu rapidement une icône nationale, Srouliq fait l'objet d'une importante industrie de produits dérivés en Israël dans les années 1960-1970. Srouliq symbolise également à sa manière l'État d'Israël et, sur ce plan, reste sans équivalent. Le dessinateur donne à l'un et à l'autre une transcription visuelle simple et efficace. Le Juif israélien, en se comparant à la figure de Srouliq, ne voit pas de lui-même ses actes et pensées mais son « héroïsme » et sa « spécificité » en train de vivre des situations qui le concerne. Les actes et pensées prêtés à Srouliq sont en réalité « une invention⁸¹⁵ » à propos de ce que le Juif israélien voudrait être.

Un nouveau Juif sur sa terre, l'État d'Israël

Dosh réunit tous les stéréotypes (positifs) du Juif vivant en terre d'Israël, dans leur version sioniste, et propose une figure unique de l'Israélien-Juif. L'artiste invente plus précisément le Juif israélien type, bien qu'il apparaisse toujours sous les traits de l'Israélien par excellence. Srouliq emprunte en effet les composantes de son identité visuelle et thématique à certaines représentations du Juif en terre d'Israël, créées dans les années 1930-1940, mêlant références à l'univers socio-culturel du PALMAH⁸¹⁶, à la vie au kibboutz et l'action des unités de l'armée israélienne. Son arrivée est préparée par les dessins de Yossi Stern, Dan Gelbart⁸¹⁷ (1918-2000) et surtout Arié Navon et son personnage du « petit Israël ».

La seconde version du personnage emprunte au héros de la série pour enfants d'Arié Navon et Léah Goldberg, *Ouri Mouri*, ses traits physiques et psychologiques et, dans une moindre mesure, le héros éponyme *Gidi Gézèr*⁸¹⁸ de Ya'aqov Ashman⁸¹⁹ (1926 – 1974) et Élichéva⁸²⁰ (1920-1994). Le seul changement véritable tient dans la coiffe portée par le héros, le « chapeau-benêt ». Srouliq est parfois armé d'un fusil-mitrailleur de marque *Uzi*, une arme symbolisant souvent l'État d'Israël, car conçue et fabriquée dans les ateliers de l'industrie militaire du pays.

Srouliq : un miroir aux illusions ?

Srouliq est un miroir déformé de la réalité israélienne à l'aune duquel le Juif israélien compare son être et son action. Le caractère du héros et sa singularité sont à sa mesure. Stéréotypé positif, le personnage est une représentation caricaturale de lui-même, un héros de bande dessinée autant qu'une figure centrale de la culture populaire israélienne. Nourrissant le mythe du sabra éternellement jeune, son image est comme annonciatrice de l'arrivée imminente de la nouvelle figure du modèle sabra-israélien (ou du sabra israélien modèle). Les traits de ce

⁸¹⁵ GOURÉVITCH, Zali. « Masséhat ha-chovevout » [Le masque de l'espièglerie], *op. cit.*, p. 12.

⁸¹⁶ L'esprit et la lettre de la culture PALMAH apparaissent dans le livre de BEN AMOTZ, Dan et HÉFÈR, Hayim. *Yalqout ha-qazavim* [Anthologie des mensonges]. Tel Aviv (État d'Israël) : Ha-Kibboutz Ha-Me'ouhad, 1956 (5716), 143 p.

⁸¹⁷ GELBART, Dan (1918, Hambourg, Allemagne - 2000, Haïfa, État d'Israël). Militant sioniste dès sa jeunesse en Allemagne, il est expulsé avec sa famille en 1938 à Zbaszyn (Pologne) puis émigre en Palestine mandataire (1941) et s'installe au kibboutz Alonim. Ses premières caricatures et illustrations paraissent dans les publications du réseau des kibboutzim Ha-Kibboutz Ha-Meouhad (1947). Son premier recueil de caricatures sort en 1959. L'artiste travaille en parallèle comme illustrateur et éditeur graphique sur de nombreuses publications gouvernementales et pour le compte de conglomerats alimentaires (Kour...). Conseiller graphique du théâtre de Haïfa, il est élu en 1985, président de l'Association des graphistes israéliens.

⁸¹⁸ Soit littéralement en français, « Gidi la carotte ». La série est publiée entre 1953 et 1957.

⁸¹⁹ ASHMAN, Ya'aqov (1926, Tel Aviv, Palestine mandataire - 1974, Tel Aviv, État d'Israël). Voir entrée glossaire « ASHMAN, Ya'aqov ».

⁸²⁰ Née NADEL, Élichéva (1920, Lvov, URSS, République d'Ukraine – 1994, État d'Israël). Élichéva est le pseudonyme d'Élichéva Nadel puis d'Élichéva Nadel-Landau. Voir paragraphe consacré au parcours artistique de Élichéva.

héros de caricature et de bande dessinée définissent la norme à partir de laquelle s'élaborent la qualité et la probité de l'Israélien juif et du Juif israélien.

Le développement du personnage va de pair avec la cristallisation d'une idéologie nationale juive-israélienne. Srouliq devient « le symbole nationaliste de la propagande institutionnelle ». La réalité qu'il incarne tranche totalement avec le vécu des combattants juifs des années 1947-1949. Les Juifs ayant grandi en Palestine mandataire, soit qu'ils y sont nés, soit qu'ils y aient émigrés, se reconnaissent difficilement dans cette image façonnée par « quelqu'un venu de l'étranger⁸²¹ ». La guerre israélo-arabe d'octobre 1973 et ses débuts catastrophiques pour l'État d'Israël entraînent des conséquences dramatiques pour la société israélienne, transformant radicalement et définitivement son visage⁸²². La place de Srouliq et le contenu du message qu'il porte changent inévitablement.

Srouliq : une antithèse de la représentation antisémite du Juif⁸²³ diffusée en Europe

Srouliq est délibérément pensé par son auteur comme devant constituer une inversion du stéréotype antisémite accolé au Juif durant des siècles d'existence, hors de la terre d'Israël (c'est-à-dire en diaspora), au milieu d'une population non-juive européenne. C'est un instrument utilisé dans le combat visant la stigmatisation du Juif en Europe, au moyen de préjugés esthétiques⁸²⁴. Garnement astucieux et agile, railleur et battant, sa posture pleine d'assurance, ses sandales et son chapeau-benêt, l'ensemble constitue « le fin du fin » du sabra. Il est une antithèse totale du peuple juif, épuisé et persécuté et du Juif éternel, fruit du mythe chrétien, daté de la crucifixion de Jésus et de sa version artistique effrayante, diffusée par *Der Stürmer*⁸²⁵.

Srouliq : une figure graphique de l'utopie sioniste.

Le personnage de Srouliq incarne une figure de l'israélité et de l'Israélien (c'est-à-dire le Juif israélien). Ce dernier s'identifie à lui lorsque son créateur Dosh le dessine souriant, sérieux, satisfait, voire même quand il est parodié. Image-symbole du sionisme israélien et du nouveau Juif que celui-ci aurait généré, Srouliq montre à chaque Juif israélien qui il est, et agit sur lui de façon à ce qu'il croit qu'il est comme lui. Il est le modèle du sabra et du Juif israélien qu'il faut adopter et suivre. L'utopie devient, par la grâce de la transposition graphique, une personne caricaturale, stéréotype positif du Juif israélien, entre caricature au sens strict, et héros de bande dessinée, dans un registre d'acteur-commentateur de l'événement, vécu et rapporté. Srouliq est au centre de la culture visuelle israélienne, au point d'être « récupéré » et de devenir le symbole quasi-officiel de l'État d'Israël. Il figure ainsi sur un timbre édité à l'occasion de son 50^e anniversaire (1998). À l'échelle du pays, le personnage joue le même rôle que « Marianne⁸²⁶ »

⁸²¹ ESHED, Éli. « Mi-routi ve-'ad srouliq: 'olam ha-qariqatourot veva-comics chel dosh » [De Routi à Srouliq : le monde des caricatures et de la bande dessinée de Dosh], *op. cit.*

⁸²² La transformation de la société juive israélienne est due à quatre phénomènes majeurs : l'énorme coût humain acquitté durant la guerre, une grande crise économique, la décrédibilisation des élites politiques et la mise en cause de l'institution militaire.

⁸²³ GOURÉVITCH, Zali. « Masséhat ha-chovevout » [Le masque de l'espièglerie], *op. cit.*, p. 16

⁸²⁴ SAGAERT, Claudine. « L'utilisation des préjugés esthétiques comme redoutable outil de stigmatisation du Juif. La question de l'apparence dans les écrits antisémites du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle ». *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2013-2014, vol. 7, n° 4, p. 971-992.

⁸²⁵ De format tabloïd, fondé en 1923 par Julius Streicher (1885-1946), militant nazi de la première heure, l'hebdomadaire sert d'organe de propagande nazi et de propagation d'un antisémitisme virulent, à base d'articles et de dessins. Diffusé à 486 000 exemplaires en 1937, il est aussi présent aux États-Unis, Canada, Brésil et Argentine. Appelé dès 1933 à l'extermination des Juifs, son contenu direct et primitif a également un caractère anti-catholique et anti-communiste. Le chancelier Hitler l'agréa comme un moyen efficace d'influencer l'homme de la rue. Julius Streicher, condamné à mort au procès de Nuremberg le 1^{er} octobre 1946, est exécuté le 16 octobre 1946.

⁸²⁶ Personnification visuelle et symbolique de la République française, le personnage, une contraction des prénoms Marie et Anne, semble apparaître dans les années 1790 (poème *La guérison de Marianne*) en pleine Révolution Française. Dessinée, coiffée d'un bonnet phrygien, symbole de la liberté, une reprise de l'allégorie grecque sur la liberté (IV^e siècle AEC), elle est rapidement associée aux trois valeurs « liberté, égalité et fraternité » de la République française et, spécifiquement, à la notion de liberté. Voir entrée glossaire « MARIANNE ».

pour la République française, l'« Oncle Sam⁸²⁷ » aux États-Unis, « John Bull⁸²⁸ » en Grande-Bretagne et l'« Ours⁸²⁹ » en Russie. Aucune polémique, ni controverse, n'opposent entre eux les dessinateurs israéliens, Dosh seul s'appropriant le symbole, à l'inverse de la situation prévalant aux États-Unis et en Grande-Bretagne. La primauté de Srouliq transforme ce personnage en figure qui fait autorité, à l'image des autres symboles nationaux à l'étranger, et parce qu'elle a les traits de l'enfance, est à la recherche d'une autorité, en train de se chercher elle-même, et affiche un visage souriant et étonné. La figure de Srouliq ne véhicule pas une tradition, des racines, une légende qui se transmettent de génération en génération et qui, au final, devient un symbole. Elle célèbre au contraire l'identité collective des Juifs israéliens, basée sur les premiers pas dans la vie, d'un enfant né à partir de rien, sans référence à la tradition et au passé juifs. Il symbolise l'apparition d'une génération de Juifs qui n'a pas existé auparavant.

Les traits du Srouliq définissent en image les composantes de l'utopie sioniste, ramenée à l'échelle de l'individu, et d'une figure caricaturale. Vecteur des opinions de Dosh qu'il représente quotidiennement dans les journaux qui publient sa production, il occupe, avec son ironie et son naturalisme, une place centrale dans la culture populaire et, à ce titre, est également une figure incontournable de la bande dessinée locale

Les autres bandes dessinées de Dosh

Dosh crée le 27 juillet 1950 la première bande dessinée israélienne pour adultes, *Routi*⁸³⁰, dont l'héroïne est une Juive israélienne sabra, du même nom. Publiée sous la forme d'un *comic strip* de quatre cases dans l'hebdomadaire *Ha'Olam Ha-Zéh*, la série occupe à l'occasion une pleine page de ce dernier. Un résumé des quatorze premiers épisodes paraît sous ce format-là. *Routi* est l'une des grandes figures de la culture populaire israélienne d'expression hébraïque des années 1950. Elle est expédiée quelque part dans le cosmos, dans un monde inconnu, une explosion ayant frappé sa planète d'origine (la Terre). Celle-ci rappelle l'État d'Israël à ses débuts, avec ses tensions politiques et sociales évoquées à maintes reprises. *Routi* rencontre Motqé, un jeune homme juif, débarqué sur la même planète après avoir participé de son côté à la guerre de 1948. Rentré sur la planète Terre, le couple poursuit ses aventures dans l'épisode de la série *Routi*, intitulé *Routi dans ce monde-là*⁸³¹, ancrées dans le contexte israélien des années 1950.

Grâce au directeur du magazine *Ha'Olam Ha-Zéh*, Ouri Avneri⁸³² (1923-2018), la bande dessinée israélienne, avec la série *Routi*, passe du monde de l'enfance à celui des adultes. Il est le premier à croire à ce mode d'expression artistique et lui accorder une grande importance.

⁸²⁷ Symbole culturel et visuel des États-Unis, et parfois seulement du gouvernement fédéral américain, la figure d'Oncle Sam (*Uncle Sam*) apparaît durant la guerre anglo-américaine de 1812. Précédé par d'autres figures « culturelles » jouant le même rôle, Brother Jonathan et Yankee Doodle (apparue en 1775), la dénomination « Uncle Sam » semble dériver du prénom d'un homme d'affaires de New York, Samuel Wilson, appelé familièrement « Uncle Sam Wilson ». L'estampille « Uncle Sam » apparaît sur les caisses de viande de bœuf à partir de 1812, un nom qui, associé à US, définit l'identité du propriétaire (le gouvernement fédéral). Voir entrée glossaire « ONCLE SAM ».

⁸²⁸ Le personnage de John Bull, incarnation visuelle du Royaume-Uni en général et de l'Angleterre en particulier, est créé à l'origine en 1712 par le satiriste anglais John Arbuthnot (1667-1735) dans son livre *Law is a Bottomless Pit* puis repris dans *The History of John Bull* en 1727 (une satire de la guerre de Succession d'Espagne). Cette figure est progressivement transposée sur un mode graphique dans les dessins satiriques et les caricatures politiques publiées dans la presse à la fin du XVII^e siècle. Voir entrée glossaire « JOHN BULL ».

⁸²⁹ La version ultime de ce symbole national est la mascotte des Jeux Olympiques de Moscou de 1980 (Misha).

⁸³⁰ DOSH (pseud. de Qari'el Gardosh). « Routi » [Routi]. *Ha'Olam Ha-Zéh*, 27 juillet 1950 (n° 665) - 20 novembre 1952 (n° 787).

⁸³¹ Soit en hébreu (translittéré en hébreu), *Routi be-'olam ha-ba*.

⁸³² Né OSTERMANN, Helmut (1923, Beckum, Allemagne - 2018, Tel Aviv, État d'Israël). Ouri Avneri siège à trois reprises au Parlement israélien et est identifié au magazine *Ha'Olam Ha-Zéh* qu'il dirige de 1950 jusqu'à sa fermeture en 1993. Créateur d'un nouveau journalisme israélien inédit jusqu'alors, ses « coups d'éclats » journalistiques (interview de Yasser Arafat le 3 juillet 1982 en plein siège israélien de la ville de Beyrouth) le rendent célèbre. Son nom est synonyme de militantisme pacifiste (défense de la solution à deux États, israélien et palestinien, comme moyen de résoudre le conflit israélo-palestinien, dès les années 1960).

Aucun autre organe de presse israélien ne lui offre ensuite pareille considération⁸³³. La nouveauté en termes artistiques et journalistiques est de premier ordre. La série *Routi* et son héroïne récurrente disparaissent en 1953 avec le départ de son concepteur, Dosh, du *Ha'Olam Ha-Zéh* pour le journal *Ma'ariv*.

Le jeune héros de bande dessinée chez Dosh a les traits du « nouveau Juif » que la culture nationale cherche à promouvoir. Pionnier, courageux, engagé, quelque soit l'époque à laquelle se situe l'intrigue, il est toujours partant pour des nouvelles aventures exploratoires ou militaires (contre les ennemis de la nation). Dosh illustre ainsi en 1954 la bande dessinée pour enfants *Amnon est aussi parmi les volontaires*⁸³⁴, écrite par Ya'aqov Ashman. À l'époque des Juges, la juge et prophétesse Déborah demande à Baraq Ben Avi'noam de combattre les Cananéens. Un jeune garçon juif, Amnon, participe à la guerre contre le généralissime cananéen Sisséra⁸³⁵. Celui-ci contribue de façon décisive à la victoire des siens⁸³⁶. Cette série est conçue par ses deux auteurs comme un moyen de faire assimiler par le jeune public, de façon attrayante et convaincante, des événements magnifiés empruntés au passé antique juif. Dosh ne renouvelle pas l'expérience, bien qu'elle compte parmi l'une des meilleures créations du genre jamais parue en Israël⁸³⁷.

Les nouvelles séries de bande dessinée hébraïque

Le style de Ya'aqov Ashman

La bande dessinée hébraïque est publiée en Israël, à partir des années 1950, dans plusieurs revues importantes, une nouvelle situation, comparée à la position de quasi-monopole occupée jusqu'alors par le magazine *Dvar Li-Ladim*. Le récit illustré conserve l'aspect batailleur et combattif, qui le caractérise dès ses débuts, une dimension certainement liée au travail d'Arié Navon qui continue, à illustrer des séries lancées une dizaine d'années plus tôt. Le tandem formé par Ya'aqov Ashman, une grande figure de la littérature pour enfants, et les différents illustrateurs des séries qu'il publie, reprend et développe cette perspective.

Ya'aqov Ashman contribue, de façon décisive, au développement de la bande dessinée israélienne d'expression hébraïque, dès le début des années 1950. Ancien militant des Jeunes Hébreux⁸³⁸ et collaborateur de leur revue, *Alef* (1948-1953), l'homme est très marqué politiquement. Engagé au sein du LEHI jusqu'à sa dissolution (1949), il retrouve en entrant au *Ha-'Aretz Chélanou*⁸³⁹, On Sarig⁸⁴⁰ (1926-2012), un ancien responsable du LEHI et militant des Jeunes Hébreux, et Benjamin Tammouz⁸⁴¹ (1919-1989), un autre ancien militant des Jeunes

⁸³³ ESHED, Éli. « Mi-routi ve'ad srouliq: 'olam ha-qariqatourot vaha-comics chel dosh » [De Routi à Srouliq : le monde des caricatures et de la bande dessinée de Dosh], *op. cit.*

⁸³⁴ DOSH (pseud. de Qari'el Gardosh). « Gam 'amnon be-mitnatvim » [Amnon est aussi parmi les volontaires]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1953, vol. 3, n° 2 à 27.

⁸³⁵ Ou Ses-ra, d'après une transcription égyptienne.

⁸³⁶ Cette victoire est due à Yaël, autre figure féminine notable de la Bible, qui assassine dans son sommeil le chef cananéen. Elle est bénie de Dieu pour cette action (Juges, 5, 24). Le livre des Juges est daté des XII^e-XI^e siècles AEC. L'historicité des faits rapportés est douteuse.

⁸³⁷ ESHED, Éli. « Mi-routi ve'ad srouliq: 'olam ha-qariqatourot vaha-comics chel dosh » [De Routi à Srouliq : le monde des caricatures et de la bande dessinée de Dosh], *op. cit.*

⁸³⁸ Le mouvement postule l'existence d'une nation hébraïque, héritière des Hébreux anciens au pouvoir dans l'Antiquité, dans une région comprise entre l'Asie mineure et l'Égypte. Ce courant idéologique et esthétique fondé en 1939 par Yonatan Ratosh (1908-1981) considère les Arabes, à l'époque contemporaine, comme les descendants de la nation hébraïque antique. La mission du mouvement cananéen est de rendre ces derniers à leur ancienne et véritable nation (l'hébraïque).

⁸³⁹ *Ha-'Aretz Chélanou* est la 3^e tentative, après celles de 1921 et 1926, du quotidien *Ha-'Aretz* de lancer un journal destiné aux enfants. Créé fin 1950, il est le premier magazine pour enfants et la jeunesse publié par un quotidien dit « indépendant ». Sur 16 pages, celui-ci véhicule des messages moins fortement « idéologisés » que ses concurrents, tous liés à une organisation politique ou un mouvement des kibboutz. Voir entrée glossaire « *Ha-'Aretz Chélanou* ».

⁸⁴⁰ SARIG, On (1926, Tel Aviv, Palestine mandataire – 2012, Tel Aviv, État d'Israël). On Sarig est le pseudonyme de Shraga Gafni.

⁸⁴¹ Né KAMMERSTEIN, Benjamin (1919, Karkov, Empire russe, Ukraine actuelle – 1989, Tel Aviv, État d'Israël). Émigrant en Palestine mandataire en 1924 avec sa famille, l'écrivain milite dans les années 1940 au sein du mouvement des Jeunes Hébreux (dit des Cananéens). Étudiant à la Sorbonne de Paris, il entre au quotidien *Ha-'Aretz* en 1948 puis dirige le

Hébreux, le directeur de la revue, dont il devient l'adjoint. Ya'aqov Ashman accroît en 1951 la place accordée à la rubrique « bande dessinée » dans la revue, créée l'année précédente. Cette innovation constitue une véritable révolution dans la presse pour enfants. La première série à paraître dans ce cadre, à la page 16, est écrite par Ya'aqov Ashman lui-même et illustrée par Me'ir Chinhavi⁸⁴². Intitulée *Le trio à la poursuite du trésor*⁸⁴³, elle a pour héros, trois jeunes garçons israéliens : Clonas, allongé et maigre ; Agass, grassouillet et goinfre ; Nanass, petit et courageux. Le groupe participe à une expédition pour retrouver dans les Îles Salomon un trésor dérobé par des pirates⁸⁴⁴. L'auteur et l'illustrateur, sous les pseudonymes de Me'ir et Ya'aqov proposent une suite à cette dernière dans la même revue : *Le voyage du trio dans le vaisseau spatial*⁸⁴⁵ entre 1952 et 1953 (28 épisodes). Ce récit s'affranchit « de la réalité, bien que celle prévalant en Afrique, dépasse parfois la réalité ordinaire » et « de toute contrainte », naviguant « sur les océans de l'imagination et de l'hallucination ». Le deuxième volet, en outre, représente la première bande dessinée de science-fiction écrite en hébreu. En 1967, illustré par Dany Palant⁸⁴⁶ (1938-), paraît un troisième épisode, *Le trio au cœur du Brésil*⁸⁴⁷, dans lequel les héros plongés en pleine forêt d'Amazonie, vivent des aventures palpitantes, les mettant aux prises avec des Indiens et toute sorte d'insectes nuisibles. Ces bandes dessinées servent de modèle à de nombreux dessinateurs, les inspirant ultérieurement dans leur création.

La bande dessinée *Sur une île déserte*⁸⁴⁸ est publiée pour sa part dans *Ha-'Aretz Chélanou* en 1954. Écrite par Ya'aqov Ashman et illustrée par Élichéva, elle a pour héros l'enfant Loulou. Ce dernier apparaît pour la première fois en mai 1952⁸⁴⁹ dans la rubrique « Les pensées de l'enfant Loulou⁸⁵⁰ », tenue par Ya'aqov Ashman et illustrée par Élichéva. La série *Sur une île déserte* raconte les aventures du jeune garçon Loulou, arrivé sur une île déserte après avoir lu le livre de Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*⁸⁵¹. Son bateau ayant fait naufrage, il débarque dans l'île peuplée par une tribu de Noirs cannibales⁸⁵², avec à leur tête un abominable sorcier. Il les affronte avec succès en leur montrant différentes inventions et en faisant passer l'éclipse

magazine pour enfants *Ha-'Aretz Chélanou* à partir de 1951. Journaliste, sculpteur, écrivain et ponctuellement diplomate (conseiller culturel à l'ambassade d'Israël à Londres, 1971-1975), il est professeur-invité à l'Université d'Oxford (1979-1984). Voir entrée glossaire « TAMMOUZ, Benjamin ».

⁸⁴² Dessinateur et illustrateur régulier du magazine *Ha-'Aretz Chélanou* dès ses débuts.

⁸⁴³ Ya'aqov (pseud. de Ya'aqov Ashman) et Me'ir (pseud. de Me'ir Chinhavi). « Ha-chlichyah be-'iqvot ha-'otsar » [Le trio à la poursuite du trésor]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 25 juillet 1951-1^{er} mai 1952.

⁸⁴⁴ Archipel situé au sud-est de la Papouasie-Nouvelle Guinée.

⁸⁴⁵ Ya'aqov (pseud. de Ya'aqov Ashman) et Me'ir (pseud. de Me'ir Chinhavi). « Mass'a ha-chlichyah be-sfinat ha-merhav » [Le voyage du trio dans le vaisseau spatial]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1953, vol. 2, n° 22 à 50 et vol. 3, n° 1 à 30. Cette histoire de science-fiction dépeint le périple du trio au milieu d'une planète perdue et la lutte entre les forces du bien et du mal qui s'y déroule et à laquelle ils se trouvent mêlés.

⁸⁴⁶ Né PALANT, Daniel (1938, Haïfa, Palestine mandataire). Bédéiste majeur de la première génération de dessinateurs israéliens, il travaille également comme écrivain, graphiste et illustrateur de livres. Commencée à 19 ans, sa carrière se poursuit encore à ce jour. Voir entrée glossaire « PALANT, Dany ».

⁸⁴⁷ Ya'aqov (pseud. de Ya'aqov Ashman) et PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Ha-chlichyah be-lev brasil » [Le trio au cœur du Brésil]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1967, vol. 17, n° 1 à 26.

⁸⁴⁸ ASHMAN, Ya'aqov et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel-Landau). « 'Al 'i bodèd » [Sur une île déserte]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1954, vol. 4, n° 1 à 20. La série ne paraît pas sous la forme d'album de bande dessinée.

⁸⁴⁹ Le récit paraît pour la première fois dans le numéro du 7 mai 1952. Les rubriques sont réunies dans le livre *Loulou* paru en 1958 et réédité en 1978. Celui-ci fournit la matière à l'édition d'une cassette audio. Cette diffusion « multi-supports » rend compte de la place occupée par le personnage dans la littérature pour enfants israélienne. Voir ESHED, Éli. *Lohèm-'al 'ivri: 'alilot gidi gézèr ve-yotsro ya'aqov ashman* [Un super-combattant hébreu : les aventures de Gidi Gézèr et de son créateur Ya'aqov Ashman] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 5 mai 2006, URL : <https://no666.wordpress.com/2006/05/05/>. Consulté en janvier 2019.

⁸⁵⁰ ASHMAN, Ya'aqov et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel-Landau). « Maḥchavot ha-yèlèd loulou » [Les pensées de l'enfant Loulou]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 7 mai 1952, vol. 2 – 1953, vol. 3 (?). Le contenu de cette rubrique est partiellement repris dans le livre *Loulou*, publié en 1958. ASHMAN, Ya'aqov et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel-Landau). *Loulou*. Tel Aviv (État d'Israël) : Hadar, 1958 (5718), 100 p.

⁸⁵¹ DEFOE, Daniel. *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner*. Londres (Grande-Bretagne) : William Taylor, 1719, 364 p.

⁸⁵² Le terme « Noirs » fait ici référence aux personnages originaires d'Afrique noire. Aucune localisation géographique du récit n'est précisément donnée par l'auteur.

du soleil pour une action magique. Loulou repart à la fin du récit à bord d'un autre bateau. À l'image d'autres créateurs à la même époque, Ya'aqov Ashman et son illustratrice Élichéva propagent une vision très stéréotypée des tribus d'Afrique noire, oscillant entre paternalisme colonialiste et préjugés ethniques. Comme pour le père de l'illustration hébraïque pour enfants Nahoum Gutman, l'invention d'un langage novateur à destination des enfants va de pair avec la diffusion de clichés, mettant à mal sa volonté de doter d'une dimension humaniste son œuvre, à vocation éducative et littéraire.

Le récit d'aventures illustré pour enfants

La bande dessinée israélienne entre dans une ère nouvelle avec le lancement du magazine pour enfants et jeunes *Ha-'Aretz Chélanou*. De longs récits d'aventures illustrés y paraissent, tranchant par leur contenu « sérieux et réaliste » et pour certains « d'inspiration militariste⁸⁵³ », avec les anciennes productions du genre. Son concurrent *Dvar Li-Ladim* lui emboîte rapidement le pas, publiant le même type de bande dessinée. La qualité et la subtilité des dessins s'améliorent. Les histoires deviennent plus complexes. Les créateurs publient leurs séries essentiellement dans les revues *Dvar Li-Ladim*, *Michmar Li-Ladim* et *Ha-'Aretz Chélanou*, sous forme de récits illustrés à épisodes, racontant les aventures des héros, qui, après plusieurs rebondissements, s'achèvent sur une chute inattendue.

Le caractère engagé des séries vise à mobiliser l'attention et l'énergie du jeune lecteur juif au service de la cause nationale juive. Une nouvelle galerie de personnages apparaît, transcription de la nouvelle réalité socio-humaine israélienne, comme en 1952, *Sa'adiyah Marvadiyah*⁸⁵⁴. Le récit dépeint les aventures d'un jeune Juif d'origine yéménite. En grandissant, le héros participe volontairement à des missions dangereuses, à caractère parfois militaire, comme en 1953 dans la série *Gidi Gézèr*, où celui-ci, un jeune garçon également appelé Gidi Gézèr, sert dans le PALMAH. D'abord élève au lycée, cheveux roux et amateur de carottes, il devient membre d'un kibboutz avant d'intégrer une unité du PALMAH. Participant à ses opérations militaires avant 1948 puis à la guerre israélo-arabe de 1948-1949, il est au cœur des actions héroïques accomplies par la structure militaire : la lutte contre le pouvoir anglais, sa politique d'expulsion des immigrants juifs clandestins et contre les Arabes qui complotent contre la communauté juive en terre d'Israël. Gidi Gézèr sait également préserver les secrets de l'organisation clandestine et ses « blagues célèbres ». Doté de « super-pouvoirs » conférés par la consommation de carottes absorbées avant chaque opération, le jeune garçon affronte avec succès, pour le compte du PALMAH, les soldats anglais ou les ennemis arabes. L'aliment lui permet de surmonter tout fâcheux imprévu, à l'image de la bande dessinée américaine *Popeye* et son héros éponyme qui avale régulièrement sa ration d'épinards. Grâce à ses « super-pouvoirs » Gidi Gézèr vainc « des voyous dans le kibboutz » et mène ses actions sur tous les fronts, avant et après la création de l'État d'Israël, à la tête d'un groupe de combattants intrépides. Benjamin Tammouz souhaitant rendre aussi réaliste que possible la série *Gidi Gézèr* se fait conseiller par un ancien combattant du PALMAH⁸⁵⁵. Paradoxalement, le parcours du héros diffère de celui de son auteur principal Ya'aqov Ashman, un ancien militant du mouvement LEHI, d'orientation politique radicalement différente. Le récit marque un tournant dans la bande dessinée hébraïque, car le langage employé se rapproche de celui utilisé au même moment aux États-Unis et en Europe.

⁸⁵³ FÉDERMAN, Chéni. « Militarizm be-sifrouit yeladim: qtina he-ḥayal ke-miqréh mivḥan » [Le militarisme dans la littérature pour enfants, Qtina le soldat comme cas d'école]. In ESHED, Éli. « Ha-'im léah goldberg haytah militaristit? », *op. cit.*

⁸⁵⁴ NAVON, Arié et ITA'I (pseud. d'Ouri'el Ofek). « Sa'adiyah Marvadiyah » [Sa'adiyah et son tapis]. *Dvar Li-Ladim*, 1952. Le mot *marvadia* est dérivé du terme *marbédiyah*, « mon tapis ».

⁸⁵⁵ FARBER, Tsahi. « Bitouy qolo chel ha-yahid – ḥélèq chéni » [L'expression d'une voix unique – partie 2] *ha-pinkas* [en ligne]. 13 avril 2011, URL : <http://ha-pinkas.co.il/>. Consulté en janvier 2019.

Dans la série *Sardine et Tokyo*⁸⁵⁶, créée par le tandem Aziz et Acher en 1954, les héros aident les soldats israéliens à mener leurs opérations à l'arrière des lignes ennemies⁸⁵⁷. Volontaires pour accomplir leurs missions spontanément et bravement, ils reflètent les attentes du monde adulte juif, tout en ne s'inscrivant pas encore dans un cadre institutionnel - militaire. Les deux jeunes garçons se retrouvent ainsi en 1956⁸⁵⁸ à combattre des groupes d'Arabes, venus d'Égypte, « infiltrés » sur le sol israélien. Ils les pourchassent jusque dans la bande de Gaza. L'opération les amène à affronter et à se « débarrasser d'un colonel égyptien diabolique ». Celle-ci se clôt sur un succès, le tandem regagnant l'État d'Israël sain et sauf. Certains épisodes montrent les personnages partant à la recherche d'antiques parchemins ou désireux de localiser les descendants à l'étranger de prêtres ayant exercé leur fonction à l'époque du second temple⁸⁵⁹. Grâce à leur ingéniosité, leur dévouement et leur faculté à agir immédiatement, leurs missions sont couronnées de succès. Sous une forme naïve et quelque peu sommaire, le lecteur, via le héros, est incité, en filigrane, à accepter de se sacrifier pour les intérêts supérieurs de la nation.

Le récit de science-fiction en langue hébraïque *Une étoile de David a bondi dans l'espace*⁸⁶⁰, signé Ouri⁸⁶¹ et Nahoum⁸⁶², paraît en 1957 dans *Dvar Li-Ladim*. Contribution notable à ce genre, la série dépeint deux enfants vivant dans un kibboutz, Gad et Rami. Construisant un cerf-volant qui s'envole vers la lune, ils étonnent par cet exploit, un couple de scientifiques d'origine hongroise, le rendant même envieux. Sur un texte en vers, les auteurs abordent naïvement le thème du voyage dans l'espace. Les séries de bande dessinée, à l'instar de cette dernière, ne sont pas pour l'essentiel signées des noms de leurs auteurs. En général, seul un prénom est crédité ; parfois même cette information est absente. Lorsque ce n'est pas le cas des pseudonymes dissimulent souvent l'identité de l'auteur, comme pour les séries écrites par le romancier Pinhas Sadéh. Plus prolifique en matière d'écriture de bande dessinée entre 1958 et 1974, celui-ci publie en effet ses récits sous des pseudonymes variés : A. Asi'el, Assa, Emchéh, Pinhas, parfois S. Pinhas et Dan Oren. Histoires en vers sur fonds historique ou mythologique dans un premier temps, elles deviennent quelques années plus tard des récits à suspens et d'aventures dialogués - signés du pseudonyme permanent de Yariv Amatsiah. L'écrivain collabore avec six des meilleurs dessinateurs israéliens du genre, s'associant à Dany

⁸⁵⁶ AZIZ (pseud. d'artiste inconnu) et ACHER (pseud. d'artiste inconnu). « Sardine ve-tokyo [Sardine et Tokyo]. *Dvar Li-Ladim*, 1954-1956. Si l'auteur de la série reste toujours Aziz, le dessinateur de celle-ci change : Acher, Éfraïm, Zé'ev, BEN-TSOUR, T. et BENDOR, Débi.

⁸⁵⁷ ESHED, Éli et FARBER, Tsahi (eds.). *Comics 'ivri, pèrèq 'alef: ha-ghanim ha-richonot, 1935-1975, op. cit.*, p. 38.

⁸⁵⁸ AZIZ (pseud. d'artiste inconnu) et BEN-TSOUR, T. (pseud. d'artiste inconnu). « Sardine ve-tokyo lokdim knoufiyat hamdan » [Sardine et Tokyo capturent la bande de Hamban]. *Dvar Li-Ladim*, 1956, vol. 25, n° 45 à 51 et vol. 27, n° 1 à 7.

⁸⁵⁹ Le premier temple de Jérusalem, appelé également temple de Salomon, est daté, selon la Bible, du X^e siècle AEC. Aucune fouille archéologique, ni recherche historique, ne confirment cette datation. Le *Talmud* évoque une période située entre 832 et 422 AEC (Samuel 2, chap. XXIV – Livre des Rois I, chap. V, VI). Le second temple de Jérusalem est construit pour sa part en 516 AEC et détruit en 70 EC.

⁸⁶⁰ OURI (pseud. d'Ouri'el Ofek) et NAHOUM (pseud. de Nahoum Gutman). « Magèn david zineq la-yaréah » [Une étoile de David a bondi dans l'espace]. *Dvar Li-Ladim*, 1957.

⁸⁶¹ Pseudonyme d'Ouri'el Ofek.

⁸⁶² Pseudonyme de Nahoum Gutman.

Palant (5 récits⁸⁶³), Élichéva (9 récits⁸⁶⁴), H. Menahém⁸⁶⁵ (1 récit), Acher Dickstein⁸⁶⁶ (1943 - ; 5 récits⁸⁶⁷), Darian (1931-2015 ; 4 récits) et Giora Rothman (5 récits⁸⁶⁸).

Le romancier adapte à plusieurs reprises des classiques de la littérature internationale en bandes dessinées entre 1960 et 1969 : *L'âne d'or*⁸⁶⁹ d'Apulée (125-180 ?), *Tamango*⁸⁷⁰ de Prosper Mérimée (1803-1870) et *Michael Kohlhaas*⁸⁷¹ d'Heinrich von Kleist (1777-1811). Il alterne, en parallèle, toujours à destination de la jeunesse, l'écriture de bandes dessinées d'espionnage, de guerre, policière, de faits divers, de récits illustrés « classiques » de jeunes héros juifs israéliens et d'histoires oscillant entre science-fiction et fantastique. De la première catégorie, ressortent d'une part les séries illustrées par Darian et Élichéva et de l'autre *Dan Golan au Caire*⁸⁷² et *Un aller-retour Tel Aviv - Damas*⁸⁷³. La seconde catégorie englobe pareillement les récits illustrés par Darian et Élichéva et aussi les séries *L'amour de la princesse Salina et la bravoure du chevalier Tristan*⁸⁷⁴, *Les chasseurs d'or*⁸⁷⁵, *La fille du roi et le voleur juif*⁸⁷⁶, *Le mystère de l'œil bourdonnant et de la souche aux trois couronnes*⁸⁷⁷, *Le mystère de la couronne japonaise*⁸⁷⁸ et *Mélessanda ou les dieux arrivent*⁸⁷⁹. Dans le domaine fantastique, la série *Les mystères de l'araignée bleue*⁸⁸⁰ fait date. Sa place est aussi importante que celle

⁸⁶³ L'artiste n'est pas crédité systématiquement pour son travail d'illustrateur dans les séries de Pinhas Sadéh. Il collabore vraisemblablement sur d'autres séries illustrées sans que son nom n'y soit mentionné.

⁸⁶⁴ Il n'est pas fait mention du nom de la dessinatrice dans toutes les séries de Pinhas Sadéh qu'elle a illustrées. Elle est en revanche créditée pour ses illustrations de récits de Pinhas Sadéh, autres que des séries de bande dessinée.

⁸⁶⁵ ASSA (pseud. de Pinhas Sadéh) et MENAHÉM, H. « 'Otsro chel ha-soultan » [Le trésor du sultan]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1958, vol. 8, n° 1 à 9.

⁸⁶⁶ Né DICKSTEIN, Acher 'Ayin Dor (1943, Navéh-Tsédeq, Palestine mandataire). Ce pionnier majeur de la bande dessinée israélienne collabore à la plupart des revues pour enfants et de la jeunesse et de bande dessinée. Il travaille également comme illustrateur aux éditions Ramdor et Narkis dans les années 1960-1980. Voir entrée glossaire « DICKSTEIN, Acher ».

⁸⁶⁷ Acher Dickstein illustre l'un de ces récits qui constitue la suite d'une autre série pour laquelle il n'est pas crédité comme dessinateur.

⁸⁶⁸ Dernier illustrateur en date de Pinhas Sadéh, leur collaboration s'achève en 1974 avec la série *Les dunes rouges*.

⁸⁶⁹ Ce roman, intitulé en latin *Asinus Aureus*, date du II^e siècle AEC. Également connu sous le titre de *Métamorphoses*, il est l'œuvre de l'auteur latin Lucius Apuleius (dit Apulée). EMCHÉH (pseud. de Pinhas Sadéh) et PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Harpatqa'ot ha-pla'im chel virgilius hé-hamor » [Les aventures extraordinaires de Virgile l'âne], *Ha-'Aretz Chélanou*, 1960, vol. 9, n° 39 à 52 et vol. 10, n° 1 à 8.

⁸⁷⁰ *Tamango* est une nouvelle de Prosper Mérimée publiée en 1829. EMCHÉH (pseud. de Pinhas Sadéh) et illustrateur inconnu. « Sfīnat ha-'avadim » [Le bateau aux esclaves]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 8 juillet-5 décembre 1961, vol. 11, n° 47 à 52 ; vol. 12 n° 1 à 14.

⁸⁷¹ Le récit paraît en 1810 à Leipzig (Prusse). AMATSAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et DICKSTEIN, Acher. « Éhad negéd koulam » [Un contre tous]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1966, vol. 16 n° 1 à 31.

⁸⁷² AMATSAH, Yariv et DICKSTEIN, Acher « Dan golan be-qahir » [Dan Golan au Caire]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1965, vol. 15, n° 31 à 46.

⁸⁷³ AMATSAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Mi-tel aviv le-damechéq ouve-ḥazarah » [Un aller-retour Tel Aviv-Damas]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1968, vol. 18, n° 27 à 50.

⁸⁷⁴ EMCHÉH (pseud. de Pinhas Sadéh) et PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Ahavatah chel ha-nessikhah salinah ou-gvourato chel ha-'abir tristan » [L'amour de la princesse Salinah et la bravoure du chevalier Tristan]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1959, vol. 8, n° 27 à 45.

⁸⁷⁵ EMCHÉH (pseud. de Pinhas Sadéh) et PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Tsayadei ha-zahav » [Les chasseurs d'or]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1960, vol. 9, n° 1 à 20.

⁸⁷⁶ EMCHÉH (pseud. de Pinhas Sadéh) et PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Bat ha-mélèkh vèha-choded ha-yehoudi » [La fille du roi et le voleur juif (La)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1960, vol. 9, n° 21 à 38.

⁸⁷⁷ AMATSAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et DICKSTEIN, Acher. « Ta'aloumat ha-'ayn ha-mézamezémèt ou-voul chlochèt ha-ktarim » [Le mystère de l'œil bourdonnant et de la souche aux trois couronnes]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1965, vol. 15, n° 1 à 30.

⁸⁷⁸ AMATSAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et DICKSTEIN, Acher. « Ta'aloumat ha-kètèr ha-yapani » [Le mystère de la couronne japonaise]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1966, vol. 16, n° 1 à 30.

⁸⁷⁹ AMATSAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Mélessanda 'o ha-'élim ba'im » [Mélessanda ou les dieux arrivent]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1971, vol. 21, n° 1 à 50. Pinhas Sadéh se représente lui-même dans la bande dessinée. ESHED, Éli. « Pinhas sadéh kotev comics » [Pinhas Sadéh, auteur de bande dessinée] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 14 mars 2003, rectifié le 15 avril 2005, URL : <http://no666.wordpress.com/2003/03/14>. Consulté en janvier 2019.

⁸⁸⁰ AMATSAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et DICKSTEIN, Acher. « Misterei ha-'akabich ha-kaḥol » [Les mystères de l'araignée bleue]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1967, vol. 17, n° 1 à 33.

occupée par les bandes dessinées illustrées par Élichéva. Les récits de Pinhas Sadéh, illustrés par ces artistes, comptent très souvent parmi leurs héros, un personnage de jeune femme, presque encore lycéenne, qui se lie plus ou moins amoureusement au héros masculin, brave et courageux. Cette constante rappelle le contenu des œuvres romanesques de l'auteur qui véhicule également, souvent cette caractéristique.

Le jeune héros dans les séries de bande dessinée comme « le nouveau Juif » que la culture nationale cherche à promouvoir, est un pionnier, courageux, engagé, toujours partant pour de nouvelles aventures militaires (contre les ennemis de la nation) ou exploratoires (à la recherche des héroïques hasmonéens⁸⁸¹ ou des tribus juives perdues). Les principales séries de bande dessinée publiées dans les années 1948-1973 sont celles illustrées et souvent écrites par Arié Navon (anciennes et nouvelles), le tandem Ya'aqov Ashman et Élichéva, en particulier *Gidi Gézèr*, et un certain Gour (*Les aventures de Yo'av Ben Halav*⁸⁸², parue dans les années 1960-1963).

Les aventures de Yo'av Ben Halav est considérée comme la première bande dessinée racontant les aventures d'un super-héros juif, ici dépeint sous les traits d'un petit garçon aux bouclettes blondes de 10 ans, coiffé d'un « chapeau-benêt » et vêtu d'un maillot à rayures horizontales. À l'origine, publicité vantant les mérites de la consommation du lait, la bande dessinée s'émancipe ensuite de ce cadre, devenant plus complexe, et proposant parfois un contenu agressif. Yo'av Ben Halav étale sa puissance physique et mentale, accumulée grâce à ses « deux verres de lait pur » ingurgités régulièrement. Ce récit illustré cède sa place en 1963 à un autre avatar de super-héros, *Dror le héros*⁸⁸³, dessiné par un certain Melitz, une version édulcorée de la série qui l'a précédée. La volonté de servir l'idéal pionnier juif (sioniste) et la patrie sont des traits partagés par les héros de nombreuses autres séries publiées en hébreu, dans les années 1948-1970⁸⁸⁴.

La bande dessinée israélienne de guerre

Les différentes guerres auxquelles l'État d'Israël participe sont dépeintes dans les récits de bande dessinée qui y sont publiées après 1948. Ceux relevant du genre dit de « la bande dessinée de guerre » s'y réfèrent constamment. Les héros qui y sont glorifiés ont souvent les traits d'espions, d'agents secrets et de soldats (d'active ou de réserve). Un nouveau type de personnage émerge progressivement dans le même temps, doté d'une psychologie complexe, loin des caractéristiques sommaires de son devancier, le plus souvent citadin. La parution de la série *Agent secret n° 17*⁸⁸⁵ en 1959 de Dany Palant marque un tournant. C'est un héros adulte qui défend désormais la cause nationale juive au nom d'un projet hébraïco-sioniste dont il est le héraut.

Les auteurs de série sont maintenant d'anciens lecteurs qui, enfants, baignaient dans la bande dessinée hébraïque des années 1930-1950. Quatre artistes, engagés idéologiquement et dotés d'une indiscutable maîtrise technique et du sens de l'épopée, s'illustrent dans le récit de guerre et d'héroïsme militaire : Élichéva, Dany Palant, Acher Dickstein et Giora Rothman. Ce dernier porte le genre à ses apogée et excellence. Les héros israéliens effectuent dès lors, pendant plus de deux décennies, des opérations d'espionnage, des voyages à travers le temps

⁸⁸¹ Les Hasmonéens constituent une famille sacerdotale ayant régné en Judée de 175 à 37 AEC (environ). Son fondateur, Matthathias, déclenche la révolte dit des Maccabées contre le pouvoir séleucide contrôlant la Judée (168-63 AEC).

⁸⁸² GOUR (pseud. de ?). « Harpatqa'otav chel yo'av ben halav » [Les aventures de Yo'av Ben Halav]. *Dvar Li-Ladim et Ha-'Aretz Chélanou*, 1960-1963.

⁸⁸³ MELITZ (pseud. de ?). « Qorot dror ha-gibor » [Les histoires de Dror le héros]. *Dvar Li-Ladim et Ha-'Aretz Chélanou*, 1963.

⁸⁸⁴ LUIZADA, Avigdor Renzo. « Dan ha-harpatqan » [Dan l'aventurier]. *Ha-Tsofèh Li-Ladim*, 1950.

⁸⁸⁵ PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Sokhèn hacha'i, mis' 17 » [Agent secret n° 17]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1^{ère} partie, juillet 1959-mars 1960 (?), vol. 10 ; 2^e partie, mars-juin 1960, n° 27 à 40.

et des missions pour l'Agence atomique israélienne. Ils s'interrogent également sur la capture et l'occupation de nouveaux territoires, une fois la guerre finie et gagnée (1956-1957 et 1967). La question des réfugiés arabes, chaque fois reposée au sortir d'un conflit avec les États voisins, est également un sujet de réflexion.

Après 1960, approximativement, les héros et les récits s'inspirent ouvertement de la bande dessinée occidentale, une tendance qui va de pair avec une amélioration technique du dessin et souvent une recherche historique visuelle préalable. Les séries *La découverte cruciale du Dr Yossef K.*⁸⁸⁶, *Tsoutsiq ou le secret du château d'Ismaël El-Baadr, récit d'aventures sur fond de guerre de Libération*⁸⁸⁷ et *Les ravisseurs*⁸⁸⁸ se distinguent dans ce domaine.

S'agissant de bandes dessinées de guerre, le héros et ses aventures forment un récit visant à refuter la destinée du peuple juif comme peuple persécuté. Son action doit empêcher la répétition de cette situation dans le futur État d'Israël ou après son indépendance dans ses frontières. Pour les créateurs, elle ne saurait jamais se reproduire. Si le récit comprend parfois des situations comiques et des scènes distrayantes, la visée antithétique prédomine. Celle-ci alimente le patriotisme et la détermination du héros à accomplir sa mission.

La bande dessinée hébraïque israélienne jusque dans les années 1970 raconte l'action du héros juif est au service de sa communauté nationale dans le récit de bande dessinée jusqu'aux années 1970. L'auteur cherche par son action, à « enrôler » le jeune lecteur dans la défense de cette cause. *La piste de Birmanie*⁸⁸⁹ de Mordekhay Élon et *Yosqéh Mayor* de Giora Rothman et Dov Zygelman, parues respectivement dans les revues *Dvar Li-Ladim* et *Ha-'Aretz Chélanou* sont les deux séries les plus populaires de la fin des années 1960- début des années 1970. Toutes deux racontent des épisodes marquants de la guerre israélo-arabe de 1948-1949, vus du côté israélien. Les séries des années 1960-1970 proposent souvent un texte semblable, mêlant *shoah*, « montée » juive (illégal) en Palestine mandataire, et ouverture d'une piste vers Jérusalem assiégée comme point d'orgue de la première guerre israélo-arabe. Réagissant aux événements sociaux du pays, la bande dessinée israélienne assimile et digère ces derniers pour les restituer sur un plan artistique. Une vingtaine d'années sépare le moment du fait de celui de sa représentation.

Giora Rothman, le principal représentant de la bande dessinée de guerre dans les années 1970, apprécie les séries de bande dessinée parues en Israël durant la décennie précédente. Fervent lecteur et abonné à la revue *Ha-'Aretz Chélanou*, il s'intéresse particulièrement à celles écrites par Ya'aqov Ashman et illustrées par Élichéva, surtout *Gidi Gézèr*. Les dessins de Dany Palant « qui étaient pas mal » et ceux d'Acher Dickstein « qui était un dessinateur excellent » le marquent aussi très fortement. Ces œuvres l'influencent « dans un sens héroïque et naïf », en particulier l'idéologie qu'elles véhiculent où la justice est du côté des citoyens de l'État d'Israël, ces derniers accomplissant « une mission ».

La bande dessinée de guerre recouvre une apologie de l'héroïsme humain, dans le sens où elle valorise le sacrifice et le don de soi de la personne (ici un combattant ou un soldat). Son impact est d'autant fort qu'il découle d'une attitude extrême, - l'exposition volontaire de sa propre vie, en comparaison d'autres courants de la bande dessinée (comique, science-fiction, sentimentale...) et des œuvres qui s'y rattachent.

⁸⁸⁶ ASSIPEL, A. (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Taglito ha-goralit chel dr yossef k. » [La découverte cruciale du Dr Joseph K.]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1961, vol. 11, n° 27 à 48.

⁸⁸⁷ AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Tsoutsiq 'o sod 'armono chel 'isma'il 'el-badr, 'alilat harpatqa'ot 'al réq'a milhémèt ha-chihrou » [Tsoutsiq ou le secret du château d'Ismaël El-Baadr, récit d'aventures sur fond de guerre de Libération]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1963, vol. 13, n° 1 à 24.

⁸⁸⁸ AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Ha-ḥotfim » [Les ravisseurs]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1964, vol. 14, n° 1 à 25.

⁸⁸⁹ ÉLON, Mordekhay. « Dérèkh bourma » [La piste de Birmanie]. *Dvar Li-Ladim*, mai-octobre 1967, vol. 37 (?).

Place et influence de Friedel Stern

Dans un autre registre, la dessinatrice Friedel Stern joue un rôle considérable dans le développement du récit illustré hébreu local. Le recueil de dessins rassemblant des dizaines de caricatures, illustrations et *comic strips* qu'elle publie en 1958⁸⁹⁰ marque un tournant important dans ce mode d'expression graphique. Les quelques *comic strips* inclus dans ce livre décrivent des situations caractéristiques de l'environnement israélien, à l'intention de ceux qui n'habitent pas en Israël. Leur contenu forme « un dénominateur visuel commun » à tous les lecteurs vivant dans le pays. Un second recueil de dessins intitulé *Feuilles de vigne*⁸⁹¹ publié en 1983, confirme l'importance de l'artiste dans l'univers du dessin et du graphisme israélien.

Première caricaturiste et bédéiste femme à travailler et être reconnue localement, Friedel Stern enseigne le dessin dans les départements « conception graphique » et « dessin » de l'École d'art et de design Betsalel (1962-1992). Elle œuvre avec autorité et rigueur dans la transmission de son savoir-faire. Des générations d'élèves lui doivent ainsi leur formation. L'artiste incarne à sa manière un stéréotype d'émigrante juive allemande « rigide, obstinée, ne supportant pas l'opposition et des avis contraires », tout en étant « extrêmement drôle⁸⁹² ». Son « individualisme » l'amène systématiquement à tester « les limites du tabou », au moment de réaliser ses caricatures (et ses quelques bandes dessinées).

Figure tutélaire de la bande dessinée féminine de langue hébraïque, créée et publiée en Israël, elle affirme une spécificité et une sensibilité féminines dès ses débuts artistiques. Ses premières séries de bande dessinée relèvent davantage de la succession de caricatures constitutive d'un récit dialogué et illustré, que d'une bande dessinée au sens strict du terme. Elles paraissent dans la presse sioniste socialiste des années 1950 et sont reprises pour certaines dans le livre *Feuilles de vigne*. Le lecteur y voit le traitement humoristique qu'elle réserve aux scènes de la vie de tous les jours et aux rapports hommes-femmes qu'elle représente. La figure de Hava (Ève) au jardin d'Éden reste, à cet égard, centrale.

La bande dessinée pour enfants *Les aventures d'Ouri et Gouri*⁸⁹³ paraît ainsi dans le magazine *Dvar Li-ladim* sur un texte d'Ouri'el Ofek. Un garçon d'une dizaine d'années, Ouri, secondé par son chien Gouri y mènent l'enquête relative à un vol commis dans le voisinage. Grâce au flair de l'animal – peut-être un basset, le tandem localise les objets dérobés à la victime, libère cette dernière retenue prisonnière et capture l'auteur du méfait. Dans un style graphique épuré rappelant celui privilégié dans ses caricatures par l'artiste, Friedel Stern « donne corps » au texte versifié de l'auteur pour enfants Ouri'el Ofek. Les deux jeunes détectives, un pistolet dans sa main droite, la laisse du chien dans la gauche pour Ouri, assistent, comme souvent dans les séries pour enfants, des adultes impuissants. Ils distraient en même temps le jeune lecteur. Les vertus pédagogiques de la série recoupent la volonté des auteurs de lui montrer que le vol ne saurait prospérer, ni le voleur laissé en liberté, et que l'enfant doit contribuer au retour à la normale des choses dans la société où il vit. Dessinés et écrits avec humour, les trois personnages principaux - l'enfant Ouri, le chien Gouri et l'adulte qui les accompagne dans leur enquête - sont mis sur un pied d'égalité.

Friedel Stern réalise les dessins de ses *comics trips* comme ses caricatures en recourant à un trait simple, souvent exécuté avec un crayon noir (ou une mine). Le lecteur (ou spectateur) ressent la légèreté aérienne qui enveloppe le dessin. Celui-ci capte un instant de la vie d'un personnage fictif et transmet au spectateur l'essence d'une attitude que celui-ci identifie

⁸⁹⁰ STERN, Friedel. *Be-qitsour: yisra'el* (In Short: Israel) [En bref : Israël]. Tel Aviv (État d'Israël) : Hod, 1958, 81 p.

⁸⁹¹ STERN, Friedel. *'Aleï te'énah* (Fig Leaves) [Feuilles de vignes]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1983, 32 p.

⁸⁹² PINKUS, Yirmi. In ENDERMAN, Nirit. « Ha-'icha ha-richonah chel ha-comics ha-yisra'éli » [La première femme de la bande dessinée israélienne] *haaretz* [en ligne]. 16 février 2012, URL : <https://www.ha'aretz.co.il/gallery/art/1.1642772>. Consulté en janvier 2019.

⁸⁹³ FRIEDEL (pseud. de Friedel Stern) et ATI (pseud. d'Ouri'el Ofek). « 'Alilot ouri ve-gouri » [Les aventures d'Ouri et Gouri]. *Dvar Li-Ladim*, 1957.

immédiatement. Le message est direct et clair. Le dessinateur comme le trait, produisent une sensation d'authenticité, dépourvue de toute volonté d'impressionner le spectateur et de « ruser avec lui⁸⁹⁴ ».

La première caricature officielle de Friedel Stern paraît dans l'organe de la milice sioniste socialiste Haganah, *Ba-Maḥanéh*. Elle adopte à cette occasion sa signature d'artiste, Friedel (son prénom), accompagnée d'une étoile⁸⁹⁵. Celle-ci lui permet de se différencier de Yossi Stern, dessinateur renommé et rédacteur graphique du même magazine. Le succès rencontré par ses caricatures l'amène à en publier d'autres régulièrement dans la presse sioniste socialiste de l'époque (*Davar*, *Dvar Ha-Chavou'a* et *La- 'Ichah*). Friedel Stern ne reçoit pas de rémunération particulière pour ses caricatures devenues de courts *comic strips* bien que ce travail constitue son activité salariée. Ces mini-séries ne sont pas considérées comme de la bande dessinée, mais paraissent sous couvert de caricatures et sont publiées comme telles.

Les œuvres signées par l'artiste dans les années 1940 portent l'empreinte de l'école du Bauhaus, une influence qui découle des cours dispensés par les enseignants d'origine allemande à l'École d'art et de design Betsalel où elle est formée durant quatre ans. Son style personnel se fixe définitivement au début des années 1950, une époque caractérisée en Israël par les restrictions et la disette économique d'une part et la pauvreté de l'offre en matière de médias et de moyens d'impression de l'autre. L'État d'Israël est isolé dans ces années-là à l'échelle régionale, les transports internationaux ne permettant de l'atteindre que difficilement.

Le style de Friedel Stern peut être qualifié de moderniste avant l'heure. Basé sur un trait minimaliste et géométrique, volontairement sans relief et économe en couleurs, il est marqué par un foisonnement de détails. Exécution rapide du dessin et composition abstraite se mêlent dans ses œuvres. Sa ligne esthétique, dans sa modernité⁸⁹⁶, la rapproche du célèbre dessinateur américain Saul Steinberg⁸⁹⁷ (1914-1999). Friedel Stern ne s'efforce pas de créer « un trait israélien », étant davantage attirée par des principes artistiques abstraits. Son style peut être qualifié de « très formaliste », dépourvu de la plupart des « ingrédients locaux ou folkloriques » et basé sur une parfaite maîtrise technique. L'association du récit et du trait chez elle l'éloigne d'un « stéréotype graphique israélien », marqué par l'idéologie nationaliste juive. Elle se distingue notamment des grands noms de la caricature et du dessin locaux de l'époque comme Chmou'el Katz et Dosh, cherchant à créer au moyen de formes graphiques, le symbole de l'Israélien (Srouliq). Son travail ne recoupe pas non plus celui de Doudou Géva, un autre créateur de personnages et symboles typiquement israéliens (le Canard).

De nombreuses artistes juives israéliennes prennent comme point de référence la personnalité et le travail de Friedel Stern. Elles reprennent à sa suite, dans les années 1990, le flambeau d'une bande dessinée féminine. Son savoir-faire artistique, allié à la sûreté de son trait, un humour omniprésent et à une perspective féminine singulière, servent de fondement à leur activité de bédéistes, en incitant d'autres à se lancer dans cette activité. Certains artistes de renom la considèrent comme une féministe, bien que ce terme ne soit pas encore diffusé en Israël⁸⁹⁸.

⁸⁹⁴ PINKUS, Yirmi. In ENDERMAN, Nirit. « Ha-'icha ha-richonah chel ha-comics ha-yisra'éli » [La première femme de la bande dessinée israélienne], *op. cit.*

⁸⁹⁵ Le nom de famille de l'artiste, Stern, signifie « étoile » en allemand.

⁸⁹⁶ PINKUS, Yirmi. « Ré'ayon 'im friedel stern » [Interview de Friedel Stern]. In DVASH, Maya (dir.). *Hayiti tayèrèt ba 'aretz/friedel stern*, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁹⁷ STEINBERG, Saul (1914, Râmnicu Sărat, Roumanie – 1999, New York, État de New York, États-Unis). Mondialement connu dès 1941 pour ses illustrations figurant dans le magazine américain *The New Yorker*, avant même son arrivée aux États-Unis (juillet 1942), les contributions de l'artiste couvrent un spectre de publications très large (magazines *Vogue*, *Fortune*, *Harper's Bazaar*...). Signe de l'importance du dessinateur, ses œuvres sont exposées dans tous les grands musées américains (MoMa, etc.).

⁸⁹⁸ KICHKA, Michel. In ENDERMAN, Nirit. « Ha-'icha ha-richonah chel ha-comics ha-yisra'éli » [La première femme de la bande dessinée israélienne], *op. cit.*

La science-fiction et l'aventure.

La bande dessinée de science-fiction produite en Israël compte à son actif quelques œuvres marquantes comme *Les énigmes des enfants de l'espace ou le voyage vers 20 000 années-lumière*⁸⁹⁹, un grand succès en 1962. Élichéva, l'illustratrice, dans un style très simple, donne vie à ce récit de science-fiction écrit par Yariv Amatsiah, qui narre les aventures de Hagay, un jeune Juif israélien de 13 ans délaissé quelque peu par son père et incompris par sa mère, laquelle par moments le harcèle presque harcelé. Le garçon se réfugie la nuit dans la lecture de romans. La société des enfants de l'espace - des enfants martiens – entre en contact avec lui et l'emmène dans un périple interstellaire d'où il ne revient pas. Élichéva privilégie dans son dessin le trait rond, le cadre fractionné de la case et son débordement sur sa droite, de façon à transcrire la continuité de l'action. Ce dispositif restitue visuellement un voyage dans le temps, avant et après le moment de l'observation. Hagay observe ainsi à la planche 1 (cases 1 et 5), à travers un télescope, des événements survenus des milliers d'années plus tôt comme le don de la Torah sur le mont Sinai. Les jeunes héros croisent durant une autre étape de leur voyage la reine de la planète Mars. Le lecteur retrouve ici une figure récurrente de l'œuvre du romancier-poète Pinhas Sadéh. Présente dans différents poèmes sous le nom de « la reine », elle apparaît comme telle également dans la série de bande dessinée *Mélistanda ou les dieux arrivent*⁹⁰⁰.

L'autre série importante du genre, publiée dans les années 1960, est *Le vaisseau du temps*⁹⁰¹. Deux adolescents accompagnent dans ce récit des scientifiques dans leur voyage à travers le temps. Plongés à cette occasion dans l'ère préhistorique, ils croisent sur leur chemin de nombreux dinosaures et également un martien à deux têtes. Premier récit signé Acher Dickstein pour le magazine *Ha-'Aretz Chélanou*, dessinateur, illustrateur et bédéiste majeur israélien des années 1960, il marque un tournant artistique notable dans le récit illustré hébraïque, son auteur s'inspirant, en effet, très nettement, de la bande dessinée d'anticipation américaine, en particulier la série *Flash Gordon*. Premier récit du genre dans la production locale, sa tonalité dramatique dénote beaucoup dans l'univers de la bande dessinée, comparée aux autres séries publiées jusqu'alors. Il est publié une seconde fois dans la revue *Bouki* (n°44 à 45). Le style d'Acher Dickstein est unique pour l'époque : précision du trait, rapport de proportions crédible et juste, utilisation des contrastes entre noir et blanc et des dégradés de gris ; nombre et taille des cases variables dans la planche. Cette maîtrise technique est d'autant plus frappante que, dans les années 1960, les imprimeurs, éditeurs et dessinateurs disposent de moyens techniques très limités. Une illustration tirée de la série figure en page de couverture du *Ha-'Aretz Chélanou*, un phénomène rarissime qui témoigne de la place dévolue au médium « bande dessinée » par son rédacteur en chef Benjamin Tammouz et de la compréhension de son impact sur le jeune lectorat.

L'autre série aboutie esthétiquement, parue en 1964, est *L'île mystérieuse*⁹⁰². Deux enfants, un garçon et une fille, y échouent sur une île déserte où sont dissimulés des trésors cachés. Ils y affrontent un monstre marin - une forte réminiscence de la légende du Loch Ness⁹⁰³, des malfaiteurs venus pour récupérer lesdits trésors, un savant qui projette de conquérir le monde au moyen de fourmis géantes et de robots. L'illustration en plusieurs couleurs, mise en première

⁸⁹⁹ AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Ta'aloumat yaldei ha-ḥalalal ou-massa 'el 20000 chnot 'or » [L'énigme des enfants de l'espace ou le voyage vers 20 000 années lumières]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1962, vol. 12, n° 33 à 55.

⁹⁰⁰ AMATSI AH, Yariv (pseud. Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Mélistanda 'o ha-'élim ba'im ». *Ha-'Aretz Chélanou*, *op.cit.*

⁹⁰¹ DICKSTEIN, Acher. « Ḥalalit ha-zman » [Le vaisseau du temps]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1964, vol. 12, n° 37 à 50.

⁹⁰² FARBER, Tsahi et ESHED, Éli. « Comics 'ivri, péréq 'alef, ha-chanim ha-richonot », *op. cit.*, p.89-90 (version papier du catalogue) ; AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « 'I ha-mistorin » [L'île mystérieuse]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1964, vol. 14, n° 26 à 50.

⁹⁰³ Créature lacustre légendaire, elle est supposée vivre, ou avoir vécu, dans le Loch Ness, un lac des Highlands en Écosse. L'animal est généralement décrit comme ressemblant à un serpent de mer ou à un plésiosaure.

page de couverture de la revue, rappelle une nouvelle fois l'intérêt de son directeur pour ce médium et pour l'exposition des séries réalisées par le tandem Pinhas Sadéh et Élichéva.

Quelques initiatives privées dans l'édition de la bande dessinée

La création du magazine de bande dessinée *Bouki*, le 15 juillet 1967, par P. Orbakh⁹⁰⁴, est un jalon important dans l'évolution du médium « bande dessinée » en Israël. Empruntant partiellement son nom à la série de science-fiction américaine *Buck Rogers*, le directeur engage Acher Dickstein comme rédacteur graphique. P. Orbakh connaît des difficultés financières dès la première année de parution de la revue, en raison des coûts d'impression élevés pratiqués à cette époque. Pour minorer son déficit chronique, le directeur cesse de régler les droits d'auteur un an après le lancement de la publication, une mesure qui ne peut empêcher sa fermeture après cinq années d'existence.

Bouki propose dans les 170 numéros publiés entre 1967 et 1971, un choix de séries très variées, en noir et blanc et en hébreu, à un rythme et dans une diversité inégalés pour un magazine de bande dessinée israélien publiant du matériel en hébreu. De nombreux récits illustrés de super-héros, western et science-fiction figurent à son actif. La pagination est variable : de quelques feuillets à des épisodes étalés sur plusieurs mois.

Doté d'une couverture multicolore, il propose à son lectorat des adaptations et traductions de bandes dessinées célèbres, américaines et européennes (essentiellement françaises⁹⁰⁵ et anglaises⁹⁰⁶) déjà publiées en couleur. La revue contient aussi des créations originales en hébreu, précédemment parues dans d'autres magazines, œuvres de quelques artistes israéliens renommés (dont Acher Dickstein). De la première catégorie ressortent des versions en noir et blanc des séries américaines *Buck Rogers*, *Mandrake Le Magicien*, *Le Fantôme*, etc. Les aventures des super-héros Superman⁹⁰⁷, Batman⁹⁰⁸ – créations de DC Comics- et Thor⁹⁰⁹, X-Men⁹¹⁰ et Iron Man⁹¹¹, créations de Marvel - y sont également reprises. Le contenu de plusieurs séries prétendument originales recouvre en réalité une transposition intégrale en hébreu, de récits originellement publiés en anglais. L'identité des principaux personnages est seulement modifiée. Le détective Yig'al Séla correspond ainsi, trait pour trait, au célèbre détective américain Rip Kirby, créé par Alex Raymond.

Quelques autres revues⁹¹² paraissent de façon sporadique dans les années 1950-1960. Fonctionnant sur le même principe que *Bouki*, leur durée de vie est très éphémère. La première du genre est *Nimrod*, dont les 16 numéros paraissent en 1957. Son contenu reprend des épisodes des séries *Jungle Jim*, *Flash Gordon* ou *Mandrake*. La publication '*Olam Ha-Peleh* lui succède en 1956 (11 numéros). La troisième revue du genre, *Pam Pass*, sort pour sa part en 1960 (11 numéros).

Les éditions Ch. Or, dirigées par Chmou'el Mor (1933-2011), reprennent le flambeau dans les années 1970, lançant en 1972, la revue *Tarzan : 'Iton Harpatqa'ot Li-Ladim*⁹¹³. Celle-ci

⁹⁰⁴ ORBAKH, P. est un millionnaire juif originaire d'Afrique du Sud.

⁹⁰⁵ Comme la série *Jacques Flash, l'invincible*, créée en 1956 par Roger Lecureux et Pierre Le Guen et publiée en France dans les années 1956-1973. Celle-ci devient en hébreu *Jacques flash, ha-bilti menoutsah*. La revue *Bouki* publie également dans les années 1945-1973 l'adaptation en hébreu de la série *Les pionniers de l'espérance*, créée par Roger Lecureux et Raymond Polivet. Celle-ci devient en hébreu *Haloutsei ha-tiqvah*.

⁹⁰⁶ Comme la série *Purple Mood* de Mark Tyme, publiée dans la revue *Smash* en 1966-1967.

⁹⁰⁷ Intitulée en hébreu (translittéré en français), '*Ich ha-'atlaf*.

⁹⁰⁸ Ou encore la série *Rex the Wonder Dog*, publiée aux États-Unis entre 1952 et 2008. Elle devient en hébreu *Rex, kélev hapelé* [Rex, le chien extraordinaire]. La série *Prince Valiant* d'Hal Foster est adaptée en hébreu sous le titre *Ha-nessikh valiant*.

⁹⁰⁹ Intitulée en hébreu (translittéré en français), *Réchef*.

⁹¹⁰ Intitulée en hébreu (translittéré en français), *Ha-bilti menoutsahim*.

⁹¹¹ Intitulée en hébreu (translittéré en français), '*Ich ha-pladah*.

⁹¹² HITCHKOWICH, Alon et ESHED, Éli. « Bouqi, ha-magazine comics bi-chvilha » [*Bouqi*, le magazine de bande dessinée pour toi] *kulmosnet* [en ligne]. S.d., URL : <http://kulmosnet.co.il/articles/eshed/buki/buki2.htm>. Consulté en janvier 2019.

⁹¹³ Soit en français, *Tarzan, magazine d'aventures pour enfants*.

propose, jusqu'en 1975, des réimpressions en hébreu de plusieurs récits en bande dessinée illustrés par Joe Kubert. La couverture du n° 6 de la revue reprend ainsi intégralement celle signée par le bédéiste américain en 1971 dans le n° 211 de la revue *Tarzan* (éditions DC Comics). La même revue reprend dans le n° 10 des épisodes de la série *Tarzan*, illustrés par les bédéistes américains, outre Joe Kubert, Hal Foster et Russ Manning⁹¹⁴ (1929-1981). D'autres numéros de la revue mélangent des séries illustrées par Joe Kubert avec d'autres histoires créées par de célèbres artistes américains.

Les éditions Ch. Or publient également la revue *Miflêtsèt Ha-Beitsah : Pahad, 'Eimah, Mistourin, Tsiv'oni*⁹¹⁵. Celle-ci, sur trois numéros, reproduit intégralement en hébreu le contenu de la série américaine *Swamp Thing*, faisant d'elle la première série de bande dessinée d'épouvante en hébreu. Le premier numéro reprend le second épisode de cette série, les deux autres transposant en hébreu le reste de cette dernière.

Statut de l'auteur et du dessinateur de bande dessinée

La bande dessinée hébraïque, dans les années 1948-1973, reste encore confinée en marge de la production artistique locale et souffre d'un immense déficit de reconnaissance. L'exemple du romancier et poète Pinhas Sadéh est, à cet égard, éclairant. Celui-ci affiche, quelques années après la parution des séries qu'il a écrites, le plus grand dédain pour ces dernières. Ne souhaitant plus leur être associé, il « ne leur accorde pas la moindre importance⁹¹⁶ ».

La mort de Ya'aqov Ashman, victime d'une attaque cardiaque en 1974, porte un rude coup à la bande dessinée locale et, en particulier, au magazine *Ha-'Aretz Chélanou*. Homme-clé de la presse israélienne pour enfants, son rôle dans le développement d'un récit illustré local original est fondamental. Il applique dans ses créations et la direction du magazine, la règle selon laquelle il ne saurait y avoir de sujet concernant spécifiquement les enfants. Si les adultes le trouvent intéressant, ces derniers en feront de même. La manière et le style appropriés doivent juste être trouvés. Ya'aqov Ashman se consacre par choix, dès son entrée en fonction, exclusivement à la publication du *Ha-'Aretz Chélanou*, refusant d'exercer d'autres activités. L'importance du volume d'activité et le maintien d'un niveau de qualité élevé commandent, selon lui, de s'y consacrer exclusivement. Une dizaine d'années plus tard, *Ha-'Aretz Chélanou* fusionne avec ses anciens concurrents, *Dvar Li-Ladim* et *Michmar Li-Ladim*, donnant naissance à la revue *Koulanou* (qui s'arrête en 2000).

Les quelques bandes dessinées paraissant dans la période 1948-1973 restent dominées par des personnages de Juifs établis en Palestine mandataire et en Israël qui incarnent un projet collectif national juif. Leur action vise à promouvoir ce dernier et à participer à sa réalisation. La majorité des séries publiées à cette époque épouse les points de vue défendus par les dirigeants israéliens et le contenu de leur idéologie (sioniste). La production des années 1930 à 1970 n'est pas marquée par l'émergence d'un héros (ou d'un super-héros) pérenne⁹¹⁷, qui

⁹¹⁴ MANNING, Russ (1929, Van Nuys – 1981, Los Angeles, Californie, États-Unis). Formé à l'école d'art américaine Los Angeles County, l'artiste fait ses premières armes dans le journal de la base militaire au Japon où il effectue son service militaire, pendant la Seconde Guerre mondiale. Travaillant pour les éditions Western Publishing (1953), il devient internationalement célèbre en illustrant les adaptations en bande dessinée de la collection *Tarzan* (1967-1979) et des films de la saga *Star Wars* (1994-1995). Intronisé en 2006 au Comics Book Hall of Fame, il donne son nom à l'un des prix décernés annuellement à la cérémonie des Will Eisner Comic Industry Awards, le Russ Manning Most Promising Newcomer Award.

⁹¹⁵ WEIN, Len et WRIGHSTON, Bernie. « Miflêtsèt ha-beitsah » (*Swamp Thing*) [La créature des marais]. *Miflêtsèt Ha-Beitsah : Pahad, 'Eimah, Mistourin, Tsiv'oni* [La créature du marais : peur, épouvante, mystère en couleur], 1975 (?) (5736).

⁹¹⁶ ESHED, Éli. « Pinhas sadéh kotev comics » [Pinhas Sadéh, auteur de bande dessinée], *op. cit.*

⁹¹⁷ GA'ON, Galit. « X+y ». In GA'ON, Galit (ed.). *X+y comics yisra'éli, 1995-2010* [X+y bande dessinée israélienne 1995-2010], *op. cit.*, p. 4.

traverse les générations comme aux États-Unis (les super-héros des *comics*) ou en France (Astérix et la collection « Les aventures d'Astérix »⁹¹⁸).

L'univers de la bande dessinée locale se dote progressivement d'une mémoire intergénérationnelle. Le livre d'Emmanuel Yaféh, qui reprend sa série éponyme *Miki Mahou et Éliahou*, est ainsi réimprimé en 1962 et en 1974, dans un format polychrome. Comme en 1939, il remporte à nouveau un vif succès. De nouvelles générations de lecteurs découvrent la série enfantine, s'attachant et se familiarisant avec ses héros. La conjugaison de leur caractère très espiègle à un humour permanent et un texte versifié, expliquent cette nouvelle réussite.

Les œuvres de bande dessinée dans les années 1960-1970 reflètent, à leur manière, les lignes de fracture de la société israélienne que constituent la guerre de juin 1967 et celle dite d'« usure » (1969-1970). À cet égard, leurs réponses sont proches de celles perceptibles dans d'autres domaines culturels israéliens (littérature, cinéma, etc.). La vision du sionisme évolue radicalement. Le projet autant que l'idéologie sont fortement contestés. La condition de l'Israélien, le rapport qu'il entretient avec la collectivité et la place qui lui est assignée à l'intérieur, évoluent de façon notable. Les séries traduisent, chacune à sa manière, et via les spécificités du code narratif de la bande dessinée, ces nouveaux développements. Elles oscillent entre un contenu critiquant la réalité et un autre invitant à la fuir. L'adhésion aux valeurs sionistes recule au profit d'une critique de ces dernières et d'une approche plus individualiste de l'existence. Doudou Géva est l'incarnation « par excellence » de celle-ci. Ses héros lui servent de moyen pour attaquer de façon acerbe la réalité israélienne. Ils tentent de survivre au jour le jour, persuadés que quoi qu'ils fassent, ils seront incapables d'influer sur la réalité nationale du pays.

7. De la bande dessinée hébraïque à la bande dessinée (juive) israélienne (1973-1995)

a. Contexte socio-historique du développement d'une bande dessinée israélienne

L'État d'Israël connaît de profonds bouleversements durant les années 1973-1995. Ces derniers sont d'ordre politique, social et économique. Les guerres israélo-arabes et le conflit israélo-palestinien expliquent nombre d'entre eux : guerre israélo-arabe d'octobre 1973 - « un tremblement de terre »⁹¹⁹, guerres du Liban⁹²⁰, traité de paix israélo-égyptien le 26 mars 1979, soulèvement des Arabes palestiniens vivant dans les territoires occupés par l'État israélien depuis 1967 (première Intifada : décembre 1987-septembre 1993), guerre du Golfe (août 1990-février 1991), conférence de la paix de Madrid (30 octobre-1^{er} novembre 1991), lancement de négociations de paix bilatérales israélo-arabes (décembre 1991-février 2000), accords d'Oslo (9 septembre 1993), Déclaration de principes israélo-palestinienne (13 septembre 1993), traité de paix israélo-jordanien (26 octobre 1994) et signature de l'accord intérimaire sur la Cisjordanie et la bande de Gaza (24 et 28 septembre 1995). L'assassinat de Yitshaq Rabin⁹²¹ (1922-1995), le 4 janvier 1995, clôt la période : général et homme politique de premier

⁹¹⁸ La série Astérix est créée en octobre 1959 par les scénaristes René Goscinny et dessinateur Albert Uderzo, tous deux français, dans le magazine de bande dessinée *Pilote*. La série donne lieu à la publication de 36 livres entre 1961 (album *Astérix le gaulois*) et 2015 (album *Le Papyrus de César*).

⁹¹⁹ Taux de pertes israéliennes très élevé, défaite initiale et victoire finale israélienne, décrédibilisation et contestation sans précédent des élites politico-militaires.

⁹²⁰ Première guerre du Liban dite guerre « du Sud-Liban » ou « opération Litani » (14-21 mars 1978) ; seconde guerre du Liban : 6 juin 1982-30 juin 1985 (1^{ère} phase) ; 30 juin 1985-24 mai 2000 (2^e phase).

⁹²¹ Le Premier ministre israélien Yitshaq Rabin est assassiné le 4 novembre 1995 sur la place des Rois d'Israël à Tel Aviv par Yig'al Amir (1970, Herzliya, État d'Israël), un Juif israélien extrémiste religieux. Celui-ci justifie son meurtre, perpétré à l'occasion d'un rassemblement de soutien au processus de paix israélo-palestinien, par sa volonté de stopper ce dernier.

plan, il personnifie à la fois la participation à une guerre qui perdure depuis 1947, simultanément israélo-arabe et israélo-palestinienne (1947-1949 ; 1956-1957 ; 1967 ; 1987-1993) et aux avancées d'un processus de paix moyen-oriental chaotique et incertain (1993-1995).

Les accords israélo-palestiniens d'Oslo I (1993) et II (1995) d'une part, et la reconnaissance mutuelle israélo-palestinienne (entre l'OLP et l'État d'Israël) de l'autre, génèrent dans la société israélienne un vent d'espérance concernant l'avènement proche d'une nouvelle ère de paix au Moyen-Orient. Cette sensation de paix « à portée de main » incite nombre de personnes à agir sur le plan politique dans cette optique et à militer pour la paix et son avènement. La disparition tragique du Premier ministre israélien Rabin et l'arrivée au pouvoir de dirigeants politiques hostiles aux accords de paix israélo-palestiniens déboussolent de nombreux Israéliens, leur faisant perdre espoir dans la possibilité de résoudre, pacifiquement et à court terme, le conflit israélo-palestinien. Cet état d'esprit pousse à son tour une majorité de personnes à se désintéresser de la situation politique et à cesser de chercher à comprendre les raisons des différentes séquences de violence répétées qui se produisent sur le sol israélien. Cinq phénomènes et événements notables marquent et secouent la société israélienne durant cette période : la montée en puissance des tensions entre communautés juives et la dénonciation d'une ségrégation visant les citoyens d'origine sépharade (mouvement des Panthères noires) ; l'irruption dans le débat public des questions des droits de l'individu (droits des femmes, des homosexuels, etc.) et des problèmes familiaux (violences, inceste) ; l'arrivée au pouvoir de la coalition constituée autour du parti Likoud par Menahém Bégin⁹²² (1913-1992) après sa victoire aux élections législatives du 17 mai 1977 et la formation de son gouvernement le 20 juin 1977, *Ha-mahapakh*⁹²³.

La question de l'objection de conscience, quatrième tournant sociétal majeur, est posée par une partie de la jeunesse juive israélienne dès 1979 (lettre de 27 lycéens de terminale⁹²⁴, adressée au Premier ministre le 25 juillet 1979). Une partie de la jeunesse juive manifeste contre la seconde guerre israélienne au Liban et la poursuite de l'occupation militaire des territoires occupés par l'État d'Israël en 1967. La crise majeure du système bancaire israélien en 1983-1985 et le procès fait aux directeurs des banques pour manipulation des cours boursiers des actions - 5^{ème} événement crucial de la période - jettent une lumière très crue sur le fonctionnement de l'économie israélienne, passée en très peu de temps d'un projet étatique de nature sociale-démocrate et de redistribution des richesses keynésienne à un capitalisme de plus en plus dérégulé et financiarisé dominé par une idéologie fortement néo-libérale .

b. Médias imprimés (journaux, revues, éditions), électronique (télévision) et numérique (début d'Internet)

Le phénomène de concentration massive dans la presse écrite nuit à son pluralisme de contenu. Le bédéiste touche en conséquence un public plus important si son travail est publié dans un organe de presse installé, à diffusion nationale, par comparaison à un support de diffusion aléatoire ou local. Trois ou quatre quotidiens et deux ou trois magazines parviennent

et d'empêcher l'évacuation israélienne de la Cisjordanie prévue dans les accords d'Oslo II (accords intérimaires sur la Cisjordanie et la bande de Gaza) signés par l'État d'Israël et l'OLP le 28 septembre 1995.

⁹²² Né BIEGUN, Nieczyslaw Menahém (1913, Brest-Nitovsk, Empire russe, Biélorussie actuelle – 1992, Jérusalem). 6^{ème} Premier ministre de l'État d'Israël (1977-1983).

⁹²³ *Ha-mahapakh*, en français le « renversement », est le terme qui désigne la fin de l'exercice du pouvoir en Israël par les partis issus des courants sionistes socialistes. Pour la première fois, les partis israéliens d'obédience sioniste nationaliste arrivent au pouvoir dans le pays.

⁹²⁴ Soit en hébreu (translittéré en français), *Mikhtav ha-cheministim*. 27 élèves de terminale israéliens écrivent au ministre de la Défense, une lettre, y exposant leur refus d'effectuer leur service militaire dans les territoires dits occupés. Se qualifiant eux-mêmes d'« objecteurs de l'occupation », ils rédigent la première lettre collective exprimant une objection « sélective », en matière d'obligations militaires à effectuer.

à pérenniser une diffusion significative dans les années 1970-1990. L'accès à des périodiques pour jeunes et enfants, adossés à des grands quotidiens ou sociétés commerciales, est un gage d'accès au grand public. Deux ou trois quotidiens délivrent à eux seuls l'essentiel de l'information écrite pendant les cinq premières décennies de l'État d'Israël. Au début des années 1990, quatre grands quotidiens en langue hébraïque dominent le marché de la presse israélienne écrite d'actualité, propriété de groupes de médias privés. Ils vendent un nombre très élevé d'exemplaires. Ces organes de presse exercent « une influence notable sur un large public et sur les décideurs israéliens⁹²⁵ ». Le quotidien *Ha-'Aretz* diffuse, en semaine 48, 114 exemplaires et le vendredi 56 061, en 1987⁹²⁶. Plus important quotidien de la presse israélienne jusqu'en 2010, le quotidien *Yedi'ot 'Aḥaronot* est vendu au même moment, en semaine à plus de 294 000 exemplaires et plus de 523 000 pour son numéro du vendredi⁹²⁷. *Ma'ariv* tire pour sa part à 113 204 exemplaires en semaine et 218 542 le vendredi en 1987⁹²⁸. Le journal appartient dans les années 1990 au groupe de presse anglais du *Daily Mirror*, propriété du magnat de la presse Robert Maxwell⁹²⁹ (1923-1991). Le quotidien *Ḥadachot* affiche une diffusion en semaine de 43 500 exemplaires et de 82 000 pour son édition du vendredi, en mars 1991⁹³⁰. Appartenant au groupe média du *Ha-'Aretz*, et malgré sa grande qualité rédactionnelle, il ferme en 1993. Innovant sur de nombreux plans (graphisme, langue, mise en page), il publie plusieurs bandes dessinées de Doudou Géva, l'un de ses cofondateurs.

La presse est pour l'essentiel financée par des capitaux privés, une dimension qui garantit dans les limites des lois du marché, un certain pluralisme de contenu dont profitent les artistes de bande dessinée. Plus la diffusion d'un média devient important, à savoir s'accroît au détriment des autres médias dans une logique concurrentielle, plus le phénomène alimente « le conformisme » et produit une mise à l'écart des points de vue jugés par lui comme étant « hors-normes⁹³¹ ».

Le pluralisme structurel est dérisoire dans le domaine de la presse électronique (radio, télévision) israélienne entre 1948 et 1990. L'information, tous genres confondus, est produite et diffusée par un seul canal télévisuel et un seul canal radio. La situation change dans les années 1989-1990 avec l'adoption et la mise en œuvre de la loi sur la création d'une seconde Autorité de la radio-télévision israélienne. L'Autorité de la radio-télévision israélienne a le monopole de la diffusion de l'information en Israël jusqu'en 1990. La diffusion de films d'animation ou d'informations liées à la bande dessinée mondiale est tributaire de cette situation. La télévision par câble transforme le paysage, en ce que, notamment, elle relaie les informations (images, contenus) diffusés par satellite par les chaînes de télévision étrangères.

De l'année 1993 date également la transformation en profondeur du paysage médiatique israélien. Les sociétés possédant les concessions en matière de diffusion sur le second réseau de la télévision locale commencent à produire et émettre leurs propres programmes. Le monopole en matière de radio-diffusion vole en éclats. Internet amplifie le phénomène et, avec la Toile, offre aux bédéistes un nouveau moyen de diffusion et d'expression.

⁹²⁵ CASPI, Dan et LIMOR, Yehi'el. *Ha-metavkhim, 'emtsa 'ei ha-tiqchorèt be-yisra'el, 1948-1990* (The Mediators, The Mass Media in Israel, 1948-1990) [Les médiateurs, les mass-médias en Israël, 1948-1990]. Tel-Aviv (État d'Israël) : Am Oved, 1993 (5753), p. 41.

⁹²⁶ Chiffres donnés par l'Association des éditeurs israéliens, *ibid*, p. 45.

⁹²⁷ *Idem*.

⁹²⁸ *Idem*.

⁹²⁹ Né HOCH, Ján Ludvík Hyman Binyamin (1923, République tchèque – 1991, Îles Canaries, Espagne).

⁹³⁰ Chiffres donnés par l'Association des éditeurs israéliens, *ibid*, p. 45.

⁹³¹ *Ibid*, p. 26.

c. Pérénnisation de la bande dessinée israélienne (1973-1995)

La bande dessinée israélienne

Devenue fait partie intégrante de la culture juive locale dans la période 1973-1995, la bande dessinée hébraïque occupe néanmoins encore une position marginale. Dénoncée pour son caractère subversif dès 1973, elle tient 22 ans plus tard, elle tient une place centrale au niveau des images produites et diffusées dans la société israélienne. La production artistique décolle, ainsi que le reflète son omniprésence dans les médias israéliens. L'édition de la bande dessinée reste toutefois dépendante du caractère très limité du marché local et des investissements consentis dans ce secteur par les principales maisons d'éditions israéliennes.

Marginalité et subversion

Deux événements importants délimitent cette période ; d'une part, l'arrestation en décembre 1973 d'un groupe de jeunes adolescents juifs israéliens, parmi lesquels Ido Amin⁹³² (1956-) alors âgé de 17 ans, responsable de la publication du fanzine *Freaky*⁹³³ ; de l'autre, les réactions de la jeunesse israélienne à l'assassinat du Premier ministre israélien Yitshaq Rabin le 4 janvier 1995, reflétées par le contenu des séries de bande dessinées publiées au même moment, comme en témoigne le récit illustré *Éfraïm*⁹³⁴, publié par Tsahi Farber, dans la revue 'Otiyot⁹³⁵.

La publication à l'été 1973, dans la magazine *Freaky*, de deux articles aux tonalités antimilitaristes et « hostiles au système et à l'État » - « Au conscrit⁹³⁶ » et « Contre le rang⁹³⁷ », provoque l'arrestation en décembre 1973, 48 heures durant des 4 membres de la revue. Appréhendés pour « incitation à la rébellion », ces derniers sont soupçonné d'intelligence avec les services de renseignements syriens « dans le but de porter atteinte au moral national ». Le chef d'accusation est remplacé au moment du procès par celui de « diffusion de matériel pornographique ». L'équipe du journal est finalement acquittée par le tribunal, ce dernier justifiant sa décision par l'impossibilité de caractériser la bande dessinée comme étant un « matériel obscène », aux termes de l'article de loi utilisé par l'accusation ; un autre article lui aurait permis selon lui de les condamner pour ce motif⁹³⁸.

Les *comic strips* publiées dans le fanzine *Freaky* constituent une forme d'imitation des séries paraissant aux États-Unis dans la presse de bande dessinée dite « underground » des années 1960. Le style d'Ido Amin change et se fixe progressivement durant sa carrière artistique. Mêlant illustrations de bande dessinée, utilisation d'un trait flottant et relâché et adjonction de matériaux empruntés à d'autres supports, ses œuvres sont souvent proches du collage. L'ensemble est mis au service d'une vision critique et iconoclaste de la société.

⁹³² Né AMIN, Ido, Ilan (1956, Kiriyat Chalom, État d'Israël). L'artiste mène, parallèlement à son activité de bédéiste entamée très jeune, une carrière artistique comme musicien, illustrateur de livres et blogueur sur Internet.

⁹³³ Le terme *Freaky* désigne en français une chose bizarre, insolite. L'équipe du journal, qui se définit comme anarchiste, est relâchée après avoir encouru une condamnation à 7 ans d'emprisonnement, soit la peine réservée aux délits qui leur ont été reprochés.

⁹³⁴ DVASH, Maya. *Pits'ei bagroul, comics 'ivri, 75-95* [Boutons d'acné, la bande dessinée hébraïque, 75-95], *op. cit.*, p. 156-157.

⁹³⁵ Créée en 1987 par Ouri Orbakh, son premier rédacteur en chef jusqu'en 1993, la revue s'adresse aux 8-13 ans, issus de familles juives orthodoxes israéliennes et liées au sionisme national-religieux. Exempte d'informations « insolentes ou indécentes », telles que les caractérisent les milieux juifs religieux israéliens, son contenu mêle articles généraux et rubriques destinées au jeune public religieux : commentaires de la section hebdomadaire du Pentateuque, informations sur les implantations et localités juives religieuses, interventions d'éducateurs religieux, devinettes et mots croisés en rapport avec la tradition juive. Voir entrée glossaire « 'Otiyot (revue) ».

⁹³⁶ Soit en hébreu (translittéré en français) : *La-mitgayès*.

⁹³⁷ Soit en hébreu (translittéré en français) : *Anti ba-chourah*.

⁹³⁸ DVASH, Maya. *Pits'ei bagroul, comics 'ivri, 75-95* [Boutons d'acné, la bande dessinée hébraïque, 75-95], *op. cit.*, p. 6.

Fin de cycle et rupture

Le romancier Pinhas Sadéh écrit le texte de ses quatre dernières séries de bande dessinée en 1973-1974, à nouveau illustrées par Giora Rothman. De facture classique, celles-ci forment le cycle « Yoram et Raziah⁹³⁹ » : *Les secrets du dragon rouge*⁹⁴⁰ et *La boîte turque*⁹⁴¹ (1973), *Le masque rieur*⁹⁴² et *Les dunes rouges*⁹⁴³ (1974).

Ce dernier opus du cycle marque un réel tournant dans la bande dessinée israélienne, par sa nature hyperréaliste et la représentation du héros juif plongé en situation de guerre avec l'ennemi arabe. L'auteur et son illustrateur restituent les sentiments de peur et d'impuissance du soldat israélien plongé dans une bataille qu'il n'arrive pas à gagner⁹⁴⁴. La représentation de l'ennemi de son côté tourne le dos au code stéréotypé en vigueur jusqu'alors à ce sujet, tant dans la bande dessinée pour adultes que dans celle s'adressant aux enfants. Les traits du soldat égyptien sont à présent aussi ceux d'une personne honnête et courageuse.

Ces œuvres du tandem Pinhas Sadéh-Giora Rothman mises à part, la deuxième période de la bande dessinée locale naît d'une fracture majeure dans l'évolution de ce médium en Israël. Celle-ci, dans les vingt années suivantes, prend un caractère multiple et pluriel. Elle rompt avec l'uniformité qui prédominait jusqu'alors dans le contenu des récits, textes et illustrations confondus. Le médium « bande dessinée » traduit maintenant davantage les sentiments de la jeunesse juive israélienne, retranscrivant les événements de la société où vivent et créent les artistes (auteurs et illustrateurs).

Les séries historiques des débuts de la bande dessinée hébraïque jettent leurs derniers feux. Elles appartiennent à présent au patrimoine culturel du pays. Arié Navon emploie ainsi le texte versifié de certains épisodes de sa série *Ouri Mouri*, pour nourrir le récit des aventures d'Ouri Kadouri⁹⁴⁵, au moment de publier ce dernier sous forme de livre, en 1983. En les réécrivant et les ré-illustrant, l'artiste enrichit une ultime fois l'univers de la bande dessinée israélienne⁹⁴⁶.

Dosh, autre dessinateur majeur de la décennie précédente, démontre encore son attachement à la bande dessinée mondiale et sa volonté d'en transmettre le meilleur à la jeunesse juive du pays. Il publie ainsi dans le supplément pour jeunes du journal *Ma'ariv, Kriy'at Beinayim*⁹⁴⁷, durant les années 1977-1978, une série d'articles en hébreu dont le contenu traite des créateurs de séries de bande dessinée à travers le monde. Il y livre une analyse riche et détaillée des personnages *Astérix*, *Superman*, *Li'l Abner*, *Charlie Brown* et *Snoopy*. Grand

⁹³⁹ Yoram, un agent secret, et Raziah, une lycéenne, combattent une association de malfaiteurs terroristes. Les deux mettent en échec une opération d'enlèvement de savants israéliens (volet 1) et déjouent un complot de trafiquants de drogue visant à porter atteinte à la sécurité de l'État (volet 2). Le 3^{ème} opus montre l'affrontement entre Yoram et Ézra, le chef d'une bande de jeunes qui finit par devenir son ami. Le 4^{ème} volet du cycle raconte l'engagement de Yoram et d'Ézra dans l'armée israélienne pendant la guerre israélo-arabe de 1973. Les deux héros, d'abord capturés par les soldats égyptiens, parviennent au terme d'un long périple, à regagner leur base.

⁹⁴⁰ AMATSAIAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Misterei ha-dragon ha-'adom » [Les secrets du dragon rouge]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1973, vol. 23, n° 1 à 33.

⁹⁴¹ AMATSAIAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Ha-qoufssah ha-tourqit » [Le boîte turque]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1973, vol. 23, n° 34 à 51.

⁹⁴² AMATSAIAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Ha-massékha ha-tsohéqèt » [Le masque rieur]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1974, vol. 24, n° 1 à 31.

⁹⁴³ AMATSAIAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Holot 'adoumim » [Les dunes rouges]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1974, vol. 24, n° 32 à 51.

⁹⁴⁴ ESHED, Éli. « Holot 'adoumim: milhémet yom ha-kippourim ke-sipour comics » [Dunes rouges : la guerre du Kippour comme récit de bande dessinée (Les)] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 10 octobre 2003, URL : <https://no666.wordpress.com/2003/10/10/>. Consulté en janvier 2019. La représentation de la guerre d'octobre 1973 se concentre ici sur son volet israélo-égyptien.

⁹⁴⁵ GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. *'Ouri kadouri* [Ouri Kadouri]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 1983 (5744), 41 p.

⁹⁴⁶ ESHED, Éli. « Ha-rav navon: 'al-'oman ha-qariqatourot veva-comics ha-'ivri ha-richon » [Le Navon multiple : sur le premier caricaturiste et bédéiste hébreu] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 7 octobre 2004, URL : <https://no666.wordpress.com/2004/10/07/>. Consulté en janvier 2019.

⁹⁴⁷ Littéralement en français, « interpellation » ou « interjection ».

admirateur du dessinateur américain Charles Schutz, Dosh lui rend personnellement visite dans sa maison de Californie.

La figure culturelle de Srouliq, qu'il dessine encore dans les années 1985-1986, reste intouchable jusqu'à sa mort en 2000. Sa présence n'a plus cependant le caractère d'évidence qu'elle avait dans le passé. Comme symbole de l'idéal (sioniste) et de l'israélité (judaïsme israélien), il a « fait son temps », devenant maintenant l'exception, non plus la norme. Dessinateurs et lecteurs ne se reconnaissent plus en lui. Il a définitivement perdu son statut consensuel.

Autour de quelques figures de premier plan, gravitent désormais une multitude d'artistes qui l'utilise à des fins d'expression personnelle. Ya'aqov Kirschen (1938-) fait irruption en 1973 dans le champ du récit illustré israélien, avec sa série *Dry Bones*⁹⁴⁸. Premier *comic strip* paru comme tel en Israël, importation américaine, son contenu sort en hébreu et en anglais. Faisant date à ce titre dans la culture visuelle locale, elle raconte une histoire basée sur des personnages récurrents et la représentation des événements qu'ils vivent dans un style caricatural dépouillé.

Un premier âge de la maturité de la bande dessinée israélienne

La guerre d'octobre 1973, et la crise nationale et sociale qu'elle génère, marque profondément de son empreinte la bande dessinée hébraïque. Adoptant un style et un récit empruntant ses références encore davantage à la bande dessinée américaine d'une part, elle se caractérise d'autre part, par le développement de tendances contestatrices et subversives.

Les années 1973-1995 constituent un premier âge de la maturité pour la bande dessinée israélienne. La disparition des trois magazines pour enfants les plus importants du pays et leur fusion au sein de la revue pour enfants *Koulanou* en 1985, est à cet égard symptomatique d'une fin de période et de l'effacement d'une certaine bande dessinée hébraïque pour enfants. Le médium abandonne son contenu généralement « naïf » au profit d'un style direct et vigoureux, marque de fabrique d'une nouvelle génération d'artistes. Le cadre formel d'expression est redéfini, les limites de la feuille du journal ou de la revue sautent littéralement.

L'influence de la bande dessinée mondiale, surtout américaine et franco-belge, se fait particulièrement sentir. L'ancienne ligne stylistique « sage » est abandonnée au profit d'un dessin nuancé, en rondeurs, recourant déjà au collage. Les artistes Itsiq Rennert⁹⁴⁹ (1959-), Doudou Géva, Zé'ev Engelmayer⁹⁵⁰ (1962-), Michel Kichka⁹⁵¹, Ouri Fink (1963-) et sa série *Zbeng!*⁹⁵², Tsahi Farber, Ido Amin, Beheirav⁹⁵³ et Amos Ellenbogen⁹⁵⁴ (1963-), chacun dans sa spécificité, ressortent du panel d'artistes s'exprimant à travers ce médium.

L'originalité de Michel Kichka s'impose dès son arrivée en Israël et ses premières travaux réalisés en fin de dernière année de formation à l'École d'art et de design Betsalel (1978). Le médium « bande dessinée » est le moyen pour lui de traiter de thèmes ancrés dans le vécu israélien contemporain, sans critique ni accusation. L'artiste garde en parallèle un point de vue

⁹⁴⁸ Soit en français, « les os secs » ou « les ossements desséchés ».

⁹⁴⁹ RENNERT, Itsiq (1959, Haïfa, État d'Israël). Le bédéiste mène en parallèle une carrière d'illustrateur, d'enseignant d'art et de directeur de département universitaire. L'artiste occupe également depuis 2005 un poste de professeur au département « communication visuelle » de l'Académie d'art et de design Betsalel (après 2005) et, depuis 2007, de directeur du département « communication visuelle » au collège Shenkar à Tel Aviv.

⁹⁵⁰ ENGELMAYER, Zé'ev (1962, Kiriyat Ono, État d'Israël). Humoriste, bédéiste et illustrateur, il est identifié à Chochqé, son personnage le plus emblématique. Voir entrée glossaire « ENGELMAYER, Zé'ev ».

⁹⁵¹ Le dessinateur mène un long et riche parcours artistique, tout en jouant un rôle de premier plan dans le développement d'une bande dessinée locale.

⁹⁵² La série est créée en 1987 dans la revue *Ma'ariv La-No'ar*.

⁹⁵³ Né GILOULA, Moché. Le bédéiste mène dans les années 1980-1990 une carrière d'illustrateur et de caricaturiste.

⁹⁵⁴ ELLENBOGEN, Amos (1963, Tel Aviv, État d'Israël). L'artiste mène parallèlement à ses activités de bédéiste, une carrière de dessinateur de publicité réputé et, à partir de 1988, d'enseignant d'art à partir.

extérieur sur ce dernier, influencé par sa culture judéo-européenne. Son trait élégant et simple tranche avec la tendance dominante qui s’amorce dans la bande dessinée israélienne au même moment, satirique et corrosive. Le héros de sa principale série, *Mister T*, rappelle à certains égards l’un de ses célèbres prédécesseurs, le personnage de Tintin, création du dessinateur belge Hergé.

Diversité, liberté de ton et non-conformisme

Les bédéistes mettent leur savoir-faire et créativité au service d’un discours moral et, le plus souvent, contestataire. Ils forment un groupe caractérisé par sa diversité, sa liberté de ton et son non-conformisme. De plus en plus sophistiquée, la bande dessinée est « à l’écoute de la vie quotidienne », désireuse de « mettre à nu le discours officiel⁹⁵⁵ ».

Les créateurs de séries travaillent seuls, de façon individualiste, sans se rattacher à une école ou un courant particulier de la bande dessinée. Ils divergent, à cet égard, de leurs homologues exerçant d’autres activités artistiques, notamment dans les arts plastiques, se réclamant de courants artistiques spécifiques, comme le matériau léger (*dalout ha-homèr*⁹⁵⁶), les cananéens, les « nouveaux horizons » (*Ofaqim hadachim*⁹⁵⁷), dix ans plus tôt. Les singularité du médium mises à part, la bande dessinée hébraïque se partage dans cette période en tendances très contradictoires. L’éparpillement est omniprésent, les sujets traités sont variés, le panel des héros créés est large et la palette des couleurs employées, riche.

Le bédéiste, auteur et illustrateur, comme le cinéaste ou l’auteur de théâtre, réagit avec ses moyens artistiques aux questions qui agitent la société dans laquelle il vit. S’exprimant par son travail, il répond de cette façon, à son niveau, aux interrogations que soulèvent chez lui les problèmes de vie quotidienne, la remise en cause des élites et la permanence du conflit israélo-arabe. Les deux auteurs emblématiques des années 1973-1995 sont Ouri Fink et Doudou Géva, Leurs œuvres sortent tout au long de cette période. Le premier propose en 1978, sur un mode naïf et néanmoins corrosif, une parodie des super-héros américains dans sa première série *Sabraman*. Le héros juif, Dan Bar’on, est figuré sous les traits d’un soldat israélien, fils de rescapés de la *shoah*. Grâce à une barre atomique greffée dans son corps, il combat les forces du Mal qui menacent l’État d’Israël.

Ouri Fink traite quelques années plus tard le quotidien israélien sur un mode satirique et caricatural dans sa série *Zbeng!* Son regard porté sur le lycéen juif israélien de Tel Aviv, dont il connaît à merveille le comportement, est moqueur. Les grandes questions existentielles ne l’intéressent pas. Ne revendiquant aucune conscience morale, l’adolescent dépeint est l’antithèse du garçon qui s’engage dans la défense de la patrie, dans le tableau qu’en dressent les créateurs de bande dessinée de la génération 1948-1973. Son monde tourne autour de son lycée et de ses professeurs, de lui-même, des potins sur ses camarades et des questions sexuelles. Ouri Fink crée des stéréotypes sociaux auxquels le lecteur peut s’identifier, au point de se sentir englobé dans le récit. La satire de l’artiste vise autant le monde des super-héros américains qu’il reprend dans ses premières œuvres, le quotidien du jeune Juif de Tel Aviv que la politique du gouvernement israélien adoptée à l’égard des Arabes palestiniens vivant dans les territoires occupés à partir des années 1970.

⁹⁵⁵ BLICH, Ben Baroukh. « *Comics ke-tarbout popularit* » [La bande dessinée comme culture populaire]. In DVASH, Maya (ed.). *Pits ‘ei bagrouit, comics ‘ivri, 75-95* [Boutons d’acné, la bande dessinée hébraïque, 75-95], *op. cit.*, p. 34.

⁹⁵⁶ Soit en français, « matériau pauvre ». Ce courant artistique rappelant le mouvement italien Arte Povera est actif en Israël dans les années 1960-1980. Son représentant le plus éminent est, en Israël, le peintre Rafi Lavi (1937-2007).

⁹⁵⁷ Courant artistique en activité dans les années 1948-1963, ses membres souhaitent ouvrir l’art visuel local aux tendances artistiques internationales. En réaction à l’Association des peintres et sculpteurs de la terre d’Israël, ses partisans insufflent une dimension abstraite dans leurs œuvres. Les peintres Yossef Zaritski (1891-1985), Yehézqél Streichman (1906-1993) et Avigdor Stematski (1908-1989) sont les figures les plus importantes du mouvement.

Doudou Géva, venu des rangs du sionisme socialiste, s'en prend sans état d'âme à deux composantes majeures de la vie sociale israélienne : le quotidien de la classe moyenne juive et l'omniprésence de la *shoah* dans le pays. Son commentaire graphique est satirique et outrancier. Pour porter son message, il invente notamment le personnage du fonctionnaire Joseph, qui passe sa vie à accepter son sort au milieu de ses collègues du service des eaux de la mairie de Tel Aviv et voient ses journées défilier, largement dépourvues de sens. Sous couvert d'un anti-héros désillusionné et d'une satire désopilante, Doudou Géva règle ses comptes avec le vécu israélien contemporain. Il imagine une galerie d'anti-héros et de perdants (le Canard, l'employé Joseph, le chevalier Ziq) qui lui servent à diffuser son propos. La représentation de la *shoah* chez Doudou Géva est visible, pour sa part, dans les bandes dessinées qu'il publie, à l'humour très noir et vitriolé, et dans ses apparitions publiques, notamment à la télévision, qui font scandale. Omniprésent dans les médias israéliens (grands quotidiens comme *Ha-Aretz*, *Ma'ariv*, *Hadachot*, etc. ; journaux à diffusion locale *Ha-Ir*) et dans les magasins de livres (albums de bande dessinée, fanzines), il offre à ses lecteurs quotidiennement sa satire de l'administration israélienne, du destin juif et, de façon très controversée, du génocide juif pendant la Seconde Guerre mondiale.

Doudou Géva et Ouri Fink, chacun dans son registre (narratif et esthétique), influencent considérablement plusieurs bédéistes israéliens importants de la même période : Itsiq Rennert, Chaï Tcharka, Tsahi Farber, No'am Nadav⁹⁵⁸ (1957-), Yirmi Pinkus⁹⁵⁹ (1966-), Amos Ellenbogen, Michel Kichka, Zé'ev Engelmayer et Ido Amin. Ils les sensibilisent aux caractéristiques de la bande dessinée et à son rôle générateur « de discours social de première importance et pas seulement de divertissement pour les masses⁹⁶⁰ ». Doudou Géva inspire ouvertement Ido Amin dans sa perception artistique du monde. Comme lui, son style est direct, profondément incisif, sous un aspect souvent badin. Zé'ev Engelmayer s'inscrit également dans le droit fil de sa proposition artistique, mêlant humour décapant, infantilisme, non-sens, et provocation sexuelle, le tout alimenté d'une connaissance intime de la culture israélienne.

Amos Ellenbogen avoue pour sa part une multitude d'influences⁹⁶¹, de la bande dessinée à succès américaine, *Popeye le marin* d'Elzie Segar et George Grosz⁹⁶² (1893-1959), à Doudou Géva, en passant par Saül Steinberg, Gary Larson⁹⁶³ (1950-) et Tomi Ungerer⁹⁶⁴ (1931-2019). Abordant de nombreux thèmes politiques, sociaux et du quotidien, son style largement teinté

⁹⁵⁸ NADAV, No'am (1957, Jérusalem). Le bédéiste mène depuis 1982, en parallèle, une carrière d'illustrateur de livres pour enfants et adultes, de scénariste de film d'animation et d'enseignant.

⁹⁵⁹ PINKUS, Yirmi (1966, Tel Aviv, État d'Israël). L'artiste, diplômé de l'Académie d'art et de design Betsalel, se fait d'abord connaître comme illustrateur et critique musical avant de cofonder le collectif de bédéistes Actus Tragicus. Il tient une rubrique « bande dessinée » en 2001 dans le journal allemand *Frankfurter Allgemeine Zeitung* et, depuis 2007, collabore au *Yedi'ot A'haronot* en tant qu'illustrateur « à demeure ». La consécration lui vient en 2010 avec le prix du Premier ministre de littérature hébraïque, obtenu pour son travail de nouvelliste et de bédéiste. Yirmi Pinkus enseigne depuis 2000 au collège Shenkar de design, l'illustration et la narration visuelle.

⁹⁶⁰ BLICH, Ben Baroukh. « *Comics ke-tarbout popoularit* » [La bande dessinée comme culture populaire]. In DVASH, Maya (ed.). *Pits'ei bagrouit, comics 'ivri, 75-95* [Boutons d'acné, la bande dessinée hébraïque, 75-95], *op. cit.*, p. 35.

⁹⁶¹ GA'ON, Galit. « X+y ». In GA'ON, Galit (ed.). *X+y comics yisra'eli, 1995-2010* [X+y bande dessinée israélienne 1995-2010], *op. cit.*, p. 72.

⁹⁶² Né GROß, Georg Ehrenfried (1893, Berlin, Empire germanique -1959, Berlin, RFA). Artiste de réputation mondiale dès les années 1920, célèbre pour ses caricatures, illustrations et peintures réalisées en Allemagne, il émigre aux États-Unis en 1933. Son œuvre influence considérablement de nombreux dessinateurs israéliens, locuteurs allemands et originaires d'Autriche-Hongrie (Chmou'el Katz notamment).

⁹⁶³ LARSON, Gary (1950, Tacoma, État de Washington, États-Unis). Dessinateur et caricaturiste récompensé à 7 reprises par l'Association nationale des dessinateurs de presse américaine (1985-1995) ; il obtient également 5 fois de suite le Reuben Award entre 1990 et 1994. L'artiste est mondialement connu pour sa série publiée 50 années durant, *The Far Side*, reprise aux États-Unis dans 2000 publications environ, par voie de *syndication*.

⁹⁶⁴ Né UNGERER, Jean-Thomas (1931, Strasbourg, France - 2019, Cork, Irlande). Illustrateur, bédéiste et caricaturiste, de réputation mondiale, son travail vise autant des publics enfantins (*Les trois brigands*, *Jean de la Lune...*) qu'elle est destinée à des lecteurs adultes (dessins de presse pour le *New York Times*, *Village Voice...*). Son œuvre englobe des publicités, que des dessins à caractère érotique ou dans une veine contestatrice (célèbres affiches contre la guerre du Vietnam et la ségrégation raciale aux États-Unis dans les années 1960).

d'humour noir, mêlant absurde, légèreté et tragique, restitue bien, comme Doudou Géva, un certain état d'esprit juif israélien. Ses personnages ne sont pas réalistes, rarement représentés dans le détail, disparaissant quelque peu derrière le message adressé au spectateur, rendu visuellement par un trait noir et souvent des couleurs fortes, voire criardes.

Le développement d'un courant dit « alternatif » dans la bande dessinée israélienne s'accélère en 1994 et 1995, avec le lancement d'une version en hébreu du magazine de bande dessinée américain *Mad*. Routou Modan et Yirmi Pinkus fondent l'année suivante, le collectif Actus Tragicus⁹⁶⁵. Ils sont rejoints d'abord par Itsiq Rennert et Mirah Friedman⁹⁶⁶ (1952-), deux illustrateurs et dessinateurs de renom, publiant de temps à autre de la bande dessinée, et Batyah Kolton⁹⁶⁷ (1967-). Cette dessinatrice, également ancienne élève de l'Académie d'art et de design Betsalel, est la dernière à rejoindre le groupe. Les cinq artistes sont appelés par la suite à connaître une carrière professionnelle très significative.

Routou Modan ne pense pas réellement qu'elle deviendra un jour dessinatrice de bande dessinée, ni même illustratrice. Bien qu'illustrant des histoires écrites depuis l'âge de cinq ans, cette perspective ne l'attire pas spécialement, y compris après avoir intégré une école d'art. Dans sa famille, « l'Art n'est pas considéré comme une véritable profession », à la différence de la médecine, du droit et, dans un moindre degré, l'architecture. L'artiste cesse presque même de dessiner adolescente, avant de s'y remettre sérieusement et de candidater à l'entrée de l'Académie d'art et de design Betsalel. Sa vocation se dessine immédiatement, en suivant son premier cours de bande dessinée, dispensé en 3^e année d'étude, par Michel Kichka. Routou Modan sort diplômée avec mention⁹⁶⁸ de l'établissement supérieur d'art en 1992.

Outre les bandes dessinées lues enfant, Routou Modan revendique parmi ses premières influences, les œuvres de Jules Feiffer⁹⁶⁹ (1929 -), Mark Beyer⁹⁷⁰ (1950 -) et également Edouard Gorey⁹⁷¹ (1925-2000). L'artiste collabore en 1994 avec le romancier Ețgar Kêrêt, alors en train de publier ses premiers récits dans différents magazines. Intéressée par la puissance et la dimension visuelle de ces derniers, elle le contacte. Leurs nouvelles communes paraissent dans un grand quotidien - une ou deux chaque semaine, bénéficiant de la soudaine notoriété du romancier. Routou Modan y jouit d'une latitude de travail complète. Les deux font paraître, en 1996, *Nous ne sommes pas venus pour profiter*⁹⁷². Cette période « bénie » s'arrête brusquement

⁹⁶⁵ Le collectif publie, entre 1996 et 2010, 13 œuvres en hébreu, certaines d'entre elles paraissant également dans des versions anglaise, française et allemande, à compte d'auteurs ou aux éditions Modan. Il cesse semble-t-il ses activités en 2011.

⁹⁶⁶ FRIEDMAN, Mirah (1952, Jérusalem). Diplômée de l'Académie d'art et de design Betsalel (1976), elle entame immédiatement une carrière à succès d'illustratrice de presse, publiant ses dessins dans la plupart des quotidiens israéliens (*Ma'ariv*, *Ha-Aretz*, etc.). Récompensée en 2010 par le Prix du Design décerné par le ministère de la Culture et des Sports, l'artiste enseigne l'art visuel dans plusieurs établissements d'enseignement supérieur.

⁹⁶⁷ KOLTON, Batyah (1967, Pétah-Tiqvah, État d'Israël). Diplômée du collège d'études en design Vital, l'artiste doit sa réputation à ses illustrations de livres pour enfants et de nombreux classiques de la littérature internationale traduits en hébreu ainsi qu'à sa participation à des films d'animation sur Internet.

⁹⁶⁸ SACCO, Joe. « Interview with Rutu Modan ». In MODAN, Routou. *Exit Wounds*. Montréal (Canada): Drawn & Quarterly, 2008, *op. cit.*, p. 176-183.

⁹⁶⁹ FEIFFER, Jules (1929, New York, État de New York, États-Unis). À la fois dramaturge, scénariste, auteur et dessinateur de bande dessinée, l'artiste est lauréat du prix Pulitzer, catégorie « dessin humoristique » (1986) et de la National Cartoonist Society pour l'ensemble de son œuvre (2004). Assistant de Will Eisner à ses débuts (1946-1956), ses caricatures paraissent dans de nombreuses publications américaines (*Los Angeles Times*, *The New-Yorker*, *The Village Voice*...) et anglaises. Ses bandes dessinées sont publiées pour leur part dans *The Village Voice* (1956-1997) et *The New-York Times* (1997-2000).

⁹⁷⁰ BEYER, Mark (1950, Allentown, Pennsylvanie, États-Unis). Démarrant sa carrière dans le magazine *Raw* (n° 2, décembre 1980 et n° 3, juillet 1981), ses bandes dessinées *underground* connaissent rapidement dans les années 1990, un grand succès, notamment *Agony* (1987) et *Amy & Jordan* (2004, réédition en 2013).

⁹⁷¹ Né GOREY, Edouard St. John (1925, Chicago, Illinois – 2000, Massachusetts, États-Unis). L'artiste est célèbre pour ses illustrations des livres de Bram Stoker, *Dracula* (1996, 2000), H. G. Wells, *The War Of The Worlds* (1960, 2005) et T.S. Eliot, *Old Possum's Book Of Practical Cats* (1982). Sa renommée est également due à sa collaboration à plusieurs comédies musicales américaines entre 1977 et 1989 (costumes, scénographies...).

⁹⁷² KÊRÊT, Ețgar et MODAN, Routou. *Lo banou lehenot* [Nous ne sommes pas venus pour profiter]. Jérusalem : Keter, 1996, 72 p.

avec son renvoi du quotidien, la presse israélienne prenant alors, selon elle un tournant résolument commercial. La bédéiste cesse de sortir des séries à un rythme hebdomadaire, estimant les délais de publication insuffisants pour achever une bande dessinée. Les activités artistiques de la bédéiste, à sa sortie de l'école, touchent tous les domaines où « le dessin se combine au texte », une approche qu'elle privilégie jusqu'à présent. Embauchée en 1993 dans une école de design à Tel Aviv comme enseignante, son cours porte sur l'illustration de presse.

La tendance générale des séries publiées par les dessinateurs israéliens de la génération des années 1990 qui éclot alors, est bien incarnée par les séries d'Assaf Hanouka, qui commencent à paraître en 1994. Son langage visuel emprunte progressivement à une dramaturgie policière, marquée par la violence et la noirceur. Les sentiments et situations évoqués sont extrêmes : la dépression, le suicide et l'alcoolisme.

La bande dessinée hébraïque : une composante du paysage culturel israélien ?

La bande dessinée hébraïque s'enracine durablement dans le paysage culturel israélien. Son public tend à s'élargir. Désormais, à la place des seuls amateurs de bande dessinée hébraïque (enfants et adolescents), de jeunes personnes plus âgées, la vingtaine, se passionnent pour ce médium et deviennent son principal lectorat. Ouri Fink est incontestablement le grand artiste de bande dessinée israélien, une fois lancée sa célèbre série *Zbeng!*. Il capte habilement « le jeune esprit de rébellion⁹⁷³ » de la jeunesse, en traitant seulement la vie des jeunes Juifs israéliens et leurs aspirations, délaissant quasiment toujours les grandes questions nationales.

Les récits en bande dessinée, jusqu'en 1985, sont pour l'essentiel encore publiés dans les suppléments pour enfants et jeunes des grands quotidiens *Davar* (*Dvar Li-Ladim*), *Ha-'Aretz* (*Ha-'Aretz Chélanou*) et *'Al Ha-Michmar* (*Michmar Li-Ladim*). Après cette date, ils paraissent dans d'autres revues, exclusivement destinées à un public enfantin (*Ma'ariv La-Noar*⁹⁷⁴, *Koulanou* ou encore *Pilon*). Le médium devient populaire grâce à sa diffusion accrue dans la presse quotidienne, en particulier les journaux *Hadachot* et *Ha-'Aretz*, les magazines de jeunes (suppléments du *Ma'ariv*) et quelques journaux à diffusion locale (*Ha-'Ir*, etc.). La bande dessinée améliore le contenu de la presse qui la publie, autant que celle-ci formate les œuvres qu'elle véhicule. Le ton incisif et mordant de celle-ci sert l'intérêt du journal autant que celui de l'artiste. Les fanzines et le recours à des moyens quasi-artisanaux (le fax, photocopieuse, Internet...) accélèrent également la diffusion du récit illustré. Élément central de la culture visuelle israélienne, le médium « bande dessinée » reste pourtant, en 1995, en quête de « légitimité et d'acceptation⁹⁷⁵ ». Il reste à la traîne, derrière les autres arts de la représentation reconnus (cinéma, théâtre, vidéo...).

La bande dessinée hébraïque des années 1973-1995 rompt, à bien des égards, avec la tendance qui la caractérise, de façon prépondérante, depuis sa première période de diffusion. Si l'action dépeinte demeure toujours inscrite dans un cadre politique et social, l'auteur cesse de chercher à mobiliser son lecteur au service d'un grand projet national fédérateur. La bande dessinée de type alternatif devient, sur un autre plan, une nouvelle réalité du paysage culturel des années 1980, participant autant à la définition de ce dernier que les autres genres et courants

⁹⁷³ OFRIT, Assaf. « Ha-comics ha-yisra'éli » [La bande dessinée israélienne], *op. cit.*

⁹⁷⁴ Le magazine *Ma'ariv La-No'ar*, lancé en 1957, est le supplément jeunesse du journal *Ma'ariv*. Première publication spécifiquement destinée aux 12-18 ans, elle est le troisième magazine israélien le plus diffusé en 1988 avec 63 543 exemplaires vendus, derrière l'hebdomadaire de l'armée *Ba-Mahané* (70 000 exemplaires) et le supplément féminin du *Yedi'ot 'Aharonot*, *La-'Ichah* (89 291 exemplaires, chiffres de 1989). CASPI, Dan et LIMOR, Yehi'el. *Ha-metavkhim, 'emtsa 'ei ha-tiqchorèt be-yisra'el, 1948-1990* (The Mediators, The Mass Media in Israel, 1948-1990) [Les médiateurs, les mass-médias en Israël, 1948-1990], *op. cit.*, p. 81. Diffusé en noir et blanc sur 16 pages, à 4 000 exemplaires à ses débuts, le magazine devient sous l'impulsion d'Amnon Bi-Rav, son directeur, de 1972 à 1993, un hebdomadaire de 100 pages en quadrichromie. *Ma'ariv La-No'ar* est l'unique hebdomadaire israélien pour jeunes depuis 2017 et la fermeture de son concurrent *Roch Éhad*.

⁹⁷⁵ DVASH, Maya. *Pits 'ei bagrouit, comics 'ivri, 75-95* [Boutons d'acné, la bande dessinée hébraïque, 75-95], *op. cit.*, p. 8.

composant le champ de la bande dessinée et, plus généralement, que tous les modes d'expression visuel israéliens. Elle constitue une réaction autant que l'expression d'un rejet des chocs ébranlant la société israélienne, que constituent les guerres du Liban, la crise économique ou encore les violents antagonismes politiques secouant cette dernière.

Les frontières délimitant la bande dessinée « alternative » de celle dite « grand public » (*mainstream*) sont délicates à tracer et peu connues des rédacteurs en chef et directeurs des grands quotidiens autant que du public lui-même. Ce flou découle également de l'approche adoptée par les bédéistes eux-mêmes vis-à-vis de cette catégorisation. Routou Modan aborde ainsi un éventail de thèmes très étendu dans ses séries durant les années 1980-1990, sans se soucier de leur impact sur les lecteurs et de leur influence sur la diffusion du journal. En tout état de cause, malgré l'évolution notable du récit illustré, le grand public estime encore très majoritairement, à la fin de son « troisième âge », que celui-ci est avant tout destiné à un lectorat enfantin.

Statut du bédéiste, état du marché local

Dans les années 1970 et au début des années 1980, deux ou trois artistes seulement créent de la bande dessinée en Israël de façon professionnelle. Les grandes séries mondialement connues, comme *Superman* ou *Tintin*, sont souvent introuvables sur place. La seule tribune où paraissent à intervalle irrégulier des récits illustrés reste les magazines pour enfants. Il n'existe pas la moindre industrie ou scène de bande dessinée locale réelle, à l'époque. Le métier de bédéiste dans les années 1990 a un caractère très précaire⁹⁷⁶. Cette situation impose aux artistes d'exercer une ou plusieurs autres activités. Routou Modan choisit ainsi en 1993 d'enseigner dans une école supérieure de design à Tel Aviv, « l'illustration de presse ». Son premier cours est suivi par un garçon et six filles. Outre son intérêt pour la dimension pédagogique du travail, ce poste lui permet de stabiliser sa situation professionnelle. Ne pas travailler seulement comme bédéiste ne l'inquiète pas outre mesure. Elle honore sans hésitations des commandes à caractère commercial ou dans la communication. Sa vision de la bande dessinée comme étant de l'« Art pur » n'est pas un frein à la réalisation d'œuvres dont la finalité n'est pas artistique. Elle les considère en effet comme un moyen indiqué pour développer « plus librement », son style personnel.

Routou Modan est l'une des très rares bédéistes salariées à la fin des années 1980, rémunérée en partie pour son travail artistique. Engagée en 1989-1990 par le rédacteur en chef d'un nouveau magazine, elle perçoit, encore étudiante à l'École d'art et de design Betsalel, une « très faible rétribution ». Sa bande dessinée hebdomadaire est augmentée d'une pleine, voire d'une double page, à l'occasion de numéros spéciaux. Disposant d'une totale liberté artistique, elle aborde tous les genres de la bande dessinée du « très macabre à l'humour vulgaire », passant sans difficultés d'un format à l'autre. Ses études finies, déjà renommée comme bédéiste, l'artiste publie huit années durant dans plusieurs quotidiens, ses bandes dessinées⁹⁷⁷.

Les bédéistes d'expression hébraïque et anglaise travaillent en Israël jusqu'au début des années 1990 sans ordinateur. Coloriser les dessins est pour eux une tâche très difficile car elle commande de maîtriser le transfert en couleurs de séries initialement dessinées en noir et blanc. L'absence d'outils informatiques complique le travail et rallonge les délais. Le nombre limité de couleurs, par ailleurs, impose de se servir de calques et transparents spéciaux⁹⁷⁸.

⁹⁷⁶ SACCO, Joe. « Interview with Rutu Modan ». In MODAN, Routou. *Exit Wounds*, op. cit., p. 179.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 176-177.

⁹⁷⁸ ANONYME. « Sipourah chel hotsa'at " Kevin Comics " » [L'histoire des éditions Kevin Comics] *reframed memo* (?) [en ligne]. 6 mai 2011, URL : <http://reframedmemo-he.blogspot.com/2011/05/free-comic-book-day-2011.html>. Consulté en janvier 2019.

Malgré leur nombre réduit, les illustrateurs de bande dessinée rejoignent en 1992 la section professionnelle des caricaturistes et illustrateurs de bande dessinée, fonctionnant sous l'égide de l'Association des journalistes israéliens. Présidée par Nusko⁹⁷⁹ (1961-) onze années durant, la section, qui publie la revue *Spitz*, se transforme en association indépendante deux ans après ses débuts. Bénéficiant du statut de société en 1995, son objet est de promouvoir la caricature et la bande dessinée par une activité permanente et la constitution d'un cercle professionnel réunissant les artistes du secteur. La société organise dorénavant des réunions et colloques, intervenant via ses membres ou en tant que telle, dans différentes manifestations en Israël et à l'étranger.

Le fonctionnement de la société d'édition indépendante Kevin Comics, illustre le caractère délicat et incertain de l'entreprise consistant à publier, sur ses fonds propres, de la bande dessinée dans les années 1980 en Israël. Fondée par Kevin Picker, elle publie ses premières revues du genre en juillet 1986. Installé d'abord à Ra'anana, son directeur projette de sortir chaque mois un nouveau numéro de son magazine. 20 numéros paraissent en définitive de façon irrégulière jusqu'en décembre 1990, date de fermeture de la société. Kevin Comics entre sur le marché de la bande dessinée locale au moment où l'éditeur de bande dessinée et de littérature populaire (non dessinée), M. Mizrahi, occupe une place dominante. Actif depuis une décennie, ce dernier est quasiment le seul à en retirer un certain bénéfice financier.

La revue *Kevin Comics* republie des épisodes de certaines séries américaines de super-héros, précédemment parues dans le magazine *Bouki* (1967-1970). Les traductions des séries en hébreu se font pour l'essentiel, dans des versions en noir et blanc, complétées par des couvertures multicolores. Le public israélien d'amateurs de bande dessinée accède pour la première fois à des magazines de *comics* américains comme *Star Wars Comics*⁹⁸⁰ et *Star Trek Comics*⁹⁸¹. Travaillant depuis son domicile, le directeur rachète les droits de certains récits illustrés aux grands éditeurs américains, Marvel et DC Comics⁹⁸². Kevin Comics publie également des épisodes des séries *Spider-Man* et *Superman*, parfois sous leur nom, parfois sous des appellations différentes, souvent dans le désordre. À l'occasion, la société sort des numéros uniques de certaines revues, comme pour un épisode de *The Incredible Hulk*⁹⁸³.

L'éditeur Kevin Comics est également pénalisé par l'absence d'ordinateurs. Comme les bédéistes eux-mêmes, elle doit utiliser du matériel « artisanal ». Les parutions manquent de professionnalisme : le texte est parfois absent des bulles, le lettrage réalisé à l'envers. L'éditeur ne dispose pas des moyens des grands groupes d'édition israéliens, pour la plupart peu désireux d'investir, à l'époque, dans le marché local de la bande dessinée. Ces derniers, à la différence de Kevin Comics, possèdent un système leur permettant de récupérer des exemplaires et revues invendus. Kevin Comics fait travailler un seul éditeur, Amos Oren, pour l'ensemble de ses publications. Les traductions ne correspondent pas aux standards de la traduction littéraire ou à celles financées par les plus importantes maisons d'édition locales. Le bédéiste Ouri Fink travaille un certain temps pour Kevin Comics, en 1987, éditant et adaptant en hébreu, plusieurs épisodes des séries *Superman* et *Spider-Man*. L'échec commercial de ce petit éditeur, s'explique, par l'étroitesse du marché israélien de la bande dessinée et, en même temps, la diffusion massive en Israël des adaptations au cinéma des aventures de plusieurs super-héros,

⁹⁷⁹ Né HIZKIYAHOU, Nissim (1961, Tel Aviv, État d'Israël). Illustrateur, caricaturiste et bédéiste, il joue un rôle de premier plan dans l'univers graphique israélien dès 1975, comme caricaturiste du magazine pour jeunes *Ma'ariv La-No'ar* (1975-1979) puis, comme éditeur graphique, des magazines *Otiyot* et *'Auto*. Illustrateur de livres réputé, ses caricatures paraissent ensuite dans les principaux journaux israéliens (*Ma'ariv*, *Yedi'ot 'Aharonot*, *The Jerusalem Post* et *Ha-'Olam Ha-Zeh*).

⁹⁸⁰ La revue est éditée par Marvel Comics depuis 1977.

⁹⁸¹ 1967-1978, *Gold Key Comics*, 61 numéros ; 1979-1981 et 1996-1998, Marvel, 18 numéros ; 1993-1996, Malibu, 1984-1996, DC Comics.

⁹⁸² ANONYME. « Sipourah chel hotsa'at " Kevin Comics " » [L'histoire des éditions Kevin Comics], *op. cit.*

⁹⁸³ Épisode paru à l'origine dans la revue *Terror of the Toad Men* (Stan Lee et Jack Kirby).

dont les versions en hébreu sont publiées par la revue. Le jeune lecteur préfère les films doublés ou sous-titrés en hébreu, aux magazines diffusés à faible échelle, lui proposant un matériel de piètre qualité.

Le marché israélien de la bande dessinée étant quasiment inexistant, il ne permet pas à un artiste d'envisager de vivre de ses émoluments comme bédéiste. C'est ainsi que Routou Modan travaille dès la fin de ses études comme illustratrice de revues et de livres pour enfants et animatrice de bande dessinée, par manque d'opportunité professionnelle dans l'univers de la bande dessinée.

Premier jalon d'une institutionnalisation du médium : enseignement supérieur et expositions

La société juive israélienne produit, au fur et à mesure de son développement, des symboles à son image. Ceux de la période 1975-1995 reflètent son caractère hétérogène, divisé, complexe et éclaté. Les dissensions et désaccords se retrouvent dans le mode de représentation choisi par le citoyen juif israélien et sa communauté d'origine (géographique et culturelle). Les deux développent des angles de vue particuliers sur les situations auxquelles ils sont confrontés. Le symbole par excellence du sabra, le chapeau benêt, change ainsi de statut, illustrant l'air du temps qui prévaut dans la société israélienne et, en parallèle, dans la bande dessinée locale. Il devient un sujet à controverse, non plus un élément unificateur, et symbolise à présent pour un nombre non négligeable d'Israéliens « l'arrogance ashkénaze⁹⁸⁴ ».

Longtemps plus célèbre caricaturiste israélien, et accessoirement bédéiste, Dosh voit l'aura de son personnage fétiche, Srouliq, pâlir au fil des années 1990, avec l'effacement de l'idéal et du projet sionistes. Il cesse d'œuvrer en tant que cadre d'expression collective des attentes et de l'identité des Juifs israéliens. Jamais remplacé par un autre symbole, il donne matière à la publication d'une bande dessinée en 1991, en anglais, dans le *Jerusalem Post*. S'éloignant de la représentation par Dosh en 1950 d'un nouveau Juif, produit d'un miracle historique, il n'exprime plus son émerveillement devant la capacité à édifier un être totalement neuf. Le personnage incarne à présent une époque et des Juifs israéliens passés de mode. Ce temps historique disparaît progressivement au sortir des années 1970. Le chapeau-benêt, une des composantes de l'uniforme de Srouliq, n'est plus porté en Israël. Sa disparition symbolise la chute d'une époque, les Juifs israéliens ne s'identifiant plus à lui. Le polisson n'est plus vénéré à travers le personnage, étant devenu le vestige d'un temps passé. Les qualités naturelles de Srouliq n'expliquent plus la réalité de façon adéquate.

Dans les années 1970-1990, la physionomie du personnage évolue légèrement : il prend de l'âge, effectue son service militaire, porte un pistolet-mitrailleur Uzi, combat, se justifie vis-à-vis du monde entier et de lui-même. Dosh prend en compte le contexte politique et adapte son personnage à ce dernier. Il abandonne son espièglerie au détriment de sa maturation, d'un sérieux, d'une prise de conscience. Une autre dimension de Srouliq émerge : il est représenté doté de traits de caractère négatifs : désagréable, insensible, colérique, avide, dépité ou malveillant⁹⁸⁵. Un hiatus apparaît entre l'image à laquelle certains souhaitent associer Srouliq et celle dans laquelle Dosh l'a figé. Essayant de cerner les limites du fossé séparant l'image véhiculée par Srouliq et la réalité de l'israélité juive, Dosh estime que cet envers du décor n'a rien à voir avec la réalité qu'il cherchait à personnaliser avec son invention. Les ennemis du peuple juif projettent sur lui en réalité ce qu'ils sont ou ce à quoi ils voudraient l'associer. Pour

⁹⁸⁴ BARNÉA, Nahoum. In MOSHIK (pseud. de Moshik Lin). *Ou-mah 'atem 'assitem bi-chvil medinah?* (And what have you Done for the Country?) [Et vous qu'avez-vous fait pour l'État ?] Tel Aviv (État d'Israël) : Zmora-Bitan Publishers, 1986, 23 p.

⁹⁸⁵ GOUREVITCH, Zali. « Masséhat ha-chovevout » [Le masque de l'espièglerie]. In DOLEV, Ganyah. *Dosh, qariqatourist, 1921-2000* [Dosh, caricaturiste, 1921-2000], *op. cit.* p. 19.

Dosh, ils veulent le démasquer et altérer la vision idéalisée de l'État d'Israël et de son citoyen modèle qu'il personnifie.

Les Israéliens ont muri et s'identifient à de nouveaux héros. La télévision et le « chacun chez soi et pour soi » ont remplacé la volonté de se mobiliser pour un objectif supérieur commun. Le dessinateur Doudou Géva perçoit bien cette situation ainsi que le montre sa parodie de Srouliq de 1998, où ce dernier, avachi dans un fauteuil, la télécommande à la main, regarde une émission. L'onction presque officielle donnée l'État d'Israël à Srouliq, dans sa capacité à personnifier l'israélité, via l'édition d'un timbre qui en reprend les traits, en 1998, sonne comme un « chant du cygne » pour ce personnage. Il n'incarne plus, à l'aube des années 2000, le Juif et le judaïsme israélien. Ces derniers se souviennent en réalité à peine, des traits de cette figure et de ce qu'elle pouvait signifier lorsque Dosh l'a créée et dessinée des décennies durant. Le symbole d'un « Nous collectif » est remplacé par une myriade d'images dépourvues de dénominateurs communs et de signes fédérateurs. L'image de ce Juif autant que du judaïsme dont il est porteur est passée de mode. La bande dessinée, à l'échelle de Dosh, restitue ce phénomène.

L'entrée en 1987 au Musée Israël à Jérusalem, d'éléments appartenant à la bande dessinée locale, est un autre indice de l'institutionnalisation progressive du médium. Le travail réalisé par Michael Netzer sur la série *Ouri On*⁹⁸⁶, est représenté au côté d'œuvres de bande dessinée signées Doudou Géva et Ouri Fink. Le musée expose le chandelier utilisé par le dessinateur comme symbole de puissance du super-héros, en compagnie d'autres modèles de chandeliers, créés au fil de l'histoire artistique juive. Ce choix illustre la très forte exposition médiatique dont bénéficie Michael Netzer dès son arrivée en Israël. Considéré comme une référence en matière de bande dessinée américaine avec un glorieux passé dans le registre du *comics*, il participe dorénavant à la transmission du judaïsme, via ses créations, en terre d'Israël.

La troisième forme que prend, encore balbutiante, l'institutionnalisation du médium « bande dessinée » dans le pays, est liée à l'Académie d'art et de design Betsalel. Michel Kichka initie les élèves de son cours, à partir de 1989⁹⁸⁷, à la bande dessinée. Bien qu'il touche relativement peu de monde, c'est un événement majeur dans l'univers de la bande dessinée locale. Il signifie en effet formation et transmission de ce médium dans un cadre académique. L'enseignant propose à son public scolaire, dès le début, de consulter les séries de bande dessinée qui semblent fondamentales à ses yeux : « Tintin et Moebius, [...] le magazine *Raw*⁹⁸⁸, Charles Burns⁹⁸⁹ (1955-), Robert Crumb. » La spécialisation « bande dessinée », au sein du département « communication visuelle », apparaît en 1991⁹⁹⁰, également placée sous la responsabilité de Michel Kichka. Celui-ci, dessinateur et caricaturiste, est identifié à la tradition de la bande dessinée européenne, franco-belge pour l'essentiel, qu'il importe en Israël avec son installation. Des départements « communication visuelle » vont également se développer dans

⁹⁸⁶ Dans cette série, les traits du héros ressemblent beaucoup à ceux du personnage de Mégalth, conçu par le dessinateur Neal Adams. NETZER, Michael. « Comments by Michael Netzer ». In THOMPSON, Steven. « Michael Netzer » *booksteve's library* [en ligne]. 29 avril 2006, URL : <http://booksteveslibrary.blogspot.fr/2006/04/michael-netzer.html>. Consulté en janvier 2019.

⁹⁸⁷ Selon d'autres sources, le bédéiste dispense des cours dans cette Académie dès 1982.

⁹⁸⁸ Anthologie annuelle de bande dessinée alternative, elle est publiée de 1980 à 1991 par le dessinateur Art Spiegelman et l'éditrice et rédactrice Françoise Mouly. Bénéficiant du travail de contributeurs américains, européens et parfois japonais, la revue propose aussi des réimpressions de récits majeurs de la bande dessinée (Windsor McCay...) et sert de cadre à la première publication de la série *Maus* d'Art Spiegelman.

⁹⁸⁹ BURNS, Charles (1955, Washington DC, États-Unis). Démarrant sa carrière en 1982 en dessinant la couverture de la revue *Raw* (n° 4), il publie ses premiers livres *Big Baby*, *Hard-Boiled* et *Detective Stories* aux éditions Raw Books. Sa nouvelle graphique *Black Whole*, publiée en 12 chapitres entre 1993 et 2004, assoit définitivement sa réputation et sa notoriété. Outre la bande dessinée, l'artiste est un dessinateur de publicité très demandé (sous contrat notamment avec la Coca-Cola Company).

⁹⁹⁰ Selon d'autres sources, cette spécialité est enseignée dès l'année 1992.

d'autres établissements d'enseignement artistique supérieur. De nombreux artistes sortent désormais diplômés de l'Académie d'art et de design Betsalel et de ces derniers.

Cette institution joue un rôle fondamental dans l'impulsion et le développement d'une formation de dessinateurs et de graphistes. Cette base solide et les heures consacrées spécifiquement à la bande dessinée suscitent des vocations artistiques naissantes, en plus des perspectives professionnelles qu'elles sont aptes à ouvrir. L'enseignement de la bande dessinée par des artistes confirmés possède également une dimension de pédagogie critique. Se devant de faire comprendre à ses étudiants, leurs bandes dessinées et illustrations, la bédéiste Routou Modan est tenue d'« y réfléchir elle-même d'une façon très claire ». Cette clarté rejaillit sur son propre travail. Le contact avec la jeunesse « des esprits neufs », est pour l'artiste fondamental, tant pour les choses qu'elle retire de ce dernier, que pour sa capacité à « rester à la page⁹⁹¹ ».

8. Entre diversité des genres et art individuel : la bande dessinée hébraïque en voie de légitimation (1995 à nos jours)
 - a. Contexte socio-historique de la diffusion et de l'éclatement de la bande dessinée hébraïque

La période s'ouvre sur la mort tragique du Premier ministre israélien Yitshaq Rabin, assassiné le 4 novembre 1995 par un Juif israélien religieux extrémiste. Cet assassinat intervient au terme d'un grand meeting pour la paix à Tel Aviv, en soutien aux accords israélo-palestiniens d'Oslo. Le volet II des accords d'Oslo viennent d'être signés, entre Yitshaq Rabin et le représentant de l'OLP, Yasser Arafat, le 28 septembre 1995 à Taba (Égypte) puis le 28 septembre 1995 à Washington, en présence du président américain Bill Clinton⁹⁹² (1946-) et des représentants de l'Union européenne, de la Russie, Égypte, Jordanie et Norvège. Le meurtrier, d'origine yéménite, venu des rangs du sionisme religieux et ayant effectué son service militaire dans la division d'élite Golani, agit pour empêcher l'installation d'un régime d'autonomie dans les territoires palestiniens et la rétrocession à celui-ci de leurs principales villes. Prétendant agir au nom de Dieu, il n'exprime aucun regret pour son acte.

Les années 1995-2010 sont marquées par une alternance de séquences de guerre particulièrement violentes et de tentatives pour solutionner le conflit par des voies pacifiques (négociations, rencontres, sommets, etc.). Le transfert de pouvoirs, au profit de l'Autorité palestinienne, se poursuit après 1996 et l'élection du nouveau Premier ministre israélien Benjamin Nétanyahou⁹⁹³ (1949-) avec la signature du protocole relatif au redéploiement dans Hébron entre lui et Yasser Arafat, le 17 janvier 1997⁹⁹⁴. Les deux leaders se retrouvent au sommet de Wye River (Maryland, États-Unis) en octobre 1998 et signent le 23 du mois le

⁹⁹¹ SACCO, Joe. « Interview with Routou Modan ». In MODAN, Routou, *op. cit.*, p. 176-183.

⁹⁹² Né CLINTON, William Jefferson Blythe II, dit « Bill » (1946, Hope, Arkansas, États-Unis). Gouverneur de l'Arkansas de 1979 à 1992, il est le 42^e président des États-Unis, un poste qu'il exerce de 1993 à 2001. Personnellement engagé dans la recherche d'une solution négociée au conflit israélo-palestinien, il reçoit le Premier ministre israélien Yitshaq Rabin et le président de l'Autorité palestinienne et de l'OLP Yasser Arafat à la Maison Blanche pour la signature des accords d'Oslo le 13 septembre 1993 et, une seconde fois, à sa résidence présidentielle de Camp David, pour une conférence au sommet israélo-palestinienne. Celle-ci se solde, malgré de réelles avancées, par un échec.

⁹⁹³ NÉTANYAHOU, Benjamin (1949, Tel Aviv, État d'Israël). Élu député sans discontinuer de novembre 1988 jusqu'en septembre 2019 pour le compte du Likoud, Benjamin Nétanyahou est l'homme qui a exercé le plus longtemps les fonctions de Premier ministre en Israël (1996 - 1999 ; 2009 - en cours).

⁹⁹⁴ L'accord prévoit le retrait de l'armée israélienne de la ville d'Hébron, à l'exception d'un seul secteur. La « Note pour mémoire » jointe à l'accord, mentionne le nouvel engagement israélien à procéder à d'autres redéploiements (déjà prévus) dans les territoires occupés par l'État d'Israël depuis 1967 et à négocier leur statut final deux mois après l'application de l'accord ; la partie palestinienne s'engage à réviser le contenu de la Charte nationale palestinienne, combattre le terrorisme et prévenir la violence. UNITED NATIONS, UNISPAL, DIVISION FOR PALESTINIAN RIGHTS. « Developments Related to the Middle East Peace Process n° 10 » *unispal* [en ligne]. Février 1997, URL : <https://www.un.org/unispal/document/auto-insert-209157>. Consulté en janvier 2019.

« Mémoire de Wye River⁹⁹⁵ ». Au terme d'un nouvel enlèvement, le président américain Clinton organise un sommet israélo-palestinien à Camp David, du 11 au 25 juillet 2000. Malgré de réelles avancées vers la conclusion d'un accord définitif mettant fin au conflit israélo-palestinien, les pourparlers s'achèvent sur un échec, aucune des deux parties ne signant le moindre document. Le président Clinton, tirant les enseignements, soumet de manière non-officielle aux parties ses propres paramètres⁹⁹⁶ de résolution du conflit, entre les 18 et 23 décembre 2000. Présentés oralement et conditionnés à leur acceptation « non négociable », ces paramètres sont finalement acceptés par l'État d'Israël et l'OLP, mais sans empêcher le déclenchement d'une nouvelle Intifada. Celle-ci, très meurtrière, s'achève en 2005. Cette même année, l'État d'Israël évacue la bande de Gaza, un territoire bientôt dirigé par le mouvement HAMAS (2006) et soumis à un blocus israélien (2007). La guerre de Gaza éclate en 2012 (14-21 novembre) ; l'armée israélienne bombarde le territoire de façon ininterrompue deux semaines durant. Cette phase aigüe du conflit israélo-palestinien démarre après la multiplication de tirs de roquettes et d'obus de mortier la semaine précédente, revendiqués par le HAMAS et les autres mouvements islamistes qui y sont implantés. Dénommé « pilier de défense » ou « colonne de nuée⁹⁹⁷ », ce conflit limité donne lieu à de nombreuses violations mutuelles du droit international humanitaire et se solde par un coût élevé acquitté par les civils des deux camps⁹⁹⁸. Il s'achève par un cessez-le-feu conclu entre l'État d'Israël et le mouvement HAMAS, grâce à la médiation de l'Égypte, le Conseil de sécurité des Nations unies n'étant pas parvenu à adopter une résolution à ce sujet dans les jours précédents.

La situation socio-économique en Israël

L'économie israélienne enregistre une importante croissance dans les années 1990, tirant partie des vagues d'émigration de Juifs russes (plus d'un million de nouveaux arrivants entre 1989 et 2006, 70 000 personnes entre 1992 et 1996 puis en 1999). La plupart des nouveaux arrivants (désormais 15 % de la population israélienne) sont des personnes hautement qualifiées et dotées d'un bagage scientifique et technologique. Le second facteur contribuant à la croissance israélienne est le processus de paix israélo-palestinien et surtout israélo-arabe (traité de paix avec la Jordanie en 1994). La situation change radicalement au début des années 2000 en raison de la seconde Intifada (septembre 2002-février 2005) et l'éclatement de la bulle spéculative d'Internet au niveau international, touchant les secteurs de l'informatique, du commerce électronique, des télécommunications (des domaines où des sociétés israéliennes sont bien implantées).

La seconde Intifada provoque un recul massif des investissements étrangers et du chiffre d'affaires de l'industrie touristique, en raison des dizaines de millions de dollars investis dans les infrastructures militaires et de l'incertitude liée à la situation causée par cette guerre israélo-palestinienne. Le chômage touche 10 % de la population active en 2000 ; l'économie connaît

⁹⁹⁵ La négociation pilotée par le président américain Bill Clinton débouche sur un accord prévoyant un nouveau redéploiement israélien en trois étapes ainsi qu'un engagement renouvelé des deux parties à lutter contre le terrorisme et les crimes visant des membres de la partie adverse. Celles-ci s'engagent également à coopérer sur le plan sécuritaire et à contribuer ensemble au développement économique de la rive occidentale du Jourdain et de la bande de Gaza. L'accord dit du « Wye River Memorandum » est signé le 24 octobre 1998.

⁹⁹⁶ Les « Clinton Proposal On Israeli-Palestinian Peace », soumises le 23 décembre 2000 aux parties israélienne et palestinienne, prévoient, pour l'essentiel, la création d'un État palestinien sur approximativement 95 % de la rive occidentale du Jourdain, une annexion par l'État d'Israël des 5 % restants où vivent 80 % des colons juifs qui y sont installés, un partage de souveraineté concernant Jérusalem-Est, une présence (temporaire) militaire internationale et israélienne dans la vallée du Jourdain et le retour des réfugiés arabes palestiniens, essentiellement dans le futur État palestinien.

⁹⁹⁷ Soit en hébreu (translittéré en français), 'Amoud 'Anan.

⁹⁹⁸ La dépêche de l'AFP, datée du 21 novembre 2012, mentionne 4 civils sur les 6 morts israéliens, 71 civils sur les 163 morts arabes palestiniens, dont 26 enfants ; la dépêche de l'agence Reuters, datée du même jour, fait état de la mort de 161 Palestiniens et 5 Israéliens.

en 2002 la pire récession depuis 1963 avec un recul du PIB de 2 %, en 2000 et 2001 et de 0,5 % en 2002, et un recul du taux de croissance de 8,5 % par tête d'habitant dans les années 2001-2003. Le rebond spectaculaire des années suivantes est dû à l'ouverture de nouveaux marchés aux exportateurs israéliens en Asie du Sud-Est et à l'accroissement de la demande internationale en matière de logiciels informatiques, un secteur où les sociétés israéliennes sont très performantes. Le taux de chômage est faible, inférieur à ceux de la majorité des pays occidentaux en 2009-2010, les investissements étrangers massifs (13 milliards de dollars en 2006). La relance de l'économie est également due à la réforme du système bancaire (2005) qui impose la concurrence entre grandes banques et généralise l'accès au crédit aux particuliers. L'État d'Israël devient membre de l'OCDE en septembre 2010⁹⁹⁹ malgré les objections de l'Autorité palestinienne, grâce à ses résultats exceptionnels obtenus à l'échelle mondiale dans les domaines scientifique et technologique. La croissance économique se poursuit malgré le conflit persistant avec les Palestiniens et la situation politique instable (guerre en Syrie, aux frontières d'Israël, et tension permanente avec l'Iran, en particulier concernant la question du nucléaire). Le PIB croît de 33 % entre 2002 et 2008, un succès retentissant qui ne bénéficie pas à toute la population, 20 % de la population israélienne au même moment vit en dessous du seuil de pauvreté¹⁰⁰⁰.

b. La bande dessinée hébraïque après 1995 : un genre éclaté
en développement, entre institutionnalisation et transmission

Diversité des tendances et ouverture sur le monde

Le quatrième âge de la bande dessinée hébraïque¹⁰⁰¹ témoigne d'un nouveau développement, aux plans qualitatif et quantitatif. Débutant en 1995 par une deuxième ligne de fracture, cette période est marquée par un éclatement du médium en plusieurs tendances, les récits à caractères satirique, populaire, fictif, personnel, religieux, etc. La scène locale israélienne reste néanmoins toujours réduite et confinée, dépourvue pratiquement de clubs d'amateurs, de lieux d'échanges et de boutiques spécialisées. Des artistes poursuivant leur carrière, entamée une vingtaine d'années plus tôt, coexistent avec des bédéistes dont l'activité repose sur les bases établies par leurs prédécesseurs. Ces derniers s'éloignent des certitudes idéologiques et philosophiques et donnent libre cours à leurs incertitudes et doutes. Le contenu de leurs séries est marqué par une dimension « introspective ». Les artistes, dans leur majorité, ne créent pas de séries de fiction populaires, se concentrant sur des récits à caractère personnel¹⁰⁰². Ils s'adressent à un public (lecteurs et spécialistes) de connaisseurs. Les bédéistes et leur public semblent baigner dans une forme de nostalgie, une sensation qui ressort à la lecture des œuvres produites à l'époque¹⁰⁰³. Trois artistes majeurs confirment l'importance de leur contribution au récit illustré israélien : Zé'ev Engelmayer, No'am Nadav et Itsiq Rennert. Parmi leurs collègues dominant dans la bande dessinée grand public deux dessinateurs en particulier, Ouri Fink et Chaï Tcharka.

La bande dessinée « grand public »

Jusqu'à la fin des années 1990, la collection *Zbeng!* d'Ouri Fink - à visée adolescente - est la seule œuvre de bande dessinée originale, créée en hébreu qui connaisse un grand succès public et commercial. Le récit illustré est encore lu par les lecteurs adultes comme un domaine

⁹⁹⁹ BBC NEWS. « OECD Members Vote Unanimously To Invite Israel To Join » *bbc* [en ligne]. 10 mai 2010, URL : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8672304.stm>. Consulté en janvier 2019.

¹⁰⁰⁰ SCHEINMANN, Gabriel M. « Israel and Economic Liberalization » *new society* [en ligne]. 9 juillet 2008, URL : <https://newsociety07.wordpress.com/2008/07/09/israel-and-economic-liberalization>. Consulté en janvier 2019.

¹⁰⁰¹ Ou le troisième âge de la bande dessinée israélienne.

¹⁰⁰² GA'ON, Galit. « X+y ». In GA'ON, Galit (ed.). *X+y comics yisra'éli, 1995-2010* [X+y la bande dessinée israélienne 1995-2010], *op. cit.*

¹⁰⁰³ DVASH, Maya. *Pits 'ei bagrouit, comics 'ivri, 75-95* [Boutons d'acné, la bande dessinée hébraïque, 75-95], *op. cit.*, p. 8.

de création artistique d'un niveau inférieur à celui d'autres productions culturelles plus « nobles », malgré de réelles réussites esthétiques. Ce public juge son contenu toujours médiocre. D'autres auteurs de bande dessinée parviennent également à concevoir des récits de qualité, ancrés spécifiquement dans la réalité israélienne. Chaï Tcharka est le second grand auteur de bande dessinée populaire à continuer de publier ses séries en Israël.

À côté de ces deux très gros vendeurs d'albums et de magazines de bande dessinée, de nouveaux artistes émergent, proposant des séries originales en hébreu. Ils s'installent durablement dans le paysage local du médium¹⁰⁰⁴, à commencer par Dovi Keich¹⁰⁰⁵ (1968 -). Illustrateur, bédéiste et animateur de films d'animation, celui-ci publie dès 1998 sa première série *Arthur* dans la revue *Massa Aher Li-Ladim* puis, en 2001, son premier album de bande dessinée, *Arthur autour du monde*¹⁰⁰⁶, destiné aux 6-8 ans. Les trois volumes de sa collection bâtie autour de Max, un jeune hérisson, paraissent en 2011 – *La grande balade de Max*¹⁰⁰⁷, en 2014 – *La machine du temps de Max*¹⁰⁰⁸ et en 2018 – *Le laboratoire de Max*¹⁰⁰⁹, sont des succès. Les auteurs Liat Rotner (1987- ; texte) et Érez Zadok¹⁰¹⁰ (1986- ; illustration et couleurs) signent également avec leur album *Miko Bell* en 2017, un des grands succès de la décennie.

Le bande dessinée féminine, le manga, l'univers Disney, le récit illustré alternatif et le roman graphique sont les autres genres qui émergent, chacun à son niveau, progressivement à côté de la tendance *mainstream* de la bande dessinée israélienne.

La bande dessinée féminine

La création de bande dessinée en hébreu est un univers essentiellement masculin jusqu'au début des années 1990. Cette situation change progressivement en Israël, un phénomène qui fait écho à la montée en puissance de bédéistes femmes, au niveau international (États-Unis, Japon...), elle-même consécutive au changement de statut de la femme dans la société en général. Une quarantaine d'années après, un courant de bande dessinée féminin émerge localement. Le ton, les thèmes et l'atmosphère divergent considérablement des créations d'artistes masculins. Parallèlement, un public de lectrices de bande dessinée s'aggrave dans le pays.

La bande dessinée féminine affirme de plus en plus son influence, tant par son originalité que sa présence. Orit Arif (1971 -) incarne bien cette nouvelle génération de jeunes bédéistes femmes d'expression hébraïque. Ses séries paraissent d'abord sur son blog personnel intitulé *Salut, quelqu'un m'écoute-t-il ?* et à partir de 2006, sur le site *Rechimot* (créé en 2007). Elle y publie l'ensemble de ses premières courtes séries. D'inspiration intimiste, l'auteure prolonge celles-ci par une première revue de bande dessinée nommée *Une dernière fois et stop*¹⁰¹¹, publiée en 2011. Son style est très marqué par l'outillage informatique qu'elle emploie : d'abord

¹⁰⁰⁴ NUSKO (pseud. de Nissim Hizkiyahou). *In* RAK, Na'amah. « Lamahyaldei yisra'el megalim et ha-comics raq be-chanim ha-aaronot? » [Pourquoi les enfants d'Israël découvrent-ils seulement la bande dessinée ces dernières années ?] *time out magazine (Israel)* [en ligne]. 3 avril 2018, URL : [http:// timeout.co.il/](http://timeout.co.il/). Consulté en janvier 2019.

¹⁰⁰⁵ KEICH (ou KAYKH), Dovi (1968, Jérusalem). L'artiste diplômé de l'Académie d'art et de design Betsalel en 1995 (département « communication visuelle »), remporte avec son film de sortie d'école, *Petit*, le prix du meilleur film d'étudiant au Festival international du film d'animation pour enfants de Moscou.

¹⁰⁰⁶ KEICH, Dovi. *'Artour mi-saviv la-'olam* [Arthur autour du monde]. Tel Aviv (État d'Israël) : Am Oved, 2001 (5761), 47 p. Le récit dépeint les multiples voyages effectués par le petit héros aux quatre coins du monde.

¹⁰⁰⁷ KEICH, Dovi. *Ha-tiyoul ha-gadol chel max* [La grande balade de Max]. Or Yehoudah (État d'Israël) : Kinneret, Zmora-Bitan, Dvir, 2011 (5771), 87 p.

¹⁰⁰⁸ KEICH, Dovi. *Mekhonat ha-zman chel max* [La machine du temps de Max]. Tel Aviv (État d'Israël) : Kinneret, 2014 (5774), 71 p.

¹⁰⁰⁹ KEICH, Dovi. *Ha-ma'abadah chel max* [Le laboratoire de Max]. Hével Modi'in (État d'Israël) : Kinneret, 2018, 71 p. S'adressant à un public de très jeunes enfants, il dépeint avec humour les efforts d'un petit hérisson, Max, pour devenir le premier prix Nobel parmi les animaux de son genre. Cherchant l'invention qui lui permettra de décrocher cette récompense, il passe en revue toutes celles réalisées déjà en Israël.

¹⁰¹⁰ ZADOK, Érez (1986, État d'Israël). L'artiste sort diplômé de l'Académie d'art et de design Betsalel en 2014, dans le département « communication visuelle ».

¹⁰¹¹ ARIF, Orit. *Pa'am aaronah ve-day* [Une dernière fois et stop]. Qiryat Tiv'on (État d'Israël) : s. d., 2011, 30 p.

dessiné au crayon simple, l'artiste scanne ce dernier de façon à lui conserver son « aspect granuleux » puis le colorie à l'aide du logiciel *Photoshop*®. Les trois récits dans la revue ont le même fondement psychologique, illustrant le thème du « ratage et des promesses non concrétisées¹⁰¹² ». Son premier roman graphique intitulé *Salut, quelqu'un m'entend-t-il : journal graphique*¹⁰¹³ sort en 2019, traitant exclusivement de questions intimes et à caractère autobiographique.

Le manga

Le manga fait une timide apparition en Israël au milieu des années 2000. Cette arrivée tardive témoigne de la relative déconnexion du récit illustré local vis-à-vis du marché mondial de la bande dessinée¹⁰¹⁴. Elle atteste à sa manière aussi de la vivacité du terreau créatif israélien, nourri de vécu commun, de culture juive et de langue hébraïque.

Parallèlement à la sortie de *Zbeng! Manga* d'Ouri Fink, un groupe d'auteurs et d'amateurs de mangas japonais crée, en 2007, l'Association israélienne du manga et de l'animé. Cette petite structure promeut la culture japonaise et la diffusion du manga en Israël. Sans but lucratif, elle est d'abord affiliée à l'Association israélienne de science-fiction et d'*heroic fantasy* puis devient totalement indépendante à partir de novembre 2016. Organisant chaque année depuis 2009, une « conférence de l'animé et du manga » en Israël, elle popularise la culture de ce genre dominant de la bande dessinée mondiale. Le public israélien est également informé à cette date de l'évolution des mouvements culturels au Japon. Cette manifestation donne l'occasion d'organiser des sessions de *gaming*¹⁰¹⁵. Deux autres grandes manifestations se déroulent sous l'égide de l'Association, l'une au moment de la fête de Pourim, le Haroucon depuis 2008, l'autre, en été, la conférence de l'animé et du manga israélien. Tenues dans le Centre international des congrès à Jérusalem, elles sont de franc succès, parvenant à réunir jusqu'à 3500 participants. La structure représente également les amateurs israéliens de mangas au sein du World Cosplay¹⁰¹⁶ Committee.

L'univers Disney en Israël

Les adaptations en bande dessinée des productions des studios Disney ont du mal à exister dans leur version hébraïsée en Israël. La société Disney y publie dans les années 1997-2010 le magazine *Le monde de Disney*¹⁰¹⁷, d'abord à un rythme mensuel puis hebdomadaire (1998-2010). Celui-ci comprend différentes rubriques, parmi lesquelles des traductions hébraïques de bandes dessinées américaines (*Mickey Mouse, Donald Duck...*), de l'initiation à l'anglais, des jeux (rébus, charades) et des dessins et dédicaces de jeunes lecteurs. Ne trouvant pas son public, il est arrêté définitivement en novembre 2010 et remplacé par la revue *Le monde des enfants*¹⁰¹⁸. Celle-ci cesse de paraître en décembre 2011.

Situation de la bande dessinée alternative et des fanzines

Différents collectifs d'artistes visuels se constituent ou, déjà créés, poursuivent leurs activités. Parmi ces pépinières de futurs talents de la bande dessinée israélienne, ressortent les

¹⁰¹² ARIF, Orit. In ENDERMAN, Nirit. « Orit Arif mefarsémèt séfèr 'im comics pri 'eitah » [Orit Arif publie un livre de bande dessinée originale] *haaretz* [en ligne]. 1^{er} mars 2011, URL : <https://www.haaretz.co.il/gallery/1.1470251>. Consulté en janvier 2019.

¹⁰¹³ ARIF, Orit. *Hi, michéhou chomé'a oti, yoman grafi* [Salut, quelqu'un m'entend-t-il : journal graphique]. Qiryat Tiv'on (État d'Israël) : Ana'aref, 2019, 151 p.

¹⁰¹⁴ La part occupée par le manga dans les ventes d'albums et la production de séries sur les continents européen et américain est un très bon indice de son omniprésence. Le manga trône ainsi depuis une trentaine d'années, en tête des ventes en France.

¹⁰¹⁵ Terme désignant la pratique régulière du jeu-vidéo sur console.

¹⁰¹⁶ Composé des mots anglais *Costum* et *Play*, le *Cosplay* est une activité consistant à imiter le costume, les cheveux et l'allure de héros de bande dessinée et de dessins animés, principalement japonais, avec des particularités locales comme aux États-Unis. Les amateurs de *Cosplay* se déguisent lors des réunions américaines en héros de *Star Trek*.

¹⁰¹⁷ En hébreu (translittéré en français), 'Olam *chel disney*.

¹⁰¹⁸ En hébreu (translittéré en français), 'Olam *ha-yeladim*.

Collectif du Trou¹⁰¹⁹, Collectif A4¹⁰²⁰, Collectif Dimona¹⁰²¹, Collectif Plan B¹⁰²², Collectif Rien dans la pita¹⁰²³, Actus Tragicus et le projet « Littérature de gare¹⁰²⁴ ». Une culture du fanzine s’installe dans leur sillage avec les magazines *Stiyot Chel Pingwouinim*¹⁰²⁵, *A4*, *Kloum Ba-Pitah*¹⁰²⁶ et *Plan B*. Le mode de production et de partage inhérent aux collectifs recèle une forte dimension politique, au sens large du terme, qui s’exprime souvent sous forme de satire sociale. Il traduit également le choix des artistes de publier des séries sur papier, en dehors du cadre limitatif imposé par les institutions journalistiques et retrouver une forme d’authenticité artistique. Sans pour autant refuser d’intégrer de grandes maisons d’éditions, comme par exemple les membres du Collectif du Trou.

Le collectif de dessinateurs de bande dessinée alternative Actus Tragicus est celui dont la réussite commerciale et artistique est la plus notable et l’activité s’inscrit le plus longtemps dans la durée. Ses cinq membres s’inspirent d’un collectif allemand, constitué dans l’ex-RDA autour des illustrateurs Anke Feuchtenberger (1963 -), Atak¹⁰²⁷ (1967-) et Henning Wagenbreth (1962 -). Ils privilégient le récit illustré alternatif, l’estimant plus intéressant que d’autres courants plus populaires, voire lucratifs. Quitte à essuyer de fortes pertes financières, les artistes israéliens décident de cesser de produire du matériel « commercial ». Actus Tragicus diffuse des séries autoproduites, certaines sortant en anglais, le collectif souhaitant dès ses débuts les diffuser en Israël, autant qu’à l’étranger. Ses membres estiment pouvoir mieux installer leur collectif dans la durée et ne pas perdre le lecteur, celui-ci étant familier de la production anglaise et américaine. Ce choix linguistique vaut à Actus Tragicus des critiques en Israël. Chacun des membres produit, distribue et promeut les œuvres du groupe, en même temps qu’il conçoit ses propres séries. Intégrée au processus de création la critique du travail réalisé par chacun, librement acceptée, doit améliorer le résultat final. Tout est discuté, « de l’idée abstraite jusqu’au coloriage¹⁰²⁸ ». Ce mode de fonctionnement permet de dépasser la solitude à laquelle est souvent confronté le bédéiste, au moment de concevoir sa série dans son studio. Désormais, avant l’envoi à l’imprimeur, le contenu peut être utilement modifié et bonifié. La bienveillance et l’amitié de tout le collectif est un gage d’honnêteté dans la formulation de critiques adressées mutuellement à l’un et à l’autre de ses membres.

La production artistique de Routou Modan s’inscrit, après sa création, dans le cadre du collectif Actus Tragicus. La bédéiste sollicite ainsi également ses camarades pour ses propres œuvres, indépendamment de celles que publie ses partenaires. Elle les consulte notamment tout au long du processus de création de son roman graphique *Exit Wounds*¹⁰²⁹.

¹⁰¹⁹ Soit en hébreu, Havourat Ha-Hor. Le collectif est actif de 1998 à 2001.

¹⁰²⁰ Soit en hébreu, Havourat A4. Le collectif est actif dans les années 2003-2004. WALLA ! NEWS. « Li-di’at hovevei ha-comics » [Avis aux amateurs de bande dessinée] *walla! news* [en ligne]. 20 février 2003, URL : <http://news.walla.co.il/?w=//35199>. Consulté en janvier 2019 ; WALLA ! NEWS. « Mahapékhath ha-comics yots’èt la-dérèkh » [La révolution de la bande dessinée débute] *walla! news* [en ligne]. 3 avril 2003, URL : <https://e.walla.co.il/item/371058>. Consulté en janvier 2019.

¹⁰²¹ Soit en hébreu (translittéré en français), Havourat Dimona. Le collectif, créé par le bédéiste Amitay Sandy, est composé de 5 artistes et publie des recueils de séries en anglais. Il vise dans son travail à redéfinir les limites du médium « bande dessinée » en traitant de thèmes tournant autour de la vie des artistes eux-mêmes.

¹⁰²² Soit en hébreu (translittéré en français), Havourat Plan B. Le collectif est actif dans la région de Tel Aviv entre 2001 et 2005.

¹⁰²³ Soit en hébreu (translittéré en français), Kloum Ba-Pitah. Le collectif est actif en 2001.

¹⁰²⁴ Soit en hébreu (translittéré en français), Proyekt Sifrouit Zolah. Le collectif est actif en 2005. Il publie un seul numéro de la revue *Sifrouit Zolah* sous la direction de Doudou Géva. GÉVA, Doudou et al. *Sifrouit zolah* [Littérature de gare]. Tel Aviv (État d’Israël) : Hotsa’at Ha-Barvaz, 2005 (5765), 42 p.

¹⁰²⁵ Soit en français, « Déviances de pingouins ». Les 21 numéros de la revue, créée en 1991 à Kfar Saba par Eyal Ben Moché et Yo’av Ségal, tous deux âgés de 17 ans, et publiée ensuite par le collectif du même nom, sortent entre 1991 et 1998.

¹⁰²⁶ Soit en français, « Rien dans la pita ».

¹⁰²⁷ Né BARBER, George.

¹⁰²⁸ SACCO, Joe. « Interview with Rutu Modan ». In MODAN, Routou. *Exit Wounds*, op. cit., p.178.

¹⁰²⁹ MODAN, Routou. *Exit Wounds*. Montréal (Canada) : Drawn & Quarterly, 2007, 183 p. ; MODAN, Routou. *Qarov-rahoq* [Près-loin]. Tel Aviv (État d’Israël) : Am Oved, 2008 (5768), 172 p.

Influencés dès ses débuts par la bande dessinée américaine et européenne, les cinq membres souhaitent observer un standard de qualité élevé. Les premières séries sont publiées dans des brochures en noir et blanc, de petit format, lesquelles leur valent d'être invités au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême. Des dessinateurs israéliens se retrouvent ainsi pour la première fois, au milieu d'une concentration de lecteurs, amateurs et producteurs de bande dessinée, venus du monde entier. Cette rencontre marque profondément Routou Modan, laquelle constate alors qu'« aimer la bande dessinée n'est pas une sorte de maladie mentale rare¹⁰³⁰ ».

Le roman graphique

Le roman graphique hébreu est un phénomène qui s'installe dans la durée. Arrivé tardivement sur le marché israélien, il donne lieu à une réelle médiatisation. Les premières œuvres du genre à forte diffusion sortent au début des années 2000 dans le pays. Ce genre recouvre dans le pays, à la fois la traduction en hébreu d'œuvres étrangères de bande dessinée et la publication d'un matériel original en hébreu (Routou Modan, Michel Kichka). La constance de ces parutions traduit la place semble-t-il acquise par la bande dessinée dans la culture israélienne, au point de devenir un moyen d'expression « normal ».

Le succès en 2007-2008 du livre de Routou Modan, *Exit wounds* et son exceptionnel accueil public et critique témoigne de cette situation. Son auteure peut grâce à lui franchir « un grand pas¹⁰³¹ ». Par son intermédiaire, elle touche le plus vaste public qui lui ait jamais été donné d'atteindre. Pour la première fois, la bédéiste signe un long récit et dessine un roman graphique dans son intégralité. Ce faisant, elle atteint des objectifs artistiques et professionnels très largement supérieurs à ceux que pouvaient lui offrir jusqu'alors les brèves histoires de bande dessinée qu'elle avait écrites.

Statut du bédéiste, état du marché

Les bédéistes israéliens des années 1990 ne se réfèrent, pas dans leur travail, à la bande dessinée hébraïque des débuts. Leur production ne s'enracine pas dans le terreau des années 1930-1960. Les artistes publiés en Israël travaillent pour l'essentiel aussi comme caricaturistes, honorant les demandes des rédacteurs en chef de journaux. Ce faisant, ils illustrent aussi des bandes dessinées dans les suppléments « enfants » des organes de presse¹⁰³² ou publient des *comic strips*. Face à eux, les rédacteurs en chef de journaux publiés dans les années 2000 ne leur facilitent pas la tâche. Ils sont influencés par les récits illustrés des années 1930-1940 avec lesquels ils ont grandi, en particulier *Ouri Mouri* d'Arié Navon et Léah Goldberg. Au premier plan, viennent pour eux les caricatures destinées à un public adulte. Ils relèguent à une place très marginale la mini-série de bande dessinée.

Le nombre de bédéistes croît néanmoins régulièrement. Ceux-ci évoluent dans un contexte fluctuant entre indépendance et engagement, sensibilités politiques de gauche et droite, famille traditionnelle et nouveaux modèles de foyers. Dédoublant toujours leurs activités, entre caricature et illustration, ils s'inscrivent dans la lignée des premiers artistes du genre, comme en son temps Arié Navon. L'artiste et dessinateur Zus publie ainsi, 60 ans plus tard, caricatures dans le grand quotidien du soir *Ma'ariv*, en même temps que sortent, deux années durant, les épisodes de sa série de bande dessinée intitulée *Les orphelins de la tempête*¹⁰³³, dans le

¹⁰³⁰ SACCO, Joe. « Interview with Rutu Modan ». In MODAN, Routou, *op. cit.*, p. 176-178.

¹⁰³¹ NUSKO (pseud. de Nissim Hizkiyahou). In RAK, Na'amah. « *Lamah yaldei yisra'el megalim èt ha-comics raq be-chanim ha-aharonot ?* » [Pourquoi les enfants d'Israël découvrent-ils seulement la bande dessinée ces dernières années ?], *op. cit.*

¹⁰³² GA'ON, Galit. « X+y ». In GA'ON, Galit (ed.). *X+y comics yisra'eli, 1995-2010* [X+y bande dessinée israélienne 1995-2010], *op. cit.*, p. 4.

¹⁰³³ ZUS (pseud. de Ron Zissenbakh). « Yetomei ha-sa'arah » [Les orphelins de la tempête] *galeriyah haaretz orla* [en ligne]. S. d., URL : <http://www.orla.co.il/>. Consulté en janvier 2019.

supplément *Galériyah* du journal *Ha'Aretz*. Il illustre jusqu'à sa mort, en 2018, cette tendance omniprésente dans la bande dessinée israélienne.

Les artistes publiant exclusivement de la bande dessinée sont très rares, quoique leur nombre augmente continuellement. Peu de bédéistes ne s'engagent pas en parallèle dans d'autres projets nécessitant l'emploi de moyens d'expression visuelle différents. Les créateurs et lecteurs de bande dessinée en Israël forment un groupe quantitativement trop réduit pour susciter la création d'associations de fans ou celle d'une culture de l'échange et de la vente de revues de bande dessinée. Les acheteurs de ces dernières sont pourtant, dans leur majorité, des passionnés, conservant précieusement les publications achetées¹⁰³⁴, quel que soit le genre : satirique, populaire, de divertissement, d'aventures, introspective, etc. Les grands amateurs de ce médium dans les années 2000 semblent être souvent des étudiants en communication visuelle¹⁰³⁵. Leur nombre reflète celui des artistes publiant exclusivement de la bande dessinée, y compris chez ceux reconnus au niveau international.

Ce constat n'empêche pas le dessinateur Nusko de se montrer très actif durant les onze années de sa présidence, à la tête de l'Association des caricaturistes et des bédéistes israéliens. Le bédéiste de renom Michel Kichka lui succède à la tête de la structure en 2004 jusqu'en 2010. Celle-ci est particulièrement efficace dans le domaine de la diffusion et de l'organisation d'événements liés à la bande dessinée. L'Association est ainsi à l'origine du festival Animix, d'animation de bande dessinée et de la caricature. Celui-ci se tient chaque année depuis 2000 à la cinémathèque de Tel Aviv, avec pour commissaire. Elle organise à partir de 2004, l'exposition annuelle de caricatures à Holon, intitulée *L'année passée*¹⁰³⁶.

Outre le Musée de la caricature et de la bande dessinée fondé à l'initiative et grâce au travail de l'Association, et tout particulièrement de son président Michel Kichka, elle réceptionne et traite, associée à la marie de Holon, le fonds Friedel Stern en 2010. Celle-ci organise deux ans plus tard, le concours « Friedel », récompensant la meilleure caricature non politique.

La bande dessinée israélienne dans les années 2000 tend à se segmenter, se subdivisant par catégorie d'âge de lecteurs. Parmi les plus gros succès des deux premières décennies de la période, figurent, destinées au premier âge, les traductions et adaptations en hébreu de deux séries parues aux États-Unis, signées Dav Pilkey¹⁰³⁷ (1966-) : *Captain Underpants*¹⁰³⁸ et *Dog Man*¹⁰³⁹. Les séries *Amulet*¹⁰⁴⁰ de Kazu Kibuishi (1978 -) et *Avatar : The Last Airbender, The Last Adventures*¹⁰⁴¹, créée par Michael Dante Di Martino (1974 -) et Bryan Conietzko (1975 -) dans leur adaptation en hébreu, également destinées à un public enfantin (8-10 ans), constituent deux autres grandes réussites commerciales de l'époque en Israël. Le public adolescent plébiscite, pour sa part, dans leur version traduite et adaptée en hébreu, les séries *Roller Girl*¹⁰⁴²

¹⁰³⁴ GA'ON, Galit. « X+y ». In GA'ON, Galit (ed.). *X+y comics yisra'éli, 1995-2010* [X+y, bande dessinée israélienne 1995-2010], *op. cit.*, p. 4.

¹⁰³⁵ *Idem.*

¹⁰³⁶ Soit en hébreu (translittéré en français), *Ha-chanah che-haytah*.

¹⁰³⁷ Né MURRAY PILKEY, David Jr. (1966, Cleveland, Ohio, États-Unis).

¹⁰³⁸ Le premier volume de la collection sort en noir et blanc en 1997. PILKEY, Dav. *The Adventures of Captain Underpants*. Pittsburgh (Pennsylvanie, États-Unis) : Scholastic, 125 p. Le livre ressort en couleur aux mêmes éditions en 2013.

¹⁰³⁹ Le premier album de la série *Dog Man* sort en 1997, le second, *Dog Man Unleashed* en 2017 et le dernier, *Dog Man Brawl of the Wild* en 2018. PILKEY, Dav et ASHEROV, Êrèz (traduction). *'Ich ha-kélèv* [L'homme au chien]. Hével Modi'in (État d'Israël) : Kinneret, coll. « 'Ich ha-kélev », n°1, 2017 (5777), 229 p.

¹⁰⁴⁰ Collection de romans graphiques destinée aux enfants, les différents volumes racontent les aventures fantastiques d'Emily et de son frère Navin. Les huit volumes de la série sortent aux États-Unis entre 2008 et 2018.

¹⁰⁴¹ Anthologie de nouvelles graphiques courtes, créée par Michael Dante Di Martino et Bryan Conietzko, elle paraît entre 2005 et 2011. Les textes, illustrations et couleurs sont l'œuvre de différents artistes (auteurs, illustrateurs, coloristes), collaborant alternativement chacun à plusieurs épisodes.

¹⁰⁴² JAMIESON, Victoria. *Roller Girl*. New York (État de New York, États-Unis) : Dial Books For Young Readers, 2016, 239 p.

(2017) de Victoria Jamieson¹⁰⁴³, *Smile*¹⁰⁴⁴ (2014) et *Sisters*¹⁰⁴⁵ (2017) de Raina Telgemeier, faisant d'elles des best-sellers des années 2010-2018.

Le marché de la bande dessinée israélienne connaît un réel petit boom au début des années 2000. Le nombre d'albums de bande dessinée originaux augmente sensiblement ainsi que celui des traductions en hébreu de séries étrangères. Il bénéficie de l'impact des sorties en Israël de films à gros budgets américains, dont les scénarios sont basés sur des récits de bande dessinée. La directrice de collection des livres pour la jeunesse et la bande dessinée, de la société d'édition israélienne Kinneret – Zmora – Dvir, Michal Paz-Klapp, impulse au même moment pour le compte de cette dernière, une politique de traduction ambitieuse. Le dynamisme du Musée de la bande dessinée et de la caricature à Holon, créé en 2007, apporte également dans ce domaine une contribution décisive.

Les premiers magasins spécialisés en bande dessinée apparaissent en 2001, avec la création d'une boutique en ligne, Comics Ve-Yeraqot. Celle-ci se transforme en boutique physique installée à Tel Aviv (2004), puis essaime en un réseau national de diffusion de bande dessinée. Une seconde unité s'ouvre à Ra'anana en juin 2009. Le réseau Comics Ve-Yeraqot est couronné du prix Eisner en 2011, catégorie « magasin de bande dessinée au détail » pour l'excellence de son travail. La société Comikaza ouvre pour sa part, en 2003 à Ramat Aviv, son premier magasin de bande dessinée. Elle propose l'année suivante, des traductions de plusieurs épisodes de la série de bande dessinée *Spider-Man*, lesquels sont une réussite. Le magasin s'installe ensuite, en 2007, dans le Centre Dizengoff en plein cœur de Tel Aviv, devenant un point de ralliement régulier pour les amateurs du genre.

Le mouvement général de popularisation de la bande dessinée est également alimenté depuis 2011 avec la célébration en Israël de « La Journée du livre de bande dessinée gratuite¹⁰⁴⁶ ». Celle-ci se déroule en association avec les magasins spécialisés en bande dessinée – Comikaza et le réseau de boutiques Comics Ve-Yeraqot - et le Musée de la caricature et de la bande dessinée israélienne. L'objectif recherché dans ce pays comme ailleurs est de promouvoir la lecture de la bande dessinée et de soutenir les magasins spécialisés.

Renouvellement du public et début de réhabilitation

La bande dessinée reste produite « à la marge des principaux courants artistiques¹⁰⁴⁷ », de la littérature, du cinéma et des autres arts israéliens. Les artistes bénéficient d'une très faible reconnaissance sociale. Le médium s'adresse encore, très majoritairement, à un public enfantin jusque dans les années 1990. Il reste encore perçu comme un mode d'expression lui étant destiné, car le grand public garde en souvenir les séries publiées pour enfants et jeunes en leur temps par d'importants quotidiens juifs ou dans les quelques rares revues spécialisées pour la jeunesse. Reléguées dans les pages de fin de journaux et de publications dans les années 2000, les *comic strips* n'apparaissent pas réellement comme un mode d'expression autonome et un médium s'adressant à un public adulte.

À la fin des années 1990 pourtant, le récit illustré israélien connaît un lent processus de réhabilitation à l'instar du reste du monde. Les séries commencent à s'adresser à un lectorat d'adolescents et d'adultes comme dans les pays où ce médium est un genre culturel reconnu. Les histoires ne sont plus centrées exclusivement sur des super-héros, et s'écrivent maintenant autour d'anti-héros, voire de simples personnages, héros du quotidien. La palette des genres

¹⁰⁴³ JAMIESON, Victoria (date inconnue, Havertown, Pennsylvanie, États-Unis).

¹⁰⁴⁴ TELGEMEIER, Raina et KATZ, Oranah. *Hiyoukh* [Sourire]. Or Yehoudah (État d'Israël) : Kinneret, 2014 (5774), 213 p.

¹⁰⁴⁵ TELGEMEIER, Raina et KATZ, Oranah. *Ahayot* [Sœurs]. Or Yehoudah (État d'Israël) : Kinneret, 2017 (5777), 199 p.

¹⁰⁴⁶ Soit en anglais, « The Free Comics Book Day ».

¹⁰⁴⁷ PAZ-KLAPP, Michal. In RAK, Na'amah. « Lamah yaldei yisra'el megalim èt ha-comics raq be-chanim ha-aḥaronot ? » [Pourquoi les enfants d'Israël découvrent-ils seulement la bande dessinée ces dernières années ?], *op. cit.*

se diversifie considérablement : le divertissement humoristique, ou doté d'un caractère naïf, côtoie à présent les récits à caractères érotique ou macabre.

La reconnaissance du médium par les institutions et les médias progresse tout en restant lacunaire. Les séries en ligne sur Internet et la diffusion de films tirés de séries de bande dessinée participent également de cette tendance. Le public adulte (lecteurs, parents) change sa vision de la bande dessinée au début des années 2000, en particulier après le succès phénoménal de la traduction en hébreu¹⁰⁴⁸ de la série américaine *Bone*¹⁰⁴⁹ de Jeff Smith¹⁰⁵⁰ (1960 -). Désormais, les lecteurs plus âgés constatent qu'une bande dessinée peut être une réussite, basée sur un contenu « de qualité », et publié au terme d'un processus de travail « profond et investi¹⁰⁵¹ ».

Avec l'ouverture des magasins spécialisés en bande dessinée, l'autre phénomène de masse est la tenue de festivals consacrés à la bande dessinée et aux films d'animation. Temps fort du monde de la bande dessinée locale, le festival international de l'animation, de la bande dessinée et de la caricature, Animix, se déroule à Tel Aviv depuis 2000. Soutenu par la Commission cinématographique du ministère de la Culture et la division « événements » de la mairie de Tel Aviv, il se tient 4 jours durant, au mois d'août, à la cinémathèque de la ville. Outre les projections de films d'animation, l'organisation d'ateliers de bande dessinée et d'animation et la présence de dizaines de stands de vente d'articles, le festival sert de cadre à des rencontres entre les artistes œuvrant dans les univers qu'il célèbre et popularise. Devenu un événement majeur de la bande dessinée et de la caricature israélienne et mondiale, d'importants artistes étrangers et leurs homologues israéliens les plus en vue, sont invités à chaque session. La fréquentation oscille entre 15000 et 20 000 visiteurs venus de tout le pays¹⁰⁵². La moitié d'entre eux¹⁰⁵³, en 2015, est composée d'enfants ou de jeunes. Le festival s'adresse à des publics de tous âges, à partir de la première enfance, avec une majorité de programmes destinée à un public adulte. Plusieurs milliers de personnes participent à la grande vente de bandes dessinées qui a lieu durant cette manifestation.

Le public amateur de bande dessinée tend à se rajeunir dans les années 2000. Descendant sensiblement sous la barre des douze ans, comme le constatent les quelques magasins de bande dessinée en activité en Israël, il est sollicité sans arrêt par les médias numériques. Ce phénomène ne fait pas reculer les ventes de revues de bande dessinée en Israël. Plus encore, le nombre de jeunes lecteurs progresse car ces derniers sont très réceptifs à leur contenu¹⁰⁵⁴.

Institutionnalisation et transmission du médium

Le Musée de la caricature

L'ouverture du Musée israélien de la caricature et de la bande dessinée, en 2007, à Holon, constitue un jalon important dans la réhabilitation de la bande dessinée hébraïque et l'institutionnalisation de cet art. Celui-ci devient officiellement une composante de la culture

¹⁰⁴⁸ Les 10 albums de la série *Bone* sont traduits en hébreu entre 2008 – *Herheq mi-boneville* [Loin de Boneville] (Out From Boneville) - et 2012 – *Kètèr ha-qarnayim* [La couronne des aiguilles ou des rayons] (Crown of Horns).

¹⁰⁴⁹ Écrite et dessinée par Jeff Smith, et publiée entre juillet 1991 et juin 2004 dans 55 numéros de la revue *Image Comics* et de 1995 à 2004, sous forme de 10 albums en noir et blanc (réédités ensuite en couleur), la série oscille entre récits comique et fantastique. Elle raconte l'histoire des trois cousins Bone : Fone, Phoney et Smiley, petits personnages à gros nez, plongés dans une contrée peuplée de créatures et d'êtres humains étranges, dans laquelle ils se rendent à partir de leur ville, Boneville. La série est couronnée entre 1993 et 2005 de 9 Eisner Awards et 8 Harvey Awards.

¹⁰⁵⁰ SMITH, Jeff (1960, Columbus, Ohio, États-Unis).

¹⁰⁵¹ PAZ-KLAPP, Michal. In RAK, Na'amah. « Lamah yaldei yisra'el megalim èt ha-comics raq be-chanim ha-aharonot ? » [Pourquoi les enfants d'Israël découvrent-t-ils seulement la bande dessinée ces dernières années ?], *op. cit.*

¹⁰⁵² Chiffres communiqués par le festival lui-même.

¹⁰⁵³ NUSKO (pseud.de Nissim Hizkiyahou). In RAK, Na'amah. « Lamah yaldei yisra'el megalim èt ha-comics raq be-chanim ha-aharonot ? » [Pourquoi les enfants d'Israël découvrent-t-ils seulement la bande dessinée ces dernières années ?], *op. cit.*

¹⁰⁵⁴ SACCO, Joe. « Interview with Rutu Modan ». In MODAN, Routou. *Exit Wounds*, *op. cit.*.

populaire du pays. L'essentiel de ses créateurs y est représenté, qu'il s'agisse des dessinateurs engagés des débuts ou de l'artiste suspicieux envers l'État et investi dans un travail individuel.

La dessinatrice Friedel Stern donne en 2010, par testament, son fonds d'archives personnel de 250 000 pièces. Sa numérisation, en partenariat avec l'université d'Harvard, est achevée en 2016. L'entreprise témoigne de la place notable occupée par Friedel Stern dans l'univers artistique israélien et de la reconnaissance de son rôle majeur dans l'histoire de la caricature et la bande dessinée du pays.

Les expositions du Musée israélien de la caricature et de la bande dessinée

Les expositions de planches de bande dessinée, organisées par ce musée à Holon, vivifient et valorisent le patrimoine dont il est le gardien. La bande dessinée hébraïque devient un secteur culturel plus légitime, à défaut d'être commercial et rentable. Elle s'aligne tardivement à son échelle, sur la situation que connaissent les grandes zones de diffusion traditionnelle du médium (Europe, États-Unis, Extrême-Orient). Dans une sorte de boucle autant artistique que communautaire, le Musée israélien de la caricature et de la bande dessinée organise en août 2011, une grande exposition intitulée *Heroes*, où sont présentées les œuvres du dessinateur américain Joe Kubert et de ses deux fils, Andy et Adam. Ses deux commissaires en sont Youval Sharon et Dorit Maya Gour. Cette dernière, également bédéiste, est elle-même diplômée de la prestigieuse « Joe Kubert School of Cartoon and Graphic Art », l'école de bande dessinée fondée par Joe Kubert.

Parmi les nombreuses expositions et rétrospectives tenues dans les salles du même musée, celles consacrées à Friedel Stern dans les années 2000, marquent les esprits. L'exposition, intitulée « Feuilles de vigne¹⁰⁵⁵ », présente ainsi en 2016 des illustrations de livres, caricatures, dessins préparatoires, *comic strips* de Friedel Stern, en partie inédits jusqu'alors. La même année, l'exposition « Leur musée¹⁰⁵⁶ », réunit les œuvres de 13 bédéistes, Friedel Stern incluse, dans l'intention de souligner la spécificité d'un courant féminin dans la bande dessinée locale. Elle souligne également le rôle fondamental dans son développement qu'a joué Friedel Stern elle-même.

Y sont notamment exposés les membres féminins du collectif Actus Tragicus (Routou Modan, Mirah Friedman et Batyah Kolton) ou encore d'autres bédéistes de renom (Dorit Maya Gour, Orit Arif). Ces artistes partagent la même volonté d'affirmer une singularité liée à leur position de femme et au choix de représenter des situations intimes avec un luxe de détails et une profondeur psychologique. Celles-ci ne sont pas toujours dépeintes dans les bandes dessinées produites par leurs homologues masculins. Les artistes femmes mettent souvent en scène leur propre existence, les difficultés qu'elles connaissent, les dilemmes qu'il leur faut trancher, autant que leur environnement. La bande dessinée féminine joue également un rôle non négligeable dans le développement du roman graphique hébreu, en particulier à travers les œuvres de Routou Modan.

Le musée organise une troisième exposition, la même année, autour d'une thématique semblable : *En bref, israélienne, douze entretiens avec des créatrices de bande dessinée, ici et maintenant*¹⁰⁵⁷. Douze dessinatrices y présentent leurs œuvres, évoquant à la fois leur

¹⁰⁵⁵ Soit en hébreu (translittéré en français), *'Aleï-te'énah*. Le titre se réfère au recueil de bande dessinée signé Friedel Stern, paru en 1983. Il rend hommage à la place occupée par cette dernière dans l'univers de la bande dessinée et à ses partis pris féminins, sinon féministes.

¹⁰⁵⁶ Soit en hébreu (translittéré en français), *Mouzei'on mi-chélahen*. WOOLF, Virginia. *A Room Of One's Own*. Londres (Grande-Bretagne) : Hogarth Press, 1929, 202 p.

¹⁰⁵⁷ Le nom de l'exposition fait référence au recueil de dessins de Friedel Stern « En bref Israël » dans lequel l'artiste adopte le regard extérieur d'un couple de touristes pour représenter la réalité israélienne. MOUZEI'ON HA-YISRA'ÉLI LE QARIQATOURAH OULE-COMICS. « Be-qitsour yisra'élit, 12 sihot 'im yotsrot comics, kan ve-akhchav » *mouzei'on ha-yisra'éli le-qariqatourah oule-comics* [en ligne]. 2016, URL : <https://museums.gov.il/he/exhibitions/Pages/Exhibition.aspx>. Consulté en janvier 2019.

trajectoire personnelle et les personnages de leurs récits. Des créations de bédéistes et caricaturistes israéliennes, publiées durant trois générations, sont montrées parallèlement au travail d'autres artistes ayant participé à la troisième édition du concours biannuel Friedel Stern de la caricature humoristique¹⁰⁵⁸.

Transmission et apprentissage de la bande dessinée dans l'enseignement supérieur

La bande dessinée trouve sa place également dans le monde de l'enseignement supérieur. Routou Modan dispense dans les années 1990 un cours traitant en alternance des « fondements de l'illustration, de l'illustration de livres pour enfants, l'illustration de magazines, la création de personnages et, pour finir, la bande dessinée à proprement parler... » à l'Académie d'art et de design Betsalel. Celle-ci lui propose d'enseigner dans ses murs, une intervention qu'elle formalise d'abord sous le statut d'enseignante *free-lance*. L'artiste intègre le corps professoral de l'institution à proprement parler, en 2004. Deux cours sur la bande dessinée sont alors dispensés. Routou Modan démarre le sien alors que le professeur de bande dessinée qui lui apprenait la matière lorsqu'elle était étudiante est encore en poste à l'école. Les deux enseignants se partagent la tâche, la bédéiste se réservant la partie « bande dessinée alternative », son désormais collègue, « les fondements de la bande dessinée ». Le contenu de sa matière et le fonctionnement simultané de deux cours de bande dessinée la font bénéficier d'une certaine latitude à l'égard du programme. Elle traite en priorité les aspects du médium qui l'intéressent : « écrire pour la bande dessinée ou élargir les limites du médium¹⁰⁵⁹ ».

Professeure titulaire à l'Académie d'art et de design Betsalel, elle enseigne depuis 2012 au département « communication visuelle ». Y enseigner signifie s'inscrire à son tour dans la tradition de la bande dessinée locale, œuvrer à sa transmission intergénérationnelle, former une nouvelle génération de dessinateurs et permettre le renouvellement constant de sa propre créativité par un échange avec son public étudiant. Outre son rôle pivot dans l'établissement d'une passerelle, il lui incombe de rapprocher les bédéistes actifs dans les années 2000 des artistes ayant œuvré dans ce domaine de création dans les années 1930-1950. Cette rupture ne se retrouve pas dans la bande dessinée actuelle aux États-Unis et en Europe, voire en Extrême-Orient, dont les origines remontent aux premiers temps de ce médium. Les créateurs de bande dessinée des années 2000 ne sont pas nombreux à connaître l'œuvre et le parcours de leurs prédécesseurs, pionniers du genre¹⁰⁶⁰.

Une mémoire de la bande dessinée en voie de constitution

Bibliothèque et mise en ligne sur Internet

Les bédéistes israéliens des années 1950-1970 - et *a fortiori* des années mandataires anglaises - n'inscrivent pas, dans leur très grande majorité, leurs récits de bande dessinée dans une postérité artistique et culturelle israélienne. Les séries de bandes dessinées écrites par Pinhas Sadéh et illustrés par Giora Rothman, ne sont pas rééditées, les droits sur ces dernières appartenant aux héritiers du romancier israélien. L'opération est jugée donc trop complexe à mener.

L'œuvre du dessinateur Giora Rothman, créée seul ou avec Dov Zygelman, bandes dessinées et illustrations de livres, ne fait l'objet d'aucune réédition. Sa disponibilité se limite à ce jour aux seuls fonds des bibliothèques israéliennes qui conservent les collections des revues dans lesquelles elles sont parues : *Dvar Li-Ladim*, *Ma'ariv Li-Ladim*¹⁰⁶¹, *Otiy'ot*, *Ha-'Aretz*

¹⁰⁵⁸ La troisième édition du concours est intitulée « En bref israélienne ».

¹⁰⁵⁹ SACCO, Joe. « Interview with Rutu Modan ». In MODAN, Routou, *op. cit.*, p. 179.

¹⁰⁶⁰ GA'ON, Galit. « X+y ». In GA'ON, Galit (ed.). *X+y comics yisra'eli, 1995-2010* [X+y, bande dessinée israélienne 1995-2010], *op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁶¹ Créé en 1993, et toujours en activité, le magazine propriété du groupe de presse *Ma'ariv*, s'adresse aux enfants de 7 à 12 ans. Il leur propose en hébreu non vocalisé des rubriques pluridisciplinaires (sciences, géographie, anglais, télévision,

Chélanou, etc. Très conscient de l’oubli dans lequel leur travail risque de tomber, le tandem repère et scanne trente ans plus tard les pages des publications où sont parus les épisodes de certaines de leurs séries, pour les rendre de nouveau accessibles au lecteur. Reproduites à partir d’autres sources que les planches originales, la perte en qualité est notable. Mises en ligne en octobre 2009, sur un site spécialement dédié, après numérisation, elles sont accessibles au grand public. Le site cesse de fonctionner, semble-t-il, en 2012, faute de moyens, après avoir été cependant visité par « plus de cinq mille internautes de vingt pays à travers le monde¹⁰⁶²».

Les deux artistes ne prennent conscience que des années plus tard de l’impact intergénérationnel de leurs bandes dessinées, produites seul ou en tandem. Ils découvrent sur Internet, dans des blogs et portails, des réactions d’anciens lecteurs de leurs séries, devenus entre-temps eux-mêmes des parents d’enfants¹⁰⁶³. Ces derniers y évoquent les souvenirs que leur ont laissés trois décennies plus tard ces séries, leur offrant ainsi un regain d’actualité en même temps qu’elles touchent une nouvelle génération de lecteurs.

Réagencement et nouvelles illustrations des classiques

Les œuvres d’Arié Navon et Léah Goldberg résistent à l’épreuve du temps et intéressent toujours enfants et adultes, par-delà la nostalgie qu’elles suscitent chez le lecteur encore attaché à ses habitudes de déchiffrement enfantins. Leur empreinte est forte parmi les bédéistes israéliens. Certains d’entre eux illustrent, une nouvelle fois, des chapitres de livres et séries de Léah Goldberg, publiés un demi-siècle plus tôt. Ces œuvres connaissent à nouveau un très grand succès, les tirages étant rapidement épuisés. *Ouri Kadouri* ressort dans les années 2000 dans une nouvelle version signée Routou Modan. Yirmi Pinkus signe pour sa part une nouvelle version de *Mar gouzma’i ha-bada’i*¹⁰⁶⁴. Les deux livres restent des best-sellers, simultanément, de la littérature illustrée pour enfants et de la bande dessinée. Les séries de bande dessinée du tandem Arié Navon-Léah Goldberg intéressent de nouveau beaucoup les enfants. La critique littéraire reconnaît et salue la qualité de leur travail.

La bande dessinée comme matériau scolaire

Les enfants de 6 à 9 ans commencent à se familiariser au récit illustré hébreu dans les années 2000. La bande dessinée est enseignée en Israël dans les classes 1, 2 et 3 de l’école primaire israélienne¹⁰⁶⁵. Le médium sert de moyen d’apprentissage pour l’enseignant dans son cours de langue et de littérature. Les élèves découvrent certains classiques de la bande dessinée hébraïque et comprennent la relation unissant le texte à l’illustration, primordiale dans ce médium. Le responsable du programme propose ainsi trois vignettes constituant une série complète, issues de la célèbre série *Ouri Kadouri* du tandem Léah Goldberg-Arié Navon, *Ouri Kadouri à Pourim*¹⁰⁶⁶. Celle-ci est comparée avec une autre image tirée d’une série contemporaine, œuvre d’Ouri Fink. L’enseignant, en parallèle, renseigne les élèves sur le parcours des auteurs de la série signée Léah Goldberg et Arié Navon. Il s’empare de la bande dessinée comme d’un moyen pour interroger ses élèves, à partir des titres et dessins, sur leur capacité à expliciter l’action représentée dans le récit et, également, les sentiments éprouvés par

jeux, ...). La série est d’abord publiée dans le supplément *Sof Chavou’a*, comme suite des récits parus dans les magazines *Ma’ariv La-No’ar* et *Zbeng!* Ouri Fink publie entre 2013 et 2014, une revue spécialement dédiée à cette série, le journal de bande dessinée *Zbengélé, ‘iton comics le-yaldei yisra’el!* [Zbengélé, journal de bande dessinée pour les enfants d’Israël !].

¹⁰⁶² ROTHMAN, Giora et ZYGELMAN, Dov. « ‘Atar ha-internet chel ha-comics ha-yisra’eli » [Site Internet de la bande dessinée israélienne] *i-comix* [en ligne]. 4 janvier 2012, URL : <http://www.I-COMIX.co.il>. Consulté en janvier 2019 ; *archives.today* [en ligne]. 8 janvier 2013, URL : <http://archives.is/HW1Sy>. Consulté en janvier 2019.

¹⁰⁶³ ESHED, Éli. « Yotèr hassam’bah méha-hassamba’im ‘atmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam’bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

¹⁰⁶⁴ GOLDBERG, Léah et PINKUS, Yirmi. *Mar gouzma’i ha-bada’i* [Monsieur Vantard, le fabulateur]. Bnei Braq (État d’Israël) : Sifriyat Po’alim ; Ha-Kibboutz Ha-Me’ouhad, 2013, 28 p.

¹⁰⁶⁵ SAPIR, Ma’ayan. « Ouri kadouri, arié navon ve-léah goldberg - chitouf chi’ourim » [Ouri Kadouri, Arié Navon et Léah Goldberg – Leçon commune] *class* [en ligne]. S. d., URL : <https://www.class.org.il/class/>. Consulté en janvier 2019.

¹⁰⁶⁶ Soit en hébreu (translittéré en français), « Ouri kadouri be-pourim ».

les personnages. Les élèves sont invités à distinguer le récit véhiculé par le texte et celui inhérent aux dessins eux-mêmes. Dans la mesure où une bande dessinée associe textes et illustrations de façon complémentaire, l'élève peut déduire un récit des illustrations, différent de l'intention du dessinateur car son travail est systématiquement augmenté de nouveaux textes (dialogues, explications, informations, etc.). Les enfants complètent, voire inventent des suites à l'action représentée par le dessinateur. Le cours s'achève par un récapitulatif durant lequel les élèves évoquent les éléments retenus durant cette heure de travail à l'école.

D. LA BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE ORTHODOXE ET ULTRA-ORTHODOXE

1. Les débuts de la presse pour enfants, juive religieuse

Le premier magazine d'obédience juive, sioniste religieuse, s'adressant spécifiquement à un public d'enfants et de jeunes dont les familles professent cette conception du judaïsme, *Nitsanim*, paraît en 1931 en Palestine mandataire. Publié sous l'égide du mouvement de jeunesse juif Bnei Aqiba, celui-ci ferme ses portes la même année, ne pouvant solutionner ses nombreux problèmes financiers.

La seconde publication, *Ha-Tsofêh Li-Ladim*, liée au sionisme religieux, est lancée en 1947 sous l'impulsion des enseignants appartenant au courant Ha-Mizrahi, et du rabbin Mé'ir Bar-Ilan¹⁰⁶⁷ (1880-1949). Supplément pour enfants du journal *Ha-Tsofêh*, paraissant depuis 1937 en Palestine mandataire, il joue un rôle pionnier jusqu'en 1948 et, ensuite en Israël, dans la publication d'illustrations et de bande dessinée de qualité, pour enfants et jeunes. Celles-ci s'adressent à un jeune lectorat juif et hébraïsant, dont les parents se réclament de la philosophie du sionisme religieux.

Ha-Tsofêh Li-Ladim engage, dès sa création, une illustratrice de renom, Binah Gewirtz-Stekelis¹⁰⁶⁸ (1913-2008), puis un important dessinateur et peintre d'origine italienne, Avigdor Renzo Luizada¹⁰⁶⁹ (1905-1987). Ce dernier y publie ses illustrations et quelques bandes dessinées au tout début des années 1950, tenant également une rubrique pour enfants, d'initiation à l'observation des œuvres artistiques.

a. L'importance d'Éfi Oungar

La dessinatrice Éfi Oungar¹⁰⁷⁰ (1971-1996) se rattache, idéologiquement et philosophiquement, au courant juif orthodoxe (sionisme religieux). Ses albums de bande dessinée, sortis après 1997, le sont tous à titre posthume.

Parcours formatif et carrière professionnelle

Éfi Oungar grandit dans une famille juive orthodoxe et passe son enfance dans la colonie israélienne d'Alon Chvout, au sud-ouest de Jérusalem. Élève au lycée Oulpanat Tsviah Yérouchalayim, dépendant du système éducatif israélien public-religieux, elle étudie au collège

¹⁰⁶⁷ Né BERLIN, Mé'ir (1880, Valozhyn, Empire russe, Biélorussie actuelle – 1949, Jérusalem). Délégué du mouvement sionisme religieux Mizrahi, à différents congrès sionistes, il émigre en Palestine mandataire en 1923, s'installant à Jérusalem. Fondateur du quotidien *Ha-Tsofêh* en 1937, il joue un rôle majeur dans la vie politique et publique des deux premières années de l'État d'Israël.

¹⁰⁶⁸ GEWIRTZ-STEKELIS, Binah (1913, Gorlice, Empire russe, Pologne actuelle – 2008, Jérusalem). Émigrant en Palestine mandataire en 1913, sa fructueuse carrière d'illustratrice l'amène à collaborer à la réalisation de 300 livres parmi lesquels des manuels scolaires pour enfants (*Alfoni*), de nombreux livres d'auteurs à succès pour enfants (Yemima Avidar-Tchernovitz, Milla Y. Ohel). Elle est la première dessinatrice attitrée du magazine *Ha-Tsofêh Li-Ladim* pour enfants.

¹⁰⁶⁹ LUIZADA, Avigdor Renzo (1905, Florence, Italie – 1987, Ramat Gan, État d'Israël). Formé à l'Académie d'art de Florence (1925-1928) et de San Luca de Rome (1928-1929), il émigre en Palestine mandataire en 1939, où il travaille alors comme agriculteur, illustrateur et instituteur. Sa carrière artistique le fait dessiner dans de nombreux manuels scolaires et enseigner l'histoire de l'art dans les réseaux scolaire de l'Ort (1965-1975) et dans des collèges pour enseignants. Exposant à de nombreuses reprises, en solo ou de façon collective, dès 1936, son œuvre s'inscrit dans le courant pictural israélien « 'Ofaqim hadachim », tout en étant également illustrateur attitré du magazine pour enfants *Ha-Tsofêh Li-Ladim* (1950 ?-1964 ?).

¹⁰⁷⁰ Née DASBERG, Éfrat (1971, Jérusalem - 1996, Gefen, État d'Israël).

universitaire religieux de formation des enseignants Émounah, à Jérusalem, d'où elle sort diplômée en graphisme.

Illustratrice et graphiste attirée du magazine pour enfants et la jeunesse, *Ha-Tsofêh Li-Ladim*, dépendant du quotidien *Ha-Tsofêh*, organe du parti national-religieux (MAFDAL), elle travaille pour ce dernier cinq années durant (1991-1996). L'artiste épouse, en parallèle, Yaron Oungar et s'installe en 1993 avec lui, dans la colonie de Kiryat Arba, jouxtant la ville d'Hébron. L'artiste meurt le 9 juin 1996, assassinée avec son mari durant le mitraillage de leur voiture par un commando palestinien du mouvement nationaliste-islamiste HAMAS, à proximité de la localité israélienne de Gefen¹⁰⁷¹.

Les séries de bande dessinée publiées sous forme d'albums paraissent toutes à partir de 1997. C'est le cas de : *Dvir, une histoire de bande dessinée pour enfants et adultes*¹⁰⁷² (1997), *Docteur Tétanos, une bande dessinée pour enfants et adultes*¹⁰⁷³ (1998), *Ran le voltigeur*¹⁰⁷⁴ (1999), *Souris fait attention, quatre histoires en bande dessinée*¹⁰⁷⁵ (1999) et *On attend le Messie*¹⁰⁷⁶ (2000 ou 2002). Le récit *Dvir, une histoire de bande dessinée pour enfants et adultes* sort dans une version anglaise en 1999¹⁰⁷⁷. Éfi Oungar réalise également les illustrations des livres *Ma localité : Qiryat Arba Hébron*¹⁰⁷⁸ et du *Livre de Ruth*¹⁰⁷⁹, édités et publiés par son père, le rabbin Ouri Dasberg, à titre posthume.

Langage visuel utilisé : textes et images

Les récits en bandes dessinées signés Éfi Oungar s'inspirent des différents moments de sa vie. Son œuvre artistique puise dans son expérience personnelle : le vécu d'une femme juive israélienne, liée aux milieux juifs religieux nationaux. Elle observe comme auteure de livres pour enfants, les codes de la représentation et de la narration, en vigueur dans ces derniers, lesquels inscrivent dans l'interprétation qu'ils font de la tradition juive.

Identité et engagement politique

Éfi Oungar crée les textes et illustrations de plusieurs séries de bande dessinée entre 1991 et 1996 dans *Ha-Tsofêh Li-Ladim*, un magazine pour enfants d'obédience juive nationale-religieuse, dont elle partage la philosophie et l'idéologie. Celles-ci fournissent la matière de plusieurs albums de bande dessinée, publiés ultérieurement par sa famille.

¹⁰⁷¹ Située dans la partie centrale de l'État d'Israël, entre Beit Shemesh et Qiryat Malakhi.

¹⁰⁷² OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Dvir sipour comics li-ladim ouli-mevougarim* (Dvir Comics For Children And Adults) [Dvir, une histoire de bande dessinée pour enfants et adultes]. Alon-Chvout (Cisjordanie) : Dasberg-Oungar, 1997 (5757), 93 p. Le livre reprend les dessins publiés par l'artiste en 1996-1997 dans le supplément pour enfants du quotidien israélien *Ha-Tsofêh*.

¹⁰⁷³ OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Doqtor tétanos, sipour comics li-ladim ouli-mevougarim* (Doctor Tetanus, Comics for Children and Adults) [Docteur Tétanos, une bande dessinée pour enfants et adultes]. Alon Chvout (Cisjordanie) : Apiryon, 1998 (5758), 59 p. Le livre reprend les dessins publiés par l'artiste en 1994-1995 dans le supplément pour enfants du quotidien israélien *Ha-Tsofêh*.

¹⁰⁷⁴ OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Dan ha-rahfan* [Ran le voltigeur]. Alon-Chvout (Cisjordanie) : Apiryon, 1999 (5760), 32 p. Le livre reprend les dessins publiés par l'artiste en 1993-1994 dans le supplément pour enfants du quotidien israélien *Ha-Tsofêh*.

¹⁰⁷⁵ OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Akhbar hazharah, arba'ah sipourei comics* [La souris fais attention, quatre histoires en bande dessinée]. Alon-Chvout (Cisjordanie) : Apiryon, 1999 (5760), 63 p. Le livre reprend les dessins publiés par l'artiste en 1993 dans le supplément pour enfants du quotidien israélien *Ha-Tsofêh*.

¹⁰⁷⁶ OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Mehakim la-mechiah* [On attend le Messie]. Alon-Chvout (Cisjordanie) : Apiryon, 2000 ou 2002 (5760 ou 5763 ?), 44 p. Le livre reprend les dessins publiés par l'artiste en 1993 dans le supplément pour enfants du quotidien israélien *Ha-Tsofêh*.

¹⁰⁷⁷ OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Dvir Comics for Children and Adults*. Alon-Chvout (Cisjordanie) : Apiryon, 1999 (5759), 93 p.

¹⁰⁷⁸ ZAYT, Gilah et al. et OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Ha-yichouv chéli, qiryat arba hébron* [Ma communauté, Qiryat Arba Hébron]. Qiryat Arba (Cisjordanie) : Misrad Ha-Hinoukh Veha-Tarbout, Ha-Agaf Le-Tokhniyot Limoudim, 2001 (5761), 105 p.

¹⁰⁷⁹ OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Megilat rout* [Le livre de Ruth]. Alon-Chvout (Cisjordanie) : Apiryon, 1998 (5758), 48 p.

La série *Dvir* raconte ainsi l'existence d'une famille juive religieuse du point de vue d'un enfant de très bas âge. La mère est dessinée conformément aux « critères visuels » appliqués par les auteurs juifs religieux dans leurs livres religieux destinés aux enfants : elle porte des « vêtements chastes » et une coiffe qui lui couvre partiellement la tête. Dépeinte dans son existence quotidienne comme une femme cultivée, elle se conduit de façon indépendante, une personne observante et active à la fois. Ses traits reflètent fidèlement « la figure de la femme religieuse nationale ». Les deux parents de *Dvir* forment un couple égalitaire, l'un et l'autre s'impliquant autant dans l'éducation au quotidien de leurs enfants et la réalisation des tâches domestiques. Certaines situations dépeintes possèdent une portée universelle, loin de la pratique religieuse juive « classique ». Elles correspondent davantage à des épisodes de la vie quotidienne de jeunes couples parentaux. Le parent hébraïsant et anglicisant peut ainsi s'identifier inconditionnellement à ces derniers.

Les albums d'Éfi Oungar connaissent un grand succès dans les milieux juifs religieux-nationaux. La popularité posthume de l'illustratrice ne cesse de croître. Les deux premiers livres *Dvir* et *Docteur Tétanos* sont coloriés par les amis de l'artiste, les autres, *Ran le voltigeur*, *On attend le Messie* et *Souris, fais attention*, par sa mère Judith. La dernière bande dessinée d'Éfi Oungar reste non coloriée, en sa mémoire. Son souvenir est commémoré, avec celui de son mari, à travers un monument érigé sur le lieu de l'attentat qui leur a coûté la vie. Une bourse portant leur nom est attribuée par l'université israélienne Bar-Ilan à des étudiants suivant une formation dans les domaines du graphisme et de la bande dessinée. Cette aide financière accordée « en leur nom » est un autre moyen important de célébrer leur mémoire.

b. Yossi Shahar : une nouvelle bande dessinée juive orthodoxe ?

Le bédéiste Yossi Shahar¹⁰⁸⁰ (1987-) et ses différentes séries s'inscrivent, à partir de 2008, dans le sillage du précurseur de la bande dessinée juive orthodoxe, Chaï Tcharka (1987) et des dessins et illustrations d'Éfi Oungar (1991). Entamant une carrière d'illustrateur en 2004, dans le supplément pour enfants *Dioqan* du quotidien *Maqor Richon*¹⁰⁸¹, l'artiste, encore parachutiste, publie quatre ans plus tard sa première bande dessinée, intitulée *Me'atsbenych*¹⁰⁸². Celle-ci paraît dans le journal du collège militaro-talmudique, Kérem Bivnéh¹⁰⁸³. Le dessinateur y crée son personnage de Me'atsbenych, un soldat israélien religieux, maladroit et incompris, qu'il reprend en 2010 dans la revue *Gilouy Da'at*¹⁰⁸⁴.

¹⁰⁸⁰ Né SHAHAR, Yossef Mordekhai (1987, Pétah-Tiqvah, État d'Israël). L'artiste est lié au courant juif israélien national-religieux, juif.

¹⁰⁸¹ Créé en 1997, le magazine *Maqor Richon* appartient au groupe de presse Israel Ha-Yom depuis que celui-ci l'a racheté en 2014.

¹⁰⁸² SHAHAR, Yossi (pseud. de Yossef Mordekhai). « Me'atsbenych » [Insupportable élève de la yechivah]. *Gilouy Da'at*, 2009-2012. L'artiste, également caricaturiste, sort à l'occasion (veille du jour de l'An, etc.) de nouveaux épisodes de la série encore actuellement.

¹⁰⁸³ L'établissement fonctionne en tant que « yechivat hesdèr ». Combinant un enseignement religieux supérieur et une formation militaire classique, cette structure est, pour l'essentiel, liée au réseau des écoles talmudiques du courant religieux-national. Le fidèle juif, appelé sous les drapeaux, peut honorer dans ce cadre deux obligations pour lui essentielles : l'étude de la Bible et son développement spirituel, d'une part et le service militaire dans l'armée israélienne et son intégration dans la société, de l'autre. Des décrets pris par le ministère de la Défense, en 1999, encadrent l'activité des 60 yechivot fonctionnant dans les années 2000, lesquelles forment plus de 8 000 élèves, dont 5 000 effectuant leur service militaire.

¹⁰⁸⁴ Bulletin du Chabbat diffusé dans les synagogues israéliennes, affiliées au courant du judaïsme national-religieux, il paraît depuis 2010. Publié par le fonds Aviyah, son tirage est de 60000-70000 exemplaires pour un lectorat estimé à 25 000 personnes. GILOUY DA'AT. « 'Odoteinou » [Notre histoire] *giluydaat* [en ligne]. 2019, URL : <https://www.giluydaat.co.il>. Consulté en janvier 2019.

Ses principales séries ont toutes pour héros de jeunes Juifs israéliens observants : *Définitivement pirates*¹⁰⁸⁵ (2010), *La famille la rigueur ! Et la famille l'indulgence*¹⁰⁸⁶ (2010), *Les aventures de Mouchon*¹⁰⁸⁷ (2010), dans le supplément pour enfants *Maqor Li-Ladim* de l'hebdomadaire *Maqor Richon* et *Torah-Man*¹⁰⁸⁸ (2011) dans la revue *Gilouy Da'at*. L'artiste devient après 2011, le bédéiste attitré du magazine 'Otiyot Li-Ladim.

Parallèlement à cette activité, il dessine et publie de nombreuses caricatures politiques dans les médias orthodoxes israéliens : Aroutz 7¹⁰⁸⁹ et l'hebdomadaire *Be-Cheva* lié à cette chaîne. Volontiers agressif et provocateur dans son traitement des sujets d'actualité, ses caricatures suscitent souvent la polémique. Sa série *Me'atsbenych* provoque des dissensions dans son propre camp, certains Juifs orthodoxes y décelant sa volonté de dénigrer les jeunes Israéliens effectuant leur service militaire dans les collèges talmudiques, habilités à dispenser une formation militaire. La rédaction de la revue *Gilouy Da'at* présente publiquement ses regrets, en 2012, pour l'offense qui aurait pu avoir été faite à ses lecteurs, rappelant que la bande dessinée de Yossi Shahar a un caractère purement satirique¹⁰⁹⁰. L'artiste lui-même publie en novembre 2012, un nouvel épisode de sa série *Torah-Man*, en guise d'excuses adressées aux lecteurs qui se sont sentis outragés par sa précédente publication.

La bande dessinée juive ultra-orthodoxe

La bande dessinée « harédi¹⁰⁹¹ », un ancrage culturel

La bande dessinée juive ultra-orthodoxe, jusqu'aux années 1990, est essentiellement marquée par une tendance à juxtaposer des gribouillages inachevés et des textes plus ou moins ésotériques à valeur éducative. L'usage de ce médium, en milieu « harédi », change totalement dans sa forme autant que dans son ampleur, durant les années 1990. Il émerge à la fin de cette décennie comme une donnée permanente et très prégnante du paysage culturel israélien. Des livres de bande dessinée à caractère historique sont publiés avec pour objectif d'inciter les enfants juifs à la lecture. Les auteurs proposent des récits d'aventures, mêlant suspense et mystique adaptés dans ce sens.

Le public ultra-orthodoxe est sensible à la représentation visuelle « de légendes obscures comprenant également des éléments philosophiques et historiques ». La vie d'un Juif « harédi » moyen, « de l'âge de 3 ans jusqu'à la vieillesse » étant centrée sur la lecture et

¹⁰⁸⁵ SHAHAR, Yossi (pseud. de Yossef Mordekhay). « Piratim le-mehadrin » [Définitivement pirates]. *Maqor Li-Ladim* (?), 2010-2011 (?). La série raconte les aventures d'une bande de pirates juifs respectueux de la Bible et de ses commandements. Dans une approche humoristique, son contenu évoque les multiples difficultés d'un des pirates à continuer à observer les commandements religieux, en étant confronté à un contexte souvent hostile (traversée en mer, hiérarchie sévère et autoritaire...).

¹⁰⁸⁶ SHAHAR, Yossi (pseud. de Yossef Mordekhay) et GOLDBLOUM, Hilel. « Michpaḥat ḥoumra! ou-michpaḥat qoula » [La famille la rigueur ! Et la famille l'indulgence]. *Maqor Li-Ladim*, 2010-2012 (?). La série raconte le quotidien de deux familles juives religieuses : la famille Houmra (observante juive ultra-orthodoxe) et la famille Qoula (observante juive orthodoxe). Leurs divergences d'interprétation concernant les commandements religieux et leur vécu alimentent la série, caractérisée par sa dimension humoristique.

¹⁰⁸⁷ SHAHAR, Yossi (pseud. de Yossef Mordekhay). *Alilot mouchon* [Les aventures de Mouchon]. Pétah-Tiqvah (État d'Israël) : Y. Shahar, 2011 (5771), 82 p. La série raconte le quotidien (école, repas, rituel religieux) d'un petit garçon portant la kippa et des lunettes à gros verres carrés. Le récit suit le calendrier juif traditionnel, ses fêtes, commémorations et dates importantes. Chaque épisode évoque un moment particulier du calendrier, présentant ses singularités et le comportement du jeune héros dans ces circonstances.

¹⁰⁸⁸ SHAHAR, Yossi (pseud. de Yossef Mordekhay). « Torah-Man » [Torah-Man]. *Gilouy Da'at*, 2011-2013 (?). L'artiste, également caricaturiste, sort à l'occasion (veille du jour de l'An, etc.) de nouveaux épisodes de la série encore actuellement.

¹⁰⁸⁹ Média d'information en ligne lié au courant sioniste religieux, israélien.

¹⁰⁹⁰ KELNER, GIL. « Ma'arakhat "Gilouy Da'at" : 'eifo ḥouch ha-houmor chel ha-datiim light » [Rédaction de *Gilouy Da'at* : où est le sens de l'humour des religieux light ?] *srugim* [en ligne]. 28 octobre 2012, URL : <https://www.srugim.co.il/37063>. Consulté en janvier 2019.

¹⁰⁹¹ Soit en français littéralement « craignant Dieu ». Le « harédi » adopte une lecture et une pratique rigoriste du judaïsme traditionnel, dite ultra-orthodoxe. Le terme « harédi » recouvre l'appellation par laquelle le Juif ultra-orthodoxe se désigne lui-même et que la société emploie à son sujet.

l'étude, la bande dessinée devient un moyen « agréable et léger¹⁰⁹² » pour transmettre des contenus éducatifs adaptés à sa vision du monde.

Les ventes de revues de bande dessinée juive « harédi » sont rapidement florissantes à la fin des années 1990, au point de constituer un phénomène culturel de première importance. En 2005, 80 % des jeunes Juifs israéliens « harédim » lisent des bandes dessinées. Ils ne sont que 55 % à se réclamer d'autres courants du judaïsme et à adopter ce comportement culturel¹⁰⁹³. La bande dessinée parmi les Juifs ultra-orthodoxes est le seul médium de divertissement, les ordinateurs et les postes de télévision y étant bannis. Cette tendance lourde coexiste aux côtés du succès sans précédent remporté par les auteurs Chmou'el Roth¹⁰⁹⁴ (1944-) et M. Arbel¹⁰⁹⁵ (1959-). Le premier est spécialisé dans l'écriture de romans à destination des enfants juifs ultra-orthodoxes, le second s'adressant aux adultes. Le médium « bande dessinée » d'obédience juive ultra-orthodoxe reprend les codes narratifs de la bande dessinée dite « classique », dont sont familiers les lecteurs juifs israéliens laïques ou traditionalistes. Au début des années 2000, tout supplément pour enfants d'un magazine « harédi » possède sa bande dessinée.

L'auteur de bande dessinée dans ces milieux ne peut se faire connaître par les canaux médiatiques habituels, en l'absence de télévision et de publicité. Les seuls moyens à sa disposition sont la presse écrite et les recommandations personnelles. La presse écrite étant le média dominant dans le monde « harédi » israélien, le dessinateur dépend de ce dernier pour son exposition et celle de son œuvre. Contrairement à son homologue laïque, il n'a pas non plus recours aux médias informatiques. Le découpage hebdomadaire en épisodes explique pour une large part le succès des séries publiées dans la presse « harédit ». Les histoires en épisodes compensent l'absence de séries télévisées, le spectateur juif ultra-orthodoxe ne les visionnant jamais¹⁰⁹⁶.

Les éditions Yefé Nof et Mahrwood Press

Parmi les éditeurs de bande dessinée « harédit » émerge Yefé Nof, spécialisé dans la publication d'albums à contenu biblique : *Récit de Pâques : Élichmah et Éfraïm sortent d'Égypte*¹⁰⁹⁷, *Mikhah et Horkanus se battent contre Antiochus*¹⁰⁹⁸, *Le rouleau d'Esther : les enfants de Chochan défont Haman*¹⁰⁹⁹ et *El Hanan et Haym montent à Jérusalem*¹¹⁰⁰. Les approches artistiques et historiques privilégiées par les auteurs de ces livres constituent des nouveautés dans la bande dessinée de ce genre. Le mélange bande dessinée-étude biblique explique en grande partie son succès. La bande dessinée religieuse juive propose également des ouvrages de vulgarisation scientifique à destination des enfants et des jeunes. La série *Sache-le*

¹⁰⁹² Propos d'Aharon Ortsal (directeur des éditions Orot). In ALPEROVITZ, Li'or. « Ha-'itonout' hé-harédit métsigah: 'alilot' rigoul ve-comics » [La presse « haredit » présente : récits d'espionnage et bandes dessinées] *haaretz* [en ligne]. 27 septembre 2009, URL : <http://www.haaretz.com/hasite/spages/1117051.html>. Consulté en janvier 2019.

¹⁰⁹³ ESHED, Éli. « Zot tsipor? Lo! Zéh matoss? Lo!! Zéh éliyahu ha-navi: historyat ha-comics harédit » [Est-ce un oiseau ? Non. Est-ce un avion ? Non. C'est Élie le prophète : l'histoire de la bande dessinée « harédit »] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 20 mai 2005, URL : <https://no666.wordpress.com/2005/05/20>. Consulté en janvier 2019.

¹⁰⁹⁴ Né ARGAMAN, Chmou'el (1944, Tel Aviv, Palestine mandataire).

¹⁰⁹⁵ Né WEINSTOCK, Ya'ir (1959, Jérusalem).

¹⁰⁹⁶ GRYLAK, Moché. In ALPEROVITZ, Li'or. « Ha-'itonout' hé-harédit métsigah: 'alilot' rigoul ve-comics » [La presse « haredit » présente : récits d'espionnage et bandes dessinées], *op. cit.*

¹⁰⁹⁷ HALAMISH, Mordekhay et BICHMAN, Dovid. *Haggadah chel pessah: 'élichama ve-éfraïm yots'im mi-mitsraïm* [Récit de Pâques : Élichama et Éfraïm sortent d'Égypte]. Jérusalem : Yefé Nof, 2004 (5764), 68 p. Le livre sort dans une version anglaise l'année suivante : HALAMISH, Mordekhay et BICHMAN, Dovid. *Haggadah Chel Pesach: Elishama and Éfraïm Leave Mitzrayim*. New York (État de New York, États-Unis) : Feldheim, 2005, 69 p.

¹⁰⁹⁸ HALAMISH, Mordekhay et BICHMAN, Dovid. *Mikhah ve-horanouss nilhamim be-antiokhouss* [Micha et Horanous se battent contre Antiochus]. Jérusalem : Yefé Nof ; Y. Posen, 2005 (5766), 89 p.

¹⁰⁹⁹ HALAMISH, Mordekhay et BICHMAN, Dovid. *Megilat esther: yaldei chouchan ménatshim èt haman* [Le rouleau d'Esther : les fils de Chochan vainquent Haman]. Jérusalem : Yefé Nof ; Y. Posen, 2005 (5765), 80 p.

¹¹⁰⁰ HALAMISH, Mordekhay et BICHMAN, Dovid. *Elhanan ve-hayim 'olim lé-yérouchalayim* [Elhanan et Hayim montent à Jérusalem]. Jérusalem : Yefé Nof ; Y. Posen, 2005 (5765), 77 p.

et comprends-le¹¹⁰¹, explique ainsi aux jeunes lecteurs le développement des inventions scientifiques et l'interprétation qu'en donne la tradition juive. Intitulé *À la recherche de l'électricité*¹¹⁰², le premier livre de la série raconte l'invention de cette dernière.

Les éditions Mahrwood Press basées à New York, dans le registre également historique, publient des ouvrages comme *Chmou'el Ha-Nagid : un récit de l'âge d'or*¹¹⁰³, *L'énigme du tissu*¹¹⁰⁴, etc. Leurs auteurs, à travers un texte simple et des illustrations de qualité, expriment des opinions juives religieuses modernes. *Chmou'el Ha-Nagid : un récit de l'âge d'or*¹¹⁰⁵ est une biographie en langue hébraïque publiée sous forme de bande dessinée qui évoque la vie de cette personnalité juive de première importance du Moyen-Âge. *Notre rabbin Chmou'el Ha-Nagid*, la suite du premier ouvrage représente le plus long récit en bandes dessinées jamais publié en langue hébraïque. Paru à la fois en anglais et en hébreu, ces deux albums visent un public mixte : juif ultra-orthodoxe (« harédi ») et juif laïque (« hiloni »). La visée du récit est didactique. Son contenu fait penser à une adaptation en bande dessinée d'un livre destiné à des élèves d'établissements scolaires. De façon paradoxale, la biographie du héros, une grande figure du judaïsme laïque, est éditée par une maison d'édition juive ultra-orthodoxe.

Le livre *Ha-Rambam, histoire d'un génie*¹¹⁰⁶, retrace lui aussi, chez le même éditeur, dans un format de bande dessinée, la vie et l'action du célèbre médecin et philosophe juif, Rabénu Moché Ben Maimon¹¹⁰⁷, dit Ha-Rambam (1138-1204). Le contenu de l'ouvrage reprend, en grande partie, celui d'un film d'animation¹¹⁰⁸ produit par le rabbin juif américain Berl Wein¹¹⁰⁹ (1934-). Ses autres films d'animation sont réunis dans la collection appelée « Heralds of Destiny » et racontent la vie de grandes figures du judaïsme, dont celle de Rashi¹¹¹⁰ (1040-1105). L'album de bande dessinée¹¹¹¹, consacré à la vie du Rambam, est centré autour de deux grands moments : son enfance et sa jeunesse, passées à Cordoue (Espagne) avec sa famille, une ville qu'il fuit après sa conquête en 1148 par les armées almohades¹¹¹². Celles-ci conquièrent tout le Maghreb, y menant une politique de persécutions et de conversions forcées à l'encontre

¹¹⁰¹ ORENSTEIN, Jack. *Dah zéh ve-mah zéh be-houfchah be-'orekh ha-zman* [« Sache-le » et « comprends-le » en vacances, au fil du temps]. Jérusalem : Or Ya'ir, 2006 (5766), 63 p.

¹¹⁰² *Ha-massah be-'iqvot ha-hachmal* [À la recherche de l'électricité].

¹¹⁰³ MAHR, Aryeh et POLLS, Esteve. *Shmuel Hanagid: A Tale of the Golden Age*. Jérusalem ; New York (États-Unis) : Mahrwood Press ; Feldheim, 2005, 56 p. Le second volume du récit sort l'année suivante : MAHR, Aryeh et POLLS, Esteve. *Rabbeinu Shmuel Hanagid 2*. Jérusalem ; New York (États-Unis) : Mahrwood Press ; Feldheim, 2006, 56 p.

¹¹⁰⁴ CALEB, B. *'Arba'ah be-'iqvot ta'aloumat ha-bad* (Quest for the Mysterious Clothe) [Les quatre sur les traces de l'énigmatique vêtement]. Jérusalem ; Tampa (Floride, États Unis) : Mahrwood Press, 2004. 48 p.

¹¹⁰⁵ Chemou'el Ha-Nagid, poète érudit et leader religieux (993-1056), est la seule personnalité juive à avoir exercé les fonctions de chef d'un État musulman, dans l'Espagne médiévale.

¹¹⁰⁶ AVRECH, Robert J., PEKAROVSKY, Sveltana, SOLOP, Volodia et WEIN, Berel (ed.). *Ha-rambam sipouro chel rabbeinou moché ben maimon* [Le Rambam : histoire de notre rabbin Moché Ben Maimon]. Jérusalem : Berel Wein Destiny ; Mahrwood Press, mars 2005, 64 p. Le livre sort l'année suivante en anglais aux États-Unis : WEIN, Berel, PEKAROVSKY Sveltana, SOLOP, Vladimir et SURPIN, Seymon. *Ha-rambam sipouro chel ga'on* (Rambam the Story of Maimonides Book) [Le Rambam, histoire d'un génie]. Jérusalem ; Tampa (Floride, États Unis) : Mahrwood Press, mars 2006, 64 p.

¹¹⁰⁷ Né BEN MAIMON, Moché (1138, Cordoue, Andalousie – 1204, Fostat, Égypte). Il est également connu sous le nom de Moché Maimonide.

¹¹⁰⁸ LAZARUS, Ashley. *Rambam, The Story of Maimonides*, dvd (film documentaire). Monsey (État de New York, États-Unis) : Destiny Film (Berel Wein), 1997, 68 mn (couleur).

¹¹⁰⁹ Né WEIN, Dov, Baer (1934, Chicago, Illinois, États-Unis). Connu également sous son nom « artistique » et rabbinique, Berel Wein, le rabbin est réputé pour ses nombreux livres d'histoire juive, diffusés auprès du grand public.

¹¹¹⁰ Né HA-TSORFATI, Rabbi Chlomo, Ben Yitshaq (1040 – 1105, Troyes, France). MAHR, Aryeh, COGAN, Jessie, LAZARUS, Ashley et PEKAROVSKY, Sveltana. *Rashi Ha-Kadosh: A Light after the Dark Ages*. Jérusalem : Mahrwood Press ; Perel Wein Destiny, 2007, 64 p. LAZARUS, Ashley. *A Light After The Dark Ages*, dvd (film d'animation). Monsey (État de New York, États-Unis) : Destiny Film (Berel Wein), 1999, 57 mn (couleur).

¹¹¹¹ AVRECH, Robert J., PEKAROVSKY, Sveltana, SOLOP, Volodia et WEIN, Berel (ed.). *Ha-rambam sipouro chel rabbeinou moché ben maimon*, op. cit.

¹¹¹² Les Almohades forment une dynastie musulmane d'origine berbère qui règne sur l'Afrique du Nord et l'Espagne de 1147 à 1269. Fondée par Muhammad Ibn Tûmert dit « l'Impeccable » (1080-1130 ?), les Almohades pratiquent une morale rigoriste. Ces derniers perdent le contrôle de l'Espagne après la défaite du calife El-Nasir à Las Navas de Tolosa le 16 juillet 1212 et La Reconquista qui s'achève en 1248 par la prise de Séville.

des Juifs et des Chrétiens. La famille du Rambam part de Fèz (Maroc), où elle s'est installée, fuyant l'avancée de ces dernières.

Les pérégrinations du Rambam sont évoquées dans le récit illustré, en se concentrant sur son séjour en Palestine mandataire (terre d'Israël). Son activité en tant que médecin personnel de Saladin¹¹¹³ (1138-1193), le nouveau maître de la région, constitue le second axe narratif du livre. Saladin jouit dans l'historiographie médiévale d'une réputation de chef militaire intrépide mais également tolérant et pondéré. Les auteurs du livre opposent son point de vue à celui jugé extrémiste, cruel et rigoriste, de la dynastie des Almohades. Les différences de comportement et d'approche des deux chefs musulmans sont soulignées par les auteurs. Ils dépeignent Saladin comme un homme aux traits avenants, délicats et plaisants. À l'inverse, la représentation du chef des Almohades, Mouhammad Ibn Tûmert (1080-1130 ?), fait ressortir son comportement cruel et sa conduite meurtrière. Les auteurs narrent la croisade menée par Richard 1^{er} d'Angleterre¹¹¹⁴ (1157-1199), dit Cœur de Lion, en Terre sainte, s'attardant notamment sur les batailles qui l'opposèrent à Saladin. Le Rambam est aussi sollicité par le roi Richard I^{er} pour devenir son médecin personnel¹¹¹⁵. Centré sur les épisodes guerriers (conquêtes des Almohades, croisade de Richard I^{er}), l'album renseigne peu le lecteur sur la production intellectuelle et le rôle de leader joué par cette figure majeure du judaïsme médiéval. Les scènes d'action contrastent avec les autres moments du récit, dessinés de façon très statiques. La philosophie défendue par le Rambam et sa modernité intellectuelle ne sont guère abordées, les auteurs insistant sur les divergences opposant le judaïsme aux autres religions révélées. Ce choix étonne car le Rambam incarne une figure de la coexistence inter-religieuse, tant par sa vie que par son activité. Né en Espagne, il grandit au Maroc et est enterré selon la tradition juive, à Tibériade (Israël). Cordoue célèbre ainsi son souvenir en érigeant à sa mémoire en 1963, une statue, devenue célèbre, qui le montre en habits musulmans traditionnels, tels qu'ils étaient portés en Égypte à son époque.

Les éditions Feldheim¹¹¹⁶ et les autres éditeurs ultra-orthodoxes

Les éditions Feldheim publient également des livres de bande dessinée en hébreu à destination d'un public « harédi », comme en 2004, *Un fait qui n'a pas eu lieu*¹¹¹⁷ d'après les paraboles de Doubno et, en 2002-2007, la collection *La famille Tchikopitchki*¹¹¹⁸, écrite et illustrée par Chifrah Glick. Cette dernière paraît d'abord dans le supplément pour enfants *Yeladim* de l'hebdomadaire « harédi », *Michpahah*. Cette publication, lancée en décembre 1987 et à l'origine mensuelle, bénéficie du grand succès de la série. Les dessins y sont amusants, plein d'humour et souvent naïfs. Ils racontent chaque semaine, dans un court récit, le type de relation qu'un enfant doit entretenir avec son prochain. Le succès est tel que les épisodes de la série sont compilés et édités sous forme d'ouvrages par les éditions Feldheim. Les quatre premiers volumes racontent l'histoire de la famille Tchikopitchki, le cinquième celle de *La rue Tchikopitchki*¹¹¹⁹, la suite de la précédente série.

¹¹¹³ Né IBN AYYOUB, Youssouf « An-Nassir », dit Salah A-Din (1138, Tikrit, Mésopotamie - 1193, Damas, Syrie). Saladin, d'origine kurde, est le fondateur de la dynastie des Ayyoubides qui règne sur l'Égypte de 1169 à 1250 et en Syrie de 1174 à 1260. Adversaire du roi Richard I^{er} d'Angleterre lors de la Troisième croisade (1190-1192), Saladin lui propose, alors qu'il est blessé, de mettre à sa disposition son médecin personnel juif, Maïmonide.

¹¹¹⁴ Richard I^{er} d'Angleterre (1157, Oxford, Angleterre - 1199, Châlus-Chabrol, France). Il exerce les fonctions de roi d'Angleterre du 6 juillet 1189 jusqu'à sa mort. Duc de Normandie, d'Aquitaine, et de Gascogne, Lord d'Irlande et de Chypre, Comte d'Anjou, du Maine et de Nantes, suzerain de Bretagne, surnommé Richard Cœur de Lion, il participe à la Troisième croisade.

¹¹¹⁵ Ce récit reprend une version propagée depuis le XIX^e siècle par l'auteur de romans historiques, Walter Scott (1771, Édimbourg - 1832, Abbotsford, Écosse, Royaume-Uni).

¹¹¹⁶ Les éditions Feldheim sont fondées en 1939 par Philip Feldheim.

¹¹¹⁷ FALK, Gadi. *Ma'assei ché-lo hayah, 'al-pi michlav chel ha-megid mi-doubno* [Un fait qui n'a pas eu lieu, d'après le registre du prédicateur de Doubno]. Jérusalem : Feldheim, 2004 (5764), 58 p.

¹¹¹⁸ GLICK, Chifrah. *Michpahat chikopitski* [La famille Chikopitski]. Jérusalem : Feldheim, 2002-2007, vol. 1 (2002), 104 p., vol. 2 (2003) 99 p., vol. 3 (2005) 98 p., vol. 4 (2007), 97 p. vol. 5 (2008).

¹¹¹⁹ Soit en hébreu (translittéré en hébreu), « Rehov tchikoupitchki ».

Éli Ve-Gold¹¹²⁰, un tandem d'artistes s'inscrivant dans la mouvance juive ultra-orthodoxe israélienne, publie les livres de bande dessinée *Signe de vie*¹¹²¹ (2004) et *Entre deux gouttes*¹¹²² (2005). Leur style graphique est très inspiré de celui d'Hergé et de sa célèbre série *Les aventures de Tintin*. Les deux artistes signent également les livres à caractère historique, *Les tribulations d'une mezouzah*¹¹²³ (2003), dont l'action se déroule à Jérusalem et à Safed au XIX^e siècle et *Destin triangulaire*¹¹²⁴ (2010), qui narre les histoires de communautés juives en Europe pendant la Première Guerre mondiale. Les auteurs proposent une bande dessinée élaborée de façon professionnelle, sérieuse et intelligente. David Goldschmidt signe seul en revanche l'adaptation en bande dessinée du récit *Le Golem de Prague*, écrit à l'origine par Yehoudah Loew Betsalel, dit Maharal¹¹²⁵ (1512, 1520 ou 1526 ?-1609), sous le titre de *Quel Golem, récit illustré basé sur les contes du Golem de Prague*¹¹²⁶ (2008). L'auteur reprend, dans son album, le récit médiéval dont l'intrigue se déroule à Prague en plein XVI^e siècle. Cette parution a également des visées didactiques car son contenu renseigne le lecteur sur la figure du Ha-Maharal, la vie de la communauté juive à Prague en son temps et les émeutes anti-juives.

Les bandes dessinées destinées à un jeune public juif ultra-orthodoxe permettent de lui transmettre des valeurs morales et philosophiques, conformes à la doctrine « harédi ». Les enfants assimilent ainsi les règles et la morale à respecter dans le domaine interpersonnel. Le livre *Allons à la maison de Dieu*¹¹²⁷ (2008) leur présente, ainsi, en 12 chapitres, les lois présidant au fonctionnement de la synagogue, grâce à des personnages dessinés visitant cet édifice à différentes époques. Le licite et l'illicite dans une synagogue sont inculqués à l'enfant. Le récit développe chez lui un sentiment de proximité vis-à-vis de ce lieu¹¹²⁸.

Les éditions Orot publient pour leur part des livres illustrés à destination d'un public adulte. L'objectif éducatif recherché est le même que pour les albums de bande dessinée. *Rose blanche*¹¹²⁹ (1985), écrit à l'origine par Roberto Innocenti (1940-), est ainsi adapté et publié en 2009. Le livre raconte l'histoire d'une petite fille allemande assistant aux persécutions des Juifs au temps de la *shoah*. Ce choix éditorial s'explique par l'absence d'enseignements formels de la *shoah* dans le système scolaire pour garçons juifs, en secteur « harédi ». Le « devoir moral

¹¹²⁰ En français, « Éli et Gold », soit le nom de plume du tandem d'artistes David Goldschmidt et Éliahou Gott.

¹¹²¹ ÉLI VE-GOLD (pseud. de David Goldschmidt et Éliahou Gott). *Siman hayim* [Signe de vie]. Jérusalem : Éli ve-gold comics, coll. « Éli ve-gold comics », n° 2, 2004, 71 p.

¹¹²² ÉLI VE-GOLD (pseud. de David Goldschmidt et Éliahou Gott). *Bein chtei tipot* [Entre deux gouttes]. Jérusalem : Éli ve-gold comics, coll. « Éli ve-gold comics », n° 3, 2005, 59 p.

¹¹²³ ÉLI VE-GOLD (pseud. de David Goldschmidt et Éliahou Gott). *Gilgoulah chel mezouzah* [La transformation d'une mezouzah]. Jérusalem : Éli ve-gold comics, coll. « Éli ve-gold comics », n° 1, 2003 (5764), 57 p. La *mezouzah* est un étui cultuel juif fixé aux linteaux de la porte d'entrée d'une synagogue et de chaque lieu où réside une personne juive de façon permanente. À l'intérieur, figure un minuscule parchemin sur lequel sont reproduits des versets bibliques (Deutéronome 6, 4-9 ; 11, 13-21).

¹¹²⁴ ÉLI VE-GOLD (pseud. de David Goldschmidt et Éliahou Gott). *Goral mechoulach* [Un destin triangulaire]. Jérusalem : Éli ve-gold comics, coll. « Éli ve-gold comics », n° 6, 2010 (5771), 74 p.

¹¹²⁵ *Ha-maharal* est un acronyme constitué des initiales des mots hébraïques *moreinou ha-gadol* (notre grand maître), Rabi (rabbin) Lœw. Le livre semble avoir été écrit en 1580. Né Yehoudah Lœw Ben Betsalel (1512, 1520 ou 1526, Poznan, Pologne – 1609, Prague, République tchèque). Les restes du rabbin sont, selon la légende, toujours déposés au-dessus du toit de la vieille synagogue de la ville de Prague. La tradition, semble-t-il, lui attribue l'invention de la créature du « Golem de Prague ». Le 400^e anniversaire de la mort du rabbin Lœw, en août 2009, coïncide avec la publication du livre de David Goldschmidt, *'Eizéh Golem*.

¹¹²⁶ GOLDSCHMIDT, David. *'Eizéh golem, 'alilah metsouyèrèt mevoussessèt 'al sipourei ha-golem mi-prague* [Quel Golem, récit illustré basé sur les contes du Golem de Prague]. Jérusalem : Fedheim, coll. « Orot », 2008 (5769), 60 p. La traduction anglaise paraît la même année aux éditions Feldheim.

¹¹²⁷ EISENBACH, Ya'akov. *Nèlèkh bei hé'-dinei beit ha-knesset* [À la maison de Dieu, allons, les lois de la synagogue]. Jérusalem : Feldheim, 2008 (5768), 64 p.

¹¹²⁸ ORSAL, Aharon. In ALPEROVITZ, Li'or. « Ha-'itonout' hé-harédi métsigah: 'alilot rigoul ve-comics » [La presse « haredit » présente : récits d'espionnage et bandes dessinées], *op. cit.*

¹¹²⁹ INNOCENTI, Roberto. *Rose blanche, ha-shoah be-'eineiha chel yaldah germaniya* [Rose blanche, la shoah vue par une fille allemande]. Jérusalem : Orot, 2009. 32 p. D'après le livre *Rose blanche* de Roberto INNOCENTI et Christophe GALAZE ; INNOCENTI, Roberto et GALAZE, Christophe. *Rose blanche*. Neufchatel (Suisse) : Script, 1985, 30 p.

d'informer » est donc particulièrement important¹¹³⁰ pour l'éditeur. La traduction du livre *Rose blanche* et ses illustrations ont également une visée professionnelle. Raconté du point de vue de l'héroïne, une petite fille, ce récit sur la *shoah* peut être enseignée aux enfants sans qu'ils ne soient trop profondément choqués.

Les éditions Zarkor sortent, déjà dans les années 1977-1980, des romans d'aventures. Le plus célèbre des auteurs juifs « harédi » en la matière est le rabbin Chmou'el Argaman (pseud. de Chmou'el Rot ; 1944-), très connu pour sa trilogie de romans d'aventures : *Le sous-marin lève l'ancre à minuit*¹¹³¹ (1977), *L'opération Hidéqel*¹¹³² (1980) et *Mystère au Sahara*¹¹³³ (1981). D'autres livres d'aventures paraissent, sur un rythme d'abord hebdomadaire, dans la même revue, un procédé souvent pratiqué dans l'univers de la bande dessinée. M. Arbel signe ainsi, aux éditions Or Zahav cette fois, les livres *Le nœud gordien*¹¹³⁴ (1995) et *Risque calculé*¹¹³⁵ (1999), Hayim Greenboym (1966-), le roman *Testament*¹¹³⁶ (2004) et Nahman Gershonowitz, les deux trilogies à succès, *L'agent universel 003*¹¹³⁷ et *Issue de secours*¹¹³⁸.

Les éditions Beshar publient en 1995, le roman d'espionnage *Entre les toiles d'araignée*¹¹³⁹ (1995), signé Hayim Eliav (pseud. du rabbin Moché Grylak ; 1936-). La sortie du livre est précédée par la parution de quelques chapitres, dans la revue hebdomadaire *Michpahah*. Les aventures du héros, un agent des services secrets israéliens, sont narrées dans un récit rappelant, à plus d'un titre, les livres de la collection « Danidin l'invisible¹¹⁴⁰ », écrits par On Sarig dans les années 1960-2000. Hayim Eliav, venu du secteur juif le plus farouchement hostile à la reconnaissance de l'État d'Israël – « harédi » – propose avec son livre une relecture du lien développé à son sujet par ce dernier. Désormais, avec ce héros, le « harédi » entretient un nouveau rapport avec l'État, valorisé et positif. Le lecteur moyen « harédi », dans les années 1990, sauf cas d'extrémiste absolu, affiche sa fierté d'être citoyen israélien, ressentant la même joie que ses concitoyens juifs à chaque succès (militaire, sportif, etc.) remporté par l'État d'Israël. La littérature pour enfants et la jeunesse, écrite et dessinée par des artistes israéliens de ce milieu comme la bande dessinée, traduit sur le plan littéraire ce changement d'attitude.

Le récit illustré pour enfants juifs « harédim » traite avec beaucoup plus de réserves les sujets sociaux et culturels israéliens, comparé aux livres d'aventures écrits par des romanciers ultra-orthodoxes.

¹¹³⁰ ORSAL, Aharon (directeur des éditions Orot). In ALPEROVITZ, Li'or. « Ha-'itonout hé-harédit métsigah: 'alilot rigoul ve-comics » [La presse « haredit » présente : récits d'espionnage et bandes dessinées], *op. cit.*

¹¹³¹ ARGAMAN, Chmou'el (pseud. de Chmou'el Rot). *Ha-itolélèt hifligah be-hatsot* [Le sous-marin a levé l'ancre à minuit]. Jérusalem : Zarkor, 1977, 143 p.

¹¹³² ARGAMAN, Chmou'el (pseud. de Chmou'el Rot). *Mivtsah hidéqel* [L'opération Hidékal]. Jérusalem : Zarkor 1980, 152 p.

¹¹³³ ARGAMAN, Chmou'el (pseud. de Chmou'el Rot). *Mistorin be-sahara* [Mystère au Sahara]. Jérusalem : Zarkor, 1981, 159 p.

¹¹³⁴ ARBEL, M. (pseud. de Ya'ir Weinstock). *Qéchèr gordi* [Le nœud gordien]. Jérusalem : Or Zahav, 1995, 416 p.

¹¹³⁵ ARBEL, M. (pseud. de Ya'ir Weinstock). *Sikoun mehouchav* [Risque calculé]. Jérusalem : Or Zahav, 1999, 483 p.

¹¹³⁶ GRYMBOIM, Hayim. *Tsva 'vah* [Testament]. Jérusalem : Yefé Nof, 2004 (5764), 605 p.

¹¹³⁷ GERSHONOWITZ, Nahman. *Ha-sokhèn ha-'ouniversalì 003* [L'agent universel 003]. Ashdod (État d'Israël) : Panther, 2007, 314 p.

¹¹³⁸ GERSHONOWITZ, Nahman. *Tofèt* [L'enfer]. Ashdod (État d'Israël) : Panther, coll. « Pétah milout » 1, 2007 (5766), 437 p. ; GERSHONOWITZ, Nahman. *Hissardout* [La survie]. Ashdod (État d'Israël) : Panther, coll. « Pétah milout » 2, 2008, 461 p. ; GERSHONOWITZ, Nahman. *Ha-puzzle* [Le puzzle]. Ashdod (État d'Israël) : Panther, coll. « Pétah milout » 3, 2009, 434 p.

¹¹³⁹ ÉLIAV, Hayim (pseud. de Moché Grylaq). *Bein qourei ha-'akabich* [Entre les toiles de l'araignée]. Jérusalem : Péchèr, 1995, 359 p.

¹¹⁴⁰ SARIG, On (pseud. de Shraga Gafni) et ARIÉ, M. (pseud. d'Arié Moskovitz). *Danidin, ha-ro 'éh ve-'eino nir'éh* [Danidin l'invisible]. Tel Aviv (État d'Israël) : M. Mizrahi, 1961-2001, pagination variable.

E. LE PHÉNOMÈNE DU FANZINE EN ISRAËL, 1973-ANNÉES 2000

Le fanzine de langue hébraïque¹¹⁴¹ fait son apparition en Israël dans les années 1980, en provenance du monde anglo-saxon (États-Unis, Grande-Bretagne...). Sa courte existence est jalonnée de périodes florissantes et de moment difficiles. Sa diffusion repose sur un groupe de personnes, fidèles et motivées, réunissant auteurs, illustrateurs et lecteurs. Les pagination et durée de vie des fanzines sont variables, ses orientations esthétiques et politiques multiples. Ils procèdent de la volonté de créer et de promouvoir une culture artistique, indépendante dans tous les domaines, sans lien avec les institutions artistique et médiatique établies (galeries d'art, rédactions de journaux traditionnels et maisons d'édition¹¹⁴²).

Des centaines de magazines alternatifs de ce genre sont créés en Israël, très souvent en lien avec des collectifs de bédéistes, voire des artistes multimédias, dans les années 1980-1990, essentiellement à Tel Aviv et Jérusalem. Le contenu, à leur début, copie littéralement celui des fanzines anglais¹¹⁴³ des années 1980, lesquels leur servent de principale référence. Les thèmes familiers de la contre-culture israélienne¹¹⁴⁴ y sont ensuite abordés, sauf exception, dans toutes ces parutions, en même temps que le lecteur y trouve des bandes dessinées de longueur plus ou moins variable.

Une nouvelle vague de fanzines arrive en Israël dans la seconde partie des années 1990. Rarement publiés en continuité, certains magazines tirent et se vendent pourtant à plusieurs milliers d'exemplaires, quelques uns étant même bénéficiaires, l'indice d'un réel succès commercial. Ce phénomène touche l'ensemble du territoire israélien. *Hamor*¹¹⁴⁵ paraît ainsi dès les années 1980 jusqu'à nos jours dans une pagination très réduite, les magazines *Esssence*¹¹⁴⁶, *MFM*¹¹⁴⁷, *Ha-Tsofar*¹¹⁴⁸ pour leur part dans les années 1990-2000. Les fanzines israéliens se classent sommairement en quatre catégories¹¹⁴⁹ : le journal à caractère personnel ; le magazine axé sur un contenu visuel (bandes dessinées, illustrations, photos) ; des publications proches d'un format classique de presse, proposant un contenu introuvable dans les médias traditionnels (essentiellement artistique, très souvent musical) et des magazines au contenu hybride, empruntant sa forme aux trois autres genres de fanzines.

¹¹⁴¹ Le fanzine en Israël est une publication alternative dont le contenu dénigre « le système » dans une approche provocatrice et corrosive, qu'il s'agisse du texte, du style, du graphisme et de l'objectif recherché. Le fanzine, *stricto sensu*, né en octobre 1940 aux États-Unis, rassemble à l'origine les contributions d'amateurs passionnés par un phénomène culturel particulier (science-fiction...), publiées pour leur plaisir et dans une volonté d'en assurer la promotion auprès d'un public plus large.

¹¹⁴² KOTLER, Tsalah. « Pinah moud'héqèt be-tarbout ha-yisra'élit ma-hèm ha-fanzinim? » [Un coin enfoui dans la culture israélienne : que sont les fanzines ? *globes* [en ligne]. 26 juin 2006, URL : <http://www.globes.co.il/news/article.aspx?did=1000656737>. Consulté en janvier 2019.

¹¹⁴³ HA-'AYIN HA-CHVI'IT. « Lexicon : Fanzine » *the7eye* [en ligne]. S. d., URL : <https://www.the7eye.org.il/lexicon/48371>. Consulté en janvier 2019. Le journal *Ma'ariv* attaque violemment en 2001 son fondateur Ya'el Bar-Zohar l'accusant de s'identifier aux Palestiniens au point de rêver d'assassiner des Juifs. In KOTLER, Tsalah. « Pinah moud'héqèt be-tarbout ha-yisra'élit ma-hèm ha-fanzinim? » [Un coin enfoui dans la culture israélienne : que sont les fanzines ?], *op. cit.*

¹¹⁴⁴ Ceux-ci globalement, sont au nombre de cinq : critique des institutions politiques et religieuses et de la politique gouvernementale (sociale et étrangère), antimilitarisme, consommation de drogue, sujets sexuels et musique rock.

¹¹⁴⁵ Soit en français, « Âne », magazine publié par Koby Or.

¹¹⁴⁶ Le magazine est publié par Avi Pitchon (1968) depuis 1993. Diplômé de cinéma, Avi Pitchon travaille comme commissaire d'exposition et critique d'art indépendant, écrivant depuis 1994 sur l'art contemporain, en se spécialisant dans le domaine des scènes artistiques et musicales alternatives, notamment israélienne. Contributeur hebdomadaire au *Ha-'Aretz* depuis 2000, organisant des expositions à Jérusalem, Tel Aviv, Berlin, Taipei, Londres etc. il publie en 2014 *Johnny ha-raqouv ou-malkat ha-tsmarmorèt: tarbout-négéd be-vriha meha-yisraéliout*. [Johnny Rotten ou la reine du frisson : la contre-culture israélienne pour échapper à l'israélité] (Rotten Johnny and the Queen of Shivers – Counterculture in Escape from Israeliness). Tel Aviv (État d'Israël) : Resling, 2014, 258 p.

¹¹⁴⁷ Le magazine paraît dans la région de Jérusalem, entre 2005 et 2010, et propose un contenu mêlant bande dessinée, provocations littéraires, fantaisies surréalistes. 21 numéros sortent durant cette période.

¹¹⁴⁸ Soit en français, « La sirène » (dans le sens d'avertisseur sonore). La revue *Ha-Tsofar* est lancée en 2007 dans la région de Tel Aviv et distribuée gratuitement dans les boutiques vendant du matériel de bande dessinée.

¹¹⁴⁹ B''Z, Itamar (pseud. d'Itamar Benzaken). In KOTLER, Tsalah. « Pinah moud'héqèt be-tarbout ha-yisra'élit ma-hèm ha-fanzinim ? » [Un coin enfoui dans la culture israélienne : que sont les fanzines ?], *op. cit.*

Les éditeurs de fanzines, malgré le contenu rédactionnel et graphique provocateur des publications, sont le plus souvent épargnés par les autorités israéliennes. Leur absence de réaction frappe, d'autant plus que certains articles constituent de véritables incitations au soulèvement. Cette mensuétude témoigne de la grande largesse de vue qui prévaut en Israël, en matière de liberté d'expression. Si tracasseries administratives il y a, celle-ci a essentiellement une valeur symbolique. La réponse des autorités est ferme, lorsqu'il s'agit d'atteinte à la sécurité de l'État. Les dessins et textes possédant un caractère de pure provocation, celle-ci n'est pas réellement mise en cause.

Parmi les plus connus et aboutis des fanzines, figure *Stiyot Chel Pingwouinim*. Consacré à la bande dessinée et la scène musicale alternative, il s'adresse dans les années 1990, à un public spécifiquement adulte. La publication traite souvent de thèmes sexuels, avec un humour noir virant parfois à la nécrophilie, sur un mode satirique extrémiste. Tirant à 5 000-6 000 exemplaires¹¹⁵⁰, elle affiche ouvertement son hostilité au « consensus israélien », tout en se finançant grâce à la publicité, une innovation qui permet aux collaborateurs du magazine de travailler dans des conditions professionnelles et de façon indépendante. Critiquant l'institution, bien que certains d'entre eux soient engagés dans une unité combattante de l'armée israélienne, la rédaction n'est jamais réellement inquiétée par la police¹¹⁵¹ pour son contenu et le ton adopté. Le fanzine compte, parmi ses contributeurs, de futurs auteurs et dessinateurs israéliens de premier plan : Doudou Géva, Etgar Kérèt¹¹⁵² (1967-), Zé'ev Engelmayer et Nir Matarasso¹¹⁵³ (1972-). Essentiellement centré sur la bande dessinée, le magazine *Plan B*¹¹⁵⁴ s'adresse pour sa part également à un public adulte. Traitant de questions sexuelles, politiques et sociales, il compte parmi ses contributeurs, plusieurs futurs artistes de renom : Zé'ev Engelmayer, Nir Matarasso, le duo Glendon ve-Isabella¹¹⁵⁵, Gil Lavi¹¹⁵⁶ (1980-) et Bo'az Kadman¹¹⁵⁷ (1971-).

Fondé en 1989 par Tamir Shefer¹¹⁵⁸ (1963 -) qui en est le rédacteur en chef, *Ha-Bouah*¹¹⁵⁹ s'inspire fortement, quant à lui, de la revue américaine *Raw* d'Art Spiegelman. Historiquement premier magazine de bande dessinée alternative israélien, dix-sept artistes collaborent à ses

¹¹⁵⁰ B''Z, Itamar (pseud. d'Itamar Benzaken). « Gsissat ha-fanzinim ke-qedimon le-sof ha-'itounout ha-moudepeššè » [L'agonie des fanzines comme bande-annonce de la fin de la presse imprimée] *haaretz* [en ligne]. 21 juillet 2014, URL : <https://www.haaretz.co.il/gallery/erev-rav/1.2389000>. Consulté en janvier 2019.

¹¹⁵¹ Une interview des rédacteurs donnée au journal *Zman Tel Aviv* avec l'ensemble de la revue, leur vaut une plainte de l'armée. Par précaution, ils signeront désormais leurs œuvres avec des noms d'emprunt. In KOTLER, Tsalah. « Pinah moud'hégèš be-tarbout ha-yisra'èlit ma-hèm ha-fanzinim? » [Un coin enfoui dans la culture israélienne : que sont les fanzines ?, *op. cit.*]

¹¹⁵² KÉRÈT, Etgar (1967, Ramat Gan, État d'Israël). Auteur de romans, poésies et bandes dessinées et professeur aux universités Ben Gourion du Néguev et de Tel Aviv, il est l'un des artistes israéliens d'expression hébraïque dont l'œuvre, entamée en 1992, est la plus traduite à l'étranger. Celle-ci, pour beaucoup constituée de recueils de nouvelles, lui vaut de nombreuses récompenses entre 1993 et 2016.

¹¹⁵³ MATARASSO, Nir (1972). Artiste multimédia en activité depuis la fin des années 1990.

¹¹⁵⁴ Les quelques numéros (trois ou cinq selon les sources) paraissent semble-t-il, en 2001.

¹¹⁵⁵ Pseudonymes des artistes Rani et Avishag Levanon, un couple de bédéistes en activité depuis la fin des années 1990.

¹¹⁵⁶ LAVI, Gil (1985, Jérusalem). Artiste multimédia (vidéo, photographie, publicité), il travaille essentiellement dans le domaine de la photo (publicité, commercial, mode), ses œuvres d'animation, de vidéo-art et ses photographies font de lui un artiste très réputé aux États-Unis. Collaborateur notamment du magazine *Forbes*, il est plusieurs fois distingué pour son travail, notamment par la Lucie Foundation décernant les International Photography Award (IPA, l'un des prix les plus prestigieux au monde en matière de photographie). L'artiste est 5 fois primé à la session 2012 de cette cérémonie.

¹¹⁵⁷ KADMAN, Bo'az (1971, Pétah-Tiqvah, État d'Israël).

¹¹⁵⁸ SHEFER, Tamir (1963, San Francisco, Californie, États-Unis). Sa carrière artistique, entamée à 14 ans, l'amène à travailler comme illustrateur de presse en Israël et aux États-Unis (*Ma'ariv*, *Jerusalem Post*, *Village Voice*...). L'artiste est régulièrement exposé en Israël et à l'étranger. Formé à l'Académie d'art et de design Betsalel, il enseigne depuis 2002 la communication visuelle à l'Institut technologique de Holon dont il dirige le département depuis 2013.

¹¹⁵⁹ Soit en français, « La bulle ».

deux numéros dont certains, très connus : Dany Kerman¹¹⁶⁰, Doudou Géva, Avner Katz¹¹⁶¹ et Zé'ev Engelmayer. Le fanzine *Hafarpéret*¹¹⁶², publié dans les années 1988 et 1989, présente la singularité de proposer un contenu culturel alternatif en ayant avoir des contributeurs juifs et arabes.

Défendant une ligne politique « punk et antimilitariste », le magazine *Mil'hémèt Ha-Milim*¹¹⁶³ est publié de 1990 à 1997 dans les régions de Kyriat Ono et de Tel Aviv. Vendu à 5 000 exemplaires, selon des estimations, il est qualifié de « journal de jeunes subversif » par le quotidien *Yedi'ot 'Aḥaronot* qui le pourfend pour son assimilation des « soldats de l'armée israélienne de Défense à des nazis¹¹⁶⁴ ». Deux autres revues s'inscrivent dans la même mouvance idéologique : *Nécrophilyah La-No 'ar*¹¹⁶⁵ qui paraît en Haute-Galilée dans les années 1991-1994, avec un contenu graphique inspiré en grande partie de la bande dessinée alternative américaine et *Ha-Kormoran*¹¹⁶⁶, publiée dans les années 2001 et 2002 dans les régions du kibboutz Nirim et de Ramat Gan, qui diffuse dans ses quatre numéros un propos incitateur extrémiste¹¹⁶⁷.

La mise en ligne de bandes dessinées directement sur Internet et les reproductions d'anciennes séries bouleversent la diffusion de fanzines sur papier, un phénomène autant israélien que mondial. Le nombre de magazines chute considérablement et irrémédiablement ; certains d'entre eux disparaissent définitivement, d'autres ne sont créés que sur Internet. Le marché très circonscrit de la bande dessinée se rétrécit considérablement à la fin des années 1990.

Les différents types de fanzines se transforment dans les années 2000 : les journaux « personnels » deviennent des blogs dans le sillage du développement d'Internet ; les publications semi-journalistiques sont mises en ligne, leur contenu prenant alors souvent un aspect commercial ; les fanzines axés majoritairement sur un traitement du sujet par l'image restent les seuls à paraître dans un format papier. Publiant des bandes dessinées, ces dernières maintiennent la qualité de leur contenu face aux publications en ligne. Cette réussite leur permet de conserver un lectorat fidèle, en constante augmentation.

Dans les années 2000, les magazines à forte dimension visuelle, contrairement aux autres magazines alternatifs, paraissent toujours par dizaines en Israël. La plupart des fanzines imprimés ne tirent pas à plus de cent ou deux cents exemplaires¹¹⁶⁸. Leur présence constante s'explique, pour une grande part, par l'absence d'investissement conséquent des grandes

¹¹⁶⁰ KERMAN, Dany (1940, Karkour, Palestine mandataire). Diplômé de l'École d'art Betsalel en 1959 (section « conception graphique »), l'artiste travaille comme caricaturiste, illustrateur et bédéiste. La reconnaissance de son travail et sa réputation en Israël lui valent d'être récompensé à plusieurs reprises : il figure sur la liste d'honneur de l'International Board on Books for Young People (IBBY), en 1986 et obtient le prix Sokolov de journalisme (1993). L'artiste enseigne 30 années durant à l'Académie d'art et de design Betsalel.

¹¹⁶¹ KATZ, Avner (1939, Ramat Rahel, Palestine mandataire). Dessinateur, illustrateur et auteur très réputé en Israël, il enseigne l'art et le design à l'École d'art et design Betsalel (1973-1978) et les beaux-arts à l'université de Haïfa (depuis 1978). L'artiste est plusieurs fois récompensé pour son œuvre : prix international du livre de la jeunesse de l'Unesco (1980) et de l'illustration de livre d'enfants Ben Yitshaq (1986, 1988, 1996 et 1998).

¹¹⁶² Soit en français, « La taupe ». Voir DIREKTOR, Routi. « Ha-kol raq holèkh lehiyot yotèr garou'a ; oumi-tsad chéni, hi, hayah game keif, lo? » [Tout ne va aller qu'en empirant et d'un autre côté, salut c'était aussi le pied, non ?] *haaretz* [en ligne]. 21 août 2011, URL : <https://www.haaretz.co.il/misc/1.857482>. Consulté en janvier 2019.

¹¹⁶³ Soit en français, « La guerre des mots ».

¹¹⁶⁴ Le ministre-adjoint de l'Éducation, Moché Péled, demande au ministre de la Sécurité intérieure de diligenter une enquête sur les responsables du journal, *In B''Z*, Itamar (pseud. d'Itamar Benzaken). « Gsissat ha-fanzinim ke-qedimon le-sof ha-itounout ha-moudepeššè » [L'agonie des fanzines comme bande-annonce de la fin de la presse imprimée], *op. cit.*

¹¹⁶⁵ Soit en français, « Nécrophilie pour la jeunesse ». Le magazine fait la part belle aux créations graphiques inspirées de la bande dessinée alternative américaine. La ligne éditoriale du magazine peut être qualifiée de punk et d'anarchiste.

¹¹⁶⁶ Soit en français, « Le Cormoran ».

¹¹⁶⁷ HA-'AYIN HA-CHVI'IT. « Lexicon: Fanzine » [Lexique : fanzine], *op. cit.* ; KOTLER, Tsalah. « Pinah moud'héqèt be-tarbut ha-yisra'élit: ma-hèm ha-fanzinim? » [Un coin enfoui dans la culture israélienne : que sont les fanzines ?], *op. cit.*

¹¹⁶⁸ B''Z, Itamar (pseud. d'Itamar Benzaken). « Gsissat ha-fanzinim ke-qedimon le-sof ha-itounout ha-moudepeššè » [L'agonie des fanzines comme bande-annonce de la fin de la presse imprimée], *op. cit.*

maisons d'édition et des journaux nationaux israéliens dans le champ de publication de la bande dessinée. Quantitativement, la majorité écrasante de la bande dessinée israélienne imprimée sort au milieu de la première décennie du XXI^e siècle dans le format fanzine¹¹⁶⁹.

F. L'INFLUENCE ET L'ASSIMILATION DE LA BANDE DESSINÉE MONDIALE SUR LA BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE (DE 1865 A NOS JOURS)

Un certain nombre de grands classiques de la littérature illustrée et de la bande dessinée mondiale sont disponibles en hébreu, sous forme de traductions et adaptations depuis la langue d'origine. À ce titre, elles fidélisent un jeune public autant qu'elles influencent les créateurs de bande dessinée locaux (dessinateurs, auteurs, coloristes). La jeunesse et la société juive de Palestine mandataire avant 1948 et en Israël, par la suite, sont en définitive exposées très souvent au médium « bande dessinée » et à ses réalisations dans un contenu présenté en hébreu.

1. *Max et Maurice*

Le livre *Max et Maurice : une histoire de gamins en sept polissonneries* de Wilhelm Busch paraît en avril 1865. Il devient très vite un classique de la littérature pour enfants dans les communautés juives de la diaspora de Palestine mandataire puis en Israël. Le livre est traduit et adapté pour la première fois en hébreu en 1898 par Aharon Lovochtski¹¹⁷⁰ (1874-1942), sous le titre de *Chimon et Lévi*¹¹⁷¹. Réédité ensuite en hébreu pendant un siècle sous divers noms, il traverse les générations de jeunes hébraïsants et les époques. Le récit sort sous le nom de *Max et Maurice, les comploteurs de mauvais coups*¹¹⁷² dans une édition traduite et adaptée par Havah Karni en 1939. La poétesse Anda Amir-Finkelfeld le publie en 1938 sous le nom de *Gad et Dan : six tours de deux polissons*¹¹⁷³. L'édition de 1965 est assurée par Ouri Sélah¹¹⁷⁴ (1928-1993) sous le titre de *Le livre des tours de Max et Maurice*¹¹⁷⁵. Le livre est de nouveau publié en 1983 dans une version traduite et adaptée par Ouri'el Ofek, *Max et Maurice : tours racontés en vers et en dessins*¹¹⁷⁶.

L'opéra pour enfants *Max and Moritz*, écrit par Wilhelm Busch, est créé en Israël en 2004. Dan Almagor (1935-) en écrit le livret, Gil Shohat (1973-) la musique. L'entreprise est une première en son genre sur le plan artistique en Israël, restituant un texte écrit à l'origine 140 ans plus tôt. La fin du récit, transposé en hébreu, diffère dans les pièces de théâtre, adaptations et traductions tirées du texte original. Les deux enfants restent en vie et sont condamnés à des travaux d'intérêt général afin qu'ils tirent par eux-mêmes, les leçons des actes répréhensibles qu'ils ont commis. Le livre de Wilhelm Hauff (1802-1827), illustré par Wilhelm Busch, est

¹¹⁶⁹ *Idem.*

¹¹⁷⁰ LOUBOCHITZKI, Aharon (1874, Roujani, Empire russe, Biélorussie actuelle – 1942, Varsovie ou Lodz, Pologne).

¹¹⁷¹ LOUBOCHITZKI, Aharon. *Chim'on ve-lévi* [Chimon et Lévi]. Varsovie (Empire russe, Pologne actuelle) : Touchiyah, 1898 (5658), 26 p.

¹¹⁷² BUSCH, Wilhelm. *Max ve-moritz, meh'olelei ha-mezimot* [Max et Maurice, les comploteurs de mauvais coups]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : Joachim Goldstein, 1939, 54 p.

¹¹⁷³ BUSCH, Wilhelm. *Gad ve-dan: chichah ta'aloulim chel chnei chovevim* [Gad et Dan : six tours de deux polissons]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : Yavneh, 1939, 41 p.

¹¹⁷⁴ SÉLAH, Ouri (1928, Deganiyah Bêt, Palestine mandataire - 1993, Deganiyah Bêt, État d'Israël). Romancier, traducteur, rédacteur de journal, graphiste, etc. Sa pluridisciplinarité dans le domaine des médias des années 1950 à 1970 lui fait jouer un rôle majeur dans l'évolution de l'hébreu israélien, la presse d'investigation et la diffusion de la culture nationale ; dans tous les secteurs de la population locale. Auteur de livres pour enfants (et adaptateur de livres étrangers), il publie également des essais en linguistique et compose le texte de quelques chansons israéliennes populaires.

¹¹⁷⁵ BUSCH, Wilhelm. *Séfer ha-ta'aloulim chel max ve-moritz* [Le livre des tours de Max et Maurice]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Teivat Noah, 1965, 75 p.

¹¹⁷⁶ BUSCH, Wilhelm. *Max ve-moritz : ta'aloulim messouparim be-ħarouzim et ouve-tsiyurim* [Max et Maurice : tours racontés en vers et en dessins]. Tel Aviv (État d'Israël) : Zmora-Bitan, 1991, 22 p.

également traduit en hébreu dès 1923 à Berlin, puis en Israël (1950¹¹⁷⁷) par Moché Éliahou Zak, un traducteur réputé à l'époque dans le pays. Le récit *Diogène dans son puits*, de Wilhelm Busch, est également traduit à plusieurs reprises en hébreu. Avraham Éven-Chochan adapte ce dernier et le publie à l'intérieur du recueil *Au pays des espiègles : florilège d'histoires joyeuses*¹¹⁷⁸. Parmi les grandes séries de bande dessinée beaucoup sont créées aux États-Unis.

2. Mickey Mouse

Divers personnages de bande dessinée et de films d'animation apparus aux États-Unis sont traduits et adaptés en hébreu, pour le public juif de Palestine mandataire et d'Israël. Des séries et des revues de bande dessinée américaines et européennes trouvent également leur place, de la même façon, dans l'univers local du récit illustré.

Les dessins animés de Walt Disney sont très populaires en Palestine mandataire depuis leurs premières diffusions en 1931. Le personnage de Mickey Mouse inspire vraisemblablement le grand écrivain juif Avraham Chlonski, grand amateur de dessins animés en tout genre¹¹⁷⁹, quand il rédige, à partir de 1933, la série de récits versifiés destinée aux enfants, *Miki-Mahou*. Centrée notamment autour du personnage de Kountsion, une large part y est faite à des jeux de mots et des personnages clownesques. Sur des planches divisées en quatre cases sur fond jauni, accompagnées de quatre phrases versifiées, placées en bas de chacune d'entre elles, les scènes montrent des personnages rappelant des figures célèbres du cinéma américain d'animation.

Les références à un personnage animal disparaissent en 1947 dans *Le livre des aventures de Miki Mahou*, illustré par Arié Navon, dont le contenu reprend celui de la série publiée initialement en 1933. Le héros y devient un chenapan aux cheveux frisés. Ce livre d'Avraham Chlonski entre au panthéon des classiques de la littérature juive d'expression hébraïque pour enfants.

Le bédéiste Emmanuel Yaféh connaît, et vraisemblablement s'inspire aussi, du personnage de Mickey Mouse - une invention de Walt Disney - et celui de Félix le chat - une création d'Oto Messmer, quand il conçoit en 1935-1936 sa propre série *Miki Mahou et Éliahou*. S'efforçant de ne pas reproduire dans cette dernière les traits de Mickey Mouse, il confère à son héros ceux de son concurrent direct à l'époque, Félix le chat. *Miki Mahou et Éliahou* paraît à des dates précises du calendrier traditionnel juif¹¹⁸⁰. Les personnages de la série sont transformés à plusieurs reprises en héros de l'antique dynastie juive des Maccabées¹¹⁸¹, partant au combat ou occupés à des tâches agricoles. À d'autres moments, ils sont dessinés en footballeurs ou en éclaireurs.

Dans la série *Les aventures de Miki-Mahou* du dessinateur Nahoum Gutman, le personnage central est de nouveau très inspiré par la célèbre souris imaginée par Walt Disney. Le même

¹¹⁷⁷ HAUFF, Wilhem, ZAK, Moché Éliyahou (traduction) et GUTMAN, Nahoum (illustration). *Ha-chirah* [Le poème] Tel Aviv (Palestine mandataire) : El Ha-Ma'ayan, 192 p.

¹¹⁷⁸ BUSCH, Wilhelm. *Be-'eretz ha-chovevim: mahrozèt sipourim 'alimiz* [Au pays des espiègles : florilège d'histoires joyeuses]. Jérusalem : Ahiavar, 1941, 48 p. Le récit est intitulé en hébreu *Diogènès veba-qoundessim* [Diogène et les polissons].

¹¹⁷⁹ ESHED, Éli. « Mickey mouse-totsérèt 'eretz yisra'el » [Mickey Mouse made in terre d'Israël], *op. cit.*

¹¹⁸⁰ À l'occasion des fêtes de Hanoukka, Pourim et de la Pâque juive.

¹¹⁸¹ La dynastie juive des Maccabées mène la révolte contre la présence des Séleucides, grecs, en Judée et le processus d'hellénisation qui frappe une grande partie des élites juives au II^e siècle AEC dans la région. Judas, le fils de Mattathias l'Hasmonéen, surnommé Maccabée, conduit en 166 AEC le soulèvement national avec ses frères, déclenché par leur père, décédé semble-t-il en 168-167 AEC. Les Hasmonéens, désormais appelés Maccabées, conquièrent une forme d'indépendance, non reconnue par le pouvoir séleucide, qui dure jusqu'en 63 AEC et la conquête romaine de la Judée (entrée de Pompée à Jérusalem). La révolte des Maccabées intègre le corpus de la tradition rabbinique, via la fête de Hanoukka, célébrant la restauration du Temple en 164 AEC. Célébrée cette année pour la première fois dans le Temple, purifié et restauré, comme lieu de culte juif, elle symbolise simultanément la victoire militaire juive sur l'ennemi séleucide et le refus des Juifs de s'assimiler au monde hellène.

artiste illustre également, en août et octobre 1936, dans le magazine *Dvar Li-Ladim*, le récit signé L. Daniéli, *Les aventures et les malheurs de Mickey Mahou*. Dédiés aux enfants de deux kibboutz, les textes sont écrits à la manière d'une histoire racontée à des adultes montant la garde près du village. La souris aventurière côtoie les animaux de la jungle et les tribus de « cannibales noirs » vivant sur le continent africain. Les deux histoires sont conçues à l'origine comme devant être les premiers épisodes d'une longue série pour enfants, un projet abandonné en définitive.

3. *The Katzenjammer Kids*

La série *The Katzenjammer Kids* est publiée une seule fois dans une version traduite en hébreu, sous le nom de *Les joyeux espiègles*. Celle-ci paraît en 1956 dans la revue *Olam Ha-Pélé*¹¹⁸².

4. *Tarzan*

Le dessinateur Dany Palant adapte en bande dessinée en 1959 le célèbre livre d'Edgar Rice Burroughs, *Tarzan roi des singes*¹¹⁸³. Il propose, texte et illustrations, une seconde série de bande dessinée en 1960, tirée des aventures de Tarzan. Parue dans la revue *Ha-'Aretz Chélanou*, et intitulée *Tarzan, le grand bwana*¹¹⁸⁴, elle représente le célèbre personnage, plongé en plein continent africain et combattant notamment des trafiquants d'esclaves arabes¹¹⁸⁵.

5. La bande dessinée italienne dans les années 1960-1970

M. Arié¹¹⁸⁶ (1930-) adapte et redessine dans les années 1960-1970, plusieurs bandes dessinées italiennes et américaines d'aventures (western, etc.), très populaires en Europe et aux États-Unis, dont les droits sont rachetés par l'éditeur israélien M. Mizrahi. Ce dernier publie ainsi en hébreu les séries italiennes *Zagor*¹¹⁸⁷, *Tex héros du Far West*¹¹⁸⁸ et *Histoires du Far*

¹¹⁸² ESHED, Éli. « Tsémèd hémèd, héléq chéni: max ou-moritz hayim ve qayamim ou-margichim tov be-'artsot ha-brit » [Un charmant duo, deuxième partie : Max et Maurice vivent, subsistent et se sentent bien aux États-Unis] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 16 décembre 2005, URL : <https://no666.wordpress.com/tag>. Consulté en janvier 2019.

¹¹⁸³ PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Tarzan mélèkh ha-djoungel » [Tarzan roi des singes]. *Ha-'Aretz Chélanou*. 1959, vol. 10, n° 1 à 13.

¹¹⁸⁴ PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Tarzan ha-bwanah ha-gadol » [Tarzan, le grand bwana]. *Ha-'Aretz Chélanou*. 1960, vol. 10, n° 14 et 26.

¹¹⁸⁵ ESHED, Éli. « 'Oman chel ha-'aretz chélanou : 'al dany palant » [Un dessinateur du *Ha-'Aretz Chélanou* : à propos de Dany Palant] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 4 novembre 2006, URL : <https://no666.wordpress.com>. Consulté en janvier 2019.

¹¹⁸⁶ Né MOSKOVITZ, Arié (1930, Jassy ou Lasçi, Roumanie). L'artiste signe ses dessins M. Arié. Arrivé en Palestine mandataire en 1948, il entame sa carrière d'illustrateur par la création des timbres de la ville de Safed où il s'établit. Illustrateur de milliers de livres et plus de 300 insignes de l'armée israélienne, son immense renommée est due dans les années 1960 à 2000, à ses dessins inclus dans les séries *Hassam'bah*, *Danidin* et *Kofiko*. Il œuvre également comme « illustrateur maison » de l'éditeur M. Mizrahi, spécialiste dans l'adaptation en hébreu de romans populaires et de bandes dessinées européennes et américaines.

¹¹⁸⁷ SHILONI, Gayu, FERRI, Gallieno et M. ARIÉ (pseud. d'Arié Moskovitz). *Zagor*. [Zagor] Tel Aviv (État d'Israël) : Mizrahi, 1972-1975 (?), hébreu. Gayu Shiloni signe les traductions et adaptations en hébreu ; Gallieno Ferri exécute les illustrations italiennes ; M. Arié illustre et réalise les couvertures des revues israéliennes, redessinant certaines des images. La collection comprend 15 revues de 65 pages chacune, dans une pagination différente de celle de la version originale (130 p.). La série *Zagor* est créée en Italie en 1961, par Guido Nolitta (pseud. de Sergio Bonelli ; textes) et Gallieno Ferri (illustrations). Grand succès également en Israël dans les années 1970, la série est de nouveau publiée depuis 2001 chez le même éditeur (M. Mizrahi).

¹¹⁸⁸ SHILONI, Gayu, GALEP (pseud. d'Aurelio Galleppini) et M. ARIÉ (pseud. d'Arié Moskovitz). *Tex gibor ha-ma'arav ha-parou'a* [Tex, héros du Far-West]. Tel Aviv (État d'Israël) : M. Mizrahi, 1972-1975 (?). Gayu Shiloni signe les traductions et adaptations en hébreu ; GALEP (pseud. d'Aurélio Galleppini) exécute les illustrations italiennes ; M. Arié (pseud. d'Arié Moskovitz) illustre toutes les couvertures des revues israéliennes et retouche ici, également, quelques images. La collection comprend 58 revues de 64 pages chacune. Créée en Italie dans sa version originale, par Gian Luigi Bonelli et Galep en 1948, la série *Tex* paraît encore à ce jour. Divers dessinateurs se succèdent après 1966, notamment Guillermo Letteri et, après 1968, Giovanni Ticci. Le succès est considérable et génère de nombreuses traductions et

*West*¹¹⁸⁹ et américaine, *Popeye*. Ses traductions et adaptations font écho en Israël aux succès considérables que connaissent les trois premières séries en Italie. M. Arié illustre et conçoit toutes les couvertures des revues israéliennes, retouchant également quelques images dans un sens plus réaliste. Grand succès en Israël dans les années 1970, *Zagor* reparait en 2001 chez le même éditeur. La version en hébreu de *Les histoires du Far West* sont également une réussite commerciale, dans une moindre mesure néanmoins que les séries *Tex* et *Zagor*.

6. Popeye

L'hebdomadaire pour enfants *Popeye, le plus grand journal pour enfants d'Israël*¹¹⁹⁰, paraît, accompagnée du supplément *Hévrayah*, dans les années 1971-1972, vendu au prix d'une livre et demi israélienne le numéro. Outre des épisodes en couleur de la série *Popeye*, traduits en hébreu, le magazine publie à l'occasion des versions traduites d'autres séries américaines. Son supplément, *Hévrayah* contient pour sa part des poésies et histoires pour enfants. Le rédacteur en chef et éditeur de la revue, Yossi Gamzou¹¹⁹¹ (1938-2020), donne à cette dernière une réelle tenue, aidé en cela par le travail de Ya'aqov Shiloh¹¹⁹² (1937-), son illustrateur principal. Signe de son importance, la sortie de la revue est annoncée dans une publicité publiée par le journal *Ha-'Aretz*.

7. Revue Mad

L'édition locale de la revue américaine *Mad* paraît en hébreu aux éditions Modan, dans les années 1994-1995¹¹⁹³. Les deux rédacteurs en chef, les bédéistes Routou Modan et Yirmi Pinkus réunissent autour deux nombreux contributeurs réputés : Zé'ev Engelmayer, Ouri Fink, No'am Nadav, Daniella London¹¹⁹⁴ (1968-), Tsahi Farber et les romanciers Etagar Kérèt et Rogel Alpher¹¹⁹⁵ (1967-). La revue est un échec commercial, dix numéros seulement paraissant

adaptations, dont en hébreu celles parues chez M. Mizrahi. Grand succès en Israël dans les années 1970, la série reparait depuis 2001 chez le même éditeur.

¹¹⁸⁹ SHILONI, Gayu, D'ANTONIO, Gino, CALIGARI, Renzo et M. ARIÉ (pseud. d'Arié Moskovitz). *Toldot ha-ma'arav ha-parou'a* [Histoires du Far-West]. Tel Aviv (État d'Israël) : M. Mizrahi, 1972-1980. Gayu Shiloni signe les traduction et adaptation en hébreu ; Gino D'Antonio et Gino Caligari exécutent les illustrations italiennes ; M. Arié (pseud. d'Arié Moskovitz) illustre toutes les couvertures des revues israéliennes et redessine quelques images. La série *Storia del West* est créée conjointement en Italie, dans sa version originale, en 1967, par Gino D'Antonio et Renzo Caligari.

¹¹⁹⁰ GAMZOU, Yossi (ed.). *Popeye, 'iton ha-yeladim ha-gadol be-yotèr be-ysra'el* [Popeye, le plus grand journal pour enfants d'Israël]. Tel Aviv (État d'Israël) : M. Mizrahi, 1971-1972.

¹¹⁹¹ Né GAMZOU, Yossi (1938, Paris, France – 2020, Haïfa, État d'Israël). Poète, traducteur et professeur de littérature, ses textes paraissent dans *Michmar Li-Ladim*, puis dans les principaux quotidiens israéliens (*Davar*, *'Al Ha-Michmar...*). Professeur 20 ans durant aux États-Unis et en Australie (1973-1993), il poursuit sa carrière littéraire et professorale ensuite en Israël.

¹¹⁹² Né SHILOH, Ya'aqov (1937, Gdérah, Palestine mandataire). Diplômé de l'École d'art et de design Betsalel en 1962, après quatre années de formation, il devient rapidement l'un des caricaturistes israéliens les plus importants des années 1960-2000. Caricaturiste politique de *Davar* (1964-1966), illustrateur et journaliste au magazine militaire *Ba-Maḥanéh* (1965-1972), caricaturiste attitré du *Ma'ariv* (1980-2002) et de *Maqor Richon* (2003-2004), il est couronné du prix de dessin Yossi Stern (1993) et du Crayon d'or, décerné par le Musée israélien de la caricature et de la bande dessinée (2010).

¹¹⁹³ La couverture du n° 1 de la revue *Mad*, paru en juin 1994, est signée Michel Kichka. Celui-ci illustre également en avril 1995 dans le n° 9 du magazine, la série *Ha-hévrach le-haganat ha-tev'a* [La société de protection de l'environnement].

¹¹⁹⁴ Né DEKEL, Daniella (1968, Tel Aviv, État d'Israël). Sa carrière de bédéiste, caricaturiste et illustratrice à succès démarre au sortir de sa formation en graphisme, à l'Académie d'art et de design Betsalel. Outre ses collaborations au quotidien *Yedi'ot 'Aḥaronot* et au magazine *La-'Ichah*, elle travaille comme dessinatrice indépendante pour l'armée israélienne. L'artiste doit sa réputation et sa popularité à la création du personnage de Hamoudi et de la bande dessinée éponyme en 2006. Celle-ci donne lieu à la parution de deux albums.

¹¹⁹⁵ Né ALPHER, Rogel (1967, Ramat Ha-Sharon, État d'Israël). Journaliste, critique de télévision, romancier et musicien, ses articles et textes paraissent dans la plupart des journaux israéliens (*Ha-'Aretz*, *Ha-'Ir*). Réputé être un journaliste « de gauche » dans l'écriture de ses articles sur le conflit israélo-palestinien, les conditions de vie des soldats et le caractère juif de l'État d'Israël, il contribue également aux publications des collectifs de bande dessinée *Actus Tragicus* et *Stiyot chel pingwounim* [Déviances des pingouins].

en deux ans. Son contenu mêle séries originales américaines¹¹⁹⁶, versions (souvent parodiques¹¹⁹⁷) hébraïsées de bandes dessinées américaines et parodies¹¹⁹⁸ et adaptations de séries télévisées¹¹⁹⁹⁻¹²⁰⁰ en bandes dessinées. À l'image de la revue américaine *Mad*, son homologue israélien se propose d'être un organe de contre-culture. La bande dessinée est utilisée dans cette optique, comme l'illustre le n°9 (1995) et son thème générique, *Se souvenir et oublier - Mythes israéliens 1995*.

8. Classiques de la bande dessinée francophone

Le dessinateur et caricaturiste Chaï Tcharka traduit et adapte pour le public israélien la bande dessinée française *Astérix le Gaulois* dans les années 2000. L'autre grand vendeur de bande dessinée hébraïque, Ouri Fink, traduit et adapte en Israël, pour sa part, dans les années 1990-2000, plusieurs volumes de la collection « Tintin ».

9. Classiques de la bande dessinée américaine

L'influence de la bande dessinée américaine se fait sentir dans la culture israélienne dès les années 1970. Superman, personnage majeur de la bande dessinée américaine et mondiale, est ainsi traduit et adapté dans des styles et formats variés : *Sabraman* (1978-1979) et l'album *Profil 107* (1998) d'Ouri Fink ; *Torah-Man* (2011) de Yossi Shahar ; *Ouri-On* (1987) de Michael Netzer, une synthèse pour sa part de plusieurs personnages de super-héros américains.

Le processus d'assimilation locale de la bande dessinée européenne et américaine se poursuit dans les années 2000, avec notamment l'adaptation et la traduction du premier volume de la collection « Amulet »¹²⁰¹ de Kazu Kibuishi, en hébreu en 2012.

Les éditions Kinneret se lancent pour leur part dans une politique d'adaptation très ambitieuse. Cet éditeur publie en hébreu entre 2008 et 2011, les sept premiers volumes de la collection « Bone » de Jeff Smith. Le premier volume, *Bone I, Out From Boneville*¹²⁰², sort en 2008¹²⁰³ dans sa version hébraïque, pour un coût relativement modique¹²⁰⁴, comparé au prix moyen d'un album de bande dessinée américain¹²⁰⁵. Kinneret publie aussi, entre 2010¹²⁰⁶ et

¹¹⁹⁶ KÉRÈT, Etgar et MODAN, Routou. « Tsayadei ha-'avatihim » [Les chasseurs de pastèques]. *Mad*, n° 1, juin 1994.

¹¹⁹⁷ Notamment une parodie du film *Batman*.

¹¹⁹⁸ La série de science-fiction *Star Trek* est ainsi parodiée ; la parodie *Star Trek massa bein kohavim* [Star Trek, voyage parmi les étoiles] paraît dans le n° 3 (octobre 1994) de la revue. La série télévisée américaine, créée à l'origine par Gene Roddenberry (1921-1991), est diffusée entre 1966 et 1969, et depuis 1987. Fonctionnant sur le mode de la franchise, elle donne lieu à la réalisation de 13 longs métrages (1973-2016).

¹¹⁹⁹ La série *Murder, She Wrote* est diffusée par la chaîne de télévision américaine CBS, entre 1984 et 1996. Immense succès, elle est récompensée par 10 Golden Globe Awards et 12 Amy Awards (la récompense la plus prestigieuse en matière de film de télévision). *Murder, She Wrote* est visible dans les pays francophones sous le titre *Arabesque*.

¹²⁰⁰ Comme la série policière *NYPD*. Celle-ci est diffusée par le réseau de télévision américain ABC de 1967 à 1969.

¹²⁰¹ KIBUSHI, Kazu et ZAYBERT-TAL, Danah (traduction). *Ha-qamei 'a, chomérèt ha-'éven* (Amulet: The Stonekeeper) [Amulet : la gardienne de pierre]. Jérusalem : Keter, coll. « Amulet », vol. 1, 2012, 188 p. **REPRENDRE**

¹²⁰² Le 1^{er} volume de la collection, intitulé *Out From Boneville*, paraît d'abord en noir et blanc : SMITH, Jeff. *Out From Boneville*. New York (État de New York, États-Unis) : Cartoon Books, 1995, 144 p. Le livre ressort en couleur en 2005 aux éditions Scholastic.

¹²⁰³ SMITH, Jeff et KATZ, Oranah (traduction). *Herhèq mi-boneville (Out of Boneville)* [Loin de Boneville]. Or Yehoudah (État d'Israël) : Kinneret, 2008 (5768), 138 p.

¹²⁰⁴ L'album est vendu au prix de 84 shkalim.

¹²⁰⁵ Le prix moyen d'un album de bande dessinée au milieu des années 2000 en France, pour un tirage de 3 000 exemplaires, est, à titre indicatif, de dix euros l'unité. ESTELLE. « Bande dessinée, les revers d'un succès » *celsaLab* [en ligne]. 12 avril 2015, URL : <http://celsalab.fr/2015/04/12/trop-de-bd-tue-la-bd/>. Consulté en janvier 2019.

¹²⁰⁶ PILKEY, Dav. *Harpatqa 'ot captain tahtonim* [Les aventures de Capitaine Slip]. Or Yehoudah (État d'Israël) : Kinneret, 2010, 125 p.

2016¹²⁰⁷, les douze volumes de la collection de bande dessinée américaine *Captain Underpants*, écrite et dessinée par Dav Pilkey, initialement sortie aux États-Unis entre 1997¹²⁰⁸ et 2015¹²⁰⁹. La suite de cette série, *L'Homme au chien*¹²¹⁰ sort chez le même éditeur en 2015 et 2016.

Le livre *Roller Girl* de Victoria Jamieson est publié sous le nom de *Mitgalgélet*¹²¹¹. Le premier récit autobiographique de Raina Telgemeier, sorti en hébreu en 2014 sous le nom de *Hiyoukh*, dépeint la nouvelle vie d'une jeune collégienne de San Francisco, obligée de porter en permanence un appareil dentaire. L'adaptation à sa nouvelle identité est décrite avec humanité et à travers les nombreux rêves que peut faire la jeune fille. La suite de cet album, sorti en hébreu sous le nom de *Ahayot* en 2017, narre les relations en dents de scie entre Raina et sa plus jeune sœur Amara, à l'occasion d'un long voyage familial effectué entre San Francisco et le Colorado durant l'été.

10. 1948-2019 : une présence constante de la bande dessinée occidentale en Israël

L'étude du parcours et des œuvres de sept des neuf bédéistes présentés dans ce travail doctoral, démontre la forte empreinte laissée sur eux par la bande dessinée franco-belge, essentiellement les séries *Tintin*, *Astérix*, *Gaston* etc., la bande dessinée américaine (super-héros, *comics*, romans graphiques...), l'*underground* américain (Robert Crumb, la revue *Mad*) et les bédéistes qui, comme Art Spiegelman, représentent la *shoah* dans leur récit illustré. Tous les bédéistes israéliens sont influencés à un moment donné par les grands noms de la bande dessinée européenne (lecture d'albums, expositions aux images très jeune, enseignement - dans le milieu des années 1990).

Arié Navon et Darian constituent des exceptions notables, le premier parce qu'il contribue à la création d'une nouvelle culture nationale juive, le second parce qu'il est avant tout un caricaturiste et un illustrateur. Darian arrive en Israël sans aucune culture de la bande dessinée et s'intéresse aux dessins de presse, magazines pour enfants et à l'illustration de livre. Trois bédéistes israéliens majeurs, au moins, reprennent certains traits de personnages de la bande dessinée européenne : Michel Kichka, Chaï Tcharka et Routou Modan. Cette dernière s'approprie la notion de « ligne claire » en l'adaptant au contexte israélien.

À l'échelle nationale et de façon plus générale, la bande dessinée mondiale est assimilée en Israël, par le biais des traductions et adaptations (d'abord illégales). Ce phénomène s'amplifie à la fin des années 1990, avec le développement de départements « bande dessinée » au sein des grands groupes d'éditions israéliens. Le jeune lectorat angliciste assimile, pour sa part, la bande dessinée anglo-saxonne, dès le début des années 2000, par le biais d'Internet et la lecture de revues anglaises disponibles en Israël. La présence parmi les best-sellers de la littérature

¹²⁰⁷ PILKEY, Dav et ASHEROV, Érez (traduction). *Captain tahtonim veba-sipour haso'er chel sir sirhonski* [Capitaine Slip et l'histoire tumultueuse de Sir Sirhonski]. Hével Modi'in (État d'Israël) : Kinneret, 2016 (5777), 205 p. L'album est une traduction en hébreu de l'ouvrage *Captain Underpants and the Sensational Saga of Sir Stinks-A-Lot*.

¹²⁰⁸ Le 1^{er} volume de la collection sort en noir et blanc en 1997. PILKEY, Dav. *The Adventures of Captain Underpants*. Pittsburgh (Pennsylvanie, États-Unis) : Scholastic, 125 p. Le livre ressort en couleur aux mêmes éditions en 2013.

¹²⁰⁹ Le 13^e et dernier volume de la collection sort en 2015 : PILKEY, Dav. *Captain Underpants and the Sensational Saga of Sir Stinks-A-Lot*. Pittsburgh (Pennsylvanie, États-Unis) : Scholastic, 2015, 208 p. Voir entrée glossaire « Captain Underpants ».

¹²¹⁰ PILKEY, Dav. *Dog Man Unleashed*. New York (États-Unis) : Graphix, coll. « Dog Man », n° 2, 2016, 224 p. ; PILKEY, Dav et ASHEROV, Érez (traduction). *'Ich ha-kélev lo meroussan* [L'homme au chien déchainé]. Hével Modi'in (État d'Israël) : Kinneret, coll. « 'Ich ha-kélev », n° 2, 2018 (5778), 220 p.

¹²¹¹ JAMIESON, Victoria et GEFEN, Sigal (traduction). *Mitgalgélet* [Patineuse]. Hod Ha-Sharon (État d'Israël) : Ha-Koursa, 2017, 239 p. Le livre raconte les aventures de deux amies, Astrid et Nicole, âgées chacune de douze ans, inséparables jusqu'au jour où la première commence la pratique du *roller derby*. Astrid, après des débuts difficiles, devient une « *roller girl* », son amie préférant pour sa part la danse. Les difficultés de la jeune adolescente à concilier le sport, ses études et ses amis sont narrées sur un ton léger et humoristique.

pour jeunes, d'albums de bande dessinée traduits en hébreu et de rééditions d'anciennes séries hébraïques (exhumées), atteste sur un plan commercial de cette assimilation locale de la bande dessinée occidentale.

II. LA BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE COMIQUE ET HUMORISTIQUE

A. ARIÉ NAVON

1. Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique

a. Parcours formatif et carrière professionnelle

Dans le souvenir d'Arié Navon¹²¹², sa vie, enfant, se déroule dans un village « divisé en deux : la ville nouvelle et la vieille ville ». Le passage entre les deux parties de la localité se fait par un sentier étroit qui longe la vallée, presque « comme suspendu en l'air ». L'artiste fréquente alors avec son père « les samedi et jour de fêtes [...] la vieille synagogue ». La prime enfance du dessinateur, outre la singularité de ce village, baigne dans l'art. Sa famille compte en effet cinq frères, dont trois sont des artistes. Il naît littéralement « dans les peintures », les murs de sa salle à manger étant recouverts « du sol au plafond » par les dessins de son frère Hayim. Celui-ci en réalise quotidiennement avant de les suspendre dans les airs. Plus tard, Hayim est empêché de rentrer dans une école de dessin du district en raison du *numerus clausus*. Âgé de 14 ans, il part d'Odessa pour Jérusalem afin d'étudier à l'École d'art et de travaux Betsalel ouverte en 1906 par Boris Schatz. Celui-ci, personnellement sollicité par courrier, l'y invite personnellement¹²¹³.

Arié Navon (encore Klingman) s'installe avec sa famille à Odessa (Ukraine) en 1914, fuyant l'avancée des troupes allemandes. Après la révolution russe d'octobre 1917, sa famille connaît la famine, son père se retrouvant sans moyen de subsistance. Après que celui-ci eut rejoint le « Comité des réfugiés de la terre d'Israël¹²¹⁴ », le dessinateur émigre avec les siens en Palestine sous contrôle britannique en 1919. La famille Klingman arrive dans son nouveau pays au terme d'une traversée étalée sur trois semaines, effectuée dans des conditions particulièrement difficiles. Elle est débarquée au port de Jaffa par des marins arabes¹²¹⁵. Arié Navon a alors 10 ans. Les Klingman troquent sur place leur patronyme pour celui de Navon, reprenant le nom adopté par le frère de l'artiste, Hayim, à son entrée à l'École d'art et de travaux Betsalel. Le futur artiste, de langue maternelle russe, ne connaît que quelques mots d'hébreu à son inscription à l'école Gymnasia Hertzliya¹²¹⁶. Installé à Jérusalem, il apprend cette langue dans une nouvelle école primaire, où il réussit brillamment¹²¹⁷.

Arié Navon est le premier grand caricaturiste de renom – et durant un temps le seul - que compte la communauté juive organisée de Palestine, durant la période mandataire anglaise. Il est engagé en 1927, à seulement 18 ans, par le rédacteur en chef du journal *Do'ar Ha-Yom*¹²¹⁸,

¹²¹² Né KLINGMAN, Arié (1909, Dunaivtsi, Empire russe, Ukraine actuelle – 1996, Tel Aviv, État d'Israël).

¹²¹³ NAVON, Arié. *Be-qav ouvi-khtav, pirqei hayim, richoumim, qariqatourot, taf'ourah ve-diouqana'out* [Par le trait et par la plume, épisodes de vie, dessins, caricatures, décor de théâtre et peinture de portrait]. Tel Aviv (État d'Israël) : Am Oved, 1996 (5767), p. 15.

¹²¹⁴ Soit en hébreu (translittéré en hébreu), *Va'ad chel plitim mi-éretz-yisra'el*.

¹²¹⁵ NAVON, Arié. *Be-qav ouvi-khtav, pirqei hayim, richoumim, qariqatourot, taf'ourah ve-diouqana'out* [Par le trait et par la plume, épisodes de vie, dessins, caricatures, décor de théâtre et peinture de portrait], *op.cit.*, p. 30.

¹²¹⁶ L'école Gymnasia Hertzliya est l'un des meilleurs établissements scolaires du pays, *ibid.*, p.31.

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹²¹⁸ Fondé en 1919 par Itamar Ben Avi, le journal paraît jusqu'en 1936. Son contenu rédactionnel mêle travail journalistique de qualité et approfondi - dans le sillage du père du fondateur, Éli'ezer Ben-Yéhoudah, articles à sensation et volonté de s'adresser aux « jeunes Hébreux » - Juifs nés en terre d'Israël ou y ayant émigré très jeune. Le fondateur du mouvement sioniste révisionniste Zé'ev Jabotinski en est brièvement le rédacteur en chef (1928-1931).

Itamar Ben Avi (1882-1943), qui paraît à Jérusalem. Celui-ci invente un mot à cette occasion pour désigner la caricature, celui de *tahtid*¹²¹⁹, au lieu du terme générique *qariqatourah*. Arié Navon crée sur place, en 1934, la première série de bande dessinée hébraïque (en l'occurrence pour enfants), *Ouri Mouri*, du nom de son héros. Celle-ci paraît ensuite régulièrement dans le supplément hebdomadaire pour enfants du journal *Davar*, *Dvar Li-Ladim* de 1936 à 1967. Ses dessins illustrent dans ce cadre, les textes versifiés de la poétesse réputée, Léah Goldberg. Leur collaboration est fructueuse et s'apparente le plus souvent à un travail en binôme.

b. Langage utilisé : textes et images

Arié Navon dessine autant à l'encre qu'au fusain, alternant dessins, caricatures et esquisses. Sa marque de fabrique comme dessinateur est, sa vie durant, un trait dépouillé et continu. Il utilise en permanence ce signe de reconnaissance artistique. Le « dessin et surtout le dessin moderne » doit être pour Arié Navon « court et concis ». Le trait est spontané. Il se dessine le plus souvent « sous le seuil du conscient », se promenant sur le papier et créant « le dessin presque en un souffle ». Le dessinateur ne disposant que des moyens « relativement pauvres [...] le papier, le stylo et la pointe du crayon », l'artiste doit, pour Arié Navon, doit donc s'exprimer par « le langage allusif », car le dessin possède un « langage à lui ». Chaque forme doit être convertie « dans le langage du trait ». Doté d'une grande dextérité, son goût prononcé pour la recherche graphique est une constante de son activité artistique.

S'éloignant de la forme naturaliste d'un nez ou d'un œil, notamment dans les dessins réalisés pour les poètes Avraham Chlonski et Nathan Alterman, Arié Navon cultive son efficacité visuelle en allant à l'essentiel. Il passe du petit format en deux dimensions (caricature, illustration) à l'« espace d'une scène de grande taille ». Il découvre « les règles de l'espace », résout « des problèmes techniques compliqués » et sélectionne « de nombreux et divers matériaux ». L'artiste conserve systématiquement une « attitude minimaliste, concise et implicite » dans l'exécution de ses dessins. Il reprend le même point de vue dans la création de décors (théâtre, installations) et en fait sa marque distinctive. Il n'utilise presque pas de murs coulissants et d'éléments tridimensionnels et sculpturaux¹²²⁰.

L'État d'Israël est très souvent figuré dans ses dessins sous l'apparence d'un petit enfant en bas âge. Les comportement et caractère qui lui sont prêtés symbolisent les premières années de la nouvelle entité nationale et la phase initiale de son développement. En 1945-1947, Arié Navon transpose, à l'époque des temps bibliques, une partie des thèmes traités dans ses dessins. Cette stratégie lui permet de contourner la censure anglaise qui le frappe régulièrement. Il livre ainsi une série d'illustrations de la Bible, racontant notamment l'histoire de « la brebis du pauvre¹²²¹ ». Située à l'époque contemporaine, celle-ci montre les Anglais essayant de « dérober » aux Juifs de Palestine mandataire « le petit morceau de terre » qu'ils y possèdent.

L'artiste travaille également comme portraitiste, prenant pour sujet des personnalités publiques et artistiques (écrivains, acteurs et artistes).

c. Identité et engagement politique

Enfant fasciné par Jérusalem, Arié Navon évoque rétrospectivement la ville sainte, cinquante ans après, comme une « belle femme habillée de plusieurs enveloppes¹²²² ». Avançant vers elle « comme sur une carte topographique », il sent instinctivement ses yeux se remplir « de la pierre des maisons de la ville ». L'artiste croise, adolescent, de nombreux mendiants, appartenant souvent à toutes les communautés de la ville, « séfarades, ashkénazes,

¹²¹⁹ NAVON, Arié. *Be-qav ouvi-khtav, pirqei hayim, richoumim, qariqatourot, taf'ourah ve-diouqana'out* [Par le trait et par la plume, épisodes de vie, dessins, caricatures, décor de théâtre et peinture de portrait], *op. cit.*, p. 60.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 157.

¹²²¹ Soit en hébreu (translittéré en français), *Sipour kivsat ha-rach*. Le récit à caractère biblique, figure dans Samuel 12, 1-4.

¹²²² NAVON, Arié. *Be-qav ouvi-khtav, pirqei hayim, richoumim, qariqatourot, taf'ourah ve-diouqana'out* [Par le trait et par la plume, épisodes de vie, dessins, caricatures, décor de théâtre et peinture de portrait], *op. cit.*, p. 42.

yéménites¹²²³ ». Ceux-ci servent à de nombreuses reprises de modèles aux peintres, plus particulièrement aux enseignants de l'École d'art et de travaux Betsalel.

La réputation d'Arié Navon et sa célébrité doivent beaucoup à son travail comme caricaturiste au journal *Davar*, organe de la Confédération générale des travailleurs hébreux en terre d'Israël, auquel il collabore de 1933 à 1964. Certaines de ses caricatures réalisées pendant le période du mandat anglais sur la Palestine mandataire sont censurées par l'administration britannique, l'une d'entre elles provoquant même la fermeture temporaire du quotidien.

Sa vie durant, il est identifié au courant sioniste socialiste, constitué autour du Parti du Travail¹²²⁴ de David Ben Gourion, apparu sur la scène juive locale en 1930. Ses dessins illustrant la série *Ouri Mouri* dans cette veine idéologique, sont largement nourris du travail sur le texte, léger, fin, espiègle et spirituel de Léah Goldberg. Celle-ci y transpose ses théories en matière de littérature pour enfants et sa compréhension empathique de leur univers. Son héros éponyme devient progressivement le symbole du « nouveau Juif » : le membre du PALMAH. Le caricaturiste et dessinateur « pense » toujours son héros comme un modèle devant ensuite représenter l'État d'Israël. Ce parti pris est conservé tout le long de la série.

Arié Navon invente le personnage de « l'enfant Israël », familièrement appelé Israéliq, qui symbolise graphiquement la nouvelle entité nationale, durant et au sortir de la première guerre israélo-arabe de 1948-1949. Il porte toutes les attentes placées en lui par le Yichouv de la terre d'Israël. L'artiste habille l'enfant de la « coiffe-chaussette¹²²⁵ », un élément caractérisant la tenue du membre du PALMAH. Le jeune enfant, très courageux, hérite de sa mentalité et de son esprit de corps. Arié Navon lui trace un avenir à partir des qualités prêtées à ce combattant. Équipé d'une mitraillette Sten, engagé dans les combats les plus durs des guerres civile judéo-arabe (1947-1948) et israélo-arabe, il a « le corps dressé et l'esprit confiant », sûr de la justesse de sa cause et du projet pour lequel il se bat. Cette représentation s'adresse au spectateur lambda juif israélien, convié à éprouver une grande affection pour cet enfant. Lui étant attaché, il s'y reconnaît. Cette identification intervient alors qu'il perçoit aux frontières de son pays des ennemis ayant juré, coûte que coûte, sa perte, lui et son État. Ce premier niveau d'autoreprésentation juive israélienne cède ensuite sa place à un second, œuvre du caricaturiste israélien, Dosh : Israéliq devient Srouliq. Arié Navon assure lui-même, dans un autre registre, l'illustration des livres des plus grands auteurs israéliens tels que Nathan Alterman, Moché Shamir¹²²⁶ (1921-2004) et Shay Agnon¹²²⁷ (1888-1970), les deux premiers identifiés au courant sioniste socialiste.

L'artiste illustre en 1950 le livre *Terre sans ombre* d'Alexandre (1921-2004) et Yonat Sénèd (1926-2014), une œuvre constamment rééditée (1966, 1968, 1977, 1985 et 2001¹²²⁸). Cette dernière édition sort à l'occasion du 50^e anniversaire de la première parution du livre. Les romanciers y racontent le vécu des personnes installées au milieu du désert aride du Néguev,

¹²²³ *Ibid*, p. 37.

¹²²⁴ Soit en hébreu (translittéré en français), « MAPAÏ ».

¹²²⁵ Soit en hébreu (translittéré en français), « kova gèrèv ». Cette coiffe correspond en partie à la « tuque » canadienne.

¹²²⁶ SHAMIR, Moché (1921, Safed, Palestine mandataire – 2004, Richon Le-Tsiyon, État d'Israël). Écrivain et dramaturge majeur des deux premières décennies israéliennes, sa renommée doit beaucoup aux ouvrages : *Il marchait dans les champs* (1947), *De ses propres mains* (1951) et *Un roi de chair et de sang* (1954). Signe de l'importance de son œuvre, il est récompensé des plus importants prix littéraires israéliens : prix Oussichkin (1950), prix Brenner (1953), prix Bialik (1955) et prix Israël, catégorie « littérature hébraïque » (1968).

¹²²⁷ Né CZACZKES, Chmou'el Yossef Halévi, devenu Shay Agnon. (1888, Butzac, Galicie, Empire d'Autriche-Hongrie, Ukraine actuelle - 1970, Jérusalem). Le romancier, fils d'un rabbin, naît dans une famille juive orthodoxe. Écrivain en hébreu et en yiddish, dès l'âge de 8 ans, il étudie également les textes traditionnels juifs, ceux des Lumières juives et l'allemand. Son premier poème, en yiddish, paraît à 15 ans. Voir entrée glossaire « AGNON, Shay ».

¹²²⁸ SÈNÈD, Alexandre et Yonat. *Adamah le-lo tsèl* [Terre sans ombre]. Tel Aviv (État d'Israël): Ha-Kibboutz Ha-Me'ouhad, 1950 (5711), 338 p. Les éditions de 1966 et 1968 sont identiques à l'originale. Celle de 1985 sort aux éditions du ministère de la Défense israélien dans la collection « Sifriyat Tarmil », avec une pagination inchangée. La version de 2001 paraît aux éditions Ari'el de Jérusalem (266 p.).

dans la région d'Eilat, dès 1943, dans le cadre de « l'entreprise de peuplement juif du désert¹²²⁹ ». Il y dépeint notamment, de façon minutieuse, la vie des personnes établies à Mitzpei Revivim, un poste d'observation situé dans le Néguev. Celui-ci devient, en 1943, le kibboutz Revivim dont les auteurs sont longtemps membres. Les illustrations d'Arié Navon nourrissent la construction et la diffusion d'un récit épique valorisant l'héroïsme et l'abnégation des pionniers juifs partis s'installer, volontairement, en plein désert, avant la création de l'État d'Israël.

Parallèlement à son activité artistique, Arié Navon inscrit sa philosophie de travail et son œuvre dans une logique institutionnelle. Le dessinateur occupe ainsi officiellement le poste de concepteur de costumes au sein du théâtre israélien Ha-Cameri et du Théâtre national israélien, Ha-Bimah. Il y collabore à la création de plus de 150 pièces. Pédagogue, Arié Navon enseigne également le dessin à l'Institut Avni et au séminaire des kibboutz Oranim.

Le dessinateur est crédité de nombreux ouvrages et recueils de dessins dont les plus connus sont : *Noir sur Blanc* (1938), *Jusqu'ici* (1948), *M. Israël* (1956), *Esquisses* (1982), *Ouri Kadouri*¹²³⁰ (1983) et son autobiographie *Par le trait et la plume : chapitres de vie, esquisses, caricatures, décor de théâtre et portraits* (1996). Dans un autre registre, il exécute, en 1931, les dessins du premier film d'animation juif, *Les aventures de Gadi Ben-Soussi*, produit en Palestine mandataire¹²³¹.

Le succès d'Arié Navon ne se dément pas sa vie durant, comme en témoignent les nombreuses expositions qui lui sont consacrées en Israël et à l'étranger et les récompenses dont il est gratifié. Il obtient ainsi le prix Dizengoff (1939), le prix de Jérusalem, catégorie « dessin » (1941 et 1944), le prix Sokolov de journalisme (1958), le prix Kinor David (1966), le prix de la Commission de la culture et des arts (1972) et le prix Israël¹²³², catégorie « arts de la scène – décors de théâtre » (1996). Ces récompenses attestent de la place éminente occupée par l'artiste dans l'univers artistique israélien, durant près de 70 ans. La reconnaissance nationale signifie aussi combien l'œuvre et son auteur font consensus au sein de la société où l'artiste évolue et sur laquelle il porte son regard. L'État, au nom de tous les citoyens, appose par ces prix son sceau sur la production de l'artiste dont il reconnaît la qualité et la place hors pair. Arié Navon bénéficie également d'une reconnaissance internationale. L'Association internationale du théâtre le distingue en 1975 comme étant l'un des treize artistes de théâtre les plus éminents et novateurs des années 1970-1975.

2. Représentation de l'Arabe (palestinien et autre) dans l'œuvre

a. *Ouri Mouri*. 1936

Le personnage de l'Arabe est représenté dans le premier épisode de la série *Ouri Mouri*, publiée dans *Dvar Li-Ladim* sous les traits de deux femmes dont l'une, semble-t-il, d'un certain

¹²²⁹ L'expression est récurrente dans les discours politico-idéologiques en vigueur dans le mouvement sioniste, dominant dans la communauté juive à l'époque. Cette thématique est au centre de la bande dessinée *Ouzi combat dans le désert*, également dessinée par Arié Navon.

¹²³⁰ Le livre est réédité en 2013 dans un nouveau format et une nouvelle édition : NAVON, Arié (ed.), GOLDBERG, Léah et MODAN, Routou (illustration). *Ouri kadouri* [Ouri Kadouri]. Bnei-Braq (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim ; Ha-Kibboutz Ha-Meouhad, coll « Sifriyat Nah », 2013, 82 p.

¹²³¹ NAVON, Arié et HAMEIRI, Avigdor. *Harpatqa'otav chel gadi ben-soussi* [Les aventures de Gadi Ben-Soussi]. (court-métrage de fiction). Jérusalem : Baroukh et Yitshaq Agadati (prod), 1931 ; The Spielberg Jewish Film et Hebrew University of Jerusalem, s.d., 8 mn (noir et blanc) *youtube* [en ligne]. 25 mars 2010, URL : https://www.youtube.com/watch?v=D1o_OOgw39k. Consulté en janvier 2019. Ce film d'animation muet est réalisé à partir du scénario du romancier juif d'expression hébraïque Avigdor Hameiri. Sorti en 1931 en Palestine mandataire, il est considéré comme la première réalisation hébraïque dans le domaine de l'animation, produite au monde. Le titre du film est emprunté à Nombres (*Ba-midbar*) 13, 11.

¹²³² Plus haute distinction civile israélienne, ce prix récompense une personnalité pour l'importance de son œuvre et la contribution à son pays.

âge, à la peau mate, cherche à scalper le jeune enfant sabra, Ouri Mouri. Celui-ci doit uniquement son salut à son ingéniosité. Il parvient en effet à se cacher dans un panier plein de figes de barbarie¹²³³. Dans ce premier récit, cette femme, le couteau dans la main droite, des bijoux aux poignets, porte une djellaba blanche qui lui descend jusqu'au talon. La taille cintrée par une ceinture décrivant plusieurs tours, un long foulard clair lui couvre en partie la tête et lui descend jusqu'au milieu du dos. La seconde femme, qui porte sur sa tête le panier dans lequel Ouri Mouri est juché, est habillée à l'identique de la première. Le sourire qui adoucit et éclaire son visage constitue la vraie différence entre les deux personnages.

Arié Navon situe le personnage de l'Arabe dans un environnement caractérisé par l'omniprésence de la tradition. La femme arabe porte un panier sur sa tête et des vêtements culturellement typés. Cette image correspond à une certaine réalité sociale, laquelle dans ce dessin, a une valeur stéréotypée. Cette représentation a également valeur de métonymie : l'association de la femme avec le panier traduit visuellement la notion de tradition. L'Arabe, d'autre part, est immédiatement identifié, quoique sur un mode enfantin et en partie burlesque, à une menace existentielle planant autour d'un petit garçon plantant ses racines dans sa véritable patrie : la terre d'Israël. L'Arabe, ici un personnage féminin, a un double visage. L'incarnation d'une part de la capacité, sinon du désir, du monde arabe de réserver un sort funeste à un sabra en le tuant comme un *tsabar*. La disparition de l'enfant qu'elle souhaite naît de la représentation qu'elle s'en fait, c'est-à-dire d'une vision du sabra pour ce qu'il est : un enfant qui pousse sur la même terre qu'elle, là où elle vit déjà depuis plusieurs générations, bien avant qu'il n'y soit né ou arrivé. L'autre visage de l'Arabe est celui d'une femme qui se rend à un endroit déterminé, et qui, chemin faisant, sauve le petit sabra en le transportant sans le savoir dans le panier à *tsabar* où il a trouvé refuge.

Les tribulations du jeune Ouri Mouri ne sont pas sans rappeler celles de Moïse, trouvé sur le Nil par la fille de Pharaon, qui fuit ensuite l'Égypte et, quelques temps après, épouse Séphora, la fille du prêtre Yéthro. Nul ne sait ce qu'il adviendra d'Ouri Mouri dans les prochains épisodes de la série, ni où il est à ce stade de l'histoire précisément né. Mais il est sauvé comme Moïse par une femme native de la région où ses pérégrinations l'ont amené. En même temps, il fuit une autre habitante (arabe), craignant, à juste titre, pour sa vie grâce à l'intervention de l'une de ses compatriotes. Catégorisée négative pour la première d'entre elles, l'image associée à l'Arabe est positive pour la seconde. Ce double visage présenté par l'Arabe au lecteur exprime la nature existentielle du lien qui l'unit au jeune Hébreu, né ou arrivé dans le pays où elle vit. La femme arabe symbolise la terre de tous les dangers où il devra grandir et s'enraciner, en même temps que celle où vit déjà une population au contact de laquelle il pourra se développer, bienveillante et sûre de ses traditions ancestrales.

b. *Ouzi nilham ba-midbar* [Ouzi se bat dans le désert]. 1957

Publiée quasiment en même temps que se déroule la guerre du Sinaï dans la revue pour enfants et jeunes *Dvar Li-Ladim*, la série est l'œuvre de son rédacteur en chef adjoint, Ouri'el Ofek (texte et scénario) et du bédéiste (et caricaturiste) Arié Navon, par ailleurs dessinateur attitré dudit magazine.

1. Contexte historique et narratif de l'œuvre

a. Situation et environnement socio-historique de l'œuvre : la guerre de Suez (1956-1957)

Le contexte régional de l'époque est marqué par la deuxième guerre israélo-arabe, dite également « guerre de Suez », qui se déroule du 29 octobre au 7 novembre 1956. L'armée israélienne mène pour sa part l'opération Qadesh et, une fois achevée l'intervention des alliés

¹²³³ Soit en hébreu (translittéré en français), *tsabar*.

français et anglais de l'État d'Israël, occupe la péninsule du Sinaï jusqu'en mars 1957. Victoire militaire incontestable franco-anglaise et israélienne, le conflit se clôt sur une victoire politique égyptienne. Les plans israéliens prévoient de s'emparer du Sinaï pour obtenir un accès à la mer Rouge, rendu impossible par le blocus égyptien imposé au détroit de Tiran. Le second objectif est d'occuper la bande de Gaza pour y détruire les bases d'entraînement des mouvements de fédayins palestiniens et empêcher leurs incursions permanentes en Israël, le plus souvent soutenues par l'armée égyptienne. Sous la pression internationale, et malgré une opinion publique souvent défavorable, l'État d'Israël évacue la bande de Gaza, laquelle repasse sous contrôle égyptien. Plusieurs futurs militaires de haut rang - et hommes politiques israéliens - comme Ari'el Sharon¹²³⁴ (1928-2014), Hayim Bar-Lev¹²³⁵ (1924-1994), Mordekhay Gour¹²³⁶ (1930-1995) et Rafa'el Eytan¹²³⁷ (1929-2004) s'illustrent dans ce conflit, marqué par ailleurs par des résistances inattendues de l'armée égyptienne, en dépit de la maîtrise israélienne de l'espace aérien. Le conflit donne également lieu à des massacres de prisonniers égyptiens, reconnus par l'État d'Israël en 1995, et dans la bande de Gaza, durant sa conquête¹²³⁸.

L'État d'Israël n'enregistre à son actif, une fois la guerre achevée, que la réouverture des détroits de Tiran à la navigation de ses bateaux et la présence des forces des Nations unies dans le Sinaï, pour protéger sa frontière sud, contre les incursions de commandos palestiniens. Le bilan du conflit est sanglant : 172 morts et 817 blessés côté israélien ; entre 1 600 et 3 000 soldats tués côté égyptien, auxquels s'ajoutent un millier de morts civiles, près de 5 000 blessés et des dizaines de milliers de soldats capturés. Près de la moitié de la communauté juive d'Égypte quitte le pays - approximativement 25 000 personnes - pour l'État d'Israël, l'Europe et le continent américain. Les propriétés et comptes bancaires des Juifs égyptiens les plus aisés sont saisis. Beaucoup perdent leur travail également.

b. Résumé de l'intrigue de la série

Racontant les aventures palpitantes vécues par le jeune soldat hébreu Ouzi dans les années 1956-1957, la série met en avant la roublardise et la qualité des stratagèmes qu'il emploie dans les multiples affrontements qui l'opposent aux soldats égyptiens dans le Néguev. Elle dépeint

¹²³⁴ Né SCHEINERMANN, Ari'el, dit « Arik » Sharon (1928, Kfar Malal, Palestine mandataire – 2014, Ramat Gan, État d'Israël). Sa carrière est d'abord militaire : participation aux guerres israélo-arabes de 1948-1949, 1956-1957, 1967, 1969-1970, 1973 (rôle capital joué dans le redressement israélien), 1982 (dite « guerre du Liban » ; action comme ministre de la Défense très controversée en raison de son implication dans le massacre des camps de réfugiés palestiniens de Sabra et Chatila, 16-18 septembre 1982). Organisant la coalition politique du Likoud (droite nationaliste), il siège comme ministre de l'Agriculture (1977-1981, défense des intérêts des colons juifs), de la Défense (1981-1983), de l'Industrie, du Commerce et du Travail (1984-1990), du Logement et de la Construction (1990-1992), des Affaires étrangères (1998-1999) et Premier ministre (2001-2006).

¹²³⁵ Né BROTZIEWSKI, Hayim (1924, Vienne, Autriche – 1994, Tel Aviv, État d'Israël). Commandant de la 27^e division blindée de l'armée israélienne qui s'empare de la bande de Gaza en 1956, il est chef d'État-Major adjoint (1967-1968), chef d'État-Major (1968-1971) et, à trois reprises, ministre pour le compte du parti travailliste israélien (du Commerce et de l'Industrie, 1972-1977 ; du Développement, 1974 et de la Police, 1984-1990).

¹²³⁶ Né GOUR, Mordekhay, dit « Mota » Gour (1930, Jérusalem, Palestine mandataire – 1995, Tel Aviv, État d'Israël). Engagé très jeune dans le PALMAH, il sert dans l'armée israélienne de 1948 à 1978 (chef d'État-Major, 1974-1978). Identifié au corps des parachutistes, il participe aux guerres de 1948-1949, 1956-1957, 1967, 1978 (première guerre du Liban) et aux opérations de « contre-terrorisme » contre les bases palestiniennes en Égypte et à Gaza (1954-1956). Député à 4 reprises pour le parti travailliste (1981-1995), il exerce les fonctions de ministre de la Santé (1984-1986) et « sans portefeuille » (1988-1990). Son suicide en 1995 est lié à la dégradation de son état de santé, liée à un cancer.

¹²³⁷ Né EYTAN, Rafa'el, dit « Rafoul » (1929, Afoula, Palestine mandataire – 2004, Ashdod, État d'Israël). Engagé très jeune dans le PALMAH, il participe aux guerres judéo-arabe de 1947-1948 et israéliennes de 1948-1949, 1956-1957, 1967, 1973 et 1982 (« guerre du Liban », rôle très controversé pour son alliance avec les milices chrétiennes et les massacres de Sabra et Chatila). Chef d'État-Major de l'armée (1978-1983, programme d'insertion des jeunes Israéliens défavorisés dans l'armée), il siège au Parlement comme représentant de partis de la droite nationaliste (1984-1999) et exerce les fonctions ministérielles (Agriculture, 1990-1991 et 1996-1999 ; Environnement et Vice-Premier ministre, 1996-1999).

¹²³⁸ L'armée israélienne tue, semble-t-il, quelques 275 Arabes palestiniens à Khan Younés (3 novembre 1956) et 111 autres à Rafah (12 novembre 1956). Bien que le rapport des Nations unies mette en cause nommément l'armée israélienne, la vérité sur les conditions dans lesquelles ces tueries sont précisément survenues fait l'objet de récits contradictoires. Le bédéiste américain Joe Sacco traite du sujet dans son roman graphique *Footnotes in Gaza*. SACCO, Joe. *Footnotes in Gaza*. New York (État de New York, États-Unis) : Metropolitan Books, 2009, 418 p.

également ses malice et intelligence avec lesquelles il contribue au développement de la région toute entière et à l'acheminement sur place de nouveaux immigrants juifs.

Tous les épisodes de la série traitent de ces thèmes, inscrits dans le même contexte géographique, leur éclairage seul variant parfois. L'ennemi arabe (égyptien et autre) est toujours tourné en ridicule, les mérites de l'entreprise de peuplement et reflourissement du désert systématiquement vantés. Ouzi construit ainsi un grand rocher en carton-pâte et papier jauni afin de bloquer l'avancée des soldats égyptiens. Face au faux rocher placé sur la route reliant Suez à El-Arich, flanqué sur sa gauche et sa droite de panneaux prévenant : « Attention mines », une colonne de tanks égyptiens est contrainte de s'arrêter. Le jeune héros signale alors sa présence aux avions israéliens. Il fait trembler ses ennemis de peur, au point de leur faire hisser le drapeau blanc de la reddition et le suivre docilement juché sur son faux rocher à roulettes¹²³⁹ (case 2, pl. 6).

Ouzi, dans un autre épisode, dessine des palmiers, une cascade et une oasis sur un panneau géant qu'il fixe sur sa jeep, rendant ce dernier ainsi mobile. Ce stratagème est un moyen destiné faire échouer les opérations de sabotage. Il peut attendre désormais les Égyptiens et les fédayins (case 3, pl. 7). Deux soldats égyptiens tombent dans le panneau (case 1, pl. 8), croyant pouvoir se reposer près d'une « splendide oasis ». Abusés par le leurre, ils finissent en définitive au poste de police israélien (case 3, pl. 8). Observant des canons égyptiens jonchant le sol, Ouzi s'en saisit et les détourne de leur objectif premier. Servant désormais la politique de développement de l'État, les fûts sont raccordés les uns aux autres, formant ainsi un gigantesque pipeline reliant la ville d'Eilat au Nord du pays (pl. 9). Le jeune combattant hébreu récupère ensuite des roues abandonnées dans le désert, qu'il met à l'arrière de sa jeep. Remontées sous des planches, elles permettent au wagon du convoi ainsi créé, de rouler, chargé d'objets. Ouzi en prend la tête sur la route reliant Be'èr Chéva à Eilat (pl.11).

Ouzi, au volant de sa jeep, guide plus loin, un long convoi de maisonnettes sur roulettes, qu'il emmène dans le désert jusqu'à Eilat. Il y établit la localité pionnière dans laquelle habiteront les nouveaux émigrants qui, tout juste débarqués, sont appelés à y vivre. Celle-ci sert également de bastion défensif « afin de parer à tout dommage » (case 3, pl.12). L'enfant transforme les canons installés à bord de la jeep qu'il conduit, en un moyen pour envoyer à la volée le courrier à ses destinataires et les journaux à leurs abonnés (pl.14). Ce stratagème permet de contourner habilement l'absence de relais postaux, d'infrastructures et de fonctionnaires. Le courrier et les journaux acheminés par l'émissaire Ouzi et ses nouveaux moyens de communication relient le centre du pays à sa périphérie.

c. Résumé de l'intrigue des trois premières planches

Le jeune combattant Ouzi traîne derrière lui, en plein désert, un arbrisseau (case 1). Il se fond dans ses feuillage et tronc, au point d'en devenir méconnaissable (case 2). Deux soldats arabes arrivés d'un lieu inconnu se reposent au pied du faux arbre, à l'ombre de ses branches. Voyant les deux soldats plongés dans le sommeil, Ouzi s'empare, en un tournemain, de leurs armes puis, après les avoir réveillés, les met en joue et leur hurle de lever leurs mains vers le ciel. Pointant sur eux l'un de leurs deux fusils et portant sur ses épaules son arbrisseau-camouflage, il emmène les deux soldats en captivité. Chez les autres soldats arabes, appartenant à la même unité sinon la même armée, se répand une rumeur prétendant qu'un arbre gigantesque avancerait dans le désert. À la vue de ce dernier dans le lointain, en réalité Ouzi déguisé en arbre, ils se mettent à trembler de peur. Quittant leur position, l'instant d'après, les soldats fuient aussi vite qu'ils le peuvent, abandonnant derrière eux leurs casques et fusils.

¹²³⁹ Cette situation rappelle beaucoup la série *'Éfroah bilboulmoah* [Poussin casse-pied] du même auteur - Arié Navon - (sur un texte versifié de Léah Goldberg) qui, publiée en 1942, montre la façon dont un animal inoffensif parvient à soumettre par la ruse des crocodiles et des blindés frappés de croix gammées.

2. Composition narrative et graphique de la planche

Usant de simples traits noirs dessinés avec vivacité et souplesse, Arié Navon imprime une dynamique à son dessin qu'il met au service d'un message idéologique compréhensible et d'une description des actions accomplies par les protagonistes de la scène. La taille des vignettes est semblable pour toutes les planches de la série ; elles sont disposées de façon symétrique. Les bordures des cases ne sont pas dessinées, simplement suggérées par un espace vide de tout signe graphique, séparant celles-ci les unes des autres. Les commentaires et descriptifs figurent sous le dessin – dépourvu de bulles, dans une sorte de cartouche aux bordures également absentes. L'identité du personnage arabe ressort des différents qualificatifs (arabe, égyptien, fédayin) placés dans le texte figurant sous le dessin (case 2, pl. 1 ; pl. 3), jamais dans le dessin lui-même. Ce déficit identitaire apparaît d'autant mieux que le personnage de l'Hébreu porte une sorte de chapeau-benêt, un élément vestimentaire souvent associé au sabra.

Cadrés dans un plan d'ensemble¹²⁴⁰, les protagonistes arabes sont placés au milieu du désert figuré sous la forme d'un décor minimaliste, planté en quelques traits : un soleil, des lignes de crêtes montagneuses, des tâches d'ombre ; le tout dessiné sur un mode naïf, enfantin et légèrement stylisé. D'un épisode à l'autre, la représentation de l'Arabe n'évolue pas. Tout juste dans les épisodes 2 et 3, les casques portés par les soldats sont-ils décrits plus précisément. Il en est de même pour les chaussures militaires hautes, peut-être des brodequins. Le deuxième fusil confisqué au soldat arabe disparaît du champ de la représentation (épisode 2).

3. La figure de l'Arabe (égyptien)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe est décrit sous les traits d'un soldat arabe dont l'identité égyptienne n'est pas spécifiquement mentionnée dans cet épisode. Le lecteur peut néanmoins la déduire en associant le lieu de l'action (désert du Néguev), l'uniforme militaire du soldat (singulièrement le casque de l'un d'entre eux frappé d'un croissant¹²⁴¹), au contexte narratif d'ensemble de la série et historique dans lequel elle paraît. Arrivés gauche cadre, en arrière-plan de la scène, deux soldats casqués, montrés de profil, avancent vers un lieu inconnu. Un fusil tenu chacun dans la main droite, leurs uniformes militaires semblent comprendre deux pièces : une veste et un pantalon serré aux chevilles. Peut-être s'agit-il d'une combinaison militaire serrée à la taille par une ceinture. L'image à laquelle est associée l'un d'entre eux, placé en arrière-plan et considéré de profil, a un caractère animalier (case 2, pl. 3). Le nez volumineux, allongé à l'horizontale, dans l'alignement du reste de la tête, évoque le bec d'un palmipède, probablement un canard. Sous le faux-arbre, l'un des soldats est allongé au sol, les deux jambes légèrement repliées. L'autre, assis le dos à la verticale, à quelques centimètres du faux-arbre, a les jambes ramenées sur lui. La tête du premier disparaît sous un casque arrondi, d'où émerge un long nez pointu. L'autre soldat tient son arme des deux mains, coincée entre ses jambes et son torse. Montrés dans une forme de balourdise, accentuée par les traits grossiers avec lesquels ils sont présentés, les soldats arabes mettent en valeur, par un effet d'opposition, la vitesse d'exécution du jeune soldat hébreu. Leur engourdissement et absence de résistance tranchent également avec la promptitude et les ordres que leur lance leur ennemi hébreu. Les Arabes composent une multitude que met en fuite un seul combattant juif désarmé, par la seule

¹²⁴⁰ La représentation d'une scène à l'intérieur d'une case (le plan) donne l'illusion de la proximité, l'éloignement etc., vis-à-vis d'un personnage, une action, un décor. Celui-ci a une valeur narrative et expressive (accentuation dramatique, gag comique, détail de l'action...). Le plan d'ensemble a vocation contextuelle et environnementale ; les informations sont centrées sur les lieux du récit, le décor de l'action, le climat des scènes, etc.

¹²⁴¹ Ce signe semble être une référence au drapeau de la Ligue arabe, voire à l'Islam, religion majoritaire dans le monde arabe. Adopté en 1945, le drapeau de l'Organisation panarabe se compose d'une chaîne dorée à 20 maillons (symbole des 20 premiers États membres), entourant un croissant doré et l'inscription en caractères arabes du nom officiel de l'organisation : « Rassemblement des États arabes ». Le fond sur lequel se détachent ces trois éléments est de couleur verte, la couleur de la religion musulmane.

force de son stratagème. Leur mouvement évoque la marée qui se retire laissant derrière elle, pierres, coquillages et détritrus – le fleuve du Nil n'est pas très loin. Les Arabes en oublient leur nombre et la possibilité qu'il leur serait offerte de rétablir la situation et de maîtriser l'origine d'une menace quasi-surnaturelle, pour peu qu'ils analysent rationnellement la situation, leur comportement serait tout autre.

L'Arabe est exclu du territoire dans lequel il s'est imprudemment avancé. Le désert, en effet, doit exclusivement appartenir aux Hébreux, en particulier lorsqu'ils créent de nouvelles localités ou installent des points de peuplement. Chaque localité¹²⁴² renforce sa devancière, formant un maillon supplémentaire dans une chaîne de bastions quadrillant le territoire, autant qu'ils le protègent contre l'incursion de l'ennemi, en mesure de franchir la frontière. Le désert doit être vide de toute présence arabe. Sur un mode naïf et idyllique, Arié Navon dépeint l'entreprise de fleurissement du désert et d'installation d'un peuplement juif, à la frontière du nouvel État de l'émigrant juif, porté par le désir d'y renaître, tout en assurant sa défense. Les incessantes infiltrations de commandos arabes palestiniens font pourtant de l'endroit l'un des lieux les plus exposés du pays. Avec son lot de victimes et d'opérations de représailles israéliennes à la clef.

Ouzi mène un combat dans le désert, une action qui possède deux volets : le militaire et le pionnier. Le premier recouvre le conflit qui l'oppose à l'assaillant arabe égyptien et palestinien¹²⁴³. L'affrontement militaire est représenté sous un mode dilué, inscrit dans une situation où la multitude arabe s'oppose au nouveau Juif, l'Hébreu, et à son État. La superstition, la couardise et la bêtise de l'Arabe s'opposent à l'intelligence et l'inventivité juive (hébraïque). La motivation poussant réellement l'Arabe, outre le fait qu'il s'agisse d'un soldat, avec ce qui peut en être déduit, est absente de sa représentation. Elle explique son incapacité partielle à répondre autrement que par la fuite et la soumission à la détermination du jeune Hébreu. Celui-ci personnifie par ailleurs la capacité du jeune État à défendre son territoire, foyer de tous les Juifs. Démotivé, l'Arabe n'en n'est que plus déraciné et inversement. Celui-ci, parti ou repoussé, Ouzi livre le second volet de son combat, pionnier, social et idéologique. Il s'agit de dompter, grâce à son engagement au service de l'État et de l'entreprise sioniste, les difficultés que génèrent le développement et le contrôle d'un espace non peuplé, sans infrastructure et menacé sur ses frontières. L'Arabe disparu, Ouzi peut jouer pleinement son rôle de pionnier toujours sur la brèche, prêt à seconder l'adulte, parfois un peu timoré car venu de la diaspora à la recherche d'une nouvelle vie. Son action contribue, à son niveau, à la préparation des conditions matérielles permettant l'installation des émigrants juifs - les *olims*, dans la terminologie sioniste et la tradition juive¹²⁴⁴.

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe - ici un personnage de soldat égyptien - est catégorisée négative dans le premier épisode de la série. Incapable de différencier un arbre d'un être humain, il est impossible de savoir si son manque de discernement est imputable à sa bêtise ou à sa très grande fatigue. Les auteurs sous-entendent que le second facteur vient simplement alimenter un peu plus le premier. Le spectateur décèle pour sa part immédiatement la supercherie. L'exagération des traits - extension des bras excessive, visage animalisé de l'un des soldats - et le rapetissement de la taille des deux personnages, peut-être sous le coup de la peur, justifient de catégoriser négativement la représentations des deux Arabes dans cet épisode.

¹²⁴² Ou peuplement, selon le sens attribué au mot « yichouv ».

¹²⁴³ Le terme palestinien n'est pas mentionné dans la bande dessinée. À sa place, l'auteur emploie celui de fédâyin.

¹²⁴⁴ Le mot *mehagèr* n'est pas employé dans cette série, comme il ne l'est pas non plus en règle générale dans la société juive israélienne. On lui préfère le terme '*oléh* (monté), connoté à la fois religieusement et idéologiquement (sionisme).

La catégorisation du personnage de l'Arabe dessiné dans le troisième épisode de la série est également négative. Relayant les informations abracadabrantes dont personne ne vérifie le bien-fondé ni la véracité, il est figuré sous les traits d'un soldat (égyptien) simplet, appartenant à une unité dont personne n'émerge par son bon sens. Un arbre qui bouge dans le lointain fait souffler le vent de la panique et le conduit à déguerpier sans demander son reste. Quelques minutes de simple réflexion lui auraient permis de reprendre ses esprits, surmonter des peurs irrationnelles et faire face à un danger somme toute très limité.

4. Le stéréotype de l'Arabe (palestinien et autre) chez Arié Navon dans la série « Ouzi se bat dans le désert ».

La figure de l'Arabe est dépeinte sur un mode stéréotypé négatif. Battu par le soldat hébreu en dépit d'une immense supériorité numérique, il symbolise d'une part l'ennemi – dont il est impossible d'avoir peur - et d'autre part la stupidité humaine, qui amoindrit encore la menace qu'il pourrait faire peser sur la communauté juive (lecteurs, artistes, émigrants). Prêtant le flanc à des informations infondées et très improbables, l'Arabe dans cette série, est victime de sa propre propension à croire en des sornettes et de son manque de discernement, pourvu qu'un peu de peur s'empare de lui. À cet égard, le dessin d'Arié Navon, identifiant le soldat arabe à un grand imbécile incapable de menacer réellement le soldat hébreu, rejoint la dépréciation de l'Arabe véhiculée dans les livres de la collection « Danidin l'invisible », œuvre écrite d'On Sarig et illustrée par le dessinateur M. Arié. Ce constat est d'autant plus fondé que le dessin caricatural d'Arié Navon rappelle beaucoup celui créé par le dessinateur M. Arié dans les couvertures de ses livres et les illustrations qu'ils contiennent.

La lutte du Mal (l'Arabe) contre le Bien (l'Hébreu) est représentée dans le contexte d'un épisode de la guerre israélo-arabe de 1956-1957, dessiné sur un mode enfantin à destination d'un jeune public. L'Arabe est suffisamment rabaissé pour en faire le sujet d'un affrontement factice mettant en lumière la supériorité intellectuelle et morale du combattant hébreu. Celui-ci n'a pas besoin de tirer la moindre cartouche pour l'emporter. Les Arabes abandonnent derrière eux les instruments de destruction que les Hébreux récupèrent et les transforment en moyens de construction et de développement. Ceux-ci leur permettent également de venir à bout pacifiquement de l'ennemi, entré sur leur territoire avec des intentions meurtrières. Le détournement d'objets par le jeune combattant illustre de nouveau sa sagacité. L'Arabe fait non seulement ressortir cette dernière, mais lui offre la possibilité de démontrer sa supériorité éthique. La récupération et la transmutation d'objets à vocation militaire en moyens de développement, laisse entrevoir une dimension biblique. On pense aux célèbres versets tirés des livres d'Isaïe¹²⁴⁵ 2, 4 et de Michée¹²⁴⁶ 4, 3 : « De leurs épées ils forgeront des socs de charrue, de leurs lances des serpes : une nation ne lèvera plus l'épée contre une autre, et on n'apprendra plus la guerre¹²⁴⁷. »

Le rapport instauré entre le personnage de l'Arabe et le lecteur, par le dessinateur et l'auteur de la série (Ouri'el Ofek), illustre le fonctionnement de la bande dessinée, en tant que média corroboratif. À la question de savoir pour quelle raison le héros hébreu cherche à se camoufler – sans véritable réponse apportée, le lecteur déduit par lui-même que le stratagème vise à capturer, à moindre frais et sans violence, deux soldats arabes se trouvant au beau milieu du désert. Le qualitatif prédomine dans la série à partir de la troisième planche. Deux Arabes armés ne valent même pas un jeune combattant hébreu. Quand ils forment des myriades de soldats non plus. Leur bêtise et leur superstition croissent exponentiellement avec leur nombre.

¹²⁴⁵ Isaïe s'écrit et se prononce en hébreu (translittéré en français) *Yéchayahou*.

¹²⁴⁶ Michée s'écrit et se prononce en hébreu *Mikha*.

¹²⁴⁷ La référence à Isaïe et Michée est de nouveau manifeste (chap. 14). Les canons y deviennent des lanceurs de lettres, colis et magazines. Peut-être annoncent-ils même de bonnes nouvelles.

La bande dessinée *Ouzi se bat dans le désert* s'apparente au genre du *comic strip*. Celui-ci, basé généralement sur une mécanique simple voire simpliste, privilégie l'impact visuel et souvent l'effet comique. Chaque succession de cases s'achève par une chute. La parution régulière en épisodes dans différents numéros d'une même revue assure une continuité au récit. La répétition de certaines situations et représentations (négatives) de personnages d'Arabes familiarise le lecteur avec ces dernières. Intrinsèquement lié à la dynamique interne de la bande dessinée, elle renforce leur inscription dans l'esprit du lecteur.

B. YA'AQOV KIRSCHEN

1. Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique

a. Parcours formatif et carrière professionnelle

De son vrai nom Jerry Kirschen (1938 -), l'artiste naît et grandit aux États-Unis, dans le quartier de Brooklyn, à New York. Sorti diplômé en 1961 du CUNY Queens College, il étudie ensuite les arts avant de démarrer sa carrière professionnelle au début des années 1960. Écrivain et illustrant des cartes de vœux humoristiques et des « dessins gags¹²⁴⁸ », le dessinateur se lance presque exclusivement dans le dessin de presse. En 1961, Ya'aqov Kirschen devient le caricaturiste attitré de la revue humoristique *Cracked*¹²⁴⁹, puis collabore à la fin des années 1960 au magazine américain *Playboy*¹²⁵⁰. Ses caricatures figurent dans plusieurs anthologies de ce magazine de type *Best-Of*. Émigrant en Israël en 1971, il modifie à cette occasion son prénom, abandonnant Jerry pour celui de Ya'aqov. Dans les années 1971-1973, l'artiste entame sa collaboration avec le journal israélien de langue anglaise, *The Jerusalem Post*, publiant en 1973 sa série quotidienne de bande dessinée *Dry Bones*. En 2005, il crée sur Internet son blog artistique personnel¹²⁵¹, toujours en activité. Il y publie des dessins qu'il commente quotidiennement.

Au milieu des années 1980, le dessinateur crée sa propre société Latest Kirschen Project – LKP, dont l'objet est de proposer ses produits aux grands fabricants d'ordinateurs et de jeux vidéo en Israël et aux États-Unis. Parallèlement à sa carrière de caricaturiste et de bédéiste, Ya'aqov Kirschen travaille comme designer et concepteur de jeux vidéo. Ses inventions sont novatrices : ses découvertes « dans le domaine de la personnalité et de la créativité artificielles » sont relayées par d'importants journaux tels que *The New York Times* et *The Los Angeles Times*, qui leur consacrent de grands dossiers¹²⁵².

L'artiste, dans les années 2000, se spécialise également dans la « recherche en antisémitisme » et la lutte contre sa diffusion. Étudiant sa présence dans les arts graphiques populaires, notamment la caricature et la bande dessinée, il publie en 2010 *Diffusion mimétique*

¹²⁴⁸ L'expression anglaise exacte est *gag cartoons*.

¹²⁴⁹ Mensuel comique américain fondé en 1958 par Sol Brodsky (1923-1984), il propose un contenu graphique et rédactionnel très proche de la revue *Mad*. La qualité de ses collaborateurs comme John Severin (1921-2012 ; prix Alley et Eisner, collaborateur permanent de *DC Comics* et *Marvel Comics*) et Bill Ward (1919-1998 ; illustrateur de renom spécialisé dans le dessin de pinups), en fait très rapidement une revue de référence dans son genre. Au terme d'une période fluctuante à la fin des années 1990, sa parution devenant irrégulière, le magazine s'arrête de paraître dans un format papier (2007) et devient seulement la marque d'un site web.

¹²⁵⁰ Magazine créé en 1953 par Hugh Hefner (1926-2017) à Chicago, il propose chaque mois au lecteur des articles traitant de questions intéressantes les hommes (politique, vêtements, santé, mode...). La direction du magazine agrmente ses articles de grandes photos de femmes nues, chacune d'entre elles posant pour être la « *playmate* du mois ». Jamais attiré par la pornographie, le journal cesse d'y faire figurer son habituelle photo de femme dénudée en 2016, estimant que les temps avaient changé.

¹²⁵¹ Soit thedrybones.blog.com.

¹²⁵² KIRSCHEN, Ya'aqov. « Background Information. Ya'aqov Kirschen, Political Analyst, Yale Fellow, Blogger and Dry Bones Cartoonist » *drybones* [en ligne]. 2011 (?), URL : drybones.com/bio/MasterBio02.doc. Consulté en janvier 2019.

et virale de l'antisémitisme à travers les images codées dans les caricatures politiques¹²⁵³, un ouvrage où l'antisémitisme est envisagé comme « un virus comportemental¹²⁵⁴ ».

b. Langage visuel utilisé : texte et images

Ya'aqov Kirschen crée une galerie de personnages dans sa série *Dry Bones*, parmi lesquels Shuldig¹²⁵⁵, un « Israélien moyen, sioniste idéaliste, optimiste incorrigible et bon père de famille¹²⁵⁶ ». Celui-ci se sent presque responsable de chaque problème rencontré dans la vie quotidienne en Israël¹²⁵⁷. Son chien dénommé Doobie, « réaliste et cynique », pondère l'optimisme de son maître, ne voyant pour sa part que le mauvais côté des choses¹²⁵⁸. L'artiste exprime ainsi, avec les personnages de Shuldig et Doobie, les deux facettes de sa propre identité juive, israélienne et sioniste. Le premier professe, « en douceur et avec espoir¹²⁵⁹ », l'innocence dont il pense être porteur et l'attente qu'il place dans le sionisme. Le second lui permet de « couper cette douceur par quelques gouttes de jus de citron ». Le point de vue idéaliste de l'artiste, adopté pour traiter des événements israéliens est contrebalancé dans sa bande dessinée par « les regards froids et cyniques portés sur la réalité¹²⁶⁰ ».

Shuldig et Doobie discutent entre eux, comme une sorte de métaphore graphique du débat intérieur qui habite leur créateur. Ce dernier leur rajoute d'autres figures sorties du tissu complexe de la vie dans le pays¹²⁶¹, complétant le portrait qu'il en dresse avec humour : un homme qui lit le journal en buvant son café et se tient informé de toute l'actualité qu'il commente ensuite. Par choix, aucune célébrité historique, scientifique, etc. n'est dessinée dans la série, sauf si Ya'aqov Kirschen la considère comme un moyen « pour déranger la vie routinière du simple citoyen israélien¹²⁶² ». Le roi Salomon fait exception à la règle, apparaissant dans la galerie de personnages inventés par le bédéiste, car il incarne pour lui le pouvoir et les gouvernements de tous bords¹²⁶³.

En 1973, la parution de *Dry Bones* marque un tournant majeur dans la bande dessinée locale. Créés dans un style minimaliste, les personnages sont placés dans des cases qui, chacune, représente une scène complète. Les épisodes de la série sont élaborés en adoptant successivement trois points de vue différents. Ya'aqov Kirschen joue d'abord le rôle du buveur de café et lecteur du journal¹²⁶⁴. Il revêt ensuite l'habit de l'éditeur, décidant « du sujet et de l'objet de la bande dessinée du jour ». Celui-ci cède enfin sa place à l'auteur du texte « qui correspondra aux instructions de l'éditeur », et de l'artiste dessinant « les personnages et événements comme les acteurs et les images dans un film¹²⁶⁵ ». L'illustration est la tâche la plus

¹²⁵³ KIRSCHEN, Ya'aqov. *Memetics and the Viral Spread of Antisemitism through "Coded Images" Political Cartoons*. New Haven (Connecticut, États-Unis) : Yale University, coll. « Working paper of Yale Initiative for the Interdisciplinary Study of Antisemitism » [YIISA]. 2010, 28 p.

¹²⁵⁴ L'expression originale utilisée par l'auteur est *Behavioral Virus*.

¹²⁵⁵ Adjectif signifiant en yiddish « coupable ».

¹²⁵⁶ MARGALIT, Liat. « Water Is Invisible to Fish ». In KIRSCHEN, Ya'aqov. *Dry Bones, Israel's Political Comic Strip Since 1973 / Dry bones, retsou'at ha-comics ha-politit chel yisra'el mi-chnat 1973*. Holon (État d'Israël) : Israel Cartoon Museum, printemps 2012, p. 2-3. La phrase complète est « Water Is Invisible to Fish, But For A Person Who's Suddenly Thrown Overboard, Water And Its Characteristics Are Highly Meaningful » [Pour le poisson l'eau est invisible, mais pour l'homme jeté soudain du pont d'un navire, l'eau et ses particularités ont une importance immense]. Elle est tirée d'une interview donnée par Ya'aqov Kirschen au magazine *Emuna Magazine*, printemps 1997.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 2 et 5.

¹²⁵⁸ *Idem.*

¹²⁵⁹ KIRSCHEN, Ya'aqov. *Sikhah 'im ya'aqov kirschen* [Une conversation avec Ya'aqov Kirschen] (A Talk With Ya'aqov Kirschen). In KIRSCHEN, Ya'aqov. *Dry Bones, Israel's Political Comic Strip Since 1973...*, *op. cit.*, p. 105-106.

¹²⁶⁰ *Idem.*

¹²⁶¹ MARGALIT, Liat. « Water Is Invisible to Fish ». In KIRSCHEN, Ya'aqov. *Dry Bones, Israel's Political Comic Strip Since 1973...*, *op. cit.*, p. 2 et 5.

¹²⁶² *Ibid.*, p. 3-4.

¹²⁶³ *Ibid.*, p. 2 et 5.

¹²⁶⁴ KIRSCHEN, Ya'aqov. *Sikhah 'im ya'aqov kirschen* [Une conversation avec Ya'aqov Kirschen], *op. cit.*, p. 104 et 107.

¹²⁶⁵ *Idem.*

aisée pour Ya‘aqov Kirschen car elle dépend avant tout, dans son esprit, « de sa capacité à voir le monde à la manière d’une personne souffrant de multiples troubles de la personnalité¹²⁶⁶ ».

c. Identité et engagement politique

Alors qu’il dessine déjà en 1968 dans le magazine américain *Playboy*, Ya‘aqov Kirschen s’engage contre la guerre que mènent au Vietnam les États-Unis. Il crée cette même année une section locale du Parti démocrate¹²⁶⁷ et se fait élire à la convention de ce parti tenu à Chicago. L’artiste réalise en parallèle des dessins d’inspiration et de contenu sionistes qu’il publie dans des journaux d’avant-garde estudiantins juifs, distribués par leur service de presse¹²⁶⁸.

L’année 1971 est un moment crucial pour Ya‘aqov Kirschen sur le plan idéologique et philosophique. Il accomplit en effet « son idéal sioniste » et « monte en Israël¹²⁶⁹ ». Le départ de son pays natal, les États-Unis, pour l’État d’Israël est « un retour chez soi, un retour à la maison ». Ce qui compte n’est pas tant qu’elle soit « magnifique » mais qu’elle soit la sienne¹²⁷⁰. Jérusalem, ville « appartenant à un peuple antique », devient désormais à ses yeux « la Grosse Pomme¹²⁷¹ », et la ville de New-York un « faubourg perdu¹²⁷² ».

À son arrivée en Israël, le dessinateur y voit un pays « avide d’humour ». Observer la vie qui s’y déroule, de façon caustique et satirique, est alors « la meilleure façon de faire face à la réalité ». Dans son esprit, le pays biblique d’Israël et l’État hébreu actuel « ne forment qu’un¹²⁷³ ». La place du peuple d’Israël ne peut donc être que là. Ce credo l’influence au point de nommer la bande dessinée qui fera sa gloire et sa réputation *Dry Bones*, un titre empruntant directement à la parabole des ossements desséchés, au cœur de la prophétie d’Ézéchiel¹²⁷⁴. Le prophète Ézéchiel, dans une vallée d’ossements desséchés, prophétise, sur l’injonction divine, la renaissance « chair, peau, esprit » des ossements, de façon à ce que ceux-ci comprennent, devant le spectacle de leur résurrection, que la parole divine a parlé et qu’il s’agit des fruits de l’intervention de Dieu. Les os symbolisant « la Maison d’Israël » doivent reprendre vie et, dotés de l’esprit divin, sortir des sépultures et retourner en terre d’Israël. La résurrection des ossements démontrera le rôle de l’Éternel et incitera le peuple d’Israël à croire en son action. Le dessinateur fait allégorie du prodige pour évoquer la résurrection du peuple d’Israël après

¹²⁶⁶ KIRSCHEN, Ya‘aqov. *Sikhah ‘im ya‘aqov kirschen* [Une conversation avec Ya‘aqov Kirschen], *op. cit.*, p. 105-106.

¹²⁶⁷ Créé entre 1793 et 1798 par Thomas Jefferson (1743-1826) et James Madison (1751-1836) sous le nom de Parti républicain démocrate, le parti (« démocrate », après 1828) est d’abord marqué par ses dimensions sudiste, conservatrice et esclavagiste. Il fédère après 1877 les couches populaires, les minorités religieuses (Juifs, catholiques...) et les États du Sud (ségrégonnistes). Autour des minorités et des ouvriers, il devient avec le *New Deal* du président Roosevelt (1882-1945), le promoteur d’une politique sociale volontariste et keynésienne. La fin de la discrimination raciale (*Civil Rights Act*, 1964) impose au parti de se recentrer autour des minorités (Noirs, Indiens...) et des lois sociales. Le parti soutient la guerre du Vietnam - choix d’Humbert Humpfrey (1911-1978) à la convention de Chicago de 1968. George McGovern (1922-2012), candidat à cette primaire et opposé à cette guerre, est défait.

¹²⁶⁸ KIRSCHEN, Ya‘aqov. « Background Information. Ya‘aqov Kirschen, Political Analyst, Yale Fellow, Blogger and Dry Bones Cartoonist », *op. cit.*

¹²⁶⁹ MARGALIT, Liat. « Water Is Invisible to Fish ». In KIRSCHEN, Ya‘aqov. *Dry Bones, Israel’s Political Comic Strip Since 1973*, *op. cit.*, p. 2 et 5.

¹²⁷⁰ KIRSCHEN, Ya‘aqov. *Emanah Magazine*, 1997. In KIRSCHEN, Ya‘aqov. *Dry Bones, Israel’s Political Comic Strip Since 1973*, *op. cit.*, p. 24-25.

¹²⁷¹ Soit en anglais « *The Big Apple* » ; cette expression est utilisée pour surnommer la ville de New York, semble-t-il depuis 1921. Elle s’impose définitivement dans les années 1970 avec son utilisation par la municipalité de New York dans ses propres campagnes de communication.

¹²⁷² KIRSCHEN, Ya‘aqov. *International Herald Tribune*, 17 août 1979. Cité dans KIRSCHEN, Ya‘aqov. *Dry Bones, Israel’s Political Comic Strip Since 1973*, *op. cit.*, p. 61.

¹²⁷³ MARGALIT, Liat. « Water Is Invisible to Fish ». In KIRSCHEN, Ya‘aqov. *Dry Bones, Israel’s Political Comic Strip Since 1973*, *op. cit.*, p. 2-3.

¹²⁷⁴ L’expression « les ossements desséchés » (ou « les os secs », selon une autre traduction) qui donne son nom à la bande dessinée figure dans Ézéchiel 37, 4 : « Et il me dit : “ Prophétise sur ces ossements et dis-leur : ossements desséchés, écoutez la parole de l’Éternel ! ” ». In FSJU, AKADEM-MULTIMEDIA (création du document) et GRAND RABBINAT DE FRANCE (traduction). « Bible, Prophètes » *sefarim* [en ligne]. S. d., URL : <http://www.sefarim.fr/>. Consulté en janvier 2019. Le nom du prophète biblique Ézéchiel s’écrit et se prononce en hébreu, Yeḥezeqel. Les orthographes sont reprises du texte biblique et de sa traduction mise en ligne dans le cadre du projet « Sefarim ».

son exil¹²⁷⁵. Sa bande dessinée complète d'après lui « les détails qu'Ézéchiel n'a pas inclus dans sa prophétie ». L'expérience est étrange car bien que « non-croyant », il croit assister à « l'accomplissement d'une prophétie biblique¹²⁷⁶ ». La vision d'Ézéchiel et les autres prophéties contenues dans la Bible sont autant de « cartes routières montrant la voie au peuple et à l'État juif ». Elles présagent de leur avenir. Parcourant le chemin indiqué sur la carte, l'artiste cherche désormais, à travers ses œuvres selon lui, leur signification en Israël. Ya'aqov Kirschen publie toujours quotidiennement sa série *Dry Bones* dans la presse israélienne (*The Jerusalem Post*) et de nombreuses autres publications qui la reprennent. Il édite et diffuse également ses caricatures « en ligne » sur ses propres sites¹²⁷⁷.

L'artiste traite en permanence « du point de rencontre entre idéal et réalité » et de sa tentative pour « vivre avec cette dualité existant en lui-même¹²⁷⁸ ». Le rêve sioniste est ainsi confronté chez lui à la réalité journalière « dure et stimulante », nourrie des découvertes et rencontres toujours renouvelées faites « avec le peuple juif et ses complexités ». L'ombre du conflit israélo-arabe « interminable, aux conséquences graves » rajoute aux difficultés de son nouveau pays. *Dry Bones* montre la vie quotidienne israélienne depuis 1973 sur un mode satirique. À mi-chemin entre le court récit de bande dessinée et son versant caricatural, il mérite la qualification d'éditorial dessiné quotidiennement. L'œuvre est réputée constituer la bande dessinée politique israélienne de référence. Le caricaturiste et bédéiste y officie à la fois comme conteur d'histoires juives et analyste politique. La réalité israélienne n'est donc pas une trahison de l'idéal sioniste, mais la vie en Israël lui fait comprendre son caractère absurde, au point de l'admettre mais non de l'approuver.

La satire des événements quotidiens est acerbe, jamais cruelle. Sa finesse tempère « un commentaire mordant sur la réalité », autant qu'elle « adoucit les difficultés quotidiennes¹²⁷⁹ ». Il croque le vécu israélien en respectant les codes de la bande dessinée et en propose le résultat aux lecteurs du *Jerusalem Post*. Un petit groupe de personnages traverse le récit de *Dry Bones*, en quelques cases, et restitue un nombre restreint de scènes. De celui-ci ressortent son regard porté sur sa nouvelle existence (d'ancien migrant) et le sentiment de partager sur place une communauté de destin, un sentiment qu'il traduit par la formule « nous sommes tous dans le même bateau¹²⁸⁰. » L'artiste ne se considère pas comme « un Juif unidimensionnel », étranger qu'il est, à l'un des traits dominants selon lui, de la société israélienne : l'étiquetage mutuel des citoyens.

Ya'aqov Kirschen et son public s'expriment en anglais et partagent la même langue aux sens propre et figuré. Ses lecteurs en Israël sont, comme leur auteur, souvent des anglo-saxons immigrés devenus israéliens, balançant entre identité juive et identité israélienne.

« L'humour juif particulier¹²⁸¹ » qui inspire la série *Dry Bones* leur est probablement familier, celle-ci s'adressant en effet pour l'essentiel aux anglophones. Le dessinateur tient l'humour - pas nécessairement le sien - en haute estime, l'assimilant à « la brusque apparition de la vérité¹²⁸² ». Dans cette optique, il se voit à la fois comme un critique et un ambassadeur d'Israël et, en même temps, « ni l'un ni l'autre¹²⁸³ ». Ya'aqov Kirschen veut montrer au monde la situation telle qu'elle est dans l'État d'Israël, en ayant identifié ce qui relève à ses yeux

¹²⁷⁵ Voir Ézéchiel 31, 1-14.

¹²⁷⁶ KIRSCHEN, Ya'aqov. *Sikhah 'im ya'aqov kirschen* [Une conversation avec Ya'aqov Kirschen], *op. cit.*, p. 104-107.

¹²⁷⁷ <http://mrdrybones.com/> ; <http://drybonesblog.blogspot.com> ; <http://drybonesproject.com>

¹²⁷⁸ MARGALIT, Liat. « Water Is Invisible to Fish ». In KIRSCHEN, Ya'aqov. *Dry Bones, Israel's Political Comic Strip Since 1973*, *op. cit.*, p. 2-5.

¹²⁷⁹ *Idem.*

¹²⁸⁰ *Idem.*

¹²⁸¹ *Ibid.*, p. 3-4.

¹²⁸² KIRSCHEN, Ya'aqov. *Hadassah Magazine*, 1986. In KIRSCHEN, Ya'aqov. *Dry Bones, Israel's Political Comic Strip Since 1973*, *op. cit.*, p. 9.

¹²⁸³ KIRSCHEN, Ya'aqov. *Sikhah 'im ya'aqov kirschen* [Une conversation avec Ya'aqov Kirschen], *op. cit.*, p. 104 et 107.

de la « vérité » dans le but de « contredire les mensonges antisionistes¹²⁸⁴ » du monde « malhonnête ». Présenter des faits réels ne l'empêche pas de garder un œil critique sur les insuffisances et les lacunes de son pays d'adoption. Cette démarche situe Ya'aqov Kirschen dans une continuité historique juive, laquelle le fait lui-même se souvenir « qu'Israël [...] comme aux temps de la Bible » a toujours connu « des dirigeants épouvantables ». Le roi Salomon, symbole du pouvoir positif et vertueux du X^e siècle AEC¹²⁸⁵, devient ainsi la personnification du gouvernement contemporain d'Israël, « sans lien aucun avec le parti qui détient le pouvoir¹²⁸⁶ ». Ya'aqov Kirschen traite différemment ses cibles sur les plans graphique et humoristique, selon qu'il s'agit ou non de personnages ou d'actions qu'il qualifie de « terroristes ». Son approche change alors entièrement. Lorsque ses sujets concernent le mouvement palestinien HAMAS ou, jusqu'à un certain point, l'OLP, il change d'attitude. Sa position philosophique tient en une formule : rapprocher (ou non) les lecteurs de son œuvre et, partant de là, de son point de vue. L'opinion que se fait le public des activistes palestiniens, selon lui des « terroristes », ne doit pas être changée car ils ne le méritent pas. Son ton devient injurieux, parfois même très agressif. Il s'apaise lorsque le terrorisme devient son sujet d'humour. Sur ce thème, sa caricature est davantage réalisée par obligation professionnelle que par désir de persuader le lecteur.

Ya'aqov Kirschen ne se reconnaît guère dans l'humour israélien moderne, laïque ou religieux, ou nourri des origines communautaires des personnes. Tous les Juifs israéliens partagent en effet pour lui, la vision d'un destin commun. L'humour doit servir à rapprocher les gens, non les éloigner les uns des autres. La critique d'une personne ne nécessite pas qu'elle soit insultée. Elle est simplement invitée à réfléchir sur sa façon de penser. À l'exception des « terroristes », il pratique « l'humour d'amour¹²⁸⁷ » quand il critique une personne ou une situation. Le lecteur doit être séduit par le rire car, en s'y abandonnant, il le rejoint et voit dès lors le monde à sa manière.

La persistance de l'état de guerre au Moyen-Orient plane sur Ya'aqov Kirschen comme n'importe quel citoyen juif israélien, une situation qui le rend paradoxalement heureux car « désespérée et grotesque¹²⁸⁸ », donc source d'humour. Sans issue, elle rejoint d'autres moments de même nature qui, dans le passé, ont « traditionnellement inspiré l'humour juif¹²⁸⁹ ». Le conflit est abordé sous une forme caricaturale, sans solution proposée, en se contentant d'en exprimer l'absurdité. Le rire, pour son lecteur, a la valeur d'une échappée hors de la réalité, un moyen même de la supporter. En 1993, l'artiste persiste dans son livre *Trees... The Green Testament*¹²⁹⁰, en énonçant les mêmes idées que dans *Dry Bones*. Se servant du médium « bande dessinée », il reprend sa « théorie existentielle », racontant cette fois l'histoire des Juifs revenus sur leur terre « du point de vue des arbres d'Israël¹²⁹¹ ».

À partir des années 2000, Ya'aqov Kirschen étudie l'antisémitisme et sa diffusion dans les arts graphiques populaires. Envisageant l'antisémitisme sur un mode épidémique, il identifie trois tendances virales majeures à l'œuvre simultanément et qu'utilisent les mouvements

¹²⁸⁴ *Idem.*

¹²⁸⁵ Le roi aurait régné au Xe siècle AEC selon les sources bibliques.

¹²⁸⁶ KIRSCHEN, Ya'aqov. *Sikhah 'im ya'aqov kirschen* [Une conversation avec Ya'aqov Kirschen], In KIRSCHEN, Ya'aqov. *Dry Bones, Israel's Political Comic Strip Since 1973*, op. cit., p. 104 et 107

¹²⁸⁷ *Idem.*

¹²⁸⁸ HORN, Maurice (ed.). *The World Encyclopedia of Cartoons*. New York (État de New York, États-Unis) : Chelsea House, 1976, entrée « Kirschen, Ya'aqov », cité par KIRSCHEN, Ya'aqov. *Israel's Political Comic Strip Since 1973*, op. cit., p. 43.

¹²⁸⁹ *Idem.*

¹²⁹⁰ KIRSCHEN, Ya'aqov. *Trees... The Green Testament*. New York (État de New York, États-Unis) : Vital Media Enterprises, 1993, 192 p.

¹²⁹¹ KIRSCHEN, Ya'aqov. « Background Information. Ya'aqov Kirschen, Political Analyst, Yale Fellow, Blogger and Dry », op.cit.

totalitaires dans « leur tentative pour conquérir l'Occident¹²⁹² ». Sa communication, présentée en octobre 2011 à l'université américaine de Yale¹²⁹³, sous le titre *Secret Codes, Hidden War*, souligne la nécessité pour « les sociétés démocratiques et ouvertes de mener une guerre contre les codes secrets¹²⁹⁴ ». Souches virales et cryptées, celles-ci se nichent au cœur des calomnies antisémites propagées dans les sociétés démocratiques. Ils constituent des « symptômes de maladies » qui les attaquent et contre lesquelles elles doivent se défendre. Ces « souches » sont à traiter comme un problème de « contrôle des maladies¹²⁹⁵ ». La recherche sur les « codes secrets » est présentée lors d'une tournée de conférences, organisée aux États-Unis par le mouvement *Z Street and Young Israel*¹²⁹⁶.

Grâce à la diffusion sous licence à l'échelle internationale de sa bande dessinée *Dry Bones*, Ya'aqov Kirschen est mondialement connu. Ses dessins sont ainsi repris dans la presse du monde entier et visibles dans les journaux et magazines américains comme *The New York Times*, *The Wall Street Journal*, *The Los Angeles Times*, *Time Magazine*, *Forbes Magazine*, les chaînes de télévision américaines CBS et CNN, l'agence de presse Associated Press, les journaux anglais *The London Sunday Times* et *The Guardian*, etc. En 2009, 40 journaux sur supports papier et électronique les reprennent aux États-Unis et au Canada. Le caricaturiste devient, dès lors, membre à la fois de l'Association nationale américaine de bande dessinée¹²⁹⁷ et de l'Association des caricaturistes et bédéistes israéliens¹²⁹⁸.

La décennie 2010 est celle d'une reconnaissance officielle et institutionnelle du travail de Ya'aqov Kirschen. Celui-ci participe en 2011 à la 3^e réunion annuelle de la Conférence du président¹²⁹⁹, tenue à Jérusalem¹³⁰⁰, pour présenter son travail en association avec le programme « Initiative For The Interdisciplinary Study of Antisemitism and Racism » de l'Université de Yale. Durant une tournée d'interventions publiques aux États-Unis, le contenu de sa recherche sur « les codes secrets » véhiculés par ces derniers est exposé conjointement à un choix d'anciens dessins publiés. En 2011, le caricaturiste est consacré par l'obtention du Crayon d'or, le prix israélien le plus important, décerné à un caricaturiste travaillant dans le pays. Le public de Ya'aqov Kirschen englobe des locuteurs anglais et marginalement hébreux, vivant en Israël et à travers le monde. L'artiste leur doit une exposition et une renommée constante au niveau international.

En 2012, sort *Les ossements séchés ; la bande dessinée politique d'Israël depuis 1973*¹³⁰¹, dont le contenu est, en grande partie, constitué par le catalogue de l'exposition éponyme tenue cette année-là à Tel-Aviv. Dans cette rétrospective raisonnée, l'artiste y présente une sélection de ses principales œuvres¹³⁰².

¹²⁹² *Idem.*

¹²⁹³ Dans le cadre de son programme « Initiative for the interdisciplinary study of antisemitism and racism ».

¹²⁹⁴ KIRSCHEN, Ya'aqov. « Background Information. Ya'aqov Kirschen, Political Analyst, Yale Fellow, Blogger and Dry », *op.cit.*

¹²⁹⁵ Soit en anglais, l'expression « *Disease Control* ». KIRSCHEN, Ya'aqov. « Background Information. Ya'aqov Kirschen, Political Analyst, Yale Fellow, Blogger and Dry », *op.cit.*

¹²⁹⁶ Mouvement sioniste américain, dont l'action vise à soutenir l'État d'Israël.

¹²⁹⁷ Le nom officiel de l'Association est *National Cartoonists Society*.

¹²⁹⁸ Soit en hébreu (translittéré en français), *'Igoud ha-qariqatouristim ha-yisra'elim*.

¹²⁹⁹ La Conférence du président est une réunion annuelle initiée et créée par le président de l'État d'Israël, Chim'on Pérès en 2008. Tenues jusqu'en 2013, ses sessions mêlent séances plénières, panels de discussion, tables rondes et expositions. Devant se tenir tous les 18 mois originellement, elles adoptent un rythme annuel d'organisation. Des responsables de haut rang dans les domaines politique, social et économique du monde entier y côtoient des sommités de la science, des arts et des grands noms de la religion et de la pensée. Voir entrée glossaire « Conférence du président (La) ».

¹³⁰⁰ Intitulée *Facing Tomorrow 2011*, elle réunit sous l'égide du président israélien Chim'on Pérès, 4000 participants, dont 1700 personnalités étrangères.

¹³⁰¹ MARGALIT, Liat. « Water is invisible to fish ». In KIRSCHEN, Ya'aqov. *Dry Bones, Israel's Political Comic Strip Since 1973...*, *op. cit.*

¹³⁰² La commissaire de l'exposition, Liat Margalit, classe cette dernière en 6 thèmes : « Nous adoptons tous la religion » ; « Un rêve sioniste, une réalité israélienne » ; « Le conflit » ; « Les États-Unis et Israël, une affaire de famille » ; « La science

2. Représentation de l'Arabe (palestinien et autre) dans l'œuvre *Dry Bones*. 1974-2007. Chapitres choisis

La représentation de Yasser Arafat et des Arabes palestiniens (leaders, militants, simples personnes) est envisagée à partir d'une analyse comparée des cases de certains épisodes hebdomadaires de la série *Dry Bones*. Croiser les informations contenues dans ces dernières est une chose complexe à réaliser - ne serait-ce que pour obtenir la totalité des sections parues pendant la même année. L'analyse des cases, planches et épisodes réunis, ne peut donc constituer la base sur laquelle établir un portrait exhaustif du leader palestinien et définir, d'une façon parfaitement précise, les contours du stéréotype visuel de l'Arabe, chez Ya'aqov Kirschen. Quoique fiables, les résultats obtenus en la matière doivent être complétés par une étude d'autres épisodes parus durant les périodes insuffisamment représentées dans l'échantillon du dessin analysé.

Dessin 1

They're problems too / Gam la-hèm yech ba'ayot

1973

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

L'OLP se voit reconnaître le statut d'observateur auprès de l'Organisation des Nations unies par la résolution 3237 (XXIX) votée le 22 octobre 1974 par son Assemblée générale. Elle occupe désormais le même rang que d'autres États (Suisse, Saint-Marin), organisations intergouvernementales, organisations pan-étatiques, OEA, la Ligue arabe, etc. La centrale nationaliste arabo-palestinienne installe à New-York une mission permanente d'observation afin de pouvoir participer aux travaux des différents groupes de l'institution internationale.

b. Résumé de l'intrigue des 6 cases dessinées

Dans le sens de la lecture occidentale, gauche-droite, la bande montre un diplomate palestinien dénombrant les « douze bâtons de dynamite...cinq détonateurs...huit grenades à main... » (cases 1-3) transportés dans sa valise. Il peste de colère contre la faible contenance de cette dernière, constatant qu'« il ne reste plus de place pour les mitraillettes » (case 4). Le personnage, dévoile ses « morale et stratégie » aux cases 5 et 6 et, apostrophant son assistant Abdoul, lui demandant s'ils retrouveront également « des valises diplomatiques plus larges » lorsqu'ils obtiendront « le statut d'observateur aux Nations unies ».

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Physiquement, le diplomate a le menton, la partie dominant sa lèvre supérieure et sa joue droite tachetés de points noirs, témoignage d'un rasage négligé. Son grand nez tombant arrondi à l'extrémité écrase sa moustache noire. Le regard est dissimulé derrière des lunettes de la même couleur sans monture. Le dessinateur joue à cet égard sur l'ambiguïté des formes : s'agit-il d'une paire de bombes noires, de verres fumés, ou du regard noir de l'homme, aux sens propre et figuré. Sur le plan vestimentaire, son arabité est clairement établie au travers du foulard blanc qui lui entoure la tête et tombe sur ses épaules. Une cordelette à fins losanges blancs – peut-être un *agal*¹³⁰³ – le maintient serré sur le haut du crâne.

progresses » et « Le verre à moitié plein ». Seules sont retenues par la commissaire d'exposition les œuvres capables de « résister à l'épreuve du temps et du lieu », indépendamment de leurs dates et contextes de création.

¹³⁰³ L'*agal* est une corde noire décrivant une boucle unique, pliée en deux anneaux liés l'un à l'autre et dont le diamètre de l'un peut être augmenté au détriment de l'autre. L'*agal* est utilisé pour maintenir le kéfieh sur la tête.

La vision que se fait Ya‘aqov Kirschen de la mission d’un diplomate palestinien, siégeant comme observateur à l’ONU, ressort parfaitement du titre donné au *comic strip* : « ils ont aussi des problèmes. » Celui-ci explique son contenu dans un sens qui exclut en réalité l’essentiel des acceptions que potentiellement il peut recouvrir. La phrase en fait, n’englobe qu’une opinion étiquée que partage l’artiste et son public. Le dessinateur bâtit dessus sa connivence avec le spectateur en lui imprimant une dimension humoristique et très dépréciative : la contenance de la valise diplomatique est la seule préoccupation du leader arabe palestinien. Celle-ci, vraisemblablement, n’est pas de taille à pouvoir accueillir des mitraillettes. Or selon le dessinateur, c’est le seul problème rencontré par le diplomate d’un nouveau genre, adepte du stockage – et de l’emploi – d’armes comme moyen d’action, en lieu et place des mots utilisés dans une enceinte diplomatique.

Le représentant de l’OLP aux Nations unies agit d’une façon qui contredit même l’essence de la diplomatie : dans sa mallette, il substitue au matériel de construction d’un discours et d’un argumentaire, grâce auquel il saura se montrer convaincant, un matériel de destruction (explosifs, armes...) destiné à tuer le maximum de personnes, pour faire avancer la cause nationale palestinienne par la voie des armes. Tout en évitant de faire figurer le mot « palestinien », qu’il laisse au public le soin de découvrir seul. En tant qu’orateur, diplomate et intellectuel, celui-ci pervertit le cadre que lui offre les Nations unies et tourne le dos à sa vocation première : résoudre les conflits entre États et peuples par la négociation et préserver ainsi la vie des citoyens et des membres des entités siégeant dans cette enceinte internationale. Il contribue à déséquilibrer la situation internationale, en dérogeant à certains principes communs édictés par les Nations unies, dans le but d’éviter un effondrement du système international.

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l’Arabe palestinien est catégorisée négative sur le plan physique et symbolique. En vogue à l’époque de sa création, elle témoigne, sur un mode humoristique, de la communauté de vues existant entre le dessinateur et la majorité de ses lecteurs - qui plus est s’agissant de Juifs israéliens. Le clin d’œil adressé par le dessinateur à ses lecteurs fait l’intelligence du dessin. Un leader arabe palestinien siégeant aux Nations unies n’a vocation qu’à renforcer la cause du terrorisme arabe, pas celle de la paix israélo-palestinienne.

Le statut d’observateur accordé par les Nations unies à l’OLP ne concourt pas à résoudre, de façon pacifique, le conflit israélo-palestinien, ni à rapprocher par la diplomatie les leaders palestinien et israélien. Elle n’est qu’une prime donnée à la stratégie palestinienne immédiate qui privilégie le recours à des activités « terroristes et militaires ». Plus encore, l’absence de référence à l’OLP ou de mot précisant l’identité arabe palestinienne du personnage est un choix formel autant qu’idéologique : le lecteur se charge lui-même de reconstituer le tableau en comblant les oublis du dessinateur ou en crédibilisant ses suggestions. La finesse du dessin rend le comportement du personnage intemporel.

En 2012, année d’exposition de la planche réalisée en 1974, peu de gens savent dans quelles circonstances précisément l’OLP obtient son statut d’observateur aux Nations unies. Ils n’ont sous les yeux que le tableau d’un individu mal attentionné, détournant la fonction d’une valise diplomatique pour mieux abuser l’organisation internationale. Mettre en scène avec humour la fourberie du héros arabe illustre la propension multiséculaire prêtée à ce dernier, de pouvoir, sinon vouloir, détourner la vitrine diplomatique à son seul profit, et à promouvoir la lutte armée et le terrorisme visant l’ennemi (israélien...).

Dessin 2

Juillet 1976

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Un avion de la compagnie française Air France est détourné par un commando palestino-allemand le 27 juin 1976¹³⁰⁴. L'évènement et son dénouement le 4 juillet 1976¹³⁰⁵ sont représentés sous la forme d'une métaphore centrée autour de la polysémie du mot « détournement » et de sa compréhension par Yasser Arafat.

b. Résumé de l'intrigue des 6 cases dessinées

Yasser Arafat interpelle directement le lecteur en l'interrogeant, mi-étonné, mi-allusif, sur des informations dont il souhaite obtenir confirmation : « un film hollywoodien?! » (case 2), « des titres criards dans la presse internationale?! » (case 4), « des contrats sur deux livres déjà signés ». Face au lecteur silencieux, autant qu'à sa propre impuissance, il prend le premier à témoin, à la fois stupéfait et colérique, en lui lançant « Sais-tu ce qu'ils ont fait!? Ces cochons de sionistes?! Ils ont détourné l'opinion publique mondiale!! » (cases 5-6).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le gros plan sur le visage du personnage de Yasser Arafat fait ressortir deux sourcils noirs et épais, collés à des yeux réduits à de simples cercles blancs, un point noir au milieu, un nez de face, évasé à hauteur des narines, et d'aspect triangulaire, une moustache noire de forme convexe et une bouche grande ouverte édentée. Le double menton et ses joues sont tachetés de points noirs, signes d'un mauvais rasage ou d'une repousse de poils à cet endroit. La forme de la tête évoque une poire, référence vraisemblable aux fameux croquis réalisés par Charles Philippon¹³⁰⁶ (1806-1862) dans sa série intitulée *La métamorphose du roi Louis-Philippe en poire*¹³⁰⁷ et par sa reprise, quelques jours plus tard, par Honoré Daumier¹³⁰⁸ (1808-1879) dans son dessin, *Les poires*¹³⁰⁹.

Sur le plan vestimentaire, le leader palestinien est coiffé de son kéfieh à losanges blancs et un *agal* noir pour le maintenir sur son crâne. Une cartouchière en bandoulière lui barre la poitrine de la gauche vers la droite, sectionnée en son milieu par la bordure inférieure du cadre. Cet accessoire vestimentaire symbolise l'activité militaire de l'Arabe palestinien, à la fois homme de guerre et guérillero.

L'épisode dépeint les réactions de Yasser Arafat, au *crescendo*, confronté à un évènement dont il pense à priori maîtriser l'impact sur l'opinion publique internationale. En définitive,

¹³⁰⁴ Voir précisions dans les annexe « Chronologie » et parties « Contexte historique », précédant l'analyse des dessins produits par d'autres artistes aux mêmes périodes.

¹³⁰⁵ La libération des otages intervient à la suite d'une opération de sauvetage spectaculaire, menée par les unités spéciales de l'armée israélienne, arrivées sur place à l'aéroport d'Entebbe, au terme d'un voyage de 4 000 km.

¹³⁰⁶ Né PHILIPPON, Claude, Charles, Guillaume (1806, Lyon - 1862, Paris, France). L'artiste, formé à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon et très influencé par les peintres français Antoine-Jean Gros (1771-1835) et Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845), dirige les magazines *Le Charivari* (1832-1837) et *La Caricature* (1830-1839). Voir entrée glossaire « PHILIPPON, Charles ».

¹³⁰⁷ Le croquis est d'abord exécuté par Charles Philippon le 14 novembre 1831, en pleine audience de Cour d'assises.

¹³⁰⁸ Né DAUMIER, Honoré, Victorin (1808, Marseille - 1879, Valmondois, France). Formé très jeune au dessin par le conservateur Alexandre Lenoir (1761-1839) puis à l'Académie Suisse, il travaille d'abord dans la lithographie, avant de dessiner dans la revue *La Silhouette* de Charles Philippon (1929). Entré à *La Caricature* en 1830, il y développe ses talents de caricaturiste politique et de satiriste social (1830-1835 ; 1838-1843). Peintre sous-estimé, dessinant presque jusqu'à sa mort, ses œuvres de caricaturiste, illustrateur et sculpteur sont mondialement célébrées (série *Les gens de justice*, 1845-1846 ; dessin *Le malade imaginaire*, 1860-1862...).

¹³⁰⁹ Le dessin est repris du croquis de Charles Philippon, réalisé le 14 novembre 1831 et publié dans le n° 56 de *La Caricature*, le 24 novembre 1831.

il est victime d'une désillusion dans cette entreprise. Ladite opinion ne se range pas cette fois à ses côtés, ni ne soutient « la cause palestinienne » qu'il défend.

La représentation de l'évènement baigne dans un humour qui ressort avec la chute de l'épisode. L'ennemi israélien de Yasser Arafat, surnommé collectivement « cochons de sionistes », s'empare avec succès de l'opinion publique internationale alors que lui-même a détourné un avion de ligne français.

Le leader palestinien reconnaît la défaite qu'il vient de subir dans sa campagne de propagande internationale : la libération des otages attire plus l'attention que la prise d'otages elle-même. La vedette est volée à Yasser Arafat par ses ennemis israéliens, qui lui infligent un sérieux revers sur son terrain de prédilection. Il s'étrangle quasiment d'indignation, ainsi que le montre la ponctuation présente dans les phylactères. Sa colère est immense car il perd dans un domaine où sa réputation n'est plus à faire : le détournement d'avion et sa capacité, par ce biais, à attirer l'attention des médias internationaux sur sa personne et le projet politico-militaire qu'il défend.

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe palestinien - ici le président de l'OLP, Yasser Arafat - est catégorisée négative. Incapable d'anticiper sa défaite, inconcevable dans son esprit, il en est réduit à insulter son ennemi israélien en recourant à une phraséologie courante dans les années 1970. Le dessinateur met dans un premiers temps les rieurs de son côté, en montrant Yasser Arafat sous les traits d'un bouffon, au cœur d'un épisode de bande dessinée. Rustre et sans finesse, il finit par faire rire à ses dépens. Comique prenant à témoin le lecteur (ou le public), il reçoit de sa part un autre accueil que celui escompté.

La chute de l'épisode imprime à l'ensemble un ton différent, la morale assignée à ce *comic strip* est en effet sans ambiguïté : détourner l'opinion publique est une entreprise bien plus difficile que prendre le contrôle d'un avion de ligne français. La réalité historique diffère pourtant de son traitement graphique. Le détournement est revendiqué en son temps par un commando germano-palestinien composé principalement de membres du FPLP¹³¹⁰, non par l'OLP comme telle et, encore moins, par le mouvement de FATAH, tous deux dirigés par Yasser Arafat.

Dessin 3

Juillet 1976

1. Le contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

La libération des passagers et membres de l'équipage d'un avion français, retenus en otage par un commando palestino-allemand, le 4 juillet 1976¹³¹¹, fournit à Ya'aqov Kirschen à nouveau le thème d'un chapitre de sa bande dessinée *Dry Bones*.

¹³¹⁰ LE FPLP ou Front populaire de libération de la Palestine est l'appellation d'une organisation marxiste-léniniste socialiste arabe fondée en 1967, par Georges Habache (1926-2008) et Ahmed Jibril (1938, (?)). Rejoignant les rangs de l'OLP (1968), et longtemps, deuxième organisation par ordre d'importance, elle se fait connaître par les nombreux détournements d'avion qu'elle organise dans les années 1970, seule ou avec l'organisation d'extrême-gauche allemande, Fraction Armée Rouge (Rote Armee Fraktion, RAF) et d'autres structures et mouvements nationalistes ou anti-impérialistes. Elle poursuit aujourd'hui ses actions et sa lutte militaire visant l'État d'Israël, soutenue par l'Iran, ciblant indistinctement des objectifs et personnes civile et militaires.

¹³¹¹ L'avion de la compagnie française *Air France* (vol 139, 248 passagers), parti de Tel Aviv le 27 juin 1976 à destination de Paris, est détourné par les 4 membres d'un commando palestino-allemand, quelques heures après son départ. Les preneurs d'otages contraignent l'avion à se poser sur les pistes de l'aéroport international d'Entebbe en Ouganda, un pays dont le président de l'époque est le maréchal Idi Amin Dada. Les otages juifs et israéliens (94 personnes) sont libérés le 4 juillet 1976, au terme d'un ultimatum fixé par les preneurs d'otages eux-mêmes.

b. Résumé de l'intrigue des 6 cases dessinées

Un petit bonhomme¹³¹² qui semble être Shuldig – qui devient vite l'oncle Shuldig - informe benoîtement le lecteur, tout en s'interrogeant lui-même sur ce qu'il lui dit. Constatant qu'« Idi est en colère » (case 1) et que les « terroristes sont en colère » (case 2), il affiche son incompréhension : « et moi, je ne comprends pas pourquoi ! » (case 3). En effet, ceux-ci « exigeaient une réponse avant treize heures » (case 4), et on la « leur a donnée ! [...] dans la matinée » (cases 5-6).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Posant un regard satirique sur un évènement très médiatisé, Ya'aqov Kirschen gomme par la même sa dimension tragique¹³¹³. Les preneurs d'otages, appuyés par les autorités ougandaises, fixent un ultimatum dans lequel ils demandent que leurs revendications soient satisfaites avant treize heures, mais les soldats israéliens leur délivrent avant l'heure une réponse inattendue. Le message possède un contenu moralisateur et idéologique, enveloppé dans sa gangue d'humour. Le président ougandais Idi Amin Dada (1925-2003), soutien des preneurs d'otages, et ces derniers, reçoivent la réponse attendue avant l'heure fixée. Elle tranche radicalement avec celle qu'ils escomptaient.

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe palestinien est catégorisée comme étant négative. Qualifié par le seul personnage visuellement présent dans les cases, avec d'autres « terroristes ». Il est dépourvu de toute capacité à anticiper les conséquences d'une réponse qui différerait de celle qu'il attend, un manque pour lui fatal.

Dessin 4

Juillet 1976

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Les passagers d'un avion de ligne français retenus en otages sont libérés dans le cadre d'une opération spectaculaire menée en juillet 1976 par des soldats israéliens. L'entreprise se solde par un bilan humain lourd, comme évoqué dans l'analyse de la précédente image.

b. Résumé de l'intrigue des 6 cases étudiées

Le détournement d'avion, par les organisations de fédjayins palestiniens, en 1976 est envisagé sur un mode satirique comme une maladie virale. Un savant révèle au public la conduite à tenir en cas de « déclenchement d'une épidémie mondiale » (case 10). Le lancement d'« une action internationale » (case 2) s'impose dans le cadre de laquelle : « on ferme les frontières, on examine et on immunise chaque voyageur. » (case 3) Le scientifique s'arrête dubitatif (case 4), et précise désabusé et fataliste : « cela ne concerne pas, naturellement, les virus qui frappent les Juifs. » (cases 5-6)

¹³¹² Il s'agit peut-être du personnage récurrent de l'univers de Ya'aqov Kirschen, Shuldig. Sa psychologie est caractérisée par son idéalisme sioniste et son optimisme récurrent.

¹³¹³ La libération des otages, dans le cadre de l'opération de sauvetage spectaculaire menée par un commando de l'armée israélienne, se solde par un bilan humain très lourd : 4 otages juifs et israéliens, le chef du commando israélien Yonathan Netanyahu, les 4 preneurs d'otages et probablement 45 soldats ougandais sont tués. Le président ougandais, qui soutient la prise d'otages, semble avoir ordonné le massacre de citoyens kényans vivant dans son pays, en raison de l'appui logistique apporté par le Kenya à l'État d'Israël. L'armée israélienne libère en réalité, 102 des 106 derniers otages du commando palestinien-allemand, les autres (148 personnes) ayant été précédemment relâchés par ce dernier car n'étant ni Juifs, ni israéliens.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe palestinien, ici Yasser Arafat, est représenté comme un virus, sur un mode caricatural, conformément aux conventions graphiques du genre. Celui-ci présente une forme légèrement ovale, prolongée de chaque côté par trois traits noirs, mi-pattes, mi-mandibules. Le lecteur identifie Yasser Arafat grâce à deux ronds noirs qui lui tiennent d'yeux, ou de lunettes noires dissimulant son regard, voire encore de bombes utilisées à des fins terroristes. Une moustache de forme convexe et quelques petits traits noirs tachètent ses joues et son menton, exprimant l'aspect négligé de la personne. Les institutions sanitaires dans le monde ne font pas tout ce qui est en leur pouvoir pour bloquer la progression d'une épidémie mondiale, lorsqu'elle frappe spécifiquement les populations juives. Elle ne ferme pas en effet les frontières, ni n'examine les passagers et immunise les voyageurs. Le sort de la population victime ne les intéresse pas.

La lecture satirique de l'évènement est à double niveau : à la fois implicite et « classique ». Le message tombe net à la sixième case (*punchline*), sous les traits d'un Yasser Arafat représenté tel un virus particulièrement virulent qui s'en prend expressément aux Juifs. La morale relève du non-dit, offrant plusieurs lectures possibles du point de vue adopté par l'artiste. La science, telle qu'elle est figurée, se ridiculise, bien qu'ayant identifié le « virus Yasser Arafat ». Cette découverte ne produit aucun effet pratique et, dans les faits, n'agit ni sur lui, ni sur les victimes. Le premier reste féroce, les seconds continuent de périr. S'il livre une représentation déshumanisante et déshumanisée de Yasser Arafat, le dessinateur conclut à l'échec des campagnes de prévention et de lutte menées contre la pandémie du « virus Yasser Arafat ». Combattre l'activisme militaire de l'OLP qui cible spécifiquement les Juifs ne peut se faire seulement sur un plan scientifique. Une telle entreprise nécessite un volet politique et militaire.

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe palestinien est catégorisée négative : le leader palestinien n'est plus dessiné sous les traits d'un humain. Il est réduit à un point microscopique, uniquement visible grâce au négatoscope derrière lequel il semble fixé, du scientifique spécialiste en bactériologie – et le choix du dessinateur. L'appareil proposant un agrandissement maximal pour des entités de l'ordre du nano-phénomène, leur visualisation se fait à partir d'un changement d'échelle. Vu ainsi, Yasser Arafat incarne un organisme parfaitement dérisoire sur le plan de sa surface corporelle. La contamination dont il frappe la population, en cas de négligence ou de complaisance, est à l'inverse, visible à une échelle planétaire. Les dégâts sont autrement plus violents, dès lors que la propagation du virus est permise. Quant à savoir si l'abandon des Juifs aux affres de la contamination bactériologique palestinienne aggrave la situation sanitaire des autres populations à travers le monde, la question est posée et laissée sans réponse.

Dessin 5

Road Block/Marsom [Barrage routier]

15 août 1993

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Les relations entre Juifs israéliens et Arabes palestiniens entrent dans une nouvelle ère, au cours des mois d'août et septembre 1993, un moment qui culmine avec la conclusion le

13 septembre, des accords dits d'Oslo¹³¹⁴. Le processus de paix qui démarre alors, clôt quatre décennies de gel dans le conflit israélo-palestinien. La nouvelle situation ouvre des perspectives prometteuses pour les deux communautés nationales.

b. Résumé de l'intrigue des 6 cases étudiées

Un personnage arabe apparaît aux cases 1 et 4 de l'épisode publié le 15 août 1993 sous les traits d'un homme négociant frontalement avec son vis-à-vis juif israélien. Son échange se déroule dans le cadre des « négociations entre les Israéliens et les Palestiniens » (case 1). L'Arabe palestinien disparaît ensuite du champ de la représentation où il laisse l'Israélien « attendant maintenant les résultats...des négociations directes » entre « les Palestiniens et les Palestiniens¹³¹⁵ » (cases 2-4).

2. Représentation de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

L'Arabe palestinien est doté d'un grand nez tombant à la verticale sur une moustache noire, arrondie à son extrémité. Des grands yeux ouverts en simples cercles pour les globes oculaires sont pointés au milieu de la pupille ; ils expriment l'étonnement et la fièvre qui s'emparent de lui au moment de négocier avec son ancien adversaire israélien. Des points noirs tachent le menton du personnage, exprimant un certain laisser-aller dans ses soins corporels (le rasage). Sur le plan vestimentaire, il porte une sorte de djellaba, totalement enveloppante, qui dissimule sa corpulence et ne laisse échapper que sa tête. L'arabité est signifiée par le kéfieh à losanges blancs et séparations noires, porté par l'homme, une cordelette blanche enserrant celui-ci autour de son crâne – peut-être un *agal* aux tons clairs.

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe palestinien est catégorisée comme étant positive. L'heure de la négociation a sonné : le personnage ne porte pas d'arme, ni ne profère aucun mot injurieux, ou se montre agressif. Il défend simplement avec énergie son point de vue. L'aspect exorbité de ses yeux correspond, à l'identique, à celui du personnage du Juif israélien. Cette vision positive de l'Arabe palestinien est contrebalancée par deux éléments quelque peu déplaisants, intégrés au tableau qu'en brosse en 1993, Ya'aqov Kirschen à l'attention du lecteur.

Du personnage de l'Arabe palestinien, les compatriotes du dessinateur voient les points noirs sur le menton et la joue qui traduisent une sorte d'incurie corporelle, une information qui n'a pas nécessairement en soit de valeur négative. Cette attitude négligente tranche néanmoins avec le code de la bienséance en vigueur dans la représentation diplomatique, propre et lisse, augmentée souvent par le port d'un costume trois pièces cravate. Ce détail ressort d'autant mieux dans ce *comic strip*, dans la mesure où il tranche radicalement avec le visage imberbe du personnage israélien. La seconde réserve tient à la physionomie des deux Arabes palestiniens : « Ils sont tous les mêmes. » Cette formulation peut être entendue de plusieurs manières : le cerveau arabe palestinien est composé des deux mêmes hémisphères ; l'univers des Arabes palestiniens est clivé : le camp de la paix peine à y triompher sur celui de la guerre. La chute tombant à la fin du chapitre lui donne sa valeur humoristique.

L'âpreté et la dureté du conflit israélo-palestinien devrait normalement conduire le dessinateur à évoquer les tensions entre les deux anciens adversaires. Or, l'artiste souligne les divergences entre les membres de la même communauté (arabe palestinienne). En se réconciliant avec eux-mêmes et entre eux-mêmes, la paix avec l'ennemi d'hier devient possible. Ce grief donne sa saveur à la scène, car il constitue l'inversion de la situation prévalant dans la société israélienne : divisée et clivée sur de nombreuses questions (religion, inégalités, sort des

¹³¹⁴ De leur nom complet : Declaration of Principles on Interim Self-Government Arrangements (DOPOISGA ou DOP).

¹³¹⁵ L'Arabe palestinien présent à la case 1 de la série réapparaît à la case 4, discutant avec un autre Arabe palestinien qui lui ressemble comme deux gouttes d'eau, tel un frère siamois.

territoires occupés après 1967, tensions communautaires). La paix en Israël est unanimement désirée et constitue le visage offert par le pays durant la négociation avec la partie arabe. Lorsque l'on sait qu'en 1995, l'assassinat du Premier ministre israélien est directement lié à la conclusion cette même année des accords d'autogouvernement avec le partenaire de la paix (d'alors) Yasser Arafat – et aux dissensions abyssales intra-israéliennes qu'il met à jour, le parti pris de Ya'aqov Kirschen fait sourire. Mais celui-ci, plein d'affection pour son pays, n'en démord pas : la négociation achoppe sur les contradictions et les dissensions internes du camp arabe palestinien.

Dessin 6.

23 décembre 1996

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Les fêtes de la Nativité à Bethléem¹³¹⁶ se déroulent pour la seconde fois les 23 et 24 décembre 1996, hors de la présence de l'armée israélienne dans la ville. Celle-ci est passée désormais sous le contrôle de l'Autorité palestinienne, instituée par les accords d'Oslo de 1993-1994. L'atmosphère y est « morose¹³¹⁷ », éteinte et tendue cette année-là. Les autorités religieuses de la ville ne peuvent, en effet, réceptionner le sapin de douze mètres de hauteur que la Finlande leur a envoyé pour l'occasion. L'Autorité palestinienne¹³¹⁸ ne disposant pas d'un port capable de remplir les fonctionnalités propres à ce genre d'installations, ses importations transitent nécessairement par l'État d'Israël, qui les réceptionne. L'arbre, arrivé au port d'Ashdod, est refusé pour raisons sanitaires par ses autorités qui le renvoient à son expéditeur. Le maire de la ville, Élias Freij¹³¹⁹ (1918-1998), décline la proposition israélienne de remplacement du sapin par d'autres arbres semblables. Les cérémonies prévues à Bethléem se déroulent finalement sans ce dernier.

L'influence de la première Intifada se fait toujours sentir dans la ville : des activistes palestiniens ont accroché des médailles au-dessus de la place représentant Abou Jihad, le numéro deux de l'OLP, assassiné par des unités israéliennes à Tunis en 1988, commémorant son souvenir, en même temps qu'appelant à le venger. Ces décorations, ainsi que la présence de portraits de Yasser Arafat, pour certains observateurs, « vont à l'encontre de l'esprit chrétien¹³²⁰ ».

D'importants cordons de police, israéliens et palestiniens, entourent la ville de Bethléem. Yasser Arafat, sa femme et des représentants diplomatiques du monde entier ont en effet prévu d'assister à la messe de minuit. Le leader palestinien, habillé d'une veste militaire couleur olive, d'un foulard blanc et noir, entend le sermon du patriarche grec-orthodoxe et latin de la ville,

¹³¹⁶ Le nom de la ville est retranscrit conformément à l'orthographe en usage en France et dans la plupart des institutions internationales. La translittération du mot en français à partir de l'hébreu Beit-Léhém.

¹³¹⁷ SILVER, Eric. « Bleak Mid-Winter for Bethlehem, with no Tree in the Square » *independent* [en ligne]. 1996, URL: <http://www.independent.co.uk/news/world/bleak-mid-winter-for-bethlehem-with-no-tree-in-the-square-1315341.html>. Consulté en janvier 2019.

¹³¹⁸ Institution d'autogouvernement palestinien, créée par les accords d'Oslo, exerçant ses prérogatives dans la Cisjordanie et la bande de Gaza, sous occupation militaire israélienne.

¹³¹⁹ Né FREIJ, Élias, Mitri (1918, Bethléem, Empire ottoman – 1998, Amman, Jordanie). Il exerce les fonctions de maire de Bethléem de 1976 à 1997. Seul maire de Cisjordanie à ne pas avoir été déporté par les autorités israéliennes pour ses sympathies envers l'OLP, il est aussi le seul qui soit resté en fonction après 1994, tout en n'étant pas membre de l'OLP. Proche de Yasser Arafat, ses nombreux contacts dans le monde lui permettent d'attirer des financements internationaux pour ses programmes de développement des infrastructures de la ville.

¹³²⁰ Propos tenu par Élias Freij, cité par SILVER, Eric. « Bleak Mid-Winter for Bethlehem, with no Tree in the Square » [Plein hiver morose à Bethléem, sans arbre dans la place], *op. cit.*

Michel Sabbah¹³²¹ (1933-). Dans une tonalité « inhabituellement politique », il critique simultanément les mesures israéliennes visant les Palestiniens et les discours extrémistes religieux, entendus de part et d'autre, chez les Israéliens et les Palestiniens. Les pèlerins et les visiteurs passent cinq barrages de contrôle, trois tenus par les unités israéliennes¹³²², deux par les unités palestiniennes. Les soldats israéliens ne laissent passer que les habitants de la ville, les journalistes et les bus de touristes accrédités. La présence armée alourdit encore le climat, déjà tendu, en raison des problèmes financiers de la ville et l'hospitalisation de son maire, Élias Freij¹³²³. Son absence alimente à son tour la tristesse des cérémonies.

L'Autorité palestinienne, présidée par Yasser Arafat, envoie des sommes d'argent très limitées pour financer les festivités, bien que le maire de la ville exerce aussi des fonctions de ministre du Tourisme et des Antiquités dans l'autogouvernement palestinien. Les bouclages israéliens à répétition des zones que celle-ci contrôle, suite aux nombreux attentats commis par les militants des organisations palestiniennes d'obédience nationaliste-islamiste, contribuent à dégrader la situation économique dans le secteur. Les 28 années d'administration militaire israélienne en Cisjordanie s'étant à peine terminées, leur effet se fait encore sentir.

Yasser Arafat s'entretient avec le Premier ministre israélien très peu de temps avant les festivités, participant à une réunion au sommet tenue à l'entrée de la bande de Gaza. La discussion porte sur le redéploiement des forces israéliennes autour de la ville d'Hébron. Bien que l'opération soit prévue depuis longtemps, elle est encore ajournée.

b. Résumé de l'intrigue des 4 cases dessinées

La seconde célébration des fêtes de Noël à Bethléem en 1996, depuis l'instauration d'un régime d'autogouvernement palestinien, manque quelque peu de rayonnement. Organisées dans cette ville palestinienne, une étoile « luisant au-dessus de Bethléem » (case 1), celle-ci ne connaît pourtant pas au même moment « de joie » (case 2). L'obscurité recouvre « ses lumières autrefois étincelantes » car « le grincheux » (case 3) a « volé Noël¹³²⁴ » (case 4).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe palestinien, nommément appelé Arafat, l'information figurant sur la partie supérieure de sa veste¹³²⁵, est désigné sous le vocable de « le grincheux ». De son visage ressortent un nez très allongé à l'horizontale, de forme triangulaire et à l'extrémité arrondie et pointue, deux petits points noirs en guise d'yeux et deux lèvres grosses et distendues en forme de cœur - le nez masquant en partie ces dernières - qui dessinent un léger sourire. Un double menton complète le visage et occupe, en termes de volume, la moitié de ce dernier dans un rapport de 1/1. L'homme est mal ou pas rasé, comme l'évoque la multitude de points noirs tachetant ses joues et le menton. Le leader palestinien porte un kéfieh à losanges blancs et lignes de séparation noires, aux bords tombant sur ses épaules et poitrine, qui remontent à la verticale au-dessus de son crâne, et une veste léopard.

Yasser Arafat a plongé la ville de Bethléem dans la nuit et effacé la joie du cœur des fidèles venus prier le soir de Noël pour célébrer la naissance de Jésus Christ¹³²⁶, annoncée par une

¹³²¹ SABBAAH, Michel (1933, Nazareth, Palestine mandataire). De formation théologique – ordonné prêtre dans le patriarcat latin de Jérusalem (juin 1955) au sortir du séminaire latin de Beit Jala - et universitaire – diplômé en langue et littérature arabes de l'Université Saint Joseph de Beyrouth, il préside 6 années durant l'université de Bethléem (1980-1988). Voir entrée glossaire : « SABBAAH, Michel ».

¹³²² AFP. « Tension in Bethlehem on Christmas Eve ». *christusrex* [en ligne]. 24 décembre 1996, URL: <http://www.christusrex.org/www2/news-old/12-96/hl12-24-96.html>. Consulté en janvier 2019.

¹³²³ Celui-ci souffrant d'une légère pneumonie a été hospitalisé dans un hôpital israélien de Jérusalem.

¹³²⁴ Le terme anglais *Grinch* peut aussi se comprendre à travers l'expression « le père Fouettard ».

¹³²⁵ Cette information apparaît dans le bord inférieur droit de la case 4 du dessin.

¹³²⁶ Les Évangiles selon Luc (2,914) et selon Matthieu (2,112) dans le Nouveau Testament, évoquent une étoile qui s'est levée et qui annonce la naissance du « Roi des Juifs ». La tradition chrétienne évoque trois mages : Melchior, Balthazar et

étoile brillante, présente dans les cieux. La divine nouvelle n'éclaire plus le lieu qui redevient un endroit sombre, en raison de l'action du « grand voleur » et de ses conséquences négatives pour les chrétiens et l'humanité toute entière. Yasser Arafat, comme président de l'Autorité palestinienne et de l'OLP, exerce son autorité depuis 1995 sur le secteur où se trouve la ville. Ce pouvoir l'amène à « éteindre » son éclat international du lieu, non pas de l'instituer encore davantage comme un lieu de célébration ouvert aux pèlerins du monde entier.

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe palestinien, au travers de la figure de Yasser Arafat, semble pouvoir à priori être catégorisée positive. Ses traits arrondis illustrent l'attitude simple et candide prêtée au personnage. Aucune déformation ne vient déprécier physiquement et psychologiquement l'homme. Un second visionnage de l'image, associé au message présent dans le texte, impose de nuancer cette appréciation. Un embonpoint déforme la silhouette de l'homme, laissant accréditer l'idée d'un homme bien nourri, voire même dodu. De l'abondance et l'apparence épaisse naît la sensation de surcharge pondérale. Cet excès tranche avec la situation de Bethléem marquée par le manque de joie, de moyens et de liberté. Le message véhiculé dans le texte des phylactères est résolument négatif.

Le chef de l'OLP est accusé d'avoir étouffé le rayonnement spirituel de la ville. La fête de Noël a été volée comme une vulgaire étoile de plastique, alors que, selon les textes religieux, elle annonce la venue du Christ. Le leader palestinien sourit un peu niaisement - peut-être louche-t-il lui-même, songeant certainement au mauvais tour qu'il joue à la Chrétienté, concernant l'un des lieux les plus importants pour elle, et parmi les plus célèbres du monde. Il dote d'une image de marque très négative la population arabe palestinienne qu'il est supposé défendre et représenter. Sa rassurante bonhomie et sa bienveillante ingénuité tranchent avec l'action blâmable qu'il accomplit. Elles la font d'autant mieux ressortir. En outre, rien n'évoque une possible influence d'un facteur israélien, dans la situation triste et morose que connaît Bethléem, et qui inspire au dessinateur sa caricature. La représentation de l'Arabe palestinien doit, en définitive, être catégorisée négative.

Dessin 7

6 janvier 1997

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Le processus de paix israélo-palestinien lancé avec la signature des accords d'Oslo en septembre 1993, connaît toujours, en janvier 1997, de nombreux blocages et ratées. La ville d'Hébron est toujours sous occupation militaire israélienne alors que cette situation aurait dû cesser au 28 mars 1996. Le retrait israélien de cette dernière, comme celui des autres grandes villes de la Cisjordanie, est acté aux termes de l'accord israélo-palestinien, dit d'Oslo II. Les négociateurs israéliens et palestiniens ne parviennent seulement, au 7 janvier 1997, qu'à convenir d'une « minute agréée », concernant la vieille ville d'Hébron. Ils signent le 17 janvier le protocole relatif au redéploiement à Hébron, prévoyant l'évacuation par l'armée israélienne de 80 % de la ville dans les dix jours. Cet accord est officiellement signé le 21 janvier 1997 en présence d'observateurs internationaux.

Gaspard qui, voyant le symbole dans les cieux, décident d'apporter à Bethléem différents présents de grande valeur. Le texte évangélique ne mentionne pas leur nombre, ni leurs origine royale et nom. Ces personnages sont repris dans les récits de la Nativité et le thème de « l'adoration des mages » se popularise notamment dans l'art. Ils ont rang de saints dont les reliques et sont à l'occasion vénérées (Cathédrale de Cologne).

b. Résumé de l'intrigue des 4 cases dessinées

Yasser Arafat interroge l'un de ses collaborateurs sur les résultats que produit sa « tactique dilatoire » (case 1). Ce dernier, absent du champ de la représentation, l'informe « des mauvaises nouvelles » que constituent les menaces américaines de lui infliger de « douloureuses torsions de bras » (case 2). Celles-ci sont compensées par les « bonnes nouvelles », que sont les menaces américaines de « tordre les bras de Bibi » (case 3). Devant cette perspective enchanteuse, le leader palestinien « reste songeur et souriant » (case 4).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Ya'aqov Kirschen représente Yasser Arafat dans un portrait réalisé de trois quart face, caractérisé par l'absence de toute déformation physique. Les deux points noirs de ses yeux – suffisamment proches pour transcrire un strabisme convergent – sont dominés par les deux traits minuscules des sourcils, une petitesse qui tranche d'autant avec le volume disproportionné accordé aux joues, menton, lèvres et nez¹³²⁷. Ce dernier, de forme triangulaire, substantiellement allongé dans un sens horizontal, est effilé à son extrémité. Il tombe sur une moustache noire de forme convexe dont il masque la partie droite et qui épouse les contours de sa lèvre supérieure, et les points de jonction avec l'inférieure.

Le visage présente de façon générale l'aspect d'une poire, l'artiste semblant adepte de la répétition physiognomique. Le tronc, coupé à la taille par la bordure inférieure du cadre, est ventripotent. Deux bras et deux mains à peine dessinées sur les côtés le complètent dans des contours enfantins et sommaires. Le portrait du leader palestinien est dominé par la sensation du trop-plein de gras, au point d'en faire remonter les bras comme une poupée. Trois arrondis en guise de doigts sortent des manches de sa veste trop grande. Le Palestinien porte un kéfieh à losanges blancs et fines séparations noires, dont les bords lui tombent sur les épaules et dans le cou, et lui remontent à la verticale au-dessus du crâne. Proche d'une cagoule qui lui enserrerait le visage, celui-ci est prolongé par une vareuse militaire succinctement dessinée.

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe palestinien peut être catégorisée positive, bien que certains traits anthropomorphiques dotent le dessin d'une dimension grotesque. Entre portrait enfantin et soulignement de son impuissance, Yasser Arafat n'affiche pas d'attitude menaçante ou effrayante. Quelque chose de risible signifie même son comportement. Inoffensif, il compte sur les Américains pour nuire aux Israéliens. Non-armé, il accepte d'être placé sur un pied d'égalité avec le Premier ministre israélien, Benjamin Nétanyahou¹³²⁸.

Yasser Arafat semble être ce gamin content d'avoir réussi son coup : provoquer l'enlèvement des négociations avec l'adversaire israélien, et lui faire imputer la responsabilité de leur blocage. Gagner du temps pour ne pas faire les concessions nécessaires et pousser les États-Unis à presser sur ses adversaires israéliens semble être un jeu chez lui. En rajoutant chaque fois un nouveau délai, il crée un point d'arrêt « gratuit » dans la discussion, contraignant les négociateurs américains à le combler en ne lui tordant pas son bras. En agissant ainsi, pour lui, ces derniers interprètent le temps qu'il passe à présenter des arguments pour différer ses réponses et concessions inévitables, comme la preuve qu'ils possèdent forcément un fond de vérité. Yasser Arafat n'est pas intéressé par le sauvetage du processus de négociation israélo-palestinien, dont il est pourtant l'une des pièces maîtresses. S'il agit ainsi, c'est pour faire oublier le fait qu'il n'a rien à proposer. L'enjeu concerne pourtant la possibilité pour lui, de récupérer des territoires que lui rétrocéderait la partie israélienne. S'il ne suggère rien qui puisse faire avancer les négociations, et bien que son comportement ne soit pas constructif,

¹³²⁷ Seule la joue gauche apparaît dans le dessin.

¹³²⁸ Celui-ci est surnommé « Bibi » en Israël.

l'atmosphère dans laquelle baigne le dessin reste malgré tout bon enfant. Et le lecteur imaginatif peut substituer lui aussi au personnage de Yasser Arafat celui du Premier ministre israélien, lui aussi grand adepte mimétique du statut quo et de la « tactique dilatoire ». Si ses propres manœuvres produisent les mêmes résultats que celles du Palestinien, il s'en réjouirait également. Ya'aqov Kirschen illustre, avec finesse, l'impasse dans laquelle sont enlisées les négociations israélo-palestiniennes, en proposant une représentation du leader palestinien, parfaitement acceptable aux yeux du grand public israélien. Gagner du temps pour faire avancer ses opinions dans une négociation n'est ni répréhensible, ni une attitude violente. De nombreux négociateurs et diplomates adoptent cette conduite.

Dessin 8

11 août 1997

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Yasser Arafat est plongé en août 1997 dans une situation périlleuse. Ses ennemis lui imposent un encerclement et lui font traverser de difficiles moments.

b. Résumé de l'intrigue des 6 cases dessinées

Le leader nationaliste palestinien Yasser Arafat, cerné par des adversaires invisibles, traite ceux-ci de « rats » (case 1). Une « sonnerie de clairon » (case 2) lui redonne soudain espoir. Il s'adresse alors directement aux lecteurs et les informe, ragaillardi, qu'une intervention « de la cavalerie des États-Unis » (case 3) pourrait à nouveau le sauver (case 4).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Yasser Arafat est représenté de trois quarts face, les yeux exorbités dessinés sous forme de deux cercles noirs pointés par la pupille et surmontés de deux traits noirs – deux sourcils – relevés ou rabaissés aux extrémités. Naviguant à l'intérieur des globes oculaires, les points noirs des pupilles, selon leur emplacement, signifient la colère exprimée face à ses ennemis (position centrale), la reconnaissance des sons entendus dans le lointain (position haute), l'identification de la cavalerie américaine (extrémité gauche pour l'œil droit et droite pour l'œil gauche) et la perspective d'être sauvé par cette dernière (position haute). Un long nez tombant d'aspect triangulaire dont la forme rappelle celle d'une carotte se finit sur une extrémité arrondie et pointue. Il domine, en la masquant partiellement, une moustache noire dont le contour entoure sa lèvre supérieure. La forme que prend sa bouche édentée et circulaire traduit, selon son niveau de déformation, l'articulation des mots que l'homme prononce pour s'exprimer, sans lien à un niveau particulier d'intonation et au sentiment qu'il peut éprouver. Des points noirs tachètent la joue droite et le menton, évoquant le peu de soins qu'il prend de lui-même (absence ou mauvais rasage). Cette négligence tient peut-être à la précarité de sa situation et l'obligation de rester constamment sur le qui-vive. Sur le plan vestimentaire, l'homme est coiffé d'un kéfieh à losanges blancs et fines séparations noires qui lui entoure le sommet et l'arrière du crâne. Le foulard lui tombe dans le dos et couvre en partie à l'arrière, semble-t-il, une veste militaire.

Cadré à hauteur de la poitrine, son corps disparaît à la fois dans le hors-champ du dessin et le sac de sable servant à protéger la position fortifiée qu'il occupe. Le leader palestinien possède un véritable arsenal composé d'une bombe, de bâtons de dynamite et d'un fusil. L'index droit posé sur la détente, il enserme de sa main gauche le canon d'un fusil fumant, visible dans les quatre cases de la bande. Présenté ainsi, le lecteur en déduit qu'il vient d'en faire un usage intensif. Yasser Arafat passe par divers états émotionnels, d'un sentiment de rage le plus extrême à un contentement béat et rusé.

Il escompte encore le salut de la part des États-Unis. Ce biais idéologique traduit le point de vue du dessinateur. L'arrivée d'Arabes palestiniens à la dernière minute dans le but de sauver leur leader est pour lui d'emblée exclue. Yasser Arafat ressort dans la vision qu'il en donne, comme un combattant faisant face seul, à des hordes d'ennemis (non-représentées), l'encerclant dans son fortin. Il fait penser, symboliquement, à ce passager assiégé dans son véhicule, composant avec d'autres un convoi (invisible) que les adversaires puissants et déterminés veulent capturer mort ou vif.

La mythologie du western américain (diligences, convois de chariots transportant des colons, charges salvatrices de la cavalerie américaine...) est convoquée par le caricaturiste. Lié aux débuts du cinéma, ce genre populaire prolonge la peinture et la littérature lorsqu'il s'empare de sujets touchant à l'Ouest. La cavalerie qui charge dans le désert met en déroute les Indiens et sauve les pionniers blancs et américains dans leurs chariots. Ce thème constitue un élément fictionnel, popularisé par les petits livres de littérature américaine appelés *Dime Novel*¹³²⁹. Placée dans le contexte israélo-palestinien, la cavalerie des États-Unis sauve Yasser Arafat comme elle le fait dans les romans de Frédéric Remington¹³³⁰ (1861-1909). Elle remplit ici sa mission, de façon aussi mythologique, que dans le Far West lorsqu'elle progresse et conquiert le territoire qui deviendra les États-Unis.

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe palestinien, ici Yasser Arafat, est catégorisée négative. Ses traits sont à nouveau grossis, au-delà d'une approche caricaturale classique, traduisant le choix du dessinateur de le déprécier physiquement. L'attitude qui lui est prêtée en rajoute dans ce sens, le montrant dans une situation d'animal traqué - un tableau d'où émerge un message ambigu : il se bat seul sans qu'il lui soit possible de s'en sortir. Tapi derrière ses munitions (bombes, bâtons de dynamite...), il est en réalité « le rat », ce vocable dont il traite ses ennemis. Son arsenal semble être un leurre de protection. Pour l'heure, il n'est ni défait, ni en train de mourir et suppute, de façon quelque peu présomptueuse, que le soutien des États-Unis lui est garanti, un appui grâce auquel il peut échapper au piège refermé sur lui. L'imminence de l'arrivée du « sauveur américain » est peut-être simplement une prophétie autoréalisatrice. Le qualificatif de « rat » associé à ses ennemis rend définitivement impossible de catégoriser positive la représentation du leader palestinien.

Dessin 9

13 juillet 1998

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Une rumeur court durant la première quinzaine du mois de juillet 1998. Celle-ci porte sur une contamination, par un agent toxique, qui aurait frappé plusieurs bouteilles de soda de la marque Coca-Cola. Cinq familles vivant dans la ville de Rehovot tombent malade après avoir ingurgité cette boisson, peut-être contaminée par un diluant de peinture. Les examens subis pendant leur journée d'hospitalisation révèlent le caractère bénin de l'empoisonnement. D'autres bouteilles au contenu suspect sont identifiées dans le pays. Le ministre israélien de la Santé exhorte alors « le public à renifler les bouteilles de Coca-Cola » et vérifier qu'elles

¹³²⁹ Cette expression peut être traduite en français par « Des romans à deux sous ».

¹³³⁰ Né REMINGTON, Frederic Sackrider (1861, Canton, État de New York – 1909, Ridgefield, Connecticut, États-Unis). Travaillant dès 20 ans comme dessinateur de presse (de guerre et autre), il couvre pour *Harper's Weekly*, la guerre contre Geronimo puis dessine des couvertures pour le même magazine. Devenu dessinateur et peintre renommé, il se spécialise dans la représentation des Indiens, des cow-boys et de la cavalerie américaine. Son réalisme pictural extrême dote les œuvres de Frederic Remington d'une qualité presque photographique. La représentation des officiers de l'armée américaine combattant les tribus indiennes reste son thème favori, au point d'être surnommé *The Soldier Artist*.

ne sont pas contaminées avant « de déguster la boisson gazeuse ». La firme Coca-Cola nie qu'une contamination de ces bouteilles se soit produite à l'intérieur de ses usines. L'enquête du ministère de la Santé révèle que celles-ci ont bien quitté les chaînes de production sans anomalies. Certaines d'entre elles cependant, dans le même temps, ont été « improprement stockées » dans des supermarchés. Des solvants organiques ont suinté dans le fond de quelques bouteilles en plastique stockées dans une épicerie à Rehovot. Le laboratoire d'identification criminelle de la police israélienne confirme ces conclusions. Le directeur général adjoint du ministère de la Santé israélien, Ya'ir Amikam, clôt l'affaire, estimant que : « l'incident a été exagéré au-delà de toute proportion par les médias¹³³¹. »

b. Résumé de l'intrigue des 4 cases dessinées

Yasser Arafat réagit à l'affaire du Coca Cola contaminé en prétendant que « le gouvernement de Nétanyahou a dit aux gens de sniffer de la cocaïne ! » (case 1). Il fulmine ensuite contre « ces diables » demandant « au monde » (case 2) de les arrêter. L'un de ses collaborateurs lui révèle alors qu'il s'agit « d'un problème de soda contaminé » et d'une obligation pour « les gens [...] de renifler des bouteilles de coca » (case 3). Sa colère redouble de virulence au point de s'emporter contre « le monde » qui doit « stopper ces diables ! ».

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe palestinien, ici Yasser Arafat, affiche une tête ronde semblable à une citrouille ou un ananas. De celle-ci, ressortent ses deux yeux exorbités, réduits à deux globes oculaires et à deux points noirs au milieu - représentant à la fois les pupilles et la direction de son regard. Un nez allongé, d'aspect triangulaire à l'extrémité arrondie et légèrement pointue, tombe sur sa moustache fine et noire et dessine les contours de sa lèvre supérieure. À ses deux lèvres qu'il coupe en leur milieu, se rajoute sa bouche édentée et béante lorsqu'elle exprime la véhémence, et close, quand elle illustre un moment de réflexion. Un double menton arrondi complète l'ensemble. De multiples points noirs tachètent les joues et le menton du leader palestinien, lesquels interrogent par leur systématisme : ils semblent traduire l'incapacité de Yasser Arafat à intégrer le concert de la diplomatie internationale « normale », avec ses us et coutumes. Deux petits traits noirs symbolisent les sourcils déformés à la verticale dans le sens gauche/droite pour l'un, droite/gauche pour l'autre, incliné vers un point situé entre les yeux quand ils traduisent visuellement la colère. Ils remontent et prennent la forme d'un accent circonflexe quand ils rendent la malice ou l'ébahissement du personnage. Un kéfieh à losanges blancs et fines séparations noires enveloppe la partie supérieure et l'arrière du crâne, tombant sur ses épaules, prolongé par une vareuse militaire.

L'économie de moyens est mise au service du message que le leader palestinien assène à deux reprises : « le gouvernement de Nétanyahou, ce sont des diables. » Accusant celui-ci d'inciter la population à consommer de la cocaïne, une première fois par erreur, il réitère son accusation diffamatoire, après être revenu dessus. Diaboliser et combattre l'adversaire israélien reste, pour le dessinateur, la priorité du leader palestinien.

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe palestinien est catégorisée comme étant négative au niveau de l'image qui lui est associée. Le lecteur peut difficilement s'identifier à cet homme, Yasser Arafat, dont les traits expriment presque en les « surjouant », l'indignation, la malice ou la détermination. Les composantes du corps sont déformées assez outrancièrement, un choix corroboré par la psychologie prêtée au personnage. Si la ligne reste précise, simple, élémentaire

¹³³¹ SEDAN, Gil. « Israel Coca-Cola, Sales Thinning Out After Scare » *jweekly* [en ligne]. 17 juillet 1998, URL : <https://www.jweekly.com/1998/07/17/israel-coca-cola-sales-thinning-out-after-scare>. Consulté en janvier 2019.

et se contente d'arrondir les traits angulaires, la colère sur son visage le transforme en une sorte d'oiseau proche du corbeau, au-delà des conventions courantes dans le dessin caricatural. Sachant sa stature internationale, le dessinateur en fait, par ailleurs, un homme incapable de saisir la différence entre la prise d'une drogue et le reniflement d'un liquide. Il semble, en outre, ignorer qu'il existe d'autres manières d'attaquer son adversaire que celles consistant uniquement à le calomnier, au mépris de toute vérité élémentaire. Pour ce faire, il utilise une formule en yiddish *bottles-shmottles*, faisant rimer *bottles*¹³³² et *shmottles*, un dérivé du mot yiddish *shmatte*¹³³³, qui devient *shmottles*, par la contraction des mots *shmotte* et la fin du mot *bottles*. Le comportement de Yasser Arafat, et les arguments auxquels il a recours, finissent de décrédibiliser complètement la personnalité du Palestinien et sa capacité à poser un jugement cohérent sur un événement, dont il pensait pouvoir faire un argument dans ses diatribes et sa propagande anti-israélienne.

Dessin 10

9 décembre 1999

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Yasser Arafat accorde, en décembre 1999, une conférence de presse durant laquelle il répond aux questions d'un journaliste à propos du nouveau round de négociations israélo-palestiniennes, consécutif à la signature le 23 octobre 1999, du mémorandum de Wye River¹³³⁴, au sommet de Maryland. Outre cet accord entre parties israélienne et palestinienne, l'autre sujet d'actualité est l'élection du travailliste Éhoud Barak (1942-) au poste de Premier ministre de l'État d'Israël, le 17 mai 1999.

b. Résumé de l'intrigue des 4 cases étudiées

Le leader palestinien, assis derrière une table, une feuille étalée dessus, écoute la question d'un journaliste non représenté dans le dessin, portant sur ses « dernières demandes » (case 1). Celles-ci lui semblent équivaloir à « demander la lune ! » (case 2). Le personnage réfléchit au sens que revêt pour lui le mot « la lune » (case 3) et couche sur le papier, entre autres revendications, cette dernière, constatant qu'il l'a « oubliée » (case 4).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

De trois quarts face, le corps de Yasser Arafat apparaît, le corps coupé au premier tiers, un choix esthétique qui produit l'illusion de sa disparition derrière la table. Le dessinateur invite le spectateur à compléter les parties qu'il n'a pas représentées. Sa tête, sous une forme très arrondie, présente de nouveau un aspect rappelant la citrouille, voire l'ananas. Dominés par deux petits sourcils en accent circonflexe, un long nez semble les prolonger. D'abord incliné légèrement à la verticale, puis après une cassure, tombant de façon abrupte jusqu'à son extrémité, il masque en partie la moustache fine et noire qui épouse les contours de la lèvre supérieure et le début de l'inférieure. La bouche édentée, et de forme circulaire, est fermée lorsque l'homme écoute les questions posées et ouverte quand il parle. Elle présente une forme proche d'une bouche en canard. Un menton large et rond, avachi et débordant au-delà du col de sa veste et tacheté de points noirs, complète l'ensemble. Le leader nationaliste est coiffé d'un kéfieh à losanges blancs et fines séparations noires qui lui recouvre le haut, l'arrière et les

¹³³² Soit « bouteilles » en anglais.

¹³³³ Le terme *shmatte* en yiddish signifie en français « tissu » ou « chiffon ».

¹³³⁴ L'accord est destiné à faciliter la mise en œuvre de l'Accord intérimaire sur la rive occidentale et la bande de Gaza du 28 septembre 1995 et le Protocole d'Hébron du 17 janvier 1997. Il définit les engagements réciproques, les redéploiements supplémentaires et les arrangements sécuritaires convenus par les parties israélienne et palestinienne.

côtés du crâne. Le foulard, ainsi noué, ressemble à un emballage enveloppant des fruits volumineux comme les fruits plus haut évoqués. Il tombe sous le cou et le haut de la vareuse militaire que l'homme porte. Sa rondeur, exception faite de la brisure du nez qui tombe en pointe, le rend de prime abord sympathique. L'homme affiche dès le début de la conférence un regard ahuri, en se montrant indifférent aux questions qui lui sont posées (cases 1-2). Humanisé, le portrait du leader palestinien est identifié sans ambiguïté comme étant bien Yasser Arafat, l'adversaire nationaliste arabe et palestinien de l'État d'Israël. Cette représentation favorable ne peut pourtant pas faire l'objet d'un début de mouvement de sympathie pour lui, *a fortiori* lorsqu'elle est associée à une revendication territoriale aussi farfelue que réclamer la lune.

Sur le plan comportemental, cette attitude ne plaide pas en sa faveur. Sa demande manque de sérieux, au point de confondre la réalité de celle-ci avec la valeur métaphorique d'un mot qui peut en rendre compte. Incapable de saisir le sens figuré du mot « lune », il révèle sa sottise et en même temps sa roublardise. Le leader palestinien rajoute à son catalogue de souhaits un point dont il connaît parfaitement l'extravagance. Son rejet anticipé est conçu comme un moyen de lui redonner l'avantage. « La lune » ne représente pas une carte à échanger, dans la perspective d'un marchandage, qu'il faudra lâcher pour espérer enregistrer en contrepartie, un gain plus significatif. Le comportement de Yasser Arafat peut s'expliquer de plusieurs manières, une diversité qui fait la subtilité du message : le leader palestinien pense-t-il réellement « décrocher la lune ? » Est-il en capacité de saisir les multiples sens de cette expression ? Anticipe-t-il les réactions que cette demande suscitera ? Ces éventualités possédant chacune leur part de vérité, en définitive, Yasser Arafat sort renforcé après avoir soulevé ces interrogations, comparé à ce qu'était la situation dans laquelle il se trouvait avant de les susciter ; elles lui permettent d'occuper le devant de la scène.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation des images associées au personnage de l'Arabe palestinien, ici Yasser Arafat, est négative sur les plans physique et symbolique. « Demander la lune » le classe parmi les personnes rêveuses qui ont la tête dans les étoiles, un défaut pour le leader international qu'il est et dont les revendications doivent être prises au sérieux, à des fins de crédibilité.

Plutôt que de réfléchir à la manière d'obtenir gain de cause sur les revendications déjà avancées, il en rajoute une qui lui fait courir le risque de ne rien obtenir du tout, ou alors dans le cas d'un troc, d'augmenter ses chances, en y renonçant, de sortir victorieux de la négociation. Entre ses prétendus rêves et la réalité, il réclame une chose impossible à obtenir qu'il camoufle grâce à ses boniments et son intelligence. Yasser Arafat est montré sur un mode très humanisé et, dans le même temps, en mesure de manipuler le lecteur, masquant ses intentions réelles en se contentant de « faire l'intelligent » pour le journaliste, un médiateur entre lui et le grand public.

La représentation découle d'une composition graphique, mêlant apparence physique extérieure rassurante et attitude, à bien des égards, négative, oscillant entre arrière-pensée, incompréhension et malice. Le hors-champ du dessin et la position du corps rajoutent à l'incapacité du personnage de situer les enjeux réels d'une négociation israélo-palestinienne. Sa petite taille renvoie en partie à sa manière désinvolte et fantaisiste de la considérer : il est petit à tous points de vue devant l'évènement, ce qui ne le rend ni antipathique, ni vraiment intelligent.

Dessin 11

22 mai 2000

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Les délégations israéliennes et palestiniennes poursuivent en mai 2000, leurs négociations concernant la conclusion d'un accord de paix, sept ans après la signature des accords d'Oslo, le 13 septembre 1993. Éhoud Barak, le Premier ministre israélien du moment, les conduit côté israélien ; Yasser Arafat, président de l'Autorité palestinienne et chef du Comité exécutif de l'OLP, les mène côté arabo-palestinien. Celui-ci représente autant les Arabes palestiniens vivant dans les territoires administrés par l'Autorité palestinienne que ceux demeurant hors de ses limites.

b. Résumé de l'intrigue des 4 cases étudiées

Yasser Arafat entend son vis-à-vis israélien lui enjoindre de « stopper la violence » et le menacer à défaut, d'arrêter « les pourparlers secrets » (case 1) qu'il mène avec lui. Le leader palestinien l'interroge alors sur sa volonté de mettre un terme à « des pourparlers secrets » (case 2) dont « tout le monde est au courant » (case 3) et l'interroge à haute voix sur ces « pourparlers secrets » que « personne ne connaît ». Considéré comme un homme « en train de bluffer » (case 4) par Éhoud Barak, celui-ci le met au même rang que Yossi Beilin¹³³⁵ (1948) son adjoint, dans sa volonté de le déstabiliser.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Yasser Arafat est représenté de trois quarts face, tournant son profil vers la gauche (case 2) ou vers la droite (case 3), selon la case considérée. De son portrait en buste, ressort d'abord sa tête ronde proéminente. Les deux traits fins dessinant ses petits sourcils en accent circonflexe, dominant ses yeux exorbités, deux globes oculaires pointés de noir pour indiquer la direction de son regard. Des ridules au coin des yeux soulignent la détermination et la finesse du personnage, en même temps qu'elles constituent une convention utilisée pour exprimer le mouvement et l'âge de celui-ci. Un nez allongé, aux traits parallèles à l'horizontale et à l'extrémité pointue, tombe en triangle après une cassure disgracieuse. Il masque une partie de sa moustache fine et irrégulière et sa lèvre supérieure dont elle épouse le contour. Sa bouche ouverte et édentée présente un aspect d'ovale étiré. Ses lèvres épaisses suggèrent une « bouche en canard », large et béante. Des joues rebondies et un menton tombant, tachetés de points noirs complètent l'ensemble. Cet aspect négligé, dû à un mauvais rasage ou à une repousse de poils de barbe, tranche avec le visage glabre de son homologue israélien.

Le leader palestinien est coiffé d'un kéfieh à losanges blancs et fines séparations noires qu'un *agal* de même couleur maintient serré en haut de son crâne. Relevé à la verticale à son sommet, le foulard se déploie sur les épaules. L'homme porte une vareuse militaire, signe vestimentaire qui contraste avec le col de chemise blanc ouvert de Éhoud Barak et sa veste noire. Yasser Arafat est montré comme un homme capable de mener des discussions secrètes avec les négociateurs israéliens et simultanément d'autres « pourparlers secrets » dont ceux-ci ne savent rien.

¹³³⁵ BEILIN, Yossi (1948, Pétah-Tiqva, État d'Israël). Homme politique s'inscrivant d'abord dans l'aile gauche du parti travailliste israélien, il dirige ensuite les partis Shahar et Meretz. Directeur du ministère des Affaires étrangères israélien (1986-1988), il est élu ensuite député du parti travailliste (1988-1999) et du parti Meretz (2006-2008). Ministre des Finances (1988-1990) et vice-ministre des Affaires étrangères (1992-1995), il est ministre de l'Économie et de la Planification (1995), puis ministre détaché auprès du cabinet du Premier ministre (1995-1996), ministre de la Justice (1996-2001, au sein du gouvernement travailliste d'Éhoud Barak). Son rôle dans le processus de paix israélo-palestinien, lancé en 1993, est très important. Voir entrée glossaire « BEILIN, Yossi ».

Le dessinateur lui attribue en même temps la paternité des actions violentes, que le Premier ministre israélien lui demande de stopper. Esquivant la question de la violence, il fait ressortir son habileté manœuvrière. L'armée et les services de sécurité israéliens opèrent pourtant dans les territoires qu'ils contrôlent depuis 1967, et plus encore dans les années 2000. Ils y mènent des opérations parfois meurtrières. La violence peut être aussi le fait, non pas de l'Autorité palestinienne, mais des colons juifs installés à proximité des territoires autonomes que celle-ci contrôle.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation des images associées au personnage de l'Arabe palestinien, incarné ici par Yasser Arafat, est positive sur les plans physique et symbolique. L'association veste militaire, foulard palestinien et aspect relativement négligé tranche sensiblement avec le costume civil et l'aspect décontracté (absence de cravate et de costume) et soigné (peau lisse) du dirigeant israélien. Formellement, les traits de son visage ne sont pas déformés et reprennent, sur un mode caricatural, ceux composant l'image publique du leader palestinien. Sa capacité à mener des stratégies complexes pour faire aboutir le projet politique qu'il défend en tant que partenaire de négociations de l'État d'Israël, et donc peut-être de futur chef d'État, constitue indiscutablement un aspect positif de son comportement.

Dans la composition de la série, Yasser Arafat est mis sur un pied d'égalité avec le Premier ministre israélien, occupant pareillement deux cases. Ses arguments ont autant de valeur que ceux formulés par son partenaire de négociation, bien que le dessinateur exonère « le héros israélien » de toute responsabilité dans la survenance d'actions violentes et la tenue de pourparlers secrets dont les Palestiniens ne souhaitent pas l'informer. Si dans le contexte politique du moment, mener un double-jeu ou recourir à la violence, peuvent être considérés comme des comportements négatifs, ceux-ci ne suffisent pas à inverser la catégorisation positive de l'ensemble de la représentation. Les quatre cases de l'épisode sont marquées par le même optimisme et une vision spirituelle des rapports israélo-palestiniens. L'égalité graphique procède d'une anticipation de l'égalité juridique et politique entre les parties israélienne et palestinienne, absentes encore en 2000.

Dessin 12

28 septembre 2000

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Les parties israélienne et palestinienne négocient encore en septembre 2000, la possibilité de solutionner pacifiquement leur différent. Ces tractations se poursuivent en dépit de l'échec du sommet de Camp David II, tenu du 11 au 25 juillet 2000. Éhoud Barak, pour l'État d'Israël, fait face à Yasser Arafat, pour l'OLP et l'Autorité palestinienne.

b. Résumé de l'intrigue des 4 cases étudiées

Le Premier ministre israélien, Éhoud Barak et Yasser Arafat, le président de l'Autorité palestinienne, se rencontrent et échangent tandis que le président américain, William Bill Clinton, visuellement absent de la scène, joue les intermédiaires. Les deux se tiennent assis dans la même pièce quand le téléphone sonne. Éhoud Barak décroche sous le regard impassible de son homologue palestinien et rapporte au président américain qu'il se trouve avec son interlocuteur, « ensemble assis ici » et son intention de lui passer le combiné (case 2). Le Palestinien prend à son tour le téléphone, révélant au président qu'il est « assis avec lui » (case 3). Les deux, une fois le téléphone raccroché, reprennent la même position qu'ils avaient auparavant, se regardant silencieusement (case 4).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe, ici palestinien, est représenté de trois quarts face dans les quatre cases de l'épisode, faisant face à chaque fois au Premier ministre israélien, Éhoud Barak, assis à la même table que lui. Coupé à hauteur de la partie supérieure de la poitrine comme son homologue israélien, il a les bras croisés, posés sur la table, dans une posture mimétique à celle de son interlocuteur. Sa tête semble sortir du foulard qui entoure son crâne, produisant l'illusion qu'il porte un masque. De celle-ci ressortent ses deux yeux globuleux, deux cercles pointés de noir au milieu, définissant la direction de son regard, et un nez triangulaire, à la fois tendu à l'horizontale et incliné droite/gauche du bas du front jusqu'à son extrémité pointue. Celui-ci écrase la lèvre supérieure et masque largement sa moustache. La bouche édentée présente une forme ovale, quand il parle et quand il se tait, devient un épais trait horizontal. Les lèvres épaisses l'assimilent à une bouche en canard. Une ridule au coin de l'œil droit souligne l'intensité du regard et, à défaut, certainement la fatigue. Les deux traits noirs et courts de ses sourcils ne bougent pas, bien que le sentiment exprimé change. Yasser Arafat porte un pull clair et un kéfieh à pois noirs, également dans des tons clairs, qui lui enveloppe une grande partie de son crâne, serré en son sommet par un *agal* noir. Sa représentation tranche avec son image publique internationale et les « conventions » appliquées par le caricaturiste, lorsqu'il le prend comme sujet de son dessin. L'habit civil a remplacé la vareuse militaire, l'homme étant une fois n'est pas coutume, rasé de très près.

II. Catégorisation du dessin

Les images associées au personnage de l'Arabe palestinien sont catégorisées négatives sur les plans physique et symbolique. Les détails de son physique et de ses vêtements évoluent pourtant positivement. Ya'aqov Kirschen conserve néanmoins dans ce dessin les conventions qu'il applique lui-même à la caricature qu'il propose à la même période du leader palestinien. Si celui-ci n'est pas déprécié psychologiquement, sa physionomie rappelle largement, sur un mode anthropomorphique, celle d'un canard. Le message délivré concernant son comportement est, en revanche, moins explicite. Engagé dans une discussion avec son partenaire israélien, il semble ne rien avoir à lui dire, ni même être en mesure de lui proposer quelque chose. Ce mutisme, et l'incapacité à tenir autre chose que des propos insipides au président américain, forment en soi un comportement négatif. Ce constat est largement pondéré par les enseignements qui peuvent être tirés de la conduite de son partenaire Éhoud Barak. Parfaitement similaire à la sienne, elle laisse entendre une façon de raisonner partagée par les deux leaders. La représentation de Yasser Arafat reste néanmoins catégorisée négative même si son comportement est identique à celui d'autres personnages apparaissant dans cet épisode - ici le Premier ministre israélien.

Dessin 13

14 novembre 2000

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Les discussions de paix israélo-palestinienne se poursuivent en novembre 2000. Elles se déroulent, en dépit de l'échec du sommet de Camp David II tenu en juillet de la même année, tenu à l'initiative du président américain Bill Clinton.

b. Résumé de l'intrigue des 4 cases dessinées

Un commentateur-narrateur anonyme, évoqué dans l'épisode sans qu'il n'y soit visuellement représenté, s'adresse au lecteur et lui rappelle la « poignée de main sur la pelouse de la Maison Blanche ». Yasser Arafat au premier plan, les mains sur ses hanches au même

moment, affiche son contentement (case 1). Cet évènement ne l'empêche pas de « continuer à porter un uniforme militaire » souligne le commentateur alors que le leader palestinien effectue un salut militaire (case 2). S'instituant voix du public, le narrateur regrette avec lui leur « idiotie » (case 3), à savoir celle de croire que porter un uniforme militaire était « seulement l'expression d'une mode » (case 4).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Yasser Arafat est représenté de plain-pied dans des postures qui illustrent le sentiment ou la conduite évoqués par l'observateur invisible à leur sujet. Devant le narrateur seulement personnifié par le commentaire que lui attribue le dessinateur, le leader palestinien donne l'impression d'être un touriste sur une plage déserte. Il pose les mains sur ses hanches, un geste ponctuant le rappel de la poignée de mains qu'il a échangée avec le Premier ministre israélien Yitshaq Rabin, en 1993. La question posée en hors-champ au lecteur en ressort d'autant plus fortement : « que pensiez-vous qu'il allait se produire après cet événement ? » (cases 1 et 3). Le bras droit dans l'alignement du corps, le gauche à hauteur de la tempe, il présente ensuite au lecteur son salut militaire, illustrant son choix de ne jamais abandonner la voie militaire, empruntée par le passé, pour atteindre ses objectifs avant les accords d'Oslo. Enfin, les doigts écartés et les bras légèrement décollés du corps appuient le message adressé par l'observateur au lecteur – auquel il souscrit semble-t-il – sur la supercherie qui n'aurait jamais dû les abuser : croire que le costume civil (celui du diplomate) serait troqué contre son équivalent militaire (celui du fédé). Il décline en réalité, bien que restant muet, toute responsabilité dans la tromperie dont son lecteur est victime, l'imputant quasiment à sa naïveté qui l'a fait adhérer à une réalité qui n'a jamais existé. Les bras de nouveau collés au corps, les doigts écartés et l'attitude quelque peu figée, l'homme fait admirer le vêtement qu'il porte à la manière d'un mannequin sur un podium.

Du visage à la forme proche d'une poire, rappelant aussi quelque chose du palmipède, ressortent deux yeux exorbités, surmontés de deux petits sourcils et prolongés par un long nez triangulaire, incliné et finissant sur une extrémité légèrement arrondie et pointue. Des yeux, seuls les globes oculaires et les pupilles sont représentés, sous la forme de cercles et de points noirs. Une ridule au coin de l'œil droit et un cerne sous l'œil gauche marquent encore davantage le visage. Une fine moustache irrégulière longe la lèvre supérieure et descend au-delà du menton. Lorsqu'il présente son profil droit au lecteur, la partie gauche de sa moustache est masquée et inversement lorsqu'il s'agit de son profil gauche. La bouche édentée et arrondie restant ouverte, le personnage donne l'illusion qu'il s'approprie les mots que le commentateur prononce à son sujet. Déformée, celle-ci est placée dans l'alignement général du visage, n'offrant au lecteur que la partie gauche à regarder. Ce visage est représenté du même côté, l'autre partie n'étant pas visible. Des joues évasées et non accentuées tombant sur le menton arrondi, les deux tachetées de noir, complètent l'ensemble. Les lèvres épaisses et les lignes dominantes de la bouche qui la déforment quelque peu, rappellent à la fois un bec de canard et la bouche agrandie d'un clown, par le maquillage.

Le leader palestinien porte un kéfieh à fins losanges blancs qui lui entoure les côtés, le sommet à l'arrière du crâne, un *agal* le maintenant fixé sur ce dernier. Le costume est entièrement de facture militaire. Il est composé d'une vareuse militaire, d'un pantalon gris et de chaussures noires, très sommairement représentées. La description du comportement critiqué dans le dessin ne dépasse pas certaines conventions pratiquées dans le travail caricatural. Le message est d'autant plus brutalement asséné qu'il est simple et profondément négatif. L'homme portant des habits militaires sur la pelouse de la Maison Blanche en 1993, continue à le faire en 2000. Yasser Arafat ne donne pas aujourd'hui comme hier la priorité à l'option politique dans ses rapports avec l'ancien ennemi israélien. La négociation n'est toujours pas

le moyen pour résoudre le conflit qui l'oppose à lui. La recherche par le leader palestinien d'un accord de paix attitude est considérée au mieux, que pure ineptie, au pire, vise à abuser la partie israélienne, représentée ici par lecteur israélien, très naïf par ailleurs.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation des images associées au personnage de l'Arabe palestinien est négative. Bien que les traits du visage ne le déprécient pas explicitement, les gestes qui lui sont attribués montrent à la fois sa duplicité et son absence réelle d'engagement en faveur de la recherche d'une solution pacifique au conflit israélo-palestinien. La dimension négative est symbolique. La nature enfantine du trait le confirme en rajoutant un niveau de cruauté dans la représentation du personnage et dans la foi du lecteur israélien mise dans ses propos. Rester habillé comme un militaire alors qu'un homme affirme s'engager sur la voie d'un accord de paix, est un message adressé de façon explicite à celui qui le regarde : « Celui qui a été un jour partisan de la solution militaire le sera toujours ». La conduite est aux antipodes, d'après Ya'aqov Kirschen, de celle adoptée par Yitshaq Rabin qui, après avoir porté sa vie durant, l'uniforme du soldat l'a troqué contre le costume civil sur la pelouse de la Maison Blanche, et choisi alors définitivement l'option de la négociation, conservée ensuite durant l'ensemble de son parcours politique. Lorsqu'il signe les accords de paix avec l'OLP, son choix suppose le renoncement à « l'option militaire ». La réalité des faits, en 2003, oppose un démenti catégorique à cette affirmation du dessinateur.

Dessin 14

11 septembre 2003

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Yasser Arafat continue à diriger l'Autorité palestinienne et le CE de l'OLP, dans un contexte de grande tension, avec ses anciens adversaires israéliens devenus partenaires de la paix. Une large majorité d'Israéliens qualifie en septembre 2003 ses politique et stratégie d'entreprise terroriste. Le leader nationaliste, pour eux, la dirige sinon la cautionne.

b. Résumé de l'intrigue des 4 cases dessinées

Yasser Arafat rappelle au lecteur « les temps anciens » où ses hommes et lui « entassaient des bombes dans des vieilles voitures » (case 1). Il l'informe de son changement de stratégie, celle-ci consistant maintenant à attacher « les bombes aux jeunes hommes » de son propre peuple (case 2). Pointant à la verticale un index accusatoire, la « faiblesse de l'économie palestinienne ! » le met soudain hors de lui (case 3). Il trouve en effet inadmissible « le coût trop élevé des voitures » utilisées à cette occasion (case 4).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

L'Arabe palestinien, ici Yasser Arafat, est représenté de trois quarts face, le corps coupé à la hauteur des épaules, le reste étant laissé à l'imagination du spectateur. Son visage, d'aspect oval, rappelle par sa forme la poire et l'ananas. De celui-ci ressortent deux yeux dessinés comme deux cercles blancs - les globes oculaires de l'œil - au milieu desquels figurent deux points noirs - les pupilles et direction du regard. Le complètent, une ridule à l'extrémité de chaque œil, un petit trait dessinant un cerne sous l'œil droit rendu par un petit trait noir¹³³⁶ et des petits sourcils courts en accent circonflexe, mobiles, qui traduisent l'intensité des différents

sentiments prêtés au personnage. Un grand nez infléchi, protubérant au milieu et s'achevant en pointe, tombe presque à angle droit sur la moustache noire et collée à la lèvre supérieure, et en partie à l'inférieure, masquant la partie droite de cette dernière. Celles-ci sont grosses et déformées comme la bouche, à l'origine parfaitement circulaire, une distorsion due à l'articulation et la prononciation de certains mots. Édentée et arrondie, elle devient béante au moment où tombe la chute de l'épisode, pleine d'humour noir. Une sorte de découragement mêlé de colère rentrée s'exprime alors à propos du coût prohibitif des voitures automobiles, qui oblige le leader palestinien à se servir de bombes humaines, non plus de voitures piégées. Cette bouche traduit la consternation du chef de l'OLP devant l'état de santé économique de son pays et suggère le manque total de compassion pour la victime palestinienne, sacrifiée sur l'autel de sa stratégie des attentats-suicides. Des joues sans formes, flasques et larges, prolongées par un menton tombant, disparaissant dans son foulard, complètent le tableau. La multitude de points noirs évoque le peu de soin qu'il met à se raser, qu'il s'agisse d'une barbe naissante ou d'anciens poils mal coupés.

En tant que leader de l'OLP, le comportement qui lui est prêté est celui d'un homme n'ayant jamais cessé d'être un terroriste, seulement obnubilé par la pose et l'explosion de bombes, quel que soit le *modus operandi*. Cette représentation le montre cautionnant et défendant la pratique des attentats-suicides, en ne tenant pas compte des choix politiques qu'il a pu faire dans sa carrière, notamment celui de renoncer à la planification d'opérations « terroristes », dans les termes utilisés par le dessinateur. Sa capacité à chercher une solution pacifique au conflit qui l'oppose à son ennemi israélien n'est pas évoquée. Persister dans la voie terroriste l'amène à déplorer la faiblesse de son économie et à devoir s'adapter, c'est-à-dire cesser d'utiliser des moyens d'actions « comme au bon vieux temps » pour tuer des Juifs israéliens. Le recours à une bombe humaine ne lui fait éprouver aucun regret, ni renoncement, face à un principe moral supérieur (éthique, religieux) qui pourrait lui faire déplorer la mort d'une jeune personne arabe palestinienne, suicidée pour sa cause.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation des images associées au personnage de l'Arabe palestinien est négative sur les plans physique et symbolique. Le fond rejoint la forme dans une vision du chef de l'OLP et de son action, mêlant une critique au vitriol de son comportement à un humour noir à la limite du supportable. Le caricaturiste joue avec la « ligne rouge » en évoquant une situation insoutenable dont il attribue la paternité au leader palestinien, tout en se dédouanant par le fond humoristique de son message. Les traits du visage font très sensiblement penser à un oiseau de proie, dont la forme rappelle à la fois le vautour, planant autour des restes de cadavres, et l'aigle, obsédé par la proie qu'il a repérée et sur laquelle il s'apprête à fondre.

Le contenu du message est entièrement négatif, son auteur pratiquant par amalgames et associant des raccourcis historiques à des manques de nuances et à ses idées obsessionnelles. L'obligation de produire des messages courts et des détails graphiques percutants n'explique pas l'absence de références à d'autres responsables palestiniens dans l'organisation d'attentats-suicides. Les appellations HAMAS et Djihad islamique sont absentes. Le dessin témoigne de la déshumanisation de Yasser Arafat à laquelle a recours le dessinateur, et qui rejoint celle courante dans un certain univers artistique israélien. Tous les maux lui sont attribués, face au blocage du processus de paix israélo-palestinien ou une avancée de celui-ci qui ne satisferait pas les souhaits de la partie israélienne. L'identité de la victime n'est pas mentionnée dans le dessin, qu'elle soit juive israélienne ou arabe palestinienne. Les morts volontaires du camp arabe palestinien sont pudiquement appelés « nos jeunes hommes ». Yasser Arafat, comme président de l'Autorité palestinienne, est également responsable de la situation économique prévalant dans les territoires autonomes sur lesquels il exerce son autorité. Le piteux état de l'économie palestinienne, s'il lui est partiellement dû, est également la conséquence

simultanément, de deux décennies d'occupation israélienne des territoires qu'il contrôle en partie, et d'une situation locale de « ni guerre ni paix ». Cette facette de la réalité n'intéresse pas le dessinateur qui choisit d'accabler à tout point de vue, le leader palestinien. L'objectif est de rappeler que les pratiques de « l'ancien temps » sont toujours d'actualité trois décennies plus tard, en pleine seconde Intifada.

Dessin 15

27 novembre 1998

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Voir informations et précisions contenues dans Annexes, vol. II, « Chronologie ».

b. Résumé de l'intrigue des 4 cases dessinées

Deux activistes, supposés être arabes palestiniens, commentent le projet de suicide collectif conçu par une secte chrétienne dans le but « d'entrer au paradis » (case 1). Le premier précise que les membres de la communauté doivent mourir « sans tuer le moindre passant israélien » (case 2). Les deux activistes s'esclaffent à propos de cet engagement à respecter la vie de ces « passants israéliens » innocents (case 3). Ceux qui y souscrivent, concluent-t-ils, représentent des cas de « religieux dérangés » (case 4).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Les deux personnages représentés – supposés être des arabes palestiniens, ont chacun le visage masqué. La tête du premier est recouverte d'une cagoule blanche, celle du second entièrement enveloppée d'un kéfieh, une mince fente lui laissant la possibilité de regarder à travers. Leurs traits, quoique dissimulés, ne sont pas déformés. Aucune précision sémantique ne permet d'identifier l'un et l'autre des personnages. Ils ne sont pas nommés comme arabe ou comme palestinien. Leur identité ethnique ou communautaire peut seulement être déduite du kéfieh porté par l'un des activistes, à losanges blancs et fines séparations noires, et, d'autre part, par la bombe qu'il tient, mèche ressortie, dans sa main droite. Ces deux éléments fonctionnent comme des référents culturels, qui permettent d'identifier immédiatement les deux activistes. Ils sont ce qu'ils portent et ce qu'ils détruisent. Le premier personnage est habillé à la manière d'un bourreau ou d'un membre de l'organisation américaine du Ku Klux Klan¹³³⁷. Le second, outre son kéfieh, porte, semble-t-il, un pull ou une djellaba à points gris sur lequel son foulard tombe.

L'humour sert de moyen au dessinateur pour révéler la logique qui guide l'action de l'activiste palestinien, notamment son fonctionnement psychologique, au moment où il projette de commettre son attentat-suicide. Sa raison est aussi perturbée que celle d'un membre d'une secte chrétienne suicidaire, les deux aspirant en effet à se sacrifier pour gagner leur place au Paradis. Les deux « terroristes » souscrivent implicitement et explicitement au principe de la pose de bombes et, du suicide le cas échéant avec, pourvu que les victimes soient israéliennes. À l'inverse des membres de la secte chrétienne, la mort de passants israéliens est admise, sinon recherchée. L'activiste palestinien, à la différence de son vis-à-vis chrétien, accède au Paradis seulement s'il a réussi à tuer un nombre maximal de citoyens israéliens. Motivé par des raisons

¹³³⁷ Connue également sous son sigle KKK, le mouvement est créé à Pulaski (État américain du Tennessee) au sortir de la guerre de Sécession (avril 1861-avril 1865) et en réaction aux 13^e (6 décembre 1865, abolition de l'esclavage), 14^e (9 juillet 1868, octroi sans restriction la citoyenneté à tout Américain) et 15^e (26 février 1869, usage du droit de vote accordé à tous les citoyens américains, anciens esclaves compris) amendements de la Constitution. Constituée le 24 décembre 1865, l'organisation pratique un terrorisme extrémiste, sous l'impulsion de son leader Nathan Bedford Forrest (1821-1877), premier Grand sorcier et ex-officier et tacticien sudiste très réputé. Voir entrée glossaire « KU KLUX KLAN ».

nationalistes et religieuses, le militant du HAMAS et du Djihad islamique prépare son attentat-suicide, un moyen d'action qui permet de le signer et d'identifier l'appartenance de l'activiste à ces mouvements. Il ne songe pas à la folie de son propre geste, mais seulement à celle du croyant chrétien. Son appétit pour la mort (des Israéliens et de la sienne propre) est sans limite. Il rit bruyamment, sachant l'impunité que lui offrira sa propre mort, une fin grâce à laquelle il échappera à la justice israélienne comme à n'importe quelle autre justice. L'Arabe palestinien dans cet épisode, ne se punit pas lui-même radicalement pour la perpétration de son meurtre car celui-ci résulte d'un choix très raisonné. Le prétendu jugement de Dieu seul l'intéresse, car en se soumettant à lui, il accomplit sa volonté. La mort, dans ce processus, n'est qu'un état transitoire.

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe palestinien est catégorisée négative sur tous les plans, psychologique, physique et vestimentaire. Partisan de l'attentat-suicide ou simple poseur de bombe, il pouvait en être difficilement autrement. L'humour du dessinateur réintroduit de la raison dans un monde qui a complètement perdu la sienne. Le mot « suicide », attribué à l'un des personnages, dans cet ordre d'idée, n'est pas utilisé par les militants du HAMAS et du Djihad islamique, notamment parce que l'Islam l'interdit, à l'image des autres monothéismes et parce que ces mouvements pratiquent la « guerre sainte ».

Dessin 16

6 mars 2000

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Voir informations et précisions contenues dans Annexes, vol. II, « Chronologie ».

b. Résumé de l'intrigue des 4 cases dessinées

Deux activistes, supposés être arabes palestiniens, fabriquent un engin piégé, tout en discutant entre eux des raisons pour lesquelles ils le font. Le premier personnage interroge son camarade sur le sens que revêt la mission qu'ils doivent ensemble accomplir : est-ce une réponse à des « négociations de paix qui vont bien » (case 1) ou à des « négociations de paix [...] bloquées ? » (case 2). Le second personnage s'interrompt, agacé, dans la mise au point de sa machine meurtrière, remettant en place les idées de son subordonné, cherchant à savoir s'il ne se comporterait pas comme « une sorte de philosophe » (case 3). Celui-ci s'excuse piteusement d'un « désolé patron », tandis que son chef le somme de lui donner « juste le détonateur » (case 4).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Les Arabes palestiniens sont dessinés ici, sous les traits de deux techniciens, spécialistes en conception de bombes. Obsédés par le respect des délais, il ne saurait être question de s'interroger pour eux, sur la nature de leur activité. L'élaboration de machines infernales seule les intéresse. L'activiste palestinien ne peut correctement accomplir la tâche pour laquelle il est employé, s'il se perd en conjectures plus ou moins philosophiques, dans lesquelles en définitive, il se perd lui-même. En accédant à des fonctions de commandement, il pourrait peut-être, le cas échéant, trouver certaines réponses aux hypothèses qu'il formule. En tout état de cause, trop réfléchir nuit à l'efficacité du travail. Un spécialiste en conception de machine infernale, comme le militant arabe dessiné, quelle que soit sa position sociale, ne doit agir que dans son domaine de spécialisation, sans états d'âme ni questionnements concernant le contenu de son travail. Obéir sans discuter aux ordres, accepter la division des tâches, recourir à des

moyens de destruction aveugle, cesser de penser de façon autonome sont les règles que les deux Palestiniens se fixent en même temps qu'à leur entreprise commune. La cible que leur engin doit toucher est tellement évidente que le dessinateur ne l'évoque même pas. Elle va de soi pour les deux techniciens, c'est-à-dire, que son caractère juif et israélien ne souffre d'aucun doute.

Les traits du visage chez les deux hommes sont masqués par un kéfieh, à losanges blancs et fines séparations noires, lequel leur enveloppe à tout deux la tête. Une petite fente laissée ouverte, seule leur permet de se regarder, discuter et poursuivre leur activité. Les corps, essentiellement la tête et le haut du dos, ne sont pas déformés dans un sens dépréciateur. Une lecture plus affinée de l'image amène en revanche, dans un second temps, à des conclusions différentes. Les deux points noirs figurant les yeux des deux personnages pourraient s'avérer être les petites dents d'un animal, le croisement d'un monstre préhistorique et d'une bête, peut-être un serpent décrit de façon très stylisée, voire de manière altérée. Les foulards permettent seuls au lecteur d'attribuer au personnage une identité arabo-palestinienne. Les deux portent également une tunique dont le col en V, à travers lequel sortent le cou et la tête, est brodé de fils noirs, un détail qui rapproche un peu plus encore, les composantes de l'engin piégé des vêtements portés par les personnages. Le câble reliant entre elles certaines pièces du mécanisme évoque visuellement en effet les coutures présentes sur le vêtement porté.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation des images associées au personnage de l'Arabe palestinien, incarné ici par des activistes spécialisés dans la fabrication de « machines infernales », est négative sur les plans physique et symbolique. Cette désignation est prévisible. La question de savoir s'il aurait pu en être autrement, considérant le travail de Ya'aqov Kirschen, reste ouverte. L'humour enrobe un message percutant dans sa teneur, très largement marqué par des non-dits : aucune information concernant l'identité des futurs meurtriers et de leurs victimes n'apparaît dans le dessin. L'activité des deux poseurs de bombe se déroule dans un endroit inconnu, aussi anonyme que celui où leurs victimes périront. La fabrication d'une bombe est un travail comme un autre pour lequel il faut s'appliquer et ne pas réfléchir. La productivité s'en trouverait atteinte. L'activité porte sur la fabrication d'engins mortels : plus son niveau est soutenu, plus les artificiers sèmeront, rapidement et efficacement, la mort et la désolation.

Les deux activistes poursuivent en réalité un seul et unique objectif : faire dérailler ou s'embourber définitivement le processus de paix israélo-palestinien, lancé à la suite des accords d'Oslo signés par l'État d'Israël et l'OLP, en septembre 1993.

Dessin 17

4 mai 2000

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Voir informations et précisions contenues dans Annexes, vol. II, « Chronologie ».

b. Résumé de l'intrigue des 4 cases dessinées

Quatre Arabes débattent entre eux de la caractérisation qu'il convient de faire des actions de leur voisin et ennemi, l'État d'Israël. Le premier signale aux trois autres le refus de ce dernier, de signer le traité de « non-prolifération nucléaire¹³³⁸ » (case 1). Ils s'indignent

¹³³⁸ Le Traité sur la non-prolifération des armes nucléaires est un traité multilatéral ouvert à la signature le 1^{er} juillet 1968 et entré en vigueur le 5 mars 1970, pour une durée initiale de 25 ans. La conférence chargée en 1995 d'en examiner le contenu et l'identité des signataires vote sa prolongation pour une durée indéfinie. Le texte a quasi-valeur de traité universel. Trois États dotés de la force nucléaire n'en sont pas signataires : l'Inde, le Pakistan et l'État d'Israël. Ce dernier, bien qu'ayant reconnu la possession d'un arsenal nucléaire, affirme officiellement qu'il n'introduira pas l'arme nucléaire au Moyen-Orient.

de ce comportement « choquant !! Invraisemblable ! Un danger pour la région ! » (case 2). Un autre membre de l'assistance révèle des faits qu'il juge encore plus grave : la tenue par « l'État Juif (...) d'élections libres et démocratiques » (case 3). Les trois autres s'exclament à nouveau horrifiés, dans les mêmes termes que ceux précédemment utilisés « Choquant !! Invraisemblable ! Un danger pour la région ! » (case 4).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Les quatre personnages figurés dans le *comic strip* représentent le monde arabe (ou arabe palestinien). Ils s'emploient à dénoncer le fonctionnement de l'État d'Israël, son régime démocratique et ses choix politiques. Qu'il s'agisse de la question de la non-prolifération nucléaire ou du caractère démocratique de l'État, ses contempteurs jugent nécessaire, quoi qu'il arrive, de le condamner. La possession d'un armement nucléaire et le fonctionnement d'un régime démocratique sont mis sur le même pied d'égalité. Ils constituent une menace qu'il s'agit de dénoncer pour la simple raison qu'elle émane de l'État d'Israël, bien que la première est d'ordre strictement militaire et la seconde a un caractère politique ou institutionnel. Le refus par l'État d'Israël de signer le traité de non-prolifération renvoie à sa politique de dissuasion militaire, basée notamment sur la possession de l'arme nucléaire. Le choix de fonder l'État sur un fonctionnement démocratique ne constitue pas implicitement une menace, sauf à considérer que, par sa capacité de contagion et d'attraction, elle mettrait en danger les États arabes. Leurs régimes, à l'époque, ont un caractère pour l'essentiel autoritaire, policier, voire dictatorial.

Les personnages d'Arabes s'érigent en défenseurs de la région contre ce qui leur semble être d'immenses périls. La tenue d'élections libres et démocratiques, dans cet ordre d'idée, est encore plus menaçante pour eux que l'absence de signature du traité de non-prolifération nucléaire. Ce jugement, à l'évidence erroné, n'en constitue pas moins le ressort humoristique de l'épisode. Les quatre personnages amalgament des éléments de politique internationale très éloignés les uns des autres, dans une sorte de fourre-tout dont ils aiment à se délecter.

Leurs traits ne sont pas déformés au-delà de ce que propose un travail caricatural classique. Les yeux sont réduits à des cercles blancs - leurs globes oculaires - au milieu desquels deux points noirs apparaissent - pupilles et direction du regard, chez trois des quatre personnages. Un nez allongé à l'horizontale, proéminent et à l'extrémité arrondie, est présent au milieu du visage pour l'ensemble des membres de l'assistance. Les deux personnages imputant des fautes à l'État d'Israël sont moustachus et ont la bouche édentée et grande ouverte. L'un d'entre eux n'a pas de moustache, un autre porte des lunettes de soleil, le troisième enfin a le crâne pratiquement rasé. Chez deux des quatre protagonistes de la scène, de longs foulards enveloppent l'arrière, les côtés et le sommet du crâne. Le premier est un kéfieh à losanges blancs et fines séparations noires. Le second est blanc, un *agal* noir le maintenant fixé au sommet du crâne. Ces détails vestimentaires permettent au lecteur d'identifier sans ambiguïté leur appartenance communautaire (arabe). Il n'aurait eu à défaut que les informations contenues dans les bulles pour ce faire.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation des images associées au personnage de l'Arabe (peut-être palestinien) est négative sur les plans physique et symbolique. Si sa physionomie n'est pas altérée, son attitude est indiscutablement négative. La teneur idéologique du message est claire : le représentant du monde arabe ne sait que dénoncer l'action de l'État d'Israël comme une sorte de ritournelle à laquelle il doit souscrire, sans même prendre le temps de vraiment examiner chaque menace que celui-ci fait peser sur son environnement régional. L'Arabe, en réalité, ne sait pas distinguer celle qui relève d'un danger contre lequel la région doit réellement se défendre, d'une pratique qui fait avancer la civilisation humaine. La menace nucléaire, dans le premier cas, n'est pas seulement israélienne car elle émane des États n'ayant pas signé le traité de non-prolifération

dans son ensemble, faisant planer effectivement le spectre d'une guerre nucléaire au Moyen-Orient. Le droit pour chaque citoyen d'un État de choisir librement les représentants les mieux indiqués pour le diriger, lui permet de participer à la détermination de son destin, non de le subir passivement, surtout lorsque le pouvoir s'impose à lui de façon arbitraire ou autoritaire. La menace est en réalité à double sens pour le monde arabe en ce qui concerne la pratique démocratique : elle renvoie à la fois au mode de gouvernement, aux antipodes de cette dernière, ayant cours parmi les États arabes, et également à l'un des traits caractérisant leur voisin, l'État d'Israël. Associant la judaïté à la démocratie, il permet même au citoyen israélien d'origine arabe de désigner aussi comme il l'entend ses représentants.

Dessin 18

The War In Gaza

28 janvier 2007

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

La guerre civile intra-palestinienne fait rage dans la bande de Gaza en janvier 2007. Les miliciens du FATAH affrontent ceux du HAMAS. Ce conflit fratricide coûte, outre les nombreuses exactions mutuelles constatées, la vie à 616 personnes durant l'année 2006 et les cinq premiers mois de 2007, selon la Commission palestinienne indépendante pour les droits du citoyen¹³³⁹.

b. Résumé de l'intrigue des 4 cases dessinées

Le combattant arabe palestinien « lambda » vivant dans la bande de Gaza, est interviewé par un journaliste travaillant pour une télévision inconnue, qui n'apparaît pas dans le champ de représentation du dessin. Celui-ci lui signale que « les bandes du HAMAS et du FATAH s'entre-tuent ici à Gaza » (case 1), rajoutant que cette situation s'accompagne « d'attentats à la bombe, de tirs et d'attaques dans la rue » (case 2). À la question de savoir s'il fallait inférer de cette situation « la fin de l'unité palestinienne », l'individu interrogé le prie de ne pas être « stupide » (case 3) et lui rappelle qu'il continue avec ses camarades de « lancer encore des roquettes à l'intérieur d'Israël » (case 4).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe palestinien semble être un militant ou un sympathisant d'une organisation nationaliste, engagé à la fois dans le combat contre l'État d'Israël, depuis la bande de Gaza, et dans la guerre civile intra-palestinienne qui s'y déroule. Interrogé par un journaliste de la télévision, son physique « passe-partout », l'éloigne de la représentation habituelle des membres du HAMAS ou du FATAH. Caractérisé au plan physique par une chevelure noire et frisée, un gros nez de forme oblongue étiré à l'horizontale dont l'extrémité est arrondie, sa bouche édentée reste fermée quand il ne parle pas et s'ouvre quand il répond aux questions. Représenté de trois quarts face, le regard tourné vers la gauche, face caméra, son oreille droite prolonge le contour de son menton, arrondi à la manière d'un petit anneau. Le bloc joue droite-menton est parfaitement imberbe, d'une blancheur absolue. De ses yeux, subsistent deux points noirs représentés à l'identique, quelle que soit l'attitude de l'homme, écoutant, découvrant ou répondant. Il porte noué à son cou un kéfieh à losanges blancs et fines séparations noires qui

¹³³⁹ PALESTINIAN INDEPENDENT COMMISSION FOR CITIZEN RIGHTS. « Over 600 Palestinians killed in internal clashes since 2006 » *ynet* [en ligne]. 6 juin 2006, URL : <http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3409548,00.html>. Consulté en janvier 2019.

lui descend jusqu'au milieu de la poitrine. Ce qui semble être une veste blanche, coupée par la partie inférieure du cadre, est le second élément vestimentaire identifiable.

L'identité arabe-palestinienne du personnage ne ressort ni des questions du journaliste, ni de ses réponses, mais de son foulard, le référent culturel palestinien par excellence. L'amalgame « bandes du HAMAS et du FATAH - attentats divers - fin de l'unité palestinienne - tirs de roquettes sur Israël » définit la représentation de l'Arabe palestinien dans un contexte de guerre civile intra-palestinienne. Que celle-ci produise son lot de morts, blessés et destructions n'intéresse pas le dessinateur. Devant la caméra, l'activiste arabe palestinien qui se bat dans la bande de Gaza n'exprime pas la moindre aversion ou condamnation pour les tueries, atrocités et exactions auxquelles donnent lieu ladite guerre civile en janvier 2007. Il n'est motivé que par sa foi dans l'unité palestinienne au point de transmettre un seul message à l'opinion publique internationale : le maintien de cette dernière, inchangée. Son instinct de survie, dans un contexte de guerre civile, explique peut-être son absence de réaction devant le tableau que lui dresse le journaliste, au moment où il le questionne. Il n'a peut-être pas envie non plus d'apparaître comme un combattant informé du coût humain de son engagement dans la terrible lutte fratricide en cours. À l'inverse, il affiche un large sourire très révélateur du plaisir qu'il prend à continuer d'harceler l'État d'Israël et à rendre ainsi la vie de ses habitants impossible, en leur expédiant encore et toujours des roquettes depuis la bande de Gaza.

Son contentement naît aussi de la fierté à dire et à penser que l'unité palestinienne perdure grâce aux incessantes activités militaires anti-israéliennes. Le dédain le dispute presque à l'arrogance lorsqu'il reprend le journaliste au motif d'être incapable de saisir la réalité telle qu'elle est : celle d'une poursuite permanente des actions violentes visant l'État d'Israël. Guerre civile entre Palestiniens ou pas, la même méthode est respectée. Ce trait d'humour vire au cynisme car il méconnaît la possibilité d'une souffrance et d'une mort de l'Arabe palestinien. La dimension victimaire du Juif israélien, seul intéresse l'artiste. Les armes palestiniennes ne servent qu'à affronter militairement l'État d'Israël et à maintenir ainsi l'unité dans les rangs palestiniens. L'Arabe palestinien, dans cette vision, ne montre aucun signe d'abattement, tout en témoignant d'une suffisance à l'égard du journaliste qui ne comprend pas cette vérité. Le message du dessinateur est sans ambiguïté : les Palestiniens restent toujours unis, pourvu qu'ils fassent la guerre à l'État d'Israël.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation des images associées au personnage de l'Arabe palestinien est positive sur le plan symbolique. Ses traits physiques ne subissent aucune déformation qui illustrerait la volonté du dessinateur de le déprécier physiquement ou psychologiquement. Le fond de sa pensée, néanmoins, est parfaitement négatif car il se désintéresse totalement de la souffrance des membres de sa communauté et des aspects insoutenables de la guerre civile intra-palestinienne. Bien et parce que « le monde entier le regarde », il soutient fermement, contre toute évidence factuelle, que l'unité des Palestiniens se maintient toujours.

Le trait humoristique caricature par définition la personne qu'il vise, tant par le texte que par l'image. Ya'aqov Kirschen adresse, par son biais, un clin d'œil à son lectorat angliciste, israélien ou à l'étranger, et retrouve par là, le consensus pessimiste prévalant en Israël à ce moment-là, concernant la recherche d'une paix israélo-palestinienne. L'État d'Israël est un bienfait pour les Arabes palestiniens car, grâce à lui, ils se sentent toujours unis, partageant les mêmes culture et psychologie. Le dessinateur postule implicitement, par une économie de moyens et d'informations appliquée à son dessin, que son lecteur, surtout s'il ne vit pas à Gaza, connaît le caractère meurtrier et atroce de la guerre civile intra-palestinienne. Sa caricature n'a pas besoin de détails et de compléments d'informations pour asséner son message. D'autres médias s'en sont chargés. La présence des caméras dans les quatre cases insiste sur cette

dimension, comme une sorte de mise en abîme. Celles-ci, à cet égard, peuvent parfaitement être vues comme des écrans de télévision que les spectateurs regarderaient chez eux.

Dessin 19

15 mai 2007

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

La *nakba*¹³⁴⁰ est célébrée par les Arabes (palestiniens et autres) le 15 mai 2007, comme depuis des dizaines d'années. Cet événement fournit le sujet de l'épisode de *Dry Bones* paru le même jour, également date anniversaire de l'indépendance de l'État d'Israël.

b. Résumé de l'intrigue des 4 cases dessinées

Cinq Arabes, vraisemblablement palestiniens, manifestent, vociférant de colère, pour commémorer la *nakba* et la catastrophe que cet événement a constitué pour les leurs, à commencer par leurs grands-parents.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Deux des cinq Arabes (peut-être palestiniens) qui manifestent le 15 mai 2007, apparaissent sous la forme de silhouettes noires placées en arrière-plan. Deux autres, aux premier et second plan, présentent leurs bouches grandes ouvertes aux spectateurs, tordues par un rictus à force de hurler leur rage et de dénoncer leurs conditions de victimes de la *nakba*, 60 ans après son déroulement.

Les deux porteurs de pancarte sur laquelle figure ce mot gardent presque entièrement couvert leur visage. Le premier, éloigné et apparaissant telle une ombre noire en arrière-plan, ne laisse rien transparaître d'humain – qui puisse donner matière aussi au lecteur de s'identifier à lui. Du second, ne sont visibles que deux points noirs en guise d'yeux, sortant d'une fente laissée ouverte dans son kéfieh. Le foulard de carrés blancs séparés par des fils noirs enveloppe sa tête entière. Le personnage placé le plus en avant au premier plan, sans pancarte, est vêtu pour sa part d'une sorte de tunique blanche aux manches retroussées - le second élément vestimentaire identifiable.

Les Arabes palestiniens serrent et tendent tous leurs poings vers le ciel. Ce geste montre au lecteur le sentiment de rage qui les anime et la volonté d'en découdre physiquement. Cette attitude se double d'une distorsion de leur nez, pour deux d'entre eux. L'angle de vue adopté par le dessinateur (une contre-plongée) rend proéminent celui du premier. Les bras levés expriment aussi la plainte que les personnages ne cessent d'adresser au monde entier et avec laquelle ils se fustigent eux-mêmes. Ces douleurs et souffrances n'ont pas de visage dans l'esprit du dessinateur. Ce choix artistique et idéologique témoigne d'une profonde ambiguïté. La dimension universelle et humaine est au cœur du sentiment de douleur et de peine que le Palestinien ressent. Il est rendu sous une forme étrangère à la perception du lecteur. La coloration noire de deux des personnages (entre ombre et silhouette) tranche avec la pancarte blanche sur laquelle se lit le mot *nakba*. Elle semble indiquer la persistance d'un passé dans lequel ils sont emprisonnés, d'où ils ne sortent au présent que pour hurler « *nakba* » et ne rien faire d'autre. Le lecteur voit le protagoniste arabe manifester le « jour de la catastrophe » comme un inconnu aux motivations indéchiffrables. Palestiniens et Arabes n'ont pas de visage,

¹³⁴⁰ Le mot *nakba* signifie en français littéralement « catastrophe ». Il renvoie dans le vocabulaire populaire et politique arabe, à partir de 1958, à l'acceptation, le 11 juillet 1948 par les armées arabes de la première trêve dans la guerre qu'ils ont déclenchée contre l'État d'Israël le 15 mai de la même année. Le terme devient ensuite un élément de la culture politique palestinienne, servant à désigner la défaite des Arabes palestiniens et des États arabes dans leur conflit avec le mouvement sioniste, la population juive de Palestine mandataire et l'État d'Israël dans les années 1948-1949.

juste une paire d'yeux, visibles à travers un bout de tissu. Le reste est plongé dans le sombre et l'informel. Les deux personnages israéliens, Shuldig et son chien Doobie, en commentant l'évènement, le mettent à distance. Leurs opinions ne valent pas condamnation, s'apparentant davantage à un regard moralisateur porté sur eux, en même temps qu'ils adressent un clin d'œil au lecteur.

L'arabité des personnages n'est évoquée que par la présence d'un mot écrit sous une forme anglicisée, *nakba*, et du kéfieh porté par l'un des manifestants. Le second élément vestimentaire visible est neutre. La conduite des Arabes, vraisemblablement palestiniens, tranche radicalement avec celle des deux personnages israéliens - un cinquantenaire réjoui et son chien. Les sentiments de ces derniers sont aux antipodes de ceux qu'ils leur attribuent. Ils ont des visages éclairés. Aucun trait physique chez eux n'est déformé. Les yeux sont ouverts, leur regard est lisible. La décision des Nations unies du 15 mai 1948 reconnaissant l'État d'Israël et demandant aux Arabes de créer leur État, leur a été bénéfique. Il n'y a chez eux aucun désir de revanche, ni de vengeance. Ils vivent dans leur État qui doit son développement au choix de leurs grands-parents, qui ont su anticiper le cours des événements. Des générations successives de Juifs israéliens, parmi lesquels les héros, Shuldig et Doobie, doivent les en féliciter. Les Arabes palestiniens (?) hurlent leurs colère et tristesse vers des cieux tellement défavorables, figurant ainsi leur impuissance à inverser le cours des choses. Ils ne demandent pas des comptes à ceux qui leur ont tracé ce futur « sans avenir ». Ils ont reçu le ciel sur leur tête. Le choc est tel qu'ils persistent dans leur conduite 60 ans après.

II. Catégorisation du dessin

Les images associées au personnage de l'Arabe, probablement palestinien, représenté ici par des manifestants commémorant la *nakba* le 15 mai 2007, sont catégorisées négatives aux plans physique et symbolique. Les formes corporelles sont très vaguement rendues, l'une des conséquences peut-être du regard distancé que porte sur eux les deux héros israéliens. Leurs revendications sont indéchiffrables pour le lecteur, leurs vis-à-vis arabes ne parlant pas. Ils ne transmettent pas de message verbalisé en arabe ou en anglais, ou translittéré à partir de ces langues. Le point de vue du dessinateur oscille entre humour et sarcasme. Un non-dit traverse son travail. Les Arabes palestiniens, en adressant leurs reproches à leurs grands-parents, pourraient-ils disposer du droit à créer leur État 60 ans après ? La date de publication de l'épisode (15 mai 2007) apporte une réponse ironique à la question : la naissance d'un État arabe palestinien dépend en réalité du bon vouloir de l'État juif (d'Israël).

Ya'aqov Kirschen délivre un message idéologique que contredit la réalité historique. L'État d'Israël est exonéré de toute responsabilité dans la *nakba*, mise exclusivement sur le compte des dirigeants arabes au pouvoir en 1948. Les Arabes palestiniens sont priés de blâmer ces derniers en raison du rôle néfaste qu'ils ont joué dans la création d'une situation qui n'en finit plus de durer.

L'artiste reprend à son compte une idée largement répandue dans la société juive israélienne des années 2000, amalgamant ignorance et bonne conscience. La société - et la nation - arabe palestinienne doit, à bien des égards, les bouleversements qui la frappent, à la défaite subie face aux unités militaires juives et israéliennes dans les années 1947-1949. La décision des vainqueurs israéliens de rendre impossible tout retour à la situation prévalant avant le début des hostilités, est à l'origine en partie de leurs conditions de vie, futures, déplorables et misérables. La destruction des villages arabes matérialise ce choix (et ses conséquences sociologiques, physiques et politiques). Cette entreprise est menée aussi dans le but de permettre l'installation très rapide d'immigrants juifs sur les terres abandonnées par les Arabes et, parfois même, dans leurs habitations. L'acceptation de la résolution de l'Assemblée générale des Nations unies, relative à un partage de la Palestine n'aurait pas nécessairement conduit à une situation différente, contrairement à ce que prétend Ya'aqov Kirschen dans son dessin, de façon très

simpliste. Il assène pourtant cette idée à son public, se réfugiant derrière une partie du contenu de la résolution : celle qui constitue l'origine légale de l'État d'Israël. La société arabe palestinienne s'est effectivement effondrée à bien des égards à la fin de « la guerre de Libération de 1948 ». La représentation qu'il donne 60 ans plus tard des événements que les Arabes palestiniens désignent sous le nom de *nakba* est très superficielle. Mentionner la destruction de nombreux villages arabes, l'impossibilité de rentrer sur le sol israélien, l'abandon des Arabes palestiniens par les dirigeants des États arabes – des faits très bien documentés par des travaux historiques, signés souvent d'auteurs israéliens - ne l'intéresse guère. Ces événements ne sont pourtant pas liés à la résolution des Nations unies, qu'elle ait été acceptée ou rejetée.

Dessin 20

15 juin 1998

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

Le cheikh Ahmed Yassin¹³⁴¹ (1937-2004), fondateur et leader spirituel du mouvement nationaliste palestinien d'obédience islamiste, HAMAS, quitte la bande de Gaza le 19 février 1998, à destination du Caire, pour y suivre un traitement médical. Il se rend ensuite en pèlerinage à La Mecque en Arabie Saoudite, où il est reçu avec les honneurs par le roi Fahd¹³⁴² (1921-2005). Il multiplie ensuite les visites dans le monde arabe : au Qatar, dans les Émirats arabes unis, au Koweït, au Yémen, en Syrie, en Iran et au Soudan. La tournée bénéficie d'une forte couverture médiatique dans la région, et sommaire de la part de la presse palestinienne. Le cheikh Yassin réitère son soutien à la lutte armée contre l'État d'Israël, déclarant au Koweït que « la pseudo-voie de la paix n'est pas la paix, et n'est pas un succédané au *djihad* et à la résistance¹³⁴³. » Il affirme plus tard à Damas, de façon encore plus véhémement, que « le premier quart du prochain siècle sera témoin de l'élimination de l'entité sioniste et l'établissement d'un État palestinien sur l'ensemble de la Palestine. » Son périple est un succès, infirmant la représentation que font les États-Unis et l'État d'Israël de son mouvement qu'ils qualifient exclusivement de « terroriste ».

Le cheikh Yassin rentre dans la bande de Gaza le 24 juin 1998, rapportant avec lui d'importantes sommes d'argent collectées auprès des différents États arabes visités. Ce retour n'est autorisé par l'État d'Israël qu'après de longues tergiversations. Les dizaines de millions de dollars ramenés du monde arabe financeront en effet son mouvement, radicalement opposé aux accords israélo-palestiniens d'Oslo (1993-1995). Celui-ci revendique très rapidement, via sa branche militaire, la plupart des attentats-suicides commis sur le sol israélien. Estimant qu'il est « plus dangereux à l'étranger qu'à Gaza¹³⁴⁴ », le gouvernement israélien autorise finalement, de façon pragmatique, son entrée dans la bande de Gaza. La direction du mouvement HAMAS dans ce territoire est jugée également, côté israélien, plus modérée que celle siégeant à l'étranger. Ce point de vue néanmoins n'est pas endossé officiellement.

¹³⁴¹ Né YASSIN, Ahmed Ismaïl Hassan (1937, Al-Jura, Palestine mandataire – 2004, Gaza, territoires autonomes palestiniens). Leader politique et spirituel du monde arabo-palestinien de premier plan des années 1970-2000 et cofondateur du mouvement HAMAS (1987), il s'oppose violemment au processus de paix israélo-palestinien démarré en 1993. Le dirigeant palestinien est exécuté par l'armée israélienne le 22 mars 2004 d'un tir de missiles, quelques mois après avoir de nouveau cautionné la pratique des attentats-suicides anti-israéliens.

¹³⁴² Né AL SAOUD, Fahd ben Abdelaziz (1921 – 2005, Riyad, Arabie Saoudite). Fils du fondateur de la dynastie Abdelaziz Al Saoud, il règne comme roi d'Arabie Saoudite, en exerçant simultanément les fonctions de Premier ministre de 1982 à 2005.

¹³⁴³ SASCHMEMANN, Serge. « Hamas Sheik Back in Gaza After Touring Arab Capitals » *newyorktimes* [en ligne]. 25 juin 1998, URL: <http://www.nytimes.com/1998/06/25/world/hamas-sheik-back-in-gaza-after-touring-arab-capitals.html>. Consulté en janvier 2019.

¹³⁴⁴ *Idem*.

b. Résumé de l'intrigue des 4 cases dessinées

Après une longue tournée triomphale à travers le monde arabe, le cheikh Ahmed Yassin exprime le souhait à la mi-juin 1998, de rentrer dans la bande de Gaza. Le chef du HAMAS souhaite revenir dans ce territoire pour « convaincre de jeunes musulmans d'attacher des explosifs à leur corps » (case 1) et « les envoyer se faire sauter au milieu d'innocents passants » (case 2). Les autorités israéliennes - « ils » dans son vocabulaire, ne sauraient lui en « refuser l'entrée » (case 3) en raison de son statut de leader religieux » (case 4).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

L'Arabe palestinien figuré dans les quatre cases de cette section a les traits du chef de l'organisation nationaliste palestinienne HAMAS, le cheikh Ahmed Yassin. Aucune mention, ni information visuelle ou graphique, ne permet de prime abord cette identification. Le dessinateur sollicite la mémoire de son lecteur et sa faculté à déchiffrer la représentation du personnage qu'il lui propose. Il associe en effet l'image publique du leader palestinien à celle-ci, en utilisant pour ce faire, ses traits les plus marquants.

Le cheikh Yassin rentre chez lui dans le but de persuader de jeunes Arabes musulmans de transformer leur corps en arme et, en se tuant eux-mêmes, d'assassiner d'innocents passants (israéliens). À cette entreprise mortifère, se greffe deux buts accessoires : regagner la terre de Palestine - ici la bande de Gaza - et être reconnu (par ses ennemis) comme un leader religieux. Son mode d'action repose avant tout sur un brouillage des limites séparant le monde « trivial » des réalités humaines de celui, spirituel, des commandements religieux (musulmans) et de leurs conséquences, après accomplissement de ces derniers. Des personnes qui se suicident ou sont victimes d'attentats perpétrés par les premiers n'existent pas corporellement, donc temporellement. Ils ne sont que l'instrument d'un projet religieux (« suprahumain »), dont l'initiateur - un être humain - officie dans un rôle de médiation, entre le monde de l'ici-bas et celui de l'au-delà.

Le personnage de l'Arabe palestinien est cadré en mi-longueur, le corps partiellement dissimulé sous un vêtement blanc à capuche ample. De son visage, ne ressortent que deux points noirs en guise d'yeux, un nez en forme oblongue étiré à l'horizontale et une longue barbe aux poils noirs hérissés. Une *abaya*¹³⁴⁵ blanche à capuche lui enveloppe le haut du corps et les côtés, l'arrière et le sommet du crâne. L'artiste reproduit dans sa version de bande dessinée, l'image médiatique du leader palestinien, en excluant un point important de son dessin : son infirmité physique (réelle). À l'évidence, il s'agit probablement d'empêcher l'apitoiement du lecteur à propos de la maladie sérieuse et handicapante dont il souffre.

Le trait humoristique est mis au service d'un message très percutant : l'homme religieux, ici le cheikh Yassin, dans sa banale inhumanité, troque sa connaissance du Coran pour une bombe à la mèche allumée. Il demande paradoxalement aux Israéliens le droit de rentrer chez lui et d'y diriger le culte pour ses fidèles. Le leader palestinien reconnaît implicitement, par ce biais, l'État d'Israël dans sa capacité à lui permettre d'en bénéficier, une attitude qui contredit totalement ses positions publiques sur le sujet. L'État d'Israël le prend en réalité pour un leader terroriste capable seulement d'influencer certains de ses fidèles et de les transformer en un moyen de destruction très efficace dans la lutte qu'il mène contre lui. Si les Israéliens lui interdisent encore longtemps de rentrer au pays, il pourrait finir comme les jeunes musulmans pour lesquels il a concocté son projet d'attentat-suicide, à la seule différence qu'il serait alors la seule victime de l'explosion de la bombe. Le laisser trop longtemps patienter dans l'attente d'une réponse israélienne peut symboliquement causer aussi une déflagration dont l'onde de

¹³⁴⁵ Long vêtement traditionnel en usage dans les pays de culture arabo-musulmane, ample, proche de la robe, il est porté souvent au-dessus des autres. La *abaya* peut ou non être prolongé par une capuche.

choc se répandra dans l'ensemble du Moyen-Orient. Demander à bénéficier du droit à vénérer son dieu¹³⁴⁶ en dirigeant un office selon le rite musulman (sunnite), est une idée étrange compte tenu des circonstances. Son activité comprend pour le dessinateur en tant que ministre du culte, le transport d'une bombe, l'allumage de sa mèche et la manipulation de certains jeunes fidèles dans un sens militaire, sinon suicidaire.

Le personnage de l'Arabe joue un rôle qui le place dans un lieu situé entre les vivants et les morts. Vivant, il l'est car il conçoit comme un être de chair et de sang son projet, lequel vise à détruire d'autres êtres de chair et de sang. Il ressort simultanément du monde des morts, d'où il est revenu le temps d'obtenir des vivants que certains d'entre eux fassent le chemin en sens inverse. Sa position renvoie à une sorte de fleuve Styx¹³⁴⁷ dans le monde musulman. Le leader palestinien ouvre au jeune homme musulman la porte de l'Enfer en prenant le contrôle de son esprit. Les tortures, pourtant, peuplent le lieu où il les envoie, loin du Paradis¹³⁴⁸ que les hommes qui se sacrifient sont voués à atteindre. Il plonge également dans un univers où vivent les morts, victimes des attentats qu'il commande.

Outre l'omission du fauteuil pour handicapé, la barbe, telle qu'elle est dessinée, met immédiatement à distance le lecteur, empêchant toute identification au personnage. Les poils se présentent hérissés, dressés à la surface de la peau comme des piquants raides. Personne ne peut l'embrasser, contrairement à son image publique qui le montre les mains systématiquement baisées par des fidèles prosternés, en état d'admiration. Il ne va pas lui-même se sacrifier alors qu'il invite les autres à le faire, n'hésitant pas, comble de l'humour noir, à demander l'aide de l'État d'Israël pour réaliser son objectif. Le cheikh Ahmed Yassin demande à rentrer dans un territoire dont ce dernier contrôle les frontières, le désignant par le pronom personnel « ils », alors qu'il ne le reconnaît pas officiellement. L'image publique de l'homme est le matériau utilisé par Ya'aqov Kirschen dans sa représentation du leader palestinien, en même temps qu'elle constitue un moyen pour lui d'instaurer une connivence avec son lecteur. Si l'habit ne fait pas le moine, selon le dessinateur, l'*abaya* ne rend pas non plus l'homme musulman, saint. Le vêtement en apparence anodin recouvre en effet un puissant non-dit, celui d'un monstre cherchant à obtenir sa livrée de chair humaine, musulmane et juive. L'arabité et la palestinité du personnage sont évacuées. Seul le mobile religieux explique son comportement. Dans la perspective choisie, l'œuvre nous restitue l'image d'une apparition quasiment fantomatique. Une grande force invisible l'anime peut-être, dont le lecteur ne sait rien. Le châtement est promis à ses victimes – juive, israélienne et musulmane - pour des raisons incompréhensibles. Leur innocence semble être la seule explication.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation des images associées au personnage de l'Arabe palestinien est négative sur les plans physique et symbolique. Celui-ci présente un aspect réellement désincarné. La technique rudimentaire utilisée par le dessinateur accroît la dimension lugubre de la représentation. La forme est blanche, quelque peu indistincte. La partie inférieure du visage est absente, celle supérieure faisant penser à un masque. Ce fantôme symbolise aussi la hantise des Israéliens – ce que recouvre l'expression « innocents passants », d'être une fois de plus la victime de ses machinations. Sa représentation par Ya'aqov Kirschen exprime aussi la part d'imagination qu'il s'offre dans sa création. Son cheikh Yassin, « fantomatique », est une pure invention de sa part. Elle exprime une vision en apparence très naïve d'un phénomène complexe, l'une des composantes de la guerre israélo-palestinienne toujours en cours. Pouvoir

¹³⁴⁶ Le mot « Allah » ne figure pas dans le dessin.

¹³⁴⁷ Fleuve, dans la mythologie grecque, constituant l'un des points de passage vers l'Enfer, il sépare le monde terrestre de celui des Enfers. Les morts traversent ce dernier dans une barque, selon certaines traditions. Paradoxalement la plongée d'une partie du corps de la personne, sans être totalement submergé dans ces eaux, rend celle-ci invulnérable.

¹³⁴⁸ La notion de paradis n'est pas évoquée dans le dessin.

abuser l'ennemi israélien en se présentant à lui dans sa qualité de chef religieux possède ici une visée humoristique.

Le message sous-entend également l'idée que, dans la tradition juive, aucun rabbin ne pousserait un fidèle juif à se faire exploser ou à assassiner d'innocents passants croyants. Certains exemples empruntés à l'histoire récente du conflit israélo-palestinien – Yig'al Amir, l'assassin du Premier ministre israélien Rabin qui aurait consulté un rabbin avant de perpétrer son meurtre ; Baroukh Goldstein assassinant 27 fidèles musulmans en 1994, en train de prier à Hébron - lui apportent pourtant un certain démenti. Le dignitaire religieux musulman trompe l'Israélien pour mieux influencer ensuite certains de ses jeunes fidèles. Sa duplicité se lit aussi derrière l'abus de sa position d'autorité vis-à-vis de ces derniers. Ceux-ci acceptent de mourir sur son injonction, après s'être fait convaincre par ses prêches et entretiens, et la promesse qu'il leur fait de gagner le Paradis. C'est en réalité l'Enfer auquel ils sont promis, à l'image de celui qu'il fait déjà régner sur terre par ses pratiques.

Dessin 21

The Palestinian Pyramid Schem

25 avril 2007

1. Contexte historique et narratif de l'épisode étudié

a. Situation et environnement socio-historique de la bande

L'organisation nationaliste palestinienne d'obédience islamiste HAMAS prône, durant la seconde moitié du mois d'avril 2007, l'accroissement du nombre d'enlèvements de soldats israéliens. Le « Comité des prisonniers du Parlement palestinien » dresse une liste de propositions permettant, selon lui, d'obtenir la libération des Palestiniens maintenus en détention par les autorités israéliennes, après leur condamnation pour des infractions et des crimes à caractère sécuritaire. L'appel à « accroître le nombre de kidnappings de soldats sionistes¹³⁴⁹ » constitue la suggestion la plus marquante qui est faite. L'ancien ministre de l'Intérieur de l'Autorité palestinienne, Saïd Siam¹³⁵⁰ (1959-2009), préconise de son côté de telles actions car, selon lui, « Israël ne comprend pas d'autre langage. » Le mouvement HAMAS fait l'hypothèse, pour sa part, qu'une capture de « dix soldats sionistes » approximativement, suffirait à « garantir la libération de milliers de prisonniers palestiniens¹³⁵¹ ». Il détient encore en avril 2007 le caporal Gil'ad Shalit¹³⁵² (1986), un soldat israélien possédant la double nationalité franco-israélienne, qu'il a enlevé le 25 juin 2006 à la frontière sud de l'État d'Israël. Des sources palestiniennes évoquent une liste de 1 400 Palestiniens détenus dans des prisons israéliennes, pour des raisons de sécurité, qui seraient libérés contre le retour sain et sauf du soldat Shalit. Une tentative du HAMAS pour enlever

¹³⁴⁹ JPOST.COM STAFF. « Palestinians Want to Kidnap More IDF Soldiers » *jpost* [en ligne]. 25 avril 2007, URL: <https://www.jpost.com/middle-east/hamas-planning-to-kidnap-more-israeli-soldiers>. Consulté en janvier 2019.

¹³⁵⁰ Né SEYAM, Saïd, également appelé Sayed Siam (1959, Al-Shati, camps de réfugiés – 2009, Jabalia, bande de Gaza). Issu d'une famille de réfugiés palestiniens de la guerre de 1948, il est instituteur dans les écoles de l'UNRWA, avant de se radicaliser pendant la première Intifada (1987-1991) et d'être expulsé par l'État d'Israël au Sud-Liban (1992). Important chef militaire du HAMAS, il organise le pilonnage au mortier et à la roquette des colonies juives de la bande de Gaza puis des localités du sud de l'État d'Israël. Membre de la direction collégiale du mouvement (2004), Saïd Seyam exerce les fonctions de ministre de l'Intérieur du gouvernement palestinien, à majorité HAMAS, au pouvoir dans la bande de Gaza (2006). Il est assassiné par l'armée israélienne en 2009.

¹³⁵¹ JPOST.COM STAFF. « Palestinians Want to Kidnap More IDF Soldiers », *op. cit.*

¹³⁵² SHALIT, Gil'ad (1986, Nahariya, État d'Israël). Le caporal Gil'ad Shalit est enlevé vraisemblablement par le mouvement HAMAS, bien que les revendications émanent de plusieurs mouvements palestiniens. Sa libération intervient le 18 octobre 2011 après cinq années de captivité, en échange de celle de 479 détenus palestiniens (dont 131 dans la bande de Gaza) le 18 octobre 2011 et de 550 autres, le 18 décembre 2011. L'accord est rendu possible grâce à une médiation des services de renseignements égyptiens. HAREL, Amos et PFEFFER, Anshel. « Shin Bet Chief: Israel Got Best Security Terms Possible in Shalit Swap Deal » *haaretz* [en ligne]. 12 octobre 2011, URL : <http://www.haaretz.com/israel-news/shin-bet-chief-israel-got-best-security-terms-possible-in-shalit-swap-deal-1.389551>. Consulté en janvier 2019.

un autre soldat échoue quelques jours plus tard dans le sud du pays, après l'intervention de l'armée israélienne.

b. Résumé de l'intrigue des 4 cases dessinées

Deux activistes de l'organisation HAMAS s'entretiennent au sujet de leur activité principale : kidnapper les Israéliens, les retenir en otage et les relâcher pour obtenir, en échange de leur libération, celle de prisonniers palestiniens détenus en Israël. Le premier questionne le second sur son intention de « kidnapper des dizaines d'otages israéliens supplémentaires » (case 1), lui demandant en particulier s'il dispose de la « main d'œuvre » requise pour y procéder (case 2). Celui-ci lui annonce avec malice que la libération de « centaines de détenus contre un seul otage » le lui fournira (case 3). Admiratif pour ce « schéma pyramidal », concocté par son camarade, l'activiste le félicite : « pas étonnant qu'ils t'appellent roublard. » (case 4).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe palestinien est représenté sous les traits de deux militants du HAMAS, discutant de la possibilité d'obtenir la libération de centaine de détenus, semble-t-il de leur mouvement. Montrés au plan physique, le corps cadré en buste, ils affichent des visages, d'où ressortent une épaisse chevelure noire et frisée remontée à la verticale sous la pression du bandeau enserrant le haut de leur crâne et une barbe de même couleur, également frisée. Le nom de leur mouvement figure sur leur bandeau. Leurs yeux globuleux sont dessinés sous la forme de cercles noirs sur fond blanc, au milieu desquels figurent deux points noirs, signifiant à la fois les pupilles, la direction du regard et les sentiments de la personne. Les deux hommes possèdent chacun un nez proéminent, allongé à l'horizontale et arrondi à son extrémité, dont le volume proportionnellement occupe près d'un quart de l'ensemble du visage. Une bouche édentée fend la barbe de chacun des hommes, se déformant selon les propos qu'ils tiennent. Elle s'arrondit quand il s'agit d'un échange simple ou prenant une forme oblongue pour illustrer la malice avec laquelle l'un des deux se comporte, prenant à témoin à ce sujet le spectateur. La bouche se fait presque croissant de lune, lorsque les deux s'extasient devant la réussite de leur stratagème et s'autocongratulent, le premier appelant le second « roublard », ce dernier l'en remerciant, faussement modeste.

Le type de vêtement porté, hormis le bandeau, est impossible à identifier. Le ressort humoristique dont se sert le dessinateur dans les quatre cases de l'épisode repose sur un non-dit. La roublardise de l'Arabe palestinien, militant du HAMAS, tient à sa capacité à connaître le talon d'Achille israélien – la préservation de la vie d'un Juif israélien kidnappé, quel que soit le prix à acquitter pour ce faire, y compris si celui-ci recouvre la libération de détenus qui reprendront ensuite la lutte armée contre l'État d'Israël.

L'appartenance communautaire des deux activistes (arabe et palestinienne) n'est pas évoquée dans la conversation. Perpétrer des raptus pour le compte du mouvement palestinien HAMAS et accroître le personnel chargé de réaliser cette opération constitue leurs deux objectifs. Leur méthode consiste à rentabiliser au maximum cette action. Ce qui chez eux relève de la roublardise constitue en réalité une pratique illégale, voire un crime de guerre pour le droit international. Les militants du HAMAS y voient, pour leur part, le moyen de renforcer les rangs de leur mouvement. La ligne de conduite de l'État d'Israël – payer le prix fort pour obtenir la libération de citoyens enlevés par des mouvements nationalistes palestiniens – est connue des deux activistes. Cette information leur permet d'envisager à l'avance, la libération de certains de leurs camarades.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation des images associées au personnage de l'Arabe palestinien est négative sur les plans physique et symbolique, bien que sa physiologie ne subisse pas de déformation

outrancière. Sa psychologie le justifie en revanche car les pratiques qui le rendent si fier de lui sont illégales et condamnables. Les victimes sont qualifiées d'Israéliens dans leur discours, illustration du caractère incohérent de leur propos et de la méthode revendiquée par les personnages. Le mouvement auquel ils appartiennent ne reconnaît pas l'existence de l'État d'Israël, sauf quand il s'agit de kidnapper ses citoyens et de les prendre en otage. Aucune information n'explicite le projet politique ou philosophique des deux personnages exploitant les faiblesses israéliennes, un mécanisme qui s' « autoalimente » : le kidnapping d'Israéliens, la libération de détenus, celle d'otages, un *modus operandi* qui peut durer à l'infini.

3. Le stéréotype visuel de l'Arabe (palestinien et autre, notamment de Yasser Arafat) dans l'œuvre *Dry Bones* de Ya'aqov Kirschen

La stéréotypie visuelle de l'Arabe palestinien, en général, et celle de Yasser Arafat en particulier, chez Ya'aqov Kirschen, ressort d'une représentation de ces derniers, articulée autour de choix esthétiques et factuels. Ce portrait-type délivré par le bédéiste dans sa série *Dry Bones*, est uniquement le fruit de son travail et de son imagination. Il en est le seul responsable.

Les différents épisodes de la série, des années 1970 à 2010, sont marqués par un cadrage des personnages privilégiant essentiellement le gros plan et le plan poitrine. Ce formatage rappelle l'image projetée à partir d'un écran de télévision ou tirée de la captation visuelle d'un cours dispensé par un professeur qui, avec pédagogie, s'adresse à ses élèves. L'égalité spatiale entre le personnage dessiné – partie inférieure de la case - et sa parole – partie supérieure de la case - recouvre le plus souvent une égalité entre l'image et le texte (phylactère et cartouche).

Le personnage, souvent immobile, s'efface derrière la dureté du mot dont le signifié agit et rejaillit à son tour sur sa physionomie, donnant l'illusion du mouvement alors que le dessinateur privilégie l'économie extrême du moindre geste. La sensation est d'autant plus forte que l'auteur pratique dans son dessin un minimalisme assumé, rappelant à bien des égards celui de Charles Schulz. Ya'aqov Kirschen délaisse le recours à des mini-bombes noires en guise d'yeux, comme moyen d'illustrer l'identité et le programme supposés terroristes de Yasser Arafat. L'âme du personnage, à travers son regard (espace blanc pointé de noir), même sous une forme schématique, est accessible à l'œil du spectateur. Le bédéiste se démarque ainsi du choix dominant de ses collègues illustrateurs et caricaturistes d'alors, comme Zé'ev¹³⁵³ (1923-2002).

Le visage du personnage présente à l'occasion l'aspect d'une poire, l'artiste semblant adepte de la répétition physiognomique. Connaissant vraisemblablement la célèbre série de dessins de Charles Philippon et d'Honoré Daumier, il applique ce principe du lien intime unissant les traits saillants du visage d'un personnage donné, à ses psychisme et psychologie qu'ils prétendent révéler. À chaque épisode de la série correspond un même visage, quelle que soit la case, seules des différences infinitésimales font comprendre la pensée du personnage et la progression de l'action. Le visage sert de support graphique et visuel au message idéologique asséné par l'auteur au spectateur.

La représentation de Yasser Arafat proposée par Ya'aqov Kirschen dans les années 1990, évolue notablement. Celle-ci est désormais dominée par la rondeur des traits et l'humanisation de la personne, dans une forme constante en apparence, de bonhomie et de jovialité. Le *comic strip* du 23 décembre 1996 illustre déjà cette nouvelle approche. La stylisation est désormais basée sur des courbes, des arcs de cercle et des arrondis, jamais sur un tracé abrupt et des traits

¹³⁵³ Né FARKASH, Ya'aqov (1923, Budapest, Hongrie – 2002, Tel Aviv, État d'Israël). Le dessinateur est d'abord engagé en 1952 comme caricaturiste au *Ma'ariv* puis à partir de 1962 au quotidien israélien *Ha-'Aretz*. Y dessinant quotidiennement une caricature, voire plus, quarante ans durant, Zé'ev compte incontestablement parmi les trois ou quatre plus importants caricaturistes ayant officié dans ce domaine en Israël depuis la création de l'État.

tranchés et raides. La dureté est réservée aux phrases assénées par le commentateur ou le personnage lui-même.

Le traitement artistique appliqué au personnage « Yasser Arafat » recouvre à plusieurs reprises une « vision animalière » de celui-ci, tant physique que comportementale, les formes visibles évoquant le canard ou le poisson. Elle est reprise également pour dépeindre l'Arabe palestinien activiste lambda dans le but d'infantiliser sa conduite et ses motivations. Le visage du leader palestinien est quasi-systématiquement tacheté de points noirs, comme il l'est souvent dans la photo faite de lui et que diffusent tout au long de sa carrière, les médias internationaux. Cette composante de l'image publique de Yasser Arafat est reprise intentionnellement. Elle vise en effet à souligner le rasage déficient de la personnalité et, par conséquent, son manque de soins corporels et un certain laisser-aller dans l'apparence.

Yasser Arafat est souvent vêtu d'un kéfieh et d'une vareuse militaire. L'artiste emprunte à nouveau ces détails à la célèbre image, médiatisée à l'envie de ce dernier, dans une forme de démultiplication dont sont responsables les médias internationaux. L'élément vestimentaire « kéfieh » couvre également la tête et le cou du personnage de l'Arabe palestinien, militant ou simple homme de la rue, voire de l'Arabe en général. Le kéfieh, dans l'utilisation qu'en fait Ya'aqov Kirschen, est un marqueur culturel permettant une identification immédiate de l'appartenance communautaire de l'un comme de l'autre.

L'humour du bédéiste, dans le message et la représentation qu'il propose de l'Arabe palestinien, est qualifiable à bien des égards de « pince-sans-rire ». Il vire à l'absurde lorsque l'artiste injecte une dose de « non sens », dans la signification anglaise de l'expression et conclut l'épisode de la série sur une chute, souvent déconnectée des cases l'ayant précédées. L'artiste instille également dans sa représentation une dimension de grotesque dans laquelle le burlesque le dispute au caricatural. Outre qu'il s'agit pour lui souvent de conjurer la mort (attentat-suicide, terrorisme, usage des armes...) par un constat explicatif d'ordre psycho-social, le rire est un moyen de miner le projet « sublime » défendu et incarné par le personnage représenté. Porté par une certaine extravagance du tableau et un décalage entre le signifié et le signifiant, son message est très percutant. Il véhicule, aux plans sémantique et visuel, une image augmentant la distance séparant la réalité connue du lecteur - « derrière le personnage », et celle vécue par celui-ci, amateur du spectacle que lui propose le dessinateur.

C. DOUDOU GÉVA

1. Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique

a. Parcours formatif et carrière professionnelle

Jeunesse et premiers pas artistiques.

Doudou Géva occupe une place de premier plan en Israël dans le développement d'une culture visuelle spécifiquement locale. Son influence est visible chez nombre d'artistes nés dans le pays et, singulièrement, chez ceux évoluant dans l'univers de la bande dessinée. Son rôle est également fondamental dans l'émergence d'une contre-culture graphique.

Né à Jérusalem en 1950, de parents membres du Parti communiste israélien¹³⁵⁴, l'artiste vit avec sa famille dans un studio acheté grâce à l'aide financière prodiguée par cette formation

¹³⁵⁴ Créée à l'origine en 1919 sous le nom de PKP (« Palestinische Komunistische Partei », l'appellation en yiddish du Parti communiste de Palestine) par des militants venus de l'extrême-gauche sioniste, cette formation marxiste-léniniste prône l'internationalisme judéo-arabe dès ses débuts. Majoritairement arabe avec une direction paritaire judéo-arabe, elle connaît de nombreuses scissions avant de devenir le Parti communiste de la terre d'Israël - MAKEI, en validant le plan de partage de la Palestine (1947) sous la pression de l'URSS. D'abord hostile à ce dernier, réunissant des militants juifs du PKP, des communistes arabes restés sur place après la création d'Israël et le groupuscule des Communistes hébreux, le MAKEI signe la Déclaration d'Indépendance de l'État d'Israël (1948) par le biais de son secrétaire général, Mé'ir Vilner (né Ber

politique¹³⁵⁵. Aharon (dit Dolphi), le père du dessinateur et Miriam, sa mère, souscrivent aux idéaux de la gauche israélienne de l'époque, représentée par le parti sioniste socialiste MAPAÏ. Le premier est journaliste au *Davar*, la seconde travaille comme institutrice. La famille de cette dernière, Schachter-Orloff, participe à la fondation de la localité juive de Zikhron-Ya'aqov en 1882.

Doudou Géva, en maternelle, est déjà considéré comme un enfant doué en dessin¹³⁵⁶. Âgé de trois ans, l'une de ses créations est primée dans un concours organisé autour de « la lutte contre les accidents de la route¹³⁵⁷ ». Toujours un crayon à la main, ses parents ne décèlent pas tout de suite son talent. Sa fibre artistique précoce fait dire à sa tante, Hanah Orloff¹³⁵⁸ (1888-1968) : « il dessine comme il parle, il n'a pas besoin d'un quelconque Betsalel¹³⁵⁹. » Deux de ses dessins sont ensuite sélectionnés et envoyés en 1957 par l'État d'Israël à l'Unesco. Le violent accident de voiture dont il est victime en 1959, marque un coup d'arrêt dans son parcours artistique. Encore enfant, Doudou Géva reste longtemps immobilisé à l'hôpital¹³⁶⁰.

Appuyant fanatiquement le club de football du Ha-Poel de Jérusalem¹³⁶¹, une passion transmise par son père, fervent soutien de ce club, il est régulièrement témoin des violentes rixes opposant fréquemment entre eux les supporters de clubs rivaux. Cette situation prévaut en particulier dans les stades du YMCA ou de Katamon, à Jérusalem, et dans les derbys explosifs, mettant aux prises deux des clubs de Jérusalem, Ha-Poel et le BEITAR¹³⁶². Il se bagarre même personnellement avec un supporter de l'équipe adverse¹³⁶³ lors d'un mach de football à Be'er Chéva.

Élève de l'école Gymnasia Rehavia, située près du bureau du Premier ministre David Ben Gourion à Jérusalem, il recueille, enthousiaste, les autographes des ministres à la sortie des réunions gouvernementales, du président de l'État ou de certaines célébrités tels Pablo Casals¹³⁶⁴ (1876-1973), U Thant¹³⁶⁵ (1909-1974), etc.¹³⁶⁶. Doudou Géva investit très tôt son

Kovner, 1918-2003). Il joue, en tant que MAKI jusqu'en 1965, un rôle de porte-voix pour la minorité arabe palestinienne, citoyenne de l'État d'Israël.

¹³⁵⁵ HAVRON, Aviv. « Yemei yérouchalayim » [Les années Jérusalem]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.). *Doudou Géva, péchèr ha-ḥayim* (Doudou Géva, The Meaning of Life) [Doudou Géva, le sens de la vie]. Jérusalem : Keter Books, 2006, p. 156.

¹³⁵⁶ *Idem*.

¹³⁵⁷ *Ibid.*, p. 159.

¹³⁵⁸ ORLOFF, Hanah (1888, Konstantinovka, Empire russe, Ukraine actuelle – 1968, Tel Aviv, État d'Israël). Sculptrice de renommée internationale, et plus particulièrement en Palestine ottomane et mandataire, puis en Israël, elle mène également sa carrière artistique en France en étant apparentée à l'École de Paris. L'artiste est faite chevalier de la Légion d'honneur en 1925.

¹³⁵⁹ HAVRON, Aviv. « Yemei yérouchalayim » [Les années Jérusalem]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 156

¹³⁶⁰ Le dessinateur séjourne à l'hôpital six mois durant, le corps entièrement plâtré.

¹³⁶¹ Soit en hébreu (translittéré en hébreu), *Ha-po'el yérouchalayim*. Le club est créé en 1926 à Tel Aviv par l'association sportive de l'Ha-Po'el, un organisme dépendant de la Confédération générale des travailleurs hébreux en terre d'Israël.

¹³⁶² Le club du BEITAR de Jérusalem est fondé en 1936 par l'Association sportive BEITAR, affiliée au mouvement du BEITAR, l'organisation de jeunesse de l'Union des sionistes révisionnistes avant 1948. Acronyme constitué des initiales des mots hébreux Brit No'ar Yossef Trumpeldor (Union de la jeunesse Joseph Troumpeldor), il désigne le mouvement de jeunesse sioniste révisionniste avant 1948 et du Hérout, cheville ouvrière des bloc et parti du Likoud ensuite. Zé'ev Jabotinsky, chef et fondateur du mouvement sioniste révisionniste, choisit cette appellation, en raison de l'enracinement qu'elle offre à l'héroïsme juif des temps modernes. Cette dimension ressort aussi du nom de la citadelle de Beitar (en Judée) qui lui est associé. Celle-ci est en effet le lieu où meurent nombre de combattants de la révolte juive de Bar Kokhbah, à la fin 135 EC.

¹³⁶³ HAVRON, Aviv. « Yemei yérouchalayim » [Les années Jérusalem]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.)..., *op. cit.*

¹³⁶⁴ Né CASALS, Pau Casals i Defilló (1876, El Vendrell, province de Tarragone, Espagne – 1973, San Juan, Porto-Rico). Pablo Casals est un violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur espagnol de renommée internationale.

¹³⁶⁵ Né THANT, Maha Thray Sithu U (1909, Pantanaw, Birmanie - 1974, New York, État de New York, États-Unis). Il exerce les fonctions de Secrétaire général des Nations unies de 1961 à 1971 (2 mandats ; 4^e Secrétaire général des Nations unies).

¹³⁶⁶ HAVRON, Aviv. « Yemei yérouchalayim » [Les années Jérusalem]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 163-164.

argent de poche dans l'achat des rares magazines illustrés étrangers disponibles en Israël¹³⁶⁷. Sa collection de *Mad Magazine*, revue phare de la bande dessinée américaine alternative, devient vite imposante et l'influence dès ses 14-15 ans. Il s'estime être largement redevable aux formes d'humour qu'elle privilégie, et qu'il pille systématiquement tout le long de sa carrière.

L'artiste publie, sous le pseudonyme de Doudou, à l'âge de 16 ans, sa première bande dessinée¹³⁶⁸, *Zviqa le sabra rencontre le groupe les Beatles*¹³⁶⁹, dans le magazine pour enfants et de la jeunesse, *Ha-'Aretz Chélanou*. Il y tient dès lors la rubrique « Zviqa le sabra », un travail pour lequel il est « relativement » très bien rémunéré. Son autobiographie humoristique intitulée « Qui est Doudou ?¹³⁷⁰ », publiée dans la rubrique « Tirée des carnets du journaliste¹³⁷¹ » du même périodique, est saluée chaleureusement par son rédacteur en chef Ya'aqov Ashman.

Adolescent, Doudou Géva exécute au crayon avec virtuosité des dessins de musiciens jouant au théâtre à Jérusalem. Il ne reçoit pourtant aucune formation artistique formelle, sa mère l'ayant empêché en classe 11¹³⁷² de quitter le lycée et d'intégrer l'École d'art et de design Betsalel. Dans sa jeunesse, la grande figure de référence de Doudou Géva est Pablo Picasso¹³⁷³ (1881-1973). Il lui emprunte son trait, puisant en particulier dans ses dessins de la période « néo-classique¹³⁷⁴ ». Versé durant son service militaire en 1968 dans le camp d'entraînement du génie d'Adorayim¹³⁷⁵, il est repéré pour ses talents artistiques. Le commandant de la base le nomme adjoint au premier sergent-chef, spécialisé dans les questions artistiques. Jugeant les tâches routinières nuisibles à sa créativité, il couvre les bâtiments de caricatures. Ses nombreux dessins, sur les murs de la salle à manger et dans le bulletin du camp, sont découverts des années plus tard. Doudou Géva collabore durant son service militaire à l'hebdomadaire de l'armée israélienne, *Ba-Mahanéh* et participe aux activités de la troupe théâtrale militaire. Il conçoit de nombreuses illustrations pour des publications et documents de l'armée. Pour l'un de ses commandants, Ya'aqov Gross¹³⁷⁶ (1949-2017), l'artiste est un « soldat joyeux et avide de dessins aériens, déterminé », doué d'un trait qui semble le situer « entre un Arié Navon abstrait et un Yossi Stern léger ».

Pendant sa troisième année de service militaire, le jeune conscrit visite l'exposition de fin d'études des élèves de l'École d'art et de design Betsalel. Bien qu'il estime n'avoir rien à y apprendre¹³⁷⁷, il envisage éventuellement d'y enseigner¹³⁷⁸. Le dessinateur se sent très tôt investi d'une mission : s'inscrire dans la tradition graphique juive israélienne et transmettre la

¹³⁶⁷ *Ibid*, p. 159.

¹³⁶⁸ Sur quatre cases, celle-ci paraît dans le n° 2 de la revue *Ha-'Aretz Chélanou*, daté du 20 septembre 1966.

¹³⁶⁹ Soit en hébreu (translittéré en français), *Tzviqah tsabar pogèch èt ha-hipoussiyot*. Le groupe pop anglais *The Beatles* est dénommé en hébreu *Ha-hipoussiyot*, soit en français les « Les scarabées ».

¹³⁷⁰ Soit en hébreu (translittéré en français), *Mihou doudou*.

¹³⁷¹ Soit en hébreu (translittéré en français), *Mi-finqass ha-'orekh*.

¹³⁷² La classe 11 correspond à la classe de « première » dans les lycées français.

¹³⁷³ Né PICASSO, Pablo Ruiz (1881, Malaga, Espagne – 1973, Mougins, France). Peintre majeur du XXe siècle, sa carrière d'une longévité exceptionnelle, l'amène à changer de style régulièrement et à embrasser plusieurs courants artistiques (classicisme, cubisme, surréalisme). Politiquement identifié au Parti communiste français, dont il est membre depuis 1944, son pacifisme, transcendant ce militantisme, devient universel (tableaux *Guernica*, 1937 ; dessin *Colombe de la paix*, 1949...).

¹³⁷⁴ HAVRON, Aviv. « Yemei yérouchalayim » [Les années Jérusalem]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 14.

¹³⁷⁵ Alors en territoire occupé par l'armée israélienne depuis juin 1967, elle est située entre Hébron (près des monts de Judée, au sud de Jérusalem) et le village d'Al-Dhahiriya. Son appellation anglaise est The Engineering Basic Training Camp of Adoraim.

¹³⁷⁶ GROSS, Ya'aqov (1949, Lodz, Pologne – 2017, Pétah-Tiqvah, État d'Israël).

¹³⁷⁷ HAVRON, Aviv. « Yemei yérouchalayim » [Les années Jérusalem]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 159.

¹³⁷⁸ Ce projet ne se concrétise pas en définitive.

singularité et la richesse des œuvres de Chim'on Tsabar¹³⁷⁹ (1926-2007) et de Nahoum Gutman, deux artistes qui l'ont durablement marqué. Son intention est de bonifier le spectateur, l'éduquer et le transformer¹³⁸⁰, non de faire étalage de sa culture et de son savoir. Il considère Nahoum Gutman comme l'un de ses « pères spirituels », se retrouvant dans chaque dessin, en particulier dans les œuvres « *Le sentier des épluchures d'oranges [...], Les aventures d'un âne tout entier d'azur [...], Les refrains de Bialik [...]* »¹³⁸¹. Pionnier de la bande dessinée israélienne pour Doudou Géva, celui-ci apprécie chez son maître la capacité à intégrer du texte dans le corps du dessin. Cet artiste protéiforme l'inspire si fortement qu'il en reprend certaines créations, comme dans le dessin *Le songe du chevalier Ziq* qu'il publie dans le journal *Ma'ariv* (rubrique « Moral¹³⁸² »), avec pour sous-titre *À la lumière de Nahoum Gutman*¹³⁸³. Cette filiation lui est reconnue au plan institutionnel, l'artiste remportant en décembre 1985 le prix annuel du « livre illustré dans l'esprit de l'œuvre de Nahoum Gutman »¹³⁸⁴.

Doudou Géva entre après son service militaire, en 1971, à la télévision publique israélienne. Intégré à son département graphique, il y travaille comme animateur et costumier. Sa « liberté créative » est totale¹³⁸⁵. Bénéficiant d'un statut protégé aux contours très flous, il entreprend certains projets, assuré de ne pas être congédié à cause de ces derniers. Une fois embauché dans la première et unique chaîne télévisée, personne ne peut être pratiquement licencié. Le personnel n'est pas, en outre, contrôlé durant ses heures de travail¹³⁸⁶. Doudou Géva rencontre cette année dans les studios de la télévision les auteurs du programme satirique *Shampooing*¹³⁸⁷, Éfraïm Sidon¹³⁸⁸ (1946-), Hanokh Marmari¹³⁸⁹ (1948-), B. Mikha'el¹³⁹⁰ (1947-) et Kobi Niv¹³⁹¹ (1947-), tous membres du collectif d'artistes SAKHBAQ¹³⁹².

Doudou Géva illustre ensuite la rubrique satirique politico-sociale *Zoo 'Aretz Zoo* [Ça un pays ça ? ou Zoo du pays Zoo ?] (1973-1976), que celui-ci tient dans l'hebdomadaire contestataire à sensation, *Ha-'Olam Ha-Zéh* – « le summum de la satire israélienne dans les

¹³⁷⁹ TSABAR, Chim'on (1926, Tel Aviv, Palestine mandataire - 2007, Londres, Grande-Bretagne). Doué dès son plus jeune âge pour le dessin, il milite adolescent dans les rangs du mouvement BEITAR puis entre dans le mouvement sioniste extrémiste LEHI, séjournant alors une année en prison (1945-1946). Il intègre le PALMAH, participant à la guerre israélo-arabe de 1948-1949, durant laquelle il est blessé. Embauché au magazine *Ba-Mahanéh* comme dessinateur et éditeur graphique, ses caricatures et illustrations paraissent rapidement dans les principaux journaux israéliens (*Davar*, *'Al Ha-Michmar*, *Ha-'Aretz*...). Voir entrée glossaire « TSABAR, Moché ».

¹³⁸⁰ KEMPINSKI, Tsipah. « 'Ein barvaz bli qatsav » [Pas de caïrd sans boucher]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 246.

¹³⁸¹ HAVRON, Aviv. « Yemei yérouchalayim » [Les années Jérusalem]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 13.

¹³⁸² Soit en hébreu (translittéré en français), *matsav*.

¹³⁸³ Le célèbre illustrateur juif exécute un dessin intitulé *Songe* en 1936.

¹³⁸⁴ Le prix lui est décerné par le Musée d'art Gutman à l'occasion du 5^e anniversaire de la mort de Nahoum Gutman.

¹³⁸⁵ Les employés du département « graphisme » ne dépendent pas artistiquement de leur directeur, absorbé par des tâches administratives, ni des réalisateurs, obligés d'accepter en totalité la production de leurs graphistes.

¹³⁸⁶ HAVRON, Aviv. « Yemei yérouchalayim » [Les années Jérusalem]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 161.

¹³⁸⁷ Soit en hébreu (translittéré en français), *Niqouy roch*. En noir et blanc il est le seul programme humoristique à être alors diffusé à la télévision israélienne.

¹³⁸⁸ SIDON, Éfraïm (1946, Tel Aviv, Palestine mandataire). Voir entrée glossaire « SIDON, Éfraïm ».

¹³⁸⁹ MARMARI, Hanokh (1948, Haïfa, État d'Israël). Après son service militaire effectué dans le département « renseignement » de l'armée, il sort diplômé de l'École d'art et de design Betsalel en 1974 et se met, la même année, à collaborer au programme télévisuel *Niqouy Roch* (1974). Fondateur du quotidien local de Tel Aviv, *Ha-'Ir* (1980) qu'il édite jusqu'en 1984, puis journaliste au *Hadachot* (1984-1993) et rédacteur en chef du quotidien *Ha-'Aretz* (1991-2004), il enseigne en 2005 à l'Académie d'art et de design Betsalel (département « communication visuelle »). Hanokh Marmari dirige les éditions Kinneret Zmora-Bitan (2008). Voir entrée glossaire « MARMARI, Hanokh ».

¹³⁹⁰ Né BRIZON, Mikha'el (1947 ?). Voir entrée glossaire « B., Mikha'el ».

¹³⁹¹ NIV, Kobi (1947, Netanyah, Palestine mandataire). Voir entrée glossaire « NIV, Kobi ».

¹³⁹² Acronyme hébreu composé des initiales des prénoms et noms de ses membres.

années 1970¹³⁹³ ». Ses dessins figurent dans le livre publié en 1975, *Zoo 'Aretz Zoo*¹³⁹⁴ [Ça un pays ça ? ou Zoo du pays Zoo ?], qui reprend son contenu iconoclaste.

Les grandes séries

Entré dans les magazines à diffusion locale du groupe média israélien Schocken *Kol Ha-Ir*¹³⁹⁵, en 1979 et *Ha-Ir*¹³⁹⁶, en 1980, comme dessinateur et graphiste, Doudou Géva y publie ses premières grandes bandes dessinées. Il crée avec Kobi Niv la série *Ahlan et Sahlan*¹³⁹⁷ (1979), son premier opus *Ahlan et Sahlan dans l'affaire du pénalty loupé*¹³⁹⁸, paraissant dans le *Kol Ha-Ir*. La série est également publiée dans le quotidien *Hadachot*¹³⁹⁹, dans la trilogie du *Livre ridicule*¹⁴⁰⁰ : *Livre ridicule* (1981), *Le fils du ridicule* (1983) et *Le ridicule derrière les lignes ennemies* (1985) et reprise dans le livre *Ahlan et Sahlan au Far-West*. Quels que soient les formats de publication, elle connaît un grand succès en Israël. La série *Joseph et ses frères*¹⁴⁰¹, réalisée avec Kobi Niv, paraît également dans l'hebdomadaire *Kol Ha-Ir* (1979). Son héros principal fait l'objet d'une exposition intitulée « Joseph », organisée à la cinémathèque de Tel Aviv (1994), dans laquelle figurent également d'autres œuvres de ce tandem d'artistes. La consécration de cette figure quasi-iconique du paysage culturel israélien intervient avec l'installation de sa statue, pagayant dans une barque¹⁴⁰², à l'entrée du Musée israélien de la caricature et de la bande dessinée de Holon.

Le Canard, au cœur d'une série éponyme, est le troisième personnage majeur de bande dessinée auquel est identifié Doudou Géva. Le récit paraît entre 1984 et 1990 dans le « bloc note » personnel qu'il tient quotidiennement dans le journal *Hadachot*, sous la forme d'un dessin intitulé *Le chant du Canard*¹⁴⁰³. La série y côtoie une seconde rubrique satirique intitulée

¹³⁹³ GARDI, Ami. « Michel kichka medabèr 'al doudou géva be-michkan 'ayin harod » [Michel Kichka raconte Doudou Géva aux étudiants de Betsalel, au Michkan Ayin Harod]. Film vidéo, 2013, 16 mn 28 sec. (couleur) einharodmuseum – mouzei'on ba-tsafon, 16 octobre 2013 [en ligne]. 20 octobre 2013, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=PAOZI TP8we4>. Consulté en janvier 2019.

¹³⁹⁴ B. MICHA'EL (pseud. de Micha'el Brizon), MARMARI, Hanokh, NIV, Kobi, SIDON, Éfraïm et GÉVA, Doudou, CODOR, Dick. *Zoo 'Aretz Zoo*. Tel Aviv (État d'Israël) : A.L. Hotsa'ah Meyouhédèt, 1975, 254 p. ; B. MICHA'EL (pseud. de Micha'el Brizon), MARMARI, Hanokh, NIV, Kobi, SIDON, Éfraïm (texte), GÉVA, Doudou, CODOR, Dick (illustration). *Zoo 'Aretz Zoo*. Tel Aviv (État d'Israël) : Domino Press, 1980, 254 p.

¹³⁹⁵ Hebdomadaire à diffusion locale lancé par le groupe média Schocken en 1979, il est diffusé dans la région de Jérusalem et ses environs. Premier journal du genre en Israël, il prend pour modèle le *Village Voice* new-yorkais. Réputé au plan national pour la qualité de son contenu, la profondeur de ses enquêtes et son non-conformisme « anti-establishment », il est le 4^e journal le plus diffusé du pays dans les années 1980. Concurrencé par le *Yedi'ot 'Aharonot* qui lance *Kol Yérouchalayim* (gratuit), il paraît également en tant que supplément du *Ha-'Aretz* dans les années 2000. La publication bénéficie d'une édition en ligne (2009) et d'une autre, locale, dans une version papier diffusée à Modi'in.

¹³⁹⁶ L'hebdomadaire à diffusion locale *Ha-Ir* est publié par le groupe média Schocken entre 1980 et 2010 et diffusé dans la région de Tel Aviv. D'abord réservé aux abonnés, il est vendu en kiosques le vendredi. Tirant à 115 000 exemplaires (2001), il fusionne avec le supplément *'Akhbar Ha-Ir*, également propriété du groupe média Schocken. Ce dernier cesse de le publier en août 2017.

¹³⁹⁷ Le récit en trois parties *'Ahlan ve-sahlan négèd knoufiyat ha-houmous* [Ahlan et Sahlan contre le gang du houmous] est repris dans *Livre ridicule*, réédité en 2004.

¹³⁹⁸ La série *'Ahlan ve-sahlan be-farachat ha-pendal ha-mefouqechach* [Ahlan et Sahlan dans l'affaire du pénalty loupé] est écrite par Kobi Niv. Elle est publiée ultérieurement sous forme de recueils de bande dessinée. Cet épisode de la série est repris dans le livre : GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. *'Ahlan ve-sahlan be-ma'arav ha-parou'a* [Ahlan et Sahlan au Far-West]. Tel Aviv (État d'Israël) : Adam, 1985, 48 p.

¹³⁹⁹ HAVRON, Aviv. « Yemei yérouchalayim » [Les années Jérusalem]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*

¹⁴⁰⁰ GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. *Séfèr megouhakh* (Ridiculous Book) [Livre ridicule]. Jérusalem : Adam Publishers, 1981, 127 p. ; GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. *Bno chel megouhakh* [Le fils du ridicule]. Jérusalem : Adam, 1983, 127 p. ; GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. *Megouhakh be-'oref ha-'oyev* [Le ridicule derrière les lignes ennemies]. Jérusalem : Adam, 1985, 123 p.

¹⁴⁰¹ Soit en hébreu (translittéré en français), *Yossef ve-'éhav*. Les noms de la série et de son héros Joseph, font explicitement référence au récit biblique (pour l'essentiel figurant dans Genèse, 30, 37 et 50).

¹⁴⁰² Voir site du Musée israélien de la caricature et de la bande dessinée (<http://www.cartoon.org.il/>).

¹⁴⁰³ Soit en hébreu, *Chirat ha-barvaz*. Le premier dessin paraît dans le numéro daté du 4 mars 1984 (p. 2). Publié quotidiennement dans ce journal, il est placé sous l'éditorial de la rédaction. Les dessins de la série pour l'année 1986 sont envoyés depuis Paris, par l'artiste qui y séjourne depuis l'année précédente avec sa famille.

*Débris de vie*¹⁴⁰⁴. Des têtes de canard complétant des corps humains figurent aussi dans la courte bande dessinée *Le rouleau des têtes d'oiseaux*¹⁴⁰⁵, publiée en mars 1986 dans le magazine *Kol Ha-'Ir*. Doudou Géva représente ainsi les Perses, faisant ici explicitement référence au rouleau d'Esther¹⁴⁰⁶, dont il livre sa version. Les dessins du Canard réalisés pour le journal *Hadachot*, augmentés d'autres productions spécialement créées pour l'occasion, sont réunis dans le livre *Le canard*¹⁴⁰⁷, publié en 1994.

L'animal fétiche de l'artiste est à nouveau dessiné, entre 2001 et 2005, dans la rubrique satirique hebdomadaire « Le silence du Canard¹⁴⁰⁸ », qu'il tient dans les journaux à diffusion locale *Kol Ha-'Ir* et *Ha-'Ir* et le quotidien national *Ha-'Aretz*. Signe de la valeur emblématique du Canard pour l'artiste, son nom apparaît dans la dénomination de la société Les Éditions du Canard¹⁴⁰⁹, que Doudou Géva fonde en 2005 avec Ofra Rodner¹⁴¹⁰ (1974-) et Yami Wisler¹⁴¹¹ (1978-). Les aventures du Canard sont racontées une dernière fois dans l'ultime livre de Doudou Géva, *Le silence du canard*¹⁴¹², publié en 2005 après sa mort.

Le Canard accompagne son créateur dans sa dernière demeure, sa représentation dessinée figurant sur sa pierre tombale, dans le carré du cimetière où il est enterré¹⁴¹³. Sa philosophie est célébrée dans le second numéro de la revue *Sifrouit Zolah* publié le 15 février 2005 aux Éditions du Canard pour le premier anniversaire de la mort de l'artiste. Les éditeurs souhaitent concrétiser « le rêve du Canard dans tout son potentiel, dans un grand format en couleurs et un engagement de qualité¹⁴¹⁴. »

La figure du Canard accède au rang d'icône nationale le 15 avril 2008, avec l'installation d'un canard géant, haut de 10 m en matériau composite jaune, trois semaines durant sur le bâtiment de la mairie de Tel Aviv-Jaffa¹⁴¹⁵. L'événement ouvre les cérémonies célébrant le 100^e anniversaire de la ville de Tel Aviv. À l'occasion de la journée de l'Indépendance, le 15 mai 2008, la statue géante est définitivement transférée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon. Le Canard devient citoyen d'honneur de la ville de Tel Aviv

¹⁴⁰⁴ Soit en hébreu (translittéré en français), *Ressissei hayim*.

¹⁴⁰⁵ Soit en hébreu (translittéré en français), *Megilat rochei ha-tsiporim*. L'artiste prend le contrepied du manuscrit (également appelé *Le rouleau des têtes d'oiseaux*, conçu en 1300 dans le sud de l'Allemagne), relatant le récit traditionnel de la Pâque juive (*Haggadah*). Les Hébreux, à l'inverse des Égyptiens dans l'œuvre de Doudou Géva, y sont représentés comme des créatures hybrides, corps d'humains et têtes d'oiseaux.

¹⁴⁰⁶ XXIV^e livre de l'Ancien Testament, il rapporte (les faits survenus aux Juifs exilés à Babylone – notamment leur survie miraculeuse, commémorés ensuite par les communautés juives au fil de leur histoire, chaque année à l'occasion de la fête de Pourim).

¹⁴⁰⁷ GÉVA, Doudou. *Ha-barvaz le-lo donald duck* [Le canard, sans Donald Duck]. Tel Aviv (État d'Israël) : Ha-Kibboutz Ha-Me'ouhad, coll. « Sifrei Siman Kriyah », 1994 (5754), 400 p. Le récit *Moby Dick* est retiré de l'ouvrage en décembre 1994, suite à la décision de la Cour suprême de justice israélienne saisie par la Walt Disney Cie, condamnant l'éditeur du livre pour plagiat.

¹⁴⁰⁸ Soit en hébreu (translittéré en français), *Chtiqat ha-barvaz*.

¹⁴⁰⁹ Soit en hébreu (translittéré en français), *Hotsa'at ha-barvaz*. Cette maison d'édition indépendante cesse ses activités en 2006, un an après le décès de Doudou Géva.

¹⁴¹⁰ RODNER, Ofra (1974 ?). Romancière et journaliste à l'hebdomadaire *Ha-'Ir*.

¹⁴¹¹ Né WISLER, Benjamin (1978 ?). Musicien, compositeur, scénariste et réalisateur. Voir entrée glossaire « WISLER, Yami ».

¹⁴¹² Le livre comprend une sélection des dessins publiés sur une case, dans la rubrique éponyme tenue par le dessinateur dans les journaux où la série paraît.

¹⁴¹³ SARNA, Yig'al. « 'Adayn 'optimi: doudou géva vecha-barvaz » [Encore optimiste : Doudou Géva et le Canard] *ed re'iya* [en ligne]. 15 février 2005, URL : <http://igalsarna.wordpress.com/2012/02/15>. Consulté en janvier 2019.

¹⁴¹⁴ RODNER, Ofra (édition et diffusion). *Sifrouit zolah 6: ha-barvaz houssal* [Littérature de gare 6 : le Canard liquidé]. Tel Aviv (État d'Israël) : Hotsa'at Ha-Barvaz, 2006 (5766), 56 p. La revue est publiée sous la responsabilité d'Ofra Rodner et des enfants de Doudou Géva, Aharon et Tami.

¹⁴¹⁵ Doudou Géva conçoit ce projet en 2003 avec le collectif *Qvoutsat medinat tel aviv* [Collectif de l'État d'Israël] comme un acte de transformation de la ville en un lieu rempli de « joie de vivre et d'esprit artistique libre ». Voir KUBERBOIM, Rona. « Tehi medinat tel aviv » [Vive l'État de Tel Aviv] *ha-'ir* [en ligne]. 8 mai 2003, URL : <http://www.possibleworlds.co.il/articles/hairDan1.htm>. Consulté en janvier 2019.

le 2 octobre 2008, à l'occasion d'une cérémonie organisée par son maire Ron Houl'da'i¹⁴¹⁶ (1944). La statue officielle du Canard est finalement installée square Massaryk, à Tel Aviv, où elle est inaugurée le 17 septembre 2009.

Durant sa carrière, Doudou Géva conçoit d'autres bandes dessinées, seul ou en tandem, publiées dans les journaux auxquels il collabore¹⁴¹⁷. Leur contenu satirique et corrosif reste toujours marqué par un humour noir, plus ou moins macabre. Parmi les séries ressortent plus particulièrement *Le chevalier Ziq*¹⁴¹⁸ (la problématique de l'optimiste défait devant la réalité de la vie), *Les dinosaures*¹⁴¹⁹ (une série conçue comme une succession de peintures miniatures), *Le chemin du bonheur*¹⁴²⁰ (un indice de l'agressivité de l'artiste et des frasques médiatico-judiciaires qu'elle suscite) et *Kofiko*¹⁴²¹ à *Auschwitz*¹⁴²² (une interrogation, par son aspect dérangeant, sur les limites de la représentation et de l'humour concernant la *shoah*).

Un touche-à-tout du journalisme et des médias israéliens

Doudou Géva est une figure marquante du journalisme satirique israélien des années 1980 jusqu'à sa mort. Créateur en 1984 avec d'autres journalistes du quotidien *Hadachot*, il assiste à sa fermeture le 29 novembre 1993. Davantage « club de créateurs » que journal, sans statut particulier reconnu au journaliste politique ou au correspondant de guerre, le poste occupé n'y signifie pas grand-chose. Le rôle joué par Doudou Géva dans ce quotidien est pourtant déterminant. La formule « minimum d'édition, maximum de créativité » le favorise. Plus le collaborateur prend des initiatives « plus il est brillant », plus « il est servi ». Doudou Géva peut ainsi, comme d'autres, « dicter l'agenda du journal sans aucun problème¹⁴²³ ».

L'artiste collabore momentanément en 1986 à Paris, au supplément « bande dessinée » du journal *Le Matin de Paris*¹⁴²⁴, à l'hebdomadaire satirique *Le Canard enchaîné*¹⁴²⁵ et au

¹⁴¹⁶ HOULDA'I, Ron (1944, Houl'da, Palestine mandataire). 10^e maire de Tel-Aviv-Jaffa, il exerce ses fonctions sans discontinuer depuis 1998, pour le compte du Parti du Travail israélien.

¹⁴¹⁷ Doudou Géva collabore pour les autres récits illustrés, avec les publications du groupe média Schocken, de 2001 à 2005.

¹⁴¹⁸ Soit en hébreu, *Ha-'abir ziq*. Créée avec Kobi Niv, la série est publiée entre 1976 et 1992. GÉVA, Doudou et MARMARI, Hanokh. *Ha-'abir ziq: trilogyah* [Le chevalier Ziq, trilogie] ; *Ha-'abir ziq ou-vat ha-mélèkh* [Le chevalier Ziq et la fille du roi] ; *Ha-'abir ziq ve-'ichto chel tarnégol bahir* [Le chevalier Ziq et la femme d'un important coq] ; *Yissourei ha-'abir ziq ha-tsa'ir* [Les tourments du jeune chevalier Ziq]. Jérusalem : Ziq & Glick, 1976, 60 p. (pagination indiquée pour la réédition de 1983). Le livre réunit les fac-similés des différentes planches déjà publiées dans la presse.

¹⁴¹⁹ GÉVA, Doudou. *Ha-dinosaurim* [Les dinosaures]. Tel Aviv (État d'Israël) : Zman Tel Aviv, 1992. Les dessins originaux sont réalisés à la gouache sur transparents, dans un format original (54cm x 37cm).

¹⁴²⁰ La rubrique paraît dans les années 1993-1994.

¹⁴²¹ La collection de livres pour enfants « Kofiko » est l'œuvre de Tamar Bornstein-Lazar (1929). Centrée autour d'un personnage de singe anthropomorphe, voyageur et futé, elle est lancée en 1957, le héros lui-même apparaissant en 1951 pour la première fois. Le succès est phénoménal, la série et son héros étant l'une des plus populaires auprès des enfants israéliens.

¹⁴²² La série, créée dans les années 1990, paraît sous sa version définitive le 26 avril 2004 dans la version du journal *Ha-'Aretz* en ligne. Elle est à nouveau mise en ligne le 15 février 2005 sur le site Walla!, dépendant du même groupe de presse, Schocken. GÉVA Doudou. « Kofiko be-auschwitz » [Kofiko à Auschwitz] *walla!* [en ligne]. 15 février 2005, URL : <http://e.walla.co.il/item671429>. Consulté en janvier 2019.

¹⁴²³ ROTHOLZ, Rami. In BIBLIOWICZ, Gaby. *Massa'ot ha-barvaz chel doudou géva* [Les voyages du Canard de Doudou Géva]. DVD (film documentaire). Tel Aviv (État d'Israël) : Modi and Anat Ltd (Anat Zeltzer et Modi Bar-On), 2009, 72 mn (couleur et n&b) *modi.anat* [en ligne]. 14 octobre 2013, URL : <http://www.youtube.com/watch?v=aOdx3tMaLxQ>. Consulté en janvier 2019.

¹⁴²⁴ Lancé par Claude Perdriel (1926-) en 1977, le quotidien paraît jusqu'en 1987. Structurellement dépendant de l'hebdomadaire *Le Nouvel Observateur*, l'essentiel de sa rédaction en est issu. Davantage publication à vocation politique que commerciale, le contenu est très marqué par une orientation socialiste, voire constitue un relai pour le courant de Michel Rocard (1930-2016) au sein du Parti socialiste des années 1970-1980. Celui-ci, ministre dans le gouvernement socialiste de l'époque (1981-1984), défend le projet d'une « nouvelle gauche », plus proche d'un néolibéralisme social que des thèses sociales-démocrates classiques.

¹⁴²⁵ Fondé en septembre 1915 par Jeanne et Maurice Maréchal, cet hebdomadaire satirique occupe un rôle de premier plan dans l'univers de la presse française, tant par la qualité de ses intervenants artistiques (illustrateurs et caricaturistes) comme Moisan (1907-1987), que l'analyse de faits de société qu'il propose et, très souvent, qu'il révèle au grand public. D'abord proche des partis de la gauche française, puis politiquement indépendant, le journal dévoile entre autre les dessous de la carrière de Maurice Papon (1910-2007) et de ceux de « l'affaire des diamants du président Bokassa » (1973-1979).

magazine d'information juive *L'Arche*¹⁴²⁶. Il travaille en 1993 aux trois principaux quotidiens israéliens : *Yedi'ot 'Aḥaronot*, *Ma'ariv* et *Ha-'Aretz* et aux journaux à diffusion locale qui leur sont liés. Son activité artistique comprend un important volet « illustrations ». Il travaille ainsi sur des adaptations de contes pour enfants en hébreu : certains contes des frères Grimm¹⁴²⁷, *Les contes des mille et une nuits* (1980-1982), *Le plus grand menteur du monde*¹⁴²⁸ (1982) d'Anton Shamas (1950-) et d'autres encore. Ses dessins figurent également sur les pochettes des disques *Chat noir*¹⁴²⁹ (1989) de la vedette de la musique rock israélienne, Zé'ev Téné¹⁴³⁰ (1947-) et *Jouets de la vieille école*¹⁴³¹, du groupe Tsémed Ré'out¹⁴³² (2000), avec le Collectif du Trou. Outre les tons très criards et une volonté de provoquer, ce collectif crée un récit illustré en épisodes, dans le livret accompagnant le disque.

Principal pionnier du vidéo-clip israélien, à défaut d'en être son inventeur, il réalise, en 1974, les clips de deux succès de la grande vedette israélienne de folk-rock Arik Einstein¹⁴³³ (1939-2013), *Quand tu pleures tu n'es pas belle*¹⁴³⁴ et *Café turc*¹⁴³⁵. Sa renommée publique est immédiate. Il intègre l'élite artistique israélienne des années 1970. Son film d'animation, *Petite étoile*¹⁴³⁶, premier film du genre sorti en Israël (1977), après deux années de travail, est sélectionné pour le festival du film d'animation de Zagreb cette même année. Doudou Géva conçoit en 1979, avec Yohanan Lakicevic¹⁴³⁷ (1943-), les séquences de transition¹⁴³⁸ insérées durant la retransmission télévisée du concours de l'Eurovision depuis Jérusalem, où il se déroule. Il réalise ensuite une série de films d'animation pour le fabricant d'outils de coupe Hishkar au début des années 1990¹⁴³⁹. Sa dernière œuvre d'animation, la série *Les Chimchonim*, est diffusée en 1994 par la seconde chaîne de la télévision israélienne. Malgré son grand succès,

¹⁴²⁶ Magazine communautaire juif créé en 1957, son rythme de parution est variable (mensuel, bimensuel, trimestriel). Structurellement lié à l'Association « Le Fonds social juif unifié », il est caractérisé par la qualité de son contenu rédactionnel et le prestige de certains de ses intervenants. Doudou Géva signe ainsi le dessin intitulé « Un moment de faiblesse ». Reproduction in KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 41.

¹⁴²⁷ GRIMM Jacob (1785-1863) et GRIMM Wilhelm (1786-1859) sont nés à Hanau (Hesse-Cassel) et morts à Berlin (Prusse). Ils collectent leur vie durant quelques 239 légendes et contes qu'ils réécrivent dans un style très personnel (*Blanche-Neige, Hansel et Gretel*, 1812 ; *Le joueur de flûte de Hamelin*, 1816, etc.).

¹⁴²⁸ SHAMAS, Anton et GÉVA, Doudou. *Ha-chaqran ha-khi gadol ba-'olam* [Le plus grand menteur du monde]. Jérusalem : Keter, 1982, 12 p. Le livre est réédité en 2011 dans un format comprenant 26 p. Le romancier arabe palestinien, est alors citoyen israélien.

¹⁴²⁹ Soit en hébreu (translittéré en français), *Ḥatoul chaḥor*.

¹⁴³⁰ Né TANNENBAUM, Zigmund (1947, Pologne). L'artiste est un personnage central de la scène musicale rock israélienne. Outre les 12 albums sortis entre 1987 et 2019, il compose plusieurs musiques de films (*Valse avec Bachir* ...).

¹⁴³¹ Soit en hébreu (translittéré en français), *Tsa'atsou'im méha-beit séfêr ha-yachan*.

¹⁴³² Tandem de musiciens de la scène musicale rock israélienne formé en 1995 par Ma'or Cohen (1974) et Re'a Mokhiah (1971). Les deux enregistrent leur unique album la même année - *Tsa'atsou'im méha-beit séfêr ha-yachan* [Les jouets de la vieille école] - et le publient en 2000.

¹⁴³³ Né EINSTEIN, Arié Leib (1939, Tel Aviv, Palestine mandataire - 2013, État d'Israël). L'artiste démarre sa carrière dans la troupe de théâtre militaire du NAHAL puis enchaîne sur 40 ans d'activité musicale (44 albums), d'acteur (11 films de cinéma et de télévision) et de compositeur de musiques de film (11 crédits). Sa très grande popularité transcende les clivages laïques-religieux et gauche-droite, comme en témoigne l'oraison funèbre prononcée par Ouri Zohar (1935 ; célèbre acteur et réalisateur de cinéma devenu sur le tard rabbin ultra-orthodoxe, proche du Parti SHAS) et la présence à ses obsèques du Premier ministre Benjamin Nétanyahou (Likoud) et le maire de Tel-Aviv, travailliste Ron Houl'da'i.

¹⁴³⁴ Soit en hébreu, *Kché-'at bokhah 'at lo yafah*. Le titre figure sur le 3^e album de l'artiste, *Poozy*, sorti en 1969.

¹⁴³⁵ La chanson *Café tourqi* figure sur le 7^e album du chanteur (1971), *Be-déché 'etsel 'avigdor* [Sur la pelouse chez Avigdor].

¹⁴³⁶ Soit en hébreu, *Kokhav qatan*. Mélange d'animations et de photos, le film est techniquement délicat à réaliser. Outre un travail méticuleux et long sur les dessins, les photos d'intérieur et d'extérieur et la construction de décors gigantesques, il commande d'ajuster précisément les mouvements des dessins aux photographies sur lesquelles ils sont juxtaposés.

¹⁴³⁷ Né LAKICEVIC, Yohanan (1943, Yougoslavie). Arrivé en Israël en 1951, l'artiste étudie l'animation à l'Académie d'art Betsalel avant d'intégrer comme concepteur graphique, animateur (de dessins animés) et créateur de décors, la télévision israélienne où il travaille jusqu'en 2005. Yohanan Lakicevic mène, en parallèle, une carrière de caricaturiste à succès (publié dans les journaux *Ḥadachot*, *Monitin*, *Kol Yérouchalayim*) et d'illustrateur d'ouvrages (une vingtaine de livres illustrés entre 1977 et 2008). Exposant à l'occasion ses œuvres en solo, il est également réputé pour certains de ses dessins publicitaires.

¹⁴³⁸ Celles-ci prennent la forme de peintures à l'eau exécutées sur papier.

¹⁴³⁹ Cette série de films lui vaut d'obtenir le premier prix du Festival européen du court-métrage industriel.

la direction ne renouvelle pas le contrat pour une deuxième saison. La télévision israélienne diffuse la série à plusieurs reprises après le décès de son auteur.

Pionnier d'une culture alternative israélienne

Doudou Géva contribue largement à la naissance d'une culture alternative locale dans les domaines de la bande dessinée et de l'illustration, en participant en 1998, à la création du Collectif du Trou avec Tamir Shefer et Zé'ev Engelmayer, deux autres bédéistes et illustrateurs aussi renommés que lui pour leur collaboration à de grands quotidiens et des éditeurs de renom. Après la dissolution de ce collectif en 2001, Doudou Géva crée en 2003, avec d'autres artistes, le Collectif A4, qui publie des travaux de la quasi-totalité des dessinateurs et illustrateurs de l'époque – certains très connus comme Ouri Fink. Ce collectif se dissout durant l'année 2004, moins d'un an après sa création.

Doudou Géva fonde en parallèle en 2002 un autre collectif d'artistes indépendants israéliens pluridisciplinaires avec Ofra Rodner et Yami Wisler, publiant dans ce cadre des revues largement inspirées des magazines des années 1950-1960 (*Bull*¹⁴⁴⁰, *Popeye*, *Tarzan*, *Ha-'Olam Ha-Zéh...*). Le dessinateur lance deux plus tard avec Ofra Rodner, le projet « Littérature de gare¹⁴⁴¹ », une entreprise de création artistique alternative et pluridisciplinaire. Une revue éponyme¹⁴⁴² est publiée dans ce cadre, qui cesse de paraître à la mort de l'artiste. Son décès brutal d'une crise cardiaque à son domicile de Tel Aviv, le 15 février 2005 frappe les esprits. Le satiriste est porté en terre le lendemain dans le cimetière du kibboutz Einat, situé à l'est de la ville.

Doudou Géva est un véritable « drogué du travail¹⁴⁴³ », écrivant 36 livres et tenant d'innombrables rubriques en bandes dessinées dans plusieurs journaux israéliens. À ces activités, s'ajoutent l'illustration d'un grand nombre de livres, la création de cartes de vœux sur lesquelles figurent certains de ses dessins¹⁴⁴⁴ et la participation à plusieurs projets multimédia. Travaillant depuis l'âge de 20 ans jusqu'à 55 ans, son œuvre influence quasiment deux générations d'artistes¹⁴⁴⁵. Elle est célébrée deux ans après sa mort par une importante rétrospective intitulée *Doudou Géva, le sens de la vie*¹⁴⁴⁶, au Musée d'art Nahoum Gutman. L'événement réunit un échantillon représentatif de son travail¹⁴⁴⁷.

120 artistes israéliens rendent hommage au dessinateur en février 2015 pour le 10^e anniversaire de sa mort, reprenant chacun dans son style, des dessins de l'artiste dans le cadre d'une exposition organisée par Tsahi Farber. Le catalogue qui en est tiré, intitulé

¹⁴⁴⁰ Magazine israélien créé en 1965 par Chmou'el Mor, Maxim Gilan (1931-2005) et Yitshaq Gutman, inspiré des tabloïds anglais de l'époque, il propose un contenu mêlant images érotiques, voire pornographiques, articles à sensation, rubriques politiques, reportages fouillés, le tout parfois dans un style argotique. Dans un ton contestataire, anti-establishment, *Bull*, dirigé jusqu'à sa fermeture en 1989 par Chmou'el Mor, son premier rédacteur en chef (1965-1972), publie des informations sensibles qui font scandale. Le reportage publié en décembre 1966 (n°74) révèle l'implication des services de renseignements israéliens dans l'assassinat de Mehdi Ben Barka (1920-1965), une information qui s'avère ultérieurement exacte. Ce scoop vaut à Chmou'el Mor et Maxim Gilan, d'être emprisonnés 135 jours, avant d'être graciés en 1967 par le président de l'État Zalman Shazar (1889-1974).

¹⁴⁴¹ Soit en hébreu (translittéré en français), *Sifroul zolah*.

¹⁴⁴² Un seul numéro paraît du vivant de Doudou Géva, le second *Sifroul zolah 6* [Littérature de gare 6] est publié en hommage à l'artiste en 2006. La maison d'édition publiant le magazine, cesse ses activités cette même année.

¹⁴⁴³ KEMPINSKI, Tsipah. 'Ein barvaz bli qatsav. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.). *Doudou géva, péchèr ha-ḥayim*, op. cit. Certains projets, bien qu'entamés, ne voient pas le jour, comme le livre préparé en 1980 avec Hanokh Marmari intitulé *Scandal ba-'iriyah* [Scandale à la mairie]; plusieurs planches intermédiaires sont reproduites dans KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), op. cit., p. 66-68.

¹⁴⁴⁴ Les dessins sont exécutés à la peinture à l'eau sur papier.

¹⁴⁴⁵ GARDI, Ami. « Michel kichka medabèr 'al doudou géva be-michkan 'ayin ḥarod » [Michel Kichka raconte Doudou Géva aux étudiants de Betsalel, au Michkan Ayin Harod], op. cit.

¹⁴⁴⁶ Soit en hébreu (translittéré en français), *Doudou géva, péchèr ha-ḥayim*. L'exposition se tient du 30 novembre 2006 au 17 mars 2007.

¹⁴⁴⁷ L'œuvre de Doudou Géva comprend, selon la commissaire de l'exposition, des milliers de feuilles, cahiers, esquisses, rubriques de journaux, films d'animation, illustrations, livres et caricatures.

*Encore optimiste, des artistes dessinent Doudou Géva*¹⁴⁴⁸, réunit 70 créations originales de ses contributeurs.

L'acte créatif chez Doudou Géva est intimement lié à sa personnalité que résume Tsipah Kempinski (1957-), rédactrice en chef de trois des journaux israéliens où il a travaillé et coéditrice du catalogue de l'exposition de 2007 : « un genre de fils unique, gâté et brillant, en même temps un anarchiste trublion, attiré sans cesse par l'autorité contre laquelle se révolter, agitateur de rédactions de presse, atisant et critiquant, en colère et travaillant sans cesse. » Toujours mentalement dans « le besoin d'un cadre pour le briser » et qui disparaît avec lui si celui-ci cesse d'exister¹⁴⁴⁹.

b. Langage visuel utilisé : textes et images

Techniques et matériaux

Sa vie durant, Doudou Géva¹⁴⁵⁰ se passionne pour la littérature, dévorant toute sorte de livres (art, histoire, biographies...), vouant une fascination pour les écrivains russes Léon Tolstoï¹⁴⁵¹ (1828-1910) et Fiodor Dostoïevski¹⁴⁵² (1821-1881). Ses connaissances accumulées dépassent « largement ce qu'un élève moyen ingurgite pendant ses études¹⁴⁵³ ». Doudou Géva maîtrise rapidement l'art du trait, remplissant au fil de sa jeunesse des dizaines de pages d'un cahier à dessins ordinaire, de portraits de membres de sa famille et d'invités de cette dernière. Autodidacte à 20 ans, sa virtuosité est naturelle. Le geste rapide et l'œil vif, il restitue fidèlement sans lever le crayon de la page « les traits du visage, la posture dans l'espace et la masse corporelle ».

Le dessinateur aborde, sa vie durant, tous les styles artistiques jusqu'à dominer techniquement son sujet. Sur le plan professionnel, le dessin est son outil de prédilection. Celui-ci est associé à l'écriture, dans sa dimension littéraire, et à une capacité à capter les « nuances subtiles de la langue hébraïque ». La diversité de sa production (bande dessinée, caricature, illustration, etc.) atteste de son sens aigu du mot et de l'intelligence avec laquelle il le marie à l'image. Au cours de sa carrière, Doudou Géva écrit et dessine à la main sans jamais utiliser l'ordinateur. Son trait, « net et précis », ne nécessite quasiment jamais de rectification¹⁴⁵⁴. Le dessin est agrémenté d'un texte tranchant, œuvre d'abord de ses « compagnons de route » (Kobi Niv, Hanokh Marmari, Éfraïm Kishon et d'autres), puis de sa propre veine. L'aptitude à écrire, prompt et légère, traduit dans le même temps « la tristesse, la douleur, l'anéantissement¹⁴⁵⁵ ».

Doudou Géva travaille à l'âge précédant internet : celui du « scanner à domicile », de la « photocopieuse [...] du Tipp-Ex [...] des ciseaux et du ruban adhésif. » Son intérêt pour les procédés graphiques, quelles que soient les textures et techniques utilisées, est évident¹⁴⁵⁶.

¹⁴⁴⁸ FARBER, Tsahi (ed.). *'Adayin 'optimim, 'omamin metsayrim doudou géva* (Still Optimistic, Illustrators in Tribute to Doudou Géva) [Encore optimistes, des artistes dessinent Doudou Géva]. Or Yehuda, Holon (État d'Israël) : Zmora-Bitan ; Holon Institute of Technology, 2015 (5775), 128 p.

¹⁴⁴⁹ *Idem*.

¹⁴⁵⁰ Les représentations de l'Arabe (palestinien et autre) et des scènes qui racontent les relations judéo-arabes et le conflit israélo-palestinien, dessinées par Doudou Géva, figurent dans le second volet du développement consacré à l'artiste. Ces analyses sont étroitement corrélées avec les trois points de la partie consacrée aux spécificités de sa biographie.

¹⁴⁵¹ Né NIKOLAÏEVITCH, Lev (1828, Iasnaïa Poliana – 1910, Astapovo, Empire russe, Russie actuelle). Comptant parmi les plus importants romanciers et dramaturges russes (*Guerre et paix*, 1867-1869, *Anna Karénine*, 1877, etc.), il développe également une philosophie mêlant christianisme mystique, antimatérialisme et éthique spirituelle.

¹⁴⁵² Né DOSTOÏEVSKI, Fiodor Mikhaïlovitch (1821, Moscou – 1881, Saint Pétersbourg, Empire russe, Russie actuelle). Romancier majeur de la littérature mondiale, il est notamment l'auteur de *Crimes et châtements* (1866) et de *Les frères Karamazov* (1880).

¹⁴⁵³ Entretien avec Ouri Géva, frère unique du dessinateur. In HAVRON, Aviv. « Yemei yérouchalayim » [Les années Jérusalem]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 156.

¹⁴⁵⁴ SARNA, Yig'al. « 'Adayn 'optimi: doudou géva veva-barvaz », *op. cit.*

¹⁴⁵⁵ *Idem*.

¹⁴⁵⁶ GARDI, Ami. « Michel kichka medabèr 'al doudou géva be-michkan 'ayin harod » [Michel Kichka raconte Doudou Géva aux étudiants de Betsalel, au Michkan Ayin Harod], *op. cit.*

Il emploie ainsi la peinture à l'eau (aquarelle, gouache, acrylique¹⁴⁵⁷...), l'encre, le feutre, le crayon (noir ou de couleur) sur papier et transparents. L'ordinateur et une photocopieuse de marque Rank Xerox lui servent à l'occasion pour composer ses planches, y associer les personnages aux textes, notamment pour des dessins préparatoires¹⁴⁵⁸. L'acrylique, agrégée à des papiers autocollants et l'huile lui servent également pour ses dessins, en particulier ceux représentant le Canard¹⁴⁵⁹. Il utilise également l'huile sur bois pour figurer ce dernier. Le dessinateur sait produire un grand effet visuel avec une économie de moyens, comme l'atteste sa création *Dans les méandres de la vie*¹⁴⁶⁰ (1985), basée sur la technique du collage ou encore les illustrations de son récit *Kofiko à Auschwitz* (2004). La technique du collage est qualifiable chez l'artiste d'« art de la combine ». Elle génère un sentiment de plaisir chez le spectateur israélien, capable d'identifier les éléments de sa composition. Doudou Géva récupère des éléments du paysage local, comme des rues dans lesquelles il a vécu, et associe entre eux des éléments très disparates : une gravure de paysage datant du XX^e siècle avec la photographie du corps d'une jeune femme en bikini (extraite d'un numéro de la revue *Playboy* des années 1960) ; le visage du personnage du héros de la collection de livres pour enfants, Chipopo¹⁴⁶¹ ; le bâtiment de la mairie de Tel Aviv avec des dinosaures en train de danser sur son toit.

La technique du Letraset¹⁴⁶² est combinée avec un usage simple du feutre sur papier, comme dans la planche *Dossier 1336 C*¹⁴⁶³. Des êtres hybrides, protéiformes et désincarnés y sont représentés près d'un cercle au milieu d'une pièce, prisonniers de l'espace et de leur activité routinière. Le Letraset offre à l'artiste le moyen de reproduire la sensation de l'étrangeté et, par la même, d'empêcher le spectateur de s'identifier au personnage.

Le style de Doudou Géva, avant de contribuer à la rubrique « Zoo 'Aretz Zoo » [Ça un pays ça ? ou Zoo du pays Zoo ?]¹⁴⁶⁴ en 1974-1975, se caractérise par un trait arrondi, fin et hétérogène. Il évolue progressivement dans le dessin de presse, vers une simplicité voisine du dessin enfantin, volontairement désordonné et paresseux et immédiatement reconnaissable. Son dessin devient beaucoup plus subtil, tant par le style que par la composition, dès qu'il s'agit d'œuvres originales. Doudou Géva conçoit avec d'autres artistes, le livre *Zoo 'Aretz Zoo*, réunissant une partie du contenu de la rubrique éponyme tenue dans le *Ha-'Olam Ha-Zéh*. Ses illustrations servent un projet caractérisé par un foisonnement d'idées, d'opinions et de modes d'expression. Le style et les thèmes changent presque à chaque page, l'essentiel étant de subvertir par la parodie, la contrefaçon et le détournement, les dogmes et modèles dominants de la culture israélienne des années 1970. Abandonnant ensuite son style naïf et enfantin et l'emploi de perspectives délibérément déformées, il se rapproche de sa signature stylistique, précise et économe¹⁴⁶⁵, adoptée dans la série du Chevalier Ziq en 1976. Cette œuvre semble être le meilleur livre auquel il ait été associé¹⁴⁶⁶.

¹⁴⁵⁷ Type de peinture synthétique mêlant pigments (au sens de substance) d'origine minérale, organique ou synthétique et résines synthétiques, de type polyacryliques ou polyvinyliques.

¹⁴⁵⁸ Série *Ha-'adam chéba-ḥayah, machal ou-chminah* [L'homme dans l'animal, parabole et sarcasme]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 97-99.

¹⁴⁵⁹ Début des années 1990. Certains dessins sont reproduits dans KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 194.

¹⁴⁶⁰ Soit en hébreu (translittéré en français), *Be-niftoulei ha-ḥayim*. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 138 ; collage format 29 cm x 37, 5 cm.

¹⁴⁶¹ Célèbre personnage de singe, fils de Kofiko, un autre héros de la littérature pour enfants israélienne, également singe anthropomorphe, il apparaît dans la collection de livres pour enfants « Chipopo », créée en 1960 par Tamar Bornstein-Lazar.

¹⁴⁶² Procédé de transfert sur papier de lettres surimprimées sur feuille plastique (principe de la décalcomanie).

¹⁴⁶³ Voir reproduction in KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 62.

¹⁴⁶⁴ Cette rubrique est intégrée au magazine de 1973 à 1976.

¹⁴⁶⁵ HAVRON, Aviv. « Yemei yérouchalayim » [Les années Jérusalem]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 161.

¹⁴⁶⁶ Interview de Doudou Géva. In ALPHON, Dov. « Ha-ré'yion ha-aḥaron 'im doudou géva » [La dernière interview avec Doudou Géva] *antenna* [en ligne]. 10 février 2005, URL : <http://www.antenna.co.il/he/Production.aspx?iid=7>. Consulté en janvier 2019.

Doudou Géva investit la bande dessinée comme champ et technique la plus à même de rendre sur un plan graphique le récit. L'histoire est la seule chose qui l'intéresse dans ce médium, qu'il s'agisse du « rythme imprimé par le rapport » entre les différents emplacements et formats de l'image, du style du dessin, des héros et des liens les unissant entre eux d'une part et au texte de l'autre. L'ensemble pour l'artiste crée « un art sophistiqué, quand la bande dessinée est à son meilleur, qui exige, contrairement au cinéma et à la musique, une participation attentive du spectateur¹⁴⁶⁷. »

Doudou Géva ne souhaite pas s'appesantir sur sa technique, le spectateur ne devant pas voir en lui un peintre. Le pinceau semble pourtant être utilisé à la manière de quelqu'un « qui note une adresse sur un morceau de papier », comme s'il s'adressait au lecteur en lui montrant seulement ce qu'il a l'intention de dessiner alors qu'il s'agit en réalité du « dessin final ». L'artiste parvient, au moyen d'un simple stylo Pilot¹⁴⁶⁸, à formuler sur le papier dans un style personnel unique, n'importe quelle idée qu'il conçoit. Son originalité ressort également de son travail au crayon et le trait vif et agile avec lequel il crée le personnage du Canard. Ses œuvres imposent un nouveau langage visuel dans le paysage israélien. La valeur artistique du dessin de ses héros n'est pas décelable au premier abord. Les sentiments éprouvés par les personnages sont représentés avec une économie de moyens, bien qu'avec une précision extrême. Qu'il s'agisse du personnage du Canard ou de celui de Joseph le fonctionnaire, le spectateur identifie tout de suite la stupeur ou l'échec de ce dernier par un sourcil levé ou une partie du corps baissée¹⁴⁶⁹. Le dessinateur les figurent d'un trait, lui imprimant quelque chose d'humain et d'évocateur.

Deux dessins en couleur du Canard montrent l'habileté de Doudou Géva à faire coexister un dessin réaliste et limite naïf et un message très connoté. L'artiste laisse en blanc¹⁴⁷⁰ le corps de l'animal et la lame de l'arme fichée dans son corps. Il marque en bleu nuit le fond du dessin, sur lequel le Canard se détache - et l'horizon auquel il tourne le dos, et celui du rectangle situé dans la partie basse du cadre, où est écrit le titre de l'œuvre. Le rouge emplit la zone au niveau du cœur, perforé par l'arme blanche. Les couleurs font ressortir les signifiants « animal » (le Canard) et « couteau de boucher ». Le signifié est résumé par les quelques mots du titre « Je suis optimiste. » Le Canard voit au même moment luire autour de lui des comètes et des étoiles, rendues en grisé, ainsi que le sol sous ses pieds, alors qu'il est peut-être déjà mort. Il reste optimiste par-delà son décès. Doudou Géva illustre en trois couleurs le thème de la survie, indépendamment des conditions matérielles de la disparition. Celle-ci possède une force symbolique toujours supérieure à l'élément formel et carné auquel elle se réfère, et qui en constitue le signifiant.

Dans le deuxième volet de la série, également intitulé « Je suis optimiste », réalisé en 2000, le Canard est transpercé cette fois par un tournevis et une flèche. Les yeux vitreux, il claudique, son bras gauche appuyé sur une béquille en bois. Le droit brandit un drapeau au milieu duquel figure un cœur rouge pâle, couleur également utilisée pour le rectangle situé en bas de l'image qui contient le titre du dessin. L'organe est ceint d'une auréole en pointillés noirs. Sur fond rosâtre, le palmipède continue, ici aussi, contre toute attente, d'avancer. Le cœur est aussi pour l'artiste un objet de revendication, non plus un moyen de survie. Grâce à lui, non seulement l'homme vit mais il se montre généreux. À ce titre, il symbolise une valeur gommée du vocabulaire social dominant d'alors.

¹⁴⁶⁷ Interview de Doudou Géva au *Ha-'Aretz* en 1988. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *Doudou Géva, pêcheur ha-hayim*, op. cit., p. 222.

¹⁴⁶⁸ Pilot est une marque de stylo à bille créée en 1918 au Japon.

¹⁴⁶⁹ GARBOUZ, Ya'ir. « Massakh ha-houmous » [L'écran du houmous]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *Doudou Géva, pêcheur ha-hayim*, op. cit., p. 169-170.

¹⁴⁷⁰ L'absence de couleur traduit ici à la fois l'innocence, la virginité et la neige.

Dans le même registre expressionniste, Doudou Géva illustre avec d'autres artistes, la pochette du disque du groupe Tseméd Ré'out, *Jouets de l'ancienne école* (2000). Des tons criards y sont volontairement employés, dans l'intention de déranger le spectateur.

Un artiste du journal et de la feuille de papier

Les œuvres de Doudou Géva sont, dans la plupart des cas, créées sur un support papier, n'utilisant quasiment jamais la toile. Il anticipe de ce point de vue, la tendance de l'art moderne à la dématérialisation. Son acte artistique est « courageux, intelligent et sensé¹⁴⁷¹ ». Le journal pour lui est un cadre d'expression de première importance car il juge nécessaire que ses propos « atteignent les gens ». Cet organe de presse arrive rapidement et immédiatement à son destinataire - « c'est frais, ça ne se raconte pas d'histoire » - et se renouvelle chaque semaine. Son art ainsi « arrive dans la rue [...] pas dans les galeries ». La communication directe avec son public fait du dessinateur, selon ses propres termes, un artiste « mobilisé¹⁴⁷² ».

Le détournement parodique : entre tabou, satire et subversion

Doudou Géva privilégie dans ses dessins et illustrations le détournement parodique. Autant méthode de travail que concept artistique, il pratique celui-ci dès 1974 et sa participation à la rubrique « Zoo 'Aretz Zoo » [Ça un pays ça ? ou Zoo du pays Zoo ?] de l'hebdomadaire *Ha'Olam Ha-Zé* et au livre qui en est tiré l'année suivante. L'artiste propose des imitations caricaturant souvent le contenu des ouvrages de la collection de livres pour enfants « Miqra'ot », très en vogue dans les années 1970 en Israël. Elles contrefont également des textes signés du satiriste israélien le plus connu à l'époque, Éfraïm Kishon.

Nourri par son désir de dissidence, l'artiste déboulonne par ce moyen plusieurs héros dont les aventures sont racontées dans des séries de livres pour enfants paraissant en Israël dans les années 1960. Leur contenu est souvent d'orientation nationaliste, comme la série d'ouvrages pour enfants et jeunes « Hassam'bah » de Yig'al Mossinsohn. La parodie *Hassam'baq au kibboutz*¹⁴⁷³ montre d'anciens membres du groupe Hassam'baq, qui, devenus adultes, affichent tous des comportements négatifs. Racistes et opportunistes, ils apportent leur aide au super-héros Zé'ev Kfir Lavi, le « combattant légendaire qui a conquis de ses propres mains le mont Hermon » et s'avère être le traître de l'histoire. Les « Kfir », dans cette satire, incarnent « un modèle de réussite » à l'israélienne : « un petit ventre, dirigeant une agence d'assurances et propriétaire déjà d'une automobile de marque Volvo¹⁴⁷⁴ ». Le héros et ses enfants sont fabriqués en plastique, une métaphore utilisée pour dépeindre la physionomie de l'État. Cette approche sarcastique se retrouve également dans la parodie de l'autre grande collection israélienne de livres pour jeunes, « Danidin l'invisible », intitulée *Ziq Ma'oz : Zalmanzal dans la crise de l'énergie*¹⁴⁷⁵.

Le dessinateur détourne des slogans politiques célèbres pour réaliser ses dessins. L'action des grands hommes qui les prononcent s'en trouve modifiée. La titre de la série *Joseph Staline le soleil des peuples, tiré des grands Joseph de l'Histoire*¹⁴⁷⁶ (1985), répond à cette logique.

¹⁴⁷¹ LAVIE, Raffi. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.). *Doudou géva, péchèr ha-ḥayim* (Dudu Geva, The Meaning of Life) [Doudou Géva, le sens de la vie], *op.cit.*, p. 220.

¹⁴⁷² *Ibid.*, p. 245.

¹⁴⁷³ Soit en hébreu (translittéré en français), *Hassam'baq ba-kibboutz*. La parodie compte parmi les 15 récits en bande dessinée contenus dans le livre *Yoman ha-paqid*. GÉVA, Doudou. *Yoman ha-paqid* [Le journal du fonctionnaire]. Tel-Aviv (État d'Israël) : Ha-Kibboutz Ha-Me'ouhad, coll. « Sifrei Siman Kriyah », 1987 (5748), 55 p.

¹⁴⁷⁴ AD OLAM. « Doudou Géva » *ad olam* [en ligne]. S.d., URL : <http://dudu-geva.ad-olam.co.il>. Consulté en janvier 2019.

¹⁴⁷⁵ GÉVA, Doudou. « Ziq ma'oz: zalmanzal be-machbèr ha-'energiah » [Ziq Ma'oz : Zalmanzal dans la crise de l'énergie]. In MARMARI, Hanokh, NIV, Kobi, SIDON, Éfraïm et al. *Zoo 'Aretz Zoo*. Tel Aviv (État d'Israël) : Domino Press, 1980, 254 p.

¹⁴⁷⁶ Soit en hébreu (translittéré en français), *Yossef stalin chémèch ha-'amim*. In GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. *Megouhakh be-'oref ha-'oyev*, *op. cit.* Les dessins sont réalisés à l'encre sur papier. Le titre fait explicitement référence à l'une des appellations données au dictateur soviétique Joseph Staline (1878-1953) à l'apogée du culte de sa personnalité (70^e anniversaire, 1949). Voir KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 72-73.

Doudou Géva parodie en 1998 le personnage créé par Dosh, Srouliq, le représentant la télécommande à la main dans son fauteuil, bedonnant et sur la tête ce qui lui reste de son toupet initial. Le personnage conserve son chapeau benêt et ses sandales bibliques d'origine. Doudou Géva défend la même vision de la caricature que celle de Dosh dans les années 1950. Deux utilisations de la caricature se télescopent à 50 ans d'intervalle, exprimant deux visions politiques défendues par deux artistes idéologiquement éloignés l'un de l'autre.

Le récit *Kofiko à Auschwitz* de Doudou Géva vise ouvertement la transgression en plaçant le célèbre singe anthropomorphe israélien dans l'univers du camp d'extermination nazi d'Auschwitz. Reçue dans un premier temps comme un objet artistique vis-à-vis duquel rester distant, la série est plus ou moins interdite de diffusion. Sa lecture implique de passer outre la réprobation et le blâme sociaux. L'indignation s'efface progressivement au profit d'un accueil plus tempéré, le texte étant discuté publiquement dans le cadre du débat sur la représentation en Israël de la *shoah*. Évoquer le texte devient autorisé. Les barrières morales et intellectuelles existant auparavant tombent. Cette nouvelle tolérance se traduit par une lecture publique au Musée d'art du Beit Bialik, à Tel Aviv (2007) et par un débat entre lycéens à l'Institut d'études de la *shoah* - The Hedva Eibshitz Institute of Holocaust Studies de Haïfa. Les Juifs, durant la *shoah* auraient dû se conduire comme Kofiko, selon certains. Les déportés juifs dans les camps de concentration devaient agir en *winner*s israéliens. Pour ces élèves, les victimes de la *shoah* devaient reproduire la même présence d'esprit insolente israélienne que celle dont fait preuve Kofiko. Ce faisant, leur sort aurait peut-être été autre, à l'image de la survie du héros dans la nouvelle de Doudou Géva. Selon d'autres, le récit illustré est une atteinte portée à la mémoire des victimes de la *shoah*. Représenter un camp d'extermination comme un lieu d'amusement est inconvenant. L'histoire « stupide » ne devait être ni écrite, ni publiée.

Le personnage de Kofiko est à nouveau détourné par Doudou Géva, associé à Kobi Niv, dans leur récit *Ahlan et Sahlan au Far-West*¹⁴⁷⁷ (1985). Ces derniers, deux détectives gaffeurs et incompetents, devenus directeurs de la société de production cinématographique Metro Goldwin, présentent leur film à New York, *Kofiko à New York*. Les têtes d'affiche en sont Marlon Brando et le singe King Kong. Kofiko est dépeint sous les traits d'un patient hospitalisé à la clinique On, un établissement hospitalier israélien ayant réellement existé. Son fils a émigré et s'est installé aux États-Unis. Le « Juif en Amérique¹⁴⁷⁸ » est représenté à l'inverse du « stéréotype » prévalant en la matière. Les deux personnages centraux, partis d'Israël, montrent leur film produit aux États-Unis. Ils sont parfaitement imperméables à l'image de l'émigrant juif, arrivé sur le continent américain, pauvre et malheureux pour y survivre et éventuellement y faire fortune. *Ahlan et Sahlan*, déjà forts et puissants, comptent vraisemblablement le devenir davantage. Ils financent un film réunissant deux des symboles cinématographiques les plus connus, Marlon Brando pour la virilité et King Kong pour l'animalité. Loin de vouloir rester en Israël, le fils de Kofiko vagabonde à travers le monde. Le dessinateur inverse la représentation dominante en matière d'émigration juive (ou montée juive¹⁴⁷⁹) dans l'État hébreu. La personne juive ne cherche plus à le gagner et ne lui offre pas, bien qu'il souhaite l'accueillir, ses talents. Pis encore, elle le quitte pour accroître son pouvoir à l'étranger, aux États-Unis, symbole de puissance mondiale. Kofiko, incarnation de la vitalité et de l'intelligence de la jeunesse israélienne, arrive aux États-Unis dans les bagages de deux producteurs de films israéliens. Son fils poursuit son cheminement, s'installant définitivement à l'étranger. L'émigration juive en terre d'Israël, symbole de la renaissance du Juif dans l'antique patrie, et de puissance à venir,

¹⁴⁷⁷ GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. 'Ahlan ve-sahlan be-ma'arav ha-parou'a [Ahlan et Sahlan au Far-West], *op. cit.*

¹⁴⁷⁸ BLAU, Sahara. *Bi-chevakh ha-galout* [À la gloire de l'Éxil]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 211-215.

¹⁴⁷⁹ Le terme « montée » - en hébreu (translittéré en français) 'aliyah - est utilisé dans les vocabulaires sioniste, religieux et israélien courant pour désigner l'émigration juive vers l'État d'Israël.

est assimilée à une relique du passé. Une hérésie au regard de l'idéologie sioniste. L'installation définitive des Juifs se fait désormais aux États-Unis et dans le monde en général.

c. Identité et engagement politique

Un humour juif subversif

L'humour de Doudou Géva est une incarnation de l'humour juif, qui transforme la frustration en une raillerie amère, se moquant de la sottise des personnes autoritaires et de la sienne. L'artiste perpétue une longue tradition humoristique existant en diaspora, laquelle constitue un moyen de se défendre, voire de se battre, utilisable en période très difficile, y compris durant la *shoah*.

Doudou Géva avec son stylo, ses crayons et ses outils d'artiste, s'oppose à sa manière au potentat, conscient dans le même temps de ses propres faiblesses dont il se moque allègrement. Il jette ainsi un regard, de son point de vue lucide, sur le monde qui l'entoure. L'artiste succède ainsi à d'autres amuseurs qui l'ont précédé. Sa grande originalité, quel que soit le thème abordé, est de parvenir à créer une œuvre qui constitue une synthèse entre une situation vécue en diaspora, dans le passé, et une autre vécue au présent en Israël. Sa vision puise dans l'une comme dans l'autre. Doudou Géva réunit ainsi dans son œuvre artistique, ce qui apparemment ne pouvait pas l'être.

Entre ses mains, l'humour est une arme destinée à subvertir la mythologie sioniste. Doudou Géva « sape » artistiquement les axiomes fondamentaux du discours dominant israélien, en matière de judaïsme, en grande partie dérivé de l'idéologie sioniste. Les antihéros, qu'il crée sa vie durant, sont l'antithèse des héros qui, morts, peuplent le Panthéon national israélo-sioniste. Lorsqu'ils sont encore vivants, ils servent de modèles d'identification aux jeunes Juifs israéliens et, de façon plus générale, au lectorat de l'artiste.

Le dessinateur, avec Kobi Niv, développe dans les années 1970, un « mécanisme de protection par l'humour », pour se protéger des attaques « du pathos sioniste » au milieu duquel tous deux ont grandi. Celui-ci est d'autant plus subi pesamment qu'il n'existe, durant leur jeunesse, qu'une radio et qu'un journal lu par tous, véhiculant « les mêmes slogans et clichés ¹⁴⁸⁰ ». Le dessinateur invente dans le même état d'esprit, une galerie de personnages récurrents qui enrichissent considérablement la bande dessinée israélienne. Doudou Géva s'attaque avec la même vigueur aux formes prises par la commémoration nationale des victimes juives de la *shoah*. Son récit illustré *Kofiko à Auschwitz* (2004), cible plus particulièrement le comportement héroïque de certains, morts ou survivants.

Une satire aigüe du quotidien israélien

Le sens de l'observation sociale est très aiguisé chez Doudou Géva. Véritable « scanner humain en action », il lit un tableau, en identifiant chaque composant et le détail de son contenu. Cette réflexion sur l'objet à dessiner s'efface au profit d'un choix assumé de représenter le petit peuple, les opprimés, les petits employés de bureau qui n'ont pas « le temps pour l'art ». Il refuse tout intellectualisme et l'inscription de son œuvre dans le monde de l'art israélien au nom du combat qu'il mène pour ce peuple-là, auquel il s'identifie. L'art est envisagé dans les mêmes termes que ceux avec lesquels sont décrits les rapports qu'entretient le personnage de Joseph à l'égard de la réussite sociale : deux cadres d'expression pour le sentiment « d'autosatisfaction qu'il faut attaquer ».

Confondant « l'art avec l'art institutionnel et les critiques d'art », Doudou Géva assimile « le visage du monde » à ceux « de la presse et de la municipalité ». L'artiste semble s'instituer

¹⁴⁸⁰ GARDI, Ami. « Michel Kichka medabèr 'al doudou géva be-michkan 'ayin harod » [Michel Kichka raconte Doudou Géva aux étudiants de Betsalel, au Michkan Ayin Harod], *op. cit.*

en protecteur « du petit peuple sur un ton d'autodénigrement et de défenseur des opprimés¹⁴⁸¹ ». Il s'écarte au fur et à mesure de sa carrière, des intellectuels¹⁴⁸², « ce même dixième de pourcentage qui écoute de la musique classique et lit de la poésie dans les suppléments (des journaux) du samedi ». Même si, par bonheur, il est exposé dans une galerie, Doudou Géva pense ne rien pouvoir leur apporter de nouveau. Les intellectuels sont pour lui « perdus ». Ils ne changeront pas d'avis « pour tout l'or du monde ». Se désintéressant de leurs opinion et sort, il considère en définitive les enfants¹⁴⁸³ comme étant le seul public à qui il espère transmettre « sa conception de la vie ».

L'artiste soutient, depuis la création de son personnage Le Canard, que la véritable satire en Israël comme ailleurs, est l'œuvre « de personnes infantiles, agressives et tourmentées¹⁴⁸⁴ ». Son humour, à bien des égards, est lugubre et macabre. Sa bande dessinée, *15 manières de quitter votre amant*¹⁴⁸⁵ qui traite de la relation de couple entre homme et femme, l'illustre parfaitement. La femme devant inévitablement quitter son partenaire - la fin programmée de toute relation conjugale pour Doudou Géva, son compagnon est tenu de l'aider en raison de son incapacité à y parvenir seule. Pour calmer ses inquiétudes à ce sujet, il lui explique la manière de se séparer définitivement de lui, en mettant un terme à sa propre existence. Pour lui apprendre le maniement d'un fusil, il place le canon tout près du front de sa compagne, le doigt de cette dernière sur la gâchette (pl. 1, case 1). Pour lui enseigner la façon de respirer normalement un air saturé de gaz, il ouvre le robinet, en ayant pris soin au préalable, contrairement à elle d'enfiler un masque à gaz (pl. 1, case 2). Pour lui montrer la mer qu'elle a toujours voulu voir, il décide de l'y jeter, après l'avoir enroulée et ficelée dans une couverture (pl. 1, case 3). Pour la remercier de la cravate qu'elle lui a offerte, il la pousse à la passer autour de son cou comme un nœud coulant (pl. 1, case 4). La vie à deux est dépeinte sur un mode outrancier, dans un but humoristique. Le lecteur rit car il accepte la logique de l'artiste et la fin inévitable de l'histoire.

Le terme programmé de la relation de couple et le départ de l'amante se fait aux conditions du personnage masculin. S'en remettre à lui dans ces circonstances signifie pour elle, accepter de mettre fin à ses jours et utiliser l'un des « 15 moyens de quitter son amant ». Le comique morbide et pathétique de Doudou Géva traduit au plan artistique des tendances à une profonde noirceur, très présentes dans certaines franges de la société juive israélienne, notamment la jeunesse.

Une israélité contestatrice et sulfureuse

Le dessinateur est obstinément et viscéralement attaché au mode de vie israélien et au caractère local de cette identité. En évoquant dans son œuvre la consommation effrénée de plats de houmous ou la fréquentation des stades de football, qui en font partie, il préserve ses liens avec cette réalité quotidienne et culturelle. Le petit aspect des choses l'intéresse contrairement à d'autres artistes qui n'y verraient que de l'accessoire et du secondaire. La cohérence de son récit repose sur l'immersion de ses héros dans le quotidien israélien, où ils trouvent à la fois leur autonomie et leur originalité. Doudou Géva extrait de son environnement « urbain et connu [...] des icônes locales familières » autour desquelles il bâtit « un espace conceptuel » qui se surajoute au récit basique et linéaire. La structure est sophistiquée, seule son enveloppe

¹⁴⁸¹ GARBOUZ, Ya'ir. « Massakh ha-houmous » [L'écran du houmous]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.). *Doudou géva, péchèr ha-hayim* (Dudu Geva, The Meaning of Life) [Doudou Géva, le sens de la vie], *op.cit.*, p. 169-170. Les Arabes pour l'artiste appartiennent au « camp des opprimés ».

¹⁴⁸² Cette position n'empêche pas le dessinateur de présenter ses œuvres dans des expositions personnelles, comme en 1988 à la galerie Bograchov de Tel Aviv où il peint certaines d'entre elles, à même les murs de cette dernière.

¹⁴⁸³ GARDI, Ami. « Michel kichka medabèr 'al doudou géva be-michkan 'ayin harod » [Michel Kichka raconte Doudou Géva aux étudiants de Betsalel, au Michkan Ayin Harod], *op. cit.*

¹⁴⁸⁴ ENGELMAYER, Zé'ev. « Ré'ayon 'im ouri fink 1983 » [Interview avec Ouri Fink 1983] *angelmeir* [en ligne]. S. d., URL : http://angelmeir.blogspot.fr/2011_05_01_archive.html. Consulté en janvier 2019.

¹⁴⁸⁵ Feutre sur papier, format 19 cm x 40,5 cm. Planche préparatoire reproduite dans KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.). *Doudou géva, péchèr ha-hayim* (Dudu Geva, The Meaning of Life) [Doudou Géva, le sens de la vie], *op.cit.*, p. 128.

extérieure (le récit), est simple et humoristique. L'artiste fait voyager son lecteur dans des univers réels « jusqu'aux frontières de l'imaginaire » et, de façon simultanée, le laisse dans « un environnement familial et rassurant¹⁴⁸⁶ ».

Doudou Géva ancre son travail dans le vécu de ses concitoyens (et du sien). La perception et la réception de celui-ci à l'étranger ne sont pas prises en compte. Dessinant en Israël, il y sélectionne « les sources, l'architecture, le paysage et les couleurs », les réinjectant dans ses œuvres. Hans Christian Andersen¹⁴⁸⁷ (1805-1875) illustré par ses soins apparaît comme un auteur israélien. L'artiste est imperméable aux motivations de certains illustrateurs israéliens qui travaillent « dans le but d'arriver jusqu'en Europe » et de se faire acheter à l'étranger par une maison d'édition quelconque leur production. Il lui importe peu que son travail soit connu hors de son pays. Le dessinateur cherche à enrichir une culture proprement locale afin que « les enfants aient de l'estime pour le lieu où ils vivent et n'aspirent pas à devenir un bout de l'Europe, au milieu du Moyen-Orient¹⁴⁸⁸. »

La bande dessinée devient le moyen d'expression préféré de Doudou Géva car elle lui permet d'exprimer sa façon de voir la vie. Ce médium appartient à l'univers qu'il s'est créé pour aborder et tenter de résoudre « la question universelle du sens de la vie¹⁴⁸⁹ ». Il convertit sa philosophie d'existence en carrés, dans une rubrique hebdomadaire, rendant ainsi au plan graphique les petits drames quotidiens de la vie humaine qui se déroulent dans la grande ville. Il restitue à sa manière les mille et un moments qui rythment régulièrement la vie du citoyen (petits tracasseries, événements exceptionnels...). Doudou Géva le dessine ballotté entre « solitude existentielle, recherche de l'amour, séduction, délire et désir » et le « combat pour la survie, l'absence de Dieu¹⁴⁹⁰ ». Certains instants, dans son optique, compensent néanmoins le sentiment journalier d'inaccomplissement.

Doudou Géva, dès ses débuts, en illustrant le livre *Zoo 'Aretz Zoo* [Ça un pays ça ? ou Zoo du pays Zoo ?] propose une critique des dogmes en vigueur dans la société israélienne, marqués par une certaine superficialité. Ses messages idéologiques conçus avec le groupe SAKHBAQ sont « gauchistes », au sens d'un positionnement anti-establishment israélien, pas marxiste du terme, dans les années 1970. Son humour, échevelé et incontrôlé, relève d'une contre-culture apparue au début de cette décennie, alimentée par les conséquences sur la société israélienne de la guerre israélo-arabe d'octobre 1973. Doudou Géva cible avec ses camarades, la presque totalité des figures notables de l'échiquier politique israélien de l'époque. Sa contribution au livre *Zoo 'Aretz Zoo* et, plus généralement, à cette satire extrémiste des années 1970, franchit souvent des « lignes rouges » éthiques. Les allusions sexuelles qui parsèment le livre, auxquelles il apporte son lot, lui confèrent un aspect très cru. Celles-ci présentent dans certains textes, images et photos, une dimension de perversité. Plusieurs situations dépeintes relèvent explicitement, par provocation et volonté de transgression, de la pédophilie et de la zoophilie.

La Haggadah¹⁴⁹¹ chez Doudou Géva : une vision iconoclaste du judaïsme

Doudou Géva traite, à plusieurs reprises durant sa carrière, du thème de la sortie d'Égypte des Hébreux et réécrit le récit traditionnel juif qui la raconte. Il redessine cette dernière et en

¹⁴⁸⁶ SHEAFER, Tamir. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op.cit.*, p. 224.

¹⁴⁸⁷ ANDERSEN, Hans Christian (1805, Copenhague – 1875, Rolighed, Danemark). Romancier danois devant sa renommée internationale à l'écriture de contes et de nouvelles pour enfants publiés à partir de 1821, son travail a une valeur intemporelle par son caractère symbolique, métaphorique et allégorique. Parmi ses innombrables œuvres, se détachent notamment *La petite sirène* (1837), *Le vilain petit canard* (1843) et *La reine des neiges* (1844). Reconnu de son vivant au point d'être le plus célèbre danois de l'époque, sa contribution au genre du conte est inestimable.

¹⁴⁸⁸ HAVRON, Aviv. « Koteret rachit ». In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.). *Doudou géva, péchèr ha-hayim* (Dudu Geva, The Meaning of Life) [Doudou Géva, le sens de la vie], *op.cit.*, annexe III.

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴⁹⁰ *Idem.*

¹⁴⁹¹ La *Haggadah* est le récit traditionnel de la Pâque juive, lu lors des premier et second (pour les observants juifs, en diaspora) jours de la célébration de la fête.

renouvelle la portée symbolique, s'attaquant précisément à la *Haggadah* publiée au XIII^e siècle en Allemagne dans laquelle les personnages sont dotés de têtes d'oiseaux¹⁴⁹².

Sa réinterprétation en 1975, sous la forme d'un dessin publié dans l'ouvrage collectif *Zoo 'Aretz Zoo*¹⁴⁹³ [Ça un pays ça ? ou Zoo du pays Zoo ?], est caractérisée par son *non sens* total¹⁴⁹⁴, également utilisé dans d'autres de ses œuvres. Pour partie identique aux phrases d'un discours original, parfois inventé pour la circonstance, le texte est homogénéisé par l'utilisation d'un lettrage commun. Doudou Géva insuffle un sentiment d'étrangeté à son œuvre en répétant dans sa *Haggadah* les mêmes motifs (mouvements de bras des personnages dessinés ou gravés sur des sarcophages, obélisques et pyramides égyptiens). La finalité de son travail n'apparaît pas clairement, conduisant le spectateur à s'interroger sur celle-ci et la raison pour laquelle il emploie ces êtres hybrides à têtes de canards comme vecteur de progression et de narration de son récit. L'absurdité et le *non sens* des dessins et du texte font écho à certains lieux communs du discours social israélien et événements de la vie quotidienne du pays, dont il fait ressortir la banalité et l'inconsistance. Le travail de Doudou Géva met en lumière leur part de vacuité, malgré la logique inébranlable qui semble les soutenir.

L'artiste introduit ses personnages du Canard et de Joseph¹⁴⁹⁵ dans ses récits de la Pâque¹⁴⁹⁶, les plongeant dans des situations drôles ou tragiques, entourés de personnages à têtes d'oiseaux. Ceux-ci représentent davantage des aventures vécues par ses deux héros qu'une évocation de la sortie d'Égypte des Hébreux¹⁴⁹⁷. Le dessinateur, habitant de Tel Aviv et très profondément laïque, est marqué par le contenu de ce récit traditionnel. Il publie ainsi deux doubles-pages dans le *Ma'ariv*, intitulées *De l'esclavage à la liberté*¹⁴⁹⁸ et *Ils voyagent et ils s'arrêtent*¹⁴⁹⁹. À l'occasion de la Fête des cabanes¹⁵⁰⁰, il dessine dans le même journal, sur deux pages, sa *Haggadah*, dénommée *Sur son baluchon, abrégé de l'histoire de l'éternel Juif errant*¹⁵⁰¹. La carte des régions du Moyen-Orient et de l'Afrique qu'elle contient est saturée de flèches, décrivant l'éternelle errance des Juifs du « Va-t'en » d'Abraham au « le touriste israélien conquiert la Turquie¹⁵⁰² ».

La bande dessinée pour Doudou Géva est un moyen pour transmettre sa vision du judaïsme et, en particulier, faire ressortir les contradictions décelables entre le message original de la

¹⁴⁹² GÉVA, Doudou. *42 Ma'alot*. Sans édition ni lieu, début 2003. Cité par HARARI, Ido. « Néfèch yehoudit » [Une âme juive]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.). *Doudou géva, péchèr ha-hayim* (Dudu Geva, The Meaning of Life) [Doudou Géva, le sens de la vie], *op.cit.*, p. 203.

¹⁴⁹³ Des fragments de dessins préparatoires de cette œuvre figurent dans KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op.cit.*, p.179-180.

¹⁴⁹⁴ Le *non sens*, dans la signification anglaise de l'expression, désigne le raisonnement dénué de sens développé sous une apparence logique. Cette forme anglaise d'humour mêlant comique et attitude « pince-sans-rire », est très utilisée par Lewis Carroll (1832-1898), en particulier dans *Alice au pays des merveilles* (1865).

¹⁴⁹⁵ Le corps de Joseph est représenté sous la forme d'un squelette embaumé dans une pyramide égyptienne. Deux êtres hybrides, un corps humain et une tête de canard, montés sur leur âne, écrasent la femme d'un troisième n'ayant pas réussi à l'éviter. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.). *Doudou géva, péchèr ha-hayim* (Dudu Geva, The Meaning of Life) [Doudou Géva, le sens de la vie], *op.cit.*, p. 81-82.

¹⁴⁹⁶ La Pâque juive, en hébreu (translittéré en français) *Pessah* est célébrée chaque année au 14^e jour du mois de *nissan*, le 7^e mois de l'année traditionnelle juive ou le 8^e en cas d'année embolismique, avec insertion d'un mois supplémentaire. Les huit jours de la fête correspondent à une période comprise entre les mois de mars et d'avril du calendrier grégorien.

¹⁴⁹⁷ KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.). *Doudou géva, péchèr ha-hayim* (Dudu Geva, The Meaning of Life) [Doudou Géva, le sens de la vie], *op.cit.*, p. 83-85. L'œuvre est une peinture à l'eau sur papier.

¹⁴⁹⁸ Soit en hébreu (translittéré en français), *Me-'avdout le-hérout*. Voir HARARI, Ido. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.). *Doudou Géva, péchèr ha-hayim*, *op. cit.*, p. 200-205.

¹⁴⁹⁹ Soit en hébreu (translittéré en français), *Va-yiss'ou va-yiahanou* ; *ibid*, p. 209-215.

¹⁵⁰⁰ Soit en hébreu (translittéré en français), *Hag soukkot* ; la fête, célébrée durant le mois de *tichri*, commémore un événement à la fois historique et agricole. Elle rappelle le moment où les Hébreux ont du demeurer sous des tentes après leur sortie d'Égypte. Elle marque également la fin de l'année agricole, c'est-à-dire le temps de la récolte.

¹⁵⁰¹ Soit en hébreu, *'Al-haféklot – qitsour toldot ha-yehoudi ha-nodèd le-dorotav* ; Voir HARARI, Ido. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.). *Doudou géva, péchèr ha-hayim* (Dudu Geva, The Meaning of Life) [Doudou Géva, le sens de la vie], *op.cit.*, p. 209-215.

¹⁵⁰² *Idem*.

Haggadah et la réalité sociale façonnée en Israël par les responsables d'un État qui s'en réclame. Il juxtapose, pour ce faire, un texte où il donne la parole à ses personnages et un dessin, expression générale de la *Haggadah*, assez éloigné de son discours original. Le lecteur juif israélien est d'autant plus réceptif à son humour qu'il est familier de ce récit traditionnel, le lisant comme beaucoup de Juifs au moment de la fête de Pâque.

Sa courte bande dessinée intitulée *Le rouleau des têtes d'oiseaux*, parue en mars 1986 dans le journal *Kol Ha-'Ir*, montre des Perses représentés sous les traits d'êtres hybrides, humains à tête de canard et des Juifs, dessinés comme des êtres humains. Ces derniers – des activistes religieux, occupent la position d'opresseurs, les Perses étant les persécutés¹⁵⁰³. Dans cette version du récit traditionnel, les Hébreux sont figurés, dotés de têtes d'oiseaux, les Égyptiens entièrement avec des corps humains.

Le poster intitulé « Esclaves nous étions, l'année prochaine des hommes libres¹⁵⁰⁴ », paru dans le journal *Hadachot* à l'occasion de la fête de Pâque en avril 1988, explicite le point de vue de Doudou Géva sur les relations judéo-arabes en Israël. Les personnages de Juifs y sont figurés sous les traits d'ouvriers et d'employés de la voirie¹⁵⁰⁵. Les Arabes, pour leur part, s'interrogent sur la marque d'un sac à main ou sur la qualité du dernier film réalisé par Wim Wenders¹⁵⁰⁶ (1945-). Doudou Géva représente les Arabes et les Juifs à l'inverse de la situation qu'ils connaissent en réalité, au niveau socio-économique dans l'État d'Israël. Les Arabes palestiniens, citoyens de ce dernier, ont longtemps occupé et occupent encore, pour une bonne part, les échelons inférieurs de la pyramide sociale. Ils exercent les activités les plus pénibles, celles ne demandant qu'une très faible qualification et pour lesquelles ils sont les moins bien rémunérés. Les citoyens juifs israéliens, de leur côté, occupent les niveaux supérieurs de cette pyramide et pratiquent des tâches qui, à priori, les prédisposent à s'intéresser à des accessoires sophistiqués et à des œuvres artistiques de qualité. Ce poster attribue à la population arabe un certain pouvoir dans la société israélienne, la faisant participer à l'édification de l'État, une place très éloignée de celle qu'elle occupe en réalité. Quant à la population juive, elle accède seulement de façon marginale, à un statut socio-culturel suffisamment élevé pour lui permettre de jouer un rôle conséquent dans cette dernière. Elle ne contribue en réalité, qu'à des niveaux subalternes, à l'édification de « son » État.

Un homme libre, dans la vision que s'en fait Doudou Géva à la lumière de la *Haggadah*, est capable d'apprécier la complexité d'une œuvre artistique et la valeur d'un article de marque. Les habitants juifs doivent accomplir, à l'aune de ce paramètre, un trajet plus important que leurs vis-à-vis arabes sur le sol israélien pour s'émanciper.

Les perdants au centre de l'univers de l'artiste

Doudou Géva crée une galerie de personnages évoluant dans un environnement banal et quotidien, dans lequel chacun sa propre stratégie de survie. Ceux-ci sont tous caractérisés par leur incapacité à réaliser ce qu'ils entreprennent. Loufoques et satiriques, leurs aventures rendues parfois tragiques par la mort d'un personnage, expriment chacune une facette de la personnalité de leur auteur. Les héros du dessinateur sont conçus pour durer au-delà des nouvelles péripéties que leur créateur invente chaque semaine ou mois et l'univers qui s'y rattache. Le personnage gagne une sorte d'« autonomie », le récit de ses aventures continuant à vivre dans la mémoire de ses lecteurs ou avec l'arrivée d'un nouveau public, indépendamment

¹⁵⁰³ *Idem.*

¹⁵⁰⁴ La phrase est tirée de la *Haggadah*, lue et récitée chaque année à l'occasion de la fête de Pâque.

¹⁵⁰⁵ L'expression désignant en hébreu « employé de voirie », recouvre aussi le sens de « balayeur des rues ».

¹⁵⁰⁶ Né WENDERS, Wilhelm Ernst (1945, Dusseldorf, Allemagne). Réalisateur, scénariste, producteur de cinéma et photographe, l'artiste démarre sa carrière cinématographique en 1970 (film *Summer in the City*) puis devient mondialement connu en 1976 - Prix de la Critique internationale au Festival de Cannes pour le film *Au fil du temps* - et en 1984 - Palme d'or au même festival, pour le film *Paris Texas*. Le cinéaste est toujours en activité en 2019.

de la publication de nouveaux récits les mettant en scène. Leur « durée de vie » se prolonge donc au-delà de celle de leur dessinateur.

Le chevalier Ziq : un altruiste inadapté

Né d'un rêve fait par Doudou Géva en 1971, le chevalier Ziq est un personnage conçu conjointement avec Hanokh Marmari. Dans celui-ci, « un lit flotte au milieu de l'espace bleuté d'une chambre, ses pieds immergés dans l'eau, des poissons nageant autour¹⁵⁰⁷. » Le dormeur, un jeune homme dont les jambes pointent à l'extérieur d'une mince couverture, est réveillé en sursaut. « Ses yeux effrayés fixent le tableau accroché au-dessus de son lit, un portrait menaçant d'une femme âgée¹⁵⁰⁸. » Sous le dessin, Doudou Géva écrit *La maison du 15 rue Ramban*¹⁵⁰⁹. Tous les livres de la collection « Le chevalier Ziq » commencent par le réveil du héros, orteils découverts, le tableau de la femme âgée au-dessus de sa tête, avec en légende : « Un matin, le chevalier Ziq s'est réveillé avec un mauvais pressentiment. » La vie suit son cours jusqu'au matin suivant et le réveil du personnage pris d'« un sentiment de vide ». Une nouvelle épopée commence alors pour cette « espèce de chevalier perdant [...] qui a une étincelle dans les yeux¹⁵¹⁰ », est optimiste et cherche toujours à aider autrui, sans succès car « tombant toujours sur un bec¹⁵¹¹ ». Éditant eux-mêmes le livre *Le chevalier Ziq*, avec l'aval total des imprimeurs qui avaient sorti le livre *Zoo 'Aretz Zoo* [Ça un pays ça ? ou Zoo du pays Zoo ?], ils jouissent pour son écriture, d'une liberté artistique totale.

Doudou Géva reconstitue en 2002, les exploits du chevalier Ziq. Sa quête existentielle est toujours la même, farfelue et échevelée. Il sauve des héros de contes pour enfants, entame des « relations conjugales avec un poisson » et défend la création artistique contre la routine de la vie et la banalité des choses quotidiennes. Comme son personnage, il tombe à son tour « sur un bec » : les quatre fascicules racontant les aventures du chevalier Ziq sont des échecs commerciaux complets. Le dessinateur les attribue à une incompréhension du public. Celui-ci ne sait pas situer cette œuvre, ne sachant pas s'il s'agit d'un *comics* ou d'un livre de coloriages. Il ne comprend pas qu'« un grand dessin avec juste une phrase en haut ne s'adresse pas à des enfants mais à des adultes. » Doudou Géva vit cette réaction du public comme « un revers terrible !¹⁵¹² ».

Joseph le fonctionnaire : la banalité du quotidien comme moyen de survie

En 1976, Doudou Géva crée avec Hanokh Marmari, le personnage de Joseph dans *Le chevalier Ziq : une trilogie*¹⁵¹³, sous les traits d'un médecin, d'un serveur et d'un homme politique. D'abord marginal, il devient un héros majeur dans l'univers de Doudou Géva à partir de 1980 et la publication du livre *L'ombre*¹⁵¹⁴, qui raconte longuement ses aventures. Au cœur de la série *Joseph et ses frères*, parue jusqu'en 1992 dans 300 numéros de journal, Doudou Géva lui fait faire tout ce qu'il lui demande avec son camarade Hanokh Marmari. « Homme de paille des plus factices » selon ses propres termes, il travaille au service des eaux de la municipalité de Tel Aviv.

¹⁵⁰⁷ TAMIR, Tali. *Neqamat ha-glassèr* [La revanche du classeur]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.). *Doudou géva, péchèr ha-hayim* (Dudu Geva, The Meaning of Life) [Doudou Géva, le sens de la vie], *op.cit.*, p.175-176.

¹⁵⁰⁸ *Idem.*

¹⁵⁰⁹ Fraichement libéré de l'armée et collaborateur de la télévision israélienne dont les studios se trouvent dans le quartier Romema de Jérusalem, l'artiste vit à cette époque à cette adresse.

¹⁵¹⁰ Le chevalier Ziq signifie littéralement en hébreu « le chevalier étincelle ».

¹⁵¹¹ Interview de Doudou Géva. In ALPHON, Dov. « Ha-ré'yion ha-aaron 'im doudou géva », *op. cit.*

¹⁵¹² *Idem.*

¹⁵¹³ Soit en hébreu (translittéré en français) *Ha-'abir ziq: trilogiyah*. Voir bibliographie. La première édition de l'ouvrage réunit les fac-similés des différentes planches déjà publiées dans la presse. Le livre ressort en 1983 comme un véritable ouvrage aux éditions Adam.

¹⁵¹⁴ SIDON, Éfraïm et SIDON, Éfraïm. *Ha-tsel*. [L'ombre]. Tel Aviv (État d'Israël), 1980 (5740), 16 p. Ce livre est une adaptation d'un conte de H.C. Andersen par Éfraïm Sidon.

Doté d'un physique disgracieux, souvent montré avec une « pâleur extrême », le fonctionnaire dégage une impression pénible et attristante. Affublé d'une moustache quelque peu grotesque, d'un crâne allongé largement dégarni et d'un long nez, il accepte, pleinement soumis, son destin fade et insipide. Le train-train routinier et mécanique de son activité le dispute au caractère permanent de son célibat. Antithèse de la représentation de l'idéal du Juif israélien proposée par la majorité des caricaturistes les plus en vue du pays¹⁵¹⁵, le fonctionnaire est un perdant dont le caractère contredit la personnalité dynamique, volontaire, éternellement jeune et plein d'allant du *sabra* local. Loin de son côté malicieux et intelligent, systématiquement mis en avant, l'image de Joseph tranche avec celle qu'ils donnent à travers leurs personnages de l'État d'Israël. Face à la réussite sociale de ses frères et à ses collègues du service des eaux marqués par leur « excès d'israélité », Joseph est « un gars brave et droit qui accepte avec humilité ses défaites¹⁵¹⁶ ».

« Sachet de thé infusé une semaine durant », Joseph et ses semblables « se tiennent face au courant, baissent la tête et le laissent passer en espérant que cinquante ans plus tard il fera beau¹⁵¹⁷. » Joseph est « un homme de la rue à qui il arrive de choses réelles¹⁵¹⁸ », comme se faire avaler sa carte de crédit par un distributeur de billets. Doudou Géva le dépeint sans sexualité, osant « à peine désirer » et qui traverse chaque jour l'espace urbain à la manière d'« un couloir qui relie son domicile à son bureau¹⁵¹⁹ ». L'amitié d'un cactus en pot et d'une ampoule électrique accrochée au plafond l'aide à survivre tout au long de ses pérégrinations. Ses deux compagnons lui distillent leur « petite vengeance » et officiant, comme un chœur, commentent les situations qu'il vit quotidiennement. Cette « interprétation inutile » des événements auxquels ils assistent, permet surtout à Joseph de surmonter son état de grande solitude.

Le personnage achève systématiquement son parcours quotidien par un échec dont il se remet à chaque fois, lui survivant à la différence de l'autre héros fétiche de Doudou Géva, le Canard, dont l'existence se termine toujours tragiquement.

Ahlan et Sahlan : deux enquêteurs à la recherche du mode de vie israélien

Le duo de détectives privés Ahlan et Sahlan, aux traits rappelant de façon mimétique ceux de leurs créateur Doudou Géva et Kobi Niv, enquêtent sur des affaires aussi absurdes les unes que les autres¹⁵²⁰. Leurs méthodes d'investigation sont improbables et débouchent systématiquement sur des échecs, dont ils se renvoient la paternité. Décrits par leurs auteurs comme « des bons à rien et des incapables », leurs aventures revêtent une importance secondaire. Dans une intrigue très décousue, les auteurs de la série cherchent avant tout à mettre en scène le microcosme culturel auquel ils appartiennent et dont les composantes parlent à tout le lectorat juif israélien laïque. Les échanges entre les détectives servent de fondement à de nombreux jeux de mots et subtilités de langage, inventés au fil des circonstances. Le récit est parsemé de références sexuelles et fait l'apologie de la libre consommation de drogues. Laboratoire de contre-culture, il leur offre aussi la possibilité de présenter les personnages d'Arabes d'une façon originale et singulière. Sur un mode décalé et provocateur, ces deux anti-héros, spécialistes en fiascos multiples, enrichissent la bande dessinée israélienne de personnages hauts en couleurs et uniques en leur genre.

¹⁵¹⁵ Tel Dosh (pseud. de Qari'el Gardosh) et son personnage devenu icône nationale, Srouliq.

¹⁵¹⁶ Cité par TAMIR Tali. « Ha-yosséfim chebe-tokheinou: doudou géva ou-dmout ha-paqid » [Les Joseph qui sont parmi nous : Doudou Géva et le personnage du fonctionnaire] *talitamir* [en ligne]. 2012, URL : <http://talitamir.com/catalog/album/166>. Consulté en janvier 2019.

¹⁵¹⁷ Interview de Doudou Géva. In ALPHON, Dov. « Ha-ré'yion ha-aaron 'im doudou géva », *op. cit.*

¹⁵¹⁸ Entretien avec Moudi Bar-On, cité par TAMIR, Tali. *Neqamat ha-qlassèr* [La revanche du classeur], *op. cit.*

¹⁵¹⁹ *Idem.*

¹⁵²⁰ Le récit en trois parties 'Ahlan ve-sahlan négèd knoufiyat ha-houmous [Ahlan et Sahlan contre le gang du houmous] montre les deux détectives remontant une filière d'acheteurs en gros de houmous à Tel Aviv, qui souhaitent mettre en œuvre un monstrueux projet de destruction de la planète.

Le Canard ou le double graphique de Doudou Géva : entre décomposition personnelle, morbidité et *shoah*

Doudou Géva crée en 1984 le personnage du Canard dans un récit dominé par l'humour noir de son auteur et l'évocation de situations morbides. Il est présent dorénavant dans la quasi-totalité des séries conçues par le dessinateur, y compris dans un cadre collectif¹⁵²¹. Reprise plus élaborée, sur un mode extrémiste, du personnage de Joseph (Yossef), le Canard est un concentré de ses caractéristiques et échecs, à une exception près, sa fin tragique¹⁵²². L'artiste installe ce personnage trente années durant dans les pages de nombreux journaux et de plusieurs livres au point d'en devenir son alter ego. Élément central de la culture populaire locale, aussi israélien que n'importe lequel de ses lecteurs, son destin est tragique, à maints égards, même poignant.

Les canards intéressent Doudou Géva car, d'une part, « il s'agit d'un genre animal moqué, un gentil jouet pour les enfants » et de l'autre, « ils sont mangés¹⁵²³ ». Souvent dessiné allongé sur le dos, parfois dans d'autres positions, il est menacé par le couteau du boucher à moins que ce dernier ne l'ait déjà embroché.

La série *Le chant du canard* baigne presque toujours dans le même type d'humour que celui caractérisant les autres récits du Canard. Les palmipèdes sont détenus dans des camps de concentration, emmenés comme animaux de basse-cour à l'abattoir, sifflotant sur le chemin menant à leur mort, voire effectivement égorgés. La focalisation de l'artiste sur le rapport animal-bourreau l'amène à traiter sous cet angle l'élection à la Présidence de l'État d'Israël de Moché Katsav¹⁵²⁴ (1945-). Sa caricature montre un poulailler, où l'une des poules s'écrie : « Le président boucher¹⁵²⁵ ».

Doudou Géva traite à nouveau en 1994 de l'animal innocent affrontant son boucher-bourreau dans sa parodie du célèbre dessin journalistique¹⁵²⁶ réalisé par Chmou'el Katz pendant le procès du dignitaire nazi, Adolf Eichmann¹⁵²⁷ (1906-1962). Celui-ci apparaît chez Doudou Géva sous les traits d'un boucher¹⁵²⁸. Le gardien et les trois juges de la Cour israélienne, tous Juifs israéliens, sont représentés avec des têtes de canard. Le boucher reprend devant ses juges les propos placés dans la bouche d'Adolf Eichmann par Chmou'el Katz : « Je n'étais qu'une petite vis dans la machine. »

La métaphore de Doudou Géva peut être comprise de deux façons. La première tient dans une double affirmation : tous les Juifs tués par Adolf Eichmann sont morts comme des canards ; tous les canards meurent comme les Juifs pendant la *shoah*. En d'autres termes, victimes innocentes, ils se sont peut-être laissés faire. Le second message s'adresse à tous les Juifs ayant

¹⁵²¹ Le Canard apparaît dans l'affiche *Hor ba-lev* [Un trou dans le cœur], publiée en 2000 par le « Collectif du trou ». In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.). *Doudou géva, péchèr ha-ḥayim* (Dudu Geva, The Meaning of Life) [Doudou Géva, le sens de la vie], *op.cit.*, p. 103 et 107. Il figure aussi dans la série *Ha-ḥor ve-'oncho* [Le trou et son châtement, parue dans le livre *Sifrut zolah* [Littérature de gare].

¹⁵²² KEMPINSKI, Tsipah. « 'Ein barvaz bli qatsav » [Pas de canard sans boucher]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op.cit.*, p. 246.

¹⁵²³ GÉVA, Doudou, interview donnée au *Ma'ariv* (1983). Cité dans YETAH, Anat. « Ha-'oman veba-barvaz : zokhrim èt doudou géva be 'ayin ḥarod » [L'artiste et le Canard : on se souvient de Doudou Géva à Ayin Harod] *ynet* [en ligne]. 9 février 2015, URL : <http://www.mynetemek.co.il/article/225189>. Consulté en janvier 2019.

¹⁵²⁴ Le mot hébreu *qatsav* signifie en français « le boucher ». Né KASAB, Moussa (1945, Yazd, Iran). 8^e président de l'État d'Israël, il exerce ses fonctions de 2000 à 2007.

¹⁵²⁵ Les gallinacées voient poindre leurs derniers instants avec l'élection d'un homme politique qui s'appelle Boucher, voire celle du « président des bouchers ».

¹⁵²⁶ KATZ, Chmou'el. « Michpat eichmann, yérouchalayim, 1961 » [Procès Eichmann, Jérusalem, 1961]. Collection du Musée d'art Yad-Vashem. *yadvashem* [en ligne]. 2019, URL : https://www.yadvashem.org/yv/he/exhibitions/my_homeland/katz_illustration3.asp. Consulté en janvier 2019.

¹⁵²⁷ EICHMANN, Adolf (1906, Solingen, Empire germanique – 1962, Ramlah, État d'Israël Israël). Membre du parti nazi et de la SS à partir de 1932, il est l'un des principaux planificateurs du génocide juif (« solution finale ») dès 1942 dont il supervise la mise en œuvre jusqu'à la fin de la guerre.

¹⁵²⁸ La caricature figure dans le livre *Ha-barvaz* [Le canard] publiée en 1994. Paru à l'origine dans la rubrique « Le chant du canard », le dessin est reproduit dans KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 135.

pu échapper à l'entreprise génocidaire nazie : les survivants établis en Israël et dans le monde sont des canards aux yeux d'Adolf Eichmann, qui auraient pu – voire dû – subir le même sort que ceux qu'il a réussi à exterminer. Tous sont invités à s'interroger, sinon à rire, à propos de la mort de leurs compatriotes ayant eu moins de chance qu'eux. Le projet nazi visait en effet à exterminer tous les Juifs, quel que soit leur lieu de résidence. S'amuser et ironiser autour d'un sujet aussi « sérieux » et macabre que la *shoah*, démontre l'échec du projet hitlérien et libère des tensions psychologiques refoulées, permettant de surmonter le traumatisme et de poursuivre leur existence.

La créature s'inscrit dans la longue série de figures de « perdants » condamnés à dépendre de la pitié de leur prochain - le boucher, la ménagère, etc. Elle personnifie la capacité de l'homme à survivre un temps grâce à son esprit et son ingéniosité mais qui, finalement, ne peut rien contre la fin programmée de sa vie. Doudou Géva transmet, à travers le Canard, l'un des personnages majeurs de son univers de bédéiste, son point de vue sur les défaites et déceptions humaines – ici masculines. Quelles que soient la corpulence et l'énergie affichées, certains, dont ses héros, ne sont pas « faits pour les victoires¹⁵²⁹ ». La question de savoir si d'autres pourraient l'être reste ouverte.

Les récriminations du Canard pour les années 2002-2004, avant qu'il ne soit égorgé, figurent dans le livre *Le silence du Canard* paru en 2005. L'artiste plonge son « infatigable lecteur » dans le monde « sinueux et tortueux des volailles aquatiques » de son « sombre pays, un pays qui mange ses oiseaux ». Condescendant envers son public pour le caractère « insupportable » de la description qu'il lui inflige, il qualifie, à son intention, de « schizophrène et paranoïaque » la réalité vécue par son auteur et ses héros. Le seul recours contre leur « dégringolade » réside dans un « humour insipide » selon les propres termes du dessinateur, adepte de l'autodérision. Grâce à cette planche de salut, Doudou Géva enquête tel un « anthropologue », sur le canard, une « espèce menacée d'extermination¹⁵³⁰ ».

L'animal et l'homme - le premier constituant une métaphore de la condition du second dans un cadre anthropomorphique – échappent momentanément à la mort en l'attendant passivement. Constatant que l'animal anticipe sa fin en l'acceptant, le bourreau est désorienté par ce comportement et ne lui assène pas immédiatement le coup fatal. L'homme - en particulier s'il a survécu à la tragédie du génocide juif - doit rire de sa propre mort, notamment lorsque le bourreau s'apprête à la lui infliger. L'homme et l'animal ne pouvant échapper à leur destin, rire de la mort fait gagner un peu de temps, un espace de respiration, voire un moyen de distraction ; autant de facteurs permettant de réfréner, momentanément, la puissance de l'ennemi malveillant. Le rire face à l'inéluctable n'a pas de prix. Cet état d'esprit est idéalement transposé dans la scène montrant le Canard voyageant à bord de la camionnette qui l'emmène à l'abattoir. Le conducteur demandant à ses passagers : « les gars où est la chanson ? », les canards, assis sur la plateforme du véhicule, entonnent « ne dis jamais voilà ton dernier chemin¹⁵³¹ ». Les palmipèdes aident à une autre occasion le chauffeur à réparer la roue du véhicule qui les conduit à leur mort.

Dans une autre scène, le Canard effectue « un voyage organisé en direction de l'abattoir¹⁵³² ». À l'arrivée, le conducteur demande aux passagers une petite contribution, une allusion à un épisode particulièrement macabre de la déportation des Juifs. Certains d'entre

¹⁵²⁹ TAMIR, Tali. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 181.

¹⁵³⁰ GÉVA, Doudou. Introduction du livre *Chtiqat ha-barvaz* [Le silence du Canard], *op. cit.*

¹⁵³¹ La phrase '*Al na tomar darki ha-aharonah* est tirée de la version hébraïque du chant des partisans juifs (*Chir ha-partizanim*, en yiddish *Zog nit keyn mol*), écrit en mai 1943 par Hirsch Glick (1922, Vilnius, Lituanie – 1944, lieu de sépulture inconnu). Le morceau est écrit en souvenir des insurgés juifs tombés durant le soulèvement du ghetto juif de Varsovie (19 avril-16 mai 1943). Adopté par les combattants du PALMAH, le chant est entonné quasi-systématiquement à chaque commémoration du génocide juif perpétré par le régime nazi durant la Seconde Guerre mondiale.

¹⁵³² BLAU, Saharah, *op. cit.* In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 211-215.

eux étaient priés d'acheter leurs billets pour voyager à bord du train qui les menait à leur propre mort. L'animal avance, à une autre occasion, au milieu d'une file de ses semblables, vers le lieu de sa mise à mort. Le nom du fabricant de saucisses israélien Zoglowek¹⁵³³ figure au-dessus de la porte d'entrée. Un employé les avertit en les accueillant : « Attention à la marche¹⁵³⁴ ». La phrase est tirée d'une blague célèbre faite à propos de la *shoah* : « Qu'y-avait-il écrit à l'entrée des chambres à gaz ? Attention à la marche. »

Doudou Géva reprend la même thématique dans la parodie *Kofico à Auschwitz* ou dans d'autres rubriques mettant en scène le Canard poignardé pendant l'Intifada (2000) ou bien égorgé par le boucher. Le lecteur est prié de rire sur fond de tristesse et de douleur, de l'anéantissement auquel son personnage est condamné ou se condamne lui-même. Le Canard est un être passif dont l'identité est difficile à cerner et dépourvu de singularité. Rien dans la face de l'animal ne le distingue d'un autre canard. Égorgé, son sang n'est pas représenté, ni dans d'autres circonstances, ses plumes arrachées, montrées. L'animal mort est immédiatement remplacé par son semblable, trait pour trait, dans l'épisode suivant de ses aventures. Lorsqu'un groupe de canards se forme à l'intérieur d'une basse-cour ou d'un poulailler, voire sur le chemin de l'abattoir, tous les animaux sont identiques. Aucun nom ne les désigne. Son anonymat évoque « dans une certaine mesure » la manière dont l'État d'Israël entretient le souvenir des disparus durant la *shoah* : « six millions de personnes dépourvues de visages dont les personnalités se mêlent l'une à l'autre en une entité humaine¹⁵³⁵. »

Le dessinateur utilise le Canard pour attaquer la sacralité attribuée à certains événements par la société israélienne et dans le récit dominant les concernant, largement inspiré de l'idéologie sioniste. La transgression est alors sans limite. L'artiste, participant en 1994 à la rubrique culinaire de l'émission « Vendredi en direct¹⁵³⁶ » comme cuisinier invité, met un canard au four en annonçant : « Le canard à Auschwitz. » Devant l'animal ressorti littéralement carbonisé, il commente alors : « Cela provient des camps. » Suite à cette provocation, le président du Parlement israélien, Chévah Weiss¹⁵³⁷ (1945-), reçoit une lettre de protestation d'un téléspectateur. Après cet envoi, le directeur général du groupe média Keshet¹⁵³⁸, Alex Guiladi¹⁵³⁹ (1942-), sanctionne l'artiste en décidant de « ne plus l'inviter aux programmes de la seconde chaîne¹⁵⁴⁰. »

La bande dessinée intitulée *Shraga le canard bionique, histoire du canard greffé*¹⁵⁴¹, parue en 1993 dans sa rubrique « Le journal de Géva », montre le palmipède venu au monde dans

¹⁵³³ La société, créée dans les années 1930 en Silésie (partie allemande), se spécialise dans la production d'aliments carnés. Elle poursuit ses activités en Palestine mandataire en 1937 avec l'arrivée sur place de son propriétaire. Commencant à exporter pour les marchés américain et européen après 1969, elle devient rapidement leader dans son secteur d'activité (charcuterie et plats à base de viande). L'entreprise se lance après 1990 dans la diffusion de substituts végétaux et même de produits halals vendus en Arabie Saoudite.

¹⁵³⁴ BLAU, Saharah, *op. cit.* In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 214.

¹⁵³⁵ *Ibid.* p. 212 et 214.

¹⁵³⁶ Soit en hébreu (translittéré en hébreu) *Chichi Hay*. L'émission est diffusée du 5 novembre 1993 à la fin 1995.

¹⁵³⁷ WEISS, Chévah (1945, Byroslav, Ukraine). Né dans une famille juive polonaise, il arrive en Palestine mandataire en 1947, en tant que survivant de la *shoah*. D'abord enseignant à l'université de Haïfa, il est élu député travailliste en 1981, un siège qu'il conserve jusqu'en 1999. Exerçant les fonctions de président du Parlement israélien (1992-1996), puis celle de président du directoire de l'Autorité Yad-VaShem (2000), il officie en tant qu'ambassadeur de l'État d'Israël en Pologne (2001-2003). Parlant couramment le polonais, le russe et le yiddish, il œuvre pour la coopération entre l'État d'Israël et la Pologne.

¹⁵³⁸ Le groupe média Keshet détient la concession pour le canal hertzien diffusant la seconde chaîne israélienne (privée), Aroutz 2.

¹⁵³⁹ GILADI, Alex (1942, Téhéran, Iran). Né à Téhéran où ses parents se sont réfugiés durant la Seconde Guerre mondiale, il devient journaliste sportif en 1964 (*Yedi'ot 'Aharonot*) puis à la télévision à partir de 1975. Producteur de télévision, il crée la société Keshet (1993).

¹⁵⁴⁰ La citation est tirée de l'annexe *Tahanot be-hayim* [Étapes de vie] du livre de KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*

¹⁵⁴¹ Soit en hébreu (translittéré en français), *Shraga, ha-barvaz bioni*.

l'un des poulaillers du sud, entre des barrières de fil de fer. Devenu progressivement un héros qui « change le destin de ses frères de la gent volatile », il possède « une volonté de fer (30 %) et une détermination mentale de première importance (70 %) », qui le propulse au rang de leader social du poulailler. Objet de curiosité médiatique, l'animal avoue posséder « naturellement le truc¹⁵⁴² ». Il semble, au vu du récit, être appelé à connaître un destin extraordinaire. L'histoire véritable débute en réalité un soir de Hanoukka en décembre 1993, quand Dany « l'éleveur de volailles charismatique » annonce aux canards qu'ils partent de la ferme le lendemain¹⁵⁴³. Les animaux n'anticipent pas l'issue de leur voyage, une référence à l'incapacité du monde animal à prévoir ses derniers instants, à la différence des êtres humains. Jouant de cette ambiguïté, Doudou Géva attribue un comportement très humanisé au Canard, lui faisant conserver un état d'esprit combatif, à la fois confiant dans le fermier et préparé à toute éventualité. Le dessinateur rapporte que « le moral des jeunes hommes restait encore élevé au moment où ils sont hissés sur le camion frigorifique.¹⁵⁴⁴ » La volaille chante encore « des morceaux sublimes tout le long du chemin de la grande ville », rassurée d'apprendre de la bouche du fermier qu'une opération de soldes se déroule en l'honneur de la fête de Hanoukka. Le héros bionique et ses compagnons tombent soudainement des nues devant le portail de « la fabrique de saucisses¹⁵⁴⁵ » près duquel se gare le véhicule. Leur sourire disparaît alors.

Bienveillant, le dessinateur soulage la tristesse qui pourrait s'emparer du lecteur en lui révélant que le sort des animaux était scellé depuis leur naissance. Il se réfère implicitement au destin tragique des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale en Europe, incrédules pour une grande part d'entre eux, jusqu'au dernier moment, devant l'entreprise d'extermination programmée contre eux. L'information renvoie également à la vie d'un être humain, conscient dès sa naissance, de la limite physique et biologique imposée à son existence. Un responsable de la fabrique de saucisses indique au chauffeur de transférer les animaux dans « le secteur du plumage ». Le dessinateur déploie encore davantage son humour macabre, en plaçant au bas de la case une main tenant un long couteau aiguisé. Il prévient ensuite les « personnes aux nerfs fragiles » d'aller directement à la fin du récit car la suite « risque d'être un petit peu pénible » pour elles. L'artiste absout par avance celles d'entre elles qui abandonnent la lecture du récit, leur présentant ses excuses pour les avoir illusionnées dès le début, en les remerciant même pour la patience qu'elles ont eue à le suivre jusqu'alors.

Dans le même ordre d'idée, il montre le Canard fermement plaqué par le boucher sur l'égal, une cliente attendant à côté qu'il ait fini sa besogne. Les yeux exorbités du commerçant et son couteau à longue lame¹⁵⁴⁶ dans sa main droite annoncent la couleur. « Aujourd'hui c'est moi, demain c'est vous tous¹⁵⁴⁷ », annonce le Canard au lecteur en levant vers lui sa tête. Dans une autre scène, le palmipède marche, redressé dans une attitude humaine, un imposant saucisson sous le bras droit. Anticipant le questionnement du lecteur, il lui lance, sur le ton de l'évidence : « Je ne fais que sortir mon grand-père pour la promenade¹⁵⁴⁸. » Doudou Géva décline à nouveau le thème de l'issue fatale inévitable, sur fond de rire très gêné, dans son dessin *Je suis optimiste*¹⁵⁴⁹ datant des années 1990. Sautillant sur une jambe, regardant le lecteur d'un œil

¹⁵⁴² Case 5 de la série. Celle-ci, parue initialement dans le journal *Ma'ariv*, est reproduite dans KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 92.

¹⁵⁴³ Case 8 de la série ; *ibid.*

¹⁵⁴⁴ Texte figurant dans le cartouche de la case 9 ; *idem.*

¹⁵⁴⁵ Case 11 de la série ; *idem.*

¹⁵⁴⁶ Une référence aux attaques à l'arme blanche survenues durant la première Intifada (1987-1993).

¹⁵⁴⁷ Publié dans le livre *Le Canard* à partir du dessin paru dans la rubrique « Le chant du canard » en 1994 (?), il est reproduit dans le livre *'Ein barvaz bli qatsav* [Pas de canard sans boucher]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 245.

¹⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 241-249.

¹⁵⁴⁹ Soit en hébreu (translittéré en français), *'Ani 'optimi*. Première publication dans les années 1990, semble-t-il sous forme de poster, le dessin est reproduit le 16 novembre 2006 dans *Ha-'Aretz* et ultérieurement dans KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 113.

pétillant, son corps est percé de part en part par la lame d'un couteau de boucher. Arrivé au terme de son existence, l'animal continue à en voir les bons côtés. Les derniers instants de sa vie ne le réfrènt pas. Les embarras du présent ne l'inquiètent pas non plus, bien qu'ils recouvrent le passage de vie à trépas.

L'artiste illustre l'idée d'un « après-la-mort » présent au moment où il crée son œuvre, celle-ci lui survivant après sa disparition. La dualité de ce mouvement soutient l'artiste en même temps que sa création. Conscient comme tout Juif israélien que sa vie va s'achever un jour, il sait que seule persistera l'image figurant sa propre peur de mourir. L'œuvre survit à son créateur, de la même manière que le palmipède survit au couteau qui lui transperce le corps, les yeux grands ouverts. La lame qui traverse son corps, symbolise la peur du Juif israélien de voir un jour son ennemi arabe (palestinien ou pas) le poignarder dans le dos. Ce sentiment est constant, indépendamment du lieu de l'attaque, le sol de l'État d'Israël ou les territoires qu'il occupe depuis 1967¹⁵⁵⁰.

L'attitude dans laquelle Doudou Géva fige le Canard exprime le regard qu'il porte sur le monde, artistiquement et socialement. Dans sa vision, celui-ci est constitué de « deux classes fermées : les maîtres et les canards ». Les premiers, « là pour dominer [...] sont beaux et intelligents, [...] savent se débrouiller, [...] vont dans les bons endroits, [...] s'habillent bien. » L'artiste les appelle aussi « les lionceaux ». Dans le second groupe, se retrouvent les canards et les Joseph qui « sont voués à travailler chez les lionceaux ». Entre ces deux classes, point de mobilité : « là où on est né – on demeure¹⁵⁵¹ ».

Ses aventures sont le récit d'une « déception, d'un échec et d'une petite victoire¹⁵⁵² ». Le credo du Canard est existentiel : l'absence d'espoir revêt un sens pour lequel il est important de se battre. Le but « n'est pas la victoire » mais la lutte pour lui « en tant que telle ». Le comportement animal traduit le rôle d'artiste politique que veut jouer le dessinateur, notamment en tant que représentant de la gauche à Tel Aviv. L'œuvre véhicule un message dont le contenu renvoie à la société israélienne dans son ensemble et au « récit sioniste » qui est diffusé dans les années 2000. Doudou Géva et son camarade, l'artiste Ofrah Rodner, se sentent « coincés dans le tiers monde, dans un État nationaliste, raciste, autoritaire, etc. » Ils sont, selon les propres termes du second, les « losers du récit sioniste », une position qui leur impose de continuer à brandir le drapeau (rouge), de boiter, saigner et de « harceler¹⁵⁵³ » ce récit.

La symbolique du Canard, dessiné en particulier à la fin des années 1990 - début des années 2000, procède du désir de son créateur de transmettre à la nouvelle génération des artistes israéliens, quelque chose d'un monde qu'elle n'a pas connu ou dont il ne lui reste que de vagues réminiscences. Le Canard sert pour Doudou Géva de passerelle entre les générations. Il exprime par son biais, un sentiment « dans le style de l'ancien monde ». Sa capacité à le restituer est pour lui « une petite victoire en soi (...), le signalement d'une présence humaine ». Le dessinateur au moyen du Canard, traduit sa vision « humaniste » de l'art, à la recherche d'un « dialogue (...), avec les enfants et les jeunes, un dialogue et une discussion sur son lieu de travail¹⁵⁵⁴ ».

Le Canard contredit l'archétype du *sabra*, incarné par la figure de Srouliq conçue en son temps par Dosh, dont il est le négatif. Loin d'un ancrage viscéral et profond dans le sol de la terre d'Israël, le personnage de Doudou Géva rappelle le Juif « déraciné » vivant en diaspora,

¹⁵⁵⁰ Le manche est visible derrière le dos de l'animal, en prolongement de la lame, dans une position qui suppose qu'une personne a tenu l'arme et l'a enfoncé dans son corps.

¹⁵⁵¹ NIV, Kobi. In TAMIR, Tali. « Neqamat ha-qlasser » [La revanche du classeur]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 180-181.

¹⁵⁵² RODNER, Ofrah. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 237-238.

¹⁵⁵³ *Idem.*

¹⁵⁵⁴ *Idem.*

dans la vision que s'en faisait le sionisme avant la création d'Israël. Son errance urbaine fait largement écho à celle du Juif dans le désert, évoqué dans le récit de la sortie d'Égypte. De nature hybride et sans racines, il est l'étranger, « partout et nulle part chez lui » dans les derniers épisodes de la série, en même temps qu'il donne de plus en plus libre cours à ses penchants lubriques¹⁵⁵⁵.

Le Canard, dans les dernières années de la série, devient une créature « urbaine, active, nerveuse et hypersexuée ». Animal gourmand, jouisseur et plein de fantasmes, il ne manque pas une occasion pour dissenter sur les « blondasses¹⁵⁵⁶ ». Dans sa rubrique « Le silence du Canard », à la dernière page du journal *Ha-Ir*, il s'adresse à elles comme à des interlocutrices permanentes auprès desquelles il s'épanche sur ses frustrations sexuelles et sentimentales. Antithèse de Joseph sur ce plan, l'autre grand héros de Doudou Géva, son énergie ne l'empêche pas d'accumuler les fiascos avec les femmes qu'il rencontre, comme une anticipation de sa disparition finale.

Le comportement à risque du Canard, de plus en plus accentué à la fin de la série, dans une sorte de fuite en avant, évoque celui de Doudou Géva. Celui-ci livre, quinze jours avant sa mort, dans une interview accordée au journal, son testament « existentiel ». Fumant et ne mangeant pas de légumes, sa vie est si peu saine qu'il se considère comme « un débris complet », un humain dont le « corps ne tient qu'à un fil ténu. » « Sorte de miracle de la médecine », selon ses propres termes, si sa mort le frappait à l'instant, être arrivé à son âge est déjà pour l'artiste « un phénomène prodigieux¹⁵⁵⁷ ».

Le Canard est frappé, à la fin de la série, de vieillissement physique et mène une existence dangereuse pour sa santé (consommation de tabac, d'alcool, etc.). L'artiste transpose graphiquement, sous une forme à peine voilée, des composantes de son propre mode d'existence, de sa façon de regarder le monde et la fin à laquelle il se sait lui-même condamné. Faisant état de sa santé de plus en plus dégradée, il exprime ouvertement ses tendances pessimistes. Les ennuis physiques de l'animal rappellent ceux de Doudou Géva, qui se tient le bras « à cause de ses douleurs de poitrine, refusant de se faire examiner ». La vie du Canard est de « plus en plus déchaînée » jusqu'au moment où il s'immobilise dans la dernière rubrique de la série, comme agonisant à l'image de son créateur. Baignant dans l'humour macabre qui le caractérise, son contenu illustre parfaitement le lien intime unissant le dessinateur et son personnage. Un groupe de malades atteints de cancer y est montré dans un bloc chirurgical. Il exige de la directrice de l'hôpital que le Canard soit débranché de ses appareils, les voisins se plaignant du bruit et de la puanteur qui remontent de la chambre de l'agonisant¹⁵⁵⁸. Gisant à terre, l'animal vit ses derniers instants. En forme de « Une » de journal, la rubrique contient de nombreuses informations dont une annonce de deuil et les plaintes d'une certaine famille Goldobak concernant les attaques dont l'aurait gratifiées le « satiriste corrompu ». Sa demande de faire autopsier le Canard après sa mort est en outre acceptée.

Le Canard se développe en symbiose avec son dessinateur. Simple à sa création, il devient de plus en plus complexe avec les années, pour finir « vivant et autonome » par « prendre le contrôle » de l'artiste. « Marchant un peu courbé comme un canard », Doudou Géva trébuche, se relève, se vexe et rit comme lui¹⁵⁵⁹. Il se penche sur sa feuille à la manière de l'animal et se déplace dans la grande ville, selon les mêmes itinéraires immuables que les siens. Devenus un, « ils sont morts ensemble.¹⁵⁶⁰ »

¹⁵⁵⁵ HARARI, Ido. « Néfèch yehoudit » [Une âme juive]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 203-204.

¹⁵⁵⁶ TAMIR, Tali. « Neqamat ha-qlassèr » [La revanche du classeur]. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 181.

¹⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 263.

¹⁵⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁵⁹ GÉVA, Tami (fille de Doudou Géva). In SARNA, Yig'al. « 'Adayn 'optimi: doudou géva vèha-barvaz », *op. cit.*

¹⁵⁶⁰ *Idem.*

Le canard et la satire politique

Doudou Géva brouille les limites du genre caricatural au point de ne pouvoir le distinguer que très difficilement de la bande dessinée ou d'autres formes de dessins. Il se démarque de la caricature, notamment politique, qu'il taxe de « démodée », estimant que celle-ci doit traduire « un état d'esprit qui correspond à la réalité », y compris lorsqu'elle a « quelque chose de triste » comme la sienne. L'artiste garde par choix ses distances avec l'actualité immédiate et les faits qui imposent aux caricaturistes de réagir sur le plan graphique. Il refuse de jouer le jeu de la caricature quotidienne, une obligation qu'il déteste, « n'étant ni Zé'ev, ni Dosh ». Le Canard est pour lui à la fois un filtre et le moyen de retranscrire sur un mode artistique la sensation que lui inspire l'actualité. Son attitude à ce sujet est radicale : « le Canard c'est nous [...] l'impression, qu'à n'importe quel instant on va te planter un couteau est très israélienne, psychologiquement et socialement. » L'un des rédacteurs en chef du *Hadachot* ayant souhaité publier une caricature journalière, Doudou Géva crée à la place la rubrique du « Canard ». Avalisant cette dernière, la rédaction du journal remplace même dans le numéro sorti pour la Journée de l'Indépendance de l'année 1986, la traditionnelle photo du président de l'État d'Israël par un dessin du Canard, assis derrière sa machine à écrire et entouré par des livres composant la bibliothèque sioniste classique. Le dessinateur dissocie avec son personnage les faits et les questions dont traite son journal et la création artistique qu'il y produit quotidiennement.

Doudou Géva s'en prend, sa vie durant, aux hommes politiques et personnalités en vue des médias israéliens. Ses dessins dans les journaux *Ha-'Ir* et *Kol Ha-'Ir* et ses recueils de caricatures n'épargnent pas non plus les leaders du monde. La couverture du livre *Le silence du Canard* (2005) et le titre de la rubrique éponyme donne la mesure de son humour « corrosif et subversif ». Entièrement colorée en rouge et noir pour la première, l'appellation paraphrase les livre et film américains à succès *Le silence des agneaux*¹⁵⁶¹. Ses dessins ciblent régulièrement l'armée et la religion dans le pays. Son trait ironique devient chaque fois plus mordant, les rabbins apparaissant souvent dans ce livre comme des « bons à rien, profiteurs et libidineux », et les militaires comme des gens « fades et bornés ».

Les ennuis judiciaires de l'artiste sont la rançon de sa vision radicale du dessin humoristique. Il est ainsi condamné en novembre 1982 à une forte amende et des excuses publiques¹⁵⁶² pour avoir diffamé les frères jumeaux Herzl et Balfour Haqaq¹⁵⁶³ (1948-) dans sa bande dessinée *Les frères macaques et l'affaire du douillet dividende*¹⁵⁶⁴. Le sarcasme âpre de Doudou Géva vire à l'extrémisme, en phase avec sa propre évolution artistique et idéologique. Il se reconnaît en effet de moins en moins de limites à respecter dans la caricature et le dessin. La vie de son personnage du Canard et les situations dans lesquelles il est plongé, baignent dans un ton de plus en plus provocateur. Les attentats-suicides perpétrés en Israël par les mouvements nationalistes islamistes palestiniens dans les années 2000, le font réagir avec un profond cynisme, à l'image de ses réactions à l'égard d'autres tragédies. Brocardant l'incapacité militaire à anticiper et endiguer cette entreprise terroriste, il apporte sa contribution à la panique générale en suggérant sous le titre « Satisfaction au commandement du Front intérieur : le public est prêt au pire », de créer un « concours de mes derniers instants ». Les lecteurs sont invités à lui adresser des « histoires, des extraits de vidéo ou des dessins », qui rendent compte

¹⁵⁶¹ Réalisé en 1991 par Jonathan Demme (1944-), le film *The Silence of the Lambs* est une adaptation du deuxième volume de la collection « Hannibal Lecter ».

¹⁵⁶² ESHED, Éli. « Koḥo chel herzl ḥaqaq » [La force de Herzl Haqaq] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 30 mars 2010, URL : <https://no666.wordpress.com/2010/03/30/>. Consulté en janvier 2019.

¹⁵⁶³ Nés HAQAQ, Herzl Eldad et HAQAQ, Balfour Meidad (1948, Bagdad, Irak). Éminents représentants de la communauté juive irakienne émigrée en Israël, ils sont réputés pour leurs activités littéraires et poétiques. Le premier siège comme président de l'Union des écrivains hébreux (2003-2005 et 2011-2015) et le second exerçant les mêmes fonctions entre 2005 et 2011.

¹⁵⁶⁴ La série est publiée en 1981 dans GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. *Séfèr megouhakh*, op. cit., p. 121-124.

de leurs derniers instants. Les meilleurs envois seront récompensés du « Prix du silence du Canard : un petit déjeuner avec un éminent économiste ! » avec « une priorité aux victimes du terrorisme¹⁵⁶⁵ ». Cette charge contre l'impuissance publique à répondre à la violence suicidaire palestinienne rejoint sa « propre partie d'échecs » ; qu'il livre depuis son plus jeune âge avec la Mort. Cette réaction décalée lui fait retrouver sa tendance quasi-obsessionnelle à lutter contre l'inéluctable et à explorer, notamment avec le Canard, à sa manière, un peu du passage de vie à trépas et du monde qui lui succède.

L'une de ses caricatures intitulée « Crime et châtement », publiée la veille de la fête de Kippour, reprend la même thématique dans un contexte différent. Il propose à ses lecteurs de surprendre leurs « êtres chers, béni soit leur souvenir, par des salutations chantées ». En séjournant « dans la vallée des morts », ils pourront aussi les émouvoir « par des chansons toujours rafraîchissantes, jouées par les meilleurs des ténors décédés ».

Une filiation sentimentale et nostalgique avec le sionisme socialiste israélien

L'attachement de Doudou Géva au sionisme socialiste israélien – représenté par le Parti du Travail et les formes qu'il a prises ultérieurement – est réel et profond, affectif, autant qu'idéologique. « Les bonnes vieilles valeurs des *Mapayniks*¹⁵⁶⁶ » qui lui ont été inculquées dès l'enfance fondent sa vision du monde au point de n'avoir jamais recherché « une philosophie de l'existence ». Épris de socialisme, avec des parents « communistes, intellectuels, humanistes », il croit « dur comme fer » aux valeurs que recouvrent ces termes. Porté très tôt par ce qu'il considère être juste, il se donne comme mission de transmettre cette vérité.

Complètement laïque sa vie durant, il grandit d'une façon semblable, selon ses propres termes, à celle qu'il prête à son personnage de Joseph le fonctionnaire. Cette affection du dessinateur pour le courant travailliste israélien ne l'empêche pas de critiquer très vertement ses leaders au pouvoir avant la guerre d'octobre 1973.

Le Premier ministre israélien, entre 1969 et 1974, Golda Mé'ir¹⁵⁶⁷ (1898-1978), est représenté dans la bande dessinée *Super Golda*¹⁵⁶⁸, publiée dans la revue israélienne *Lillit*, sous les traits d'une grand-mère juive, un mégot accroché à ses lèvres. Celle-ci rappelle à l'un de ses contradicteurs la défaite qu'elle a infligée à ses opposants les plus coriaces « les Panthères noires¹⁵⁶⁹ », le parti MAPAM¹⁵⁷⁰, les professeurs et Ben Aharon¹⁵⁷¹ (1926- 2006) ». Abreuvée par les reproches et critiques de ce dernier, elle en arrive à l'étrangler de sa main droite, la gauche tenant les têtes de ses victimes. À deux doigts de défaillir, sous le poids des griefs

¹⁵⁶⁵ Propos de Doudou Géva. In KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 242.

¹⁵⁶⁶ Appellation familière donnée aux militants du parti MAPAÏ.

¹⁵⁶⁷ Née MABOVITCH, Golda (1898, Kiev, Empire russe, Ukraine actuelle – 1978, Jérusalem). Elle arrive à Milwaukee (Wisconsin, États-Unis) en 1906 pour rejoindre son père. Gagnée au sionisme socialiste dès 18 ans, elle émigre en Palestine mandataire en 1921, après son mariage qui lui fait prendre le patronyme de Meyerson. Voir entrée glossaire « GOLDA, Mé'ir ».

¹⁵⁶⁸ GÉVA, Doudou. « Super Golda ». (*Jewish Student Press-Service*, janvier 1973, p.15) *israel in comics* [en ligne]. 13 janvier 2008, URL : <http://israelincomics.blogspot.fr/2008/04/1970s.html>. Consulté en janvier 2019. Les parties écrites de la bande dessinée sont rédigées simultanément en hébreu et en anglais.

¹⁵⁶⁹ L'organisation « Les Panthères noires » est créée début de l'année 1971 à Jérusalem par des Juifs israéliens de la deuxième génération des émigrants d'Afrique du Nord et du monde arabe. Celle-ci dénonce et combat la discrimination ethnique dont sont victimes, d'après elle, les Juifs orientaux. Voir entrée glossaire « Panthères noires (Les) ».

¹⁵⁷⁰ Le Parti unifié des travailleurs (MAPAM), situé à l'extrême-gauche de l'aile sioniste de l'échiquier politique israélien, participe à la coalition gouvernementale, dirigée par le Parti du Travail, de 1960 à 1977. Il s'oppose très souvent à ce dernier à propos de la politique menée dès 1948 à l'égard de la minorité arabe palestinienne du pays.

¹⁵⁷¹ Né NOUSSENBAUM, Yitshaq (1926, Boukovina, Autriche-Hongrie – 2006, Giv'at Hayim, État d'Israël). Il émigre en Palestine mandataire en 1928, devient secrétaire général du parti MAPAÏ (1938-1939) avant de s'engager dans l'armée anglaise en 1940 où il finit sa carrière avec le grade de major (adjudant). 7 fois parlementaire dont huit ans dans les rangs travaillistes, il s'oppose fortement à Golda Mé'ir dans ses fonctions de Secrétaire général du syndicat CGTEY - « Histadrout » (1969-1973).

de son interlocuteur - les injustices commises contre des citoyens arabes de Bir'Im¹⁵⁷², Ikrit¹⁵⁷³, Rafiah¹⁵⁷⁴ et Aqraba¹⁵⁷⁵, les problèmes de discrimination ethnique, de corruption et de contrôle de la police restés sans solution, la montée du fanatisme religieux, les inégalités sociales croissantes, la répartition inéquitable des revenus, la détérioration de la qualité de l'environnement, etc., elle se transforme soudain en une « super-héroïne ». Grâce à l'antidote dont Super Golda hurle les ingrédients, « sécurité¹⁵⁷⁶ ! Immigration ! Et intégration !¹⁵⁷⁷ », elle fait mettre son entourage au garde-à-vous, la main sur la tempe en guise de salut, définitivement soumis. Malgré la qualité de ses arguments, son opposant est mis K.O, allongé sur le sol les bras en croix. La super-héroïne, vêtue d'un maillot portant un grand G à la hauteur de la poitrine, s'éponge le front en geignant « plus le temps passe plus ça devient dur, ça devient dur... » Les pouvoirs de Super Golda coïncident plus ou moins avec les deux piliers de la puissance de l'État d'Israël : son appareil militaire (le domaine de la sécurité) et son potentiel humain (l'émigration juive, cheville ouvrière du projet sioniste). Les citoyens doivent tous se mobiliser, sans contester, pour les renforcer. Tout doit leur être sacrifié.

Doudou Géva brocarde, dans cette version locale du super-héros américain, la « position impériale » dans laquelle se trouve l'État d'Israël après la guerre de juin 1967 et l'attitude de ses gouvernants, rendus insensibles aux vrais problèmes de la société, par la défense obtuse d'un programme idéologique qui en est éloigné. Quinze ans plus tard, en 1995, l'assassinat du Premier ministre israélien Yitshaq Rabin le bouleverse profondément¹⁵⁷⁸ et le conduit à opérer un virage radical. Ses dessins sont à ses débuts largement diffusés par la presse lue chez lui, liée au MAPAÏ historique, comme le *Davar*, à savoir une presse d'opinion et pas seulement à sensation. Sans nostalgie, il symbolise désormais le monde de l'art tel qu'il existait à cette époque maintenant révolue. Son ambition devient dorénavant de dénoncer ce qui relève d'après lui de la falsification et de l'hypocrisie. S'il n'est pas certain de pouvoir vivre une vie modeste, son itinéraire diverge néanmoins et définitivement, de l'orientation que prend la société israélienne.

La création artistique comme projet égalitaire et « communiste »

Doudou Géva défend une vision égalitaire du projet artistique. La création ne saurait prospérer grâce à un avantage indu, financier ou autre, ou en soumettant son activité à une hiérarchie de classe. Il rembourse ainsi avec Hanokh Marmari, durant quatre ans jusqu'au dernier centime – « un principe communiste », les imprimeurs, pourtant « déjà millionnaires », ayant publié leur livre *Le Chevalier Ziq*, un échec retentissant.

¹⁵⁷² Le village arabe de Kafr Bir'im, situé aujourd'hui en Israël à 4 km au sud de la frontière du Liban, est occupé le 31 octobre 1948 par la milice juive Haganah, durant la première guerre israélo-arabe, laquelle en expulse les quelques 710 habitants (dont 700 chrétiens), leurs terres étant saisies. « Déracinés de l'intérieur », les villageois ne retrouveront jamais leurs habitations et terres.

¹⁵⁷³ Situé aujourd'hui à 25 km au nord-est d'Acre, le village arabe d'Ikrit est occupé en novembre 1948 par la milice juive Haganah, laquelle en expulse les 491 habitants (dont 432 chrétiens de rite catholique melkite). « Présents/absents » en Israël, réfugiés au Liban, aucun habitant ne regagnera son village.

¹⁵⁷⁴ Rafiah (orthographié aussi Rafa) est à la fois une ville arabe située dans la bande de Gaza et un camp de réfugiés établi dans le secteur, au sortir de la guerre israélo-arabe en 1949. Le général israélien Ariel Sharon fait détruire en 1971 500 habitations dans le camp pour permettre à ses unités d'y patrouiller, provoquant le déplacement et la réinstallation dans des lotissements créés à proximité de 4 000 personnes.

¹⁵⁷⁵ Dans ce village vivent, dès 1948, des personnes arabes devenues réfugiées après la destruction de leur village, pour l'essentiel celui de Kafr Kadita. Situé dans la juridiction municipale de Safed, le village ne bénéficie d'aucune reconnaissance officielle jusqu'en 1982, ses habitants y vivant dans un extrême dénuement.

¹⁵⁷⁶ Soit en hébreu (translittéré en français), *Bitahon*.

¹⁵⁷⁷ Soit en hébreu (translittéré en français), *Qlitah*.

¹⁵⁷⁸ La mère des enfants de Doudou Géva confie plusieurs années après sa mort au journaliste Yig'al Sarna : « Je n'ai vu Doudou pleurer qu'après l'assassinat de Rabin ». In SARNA, Yig'al. « 'Adayin 'optimi: doudou Géva ve-ha-barvaz », *op. cit.*

Doudou Géva aspire à vivre de sa peinture dès les débuts de sa carrière dans les années 1970. Il tente de vendre des posters, réalisés dans le style « Poppy¹⁵⁷⁹ », de Louis Armstrong (1901-1971), dessiné en noir et blanc et ceux de Golda Mé'ir, transformée en Golda Lisa et Super Golda¹⁵⁸⁰. N'en écoulant en définitive que deux ou trois¹⁵⁸¹, cette entreprise le décourage. L'artiste ne cherche pas en réalité à tirer un bénéfice financier de sa production artistique, distribuant à n'importe quelle occasion en permanence tous ses tableaux. Lorsqu'une opportunité de vendre se présente, il préfère faire cadeau de son œuvre plutôt qu'en discuter le prix¹⁵⁸².

Les convictions politico-sociales du dessinateur sont contradictoires. Elles donnent la mesure de son intention à la fois de travailler comme « un salarié modeste et pas prétentieux [...] haïssant les patrons et perdu sans eux », de se conduire comme « un rebelle trublion » et également en « mégalomane désireux de recevoir le prix Israël juste pour ne pas venir le chercher¹⁵⁸³ ».

La pratique artistique de Doudou Géva privilégie à partir de 1998 le cadre collectif, avec la création cette année-là du Collectif du trou. Le collectif vise à dépasser les limites de la pensée et de la réflexion dominant, à l'époque, le monde du graphisme israélien et parvenir à une création artistique authentique et vaste. Rejetant le « système institutionnel » israélien du monde de l'art, il développe une culture alternative dans les domaines de l'illustration et de la bande dessinée, celle-ci étant « indépendante et radicale ». La structure se dissout en 2001, victime de l'individualisme de chacun de ses membres. Doudou Géva constitue avec d'autres artistes en 2003 un nouveau regroupement artistique, le Collectif A4, dont l'objectif est de publier sur des feuilles de format A4 un nombre maximal de récits en bandes dessinées, illustrés par le plus grand nombre d'artistes. Plus de 100 brochures différentes, œuvres de la quasi-totalité des artistes travaillant dans le secteur, voient le jour, chacune vendue un nouveau shekel pièce.

« Les Éditions du Canard », qu'il cofonde en 2005, et le projet « Littérature de gare » qui en émane, sont les dernières expériences de création collective de l'artiste. Les règles de fonctionnement et les objectifs artistiques sont très stricts. « Les Éditions du Canard » contournent « les éditeurs de livres, milieux de la presse et les personnes qui y écrivent » car ils ne respectent pas les artistes. Les bénéfices générés par la création artistique sont répartis par le nouvel éditeur « alternatif », entre les artistes, non avec le personnel des maisons d'édition et des journaux considérés comme étant des « masses de parasites ». Modique, le prix de vente des revues est inférieur à celui des autres publications. En diffuser un nombre maximal et toucher ainsi un public large et varié sont les objectifs recherchés. Les coûts de production sont réduits, notamment grâce à un usage exclusif du rouge, noir et blanc¹⁵⁸⁴. Une tribune est mise à la disposition d'artistes travaillant dans l'univers de la culture et des arts israéliens, la primauté étant accordée à la bande dessinée. Ceux qui écrivent, dessinent et photographient peuvent « s'en remettre au Canard » et « lui envoyer du beau matériel », sous condition de se reconnaître dans « les buts et principes ultimes défendus par la revue¹⁵⁸⁵ », lesquels résident « dans l'amour

¹⁵⁷⁹ Le frère de Doudou Géva fait ici référence, semble-t-il, au style vestimentaire dérivé du genre musical de la pop musique des années 1960.

¹⁵⁸⁰ Voir KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.), *op. cit.*, p. 115. L'affiche est publiée en 1972 dans un format de 70 cm x 100 cm.

¹⁵⁸¹ Propos de Ron Reshed. In SARNA, Yig'al. « 'Adayin 'optimi: doudou Géva ve-ha-barvaz », *op. cit.* L'artiste Ron Reshef réalise en son temps avec Doudou Géva lesdits posters.

¹⁵⁸² Propos tenus par la mère du dessinateur GÉVA, Miriam (Mika). In SARNA, Yig'al. « 'Adayin 'optimi: doudou Géva ve-ha-barvaz », *op. cit.*

¹⁵⁸³ GÉVA, Naomi (fille de Doudou Géva). In SARNA, Yig'al. « 'Adayin 'optimi: doudou Géva ve-ha-barvaz », *op. cit.*

¹⁵⁸⁴ Ils proclament : « Nous, les présents, appelons les partisans de la bande dessinée alternative à acheter nos revues bon-marché, dans le double sens du terme. Notre intention est de créer des revues pour un faible coût de fabrication, de façon à pouvoir vendre au même prix égal à toute personne. »

¹⁵⁸⁵ GÉVA, Doudou. *Sifrut zolah* [Littérature de gare], *op. cit.*, p. 2.

de l'art et les tempéraments créatifs ». Le contenu mêle « tous les arts, écriture, poésie, dessin, bande dessinée » et est nourri « d'un esprit humoristique subversif, radical et indépendant ».

Les bandes dessinées de Doudou Géva possèdent toutes une dimension échevelée, amusante et incontrôlée, unique en leur genre. L'efficacité de ses dessins ne se dément pas vingt ans après sa mort. Marqueur indélébile de la culture visuelle israélienne, Doudou Géva inspire durant sa carrière et après sa mort, de nombreux artistes du pays, sans qu'aucun d'entre eux ne parvienne à retrouver l'originalité de son style.

2. Représentation de l'Arabe (palestinien et autre) dans l'œuvre

- a. *Hassam'bah be-ma'arot ha-'af: sipourah ha-moufla chel havourat haydaqim no'ezèt be-goufo chel 'alouf ha-'aretz* [Hassam'bah dans les cavités du nez : l'histoire magnifique d'une héroïque bande de microbes dans le corps du général Ha-'Aretz]. In GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. *Séfèr megouhakh* [Le Livre ridicule], 1981. Planches choisies.

1. Contexte historique et narratif de l'œuvre

- a. Situation et environnement socio-historique

Voir partie « La bande dessinée hébraïque, contexte socio-historique du développement d'une bande dessinée israélienne (1973-1995) ».

- b. Résumé de l'intrigue de la série

Écrit par Kobi Niv et illustré par Doudou Géva, le récit apparaît aux pages 39 à 51 du livre *Séfèr mégouhakh* [Livre ridicule] et retrace sur treize planches – dont la planche d'ouverture - les moments partagés par les cinq membres du groupe de microbes Hassam'bah¹⁵⁸⁶. Ceux-ci s'engagent à protéger l'intérieur du corps du général Ha-'Aretz, responsable de la sécurité de l'État d'Israël. Ces cinq microbes affrontent à cette occasion une bande de « microbes scélérats », introduits dans des boulettes de falafels¹⁵⁸⁷ mangés par le général et qui produisent de sévères troubles gastro-intestinaux. Le groupe sort vainqueur de sa confrontation, après une lutte acharnée pleine de rebondissements.

Planche 1 (p. 39)

La planche 1 constitue la page d'ouverture d'une parodie de la collection de livres « Hassam'bah » de Yig'al Mossinsohn. Composée d'éléments textuels et icôniques, elle présente les principaux protagonistes de l'histoire. Évoquant la présence de « 24 chants de la terre d'Israël, l'antique et la délicieuse », elle offre une seconde jeunesse aux principaux héros de la série d'aventures pour enfants originale : Yaron London, Tamar Goldschmidt, Yerahmi'el Méridor, Éhoud Ha-chmanman¹⁵⁸⁸ et Sa'adiya Ha-teimani¹⁵⁸⁹. Sous les traits de cinq microbes, ils sont enfermés chacun dans un médaillon. Le général Ha-'Aretz scrute pour sa part à la jumelle, dans le lointain, quelques paysages dont les détails sont révélés au lecteur dans les pages suivantes. Deux officiers, un sous-officier et un simple soldat israéliens effectuent, au garde-à-vous, un salut militaire. Alignés en file indienne, ils forment une colonne placée

¹⁵⁸⁶ L'acronyme HASSAM'BAH est constitué des initiales des six mots hébreux *haydaqim sodiim me'od be-tokh 'alouf ha-'aretz* [Microbes très secrets à l'intérieur du général Ha-'Aretz]. Il renvoie, en le parodiant, à l'acronyme donnant son titre à la célèbre collection de livres pour enfants et jeunes « Hassam'bah », soit *Havourah sod mouhlat be-héhlèt* [Le Clan du secret total et absolu], écrite par l'écrivain israélien Yig'al Mossinsohn et publiée entre 1949 et 1994.

¹⁵⁸⁷ Boulettes de pois chiches ou de fèves, cette spécialité culinaire est très populaire au Moyen-Orient, notamment en Israël où elle constitue un plat de base de la cuisine locale. Consommées en sandwich, dans un pain de type pita, elles sont accompagnées de crudités et de sauce.

¹⁵⁸⁸ Soit en français « Éhoud le grassouillet ».

¹⁵⁸⁹ Soit en français « Sa'adiya le Yéménite ». L'adjectif « yéménite » ne figure pas dans la légende présentant le personnage sous son médaillon. Il désigne, tel un nom de famille, celui-ci dans l'ensemble du récit, jusqu'à sa disparition.

derrière le général Ha-'Aretz. Dix des principaux protagonistes de l'histoire sont ainsi exposés, dans une planche de présentation visuelle.

Planche 2 (p. 40)

Yaron London, le commandant du groupe Hassam'bah, arrête sa mobylette sous le balcon où se trouve juchée Tamar Goldschmidt, son adjointe. Il la convie à descendre et à rejoindre avec lui « la bande » dans la caverne, leur lieu habituel de réunion (case 1). Les deux microbes dévalent ensemble la pente dite de « la glande lacrymale » et gagnent l'entrée de la caverne. Ils communiquent à leurs camarades présents sur place le mot de passe nécessaire pour entrer : « Vive le microbe courageux... qui vide l'ennemi de son jus ! » ; le couple de microbes et leurs trois camarades « Yerahmi'el Méridor, Éhoud Ha-chmanman et Sa'adiya Ha-teimani entonnent à l'unisson les « Chants de la terre d'Israël, l'antique et la délicieuse » (case 2). Yaron London enjoint Sa'adiya Ha-teimani de laver les verres avec lesquels la bande boira ses rafraîchissements (case 3). Le général Ha-'Aretz patrouille dans le même temps le long de la frontière nord d'Israël. Flanqué d'un officier supérieur et de son aide de camp, il scrute à la jumelle le paysage qui s'offre à sa vue de l'autre côté et considère la situation dans laquelle il se trouve : « Jusqu'à présent nous sommes parvenus à déjouer les menées de l'ennemi, mais cette irritation dans le nez me perturbe l'esprit. » Une pancarte plantée devant le grillage frontalier annonce : « Attention, bonne frontière.¹⁵⁹⁰ » (case 4). Le commandant Yaron London informe les membres du groupes en train de danser une *hora*¹⁵⁹¹ que le général Ha-'Aretz a été affecté à la sécurité d'Israël et que « Nous, la bande de Hassam'bah, faisons le serment de défendre son univers intérieur¹⁵⁹² contre toute menace. » (case 5). Après avoir prêté serment sur la Bible, ils jurent de remplir fidèlement et scrupuleusement l'engagement pris (case 6).

Planche 3 (p. 41)

Trois personnes arabes (peut-être palestiniennes) contactent Ahmed et Fatmah, les tenanciers d'un lieu de restauration appelé « Ahmed et Fatmah, les princes du falafel », spécialisé dans la confection et la vente de plats à base de falafels. Elles fomentent dans les locaux du journal *Les Égouts*¹⁵⁹³ où elles travaillent, un complot « satanique » (case 1). Les propriétaires du restaurant font frire dans une marmite de l'huile frelatée et quatre boulettes de falafels. Ils y introduisent des bactéries équipées d'un armement « fabriqué par le bloc oriental¹⁵⁹⁴ » (case 2). Un sous-marin transporte des « terroristes » à travers les eaux du Jourdain, jusqu'au lieu de livraison des « falafels piégés ». Un sous-marinier remet la pita emplie de falafels empoisonnés à l'une des quatre personnes qui l'attendent sur la rive (case 3). Le général Ha-'Aretz est préoccupé par les questions relatives à la sécurité de l'État. Il ne prête pas attention à la portion de falafels qui lui est présentée et l'avale en trois bouchées (case 4). Les boulettes piégées tombent dans le côlon du militaire. Elles se fissurent et laissent sortir « un commando de bactéries scélérates » qui « répandent des boules puantes de tous côtés¹⁵⁹⁵ » (case 5). Les intestins du général Ha-'Aretz entrent « en ébullition ». Le souffle des flatulences qu'il

¹⁵⁹⁰ Allusion à la frontière israélo-libanaise dénommée très longtemps *The Good Frontier* [La bonne frontière]. Les informations mentionnées dans la bande dessinée font directement référence à celles contenues dans la série originale, *Hassam'bah* de Yig'al Mossinson.

¹⁵⁹¹ Danse collective dans laquelle les participants forment un cercle ouvert et fermé et se tiennent par la main. Apportée en Israël par des émigrants d'origine roumaine, elle est très prisée dans les premières années de l'État et est dansée le plus souvent lors de mariages et de fêtes populaires.

¹⁵⁹² L'univers intérieur correspond ici à la partie interne du corps du général.

¹⁵⁹³ Le terme *Ha-biyouv* signifie littéralement en français « l'égout » ou « les égouts ». Il apparaît dans la case 1 et son cartouche, désignant ici le *Journal des ennemis d'Israël* [*Ha-biyouv, 'iton 'oyvei yisra'el*]. Le complot se trame donc à la fois dans la salle de rédaction dudit journal et « les égouts de Beyrouth ».

¹⁵⁹⁴ Soit en hébreu (translittéré en français), *Totsérèt ha-gouch ha-mizrahi*.

¹⁵⁹⁵ Voir texte p. 42.

émet, éjecte¹⁵⁹⁶ son aide de camp de l'endroit où il se tient debout. Celui-ci est ensuite démis des fonctions qu'il occupe à son service, ayant été négligeant et laissé le général ingurgiter cette nourriture. L'aide de camp, au moment de sa double éviction, lance : « Au revoir, je m'en vais occuper le poste de directeur-général de Kour.¹⁵⁹⁷ » (case 6).

Planche 4 (p. 42)

Les dirigeants du monde entier arrivent en Israël pour célébrer le Jour de l'Indépendance de l'État et saluent le général lors de cette fête (case 1). Indifférent à la liesse populaire, il continue de scruter, face à la frontière, le paysage. Le militaire répond aux questions de ses invités tout en émettant des flatulences (case 2). Les dirigeants du monde salissent la réputation de l'État d'Israël assiégé, après s'être pliés au chantage imposé par les Arabes (case 3). Le groupe Hassam'bah décide d'agir, la situation pour lui n'étant plus possible. Yaron London enjoint à Sa'adiya Ha-teimani de vider la poubelle (case 4). Réuni le soir même, muni de ciment, de gravier et d'eau, le groupe part sous la conduite de Yaron London « obturer l'orifice anal du général » (case 5). Caché derrière un caillou, ses membres observent deux « microbes terroristes » fabriquer une bombe. Un transistor posé près d'eux diffuse une mélodie en arabe. Sa'adiya Ha-teimani se raidit alors comme un ressort, reconnaissant les notes et l'air de « son enfance sombre au Yémen », dont il identifie l'interprète : « C'est Oum Kalthoum.¹⁵⁹⁸ ». Alors que les deux microbes fredonnent la mélodie en arabe, Tamar Goldschmidt suggère, dans le même temps, à ses camarades de leur sauter dessus et « de leur fermer leur transistor » (case 6).

Planche 5 (p. 43)

Sa'adiya Ha-teimani traduit d'une voix tremblante, à l'intention du groupe Hassam'bah les propos qu'échangent vraisemblablement en arabe¹⁵⁹⁹ deux « microbes activistes ». Le premier enjoint au second de déposer dans les intestins du général Ha-'Aretz, à l'endroit indiqué, une « bombe de gaz ». Les deux personnages ne se doutent à aucun moment que leur conversation est écoutée, comprise et retranscrite par leurs ennemis. Yerahmi'el Méridor invente un dispositif destiné à piéger et capturer les deux microbes qui viennent à leur rencontre. Ceux-ci doivent déclencher une émission d'acide à partir du duodénum, qui dissoudra la corde au bout de laquelle une pierre est attachée. En tombant, la pierre assommera l'ennemi et provoquera sa reddition (case 2). Mais le mécanisme ne fonctionne pas selon les souhaits de son inventeur. Un caillou se détache au même moment de la paroi intestinale du général et, tombant sur le microbe activiste et « cruel », le tue. Yerahmi'el Méridor est dépité devant ce ratage dont il ne

¹⁵⁹⁶ Les différents sens du verbe *la'ouf* nourrissent le contenu de la case. Ce verbe, conjugué à la voix passive, devient *hou'af* et signifie être mis à pied, congédié, chassé. Conjugué à la forme *pa'al*, il prend le sens de « voler » et de « s'envoler ». L'aide de camp s'envole du lieu qu'il occupe en raison de la force des « vents » qu'il subit. Il est dans le même temps démis des fonctions militaires qu'il exerce.

¹⁵⁹⁷ Le terme « Kour » signifie en français à la fois « le fourneau », « le creuset », « le réacteur », « une mesure de capacité pour des matières sèches », tout en désignant le nom d'un important conglomerat industriel israélien. Le dessinateur prend à son compte ce dernier sens du mot. Ce faisant, il fait directement référence à la seconde carrière menée par les hauts-gradés démobilisés, à la tête de grands groupes industriels israéliens.

¹⁵⁹⁸ Née IBRAHIM AS-SAYYID AL-BILTAGI, Fatima (1898 ou 1904, El-Senbellawein - 1975, Le Caire, Égypte). Idole nationale dans son pays, surnommée « La voix de l'Égypte », chanteuse, auteure et actrice de films, elle constitue une figure centrale de la culture nationale de 1923 à sa mort. Fille d'un imam, dotée d'une immense mémoire et d'un talent vocal hors-norme (contralto, tessiture féminine la plus grave), elle est servie par d'importants poète (Ahmed Rami) et musicien (Mohamed El Qassabgi, oud). Se produisant dans tout le Moyen-Orient, dès 1932, lors de tours de chant durant jusqu'à trois heures, elle est liée au roi Farouk et, après 1952, aux Officiers libres de Gamal Abdel Nasser. Par propagandisme extrémiste, elle interprète l'hymne national égyptien (depuis 1960) et prône en mai 1967 « l'évergissement de tous les sionistes ». Ses funérailles nationales sont suivies par près de 4 millions de personnes.

¹⁵⁹⁹ Les mentions « langue arabe » ou « arabe » ne figurent pas dans le texte inclus dans le cartouche. Celui-ci ne comprend que la phrase : « Sa'adiya traduit la conversation des étrangers » (p. 44).

comprend pas les raisons, l'installation ayant été testée par les « scientifiques de l'institut Weizmann » (case 3).

Le professeur Heinz-Tzwei-Drei, spécialiste des troubles intestinaux, arrivé sur place, en provenance de Suisse, préconise en guise de solution ultime « d'obturer l'extrémité de l'intestin avec du béton » (case 4). Le microbe activiste, mortellement blessé, se repend des crimes qu'il a commis contre le général Ha'Aretz et révèle avant de mourir qu'un traître sévit à l'intérieur du corps du général : « le spermatozoïde Khrrr » (case 5). Le groupe Hassam'bah, réuni dans « la Caverne », décide de capturer « le germe de la perfide sédition ». Son commandant Yaron London enjoint ensuite à Sa'adiya Ha-teimani de balayer les lieux où la réunion s'est tenue ¹⁶⁰⁰ (case 6).

Planche 6 (p. 44)

Les membres du groupe Hassam'bah, commandés par Yaron London, tendent une embuscade au traître « spermatozoïde Khrrr » (case 1). Trois spécialistes mondiaux de la lutte contre l'« émission de gaz » sont dépêchés sur la frontière nord de l'État d'Israël pour trouver une solution au problème posé à son environnement par les émissions de gaz du général. Leurs conclusions sont futiles et inconsistantes. Le premier lui conseille de « ne pas uriner après les fruits », le second d'« honorer son père et sa mère » et le troisième de « ni fumer, ni boire » (case 2). Le « spermatozoïde Khrrr » est aperçu par Yaron London conversant avec les quatre membres du « gang des subversifs » ; il transmet des informations capitales contre la promesse de toucher une somme d'argent (case 3). Yerahmi'el Méridor élabore un nouveau dispositif destiné à capturer le « spermatozoïde traître » (case 4). Le général Ha-'Aretz monte la garde à la frontière nord de l'État d'Israël de jour comme de nuit, les agriculteurs labourant pour leur part les champs dès l'aube, dans la vallée (case 5). Le « spermatozoïde traître » échappe au dispositif inventé pour le capturer grâce au diverticule et meurt finalement noyé, emporté par « une vague de liquide fétide », puis éjecté hors du corps du général (case 6).

Planche 7 (p. 45)

Les membres du groupe Hassam'bah fêtent la mort du traître en allumant un feu de camp, en chantant *Le bateau vogue*¹⁶⁰¹ et en mangeant des pommes de terre grillées. Sa'adiya Ha-teimani, envoyé ramasser du bois alentours par son chef (case 1), est capturé par un groupe de trois « microbes activistes ». Bras levés et traité de « sale Yéménite », il se déclare alors, prêt à mourir pour la patrie (case 2). Éhoud Ha-chmanman part à sa recherche et rapporte un billet écrit de son sang par son camarade que celui-ci a signé « Sa'adiya, votre Yéménite ». Il y annonce avoir été capturé par une « section de terroristes » tout en indiquant qu'il sèmera « des grains de piment » pour que ses camarades le repèrent et le libèrent (case 3).

Cinq membres du mouvement hassidique « Habad » s'efforcent de bloquer chez le général Ha-'Aretz l'émission de flatulences en dansant autour de lui et en lui chantant les versets bibliques « faites des projets et ils échoueront¹⁶⁰² » et « que tes ennemis soient dispersés et que ceux qui te haïssent fuient devant ta face.¹⁶⁰³ » Le premier verset vise à traiter l'origine du dysfonctionnement intestinal et le second à en dissiper ses effets. Leur tentative pour guérir les problèmes intestinaux du général Ha-'Aretz échouent (case 4). Éhoud Ha-chmanman flaire les grains de piment abandonnés derrière lui par Sa'adiya Ha-teimani, suivi de près par les autres

¹⁶⁰⁰ Allusion au lieu de réunion des membres du groupe Hassam'bah mentionné dans les livres de la collection écrite par Yig'al Mossinsohn. Ce lieu est appelé également « La Caverne ».

¹⁶⁰¹ Chant populaire des mouvements de jeunesse juifs sionistes, le morceau est traduit en hébreu en 1941. Il apparaît dans sa première version en 1912-1913, dans le livre *Ma vie d'enfant* de Maxime Gorki (1868-1936).

¹⁶⁰² Voir Isaïe, 8, 10.

¹⁶⁰³ Nombres, 10, 25.

membres de Hassam'bah (case 5). Ceux-ci fêtent sa libération en chantant le morceau *Nous sommes sortis lentement*¹⁶⁰⁴. Yaron London lui enjoint à ce moment d'aller puiser de l'eau en se montrant cette fois plus prudent (case 6).

Planche 8 (p. 46)

Yerahmi'el Méridor conçoit un nouveau dispositif antiterroriste qui impose de placer le curseur de l'appareil face au poste de radio-émetteur des microbes activistes (case 1). Le bouton de l'appareil de liaison doit être ensuite enfoncé et le commutateur basculé, entraînant le brouillage des liaisons entre le commandant des microbes et le Q.G. de ces derniers à Beyrouth, en quatre minutes. Le groupe sera incapable alors de penser et d'agir avec discernement (case 2). Yaron London et Yerahmi'el Méridor descendent, munis du nouveau dispositif dans l'intestin grêle vers la vésicule biliaire, où se tapissent les trois microbes activistes à neutraliser. Ces derniers somnolent et ronflent au même moment (case 3). L'un des « terroristes », dans une crise de somnambulisme, donne un coup de pied dans l'appareil de liaison radio qu'il prend pour sa femme abandonnée à l'étranger, l'insultant copieusement durant son sommeil (case 4). Perdant sur ces entrefaites le contact avec son groupe, le commando ne peut plus recevoir ses ordres et planifier ses opérations depuis son quartier général à Beyrouth où règne maintenant la plus grande confusion. Le commandant semble avoir perdu la liaison avec le « groupe des salopes » (case 5). Yerahmi'el Méridor et Yaron London fêtent la réussite de l'opération dans laquelle ils n'ont pourtant joué aucun rôle, et, allumant pour l'occasion un feu de joie d'« ampleur réduite », chantent autour le morceau *Houpa Hi* (case 6).

Planche 9 (p. 47)

Le général Ha-'Aretz convoque une réunion d'urgence sur le plateau du Golan à la frontière nord de l'État d'Israël. Son adjoint, Nafatz Moqéchi, commandant du corps du génie (militaire¹⁶⁰⁵), l'informe des dispositions que ce dernier a prises pour boucher son arrière-train avec du ciment (case 1). Le général refuse la proposition de son adjoint, lui rappelant la primauté des problèmes de l'État sur tout souci personnel. L'ennemi, proclame-t-il, doit être frappé (case 2). Son plan des opérations prévoit le pilonnage des lignes ennemies par l'aviation israélienne et leur enfoncement ensuite par les blindés ; les forces terrestres se précipiteront alors comme « des mouches sur un corps en train de se décomposer » (case 3). Tamar Goldschmidt, l'adjointe de Yaron London, se bouche le nez avec du coton lors de la réunion d'urgence du groupe, incapable de supporter davantage « l'odeur qui monte au nez du général ». Déterminée à quitter ses camarades et rejoindre « l'Association des jeunes femmes fiancées » (case 4), elle est tancée par son chef pour avoir oublié que les problèmes de l'État priment sur les siens personnels (case 5). Le plan des opérations révélé par Yaron London comprend le pilonnage par Tamar des lignes ennemies, leur enfoncement par Éhoud Ha-chmanman et l'irruption de Yerahmi'el Méridor « comme la mouche sur un cadavre en train de se décomposer » ; Sa'adiya restera dans « la Caverne » et montera la garde¹⁶⁰⁶ (case 6).

Planche 10 (p. 48)

Le groupe Hassam'bah part en opération à l'aube d'une nouvelle journée (case 1). Éhoud Ha-chmanman abandonne ses camarades, épuisé, au sommet de l'une des rotules du général Ha-'Aretz, victime d'une chaleur excessive. Yaron London décide de tendre à cet endroit une

¹⁶⁰⁴ Les paroles sont de Hayim Héfèr (1925-2012) et la musique de David Zahavi (1910-1977).

¹⁶⁰⁵ *Nafatz moqéchi* signifie littéralement en hébreu « le diffuseur de ma mine » (dans le sens d'un engin explosif).

¹⁶⁰⁶ Ce personnage est dépeint comme ayant la peau noire, portant une kippa blanche et systématiquement exclu de l'action que projette de mener le groupe auquel il appartient.

embuscade contre « des terroristes » (case 2). Sa'adiya Ha-teimani monte la garde devant « la Caverne » où se réunissent les Hassam'bah, nettoie le nez du général Ha'Aretz et y ramasse les détritiques qui s'y trouvent (case 3). Yerahmi'el Méridor conçoit un nouveau piège contre les « terroristes », fixant un seau au-dessus des rotules du militaire, supposé tomber sur eux par un jeu de cordes et de poulies et, ainsi, les capturer¹⁶⁰⁷ une fois la corde tirée (case 4). Arrivés deux heures plus tard à hauteur du cartilage, « deux terroristes » échappent au seau qui tombe sur la tête d'Éhoud Ha-chmanman (case 5). Ils glissent néanmoins sur une peau de banane abandonnée par Yerahmi'el Méridor et tombent dans le bassin à urine où ils se noient (case 6).

Planche 11 (p. 49)

Yaron London et Tamar Goldschmidt transportent sur un brancard Éhoud Ha-chmanman, avançant malgré son énorme poids (case 1). Sa'adiya Ha-teimani finit de nettoyer « la cavité du nez » du général Ha-'Aretz, brûlant quelques feuilles d'eucalyptus qu'il a ramassées (case 2). Le haut-gradé peste contre la douleur que lui cause son nez qui le brûle mais continue, imperturbable, à monter la garde tant que « de l'air passera dans son nez » (case 3). Son aide, le lieutenant-colonel Ch. Né'éman, enfonce son doigt dans l'une de ses narines, lieu de réunion du groupe Hassam'bah, et gratte délicatement à l'intérieur, provoquant ainsi une véritable catastrophe (case 4). Ses membres revenus dans leur caverne découvrent leur poste radio-émetteur détruit, le *sholent*¹⁶⁰⁸ renversé et Sa'adiya Ha-teimani, mort écrasé (case 5). Dans son éloge funèbre prononcée devant sa tombe, Yaron London déclare, sur un ton grave et sentencieux, que le groupe Hassam'bah doit être pris au sérieux : « Que sachent les ennemis d'Israël – de nous, on ne fait pas fi !!! » Quelques mots sont gravés sur la borne funéraire : « Ici est en terre, Sa'adiya le fidèle Yéménite. » (case 6).

Planche 12 (p. 50)

Les quatre survivants du groupe Hassam'bah fêtent leur victoire sur les deux microbes activistes-terroristes, rassemblés autour d'un feu de camp et chantant à l'unisson. Yaron London ne sait plus à qui attribuer la tâche de la vaisselle, Sa'adiya Ha-teimani étant décédé (case 1). Un immense coup de tonnerre fait voler en éclats le calme dans la caverne où se sont réunis les membres du groupe (case 2). Voyant l'estomac du général Ha-'Aretz en pleine effervescence, ils décident d'« éliminer le chef des terroristes qui répand des bombes à gaz dans le côlon du militaire. » Fredonnant ensemble un chant patriotique (case 3), ils envahissent le village arabe de Tiz el Nabi dans lequel se cache le « chef du gang » (case 4). Celui-ci est détruit intégralement malgré l'infériorité numérique des combattants juifs et à cause de « leur qualité morale ». Félicités par les victimes arabes pour leur intelligence et leur capacité à anéantir leur village au moyen d'une bombe atomique, les assaillants juifs sont ensuite encerclés par le chef de la bande de terroristes¹⁶⁰⁹ et succombent à la « stratégie lamentable » dont il use (case 5). Bras levés et menacés d'un fusil-mitrailleur Kalachnikov, les Hassam'bah sont faits ainsi prisonniers (case 6).

Planche 13 (p. 51)

Le « chef puant de la bande » emmène ses prisonniers innocents dans les profondeurs de l'estomac du général Ha-'Aretz, où ils affirment être prêts à mourir pour lui (case 1). Tandis que le chef de gang s'apprête à les tuer, le chauffeur du général Ha-'Aretz - le soldat de première

¹⁶⁰⁷ Les deux sens pris par le mot *pakh* en hébreu, à la fois « piège » et « seau », donnent l'occasion à Doudou Géva de proposer un jeu de mots au lecteur.

¹⁶⁰⁸ Plat mijoté de la cuisine juive ashkénaze, composé de féculents et de viande.

¹⁶⁰⁹ Le mot hébreu signifie simultanément « la bande » et « le gang ».

classe Zacharie - lui rapporte de la cantine « une orangeade tiède et un fourré » (case 2). Une bouchée du gâteau avalée tombe dans l'estomac sur la tête du chef du commando des microbes activistes, au moment où celui-ci s'apprête à appuyer sur la détente de son pistolet-mitrailleur. Il meurt ainsi écrasé sous le poids de cette part de gâteau, tombée sur lui (case 3). Le général Ha-'Aretz et son État-Major célèbrent la fin de « l'offensive aux gaz terroristes » par un rassemblement festif autour d'un feu de camp en compagnie du professeur Heinz-Tzwei-Drei et de quelques membres du mouvement hassidique « Habad ». Le militaire garde les yeux rivés sur le territoire ennemi, près de la clôture délimitant la frontière qu'il surveille (case 4). La vie reprend son cours pour le groupe Hassam'bah, comme après chaque opération. Yaron London s'arrête sous le balcon de l'appartement de Tamar Goldschmidt et l'invite à rejoindre la caverne où les membres du groupe se sont réunis (case 5). Entonnant des chants « de la terre d'Israël, la belle et la délicieuse », les membres du groupe expriment leur joie d'avoir pu « sauver l'État d'Israël », un événement dont personne ne connaîtra jamais la teneur. Au même moment, Yaron London leur annonce avoir reçu une proposition d'embauche de la part de la télévision israélienne (case 6).

Dessin 1

1. Résumé de la scène représentée dans la case 1, planche 3

Trois personnes grossièrement identifiables comme étant des Arabes, grâce aux composantes de la tenue vestimentaire de type oriental qu'elles portent, fomentent un « complot diabolique » contre le général Ha-'Aretz. Elles sont assises autour de la même table, dans la salle de rédaction du journal *Les Égouts, le journal des ennemis d'Israël*, un organe de presse paraissant dans les égouts de la ville de Beyrouth. Le premier personnage, en partant de la droite, serre un couteau entre ses dents et une bombe entre ses mains. Le second, installé en bout de table, semble vraisemblablement être le chef et responsable du groupe. Il transmet ses consignes au micro de son poste émetteur-récepteur, lançant dans un style sec et ramassé à Ahmed : « Ahmed, démarre la friture. Fatmah. Terminé. » Le troisième individu, en partant de la droite, pose sa main droite sur la table, la gauche disparaissant sous cette dernière.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (vraisemblablement palestinien) est représenté sous les traits d'un homme qui n'est pas désigné par ses prénom et nom de famille. Il séjourne, pour une partie de son temps au moins, à Beyrouth, dans les égouts de la ville et dans la salle de rédaction du journal *Les Égouts*, dont le contenu est très hostile à l'État d'Israël. L'homme est membre, avec ses deux autres camarades, d'un groupe qui fomentent un « complot diabolique » contre le général Ha-'Aretz. Des boulettes de falafel doivent être altérées par l'introduction de bactéries nocives, avant leur cuisson dans de l'huile bouillante et frelatée. Les deux responsables du restaurant « Les princes du falafel », Ahmed et Fatmah, chargés de cette mission d'infection bactérienne, confectionnent la préparation culinaire qui sera servie au général. Le premier comploteur est assis à une table installée au milieu de la salle de rédaction du *Ha-Biyouv*, tenant entre ses mâchoires un poignard et dans ses mains une bombe ronde et imposante, dont la mèche paraît allumée.

Le sommet de son crâne est recouvert d'un long foulard blanc qui lui descend le long du cou et l'enroule. Ses yeux disparaissent derrière des lunettes aux petits verres noirs, ronds et cerclés. Les joues et menton sont glabres. Quatre petits points noirs rendent compte d'un rasage mal exécuté ou d'une nouvelle poussée pileuse. La moustache, fine, drue et noire, est figurée en quelques traits sombres, minuscules et inclinés, noircissant sa lèvre supérieure. L'appendice nasal est proéminent, légèrement allongé et tombant. Deux petites oreilles arrondies achèvent

de doter le visage de sa dimension massive, frustrée et grossière. L'homme raidit ses mâchoires dans son geste de préhension du poignard. Ses avant-bras, bras et mains sont relâchés, malingres et fluets. Ils jurent sensiblement avec les proportions de la bombe noire qu'il tient entre ses mains. L'homme est manifestement prêt à passer à l'action : le dépôt et l'explosion de sa bombe, l'agression au couteau et l'égorgeage de sa prochaine victime, de préférence un Juif ou un Israélien. Les lecteurs et spectateurs sont conviés à identifier l'espèce animale à laquelle l'homme appartient. Celui-ci produit de lui-même l'image d'une sorte de chien qui tient entre ses crocs une arme de taille (couteau ou poignard), qu'il doit remettre à son maître ou complice, voire à son propriétaire après usage. L'homme semble être aussi handicapé par des problèmes de vue : peut-être est-il d'ailleurs aveugle. À moins qu'il ne soit seulement dressé à tuer, au point de s'interdire de parler, voire de penser à autre chose qu'à la mission meurtrière qu'il s'est engagé à exécuter.

Le dessinateur ne fait aucun cas du caractère vraisemblable de la représentation des objets qu'il fait figurer dans le dessin. Le premier comploteur - en partant de la droite - tient ainsi entre ses dents un couteau qui ne peut être conservé longtemps sans infliger des blessures. Un tel instrument possède en effet un caractère tranchant et abrasif. Les dents et les mâchoires sont mobilisées pour saisir en même temps les deux tranchants de la lame. Ce procédé fait courir le risque à celui qui l'emploie, de s'entailler profondément la bouche, la gorge, voire les joues. L'acte de préhension est représenté sous une forme dépourvue de toute vraisemblance. Ce manque de réalisme découle de la capacité recherchée à illustrer le symbole qu'il incarne : le couteau tenu par le Bolchévique entre ses dents¹⁶¹⁰. Le geste possède ici une valeur démonstrative et poursuit un but édifiant : illustrer la posture inflexible adoptée par le combattant, son désir de devenir un meurtrier et sa capacité à égorger son ennemi. Les avant-bras, bras, et mains du personnage n'ont pas la même taille, ni le même volume. Leur aspect disproportionné et disgracieux traduit un déséquilibre de l'esprit de la personne qui a décidé de comploter contre la vie du général Ha-'Aretz.

Le second personnage d'Arabe, peut-être un Arabe palestinien, est représenté ici sous les traits d'un homme vêtu d'habits orientaux - qui l'identifient comme Arabe, et appartenant lui aussi à la rédaction du journal *Les Égouts*. Il donne les ordres à ses exécutants du restaurant « Ahmed et Fatmah, les princes du falafel », en tant que chef du groupe des comploteurs chargé d'organiser l'opération visant à infecter de l'intérieur, le corps du général Ha-'Aretz et lui porter mortellement atteinte. Il possède un visage rond et doté de traits saillants, un nez proéminent incliné vers l'avant présentant une forme proche du robinet. Une moustache et un petit bouc noirs encerclent ses deux lèvres. Sa bouche ouverte en arrondi est représentée en occultant les dents, langue et palais. Trois minuscules points noirs piquètent sa joue droite et deux celle de gauche. Le sommet de son crâne est enveloppé d'un foulard blanc qui se perd dans les replis du cou. Sa chevelure noire en dépasse au-dessus de sa tempe gauche. La poitrine de l'homme mêle lourdeur et corpulence. Elle contredit la dimension longiligne de ses bras et mains, les droits étant beaucoup moins charpentés que les gauches. Il leur enjoint de commencer à faire frire leurs falafels et leur donne posément ses instructions, dans une tranquillité apparente et sur un ton maîtrisé - absence de points d'exclamation dans la bulle rapportant les propos du personnage. Son nez décrit un profil convexe, incliné de la droite vers la gauche. Son aspect crochu, courbé et busqué contribue à assimiler l'homme à un oiseau de proie, et plus précisément à un rapace.

Le troisième Arabe représenté, a les traits d'un personnage coiffé d'un fez qui lui couvre le sommet du crâne. Son visage, saisi sous son profil droit, présente des éléments particulièrement saillants. Le nez, long, massif et busqué, ressemble à un bec crochu dont la forme est encore

¹⁶¹⁰ L'affiche originale montre Joseph Staline sous les traits d'un bourreau terrifiant et atroce, tenant un couteau ensanglanté entre ses mâchoires.

plus tranchante et effilée que celle déjà visible chez ses complices. Deux rides frontales dominant un sourcil noir, mince et court, et un œil minuscule et fixe perdu au milieu d'un visage caractérisé par son allongement vertical et sa dimension lourde, adipeuse et grossière. Des poils noirs et courts font office de moustache et dominant la lèvre supérieure, fermée et soudée à celle du dessous. Trois replis au bas du menton complètent le tableau et assimilent définitivement l'homme à un animal, et singulièrement à un rapace doté d'une dimension quasi-porcine. Membre de la rédaction du journal *Les Égouts*, il évolue dans un univers marqué par la crasse, la rapacité et la cruauté.

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe (palestinien semble-t-il) est catégorisée négative, quel que soit le personnage envisagé, donneur d'ordres ou non. Appartenant à un trio, il semble œuvrer au sein d'un mouvement de fédayins palestiniens établi à Beyrouth. Tous figurés sous des traits qui les identifient comme des hommes arabes, ou tout au moins orientaux, les trois comparses se rattachent également à la catégorie des hommes malpropres, inoculant des microbes et vouant une haine intense à l'État d'Israël. Chacun d'entre eux participe à une entreprise criminelle : empoisonnement pernicieux et inoculation perverse d'un microbe virulent. Tous sont dépourvus de la moindre morale et méconnaissent les règles minimales de l'hygiène corporelle. Ils cherchent à faire ingurgiter au chef de l'armée israélienne de la nourriture morbide et mortifère. Le personnage est définitivement porté par le désir de prendre part à une entreprise délétère d'empoisonnement microbien, de dénaturation d'un plat apprécié conjointement par les Juifs et les Arabes et de désorganisation du schéma corporel visant le Juif israélien, dans son intimité intestinale.

Dessin 2

1. Résumé de la scène représentée dans la case 2, planche 3

Les propriétaires du restaurant dénommé « Ahmed et Fatmah, les princes du falafel », spécialisé dans la préparation de plats de falafels, sont contactés par le chef du groupe des comploteurs, installés dans les égouts de Beyrouth - et directeur de la rédaction du journal *Les Égouts*. Ordre leur est donné de commencer à faire frire quatre boulettes de falafel, dans une marmite pleine d'huile bouillante. Ils insèrent dans celles-ci des microbes dotés d'un armement qualifié de « made in bloc oriental ». L'homme ordonne à sa femme, qu'il invective, la traitant de « fille de pute », de verser une mesure supplémentaire d'huile frelatée dans la marmite. Sa femme serre entre ses mains une bouteille emplie de liquide noir et observe les quatre boulettes en train de frire. Le récipient contenant la poudre de falafel est posé près d'une marmite emplie d'huile bouillante. Des mouches volent dans le local au-dessus de celui-ci et des deux tenanciers du restaurant.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (vraisemblablement palestinien) est représenté sous les traits d'une femme et d'un homme en train de faire frire ensemble des falafels dans une pièce où des mouches volent autour d'une grande marmite d'huile bouillante posée sur un réchaud allumé. L'homme est désigné par le prénom Ahmed. Aucun nom de famille ne lui est attribué de tout le récit. Il est dépeint sur un plan physique comme étant doté de membres plus ou moins désemboîtés/remboîtés entre eux, qui affichent une dissymétrie frappante. Le personnage est presque entièrement chauve, une petite touffe de cheveux noirs subsistant encore derrière l'oreille droite. Le sommet de son crâne est plat, totalement dégarni et légèrement déformé par quelques aspérités. Les petits yeux sont réduits à leur plus simple expression - deux cercles blancs au milieu desquels percent deux minuscules points noirs - surplombant un nez fortement

incurvé en forme de crochet. Une moustache noire et courte figure sous ce bec d'aigle. La bouche est à peine dessinée via deux traits noirs. Le reste du visage est formé d'un bloc joues-menton-cou qu'aucune ligne de séparation ne délimite précisément. Des points noirs figurent sur la joue droite, témoignage d'une pilosité naissante ou d'une absence de rasage. Deux replis adipeux traversent la base du menton. Ahmed tient dans sa main droite une spatule. Son comportement mêle grossièreté et autoritarisme à l'égard de sa femme - et copropriétaire du restaurant où il travaille - et soumission totale aux ordres que lui adresse à distance le chef des comploteurs. L'Arabe palestinien n'est pas identifié par un signe vestimentaire distinctif particulier.

Le second personnage d'Arabe - peut-être Arabe palestinien - est figuré sous les traits d'une femme dénommée Fatmah, en train d'exercer ses talents culinaires auprès du personnage d'Ahmed. Son crâne présente une forme ovale. Sa partie supérieure est couverte d'un foulard blanc qui se termine noué autour de son cou. Il laisse passer l'extrémité de sa chevelure noire, laquelle touche pratiquement ses deux yeux. Ceux-ci sont presque en amande et constituent avec les petits sourcils, un même bloc. Ils semblent être collés à la partie supérieure des globes oculaires. Deux petits points noirs figurent à l'intérieur de ces derniers les pupilles et la direction de son regard. Le nez, proéminent et busqué, surplombe une bouche fermée, représentée d'un simple trait noir, omettant toute référence aux lèvres. La femme est affairée à confectionner ses quatre boulettes de falafel empoisonnées et à les observer en train de flotter à la surface de l'huile dans laquelle elle les fait frire. Elle s'apprête à verser dans la marmite une dose supplémentaire d'huile frelatée, dont elle semble tenir une bouteille de ses deux mains. Le personnage de l'Arabe - ici une femme arabe vraisemblablement palestinienne - est vêtu d'une longue robe blanche ceinte d'une petite cordelette noire. Il s'agit peut-être du ruban qui sert à nouer à la taille son tablier. Les traits physiques qui la caractérisent ressemblent à ceux qui singularisent l'autre Arabe palestinien présent à ses côtés. Le personnage est dépeint comme une femme ne manifestant pas d'opposition particulière aux insultes dont l'abreuve celui qui pourrait être son mari. Les rôles et fonctions ne sont pas clairement définis. Fatmah est montrée également comme étant une professionnelle de la restauration, habituée à travailler dans un cadre qui ne répond pas aux normes d'hygiène strictes demandant à être respectées dans un lieu de cette nature (vols de mouches, absence de couverts, défaut de vêtements de protection...).

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe (semble-t-il palestinien) est catégorisée négative, compte tenu de l'extrême difformité dont celui-ci est affublé pour l'un des personnages et dans une moindre mesure, pour le second (sa collègue ou compagne). La participation du couple à un projet criminel visant à empoisonner le système digestif du général Ha-'Aretz justifie également une classification négative de l'image. Dépréciation physique et comportement blâmable se conjuguent pour offrir un tableau peu flatteur des deux personnages.

Dessin 3

1. Résumé de la scène représentée dans la case 3, planche 3

Le sous-marin dénommé A.K. Yasser remonte en surface après avoir navigué dans les profondeurs du Jourdain. Il accoste sur l'une des rives du fleuve, transportant à son bord des terroristes. L'un des membres de l'équipage s'extrait par la tourelle et, du haut de celle-ci, présente au groupe des quatre personnes chargé de l'attendre sur place, la portion de falafels « piégés ». Le plat s'apprête à être déposé dans la boîte que tient dans ses mains le membre du comité d'accueil, le plus avancé sur la rive.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe, ici palestinien, est représenté sous les traits de chacune des quatre personnes chargées d'accueillir les passagers et membres d'équipage d'un sous-marin transportant une portion de falafels toxiques. Il est également figuré sous ceux du sous-marinier en train de déposer ce plat dans la boîte que lui présente l'un des membres du comité d'accueil. Les cinq personnages sont figurés à l'identique sur le plan physique. Leur tête est ronde et présente une forme exagérément volumineuse, par comparaison à la taille de leur buste. Leurs membres supérieurs sont allongés et disparaissent dans les manches de leurs habits. Les inférieurs sont chétifs et fluets. L'un des personnages tient dans ses bras une boîte destinée à accueillir la portion de falafels, ceux-ci dépassant de la pita où ils se trouvent. L'homme est chaussé en outre d'une paire de babouches. Les cinq personnages masquent leur regard derrière des lunettes noires : la vilénie de leur pensée est ainsi camouflée. Les membres du groupe peuvent accomplir leur besogne discrètement et dans l'anonymat. L'appendice nasal des cinq personnages est identique : volumineux, allongé, légèrement incliné vers le bas en forme de saucisse. Son extrémité arrondie surplombe une petite moustache noire et courte, posée sur la lèvre supérieure. Ils portent tous une tenue vestimentaire identique : outre leurs lunettes noires, une cagoule blanche, un vêtement à manches longues - vraisemblablement un manteau ou une tunique - qui les couvre du cou jusqu'au bas des jambes. Tous les cinq font partie du même groupe de « terroristes » chargé de faire ingurgiter la portion de falafels au général Ha-'Aretz, sans que celui-ci ne décèle la présence des microbes qui y ont été inoculés. Le sous-marinier est quant à lui décrit comme étant responsable de l'acheminement du plat empoisonné.

II. Catégorisation du dessin

La représentation des Arabes palestiniens est intégralement catégorisée négative. Assimilés à des terroristes dont « les mains n'ont jamais connu le savon » (case 3), ils portent tous des habits semblables, poursuivent les mêmes objectifs similaires et œuvrent collectivement comme des pantins mécaniques. Aucun signe ne les distingue sur un plan physique et vestimentaire les uns des autres. Ils forment une armée de marionnettes interchangeable et appartiennent probablement tous au mouvement dont le chef serait un certain Yasser – vraisemblablement une référence à Yasser Arafat, président de l'OLP. Les cinq créatures exécutent ses ordres et les missions qu'il leur assigne, silencieusement et aveuglément. Leurs gestes participent tous de la tâche qu'ils sont tenus d'accomplir : empoisonner le général Ha-'Aretz et asphyxier son entourage. Les personnages partagent tous les mêmes conceptions en matière de propreté corporelle. Ils n'observent pas l'hygiène des mains, favorisent la transmission de germes et de micro-organismes et souillent les autres autant qu'eux-mêmes par leur conduite salissante et contaminante.

3. Le stéréotype de l'Arabe palestinien chez Doudou Géva, à travers la série *Hassam'bah dans les cavités du nez : l'histoire magnifique d'une héroïque bande de microbes dans le corps du général Ha-'Aretz*

La stéréotypie de l'Arabe palestinien chez Doudou Géva, telle qu'elle ressort de la série *Hassam'bah dans les cavités du nez : l'histoire magnifique d'une héroïque bande de microbes dans le corps du général Ha-'Aretz*) repose sur une représentation de celui-ci articulée autour de choix esthétiques et factuels précis. Ceux-ci procèdent tous du détournement de la série *Hassam'bah* de Yig'al Mossinsohn, mélange de contrefaçon et de pastiche, augmenté d'une dimension visuelle. L'outrance du propos est un moyen emprunté à la rhétorique visuelle ; très prisée dans la caricature, comme pour cette dernière, elle est un instrument efficace utilisé pour intensifier le message et, en l'occurrence ici, saper le soubassement idéologique d'un portrait dénaturé et stéréotypé du militant nationaliste palestinien établi à Beyrouth. L'on se doute bien chez les spectateur et lecteur qu'il ne peut en être réellement ainsi. La description dans la série

visé autant à faire rire le public qu'à insinuer dans son esprit l'existence possible d'un autre type de représentation de l'Arabe. Celui-ci transparait d'abord en filigrane et ressort progressivement dans ses contours, une fois effacé le substrat idéologique qui alimente la représentation parodiée.

- b. 'Ahlan ve-sahlan négèd knoufiat ha-houmous, hèleq bêt. Bi-chimon ha-tsahiah [Ahlan et Sahlan contre le gang du houmous, deuxième partie. Dans le désert aride]. In GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. Séfèr megouhakh [Livre ridicule], 1981. Planches choisies.

Le récit en bandes dessinées *Ahlan et Sahlan contre le gang du houmous* est inclus dans *Livre ridicule* publié en 1981. Les dessins et illustrations sont l'œuvre de Doudou Géva, les textes de Kobi Niv. Il raconte en trois parties¹⁶¹¹ et 39 chapitres (et une planche de conclusion) les investigations que mène le tandem de détectives privés Ahlan et Sahlan dans le but d'éclaircir les affaires qui leur sont confiées. Leurs aventures se déroulent pour l'essentiel à Jérusalem dans quelques lieux fictifs, racontées dans des épisodes inscrits simultanément au présent, passé et futur. Chaque planche commence invariablement par une première case dans laquelle les deux détectives échangent des propos, habillés dans des tenues rappelant celles portées par le détective Sherlock Holmes et son ami le docteur Watson - imaginés par le romancier anglais Sir Conan Doyle¹⁶¹² (1859 – 1930) - dans les illustrations où ils sont représentés. L'épisode se clôt inmanquablement sur une dernière case dans laquelle deux chats « hybrides », tête d'Ahlan pour le premier, de Sahlan pour le second et corps de félinés pour les deux, conversent au dessus d'une poubelle sans couvercle et débordant de déchets. Les noms des deux détectives, Ahlan et Sahlan, sont empruntés à la langue arabe et dérivés de la formule *Ahlan wa-sahlan* (dans sa version hébraïsée 'Ahlan ve-sahlan), laquelle signifie « Bienvenue¹⁶¹³ ».

Dessin 1

« Dans le désert aride »¹⁶¹⁴

19^e épisode de la série, case 3

1. Contexte historique et narratif de l'œuvre

a. Situation et environnement socio-historique

Voir partie « La bande dessinée hébraïque, contexte socio-historique du développement d'une bande dessinée israélienne (1973-1995) »

b. Résumé de l'intrigue de la série par chapitre

Voir texte figurant en annexe.

c. Résumé de la scène représentée dans la case

¹⁶¹¹ Respectivement aux pages 13-29, 59-74 et 97-112 du livre.

¹⁶¹² Né DOYLE, Arthur Ignatius Conan (1859, Édimbourg, Écosse – 1930, Crowborough, Angleterre). L'auteur introduit ses deux fameux personnages pour la première fois dans son roman *A Study in Scarlet*, publié initialement dans le journal *Beeton's Christmas Annual* (1887).

¹⁶¹³ Ou « Que le salut soit sur toi. » La formule originellement signifie en arabe « Puisses-tu devenir un membre de la famille et emprunter un chemin facile. » L'hébreu populaire a repris en Israël l'expression arabe en gardant le sens de « bienvenue ». Le terme 'Ahlan - seul - a également pris le sens, dans le langage hébreu courant, de « Il s'est réveillé... Il a enfin saisi. » Voir AHIASSAF, Oded et AHIASSAF, Ra'anan. *Lexiqon ha-slang ha-'ivri vèha-tsva'i* [Dictionnaire de l'argot et du langage militaire israélien]. Tel Aviv (État d'Israël) : Prolog, 1993, p. 11.

¹⁶¹⁴ Soit en hébreu (translittéré en français), *Bi-chimon ha-tsahiah*.

Un enfant en bas âge¹⁶¹⁵ joue tranquillement par terre aux billes, le regard levé vers un second enfant qui se tient debout, face à lui. Celui-ci tire la langue dans sa direction et, dans un geste moqueur et méchant, tend ses deux bras maigres dans l'alignement de son corps. Il place ses pouces à hauteur de ses oreilles et maintient le reste de ses doigts en éventail. « Encore enfant », raconte-t-il une trentaine d'années plus tard à ses deux clients Ahlan et Sahlan, « je jouais innocemment aux billes, rien que des *rassi'ot*¹⁶¹⁶ et voilà qu'un des enfants tire la langue dans ma direction – enfant de salope.¹⁶¹⁷ »

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe palestinien est représenté sous les traits de deux garçons en bas âge, dans le souvenir qu'en a gardé à l'âge adulte l'un d'entre eux¹⁶¹⁸ et la description qu'il en fait à deux clients juifs israéliens attablés dans le restaurant qu'il possède. Les deux enfants sont les seuls protagonistes de la scène dont il se remémore, trente ou quarante années plus tard, le contenu¹⁶¹⁹. Le premier d'entre eux est décrit - sur un plan scripturaire - comme un amateur du jeu de billes¹⁶²⁰, selon ce qu'il évoque à ce sujet des années plus tard : « je jouais aux billes, toutes des *ra'ssiot*.¹⁶²¹ » Il se qualifie ultérieurement aussi d'« innocent », un terme qui précise un trait de son comportement. Le petit être est donc selon ses propres termes empli d'une candeur enfantine et doté d'un cerveau que n'ont pas corrompu l'expérience de la vie et l'accomplissement d'actes répréhensibles. Il n'a même pas songé à en commettre, ignorant le sens qu'ils revêtent sur le plan moral et la dimension négative et destructrice qui s'y rattache. L'enfant se considère « naturellement » droit et affiche sa naïveté confondante. Ne sachant pas ce que le mal veut dire, il ne s'imagine pas qu'un autre enfant puisse se rendre coupable d'un acte condamnable qui le prendrait pour cible. Les candeur et simplicité de son comportement puisent dans un fond humain dominé par la « dimension naturelle de l'enfance¹⁶²² » inexpérimentée. Sa psychologie exclut la possibilité qu'un tort lui soit infligé et un dommage physique ou matériel causé.

Le très jeune garçon est figuré sur un plan graphique, assis par terre, jouant avec quelques billes éparpillées devant lui. La muraille d'une citadelle, dominée par deux habitations bâties dans un style oriental, et deux palmiers s'élèvent en arrière-plan, loin de lui. Son activité semble totalement détachée de la réalité environnante. Le jeu ne constitue pas un moyen de nouer un lien avec une autre personne, enfant ou adulte. Cette expression de son indépendance ne modifie pas son équilibre affectif et intellectuel. Jouer seul ne le dérange pas. L'activité ludique ne semble pas être pour lui un moyen de partager avec autrui des moments passés à jouer et établir ainsi une passerelle avec un autre univers, différent du sien. Le partage d'émotions en vue d'un

¹⁶¹⁵ Il s'agit du personnage dénommé Abou Choukri, dessiné encore petit enfant. Celui-ci est figuré dans les autres épisodes de la série, trois décennies plus tard, sous les traits d'un propriétaire de restaurant spécialisé dans la préparation de plats de houmous. L'établissement est fréquenté régulièrement par les détectives Ahlan et Sahlan, selon les renseignements fournis à son sujet dans les cases 2 et 11 de la même planche et les cases 3 et 11 de la planche précédente.

¹⁶¹⁶ Le mot *ra'ssiot*, emprunté à la langue arabe, définit une catégorie précise de billes, les « opales » et du type vraisemblablement « œil de chat ».

¹⁶¹⁷ Le texte est inclus dans le cartouche de la case. Les deux personnages sont en effet muets et ne disposent pas des bulles contenant la transcription écrite de leurs propos, pensées, dialogues, etc. Les humoristes jonglent simultanément avec les mots empruntés aux langues arabe et hébraïque et les utilisent pour leur sens premier, figuré et courant comme une technique de travail.

¹⁶¹⁸ Le lecteur déduit ce lien du texte inclus dans le cartouche de la case et par association avec le contenu de la case 2 de la même planche et de la case 11 de la planche précédente.

¹⁶¹⁹ Les deux situations sont représentées dans la même planche, l'une - l'action - sur un plan graphique, l'autre - la narration - sur un mode scripturaire.

¹⁶²⁰ Le jeu de billes est une activité ludique plurimillénaire connue sous une forme ou sous une autre des enfants du monde entier. Il est permis de penser qu'elle est pratiquée par des enfants de toutes origines et âges, ensemble ou de façon séparée, et qu'elle a la capacité sinon la possibilité de les rapprocher.

¹⁶²¹ La phrase est incluse dans le cartouche de la case.

¹⁶²² Voir ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile ou de l'éducation*. Paris : Nicolas Bonaventure Duchesne, 1762, 1712 p. (4 vol.).

enrichissement mutuel ne l'intéresse pas. Son attitude physique ne témoigne pas néanmoins d'un refus de jouer avec un autre enfant si celui-ci lui en exprimait le souhait. Il n'est pas fermé à cette perspective, comme en atteste sa réaction devant l'irruption d'un second enfant dans son univers : yeux écarquillés de surprise, conservation d'une bille dans sa main droite et attitude apeurée face aux gestes agressifs qui le visent.

L'enfant évoque physiquement un poupon joufflu aux formes rondes et pleines. Le lecteur peut pourtant considérer qu'il s'agit d'un adulte ayant conservé une physionomie « pouponne ». Les informations contenues dans les cases de la planche et de celle qui la précède, lèvent seules l'ambiguïté relative à l'âge réel du personnage. Sa chevelure déborde très largement sur son front élargi et dégagé. Des cheveux coupés drus et très courts, proches de la coupe en brosse, couvrent le sommet de son crâne. Ils sont rendus par de minuscules traits faiblement arrondis et noirs. De petits sourcils légèrement incurvés dominent de petits yeux ronds affichant une expression de grand étonnement. Le fond blanc - globes oculaires - ne laisse ressortir d'eux que deux petits points noirs indiquant la direction du regard. Le nez allongé est légèrement incliné et s'achève en arrondi. La bouche est dessinée d'un simple d'un point noir et surplombe le menton dont l'extrémité se perd dans la rondeur du visage et qui affiche déjà un petit repli adipeux, dessiné d'un minuscule trait noir. L'oreille droite - la seule visible dans le dessin - est représentée sous un aspect circulaire qui la rend visuellement proche d'un anneau. L'enfant est habillé d'un pantalon et d'un tricot à manches longues, peut-être en coton, qui épousent les formes de son corps. Ces marques distinctives rappellent les détails vestimentaires et corporels caractérisant le même personnage figuré à l'âge adulte¹⁶²³ et permettent de les associer visuellement l'un à l'autre. Le personnage de l'Arabe (palestinien), l'enfant Abou Choukri, n'accède pas à la parole dans la case. Cet attribut lui échoit une fois seulement qu'il a atteint l'âge adulte et dans une langue hébraïque émaillée d'expressions empruntées à la langue arabe et transcrites - visuellement - dans leur version translittérée en hébreu.

Le personnage de l'Arabe palestinien est également figuré sous les traits d'un autre garçon en bas âge. De notables différences le distinguent du premier, aux plans comportemental, psychologique et physique. Ce second enfant est doté d'un caractère agressif, un trait de sa personnalité que rend visible l'expression hargneuse qui se lit sur son visage et sa propension à lancer à la tête de l'autre enfant des insultes véhémentes et grossières. Le garçon souhaite à l'évidence le rabaisser et use à cet effet de gestes expressifs et de paroles injurieuses. Il lui tire la langue pour rajouter encore au sentiment d'antipathie qu'il éprouve pour l'autre enfant. Cette moquerie traduit l'absence d'estime dans laquelle il tient celui-ci en train de jouer pacifiquement aux billes mais également sa volonté de garder ses distances avec lui. Il lui adresse un geste de défiance supplémentaire et place dans ce but ses pouces à hauteur de ses oreilles, tout en maintenant le reste de ses doigts en éventail, tendus dans l'alignement des bras. Ces attitudes inamicales traduisent la peur qu'il ressent devant le risque de régresser au stade de développement où se trouve l'autre enfant (assis) et celle de ne jamais posséder des billes de même type - des *ra'ssiot* – que les siennes. Elles manifestent aussi l'envie de se les approprier sans coup férir après que son propriétaire, effrayé par les gestes agressifs dont il le menace, les abandonnent peut-être dans la précipitation, lui laissant alors le champ libre pour les récupérer. Il ne souhaite pas, en tout état de cause, jouer avec le second enfant et partager avec lui le plaisir que ces moments leur procureraient. La malveillance du garçon à l'égard du joueur de billes reste tempérée par la distance - spatiale, psychologique et matérielle – qu'il maintient et qui l'empêche d'entrer directement en contact avec lui. Il ne se prive pas en revanche de l'attaquer verbalement et étale à cette occasion sa mauvaise éducation et son inconvenance. L'enfant emprunte au champ lexical arabe l'injure *Ibn kalb*¹⁶²⁴ et se montre de la sorte aussi choquant

¹⁶²³ Case 2, planche 19 ; case 11, planche 18.

¹⁶²⁴ L'injure, ici translittérée en hébreu, et que rend en français l'expression vulgaire de « fils de salope », est placée dans le cartouche de la case et, par ce biais, attribuée au personnage.

que possible, s'en prenant à l'autre enfant, en attaquant à la fois sa mère - sa prétendue conduite immorale - et le lien qui l'unit à elle - son enfantement, fruit de ses mauvaises mœurs. Manque de pudeur et inconvenance font ici bon ménage.

Le comportement prétendument indécent de sa mère est opposé, incidemment, à celui vertueux de la sienne. L'insulte permet de s'affirmer à ses dépens, d'exprimer sa volonté de choquer et de souligner la trace que son agression verbale a laissée chez un autre personnage d'Arabe - devenu adulte. Elle dote la scène d'une dimension comique en incluant une attaque verbale - lisible sinon compréhensible par le lecteur hébraïsant - contre la croyance de bon goût en l'innocence des enfants. Quelle que la communauté d'appartenance - arabe dans le cas présent, ces derniers savent se jeter des insultes dont les adultes seuls connaissent l'exacte signification. Le personnage adulte propose un échantillon d'un certain vocabulaire populaire ayant cours dans les sociétés méditerranéennes dans lequel la qualification injurieuse de la mère occupe une place de choix. Le dessinateur, les personnages et les lecteurs de sa série ressortent de cette culture méditerranéenne. L'intention transgressive est présente vis-à-vis des univers sociaux et artistiques en jeu dans les cases des planches où se trouvent les injures. La grande haine qu'elle véhicule pour l'autre et sa mère conjointement dépréciés, trouve son exutoire.

Le personnage du second enfant reproduit - dans la mention qu'il en fait une trentaine d'années plus tard - une expression utilisée par certains de ses proches adultes ou dans la bouche d'autres enfants. Le jeune garçon évoque la mère de l'autre enfant sous l'angle de son comportement sexuel, décrié comme étant celui d'une femme de mauvaise vie, c'est-à-dire réputée accorder très facilement des faveurs sexuelles à la gente masculine et comptant par milliers les aventures sentimentales et les partenaires masculins. Le tabou - la sexualité de la mère - est présent de façon inconsciente dans l'esprit de l'enfant au moment où il profère le juron, à la différence du dessinateur qui l'emploie en conscience, parfaitement renseigné sur le sens précis que revêtent l'insulte, la sexualité adulte et le triangle relationnel père-mère-enfant.

Le second personnage d'Arabe est représenté au plan physique sous les traits d'un jeune garçon dont la constitution en apparence chétive et la physionomie longiligne, tranchent avec l'allure rondouillette affichée par le personnage d'Abou Choukri - enfant et adulte. Sa tête présente également un aspect légèrement ovale et allongé. Les cheveux noirs, courts et drus, semblent avoir été coupés en brosse. Ils couvrent le sommet de son crâne et cèdent leur place à un sourcil noir, très incliné et marqué - seul le droit est montré, le dessin étant réalisé selon une coupe de profil qui plonge directement sur l'œil droit et son nez charnu, long et également incliné. La bouche est marquée et laisse sortir dans sa quasi-intégralité la langue au milieu, semble-t-il, des postillons, figurés par des traits minuscules¹⁶²⁵. La lèvre inférieure et le pli du menton sont représentés par un trait noir et court. Le désir de faire peur à l'autre enfant et d'afficher son mépris pour lui, transparait dans chacun de ses gestes, l'aspect étiré et maigrelet de ses bras et jambes renforçant cette dimension. L'enfant est vêtu d'un tricot à petites manches et d'un pantalon court, plus en phase avec les vêtements que porte habituellement un jeune enfant - et par comparaison avec les habits dont est vêtu l'enfant Abou Choukri, plus proche pour sa part de l'univers vestimentaire des bébés.

Le second personnage d'Arabe palestinien n'accède pas plus à la parole que le premier - Abou Choukri, enfant. Elle lui est donnée indirectement à travers des propos repris par ce dernier parvenu à l'âge adulte - parmi lesquels des expressions empruntées à la langue arabe et reproduites dans leur version translittérée en hébreu, dans le souvenir qu'il en a gardé d'elles, dans la même langue.

¹⁶²⁵ Ces derniers sont aussi l'indice de l'important volume sonore employé par le personnage au moment où il profère ses insultes. Ces signes correspondent aux codes graphiques de la bande dessinée.

II. Catégorisation du dessin

Les images associées au personnage de l'Arabe, probablement palestinien, sont catégorisées simultanément positives et négatives. Elles s'inscrivent dans une transcription graphique du souvenir que garde de lui-même l'un des personnages d'Arabe adulte, au présent de sa narration - enfant dans son souvenir - et l'image qu'en donne le dessinateur. Propriétaire d'un restaurant spécialisé dans le houmous, symbole culinaire de l'amitié judéo-arabe – des images catégorisées positives – l'homme, enfant, est montré dans sa rondeur joufflue comme un gros poupon. Assimilé à l'innocence sans aucune déformation physique et psychologique, le personnage enfant retrouve un stéréotype positif universel. L'insulte associée à ce dernier, une image négative, n'affaiblit pas ce constat. Elle sert avant tout à rappeler l'adulte qu'il est devenu et le langage injurieux qu'il a acquis depuis. Les images associées au deuxième personnage sont catégorisées négatives. Si les traits physiques sont caricaturalement grossis (langue allongée, nez en saucisse), cette exagération n'excède pas les conventions du genre. La négativité ressort des postillons qu'il projette en direction du premier personnage, de l'attitude agressive qu'il lui oppose, des grimaces et des gestes avec lesquels il souhaite l'apeurer. Aucun signe distinctif (visuel) ne permet d'associer les deux personnages (deux enfants) à leur identité arabe. Le dessinateur laisse donc ouverte la possibilité au lecteur de s'identifier à ces derniers.

Dessin 2

« Dans le désert aride »

19^e épisode de la série, case 4

1. Contexte historique et narratif de l'œuvre

a. Situation et environnement socio-historique

Voir partie « La bande dessinée hébraïque, contexte socio-historique du développement d'une bande dessinée israélienne (1973-1995) ».

b. Résumé de l'intrigue de la série par chapitre

Voir texte figurant en annexe.

c. Résumé de la scène représentée dans la case

Un enfant en bas âge¹⁶²⁶ est kidnappé par un cavalier bédouin qui galope à toute allure sur le dos de son dromadaire, vers une direction inconnue. Il poursuit sa cavalcade effrénée en agrippant le jeune garçon dans sa main droite et les rênes de l'animal dans celle de gauche. « Nous nous chamaillions encore moi et la pute¹⁶²⁷ », raconte-t-il une trentaine d'années plus tard à ses deux clients Ahlan et Sahlan¹⁶²⁸, « et voilà soudain qu'un couple de Bédouins, maudites soient leurs mémoires, a soudainement jailli hors du bois de Jérusalem et m'a fait grimper sur son chameau écumant. »

¹⁶²⁶ Comme pour la case de la planche 19, les faits concernant le personnage d'Abou Choukri apparaissent dans le récit trois décennies après s'être produits et sont rapportés dans le cadre des échanges qu'il a avec les détectives Ahlan et Sahlan et sous la forme de flash-back. Ils sont également rapportés aux cases 2 et 11 de la même planche et 3 et 11 de la précédente.

¹⁶²⁷ Doudou Géva emploie le mot arabe *charmout* dans sa version translittérée en hébreu. Celui-ci désigne la femme à qui est attribuée une petite vertu (une « salope »), aux mœurs légères (une « pute », une « catin »), une mauvaise vie ou encore qui traîne avec les hommes (une « traînée »). Ce terme a été masculinisé mais conserve le même sens qu'à l'origine. Il peut admettre une nuance importante. Le comportement sexuel attribué à la femme qualifiée par ce terme disparaît au profit d'une désignation d'un trait de caractère prêté à un homme dont ressort l'absence totale de sens moral. Son dévoiement social et éthique, qualifié ainsi, l'assimile au comportement prêté à la femme désignée sous le vocable de « salope ». Les termes de « salope » et de « pute » ont été également transposés dans le langage graveleux et obscène pratiqué dans certains milieux homosexuels.

¹⁶²⁸ Les deux détectives - et clients juifs - israéliens sont attablés, au moment où Abou Choukri évoque son passé dans le restaurant spécialisé dont il est le propriétaire.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autres)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe palestinien est représenté sous les traits d'un garçon en bas âge, d'un second très jeune enfant¹⁶²⁹ et d'un adulte chevauchant son dromadaire. Les composantes du tableau ressortent du souvenir qu'a gardé à l'âge adulte de cette scène le premier¹⁶³⁰, et la description qu'il en fait à deux clients juifs israéliens attablés dans le restaurant qu'il possède¹⁶³¹. Le premier personnage est figuré comme un jeune enfant victime d'un rapt commis par un cavalier bédouin, lequel poursuit sa cavalcade effrénée après l'avoir installé sur sa monture. Il est montré en train d'ouvrir de grands yeux ronds, affichant ainsi de façon visible sa stupéfaction devant le caractère inattendu, brutal et violent de son enlèvement. Il exprime également la peur que lui inspirent la physionomie et la monture du responsable de l'opération, un Bédouin assis sur son dromadaire. Abou Choukri apparaît, dans le texte inclus dans le cartouche, comme un homme habitué à proférer des jurons et des insultes. Il exprime, rétrospectivement, une fois atteint l'âge adulte, la haine qu'il ressent pour les Bédouins qui l'ont kidnappés alors qu'il était enfant - « maudites soient leurs mémoires ».

Le jeune enfant qu'il a été ne parlant pas, ses mimiques peuvent seules, le cas échéant, permettre de déceler quel a été son état d'esprit alors. Il est dépeint sur le plan vestimentaire tel qu'il apparaissait dans la case précédente, à savoir portant un pantalon long et blanc et un tricot à manches longues de même couleur - peut-être en coton, épousant les formes rebondies de son corps. Ses traits sont identiques sur le plan physique à ceux qui le caractérisaient déjà dans la case précédente. Sa physionomie s'apparente ici aussi à celle d'un poupon joufflu aux formes arrondies. Sa petite chevelure déborde très légèrement sur la partie haute de son front, large et dégagé, couvrant entièrement le sommet de son crâne. Ses yeux sont figurés sous la forme de deux cercles vides et blancs - des globes oculaires, d'où ne ressortent que deux points noirs permettant au lecteur de lire la direction de son regard. Les sourcils du personnage n'ont pas été dessinés. Son nez est légèrement allongé et incliné vers le bas et s'achève en arrondi. La bouche est désignée d'une marque noire et circulaire. Elle est légèrement béante, traduisant ainsi la stupeur de l'enfant. Un trait incurvé fixe le contour du menton, suggérant la présence d'un premier pli adipeux. L'oreille droite est la seule qui soit représentée, le visage poupin étant dessiné de trois quarts face. Elle apparaît sous la forme ronde d'un anneau. Le second personnage est simplement désigné sous une forme scripturaire par le vocable de *charmout*, utilisé par le premier personnage, qui arabe devenu adulte, évoque la scène plusieurs décennies plus tard.

Le troisième Arabe palestinien figurant en tant que protagoniste de la scène est montré sous les traits d'un Bédouin qui fait irruption brutalement dans le paysage, chevauche un dromadaire à bride abattue et s'empare sans ménagement d'un jeune enfant qu'il soulève du sol et place contre lui, sur sa monture. Il apparaît comme une sorte d'homme juché sur cette dernière, par opposition à l'homme civilisé qui enfourche élégamment son cheval – et à celui, également civilisé, qui a accédé à un autre mode de locomotion, plus évolué et moderne. Le cavalier est dépeint comme un individu qui, au plan comportemental, est dépourvu du garde-fou moral qui le dissuaderait de s'en prendre à un enfant sans défense. Il agrippe ce dernier dans sa main gauche tandis que dans celle de droite, il serre la bride de sa monture.

L'homme est figuré, sur le plan vestimentaire, vêtu d'une longue robe blanche qui lui descend jusqu'aux bas des mollets et d'un foulard blanc noué autour de son crâne qui lui enserre également le cou et retombe sur ses épaules. Une longue cordelette noire, semble-t-il un *agal*,

¹⁶²⁹ Il s'agit du même personnage déjà figuré dans la case précédente.

¹⁶³⁰ Le lecteur déduit ce lien du texte inclus dans le cartouche de cette case et, par association, avec le contenu de la case 2 de cette dernière et de la case 11 de la précédente.

¹⁶³¹ Les deux détectives ne sont pas représentés visuellement dans la case.

le maintient solidement noué. L'homme semble chausser des pantoufles sans talons. Son dromadaire n'est pas équipé d'un étrier que son cavalier utiliserait pour grimper sur sa monture.

Le personnage de l'Arabe palestinien (?) – ici du Bédouin, est dépeint physiquement comme un homme qui dégage un sentiment de puissance et semble doté d'une constitution forte et robuste. Celle-ci le rend capable simultanément de maîtriser sa monture « écumante » d'une seule main et de tenir, de l'autre, l'enfant qu'il vient de kidnapper. Une longue moustache noire et épaisse barre son visage, de part en part, sous son nez allongé et incurvé, et, fait saillie, au-delà de ses joues. Son front large, en partie caché par le foulard qui le couvre, est prolongé par deux sourcils noirs décrivant des arrondis et des yeux grand ouverts, d'un aspect légèrement ovoïde. Les pupilles sont marquées d'un point noir et permettent au lecteur de lire la direction du regard. La bouche, très large et ferme, est figurée d'un trait long, légèrement incurvé. Elle cède sa place à un menton rendu quelque peu saillant par la présence d'un repli restitué sous la forme d'un trait noir. Le Bédouin est également décrit sous une forme scripturaire comme formant un tandem avec un autre Bédouin chevauchant son propre dromadaire. Les deux cavaliers jaillissent du bois voisin de Jérusalem sur leurs montures, deux précisions qui ne sont pas fournies dans le dessin¹⁶³². Ils continuent de susciter la haine du personnage d'Abou Choukri, des décennies plus tard, alors qu'il est devenu adulte, au point d'être voués aux gémonies : « maudites soient leurs mémoires¹⁶³³ ».

Dessin 3

« Dans le désert aride »,

19^e épisode de la série, case 5

1. Contexte historique et narratif de l'œuvre

a. Situation et environnement socio-historique

Voir partie « La bande dessinée hébraïque, contexte socio-historique du développement d'une bande dessinée israélienne : 1973-1995 ».

b. Résumé de l'intrigue de la série par chapitre

Voir texte figurant en annexe.

c. Résumé de la scène représentée dans la case

Un enfant en bas âge¹⁶³⁴ est jeté depuis son dromadaire par un cavalier bédouin, à même le sol, en plein désert. Le soleil écrase de sa chaleur l'endroit. Deux palmiers forment la seule végétation visible alentour. « Ce n'est qu'en plein milieu du désert saoudien, putain de sa mère. » révèle-t-il une trentaine d'années plus tard à ses deux clients, Ahlan et Sahlan, « que les brigands comprirent qu'une erreur avait été commise et que je n'étais pas “ma splendide sœur Fatma, putain de sa mère”... ».

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe est représenté sous les traits d'un Bédouin qui traverse à toute allure, sur son dromadaire, une grande contrée désertique et se débarrasse, en plein milieu de cette dernière, d'un jeune garçon qu'il éjecte du haut de sa monture, sous un soleil rayonnant et écrasant. Il est dépeint au plan figuratif sous une forme très schématique, à travers quelques traits fins et noirs traduisant la vision que peut en avoir un spectateur depuis une certaine distance, en plein désert, sous une lumière éclatante. L'homme apparaît dans cette perspective

¹⁶³² Celles-ci sont évoquées dans le récitatif.

¹⁶³³ Les informations apparaissent seulement dans le texte inclus dans le cartouche de la case.

¹⁶³⁴ Il s'agit toujours du personnage d'Abou Choukri enfant, figuré trois décennies après que ce soient produits les événements dont il évoque le souvenir devant les détectives Ahlan et Sahlan, attablés dans son restaurant.

en train d'administrer un violent coup de pied au petit enfant qu'il transporte et de se délester ainsi du fardeau que celui-ci est devenu pour lui et contre lequel il libère son sentiment de colère. Sa frustration le conduit à s'en prendre rageusement à un « petit être sans défense » et à le faire chuter sur un sol, que le lecteur peut deviner brûlant, à mille lieux de la moindre habitation.

Le Bédouin est également décrit sous une forme scripturaire comme un cavalier émérite, capable de relier sur son dromadaire la forêt de Jérusalem au désert saoudien, au milieu duquel il se rend compte de la véritable identité du petit garçon qu'il a kidnappé. L'homme manigance et exécute cet enlèvement car il pense s'emparer de Fatma, la « splendide sœur » du jeune enfant. Il s'octroie le droit de perpétrer le rapt d'une jeune fille, dès lors qu'il en apprécie son physique¹⁶³⁵. Le ravisseur agit avec un complice qui n'est pas figuré dans la case, au point que le lecteur malicieux peut se demander s'il ne s'agit pas de sa monture, un dromadaire. Les deux forment ensemble un tandem de « brigands », selon le terme utilisé dans les mêmes circonstances pour les qualifier.

Le personnage de l'Arabe palestinien est également figuré sous les traits d'un petit enfant abandonné au milieu du désert par son ravisseur, au moment où celui-ci comprend qu'il y a eu méprise sur son identité. Il est dépeint sur un plan figuratif très schématiquement à l'aide de quelques traits fins et noirs qui restituent l'image qu'il laisse dans l'œil du spectateur depuis une importante distance, dans un lieu désertique éclairé par les rayons d'un soleil brûlant. L'enfant est montré dans cette perspective comme étant en train de chuter de la monture qui le transporte, après avoir reçu un violent coup de pied dans le postérieur et de retomber les quatre fers en l'air, vers le sol sablonneux.

Abou Choukri, très jeune, est également décrit sous une forme scripturaire à travers les mots utilisés qu'il emploie pour dépeindre, depuis sa position d'adulte, la situation qu'il a vécue autrefois. Son enlèvement continue à le marquer à une trentaine d'années d'intervalle. La description de l'événement révèle l'habitude qu'il a prise entretemps de jurer systématiquement et d'insulter grossièrement les êtres et les choses liés à son traumatisme. Le malheur qu'il a connu vient de la beauté de sa sœur Fatma pour laquelle il a été pris et qui l'a conduit à être kidnappé. Celle-ci devient pour lui une prostituée car les traits physiques composant son apparence extérieure ont plu au tandem de Bédouins qui l'ont enlevée. Son physique avantageux a attisé la convoitise primitive et amoralisée des deux cavaliers mais, pour une raison inexplicée, elle l'a conduit à être kidnappé à sa place. Le caractère obscène de leur attitude et de leur projet s'est insinué dans son esprit au point, de proférer des injures contre sa sœur dont la beauté devient celle des femmes de mauvaise vie. Sa mère a donné la vie à une femme qui, au plan de sa conduite et de ses mœurs, ne mérite pas d'être considérée, à l'image de sa mère, comme une femme de bonne et de belle vie. Le désert saoudien où il a été abandonné est également « insulté » et se retrouve assimilé lui aussi à une « putain de sa mère », ramené ainsi au plus bas de l'échelle des valeurs possibles. La « mère-nature » a enfanté, en ce qui le concerne, une incarnation désertique de la débauche. L'enfant Abou Choukri ne voit dans la beauté féminine et naturelle que la source de tous ses ennuis, dont il faut décrier et déprécier même le souvenir quand il est évoqué.

¹⁶³⁵ L'information, relative au rapt, enfant, du personnage d'Abou Choukri adulte, est insérée dans le cartouche de la case.

- c. *Amoud ha-bèch* [La colonne du Bèche]. In GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. *Séfèr megouhakh* [Livre ridicule], 1981. Planches choisies.

Dessin 1

Planche 2, case 5

1. Contexte historique et narratif de l'œuvre

a. Situation et environnement socio-historique

Voir partie « La bande dessinée hébraïque, contexte socio-historique du développement d'une bande dessinée israélienne : 1973-1995 ».

b. Résumé de l'intrigue de la série par chapitre

Le récit en bande dessinée *La colonne du Bèche*¹⁶³⁶, sous-titrée *histoire du combat sioniste contre le café turc*¹⁶³⁷, démarre par la mention de son titre, étalé sur toute la largeur de la première case¹⁶³⁸ de la première planche. Le sous-titre *De la boue au Ness* et le n°13 du chapitre de la série, subdivisée en 3 planches, comprenant respectivement 11, 12 et 13 cases, occupent la seconde planche¹⁶³⁹. Le cadre temporel et géographique est posé à la case 3 de la première planche. L'action semble se dérouler d'après la chronologie proposée, en l'année grégorienne de 2110 et hébraïque de 5970¹⁶⁴⁰. L'Europe « panse ses plaies d'adolescence », tandis que le tsar russe « tourne à droite sans le signaler, vu que les temps sont pour lui difficiles ».

La petite communauté juive en « terre d'Israël » est soumise au pouvoir du sultan turc Hamid III, surnommé Hamidanos¹⁶⁴¹. Haman Ha-Racham¹⁶⁴², qui gouverne le pays d'une main de fer, soumet en mars de la même année au sultan, un plan d'anéantissement baptisé « Terre de mon amour » (case 4). Le Parlement turc¹⁶⁴³ approuve le premier avril la loi assujettissant la communauté juive à un cens draconien, rendant son avenir incertain (case 5).

Le personnage de Simha Ziv¹⁶⁴⁴ confie au spectateur la stupéfaction de sa mère Estherahat Loukoum¹⁶⁴⁵ et de son père-oncle Mordokh¹⁶⁴⁶, lesquels forment « à eux deux la petite communauté juive » face à l'obligation faite à chaque Juif d'acquitter le cens au Trésor turc, en train de péricliter (case 6). Simha Ziv détaille le contenu de leur réunion, tenue sans elle, précisant que la maison était remplie, jusqu'à ses cinq ans, par les épiluchures de graines de

¹⁶³⁶ *Amoud ha-bèch* [La colonne du Bèche] fait directement référence à la série télévisée israélienne dénommée « *Amoud ha-'èch* » [La colonne de feu], diffusée en 1981, et au jeu du backgammon, appelé en hébreu le *chech bèch*.

¹⁶³⁷ Soit en hébreu, *'Amoud ha-bèch toldot ha'-ma'avaq ha-tzioni ba-café ha-tourqi*. In GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. *Séfèr megouhakh* (Ridiculous Book) [Livre ridicule], *op. cit.*, p. 91-93.

¹⁶³⁸ Ses dimensions correspondent à celles de deux cases fusionnées, de format identique à celui appliqué de façon standard dans les trois planches de la série.

¹⁶³⁹ Le nom du chapitre est écrit simultanément en hébreu - *Pèrèq 13: Mi-bots le-nes* - et dans une version mêlant traduction et translittération anglaise - *Chapter 13: From Bots to Ness*.

¹⁶⁴⁰ La datation mentionnée est purement fantaisiste et relève de l'imagination des deux auteurs de la bande dessinée. Ne s'agissant pas d'une série de science-fiction mais de type satirique et comique, les dates mentionnées renvoient à des événements réels : l'apparition de *Livre ridicule* où figure le récit en 1981, le mandat anglais exercé sur la Palestine mandataire entre 1922 et 1948 et le moment que celui-ci représente dans le calendrier traditionnel juif, de 5682 à 5708.

¹⁶⁴¹ Le nom Hamidanos est donné non vocalisé dans le texte de la bande dessinée. Il résulte de la contraction du nom du sultan Abdul Hamid II (1842-1918) et de celui donné au plat cuisiné du même nom auquel les humoristes font, semble-t-il, référence et qu'ils utilisent dans une intention comique. Le nom pourrait littéralement être aussi orthographié Hamidanous et Hamidanus.

¹⁶⁴² *Haman ha-racham* signifie en français « Haman le greffier ».

¹⁶⁴³ Doudou Géva désigne le Parlement turc par le nom de Kishle.

¹⁶⁴⁴ Le nom du personnage est suivi de la mention « anciennement Simha Loukoum ». Le complément d'information est mentionné sur une sorte de sur-titrage de type télévisuel, placé à l'avant-plan de l'image.

¹⁶⁴⁵ Estherahat Loukoum est le nom donné au personnage imaginé par les deux auteurs de la bande dessinée. Il résulte de la contraction du prénom d'Esther et de l'expression Rahat Loukoum, dans l'intention manifestement de faire un calembour. Esther est le personnage central du Livre d'Esther, appelé également Rouleau d'Esther, figurant dans les *ketouvim* à la troisième et dernière partie de la Bible hébraïque dite *Tanakh*. Rahat Loukoum est, quant à elle, l'appellation originale de la confiserie dénommée loukoum.

¹⁶⁴⁶ Le personnage adopte ultérieurement le prénom biblique de l'un des personnages centraux du Rouleau d'Esther, Mordekhaï, soit Mardocheï en français.

tournesol noires et salées, mangées durant cette même nuit (cases 7 et 8). Elle révèle le projet d'Estherahat Loukoum et Mordekhay Ha-Racha¹⁶⁴⁷ d'attenter à la vie du tyran (Haman) au moyen de la bombe à houmous et l'abandon de ce dernier, sachant que « la petite communauté juive ne s'alimente que de boulgour » (case 9). Le couple tente de soudoyer le « Juif converti Vayzata » (case 10), fils de Haman Ha-Racham par la « méthode du bakchichkébab¹⁶⁴⁸ ». Celui-ci, prénommé à l'origine, Heinz Weiss¹⁶⁴⁹, participe à « la première vague d'immigration, au début du peuplement sioniste en terre d'Israël¹⁶⁵⁰ » et connaît le même sort que de nombreuses personnes arrivées en Palestine mandataire dans ce cadre (case 12).

Heinz Weiss abjure sa religion dès son arrivée dans le pays et « transforme son patronyme en Vayiz-Ata, en référence au dirigeant turc Rifaat Ata-Turk¹⁶⁵¹ » (pl.2, case 1). Il obtient après s'être démené en tant que fils adoptif de Haman Ha-Racham, le bénéfice d'une franchise concernant la fabrication de sous-vêtements pour les membres de la communauté juive de Palestine (pl.2). Simha Ziv¹⁶⁵² rapporte le sentiment éprouvé par son père et oncle, confronté au refus de Vayiz-Ata d'être soudoyé à l'aide de bakchich (case 3). Les deux membres de la communauté juive, au comble de leur désespoir, sollicitent alors sans succès, l'aide du tsar de Russie. Ce dernier est malheureusement accaparé par ses propres soucis (case 4). Le serviteur préféré du sultan Hamidanos, Djamal Pah, se rapproche de Mordekhay Ha-Racha (case 5) et l'informe du naufrage que connaît la vie conjugale de son maître (case 6). Djamal Pah devient Djamal Alouminiyoum et révèle, des années après, l'état de déchéance dans lequel est tombé le sultan Hamidanos (case 7) après voir appris que son fils Salatourqi et sa fille Salatina n'étaient pas ses enfants, mais ceux d'Haman Ha-Racham (case 8).

Djamal Alouminiyoum conseille à Mordekhay Ha-Racha de profiter des tensions existant à la cour du sultan pour le brouiller avec son vizir, une action qu'il considère comme étant un devoir sacré à remplir au profit du peuple juif (case 9). Simha Ziv (ex-Loukoum) évoque l'initiative prise par sa mère Estherahat, avec l'aide de l'oncle-père Mardokh : se déguiser en beau jeune homme et se rendre au bal organisé pour la fête de Pourim, le retrouver au hammam turc pour y chauffer ses sens (case 10). Le sultan, abusé par le déguisement de celle qui est par ailleurs une femme « réputée pour sa beauté dans la petite communauté juive » - en tombe

¹⁶⁴⁷ Mordokh est désormais nommé Mordekhay Ha-Racha – littéralement Mardochée le scélérat en français. Cette désignation fait référence à Mardochée, déjà évoqué, et à certains aspects de sa personnalité que recouvre ce qualificatif (Ha-Racha). Celui-ci est orthographié sous la forme d'un acronyme composé des lettres *Hé Rech Chin 'Ayin*, qui signifie « Notre rabbin le génie Chim'on le tordu ». L'adjectif '*aqoum* – tordu en hébreu - constitue ici, tel que l'auteur l'orthographie, également un second acronyme composé des lettres hébraïques '*Ayin, Qof, Vav* et *Mèm sofit* – soit la consopnne *Mèm* finale. Celles-ci correspondent à leur tour aux initiales des mots hébreux signifiant en français « arracheur de planches et destructeur d'arrosoirs ». *Mametérot* – arrosoirs en français – constitue maintenant dans l'orthographe qu'en donne l'auteur, un troisième acronyme composé des lettres hébraïques *Mèm, Tèt, Rech, Vav* et *Tav*. Celles-ci recouvrent les initiales des mots hébreux signifiant en français « découvreur de mines et avaleur de scélétrats, etc. » *Ve-khoulei* – qui correspond à l'abréviation française « etc. » - soit la locution adverbiale issue du latin médiéval « et coetera desunt » qui signifie « et les autres choses manquent » - constitue dans l'orthographe qu'en donne l'auteur, un quatrième acronyme composé des lettres hébraïques *Vav, Khaf, Vav, Lamed* et *Yod*. Celles-ci désignent les initiales des mots hébreux signifiant en français « Et qu'advienne son Respect, et qu'éternellement il advienne ». *Yéhi* – advienne en français, soit le verbe advenir conjugué au subjonctif présent, à la troisième personne du singulier - constitue également dans l'orthographe qu'en donne l'auteur, un cinquième acronyme composé des lettres hébraïques *Yod, Hé* et *Yod*. Il s'agit des initiales des mots hébreux signifiant en français « Vive le Ha-Po'el de Jérusalem » - soit une proclamation du soutien apporté au club de football de Jérusalem du même nom. Les différents acronymes créés par les humoristes sont proposés à la perspicacité de leurs lecteurs, dans le cartouche de la case 8 de la planche 1, p. 91.

¹⁶⁴⁸ L'expression résulte de la contraction des mots bakchich et kébab.

¹⁶⁴⁹ Il s'agit peut-être d'une référence à l'acteur allemand Heinz Weiss, dont la carrière couvre les années 1950 à 1990 et comprend plus de 140 films.

¹⁶⁵⁰ Doudou Géva emploie l'expression « peuplement sioniste », non celle de « peuplement juif », semblant ainsi prendre ses distances avec la terminologie utilisée pour qualifier les événements survenus dans les années 1900-1948, qui dominae le récit israélien produit à leur sujet, largement influencé, sinon inspiré par l'idéologie sioniste.

¹⁶⁵¹ Le nom signifie littéralement en français « Rifaat tu es turc ». Les appellations attribuées au personnage renvoient, étymologiquement et phonétiquement parlant, aux nom et prénom portés par le premier président de la République de Turquie Moustapha Kémal Atatürk (1881-1938), au pouvoir entre 1923 et 1934.

¹⁶⁵² Le nom est à nouveau complété par la mention « ex-Loukoum ».

immédiatement amoureux (case 11). La situation de l'Empire ottoman continue de se dégrader « dans ce monde cruel », l'ours russe s'unissant « au cochon allemand pour accroître sa pression sur le chameau turc blatérant¹⁶⁵³ ». Leurs pattes enserrant de plus en plus fortement son cou jusqu'à l'étrangler (case 12).

Le comportement d'Estherahat est assimilé par le docteur Dov¹⁶⁵⁴ à celui d'une personne qui, s'étant trouvée au bon endroit au bon moment, a tiré parti de la « faiblesse atrophique du sultan », en usant de sa « sensualité historiquement aiguisée » (pl. 3, case 1). « Les lettres brûlantes d'Estherahat de cette époque » traduisent pour cet historien « la pression croissante » qu'elle exerce sur « Hamidanos vieillissant » (case 2).

Haman le greffier ourdit d'autres complots maléfiques contre les quelques juifs de Palestine et lance une campagne publicitaire à base d'affiches sur lesquelles est écrit le slogan : « Préparez-vous ! Grâce à moi, bientôt un projet de cens draconien !! » (case 3). Les dirigeants de la petite communauté juive rassemblent en parallèle, « aux quatre coins du monde », les preuves confondantes démontrant l'existence d'un lien de paternité unissant les enfants du sultan à son vizir, Haman le greffier. L'analyse comparative de leurs nez et de celui de leur père le prouve indiscutablement (case 4).

Le docteur Ozen - un otorhinolaryngologiste¹⁶⁵⁵ - confirme cette filiation en démontrant l'existence d'un « même père pour tous les nez » (case 5). Estherahat présente au sultan « présomptueux, plongé en pleine guerre contre les paysans », les preuves confondantes du lien de filiation unissant ses enfants à Haman le greffier (case 6). Le sultan Hamidanos III, pris d'un accès de fureur, détruit toutes ses mouches séchées et ordonne d'arrêter et de pendre son vizir (case 7). « Haman le greffier rusé » fuit le pays par avion « en entendant sonner le gong » et disparaît sans laisser de traces (case 8). Devenu Hamanos Hadjidakis¹⁶⁵⁶, une personne désormais âgée et assise dans un fauteuil roulant, il répond aux questions d'un journaliste concernant les raisons de l'échec de son projet de cens qui visait expressément les Juifs (case 9).

L'ancien vizir l'impute à la domination exercée par les Juifs sur les médias et à « l'image négative » qui s'en est trouvée être forgée (case 10). La petite communauté juive est très soulagée, la famille Loukoum revenant au pays et, à nouveau rassemblée, s'agrandit de deux enfants, Orah et Simha (case 11). Simha Ziv (ex-Loukoum) se remémore alors l'enfance heureuse qu'elle a eue avec sa sœur, la première ayant fini écrasée par le train de la plaine et elle-même (la seconde) s'étant mariée (case 12).

c. Résumé de la scène représentée dans la case

Le personnage de l'Arabe (ou de l'oriental), Djamal Pah saisit de sa main droite, la main gauche du personnage du Juif, Mordekhay Ha-Rachah. Celui-ci se laisse faire, sa main droite posée au niveau de la ceinture, disparaissant en partie dans un repli du pantalon.

¹⁶⁵³ La Russie est figurée sous les traits d'un ours. Elle s'allie à l'Allemagne, représentée pour sa part sous ceux d'un cochon coiffé d'un casque à pointe. Les deux s'apprennent à faire un sort à l'Empire ottoman, symbolisé par un chameau coiffé d'un fez. Deux animaux marqués par leurs traits épais et grossiers symbolisent les deux plus grandes puissances européennes du début du XX^e siècle. Ils s'en prennent à un troisième animal, figurant pour sa part la grande puissance déclinante de l'époque.

¹⁶⁵⁴ Historien de son état, selon l'information donnée dans la case.

¹⁶⁵⁵ « Qui reçoit de 14 heures à 16 heures », selon les informations contenues dans la case.

¹⁶⁵⁶ Hamanos Hadjidakis, ex-Haman le greffier, selon l'information contenue dans la case. Les humoristes détournent ici parodiquement les prénom et nom d'un célèbre compositeur de musique populaire grecque du même nom, Mános Hadjidákis (1925 - 1994), connu pour sa musique du film *Jamais le dimanche* (Jules Dassin, 1960) pour laquelle il obtient en 1961 aux États-Unis un oscar de la meilleure chanson de film, et pour la diffusion de la musique de « bouzouki » dans la culture musicale grecque.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autres)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle.

Le personnage de l'Arabe (ou de l'oriental) est décrit sur le plan lexical au moyen de certains termes compris dans le cartouche de la case. Il est le « Juste parmi les nations¹⁶⁵⁷ », dénommé Djamel Pah, le serviteur chéri du sultan Hamidanos, « pris secrètement d'un amour pour le sionisme » qui « force d'une manière inattendue la porte de l'espoir¹⁶⁵⁸ » au profit des Juifs vivant dans le même pays que lui.

Djamel Pah est figuré sur un plan physique comme étant d'une taille égale à celle du personnage de Mordekhay Ha-Rachah – l'incarnation du Juif de Palestine à l'époque. Il possède un buste relativement fin et allongé, dont le volume va s'amincissant des épaules aux hanches, pour finir sur une taille très fine. Ses bras sont dzs et collés au corps pour leur partie supérieure, dégageant une impression de grande élasticité. Ils tranchent avec ceux du personnage de Mordekhay, larges et vigoureux. La structure du visage est triangulaire et contredit complètement les forme et contours décrits par son buste, et plus encore ceux de son vis-à-vis juif, lesquels pour leur part affichent un sérieux embonpoint et des formes replètes. L'amplitude de son crâne tranche avec celle de son buste. Le rapport est en effet très disproportionné dans la mesure où la première équivaut à celle du buste et de la majeure partie du bassin et des jambes réunis. La taille est prolongée par deux jambes qui suivent le même schéma : de deux cuisses proportionnellement élargies et fortes, elles s'achèvent par des chevilles et des pieds affinés. L'élasticité des membres supérieurs est visible dans la façon dont le personnage saisit la main gauche du second protagoniste de la scène. Le front large est lisse et dégagé. La chevelure noire apparaît partiellement plaquée au-dessus des oreilles et derrière les deux grands golfes frontaux, peut-être dissimulée sous le fez noir couvrant le sommet de son crâne. Les yeux sont grands, allongés et coupés en amande. Ils sont réduits à la blancheur du globe et aux deux points noirs placés au milieu, en guise de pupilles, indiquant deux directions de regard asymétriques. La pupille droite fixe celle de gauche de Mordekhay, celle de gauche les yeux de ce dernier. Un nez imposant et tombant masque la partie centrale d'une moustache noire et fine dont les deux parties réunies présentent une forme en « guidon de vélo ». Celle-ci domine une bouche minuscule et pincée dont le pourtour est figuré sous la forme de deux petites lèvres resserrées, elles-mêmes étant collées à la partie supérieure du menton. L'inférieure dessine une forme triangulaire, pointe tournée vers le bas, dont seuls les traits latéraux sont figurés.

Outre le fez noir sur lequel est fixée une petite cordelette noire, l'*agal*, l'homme est habillé d'un ensemble vestimentaire composé de deux pièces : un pantalon visuellement très proche du collant et une sorte de sweat-shirt en tissu fin au ton assorti à ce dernier. Les attitudes physiques, la plastique et les choix vestimentaires, figent le personnage dans la vision efféminée qu'en propose le dessinateur.

II. Catégorisation du dessin

La représentation du personnage de l'Arabe (ou de l'oriental) Djamel Pah, est catégorisée positive dans la mesure où elle s'inscrit dans la description d'un moment qui allie attraction physique, proximité intellectuelle et gestuelle élégante et maniérée. C'est le « mignon », le favori du sultan Hamidanos qui passe secrètement dans le camp du mouvement sioniste et de la communauté juive de Palestine. Les informations contenues dans le cartouche de la case,

¹⁶⁵⁷ Soit en hébreu *Hassid 'oumot ha-'olam*, empruntée à un verset du *Talmud* (traité Baba Batra, 15B). Cette notion est introduite, dans son acception moderne, dans le droit israélien en 1953 pour distinguer celles des personnes non-juives ayant risqué leur vie pour aider des Juifs menacés de mort par le régime nazi, au péril de la leur, pendant la Seconde Guerre mondiale. Le Juste parmi les Nations est honoré d'une médaille à son nom, d'un certificat officiel et d'un nom gravé sur le Mur d'honneur dans « Le Jardin des Justes », dépendant de l'Autorité israélienne du souvenir, Yad Va-Chem. Le Juste bénéficie également d'une rente mensuelle à vie (accompagnée d'avantages sociaux divers délivrés par l'État d'Israël).

¹⁶⁵⁸ Cette expression correspond littéralement en hébreu, au sens premier du nom de la ville de Pétah-Tiqvah (soit en français, « la porte de l'espoir »).

à caractère explicatif et sociologique, sont mis en perspective avec le moment de proximité et le rapprochement judéo-arabe (ou judéo-oriental ?) que vivent les personnages du juif et de l'arabe.

3. Doudou Géva et le second degré : entre nihilisme et subvertson

Doudou Géva pratique le détournement visuel et littéraire dans un but à la fois comique et subversif, en s'appropriant le texte d'une série, d'un livre, voire d'images connues et très diffusées en Israël. Il transpose dans la bande dessinée sa lecture d'une œuvre majeure de la littérature populaire pour enfants (La collection de livres pour enfants et jeunes « Hassam'bah » d'Yig'al Mossinsohn) et d'une série historique télévisée qui a fait date dans le pays (*'Amoud ha-'ech*) puis détourne à son avantage, un récit pour la première fictionnel et l'autre documentaire, très marqué l'une comme l'autre, par l'idéologie sioniste. Ses pastiches sont très irrévérencieux et outranciers, également empreints d'une forte dimension de régressivité. Ce faisant, comme bon nombre d'artistes, il se sert de ces deux modèles de référence dans un désir de contestation tout en leur redonnant, de façon paradoxale, une nouvelle vie, lesquels n'en avaient pas nécessairement besoin. En leur conférant une dimension humoristique et satirique, et surtout en les utilisant pour s'adresser à la jeunesse, il leur permet de franchir un cap générationnel et d'entrer d'avantage encore dans la mémoire collective (juive) israélienne.

La jeunesse d'après la guerre d'octobre 1974 cesse d'accorder une confiance aveugle aux institutions et élites israéliennes. Naviguant sur cette vague de défiance, Doudou Géva fait également, ce faisant, quelque peu preuve de facilité en évitant de créer lui-même sa propre série traitant de faits semblables. Il ne publie pas en effet de bande dessinée qui exprimerait sa propre lecture de l'histoire israélienne et du mouvement sioniste ou une collection de bande dessinée pour la jeunesse, dont l'ancrage serait aussi profond que celle écrite par Yig'al Mossinsohn. Il parie d'une part, sur la capacité de son lectorat à décrypter ses allusions et à accepter la moquerie qu'il inflige aux œuvres originales et de l'autre, partage avec lui sa volonté de démystifier le discours dominant de l'époque. Détourner la collection pour enfants et la série historique lui permet de subvertir le consensus israélien sur les questions qu'elles abordent. Il n'est pas forcément « bon de mourir pour sa patrie », selon lui¹⁶⁵⁹ ou peut-être pas non plus pour n'importe quelle autre raison. Les Juifs israéliens d'origine sépharade ne sont pas en outre nécessairement destinés à remplir les tâches, secondaires ou ménagères, laissées vacantes par les différents secteurs de la société israélienne.

D. OURI FINK

1. Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique.

a. Parcours formatif et carrière professionnelle

Né en 1963 à Tel Aviv, Ouri Fink¹⁶⁶⁰ dessine dès l'âge de cinq ans « dans tous ses cahiers, dans toutes sortes d'endroits ». La lecture du magazine *Popeye*¹⁶⁶¹, auquel il est abonné,

¹⁶⁵⁹ Cette maxime est prêtée à Yossef Trumpeldor. Né TRUMPELDOR, Joseph Vladimirovich (1880, Pyatigorsk, Empire russe, Russie actuelle – 1920, Tel Khay, Palestine mandataire). Officier russe revenu blessé de la guerre russo-japonaise (1904-1905), héros de cette guerre et activiste sioniste de la première heure, il organise la Légion juive (1917-1921), composée de volontaires juifs venus de l'armée anglaise. Handicapé par une blessure subie à Port Arthur (Russie), il planifie l'autodéfense juive en Palestine après son émigration (1911), cherchant à obtenir du tsar l'envoi d'unités juives dans la région. Mourant dans les combats de Tel Khay (1^{er} mars 1920) en défendant cette localité de Galilée contre des groupes de paysans et émeutiers arabes souhaitant prendre d'assaut celle-ci, il aurait vraisemblablement dit avant sa mort : « Ce n'est pas grave, il est bon de mourir pour notre pays. » Son souvenir est commémoré tous les 11 du mois juif d'*adar*, jour de sa mort.

¹⁶⁶⁰ Les représentations de l'Arabe (palestinien et autre) et des scènes qui racontent notamment les relations judéo-arabes et le conflit israélo-palestinien, dessinées par Ouri Fink, sont analysées en étroite corrélation avec les trois parties du développement consacré aux spécificités de la biographie de l'artiste.

¹⁶⁶¹ L'hebdomadaire *Popeye/Hévrayah* publié dans les années 1971-1972 aux éditions M. Mizrahi, a pour rédacteur en chef Yossi Gamzou. Il se compose d'une partie *Popeye*, comprenant des versions traduites et adaptées de bandes dessinées

l'influence « peut-être plus que toute autre chose¹⁶⁶² » dans son enfance. Sa mère, libraire, lui apporte des « albums de *Charlie Brown* et des *aventures d'Astérix le Gaulois* », bien que ses parents, d'origine allemande, soient quelque peu étrangers à ce genre de production artistique. Son lien avec le 9^e art est fusionnel jusqu'à lui faire dire « nous sommes ensemble, la bande dessinée et moi. » Écolier, il est doué « d'une concentration divisée en deux » grâce à laquelle il peut « écouter en classe et [...] dessiner en même temps¹⁶⁶³ ».

Âgé de 15 ans, le dessinateur crée sa première bande dessinée *Sabraman*, qualifié de « premier super-héros israélien¹⁶⁶⁴ ». Celle-ci est publiée dans quatre revues, entre 1978 et 1979. Ses premières œuvres suscitent l'écriture d'un article élogieux dans le magazine *People*¹⁶⁶⁵, « face à une page consacrée à Rod Stewart¹⁶⁶⁶ (1945-) »¹⁶⁶⁷. L'artiste est le premier étonné de cette médiatisation proprement « hallucinante », selon ses propres dires¹⁶⁶⁸. Il effectue ensuite son service militaire dans le département « communication » de la Police militaire¹⁶⁶⁹, avant d'intégrer l'École d'art et de design Betsalel dans le département « design graphique ». Diplômé de celle-ci en 1987, son travail de fin d'études paraît quatre ans après sous le titre *Des vanités du Messie*¹⁶⁷⁰.

Ouri Fink publie sa bande dessinée phare *Zbeng!* pour la première fois le 11 août 1987 à l'avant-dernière page du numéro 1549 de l'hebdomadaire pour enfants *Ma'ariv La-No'ar*. Le premier récit reste sans suite pendant trois semaines, le second épisode paraissant le 8 septembre 1987. Une étude de marché concernant les rubriques les plus appréciées du journal réalisée par son responsable, place en tête la série *Zbeng!* Qui, de ponctuelle, devient régulière. Fournissant dès ses débuts l'essentiel de son contenu éditorial, cette série permet à Ouri Fink de toucher un très large public, des plus jeunes aux plus âgés. Ses héros servent de locomotive à la série et, avec elle, au magazine qui la publie. Le succès est immédiat et ne se dément pas jusqu'à la fin de celle-ci dans sa première version en 2015. *Zbeng!* est la plus grande réussite artistique et commerciale d'Ouri Fink.

Une année après son lancement dans l'hebdomadaire *Ma'ariv La-No'ar*, Ouri Fink devient l'un des auteurs, dessinateur, illustrateur¹⁶⁷¹ et adaptateur les plus en vue en Israël. La série

américaines (principalement *Popeye*), et d'une seconde partie, *Hévrayah*, proposant de la poésie et des histoires pour enfants.

¹⁶⁶² ESHED, Éli. « Roman tourqi: 50 chnot molout chel m. mizrahi » [Roman turc : 50 ans d'édition de M. Mizrahi] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 18 mars 2005, URL : <https://no666.wordpress.com/2005/03/18/>. Consulté en janvier 2019.

¹⁶⁶³ GINA'I, Yo'av. « Laga'at ba-rouah 'im ouri fink » [Toucher le vent avec Ouri Fink] film de télévision, 2013, 24 mn 1sec. (couleur) *israeli broadcasting authority iba* [en ligne]. 10 août 2013, URL : <http://www.youtube.com/watch?v=wOJPd24HDPE>. Consulté en janvier 2019. L'émission réalisée par Tzvi Salfon, démarre en 2002 dans un format de 30 minutes et continue d'être diffusée à la télévision israélienne en 2014 sur la chaîne *Ha-aroutz ha-richon*. La durée affichée sur *YouTube*, diffère de la durée annoncée dans le programme télévisuel.

¹⁶⁶⁴ FINK, Ouri. *Sabraman*. Jérusalem : Sabraman Comics Israel, 1978, revue n° 1. FINK, Ouri. *Sabraman négèd chlihei ha-ché'ol* [Sabraman contre les émissaires de l'Enfer]. Jérusalem : Sabraman Comics Israël, 1978, s.p, revue n° 2. Les revues paraissent également dans une version anglaise aux États-Unis. Trois années plus tard sort dans la même veine *Sabraman, The Adventures of Israel's Mighty Super-Hero: Sabraman versus Dr. Mengelè*. Jérusalem : Good Times Pub. Co. 1981 (?) s. p.

¹⁶⁶⁵ Hebdomadaire américain créé en 1974, par Richard B. Stolley, rédacteur en chef de *Life*, avec un lectorat estimé en 2009 à plus de 46 millions de personnes et une diffusion en 2006 évaluée à 3,7 millions d'exemplaires. Magazine possédant le plus large public pour un journal américain aux États-Unis dans les années 2000, son contenu mêle articles d'intérêt général et chroniques sur la vie des célébrités américaines.

¹⁶⁶⁶ Né STEWART, Rodrick David Stewart (1945, Londres, Grande-Bretagne-). Chanteur majeur de l'univers musical rock anglais, il connaît la même année (1978) un succès mondial impressionnant avec son album *Blondes have more fun*.

¹⁶⁶⁷ Interview d'Ouri Fink. In GINA'I, Yo'av. « Laga'at ba-rouah 'im ouri fink » [Toucher le vent avec Ouri Fink], *op. cit.*

¹⁶⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁶⁹ *Idem*.

¹⁶⁷⁰ FINK, Ouri. *Havlei mechiah* [Des vanités du Messie]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1990, 48 p.

¹⁶⁷¹ Ouri Fink collabore notamment aux ouvrages de Sigal Tirosh, *Be-'iqvot sod ha-haggadah: haggadah chel pessah* [Sur les traces du secret du Récit, le récit de Pâque] en 1993, d'Itou Aviram *Yehidat sgoulah, 'iti le-givati* [Unité d'élite : avec moi Givati] en 1999 et d'Ouri Orbakh *Yèlèd ra yérouchalaym* [Méchant garçon Jérusalem] en 1999.

Zbeng! est le plus grand succès que cette revue ait jamais connu depuis sa création¹⁶⁷², dépassant de très loin ses concurrents qui y publient leurs séries dans les années 1980, comme *Où est la rouquine ?* de Poutchou¹⁶⁷³ (1930-) et *Yaël et moi* d'Itou Aviram¹⁶⁷⁴ (1950-). L'artiste est très vite le premier - et le seul - auteur de bande dessinée juif israélien d'expression hébraïque vivant exclusivement de son art. Dans les années 1990, il est une véritable star pour les jeunes Juifs israéliens.

L'artiste crée en 2004 son propre magazine *Zbeng!*, dont le contenu original est exclusivement en hébreu, une approche entièrement novatrice en Israël. Il contribue également au renouvellement de la bande dessinée dans son pays en y publiant de jeunes auteurs et des débutants¹⁶⁷⁵ et, par cette initiative, y promeut le développement de ce médium. Arrivant tous les 15 du mois dans les magasins de presse et les boîtes aux lettres des abonnés, le mensuel contient en effet de nouveaux épisodes de *Zbeng!* ainsi que d'autres histoires d'Ouri Fink et de divers artistes comme Chaï Tcharka et Nimrod Reshef (1972 -). Vendu à ses débuts à 2 000 exemplaires environ, le magazine s'adresse « à un public plus ciblé d'amateurs de bande dessinée de tous âges ». Le recours à Internet permet à Ouri Fink de pallier l'absence de « système de commercialisation huilé du *Ma'ariv La-No'ar*¹⁶⁷⁶ ».

Zbeng! fait d'Ouri Fink, avec Chaï Tcharka, le plus important vendeur de bande dessinée originales des années 1990-2000 en Israël. Tous deux publient pratiquement un album chaque année. La diffusion des albums d'Ouri Fink par les grands réseaux de distribution de livres en Israël, Steimatski et Modan, explique aussi pour une bonne part le succès colossal de l'artiste. La distribution par le même biais, en 2002, du livre *Tales from the Ragin' Region*¹⁶⁷⁷, à priori très éloigné de sa production habituelle, illustre à sa manière le phénomène.

Le succès du bédéiste est également mesurable dans les années 2000, par les expositions en solo et collectives auxquelles il participe. Il présente ainsi un choix de ses œuvres (dessins, planches) à la galerie Yad La Banim, à Ra'anana, du 19 mai au 30 juin 2001 durant une manifestation intitulée « Une usine de bande dessinée¹⁶⁷⁸ ». Plusieurs expositions organisées par le Musée israélien de la bande dessinée et de la caricature de Holon (2014, 2015, 2016) montrent son travail en compagnie de plusieurs autres bédéistes de renom israéliens.

b. Langage visuel utilisé : textes et images

Un artisan de la bande dessinée

Ouri Fink, à ses débuts professionnels en 1987, ne travaille pas de la façon organisée qu'il adopte plus tard, une fois passé sur ordinateur. Son processus de création quasi-artisanal se déroule dans les années 1990 en plusieurs étapes. Il note d'abord l'idée qu'il souhaite traiter, laquelle peut naître lors d'un concert du groupe de rock israélien Tislan auquel il assiste car

¹⁶⁷² La série paraît toujours dans la revue en 2018.

¹⁶⁷³ Né WIESLER, Yisra'el (1930, Tel Aviv, Palestine mandataire). Comptant parmi les plus importants romanciers israéliens pour enfants, son premier livre paraît en 1954 : POUTCHOU. *Havourah che-kazot* [Une bande de ce genre]. Tel Aviv (État d'Israël) : Massada, 1957 (5717), 203 p. Suivent 40 autres livres tout public et de poésies ainsi que des scénarios pour la radio et la télévision israéliennes. La série '*Ayah ha-djindjit* sort en livre dès 1960, rééditée à l'identique jusqu'en 1983 : POUTCHOU. '*Ayah ha-djindjit* [Où est la rouquine ?]. Ramat-Gan (État d'Israël) : Massada, 1960, 130 p.

¹⁶⁷⁴ Né AVIRAM, Yitshaq (1950, Holon, État d'Israël). Écrivain israélien pour la jeunesse à succès et rédacteur en chef du magazine *Ma'ariv La-No'ar* et de son concurrent *Roch Éhad*, il doit en grande partie sa notoriété aux huit volumes de sa série pour enfants *Ya'el ve-'ani* [Yaël et moi], publiés entre 1976 et 1997. La série paraît dans ces deux magazines au moment où son auteur y travaille.

¹⁶⁷⁵ Interview d'Ouri Fink. In ESHED, Éli. « Zbeng ve-raq hit'alnou: 'al magazine Zbeng » [Zbeng ce n'est qu'un début : à propos du magazine Zbeng] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 8 mai 2006, URL : <https://no666.wordpress.com/2006/05/08/>. Consulté en janvier 2019.

¹⁶⁷⁶ *Idem*.

¹⁶⁷⁷ FINK, Ouri. *Tales from the Ragin' Region*. El Sobrante (Californie, États-Unis) : Hippy Comix, 2002, 41 p.

¹⁶⁷⁸ FINK, Ouri. *Beit harochet le-comics* [Une usine de bande dessinée]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 2015, 48 p. L'exposition montre une partie de son travail publié dans son livre *Zbeng! 'ichi, ha-kol al ouri fink*.

selon lui « les gars de *Zbeng!* » sont comme ses membres ou ceux de Kaveret¹⁶⁷⁹. Le dessinateur trouve alors « formidable de la transformer en bande dessinée » et entreprend de le faire en couchant ses idées dans son cahier d’esquisses empli de gribouillages qu’il est le seul à comprendre. Approfondissant l’idée à l’aide d’un texte abondant et peu de dessins¹⁶⁸⁰, il écrit ensuite son scénario et les dialogues qui apparaîtront dans les bulles. Le dessin est réalisé directement sur une page coloriée à cet effet avec des feutres spéciaux, à base d’alcool. Les difficultés surgissent en cas d’erreur car il lui est très difficile ensuite de la corriger¹⁶⁸¹.

Bien qu’il ne voit plus désormais son dessin autrement que sur son écran ou dans le magazine/livre publiant la série *Zbeng!*, les avantages procurés par l’ordinateur l’emportent pour lui sur le dessin à la main. Les cases notamment sont « très lisses et belles¹⁶⁸² ». Après être passé sur ordinateur, il transfère le texte, qui emprunte beaucoup à l’argot israélien des années 1980, puis le place sur la planche dans les bulles à l’endroit de la case où elles figurent. Cette étape franchie, il sort « la page avec les bulles dans une couleur estompée [...] simplement avec l’imprimante. » Le dessinateur repasse dessus avec un stylo noir, le transfère à nouveau dans l’ordinateur pour obtenir « le résultat final, un dessin colorié avec les bulles ». À la fin des années 1990, il emploie des logiciels graphiques, dont Photoshop¹⁶⁸³, et envoie l’ensemble au journal¹⁶⁸⁴. Son travail pour la presse - toutes fréquences de parution confondues - est permanent et régulier. Il assure ses livraisons pour le magazine publiant *Zbeng!*, en 2013, « une fois par mois ¹⁶⁸⁵ ».

L’univers artistique d’Ouri Fink : une « patte » immédiatement identifiable

La galaxie Zbeng! et ses héros

À la fin des années 1980, Ouri Fink songe à inventer des héros « tels qu’ils sont dans la réalité¹⁶⁸⁶ ». Le succès n’étant pas au rendez-vous, il réécrit sa série et la centre autour des comportements, qui, selon lui, caractérisent les jeunes Juifs israéliens scolarisés dans une terminale de lycée. La bande dessinée *Zbeng!* est créée à la suite d’« une réunion de promo » tenue dans son lycée où il rencontre à nouveau « la brute » qui l’a « cogné » adolescent et sa « première copine¹⁶⁸⁷ ». Ceux-ci deviennent des personnages fictifs. L’artiste développe un style particulier dans cette série, caractérisé par un foisonnement de couleurs et de tons bariolés. Pour sa création, il adopte un logo qui devient connu de tous¹⁶⁸⁸ et qui contribue à son identification par le grand public. Personne en Israël selon lui « à partir d’un certain âge [...] n’ignore les personnages de *Zbeng!*¹⁶⁸⁹ ». Ils représentent, du point de vue des adultes, « le cauchemar intégral » du système scolaire israélien, parents et professeurs compris.

Ces héros incarnent des « mutations de type particulièrement avancé et extrême d’élèves de lycée¹⁶⁹⁰ » et de leur caractère. L’artiste les peaufine dans la revue *Ma’ariv La-No’ar*. Les deux premiers épisodes montrent deux inconnus, un jeune homme et une jeune femme, se rencontrant au bord de la mer. Dans le second épisode, le garçon prend le prénom de Gal et la fille celui de

¹⁶⁷⁹ Noms de groupes de rock israéliens importants dans les années 1980-1990.

¹⁶⁸⁰ Interview d’Ouri Fink. In GINAY, Yo’av. « Laga’at ba-rouah ‘im ouri fink » [Toucher le vent avec Ouri Fink], *op. cit.*

¹⁶⁸¹ CARTOON MUSEUM. « Biqour be-stoudiyo chel ouri fink héleq 2 » [Visite du studio d’Ouri Fink part. 2] Film vidéo, 7 mn 40 sec. (couleur) *cartoon museum, you tube* [en ligne]. 7 mars 2011, URL:

¹⁶⁸² CARTOON MUSEUM. « Biqour be-stoudiyo chel ouri fink héleq 2 » [Visite du studio d’Ouri Fink (part. 2)], *op. cit.*

¹⁶⁸³ Marque déposée ®.

¹⁶⁸⁴ GINAY, Yo’av. « Laga’at ba-rouah ‘im ouri fink » [Toucher le vent avec Ouri Fink], *op. cit.*

¹⁶⁸⁵ *Idem.*

¹⁶⁸⁶ ESHED, Éli. *Ouri fink, ha-‘ich ve-ha-tofa’ah* [L’homme et le phénomène] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne], 3 mars 2007, URL : <https://no666.wordpress.com/2007/10/03>. Consulté en janvier 2019.

¹⁶⁸⁷ Interview d’Ouri Fink. In GINAY, Yo’av. « Laga’at ba-rouah ‘im ouri fink » [Toucher le vent avec Ouri Fink], *op. cit.*

¹⁶⁸⁸ Ce logo est l’œuvre d’Adar Darian, le concepteur graphique de la revue *Ma’ariv La-No’ar*.

¹⁶⁸⁹ Interview d’Ouri Fink. In ESHED, Éli. « Zbeng ve-raq hitħalnou: ‘al magazine Zbeng » [*Zbeng* ce n’est qu’un début : à propos du magazine *Zbeng*], *op. cit.*

¹⁶⁹⁰ ESHED, Éli : « “Zbeng”, sidrat ha-téléviziah » [« Zbeng », la série télévisée] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 20 septembre 2005, URL : <http://no666.wordpress.com/2005/09/20>. Consulté en janvier 2019.

Sigal. D'autres personnages apparaissent ensuite, pour certains anonymes, qui deviendront des héros récurrents. Parmi eux, ressortent Madame Zaamon « future [...] Madame Zaafani » l'enseignante « criarde », « Djindji l'éternel séducteur et loser » et Stav l'adolescente « amatrice de vêtements noirs ». Tous élèves de la même classe d'un lycée-type israélien, les personnages sont représentés de manière caricaturale, dans des attitudes « bizarres¹⁶⁹¹ ». Ils mènent « une vie de folie¹⁶⁹² », pâle reflet néanmoins du « contexte dément infiniment plus grave », parfois évoqué, dans lequel est plongé l'État où ils vivent.

Les personnages sont tous très marqués hormis Gal, l'un des principaux héros, qui incarne « le normal » : un lycéen juif israélien moyen amateur de surf et de guitare électrique. Son frère jumeau, Yaron, est dépeint quant à lui comme un « intello ». Parmi les héros figurent également « Maya, la blonde [...] prénommée d'après le mannequin Maya Shafrir¹⁶⁹³ [...], Killer la brute, son amie Josépha [...] plus traditionnelle [...], Sigal qui [...] elle développe des idées gauchistes¹⁶⁹⁴ [...], une enseignante horrible [...] Madame Zaafani ».

La conception des 27 personnages est minutieuse, commandant à l'artiste d'être précis et de mener en permanence des recherches et de fréquenter la jeunesse¹⁶⁹⁵. Selon lui, le personnage le plus populaire de la série est Djindji - surnom de Ronen Sagui, un jeune homme montré très souvent comme étant uniquement obsédé par les questions sexuelles. Le personnage de Maya, qualifiée de « *koussite*¹⁶⁹⁶ », se sert quant à elle de sa beauté pour atteindre ses buts. Ouri Fink place la jeune fille au centre du récit, l'associant à un comportement selon lui profondément ancré dans les mœurs de la jeunesse juive israélienne. L'héroïne, dans l'adaptation télévisée de la série *Zbeng!*, est jouée par Sandy Bar¹⁶⁹⁷ (1976 -), un mannequin très en vogue à l'époque.

Les héros de la série reflètent en grande partie la culture des jeunes Juifs israéliens des années 1990, taraudés par les questions de vie en couple, du sens à donner à l'existence, d'acceptation sociale, leur intérêt - obsessionnel - pour la sexualité et les tensions opposant les habitants juifs des quartiers huppés au reste de la population israélienne - en particulier à Tel Aviv. Ils peuplent ensuite l'ensemble des récits qui, partant de la série centrale *Zbeng!*, forment une arborescence d'histoires et d'albums qui évoluent de façon autonome. Le premier album de la série intitulé simplement *Zbeng!*¹⁶⁹⁸, sort en 1989.

Les personnages de la série centrale *Zbeng!* coexistent en permanence avec ceux des autres bandes dessinées qu'elle a générées. Leurs aventures constituent la trame de la série originale depuis le livre *Zbeng! 2*¹⁶⁹⁹ publié après les volumes *Zbeng! 3, 4 et 5*¹⁷⁰⁰. L'histoire de chaque héros est évoquée dans le volume de la série *Zbeng! 1* paru en 1993. Les cinq premiers récits ne respectent pas, délibérément, un ordre chronologique cohérent.

¹⁶⁹¹ ESHED, Éli. *Zbeng! Ve-gamarnou* [*Zbeng!* Et nous avons fini] *Ha-moulti yeqoum chel éli eshed* [en ligne]. 23 septembre 2007, URL : <http://www.nrg.co.il/online/47/ART1/639/033.html>. Consulté en janvier 2019. L'expression *Zbeng! Ve-gamarnou* en argot israélien signifie également « K.O d'un coup ».

¹⁶⁹² Interview d'Ouri Fink. In ESHED, Éli. « Zbeng ve-raq hit'alnou: 'al magazine Zbeng » [*Zbeng* ce n'est qu'un début : à propos du magazine *Zbeng*], *op.cit.*

¹⁶⁹³ Un célèbre mannequin israélien qui poursuit toujours sa carrière.

¹⁶⁹⁴ Le terme « gauchiste » signifie, dans le contexte israélien, celui de « progressiste » et plus généralement de libéral et non-conformiste. Le personnage ne défend jamais des idées empruntées au corpus doctrinal du gauchisme « classique » occidental : le trotskisme et le maoïsme.

¹⁶⁹⁵ Interview d'Ouri Fink. In GINAY, Yo'av. « Laga'at ba-rouah 'im ouri fink » [Toucher le vent avec Ouri Fink], *op. cit.*

¹⁶⁹⁶ Mot d'argot hébreu qui signifie un « morceau », à savoir l'équivalent du terme « bombe » ou « très sexy » pour une jeune femme.

¹⁶⁹⁷ BAR, Sandy (1976, Tel Aviv, État d'Israël). Sandy Bar entame une carrière de mannequin à succès à 17 ans et en 1996, d'actrice de télévision (série *Kessef qatlani*, 1996 ; *Zbeng!*, 1998-1999), puis de cinéma (*Kedma*, d'Amos Gitai, 2002) et de publicité.

¹⁶⁹⁸ FINK, Ouri. *Zbeng!* [*Zbeng!*]. Tel Aviv (État d'Israël) : Adar, 1989, 96 p.

¹⁶⁹⁹ FINK, Ouri. *Zbeng! 2* [*Zbeng!* 2]. Tel Aviv (État d'Israël) : Adar, 1990, 112 p.

¹⁷⁰⁰ Respectivement sortis en 1991, 1992 et 1993 aux éditions Modan.

25 ouvrages paraissent de 1989 à 2014 (*Zbeng! 26*¹⁷⁰¹). La collection donne également lieu à la parution en 1999 du livre *Zbeng! d'or, le meilleur des 10 premières années*¹⁷⁰² et en 2007 de *Zbeng! de platine, le meilleur de la deuxième décennie*¹⁷⁰³.

Une version de la série sort sous forme de manga¹⁷⁰⁴ en 2007, *Zbeng! Manga*, et une autre en 2010 raconte les événements de la Pâque juive traditionnelle¹⁷⁰⁵.

La bande dessinée *Zbengélé*¹⁷⁰⁶, publiée dans l'hebdomadaire pour enfants *Ma'ariv Li-Ladim*, met en scène les héros de la série, enfants, dans un monde parallèle à celui dans lequel ils vivent adultes. Ouri Fink y gomme volontairement toute référence sexuelle, s'adressant à un public de moins de 9 ans. Les personnages ont le même âge que les lecteurs. *Zbengélé* connaît un grand succès, donnant lieu à une publication d'un journal pour élèves¹⁷⁰⁷.

Les personnages vivent des situations plus audacieuses et osées dans la collection « Diet Zbeng ! »¹⁷⁰⁸. La collection « Zbeng! 'ichi »¹⁷⁰⁹ pour sa part se focalise sur l'itinéraire de chacun des personnages principaux.

Dans les années 2004-2005, Ouri Fink cible les lecteurs de 20-30 ans, connaissant et appréciant les personnages de la série *Zbeng!*. Destinée à un public adulte, elle est « définitivement dépourvue de toute forme de censure ». L'intérêt des personnages pour la sexualité, déjà récurrent, devient quasi-obsessionnel. Ce ressort de la série est l'une des clefs de son succès. L'un des personnages masculins cherche en vain à avoir des rapports avec le personnage féminin Sigal, sans parvenir à ses fins. Le récit *Les déviances des pingouins*¹⁷¹⁰ n'est pas publié dans le magazine *Ma'ariv La-No'ar* en raison de son caractère nettement pornographique. Il y montre en effet de façon explicite le passage à l'acte. La sexualité de l'ensemble des personnages de la série nourrit le livre *Le show de la séparation*^{1711, 1712}. Ceux-ci y vivent leurs aventures au gré du désengagement israélien de la bande de Gaza en 2005.

Les héros de la série sont adaptés en anglais une seule fois en vue de sa diffusion hors d'Israël – les États-Unis – sous le titre de *Zbeng the Ultimate Teens Comics*¹⁷¹³. Les personnages centraux Gal, Sigal et Djindji s'appellent respectivement Mike, Jane et Red. La transposition américaine de la série est un échec cuisant.

¹⁷⁰¹ FINK, Ouri. *Zbeng! 26* [*Zbeng ! 26*]. Kiriyat Gat (État d'Israël) : Korim, 2014, 109 p.

¹⁷⁰² FINK, Ouri. *Zbeng! ha-zahav: ha-meitav chel 10 ha-chanim ha-richonot* [*Zbeng ! d'or, le meilleur des 10 premières années*]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1999. 147 p. Le livre comprend certains récits de la série parus initialement durant sa première décennie d'existence, sélectionnés par les lecteurs.

¹⁷⁰³ FINK, Ouri. *Zbeng! ha-platinah: ha-meitav chel ha-'assor ha-chéni* [*Zbeng ! de platine, le meilleur de la deuxième décennie*]. Nétaniya (État d'Israël) : Shimoni, 2007. 156 p. Le livre comprend certains récits de la série parus initialement durant sa seconde décennie d'existence, sélectionnés par les lecteurs.

¹⁷⁰⁴ FINK, Ouri. *Zbeng! Manga* [*Zbeng ! Manga*]. Tel Aviv (État d'Israël) : Kotz, 2007 (5767), 41 p.

¹⁷⁰⁵ FINK, Ouri. *Ha-haggadah chel zbeng!* [Le récit de la Pâque de *Zbeng !*]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 2000, 48 p.

¹⁷⁰⁶ Les 6 volumes de la collection paraissent entre 1995 et 2010. FINK, Ouri. *Zbengélé* [*Zbengélé*]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1995, 44 p ; *Zbengélé waou* [*Zbengélé waou*]. Mochav Ben Chémén (État d'Israël) : Modan, 2010, 109 p.

¹⁷⁰⁷ Appelé en hébreu *Yoman zbengélé michal*.

¹⁷⁰⁸ La collection *Diet Zbeng!* paraît de 1996 à 2000. FINK, Ouri. *Diet Zbeng!* [*Zbeng ! Light*]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1996, 32 p. ; FINK, Ouri. *Diet zbeng! 5* [*Zbeng ! Light 5*]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 2000, 32 p. Celle-ci donne lieu également à la parution du livre FINK, Ouri. *Diet Zbeng!: ha-'amoudim ha-'avoudim* [*Diet Zbeng ! : les pages perdues*]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1999, 44 p.

¹⁷⁰⁹ FINK, Ouri et GROSS, Ouri. *Zbeng! 'Ichi 1 (ha-kol 'al djindji)* [*Zbeng ! Personnel 1 (tout sur Djindji)*]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1996, 44 p, et FINK, Ouri, et ALMOG, Elrout. *Zbeng! 'Ichi 8 (ha-kol al steeve)* [*Zbeng ! Personnel 8, (tout sur Steeve)*]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1996, 44 p.

¹⁷¹⁰ Soit en hébreu, *Stiyot chel pingwouinim*.

¹⁷¹¹ FINK, Ouri. *Hitnatqout show* [Le show de la séparation]. S. 1. (État d'Israël) : Kotz, 2005, 28 p. Le titre en anglais figurant sur la couverture est *Separation Show*. Le mot *hitnatqout* signifie en hébreu « séparation ». Le retrait de l'armée israélienne de la bande de Gaza, intervenu en 2005, est évoqué comme étant une *hitnatqout* et non pas une *nessigah* ou un *pinouy*, deux termes signifiant pour leur part « retrait », pourtant plus appropriés pour désigner l'événement.

¹⁷¹² L'expression désigne au final l'opération de désengagement israélien de la bande de Gaza et l'évacuation par la force de colons juifs installés sur le territoire (entre les 14 août et 13 septembre 2006).

¹⁷¹³ FINK, Ouri. *Ha-'ich veha-tofa' ah* [Ouri Fink l'homme et le phénomène], *op. cit.* L'adaptation est évoquée par Éli Eshed, sans mention de date ni d'éditeur.

En 2015, Ouri Fink renouvelle entièrement l'esthétique et la conception de la série. Les personnages sont désormais les enfants des héros de la série d'origine. Le dessinateur clôt le premier cycle des aventures des héros par une pirouette, annonçant à ses lecteurs que celui-ci constitue un seul et même rêve fait par le personnage de Djindji. La sortie prévue pour 2015 du nouveau cycle de la série est retardée jusqu'en 2017. Les épisodes sont proposés alors gratuitement en ligne sur le site culturel Mako¹⁷¹⁴.

La fidélisation du public

L'efficacité et la finesse artistique des différentes collections sont constantes. Le dessinateur propose chaque semaine, dans *Ma'ariv La-No'ar*, à son jeune public, sa vision du quotidien vécu par des lycéens juifs israéliens. Celui-ci y découvre un contenu dont la qualité, qu'il s'agisse de la langue, du style et de la conception artistique, ne se distingue en rien de la série principale *Zbeng!*

L'auteur rythme sa série en se parodiant lui-même, un moyen de préserver le lien avec les lecteurs de la revue comme de ses livres. L'univers de références et d'autoréférences ainsi créé joue un rôle central, car seuls les lecteurs de l'une peuvent comprendre et rire des aventures des héros des autres. Les récits proposés par Ouri Fink parodient en outre à plusieurs reprises le reste du contenu publié dans la revue elle-même.

La publication par les éditions Modan de journaux pour élèves signés Ouri Fink, de 1989 à 2014, et qui forment la collection « *Agenda Zbeng!*¹⁷¹⁵ », est un autre moyen efficace de fidéliser le public de l'artiste. Le lien d'Ouri Fink à son jeune public s'inscrit habilement dans le quotidien scolaire de celui-ci. Le contenu humoristique et sarcastique de la série alimente également ce lien, car les élèves peuvent profiter à loisir du journal, au-delà de l'usage scolaire qu'ils en font.

La vente de l'agenda connaît quelques problèmes au moment de sa commercialisation. L'édition de 1996-1997 contient un poème douteux à la gloire d'une certaine Ya'el Biz - inventée par l'auteur, jeune actrice qui jouerait dans la série télévisée *Ramat aviv gimel*¹⁷¹⁶, diffusée au même moment par la seconde chaîne de la télévision israélienne. Intitulé *Avec ses seins*, le texte présente l'actrice comme une femme capable de se faire ouvrir un compte bancaire, apparaissant « comme un tank » dès qu'elle se maquille, pourvu qu'elle vive à Ramat Aviv où l'argent abonde. Les parents de la jeune actrice, Ya'el Bar-Zohar¹⁷¹⁷ (1980 -), considérant que leur fille est visée par le poème, saisissent Yitshaq Kadman¹⁷¹⁸ (1948 -), directeur du Comité pour le bien-être de l'enfant¹⁷¹⁹, lequel blâme à son tour l'éditeur Modan pour le contenu de l'agenda, paru pour des « considérations commerciales », lui demandant si la fin justifiait les moyens. Le ministre de l'Industrie et du Commerce intervient également dans la polémique, invitant fermement Ouri Fink à cesser d'exploiter à mauvais escient l'imagination

¹⁷¹⁴ RONA'EL, Itamar. *Zbeng ve-hithalnou* [Zbeng et on a commencé], *op. cit.*

¹⁷¹⁵ *Yoman zbeng!* Ouri Fink publie jusqu'en 2015, 24 journaux pour élèves aux éditions Modan, dans des paginations différentes.

¹⁷¹⁶ Dans une mise en scène de Joël Silberg et sur un scénario de Gal Friedman, la série projetée de 1995 à 2015, est considérée comme le premier *soap opera* produit par la télévision israélienne. L'œuvre connaît un succès considérable.

¹⁷¹⁷ Née en 1980 dans le quartier nord de Tel Aviv, Ramat Aviv, l'artiste démarre sa carrière en 1995 dans la comédie musicale israélienne *David*, figure ensuite dans la série *Ramat Aviv Gimel* avant d'entamer une carrière de présentatrice télévisée, mannequin, comédienne et actrice de cinéma et publicité à succès. Sa notoriété lui vient de sa participation, encore inconnue, à la série *Ramat Aviv Gimel*, où elle incarne, dans toutes les saisons de 1995 à 2000, le rôle de Sharon Leinovitz, l'un des personnages centraux.

¹⁷¹⁸ KADMAN, Yitshaq (1948) préside jusqu'en 2016, le Comité national du bien-être de l'enfant. Enseignant le travail social, dans les universités hébraïque de Jérusalem et de Ben Gourion du Néguev, il préside l'Association israélienne des travailleurs sociaux et officie également comme conseiller spécial du Parlement pour la maltraitance infantine.

¹⁷¹⁹ Créé en 1980 et réorganisé par Yitshaq Kadman en 1986, cet organisme est chargé de la défense et de la promotion des droits de l'enfant. L'action du comité s'inscrit dans le cadre des dispositions évoquées en matière de droits de l'enfant par la Charte internationale des droits de l'enfant adoptée le 20 novembre 1989 par l'Assemblée générale des Nations unies et signée par l'État d'Israël le 4 août 1991 avec effet le 2 septembre de la même année.

des jeunes enfants en publiant du matériel portant préjudice à des célébrités. Il le menace de saisir son service juridique en cas de récidive.

Associé à la chaîne pour enfants du réseau câblé israélien¹⁷²⁰, Ouri Fink organise des campagnes de publicité à la télévision, basées sur la création de « super-héros ». Ceux-ci sont inspirés de personnages réels du petit écran, ou parfois pris directement parmi ceux de la série *Zbeng!*. Les enfants peuvent les choisir à leur guise et les transformer en de nouvelles entités dotées de supra-pouvoirs. Elles font la promotion des produits dérivés de la série *Zbeng!*. Des mini-séries de bande dessinée autour de vedettes de la télévision israélienne aimées des enfants sont également créées dans la même intention. « La survie sur le marché » est à ce prix pour l'artiste, un objectif atteint grâce à son travail entièrement « fait à la maison » et non au financement assuré par « une société géante ». L'omniprésence de la série dans les médias crée, renforce et perpétue le lien avec le lectorat.

Ouri Fink emploie les héros populaires de sa série *Zbeng!* comme moyen de promotion des produits dérivés qu'elle génère. La revue *Zbeng!* est ajoutée au produit, en supplément, comme « valeur ajoutée¹⁷²¹ ». Son dessinateur n'hésite pas à associer à son magazine *Zbeng!* la revue *Ma'ariv La-No'ar*, qui publie sa bande dessinée parmi d'autres. Certains, répondant correctement à une charade, reçoivent un abonnement de trois mois au magazine *Zbeng!*. Le lien à son jeune public est également alimenté dès 2001 par la mise en ligne sur son propre site *Interzbeng*¹⁷²² d'épisodes exclusifs de la série. Il y héberge également des forums de discussion virtuels auxquels participent des amateurs de sa série et, de façon plus générale, de bande dessinée.

Des épisodes de la bande dessinée *Zbeng!* sont créés dans une version interactive, Ouri Fink se conformant aux souhaits des lecteurs abonnés inscrits sur son site. Cette interactivité lui permet encore d'élargir sa diffusion et d'accroître son public.

La longévité sans égale dans le paysage de la bande dessinée israélienne de la revue *Zbeng!* démontre de façon ultime la qualité du lien unissant l'artiste à son public. Ouri Fink n'agrège pas seulement à sa revue les jeunes amateurs de bande dessinée. Son public juif israélien déborde largement en effet de celui des 18-20 ans, habituel de la revue *Ma'ariv La-No'ar*. Il est beaucoup plus jeune que les personnages des séries. À l'inverse, le ton très satirique employé fidélise les lecteurs dont l'âge peut dépasser celui des personnages des autres séries qui figurent dans la revue *Zbeng!* (tels *Soupèr Chloumpèr* ou ceux de la série des *Histoires de Gougi*¹⁷²³).

Les autres héros de l'univers d'Ouri Fink

Le premier héros, *Sabraman*, inventé par Ouri Fink au début de sa carrière, est largement inspiré des super-héros américains, *Superman* et *Batman*. N'appréciant pas la bande dessinée publiée dans la revue d'apprentissage de l'anglais *Good Time*, il décide de proposer à son directeur sa propre contribution en la matière et présente ses propres planches. Ce dernier lui suggère de concevoir « le premier super-héros israélien », baptisé *Sabraman*, contraction d'Abraham, de *sabra* et de *Superman*. Le résultat est considéré comme la première tentative israélienne de créer une version moderne, en hébreu et en anglais, du récit de super-héros.

¹⁷²⁰ Soit en hébreu *Ha-'aroutz ha-yeladim* ; lancée en 1989 sur le territoire israélien, la chaîne câblée pour enfants n'est provisoirement plus visible sur le câble en 2017, en raison d'une bataille juridique opposant les diffuseurs, avant de devenir la propriété de la société de télévision Partner TV. Les programmes (divertissements, contenu éducatif) vise essentiellement un public de 8 à 13 ans.

¹⁷²¹ Interview d'Ouri Fink. In ESHED, Éli. « Zbeng ve-raq hit'halnou: 'al magazine Zbeng » [Zbeng ce n'est qu'un début : à propos du magazine *Zbeng*], *op. cit.*

¹⁷²² *Interzbeng.co.il*.

¹⁷²³ La série donne lieu à la publication d'un livre en 2005 ; FINK, Ouri. *Sipourei Gougi* [Les histoires de Gougi]. Jérusalem : Keter, 2005, 108 p. Celle-ci raconte les aventures des membres de la famille du dessinateur Ouri Fink.

Qualifié d'« enfant prodige de la bande dessinée » par Michel Kichka, l'un de ses anciens professeurs à l'Académie d'art et de design Betsalel de Jérusalem, Ouri Fink abandonne définitivement, au sortir de l'école, les *comics* américains afin d'être considéré comme un artiste « sérieux ». Cet apprentissage le met sur une voie qui lui semble plus indiquée, la création d'une bande dessinée israélienne avec ses personnages originaux. L'échec de *Sabraman*, avant l'entrée d'Ouri Fink à l'École Betsalel, ne l'empêche pas d'être passionné par le thème du super-héros. Il le décline à nouveau en 1991, à destination d'un public d'enfants, avec sa collection *Soupèr Chloumpèr*¹⁷²⁴ qui, raconte les aventures d'un petit super-héros du même nom.

Ouri Fink fait paraître encore deux autres récits de super-héros en 1998, avec le livre *Profil 107, histoire d'un « super héros » israélien*¹⁷²⁵ et en 2003 avec *Beitman, un héros à la lettre Beit*¹⁷²⁶. Il est le seul auteur de bande dessinée israélien à traiter régulièrement du thème du héros doté de pouvoirs supra-humains à l'échelle israélienne. À l'inverse de certains auteurs des années 1950, sa crédibilité découle de sa maîtrise technique, de la sophistication de ses récits et de leur ancrage habile dans le contexte local.

Le personnage d'Antiochos, dans un autre registre, créé dans son livre *Les temps d'Antiochos*¹⁷²⁷, lui est inspiré par la célèbre figure historique d'Antiochos IV¹⁷²⁸. Ouri Fink attribue ce patronyme au héros de la série, un chien méchant, dont il décrit les aventures. Utilisant les spécificités narratives du médium « bande dessinée » pour réactualiser (ici, sur un mode humoristique) certains faits historiques, il démontre à sa manière le caractère a-idéologique, a-religieux et a-politique de ce moyen d'expression et de représentation.

¹⁷²⁴ La série, d'abord publiée dans le magazine pour enfants *Koulanou* en 1990, est une parodie des conventions régissant celles du récit de super-héros, les siennes incluses. Au cœur de *Soupèr Chloumpèr*, le héros éponyme est dessiné, habillé d'un pyjama et coiffé d'un *kova gèrèv*. Littéralement « chapeau enfilé comme une chaussette », cet élément vestimentaire est associé au costume militaire porté par les combattants du PALMAH et popularisé par ces derniers. De très petite taille, le super-héros tente de sauver le monde des « super-méchants », dont Darklon, et à intégrer le club mondial des super-héros. Les cinq volumes de la collection paraissent entre 1991 et 2012.

¹⁷²⁵ FINK, Ouri, SHADMI, Koren et NETZER, Michael. *Profil 107 sipouro chel soupèr gibor yisra'èli*. [Profil 107, histoire d'un super-héros israélien]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1998, 79 p. Koren Shadmi et Michael Netzer collaborent à l'album respectivement comme illustrateur et encreur. Le personnage de Dan Bar-On, initialement créé dans la série *Sabraman*, revient ici 20 ans après sous le nom de Profil 107. Ses missions de super-héros, le plus souvent militaires, sont menées dans l'illégalité. Le gouvernement les cautionne secrètement, heureux de détourner à son profit ses « super-pouvoirs ». Profil 107 se contente en réalité de diriger le « bureau des super-pouvoirs » dans une base militaire. Sans ennemis de sa trempe, il est obsédé par la politique mondiale et le désir d'être assimilé à un super-héros américain. Bridé par les accords et les pressions internationales, et la culture de « l'intrigue » en vigueur dans l'armée israélienne, le héros ne peut donner libre cours à l'étendue de ses moyens. Le personnage est inspiré des super-héros américains apparaissant dans les récits publiés par Alan Moore aux éditions DC Comics, *Watchmen* (1986-1987) et aux éditions Eclipse, *Miracleman* (1982-1985).

¹⁷²⁶ FINK, Ouri. *Beitman gibor be-'ot beit*. [Beitman un héros à la lettre *beit*]. Moshav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2003, 17 p. Parodie de récit de super-héros à destination d'un très jeune public, le livre raconte les aventures de Beitman, un héros à la combinaison frappée de la lettre hébraïque *beit* et doté de capacités surhumaines lui permettant d'accomplir ses missions, pourvu que leur nom commence par cette même lettre.

¹⁷²⁷ FINK, Ouri. *Yemei Antioqos* [Les temps d'Antiochos]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1991, 62 p.

¹⁷²⁸ Le roi séleucide, Antiochos IV (Épiphanes - 215-164 AEC) règne de 175 à 164 AEC sur la Babylonie et la Mésopotamie. La tradition et la mémoire populaire juives le considèrent comme un farouche ennemi des Juifs à cause de sa politique d'hellénisation forcée (affectation du Temple de Jérusalem à la divinité phénicienne Baal Shamin en 168 AEC, édit de persécution des Juifs en 167 AEC, avec abolition du judaïsme, suppression de la Torah et interdiction de la circoncision), à cause de sa politique et la répression de la révolte dites des Macchabées, déclenchée en 167 AEC, qu'il ne parvient pourtant pas à réduire à sa mort. Il décrète en effet en 164 AEC l'amnistie pour les Juifs qui rentreraient dans leur pays, mettant ainsi fin à l'édit de persécution. Les Macchabées poursuivent leur lutte jusqu'à la prise de Jérusalem en 164 AEC, avant d'être défaits en 160 AEC.

c. Identité et engagement politique

Zbeng! et la jeunesse juive israélienne selon Ouri Fink

Produire du matériel original, durable et en hébreu

Les textes et dessins de la série *Zbeng!*, publiés à partir de 1987, dans *Ma 'ariv La-No 'ar* et sous forme d'albums, sont quasiment tous l'œuvre exclusive d'Ouri Fink. Celui-ci opte, après une première période de tâtonnement, pour la création d'une bande dessinée israélienne inédite, innovante et de langue hébraïque.

Rédacteur et éditeur de sa propre revue de bande dessinée *Zbeng !*, depuis novembre 2004, il pérennise dans le paysage culturel israélien, également à son niveau, le même type de production. Le contenu proposé à son jeune public israélien traduit chaque semaine, de façon renouvelée, sur un plan graphique et imagé, quelques-unes des obsessions qui taraudent les lycéens du pays. L'action de *Zbeng!* sur ses lecteurs est, par certains aspects, semblable à celle de films d'horreur américains sur le public adolescent. Découvrir régulièrement un chapitre de bande dessinée représentant des situations étranges et des personnes bizarres, permet au jeune public de sortir de sa lecture, comme le jeune spectateur de la salle de cinéma, apaisé en ayant le sentiment que sa « vraie vie » n'est finalement pas si épouvantable que cela.

Les personnages de *Zbeng!* manient l'hébreu parlé par le jeune lecteur, en constant renouvellement, et s'intéressent à des questions qui lui sont familières. Ouri Fink visionne régulièrement les programmes diffusés par les chaînes câblées israéliennes destinés aux jeunes téléspectateurs, pour se tenir à la page. Il anime également des ateliers l'après-midi pour affiner sa compréhension de la jeunesse, dont il rapporte les interrogations. Ce procédé contribue au succès de sa série. La place de choix accordée au personnage de Maya naît des réactions – entre indulgence et acceptation – que sa conduite de jeune femme ambitieuse et sans scrupule suscite chez de nombreux jeunes Juifs israéliens.

Ouri Fink insuffle à son récit un rythme inspiré par l'écoute permanente des morceaux de musique les plus appréciés des Juifs israéliens de 15-25 ans. Il puise aussi son inspiration dans le contenu de la série *Harry Potter*, au point de la parodier dans son livre publié en 2011, *Zbeng! Pour sorcier débutant, ou Harry Plunter et le sorcier maudit*¹⁷²⁹. L'artiste ne lit pas les livres de la collection, se contentant de visionner les films qui en ont été tirés. Ce choix artistique, humain et sociologique, est assumé par le dessinateur. Il ne souhaite pas s'adresser à un public non- israélien ni à une autre catégorie d'âge, soulignant avec malice que l'écriture « de bandes dessinées pour le troisième âge » lui aurait été beaucoup plus difficile car nécessitant de sa part de s'intéresser « à toutes sortes de cathéters¹⁷³⁰ ».

Continuellement en phase avec la culture de la jeunesse locale et de ses nombreux avatars, dans les années 1980 à 2000, il lui offre d'année en année un peu de son univers à travers les personnages de sa série. Cette capacité du dessinateur à le capter est une autre clé de sa réussite. Sa volonté d'être aimé et reconnu par un public aussi large que possible le dispute à celle de réaliser un travail à caractère sensationnaliste. Il segmente le lectorat de ses revues auxquels il s'adresse, s'abstenant de perturber son public enfantin et ses parents par « le propos sexuel¹⁷³¹ » contenu dans certains de ses récits. Les histoires destinées aux premiers paraissent ainsi dans l'hebdomadaire *Ma 'ariv La-No 'ar*, celles strictement destinées à un public de jeunes adultes

¹⁷²⁹ FINK, Ouri. *Zbeng! le-mekhachef ha-mathil, 'o harry plunter vaha-mekhachef ha-'arour* [*Zbeng ! Pour sorcier débutant, ou Harry Plunter et le sorcier maudit*]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 2001, 40 p.

¹⁷³⁰ NEGRI, Ronit. 'Oman 'im nechamah chel paqid [Un artiste avec une âme de fonctionnaire]. *Ma 'ariv, katavat arkhiyon* [en ligne]. 23 mai 2001, republié 6 mai 2012, URL : <http://www.nrg.co.il/online/archive/ART/147/370.html>. Consulté en janvier 2019.

¹⁷³¹ Interview d'Ouri Fink. In ESHED, Éli. « Zbeng ve-raq hithalnou: 'al magazine Zbeng » [*Zbeng ce n'est qu'un début : à propos du magazine Zbeng*], *op.cit.*

dans le magazine *Zbeng!* et dans des publications autonomes comme *Le show de la séparation* en 2005 et *Le show du Hezbollah*¹⁷³² en 2006.

L'artiste livre à son public, toutes tranches d'âges confondues, les clés de fabrication de sa célèbre série pour le cas où celui-ci serait curieux de connaître sa technique de travail ou souhaiterait s'en inspirer (ou la dupliquer) à des fins personnelles. Il publie en 1995 *C'est ainsi qu'on dessine Zbeng! Guide complet pour le bédéiste débutant*¹⁷³³ qui ressort en 2002 dans une nouvelle édition augmentée¹⁷³⁴.

Adapter et illustrer en hébreu des bandes dessinées étrangères

Ouri Fink publie en 1982 le livre *La bande des fantastiques*¹⁷³⁵ dont le contenu emprunte ses références à la série américaine *Les quatre fantastiques* publiée par l'éditeur Marvel et aux livres de la collection « Hassam'bah » de Yig'al Mossinsohn. Dans la même veine, Ouri Fink adapte¹⁷³⁶ avec Amos Oren, en 1986 et 1987, des récits de la bande dessinée américaine *The Amazing Spider-Man*, écrits par Gerry Conway¹⁷³⁷ également publiés aux éditions Marvel.

Il travaille sur plusieurs séries de bande dessinée européennes de renom, supervisant l'adaptation en hébreu de 5 volumes de la série *Les Aventures de Tintin* parus aux éditions Mizrahi dans les années 2000 : *L'île noire*¹⁷³⁸, *L'affaire Tournesol*¹⁷³⁹, *L'île mystérieuse*¹⁷⁴⁰, *Les bijoux de la Castafiore*¹⁷⁴¹ et *Coke en stock*¹⁷⁴². Il adapte en hébreu deux livres du

¹⁷³² FINK, Ouri. *Hezbollah show: ha-comics hamakhri'a chel milhémèt levanon ha-chniyah* [Le show du Hezbollah : la bande dessinée décisive de la seconde guerre du Liban]. S.l. (État d'Israël) : Kotz, 2006, s.p. Le Hezbollah est fondé en 1982 au Sud-Liban avec l'occupation par l'État d'Israël de ce territoire la même année. Milice chiite libanaise, elle est financée et entraînée par l'Iran, avec l'appui de la Syrie. Pratiquant des attentats-suicides, l'enlèvement de soldats étrangers, notamment israéliens et la guérilla classique, la milice n'est pas démantelée après la fin officielle de la guerre civile au Liban en 1990. Elle se mue en un parti politique en 1992 avec l'appui du guide suprême iranien Ali Khamenei (1939-) et défend un programme mêlant radicalisme chiite, lutte contre les injustices sociales et affiliation aux instances dirigeantes et militaires de l'Iran. Tuant huit soldats israéliens et en enlevant deux autres, le Hezbollah affronte, en juillet-août 2006, l'armée israélienne entrée au Liban en réaction à ces opérations. Le bilan (1100-1300 civils libanais et 165 Israéliens tués, un million de Libanais et 3 à 500 000 Israéliens déplacés) à la fin de la guerre (Résolution 1701 du Conseil de sécurité des Nations unies) est négatif pour l'État Israël. Le Hezbollah ne libère pas en effet les deux captifs et reste armé, se déployant simplement dans la région.

¹⁷³³ FINK, Ouri et GROSS, Ouri. *Kakhah metsayrim zbeng! Ha-madrikh ha-malé le-comicsa'i ha-mathil* [C'est ainsi que l'on dessine *Zbeng!* Guide complet du le bédéiste débutant]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1995, 85 p.

¹⁷³⁴ FINK, Ouri et GROSS, Ouri. *Kakha metsayrim Zbeng! 2.0* [C'est ainsi que l'on dessine *Zbeng!* 2.0]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2002, 145 p.

¹⁷³⁵ FINK, Ouri et TROTSKY, Yossef. *Havourat ha-moufla'im, sipour be-tsiyurim* [La bande des fantastiques, récit illustré]. Ramat-Gan (État d'Israël) : Kotz, 1982, 31 p. Cité par ESHED, Éli. *Mi-sabraman ve-'ad le-rav chanan* [De Sabraman jusqu'au rabbin Chanan] *agoudah israélit le-mada bidiyoni oule-fantassiyah* [en ligne]. 27 octobre 2001, URL : http://www.sf-f.org.il/sf-f/old_site/story84e6.html?id=164&NewOnly=1. Consulté en janvier 2019.

¹⁷³⁶ FINK, Ouri. *Spider-Man*. Raanana (État d'Israël) : Kevin Comics, 1986-1987. (3 vol).

¹⁷³⁷ Né CONWAY, Gerard F. (1952, New York, État de New York, États-Unis). L'auteur écrit les textes de la série *The Amazing Spider-Man*, créée par le tandem Stan Lee et Steve Ditko en mars 1963, des n° 111 à 149 de la série, entre 1972 et 1975. La série américaine est illustrée durant cette période par les dessinateurs John Romita Jr. (John Salvatore Romita, 1956, New York, État de New York, États-Unis), Gil Kane et Roos Andreu (Rossolav Andreuskevitch, 1927, Cleveland, Ohio, États Unis - 1993).

¹⁷³⁸ HERGÉ et FINK, Ouri (adaptation). *Ha-i ha-chahor* [L'île noire]. Tel Aviv (État d'Israël) : Mizrahi, 2006, 61 p. Le livre paraît à l'origine sous le même titre en 1938 aux éditions Casterman.

¹⁷³⁹ HERGÉ et FINK, Ouri (adaptation). *Parachat calcoulous* [L'affaire Calculus]. Tel Aviv (État d'Israël) : Mizrahi, 2008, 62 p. Le livre paraît à l'origine sous le titre *L'affaire Tournesol* en 1956 chez Casterman.

¹⁷⁴⁰ HERGÉ et FINK, Ouri (adaptation). *Ha-kokhav ha-mistori* [L'île mystérieuse]. Tel Aviv (État d'Israël) : Mizrahi, 2008, 62 p. Le livre paraît à l'origine en français sous le même titre en 1941-1942 en noir et blanc puis en 1943 en couleur aux éditions Casterman.

¹⁷⁴¹ HERGÉ et FINK, Ouri (adaptation). *Ta'aloumat takhchitei ha-zamèrèt* [L'énigme des bijoux de la chanteuse]. Tel Aviv (État d'Israël) : Mizrahi, 2010, 62 p. Le livre paraît à l'origine en français sous le titre *Les bijoux de la Castafiore* en 1963 aux éditions Casterman.

¹⁷⁴² HERGÉ et FINK, Ouri (adaptation). *Krichei ha-yam ha-'adom* [Les requins de la mer Rouge]. Tel Aviv (État d'Israël) : Mizrahi, 2011, 62 p. Le livre paraît à l'origine en français sous le titre *Coke en stock* en 1958 aux éditions Casterman.

dessinateur suisse Zep¹⁷⁴³ (1967-) : *Les meilleurs copains*¹⁷⁴⁴ en 2009 et *Le sens de la vie*¹⁷⁴⁵ en 2010.

La série télévisée *Zbeng!* et ses produits dérivés

Ouri Fink vend les droits de sa série *Zbeng!* à la télévision israélienne, autorisant son adaptation pour le petit écran¹⁷⁴⁶. Sur une idée d'Adam Flint (1982-) et Guy Meroz (1961-), celle-ci est créée par Orana Lavi-Flint (1953-), Yo'av Gurfinkel (1968-) et le chef-opérateur Chay Carméli-Pollak, celle-ci est produite et diffusée en 1998-1999. En 40 épisodes de 24 minutes chacun, elle aborde, comme la bande dessinée originale, des problématiques adolescentes. La série télévisée démontre à nouveau la capacité du dessinateur à capter une partie de la culture des jeunes Juifs israéliens des années 1990 et lui doit une grande part de son succès.

Les comédiens reprennent les mêmes vêtements d'un épisode à l'autre, à l'image des personnages de la bande dessinée habillés continuellement à l'identique, et reproduisent leurs comportements. Ils sollicitent en permanence le spectateur grâce à des effets de mise en scène très précis (utilisation d'objectifs grands-angles, mouvements de caméra agressifs, montage très rythmé).

Les auteurs de la série s'inspirent de séries de bande dessinée américaines transposées à l'écran, comme *Dick Tracy*¹⁷⁴⁷ et surtout *Parker Lewis ne perd jamais*¹⁷⁴⁸. La série fait date dans l'histoire de la télévision israélienne par le travail de production bien supérieur à ce qu'elle a connu pour des séries de ce genre depuis sa création. L'aspect ultra-caricatural des personnages est outré, ajoutant une dimension supplémentaire au graphisme original. La présence d'invités célèbres ponctue les épisodes de la série, pour la plupart des personnalités du show-business israélien (tops modèles, comme Sandy Bar, dessinateurs de bande dessinée comme Nimrod Reshef¹⁷⁴⁹, ou chanteurs de variété comme Zvika Pik¹⁷⁵⁰ (1949 -).

L'adaptation télévisée de *Zbeng!* est diffusée au même moment, deux fois par jour, sur le canal de divertissement¹⁷⁵¹ de la chaîne *Hot*¹⁷⁵² avec une rediffusion en *V.O.D*¹⁷⁵³. Elle génère une production massive de produits dérivés qui se vendent en grande quantité (jeux de cartes, cahiers, autocollants, glaces, chewing-gums, caleçons et shorts, journaux pour élèves...). Le dessinateur souscrit à l'emballage commercial que déclenche sa série. Les journaux pour élèves, à mi-chemin entre le cahier de textes et l'agenda, se vendent très bien en particulier grâce aux blagues qui y figurent, empruntées aux épisodes de la série. Cet article concurrence

¹⁷⁴³ Né CHAPUIS, Philippe (1967, Onex, canton de Genève, Suisse).

¹⁷⁴⁴ ZEP et FINK, Ouri (adaptation). *Ha- hēvrei chēli* [Mes copains]. Tel Aviv (État d'Israël) : Agam, 2009, 49 p. Le livre paraît à l'origine en français sous le titre *Mes meilleurs copains* en 2006 aux éditions Glénat.

¹⁷⁴⁵ ZEP et FINK, Ouri (adaptation). *Ha-kivoun ba-ḥayim* [Les sens de la vie]. Tel Aviv (État d'Israël) : Agam, 2010, 48 p. Le livre paraît à l'origine en français sous le même titre qu'en hébreu en 2008 aux éditions Glénat.

¹⁷⁴⁶ La série est par ailleurs adaptée en 2003 sous forme de comédie musicale.

¹⁷⁴⁷ Créée en 1931, la série paraît encore de nos jours. Voir entrée glossaire « Dick Tracy ».

¹⁷⁴⁸ Intitulée à l'origine *Parker Lewis can't lose*, la série est diffusée aux États-Unis par la chaîne de télévision commerciale Fox, de septembre 1990 à juin 1993, sur trois saisons et 73 épisodes. Elle est programmée pour la première fois en France par la chaîne TF1 à partir de 1992, puis reprise par d'autres chaînes francophones. Traitant de la vie des élèves dans un lycée aux États-Unis, avec un accent systématiquement mis leurs tics et conduites, le ton adopté est amusant et incongru.

¹⁷⁴⁹ Alors aussi animateur vedette du canal de la télévision pour enfants, Nimrod Reshef apparaît dans la bande dessinée pour enfants *Eddy Balagan*, où il tient un petit rôle.

¹⁷⁵⁰ Né PIK, Henryk (1949, Wrocław, Pologne). L'artiste, chanteur, compositeur et musicien, arrivé en Israël avec sa famille en 1957, accède à la célébrité en 1970 en tenant le rôle de Claude dans la version israélienne de *Hair*. Sa très longue carrière, toujours en cours, est jalonnée d'innombrables succès locaux, voire internationaux (écriture du morceau *Diva* pour Dana International, lauréate du Concours Eurovision de la chanson en 1998).

¹⁷⁵¹ Soit en hébreu (translittéré en français) *Ha- 'aroutz ha-bidour*.

¹⁷⁵² Soit en hébreu (translittéré en français) *Hot bidour yisra'ēli*. La chaîne fonctionne depuis le 30 octobre 2005. Elle est la propriété du groupe de presse *Yedi'ot 'Aḥaronot*. [En ligne]. URL : <http://www.ynet.co.il/home/0,7340,L-5434,00.html>. Consulté en janvier 2019.

¹⁷⁵³ De l'anglais *Video On Demand*, le V.O.D est un service payant permettant la lecture de contenus vidéo numériques, diffusés par certains canaux de télévision et réseaux câblés, qui les stockent et les mettent à la disposition de leurs utilisateurs.

avec succès d'autres journaux de même nature publiés en lien avec d'autres séries de la télévision israélienne¹⁷⁵⁴. Sa diffusion pose un réel problème de contenu car l'agenda est explicitement destiné aux adolescents, non à un très jeune public. Ouri Fink l'assume, jugeant que ce qui intéresse la jeunesse « c'est aussi le sexe, et un peu de politique¹⁷⁵⁵ ».

L'achat du journal par un parent d'élève pour son enfant scolarisé en classe '*Alef*¹⁷⁵⁶ expose celui-ci aux dessins quelque peu osés de la série comme « Maya habillée en bikini¹⁷⁵⁷ ». Yitshaq Kadman (1948 -), le directeur du conseil pour le bien-être de l'enfant, recevant des exemplaires de l'agenda, l'affaire devient un véritable scandale public¹⁷⁵⁸.

La série *Zbeng!* pour adultes : un message politico-érotique

A partir de 2004-2005, Ouri Fink crée des bandes dessinées spécialement destinées aux 20-30 ans, amateurs de la série originale *Zbeng!* depuis leur enfance. La ligne est délibérément politico-érotique. Refusant désormais la moindre censure¹⁷⁵⁹, il traite ses nouveaux héros « en tant que personnages adultes et "sexy"¹⁷⁶⁰ ».

Cette évolution recoupe l'intérêt que porte l'artiste aux questions à caractère sexuel, constant depuis le début de la série *Zbeng!*. Cette thématique rapportée aux personnages de la série est reprise dans la brochure *Le show de la séparation* parue de 2005. Les parents sont prévenus, ironiquement, des risques encourus par leurs enfants s'ils étaient tentés de lire l'ouvrage : « Avertissement !!!! Dans cette bande dessinée, les enfants risquent d'être exposés à des choses qu'ils voient déjà sur internet, à la télévision, et même dans leur téléphone portable !!!! » Il ajoute à l'intention des adultes achetant l'ouvrage : « En bref, parents sous votre responsabilité !¹⁷⁶¹ ». Ouri Fink pratique le mélange des genres – satire politique et messages érotiques – dans ce livre comme dans l'album *Le show du Hezbollah*¹⁷⁶² en 2006.

Le show de la séparation raconte de façon ironique et humoristique le départ des soldats israéliens de la bande de Gaza en 2005, en confrontant à cette situation le vécu des personnages de la série *Zbeng!* devenus adultes, notamment en effectuant leur service militaire.

La couverture, dans un registre explicite et aguicheur, illustre ce concept, associant une jeune fille fortement dénudée et un sous-titre informatif : « Bande dessinée et autres visions pénibles de la séparation avec les territoires de la patrie¹⁷⁶³. » Le retrait israélien de la bande de Gaza y est figuré, tandis que les personnages vivent leurs expériences sentimentales et sexuelles. La notion de séparation en constitue le fil rouge. Le renoncement israélien à un territoire conquis en 1967, fait pendant aux séparations qui jalonnent l'existence des héros de la série *Zbeng!*. Les héros de la série *Zbeng!* évoluent sur fond de désengagement israélien

¹⁷⁵⁴ Les romanciers Itou Aviram et Samdar Shir à la même époque éditent également des journaux pour élèves où apparaissent les héros des séries télévisées dont celle diffusée par la chaîne 6 de la télévision (par câble) israélienne.

¹⁷⁵⁵ Interview d'Ouri Fink. In GINA'I, Yo'av. « Laga'at ba-rouah 'im ouri fink » [Toucher le vent avec Ouri Fink], *op.cit.*

¹⁷⁵⁶ La classe '*alef* correspond à celle du cours préparatoire dans le système scolaire français.

¹⁷⁵⁷ Interview d'Ouri Fink. In ESHED, Éli. « Zbeng ve-raq hit'alnou: 'al magazine Zbeng » [Zbeng ce n'est qu'un début : à propos du magazine *Zbeng*], *op.cit.*

¹⁷⁵⁸ L'affaire est évoquée le 25 juillet 2000 par la Commission parlementaire de promotion du statut de l'enfant (xv^e législature), provoquant des débats houleux. La présidente de la Commission reprochant à l'éditeur du journal l'utilisation de stéréotypes (en particulier sur les femmes blondes), l'éditeur reconnaît qu'un contenu excédant les limites de ce qui est autorisé pour une certaine tranche d'âge, augmente en définitive les chiffres de vente. Le reproche, implicitement, s'adresse aussi à Ouri Fink.

¹⁷⁵⁹ Interview d'Ouri Fink. In ESHED, Éli. « Zbeng ve-raq hit'alnou: 'al magazine Zbeng » [Zbeng ce n'est qu'un début : à propos du magazine *Zbeng*], *op.cit.*

¹⁷⁶⁰ *Idem.*

¹⁷⁶¹ *Idem.*

¹⁷⁶² *Hezbollah show*. Ce livre reprend le même plan organisant le récit *Le show de la séparation*. L'auteur y expose sa vision de la guerre menée par l'État d'Israël au Liban en 2006 contre le mouvement chiite Hezbollah, tout en décrivant parallèlement la vie affective et sexuelle des héros de la série *Zbeng!*. Sa critique (politique) des interventions israéliennes au Liban est mêlée de messages au contenu érotique.

¹⁷⁶³ Soit en hébreu (translittéré en français) *Comics ou-mora'ot qachim 'ahèrim li-freidah mi-ḥavlei molédèt.*

de la bande de Gaza en 2005. La cohabitation forcée judéo-arabe se confond avec celle d'un homme et d'une femme au sens biblique du terme.

L'un des principaux personnages de la série centrale *Zbeng!*, Djindji, habitant Tel Aviv, franchit le cap de sa première relation intime avec une femme juive habitant une colonie de la bande de Gaza. L'enlacement israélo-palestinien - une coexistence forcée entre Juifs israéliens (occupants) et Arabes palestiniens (sous occupation) - imposé par la présence de l'armée israélienne, prend fin précisément au moment où débute celui d'un homme et d'une femme juifs israéliens. La fin de l'occupation israélienne intervient au moment où débute une histoire entre le premier, vivant dans la capitale de l'univers laïque israélien, Tel Aviv, et la seconde, installée dans un territoire situé hors des frontières d'Israël, pour des raisons vraisemblablement messianiques religieuses. Les deux situations sont proches par leur caractère momentané.

Quarante ans d'occupation de la bande de Gaza par l'armée israélienne est le temps mis par l'État d'Israël à accéder à la maturité et à saisir que sa présence dans ce territoire n'a plus aucun sens. Y rester n'ouvre plus sur la moindre perspective. Le héros devient un homme et un adulte en ayant sa première relation sexuelle avec une jeune femme habitant encore pour un temps la bande de Gaza, appelée à être évacuée.

Sens de l'exagération et de l'autodérision

Ouri Fink, à ses débuts, éprouve des difficultés à renouveler chaque semaine les thèmes de ses récits. Il décide finalement de les puiser dans le quotidien de sa vie. Les événements sont exagérés, tournés en ridicule, avant de devenir une histoire en bande dessinée. Ses problèmes d'inspiration sont alors réglés. La bande dessinée d'Ouri Fink est le plus souvent, selon ses propres termes, « un miroir déformé¹⁷⁶⁴ » de sa propre vie.

L'assassinat du Premier ministre israélien Yitshaq Rabin constitue un déclic chez le dessinateur. Il traite désormais de questions politiques dans sa série *Zbeng !*, acceptant d'être vilipendé pour le ton adopté en la circonstance. La dimension caricaturale de son travail de bédéiste le fait finalement franchir les limites du genre et publier de vrais recueils de caricatures politiques. Son éditeur, Modan, lui reprochant sa nouvelle orientation, il publie par provocation la série *Le livre de la jungle*¹⁷⁶⁵ où il croque les principales personnalités politiques de l'époque dans un univers de bande dessinée. Il emploie dans ses satires politiques le même style que dans ses bandes dessinées, tant l'empreinte des séries lues dans sa jeunesse est forte. Certains récits du *Livre de la jungle 2* parodient le contenu des bandes dessinées publiées par l'éditeur M. Mizrahi¹⁷⁶⁶, comme *Tex héros du Far West*¹⁷⁶⁷, *Zagor*¹⁷⁶⁸, *Tarzan*¹⁷⁶⁹ et *Histoires du Far West*¹⁷⁷⁰, dont il était autrefois friand. Réminiscence de sa lecture, enfant, de la version hébraïque de la revue *Popeye*, publiée par les éditions M. Mizrahi, il représente dans ce volume le Premier ministre israélien d'alors, Benjamin Nétanyahou, sous les traits de *Popeye le marin*.

¹⁷⁶⁴ CARTOON MUSEUM. *Biqour be-stoudiyo chel ouri fink (hélèq 2)* [Visite du studio d'Ouri Fink (part. 2)]. *op. cit.*

¹⁷⁶⁵ Les volumes 1, 2 et 3 de *Sefèr ha-djoungel* [Le livre de la jungle] paraissent aux éditions Modan respectivement en 1997 (42 p.) et 2000 (26 p. et 32 p.).

¹⁷⁶⁶ ESHED, Éli. *Roman tourqi: 50 chnot molout chel m. mizrahi* [Un roman turc : 50 ans d'édition de M. Mizrahi] *Ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 18 mars 2005, URL : <https://no666.wordpress.com/2005/03/18/>. Consulté en janvier 2019.

¹⁷⁶⁷ SHILONI, Gayu, GALEP (pseud. d'Aurelio Galleppini) et M. ARIÉ (pseud. d'Arié Moskovitz). *Tex gibor ha-ma'arav ha-parou'a* [Tex, héros du Far West]. Tel Aviv (État d'Israël) : M. Mizrahi, 1972-1975 (?), *op.cit.*

¹⁷⁶⁸ SHILONI, Gayu, FERRI, Gallieno et M. ARIÉ (pseud. d'Arié Moskovitz). *Zagor*. [Zagor] Tel Aviv (État d'Israël) : M. Mizrahi, 1972-1975 (?), *op.cit.*

¹⁷⁶⁹ AUTEUR inconnu, LUBBERS, Bob et M. ARIÉ (pseud. d'Arié Moskovitz). *Tarzan* [Tarzan]. Tel Aviv (État d'Israël) : M. Mizrahi, 1972-1975 (?). M. Arié réalise les couvertures des revues israéliennes, redessinant certaines images dans un sens plus réaliste. Publiée pour la première fois dans la presse quotidienne américaine le 7 janvier 1929, la bande dessinée *Tarzan* sort encore à ce jour. Les éditions Dell Comics publie la série de 1948 à 1979. Bob Lubbers (1922-2017) l'illustre durant les années 1950-1954.

¹⁷⁷⁰ SHILONI, Gayu, D'ANTONIO, Gino, CALIGARI, Renzo et M. ARIÉ (pseud. d'Arié Moskovitz). *Toldot ha-ma'arav ha-parou'a*. [Histoires du Far West]. Tel Aviv (État d'Israël) : M. Mizrahi, 1972-1975 (?), *op. cit.*

L'accueil réservé par le public à ces publications est pour lui médiocre, ce dernier ne l'associant qu'à sa série *Zbeng*¹⁷⁷¹.

En 2002, l'artiste israélien sort le recueil de bande dessinée *Tales from the Ragin' Region*¹⁷⁷² à la demande de Dan Fogel¹⁷⁷³, un auteur et éditeur américain d'origine juive, spécialisé dans la bande dessinée alternative aux États-Unis. Son caractère subversif le démarque largement de sa production habituelle. Les récits sont tous consacrés au conflit israélo-palestinien et visent un « public de Juifs situés à la limite, un pied en dehors du judaïsme, mais qui sont intéressés par ce qui se passe en Israël¹⁷⁷⁴. » Il se rend à l'invitation de Dan Fogel en août 2011, au célèbre festival de bande dessinée californien « The San Diego Comics Con-International » pour défendre son livre, un indice de la renommée dont il jouit dans cet univers. L'Agence juive lui ayant refusé son aide, Ouri Fink s'occupe personnellement de la distribution et de la promotion de son livre aux États-Unis, via le circuit médiatique américain. Le dessinateur offre sa vision très personnelle et caricaturale de la *shoah* à travers le récit *Humaus*¹⁷⁷⁵, une référence implicite à l'un des classiques de la bande dessinée juive américaine écrite par Art Spiegelman, *Maus*. Très critiqué pour y avoir présenté des soldats israéliens vêtus d'uniformes nazis, Ouri Fink se défend d'avoir voulu assimiler les premiers aux seconds, estimant qu'une telle comparaison est ridicule.

Fin connaisseur de l'histoire de la bande dessinée israélienne et mondiale, Ouri Fink pratique le pastiche, un art qu'il maîtrise sur le plan technique, comme l'atteste en 2002 son détournement de la bande dessinée américaine *Archie*¹⁷⁷⁶. Il y insère un triangle sentimental formé par ses trois personnages principaux Archie Andrews, Betty Cooper et Veronica Lodge. Ces deux dernières deviennent Batya et Sharonikah, dans la série du même nom, publiée en 2002 dans son recueil *Tales from the Ragin' Region*. Son récit *The Fundamentalists* également inclus dans ce dernier s'inspire ouvertement de la série de dessins animés *The Power Puff Girls*¹⁷⁷⁷, diffusée en Israël entre 2000 et 2005, sur la chaîne satellitaire Cartoon Network, par les chaînes câblées Yes et Hot. En 2003, il propose avec Éli Eshed une histoire de la bande dessinée basée sur un récit « vrai-faux-vrai », intitulée *Golem : histoire d'une bande dessinée israélienne*¹⁷⁷⁸. Empruntant ses situations, personnages et références à des parcours de bédésistes et à leurs œuvres parfaitement réels, il en résulte une histoire parallèle parfaitement fictive, mais plus vraie que nature et pleinement intelligible au seul lecteur possédant une grande culture de la bande dessinée.

Le dessinateur professe, sur les questions politico-religieuses israéliennes, des opinions identifiables dans plusieurs de ses bandes dessinées, qui l'assimilent à la gauche laïque du pays jusque dans les années 1990. Son autre référence identitaire majeure est son appartenance à la

¹⁷⁷¹ Interview d'Ouri Fink. In GINA'I, Yo'av. « Laga'at ba-rouah 'im ouri fink » [Toucher le vent avec Ouri Fink], *op. cit.*

¹⁷⁷² FINK, Ouri. *Tales from the Ragin' Region*, 2002, *op. cit.*

¹⁷⁷³ Né FOGEL, Daniel Howard. Auteur dessinées parues depuis février 1991 (n° 3 de la revue *One Fisted Tales*) aux éditions Slaves Labor Graphic, il mène en parallèle une activité d'éditeur à partir d'août 1989 jusqu'en mars 2003, pour la société *Cherry's Comics*.

¹⁷⁷⁴ MAARRAKHAT WALLA ! NEWS. *Comics 'al mitnahalim ve-hamasniqim* [Une bande dessinée sur les colons et des membres du Hamas] *Walla* [en ligne]. 29 octobre 2002, URL : <http://e.walla.co.il/item/301074>. Consulté en janvier 2019.

¹⁷⁷⁵ In FINK, Ouri. *Tales from The Ragin' Region* [Récits de la région déchaînée], *op. cit.*

¹⁷⁷⁶ Le personnage de bande dessinée Archibald Andrews, dit Archie Andrews, est créé en 1941 (n° 22 de la revue *Pep Comics*) par l'éditeur John L. Goldwater (1916 - 1999, New York (État de New York, États-Unis)) et le dessinateur Bob Montana (1920, Stockton, Californie – 1975, Meredith, New Hampshire (États-Unis)). La notoriété de John L. Goldwater est due au rôle qu'il joue dans la cofondation des éditions MLJ Comics, futures Archie Comics. Comptant parmi les plus importantes maisons d'édition de bande dessinée américaines, elle est toujours en activité.

¹⁷⁷⁷ Créée en 1998 par Craig McCracken, la série de 78 épisodes est diffusée aux États-Unis via la chaîne satellitaire Cartoon Network. Grand succès international, celle-ci est visible en France à partir de 2016 sur Cartoon Network et 2017 sur la chaîne Gulli, sous le titre *Les super nanas*. *The Power Puff Girls* raconte l'histoire de trois petites sœurs super-héroïnes, Blossom, Bubbles et Buttercup, engagées dans la lutte pour la défense de la planète contre les méchants et monstres géants.

¹⁷⁷⁸ FINK, Ouri et ESHED, Éli. *Ha-golem: sipouro chel comics yisra'eli* [Le Golem : histoire d'une bande dessinée israélienne]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2003. 79 p.

« seconde génération de la *shoah*¹⁷⁷⁹ ». L'assassinat de Yitshaq Rabin lève, comme pour d'autres artistes, une certaine retenue. Désormais, il attaque également les leaders travaillistes et souvent les secteurs religieux dans son pays, quels qu'ils soient. L'artiste l'emporte toujours sur le pamphlétaire et le militant politique, ce dont atteste sa participation à plusieurs expositions et manifestations avec l'autre figure majeure de la bande dessinée israélienne « grand-public », Chaï Tcharka, identifié pour sa part, au camp « national-religieux » du pays. Partisan d'une relation égalitaire et apaisée entre Juifs et Arabes israéliens, favorable à la coexistence entre deux États (israélien et palestinien) comme cadre pour un règlement du conflit israélo-palestinien, l'artiste est profondément immergé dans la société israélienne dont il partage les doutes, paradoxes et appréhensions. Ceux-ci fournissent la matière de son livre largement autobiographique *Israël-Palestine entre guerre et paix*¹⁷⁸⁰.

De façon originale, Ouri Fink « s'en prend à lui-même¹⁷⁸¹ » sans éprouver de gêne particulière, comme il le fait pour d'autres personnages de ses bandes dessinées. Deux niveaux de réalité coexistent alors : celui incarné par l'artiste Ouri Fink qui imagine les situations représentées et celui où évolue le personnage d'Ouri Fink - dans la bande dessinée - où il vit des situations inspirées d'événements personnels. Le bédéiste se caricature dans différentes scènes inventées à l'intérieur desquelles des personnages, incarnant « différents aspects de sa personnalité », s'en prennent à son double graphique¹⁷⁸². L'artiste se portraiture en particulier dans le 7^e volume de la série *Zbeng! personnel* paru en 2001, intitulé *Tout sur Ouri Fink*¹⁷⁸³. Deux images de lui-même y cohabitent qui renvoient à deux vécus différents : le sien, créateur et celui de son imagination, fictif. Le dessinateur se définit « comme un artiste avec une âme de fonctionnaire¹⁷⁸⁴ », loin d'être, dans la vie, un « homme malin ». Le processus s'inverse dans ce volume de la collection : son « moi » fictif y apparaît sous les traits « d'une personne extrêmement maligne », une attitude a priori sans limites¹⁷⁸⁵.

Ouri Fink lance en 1987 sa série *Zbeng!* avec en tête l'idée de caricaturer la jeunesse israélienne en exagérant ses comportements¹⁷⁸⁶. La description de ses personnages n'est cependant jamais cruelle. Le propos est à dessein outrancier, le comportement volontairement excessif. Le contenu de la bande dessinée donne souvent matière à polémique, les critiques émanant des différents secteurs de la société juive israélienne. L'artiste est souvent assimilé aux personnages qu'il crée, taxé à l'occasion de chauvinisme¹⁷⁸⁷, d'homophobie et de racisme¹⁷⁸⁸. Les réactions à son travail reposent sur la confusion entre sa personne réelle et ses fictions

¹⁷⁷⁹ Ce concept – en hébreu *ha-dor ha-chéni la-shoa* – désigne les enfants de parents juifs survivants de la *shoa*, nés après le génocide juif, qui, s'ils n'ont pas été directement exposés à ses effets, subissent néanmoins à leur niveau l'impact du traumatisme vécu par leurs parents. Les chercheurs israéliens (psychologues, psychiatres, etc.) et américains pour la Seconde Guerre mondiale et le conflit du Vietnam, mettent en lumière une transmission intergénérationnelle (génétique et psychologique) de la sensation du traumatisme. Celle-ci s'explique principalement par le refus des parents d'évoquer avec leurs descendants leur vécu traumatique et les circonstances dans lesquelles ils sont parvenus à survivre. Le lien découle de ce silence.

¹⁷⁸⁰ FINK, Ouri. *Israël-Palestine entre guerre et paix*. Paris (France) : Berg International éditeur, 2008, 98 p. Commande de l'éditeur français Berg International, comme deuxième volume de sa collection de bande dessinée politique « Iceberg », le livre paraît simultanément en France et en Israël (FINK, Ouri, SANDLER, Wladik, ZADOK, Érez et ATYNZON, Gaby. *Ha-'aretz chélanou* [Notre pays]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2008, 99 p. Les noms des collaborateurs d'Ouri Fink ne sont pas mentionnés dans la version française.

¹⁷⁸¹ NÉGRI, Ronit. « 'Oman 'im nechamah chel paqid » [Un artiste avec une âme de fonctionnaire], *op. cit.*

¹⁷⁸² *Idem.*

¹⁷⁸³ FINK, Ouri. *Ha-kol 'al ouri fink*. [Tout sur Ouri Fink]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 2001 (5761), 44 p.

¹⁷⁸⁴ NÉGRI, Ronit. « 'Oman 'im nechamah chel paqid » [Un artiste avec une âme de fonctionnaire], *op. cit.*

¹⁷⁸⁵ *Idem.*

¹⁷⁸⁶ Interview d'Ouri Fink. In GINA'I, Yo'av. « Laga'at ba-rouah 'im ouri fink » [Toucher le vent avec Ouri Fink], *op. cit.*

¹⁷⁸⁷ Interview d'Ouri Fink. In NÉGRI, Ronit. « 'Oman 'im nechamah chel paqid » [Un artiste avec une âme de fonctionnaire], *op. cit.* Le terme utilisé dans l'interview d'Ouri Fink est « chauviniste » ; sa signification ne renvoie pas à la définition couramment admise en français mais à l'idée d'une supériorité du sexe masculin sur son vis-à-vis féminin et à la justification de la discrimination qui s'ensuit.

¹⁷⁸⁸ Interview d'Ouri Fink. In NÉGRI, Ronit. « 'Oman 'im nechamah chel paqid » [Un artiste avec une âme de fonctionnaire], *op. cit.*

artistiques. Cette erreur la plus fréquente ne tient pas compte de son propre « désaccord » selon ses propres dires, l’opposant parfois à ses personnages. Les stéréotypes sont consciemment utilisés de façon instrumentale, comme un outil de travail : « Si la couleur de la peau d’un voyou¹⁷⁸⁹ est sombre, c’est ainsi. » L’accusation de sexisme qui lui est lancée est liée au personnage de Maya, une *koussite*¹⁷⁹⁰ dans la série *Zbeng!*. Celle-ci est dépeinte dans sa propension à se servir de sa beauté pour atteindre ses objectifs. Ce comportement fait de Maya, pour l’artiste, quasiment « un personnage négatif » qu’il lui arrive même de « vraiment haïr¹⁷⁹¹ ». Cette distance critique n’empêche pas le bédéiste de se servir de cette attitude comme d’un moyen pour développer son récit car : « Toutes les filles souhaitent être Maya, moins être Sigal qui est un personnage positif et intelligent.¹⁷⁹² »

Une activité d’ « artiste-fonctionnaire ».

Ouri Fink crée et travaille comme un productiviste de l’art. Se considérant littéralement comme « une usine à bandes dessinées¹⁷⁹³ », son moteur de création est « le délai de livraison¹⁷⁹⁴ ». Réalisant « tout, tout seul », la bande dessinée est pour lui « la discipline artistique idéale pour un misanthrope ». Art de masse, celle-ci recouvre une chose instantanée qu’un artiste peut créer seul. C’est « une histoire en images, pas un tableau qui raconte une histoire, mais une histoire racontée par l’image ». Avec le temps, Ouri Fink se reconnaît essentiellement comme un écrivain non comme un dessinateur. Il est marqué très tôt par la philosophie d’Amnon Bi-Rav¹⁷⁹⁵ (1934-) rédacteur en chef du *Ma’ariv La-No’ar*, son premier employeur. La bande dessinée selon lui « n’est pas une galerie d’art ». Un artiste qui dessine bien n’est pas nécessairement intéressant pour le rédacteur en chef d’une revue, celui-ci ayant besoin avant tout d’une histoire, « un début, un milieu et une fin¹⁷⁹⁶ ».

Ouri Fink dessine uniquement à son domicile, dans le studio qu’il a spécialement aménagé. Il ne sait pas comment travailler ailleurs car créer et être créatif dans un endroit quelconque lui est impossible. Plus son bureau est proche, mieux il se porte¹⁷⁹⁷. La fréquentation des personnes le perturbe. Présent parfois à ses débuts à la rédaction du journal, il ne parvient pas à y travailler. Sa carrière avançant, fuir le travail et le contact avec autrui, même minimal, lui devient fondamental. Le lien avec son public immédiat, seul l’intéresse. Il participe ainsi à « toute sorte de conférences » données à intervalle irrégulier. « Les gens du métier » viennent en revanche chez lui. Sa vie bien ordonnée est aux antipodes de l’image dissolue véhiculée par de nombreux dessinateurs de bande dessinée. Ouri Fink cloisonne son existence : son cadre de vie quotidien et banal à l’intérieur duquel il crée, d’une part, et, de l’autre, le contenu de sa création parfaitement échevelée. Il ne « se déchaîne » que par la pensée, au moment de concevoir sa bande dessinée. L’artiste mène une vie rangée, ne consommant pas la moindre drogue pour améliorer sa production, sauf peut-être « du *Diet Cola*¹⁷⁹⁸ ». La période de service militaire explique en grande partie sa misanthropie. Traité par les « voyous » avec qui il partage son temps comme une « charmante marionnette », dans la description qu’il en donne dans le volume

¹⁷⁸⁹ Ouri Fink emploie le mot *Ars*, un terme emprunté à l’argot hébreu israélien qui désigne à la fois un délinquant et une personne qui bégaye. Le comportement social rejoint la dimension culturelle et linguistique chez la personne. Dans l’absolu, cette qualification ne renvoie pas à une appartenance communautaire, une religion ou à un sexe particuliers. Dans l’usage, le terme désigne le plus souvent un homme juif oriental (israélien) au comportement traditionnel (souvent religieux).

¹⁷⁹⁰ NÉGRI, Ronit. « ’Oman ‘im nechamah chel paqid » [Un artiste avec une âme de fonctionnaire], *op. cit.*

¹⁷⁹¹ *Idem.*

¹⁷⁹² *Idem.*

¹⁷⁹³ *Idem.*

¹⁷⁹⁴ Interview d’Ouri Fink. In GINA’I, Yo’av. « Laga’at ba-rouah ‘im ouri fink » [Toucher le vent avec Ouri Fink], *op. cit.*

¹⁷⁹⁵ BI-RAV, Amnon (1934, État d’Israël). Écrivain, journaliste et rédacteur en chef, il est principalement connu pour son travail au sein du magazine *Ma’ariv La-No’ar* dont il est directeur pendant 21 ans et fait grand succès commercial. Auteur d’une quinzaine de livres, il dirige également les rédactions après 1993 les mensuels *Télégraf* et *’Olam Ha-’Ichah*.

¹⁷⁹⁶ Interview d’Ouri Fink, In GINA’I, Yo’av. « Laga’at ba-rouah ‘im ouri fink » [Toucher le vent avec Ouri Fink], *op. cit.*

¹⁷⁹⁷ NÉGRI, Ronit. « ’Oman ‘im nechamah chel paqid » [Un artiste avec une âme de fonctionnaire], *op. cit.*

¹⁷⁹⁸ Coca-Cola Light®.

de 2001 de *Zbeng! personnel*, sa finesse seule lui permet d'échapper à cette situation. La peur d'« être la victime de voyous » est selon lui le lot de « tous les ashkénazes du pays ». Elle se traduit par une sorte d'« impuissance ou d'inconfort ». Cette crainte est permanente bien qu'il ne « se rappelle pas [...] d'un cas spécifique » où il a été aux prises avec cette sorte d'individus. Se voyant comme « un enfant ashkénaze pâlot », il redoute toujours de « prendre des coups » ou de se faire « casser les lunettes » - une chose qui pourtant ne lui est jamais arrivée¹⁷⁹⁹.

2. Représentation de l'Arabe (palestinien et autre) dans l'œuvre

a. *Diqta'on*. In FINK, Ouri. *Zbeng!* 3. 1991.

1. Le contexte historique et narratif de l'œuvre

a. Situation et environnement socio-historique.

Voir développement dans « histoire de la bande dessinée hébraïque, période 1975-1995 » et annexe « chronologie ».

b. Résumé de l'intrigue de la série.

Tsahi se rend au domicile de son frère Gal, l'implorant de lui venir en aide, une chose effroyable lui étant arrivée (case 1, p. 50). Sa mère a brûlé tout le pain qu'il y avait à la maison, s'appêtant à organiser un *sédèr*¹⁸⁰⁰ en présence de ses grands-parents (case 2). Les pitas et le *malawah*¹⁸⁰¹ préparés par Tsahi pour la Pâque ont totalement disparus à son grand chagrin. Gal l'informe que, de son côté, son réfrigérateur a subi l'opération « Prépare ton estomac pour Pâque » (case 3). Les 50 pitas mises de côté (case 4) ont disparu du congélateur. Il hurle à ses parents de l'aider et d'appeler « la police, les gardes-frontières, l'unité de choc » pour le vol de ses pitas (case 5). Rien n'a été en réalité dérobé, pour sa mère, cette disparition étant due à sa volonté de respecter d'avantage le *sédèr* traditionnel auquel sont conviés quelques « montés de Russie » (case 6). Gal et Tsahi se rendent alors en scooter au restaurant d'Aboulafiyah, observant ainsi une « autre vieille tradition ». Mais l'établissement est fermé à leur grand désespoir. Voyant un kiosque ouvert en face, Gal se rue dans sa direction, hurlant son intention d'obtenir des pitas sur le champ (case 8). Entendant le vendeur lui répondre qu'il n'en a pas à cause de la Pâque, Tsahi s'étonne car pour lui « un Arabe ne doit pas faire la Pâque » (case 9). Le kiosquier pour attester qu'il observe bien cette fête entonne les premiers vers du chant *Ma'oz Tsour*¹⁸⁰². Il révèle aux deux jeunes Juifs que « quelques gars de Bnei Braq sont venus le trouver avec leur rabbin et l'ont persuadé de célébrer ladite fête » (case 11). Apprenant de la bouche de l'Arabe qu'il s'agit du rabbin Sh''Kh¹⁸⁰³ (case 12), Gal vitupère contre l'abandon de certains principes, moyennant une somme d'argent et contre les personnes dépourvues de toute considération morale. Djindji, l'un de leurs camarades de classe, leur propose alors quelques pitas qu'il a mises de côté, anticipant la venue sur place de personnes à la recherche du précieux aliment à acheter, l'occasion pour lui de faire des affaires (cases 14 et 15, p. 50 et case 1, p. 51). Celui-ci vend aux lycéens deux pitas, trois shekels pièce et s'enfuit, les laissant nager dans leur bonheur (cases 2 et 3). Mordant dans leurs pitas, Tsahi et Gal découvrent que malheureusement

¹⁷⁹⁹ NÉGRI, Ronit. « 'Oman 'im nechamah chel paqid » [Un artiste avec une âme de fonctionnaire], *op. cit.*

¹⁸⁰⁰ Le *sédèr* est le repas traditionnel qui ouvre le premier des huit jours de la Pâque juive – les deux premiers en Israël - durant lequel notamment les invités lisent la *Haggadah*, le récit traditionnel de la sortie d'Égypte des Hébreux.

¹⁸⁰¹ Sorte de galette ou de crêpe mangée traditionnellement par les Juifs d'origine yéménite.

¹⁸⁰² *Ma'oz tsour yechou'ati lekha na'eh lechabe'ah* [Puissante citadelle de mon salut, te louer est un délice].

¹⁸⁰³ *Sh''kh* est une abréviation constituée des deux initiales des mots hébreux *shekel* (la lettre *shin*) et *hadach* (la lettre *het*), soit le nouveau shekel, la monnaie nationale entrée en vigueur en 1985 en Israël. Prononcé *shakh*, le nom est vraisemblablement dérivé d'une unité de poids, sa racine signifiant « peser » (*chaqal*). Le nouveau shekel israélien est lancé le 4 septembre 1985 dans le cadre du programme israélien de stabilisation économique de 1985. Il remplace l'ancien le 1er janvier 1986, la conversion se faisant sur la base de mille anciens shekels pour un nouveau. Le nouveau shekel est subdivisé en 100 *agorot*.

celles-ci ne sont que des frisbees (cases 4 et 5). Ils lancent alors leurs fausses pitas en direction de Djindji et, le traitant de voleur, assomment avec elles ce dernier (case 6).

Les deux s'attristent à l'idée de n'avoir à manger cette année que des *diqtim*¹⁸⁰⁴, Tsahi s'écriant même alors qu'un *diqta'on*¹⁸⁰⁵ les attend (case 7). Gal et Tsahi rentrant chez eux en scooter, tombent sur Ahmed en train de fermer son restaurant Houmous Sebaba¹⁸⁰⁶, spécialisé dans les plats à base d'houmous (case 8).

Désolé de ne pouvoir donner à Gal et Tsahi des pitas, le serveur leur révèle les avoir vendues à Djindji. Mais chez lui, indique-t-il, « à Djabaliya au moins, il n'y a pas ce problème », tous mangeant des pitas autant qu'ils le veulent pour la Pâque (case 10).

Tsahi l'implore alors de le sauver de ces *diqtim* et de l'emmener pour ce faire avec son frère chez lui. Le serveur arabe est stupéfait, les traitant de fous pour avoir pensé qu'il pouvait faire entrer un Juif dans un camp de réfugiés (case 11). Tsahi et Gal finissent leur périple assis par terre chez Ahmed, dégustant avec joie les pitas que leur prépare sa mère. Celle-ci demande à son fils pour finir de les inviter plus souvent, ce dernier acceptant en ajoutant : « au moins une fois par an, maman » (case 12).

c. Résumé des scènes représentées dans les cases 9 à 12 (page 50)

Le propriétaire d'un kiosque ouvert en face du restaurant d'un certain Aboulafiyah, fermé pour la Pâque juive, voit arriver l'un des deux jeunes Israéliens venu acheter des pitas. Celui-ci n'en a aucune à lui vendre et, devant son client, entonne le chant hébreu *Ma'oz Tsour*, traditionnellement chanté pendant le *sedèr* de la Pâque juive. Il engage une discussion avec les deux jeunes Israéliens et les informe de la visite « des gars de Bnei Braq » et de leur rabbin Sh''kh pour le convaincre de fêter avec eux la fête de Pâque. Explosant de jubilation, le kiosquier arabe montre à ses visiteurs les liasses de billets qui lui ont été données en échange. Gal et Tsahi s'emportent alors contre le renoncement à certains principes qu'ils constatent et les noix de coco que les kiosquiers, soudoyés, vendent désormais.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe, vraisemblablement palestinien, est représenté sous les traits d'un kiosquier spécialisé dans la vente de pitas et de houmous, établi face au restaurant d'Aboulafiyah que Gal et Tsahi, deux lycéens juifs israéliens, sont venus trouver pour déguster des pitas devenues introuvables chez eux en raison de la fête de Pâque. Visage figuré à l'ovale, proche de la poire, une moustache noire en forme de brosse, le voisin d'Aboulafiyah ne porte ni nom, ni prénom. Un kéfieh blanc, maintenu fixé par un fin *agal* noir au sommet du crâne, lui tombe dans le dos en-dessous des épaules. Le kiosquier a le corps couvert jusqu'aux pieds d'une longue djellaba turquoise. Son étal est maintenu ouvert un jour de Pâque juive, alors qu'il semble - bien qu'il n'en soit pas fait mention dans le récit - être autant citoyen israélien que ses deux clients. Le kiosquier n'est cependant pas en mesure de leur vendre des pitas, car il n'en a pas. L'hébreu qu'il emploie est marqué d'un fort accent arabe, rendu visuellement et au plan linguistique, par la syllabe hébraïque *Bé* employée à la place de la syllabe *Pé*¹⁸⁰⁷. Le mot

¹⁸⁰⁴ Le *diqte* (*diqtim* au pluriel) est le nom qui, en hébreu, désigne familièrement une planche de contreplaqué. Celle-ci est également appelée en argot « sandwich », en référence aux couches de bois qui, collées entre elles, produisent le panneau de contreplaqué. Ouri Fink joue sur les deux sens du mot, en utilisant l'expression « manger des sandwiches » car il ne s'agit pas de consommer un plat de contreplaqué, mais des pitas.

¹⁸⁰⁵ Le terme *diqta'on* est un néologisme que semble avoir forgé le dessinateur Ouri Fink, constitué des mots *diqte* (sandwich, contreplaqué) et *dika'on*, (soit un terme signifiant en hébreu « la déprime », « la dépression »). Le sens final peut être entendu comme « quelle déprime que de manger des sandwiches en contreplaqué. »

¹⁸⁰⁶ Soit littéralement le « super-houmous ».

¹⁸⁰⁷ Celle-ci est prononcée en français comme la lettre « p ».

*pitot*¹⁸⁰⁸ devient ainsi *bitot*, le mot *pessah*¹⁸⁰⁹ est prononcé *bessah*. Interloqué par la remarque de l'un des deux clients, pour qui, comme Arabe, il n'a aucunement besoin d'observer la Pâque juive, il le contredit avec force, se mettant à entonner les deux premiers vers – les plus connus – du poème *Ma'oz Tsour*¹⁸¹⁰. Celui-ci, chanté en hébreu habituellement à la fête juive de Hanoukka, ne prouve en aucun cas qu'il célèbre adéquatement la fête de *Pessah*. L'homme semble connaître superficiellement les paroles du poème, soit qu'il les ait mal apprises, pressé par le temps, soit qu'il en sache autant que la plupart des Juifs israéliens qui généralement ne chantent que la première strophe. L'exode d'Égypte en effet dont les circonstances sont rappelées durant la fête de Pâque, n'est évoqué que dans la seconde strophe. La première est en revanche centrée sur la reconstruction du Temple et la défaite des ennemis du peuple juif. L'homme en réalité a été soudoyé par des Juifs israéliens religieux venus de la ville de Bnei-Braq¹⁸¹¹, emmenés par le rabbin Shakh (1899 – 2001). L'argument financier le fait célébrer en effet sur le champ la fête de Pâque et cesser de vendre des articles interdits pendant cette dernière. Il se plie aux instructions du dignitaire juif, lequel souhaite imposer l'interdit alimentaire dit du *hamets*¹⁸¹² en vigueur pendant ladite fête et que respectent les Juifs israéliens dans leur grande majorité. En agissant ainsi, il se comporte apparemment comme un Juif religieux, mais, prosaïquement, il empêche de jeunes Juifs israéliens peu intéressés par l'observance de ce commandement religieux, de le contourner et de consommer un aliment interdit. Sa conversion momentanée à une observance partielle d'une fête juive, correspond en réalité à un accord conclu avec le rabbin Shakh orthographié *Sh''kh* – une abréviation communément utilisée pour désigner le nouveau Shekel israélien – et non Shakh – le nom de famille du représentant le plus célèbre de l'orthodoxie juive israélienne : le rabbin Elazar Menahem Man Shakh¹⁸¹³.

L'homme estime pouvoir retirer un bénéfice financier substantiel, en cessant de vendre des pitas, supérieur tout du moins à celui qu'il aurait enregistré dans le cas contraire. Le gain obtenu rend le kiosquier arabe particulièrement heureux, surtout comparé une attitude qui ressort d'autant mieux qu'elle contraste avec les sentiments de colère et de déception qui s'emparent de ses deux clients juifs, très remontés contre les personnes sans principes moraux et les kiosquiers arabes qui vendent des noix de coco, non plus des pitas.

Cases 8 à 12 (page 51)

1. Le contexte historique et narratif de l'œuvre

a. Situation et environnement socio-historique

Voir développement dans « histoire de la bande dessinée hébraïque, période 1975-1995 » et annexe « chronologie ».

¹⁸⁰⁸ Soit le pluriel en hébreu (translittéré en français) du mot *pita*.

¹⁸⁰⁹ Soit le mot hébreu (translittéré en hébreu) désignant la Pâque juive.

¹⁸¹⁰ « Puissante citadelle de mon salut, te louer est un délice » ; le poème est peut-être écrit au XII^e siècle.

¹⁸¹¹ Cette localité constitue l'un des haut-lieux de l'ultra-orthodoxie juive en Israël.

¹⁸¹² Le *hametz* désigne la farine de l'un des 5 types de céréales (blé, orge, avoine, seigle et épeautre) qui, entrant en contact avec de l'eau, permet de lever cette dernière. Les principaux articles de pâtisserie (pains, biscuits, gâteaux) sont *hametz*. À cela s'ajoutent certaines boissons, comme la bière, dont la composition a pour origine l'une des cinq céréales citées. Des commandements religieux dans le *Talmud* interdisent la consommation des aliments *hametz*, du matin de la veille du premier jour de la Pâque juive jusqu'au dernier jour de cette dernière. Voir entrée glossaire « Hametz ».

¹⁸¹³ Né SHAKH, Élarzar Menahem Man Shakh (1899, Vaboilnik, Lituanie – 2001, Tel Aviv, État d'Israël). Le dignitaire religieux émigre en Palestine en 1940, après avoir étudié en Lituanie au collège talmudique de Ponevezh, puis à celui de la Yechivas Knesses Yisra'el et finalement dans un troisième collège à Slutsk en Biélorussie – où il y rencontre son mentor le rabbin Isser Zalman Meltzer (1870-1953), l'un des plus célèbres grands rabbins du courant lituanien de l'orthodoxie juive (également nommé « haredit »). Élarzar Shakh joue un rôle central dans la vie éducative, politique et religieuse israélienne du début des années 1950 à sa mort. Voir entrée glossaire « Shakh ».

b. Résumé de l'intrigue de la série

Voir résumé de l'intrigue de la série présenté pour la case précédente.

c. Résumé des scènes représentées dans les cases 8 à 12 (page 51)

Gal et Tsahi, à bord de leur scooter, voient Ahmed fermant le restaurant Houmous Sebaba où il travaille (case 8). Le serveur se montre désolé de ne pas pouvoir donner aux deux jeunes Juifs israéliens les pitas qu'ils demandent, suscitant leur désarroi (case 9). Il poursuit en leur expliquant fièrement que chez lui, dans le camp de Djabaliya, il n'y a aucune difficulté à trouver des pitas un jour de Pâque (case 10). Le spectacle de Tsahi l'implorant de les emmener chez lui et les sauver des *diqtim*, le stupéfait au point de les traiter de fous (case 11).

Coiffés chacun d'un kéfieh blanc, les deux jeunes Juifs dégustent dans la maison d'Ahmed, les pitas que leur prépare et sert sa mère (case 12).

2. Figure de l'Arabe palestinien (et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le second personnage arabe apparaissant dans le récit *Diqta'on*, se prénomme Ahmed et travaille comme serveur au restaurant Houmous Sebaba, spécialisé dans la préparation et la dégustation de plats à base de houmous. Il est représenté en train de fermer le lieu où il travaille, la veille de la Pâque juive. Habillé d'un pantalon couleur marron/bordeaux et d'un haut à manches longues vert, il véhicule une image de modestie et d'insertion sociale en phase avec la société israélienne au point d'en épouser les codes vestimentaires. Corps dégingandé, cheveux frisottants noirs, sourcils droits et épais de la même couleur, ses joues sont parfaitement imberbes. Teint aussi rose-orange que celui de ses interlocuteurs juifs, sa silhouette mince, voire maigre, tranche avec l'embonpoint très marqué et les membres potelés de Tsahi. Respectant son lieu de travail, il le quitte apparemment faute de clients. Ses relations avec les deux jeunes Juifs israéliens semblent très bonnes car il s'adresse à eux en utilisant l'expression « les gars » (case 9). Connaissant leurs goûts, il se montre sincèrement désolé de ne pouvoir leur proposer des pitas, son patron ayant vendu son stock à leur camarade Djindji. Ahmed affiche sa fierté de vivre dans un camp de réfugiés (Djabaliya), un lieu où personne ne connaît de difficultés à consommer des pitas un jour de Pâque. Cette remarque le fait apparaître dans sa capacité à considérer avec humour les conditions dans lesquelles il mène sa vie de réfugié. L'expression « au moins » qu'il emploie dans la phrase : « Il n'y a pas ce problème pour nous au moins à Djabaliya. » est à double sens. Elle laisse entendre à la fois que les réfugiés sont confrontés à d'autres problèmes et qu'ils mangent des pitas autant qu'ils le veulent, en cette période, car ils ne sont pas juifs. Ahmed, jamais présenté par son nom de famille, est intégré à la « culture jeune » de Tel Aviv, au moins celle qui caractérise les personnages de la série *Zbeng !*. Cette assimilation traduit une réalité à plusieurs niveaux. La vie en Israël où il travaille le fait échapper aux conditions de vie souvent misérables des réfugiés dans les camps, notamment à Djabaliya - dans la bande de Gaza. Un Arabe palestinien de la région et deux Juifs israéliens s'entendent autour de plats à base de houmous, chacun dans sa position, le premier comme serveur, les seconds comme clients. Cet état de fait tranche avec les affrontements dramatiques qui opposent, à quelques kilomètres de là, d'autres jeunes Juifs israéliens et d'autres Arabes palestiniens, lesquels n'ont rien à partager hormi la violence, la destruction et la mort (les nombreuses victimes du conflit – surtout arabes palestiniennes).

Le personnage d'Ahmed, du point de vue des jeunes Juifs israéliens Gal et Tsahi, est l'homme providentiel dont l'apparition et la solution qu'il propose à leur manque alimentaire, ouvre chez eux la perspective de pouvoir enfin contrevenir à l'interdit du *hametz*. L'homme parle un hébreu marqué d'un fort accent arabe rendu visuellement et au plan linguistique par l'emploi de la syllabe *hef* en lieu et place de celle de *hev* et la syllabe *pli* à la place de celle de

*bli*¹⁸¹⁴. L'homme ne se plaint pas des conditions dans lesquelles sa famille vit dans la bande de Gaza, qui sont pourtant très difficiles durant la première Intifada. La folie, selon lui, n'est pas liée aux conditions dans lesquelles il vit - assistance internationale, aide alimentaire, occupation militaire, affrontement armé israélo-palestinien, mais au souhait de deux jeunes Juifs israéliens de venir partager son quotidien, pourvu qu'ils puissent manger des pitas. L'homme instaure quelques instants plus tard avec sa mère un grand moment de convivialité judéo-arabe, alors que les deux jeunes Juifs contreviennent aux normes en vigueur dans la communauté juive israélienne, une veille de Pâque. Le personnage (dans l'intervalle séparant la case 11 de la 12), démontre son habilité à exaucer le vœu de deux jeunes Juifs israéliens en les faisant entrer dans un camp de réfugiés palestiniens. Le stratagème utilisé, qui n'est pas précisément détaillé, ne semble pas réaliste, sauf à admettre le point de vue du dessinateur. Ahmed n'est pas montré comme un dangereux terroriste, ni assimilé à un lanceur de pierres. Cette représentation ressort d'autant mieux que les deux jeunes Juifs, Gal et Tsahi, viennent d'assommer Djindji en lui jetant sur la tête des *diqtim* pour se venger de la tromperie dont ils ont été victimes. Le propos le concernant, tel qu'il transparait dans les cases de la planche, est naïf. Conjugué à l'humour enfantin dont font preuve les adolescents israéliens, il crédibilise le rôle joué par le personnage arabe avec sa mère, et le type de relation qu'il entretient avec des clients de son restaurant. Le référent culturel arabe – le kéfieh, ici de couleur blanche – est maintenant porté par les deux personnages juifs. Il devient ce passeport vestimentaire ayant permis l'entrée des deux lycéens, pourtant citoyens de l'État occupant, dans un camp de réfugiés palestiniens et la tenue d'un grand moment d'entente culinaire judéo-arabe.

II. Catégorisation du dessin

Les images associées au personnage de l'Arabe sont essentiellement catégorisées positives, une évaluation posée en définitive, malgré la difficulté à trancher dans ce sens, due à la manipulation des stéréotypes par l'auteur et à l'ambiguïté des perspectives qu'elle génère. La déformation caricaturale de l'Arabe n'excède pas d'une part les conventions graphiques du genre, et de l'autre, sont similaires à celles appliquées aux personnages de Juifs israéliens. La catégorisation positive repose sur une image de l'Arabe à la fois comme un bon commerçant et sorte de *Chabbat goy*, opportuniste à souhait et plein de ressources. L'Arabe enfreint, sur les deux plans, les limites et les normes prévalant dans sa propre communauté.

Même si son identité religieuse n'est pas évoquée, il se rattache momentanément à la communauté des Juifs israéliens laïques en leur permettant de continuer à contourner les interdits de la religion juive dans le domaine alimentaire. Il leur sert de pourvoyeur en plats considérés comme *hamets* un jour de Pâque juive. La seule tradition qu'il respecte, semble-t-il, est celle consistant pour un commerçant à se plier aux demandes de ses clients les plus offrants et les plus fortunés et de jouer sur la rareté de l'offre (arabe) et de la demande (juive). Il va même jusqu'à apprendre un chant religieux juif pour soutenir son activité économique et rester présent sur le marché des pitas tout au long de l'année.

L'Arabe s'apparente par ailleurs à un genre de *Chabbat goy*. Il aide une personne juive un jour de Pâque, en tant que non-Juif et permet à quelques Juifs d'exécuter certains actes qui leur sont interdits. Grâce à lui aussi d'autres Juifs religieux peuvent tirer un certain profit, ce que la religion juive interdit pourtant formellement. En satisfaisant l'irrépressible besoin de consommer des pitas un jour de Pâque chez un Juif laïque, il le soutient dans son désir de demeurer simultanément laïque et juif. Il l'aide à refuser de se soumettre à un commandement religieux car voulant manger à sa guise, quelque soit la période de l'année. Le *Chabbat goy* arabe est utilisé à la fois pour procéder à l'élimination du *hamets* par le Juif religieux et, permettre sa consommation par d'autres Juifs (non religieux). Cette fonction est admise

¹⁸¹⁴ Le mot hébreu, au masculin pluriel, (translittéré en français) *hévre* (les gars) devient *hefréh* ; celui de *plitim* (réfugiés) devient *blitim*.

lorsqu'elle sert le cas échéant, à adoucir la dureté d'une obligation à remplir. Ouri Fink la détourne en faisant tenir le rôle de l'Arabe dans le but d'alléger le poids de la coercition religieuse sur le monde laïque israélien. Grâce à lui, le Juif peut supporter le manque de pitas à la maison et les représentants de l'orthodoxie juive rester dans leur rôle, dans leur logique de gardien de la tradition, y compris par des moyens « non-orthodoxes », plus proches du monde profane que des commandements énoncés dans la Bible (qui les prohibe). Le commerçant et le serveur de restaurant, tous deux Arabes, limitent volontairement leurs activités car ne pouvant vendre de pitas à des Juifs laïques qui en voudraient un jour de Pâque. Le commerçant touche de l'argent de la part du Juif religieux pour qu'il ne vende pas de pitas au Juif laïque. En agissant ainsi, il met en lumière l'hypocrisie de ce dernier, représentant de l'orthodoxie locale qui se sert de l'Arabe à des fins intéressées. Sachant la déshumanisation dans la représentation de l'Arabe visible dans ce secteur de la société israélienne, l'argument d'Ouri Fink est à visée très ironique. Le personnage de l'Arabe, en définitive, permet à son vis-à-vis juif à la fois de transgresser et de ne pas transgresser les règles de la tradition juive. Tel un goy de chabbat, il offre au Juif laïque la possibilité d'acheter un aliment prohibé un jour de fête et, à un Juif religieux, de contribuer (théoriquement) à l'application de ce commandement en empêchant le premier de disposer comme il l'entend de l'article convoité (pita).

L'Arabe palestinien, lorsqu'il est restaurateur et serveur de restaurant, invite le Juif israélien à consommer dans son établissement son plat favori, grâce à un titre de travail, un jour de Pâque. Il l'invite à se délecter des aliments interdits chez lui, en famille, hors des frontières israéliennes prévalant en 1967. Il passe d'une situation où il sert professionnellement son client juif israélien dans son restaurant à une autre situation où il lui offre le même service à son domicile familial. Il « nourrit » gracieusement et par amitié son ancien client juif. À présent, il a, à sa table, une veille de Pâque juive, deux étrangers.

b. « Le-tif'érèt medinat yisra'el » [Pour la splendeur de l'État d'Israël]. In FINK, Ouri. *Zbeng!* 3, 1991.

1. Le contexte historique et narratif de l'œuvre.

a. Situation et environnement socio-historique.

Voir développement dans « Histoire de la bande dessinée hébraïque, période 1975-1995 » et Annexe « chronologie ».

b. Résumé de l'intrigue de la série et des situations représentées dans les cases cases 4 à 7, p. 51.

Gal et Sigal partent à la place¹⁸¹⁵ pour assister aux festivités organisées à l'occasion de la journée de l'Indépendance (soit le 15 mai 1948), laissant chez lui Yaron avec son grand-père (case 1). Ce dernier est très surpris que son petit-fils reste à la maison alors que des spectacles se donnent en ville (case 2). N'ayant eu personne avec qui sortir, Yaron trouve qu'il est autant déprimant d'y aller tout seul, que de rester chez lui à regarder la télévision (case 3). Son grand-père le rassure en lui évoquant la situation beaucoup plus difficile qu'il a connue avec sa grand-mère à l'occasion de leur première journée de l'Indépendance. Tous deux vivaient alors dans une localité créée pendant la période de peuplement juif dite *Homah ou-migdal*¹⁸¹⁶ (case 4). Des « éléments hostiles » leur ont causé des difficultés (case 5). Il combat avec sa compagne la journée entière contre un ennemi « équipé d'armes plus modernes et plus perfectionnées » que les leurs (case 6). Les grands-parents de Yaron repoussent finalement l'ennemi après « une bataille difficile » (case 7). Jeunes, ils ne cessent de voir précisément le but pour lequel ils se sont installés dans le pays (case 1, p. 52). Un puissant sentiment de proximité les unit avec

¹⁸¹⁵ Ils se rendent vraisemblablement place des Rois à Tel Aviv (voir p. 52-53 de l'album).

¹⁸¹⁶ Soit en français, littéralement « Tour et palissade ».

les autres membres du Yichouv. Ils regardent le drapeau d'Israël hissé en haut d'un mât (case 5), et trouvent toujours le temps de chanter (case 7). Le grand-père dit en son temps à la grand-mère de Yaron qu'ils fêteront l'année prochaine la journée de l'Indépendance dans la sécurité de leur foyer, sans qu'ils n'aient à subir de violences. Sigal demande à Gal tandis qu'il regarde de l'autre côté de la rue¹⁸¹⁷ s'il aperçoit quelque chose (case 5, p. 52). Les deux arrivent au lieu des réjouissances au milieu de l'assistance en liesse chantant et agitant des marteaux musicaux (case 7). Ils essuient les coups qui leur sont assénés sur la tête au milieu d'un public très agité¹⁸¹⁸. Gal appelle Sigal et l'invite à changer de place, la jeune fille ne voyant rien (cases 11 et 13). Le couple se retrouve coincé au milieu de la foule, en proie aux insultes et mauvais gestes fusant de toute part. Gal, accroché à la hampe d'un drapeau d'Israël, K.O, affirme à Sigal que la situation est « folle », tout en pensant voir quelque chose de là où il se trouve (case 6). Le groupe de musiciens annonce qu'il doit arrêter le concert car il doit jouer dans dix minutes à Nes Tsiona. Sigal et Gal quittent la place où ont lieu les festivités, le jeune homme se tenant le dos endolori (case 10). Le grand-père de Yaron s'excuse auprès de son petit-fils pour l'emphase avec laquelle il a évoqué ses premières journées d'Indépendance, l'expliquant par la grande émotion ressentie au moment où il évoquait ce passé (case 11). Yaron rassure son grand-père et lui indique, tout en regardant la télévision, qu'au moins il matérialise la vision qu'il avait eue lors de sa première journée d'Indépendance.

2. Les scènes représentées : composition narrative et graphique

Ouri Fink raconte deux récits en un, en employant la technique cinématographique du montage alterné. L'introduction, réalisée en couleur et sur trois cases, montre Gal, son frère Yaron et leur grand-père. Le premier récit plonge le spectateur dans le passé du grand-père à travers le principe du *split screen*, faisant basculer l'histoire et le lecteur, du présent de la narration en couleur, au passé du grand-père, narré par ce dernier, et représenté en noir et blanc. Les cases dépeignant les faits auxquels a été mêlé le grand-père de Yaron aux pages 52 et 53 du livre *Zbeng! 3* sont représentées en noir et blanc encadrées d'un liseré jaune. Le bédéiste emploie la même technique qu'un réalisateur de film, réalisant un montage alterné et utilisant le noir et blanc comme moyen sémantique et narratif; le souvenir dont se rappelle un personnage est nécessairement simplifié, ce que restitue parfaitement le noir et blanc. Le noir et blanc a précédé la couleur au cinéma. Le liseré traduit la fixation d'un événement telle une photographie dans son cadre. Il matérialise également l'embellissement d'un événement saisi sur le vif et encadré, après coup, tel un tableau. L'intensité de l'affrontement évoqué reste très mesurée par comparaison avec les faits décrits au présent de la narration. Elle traduit bien davantage l'émotion ressentie par le personnage à l'évocation de son passé et peut-être la disparition de sa compagne d'alors. Le présent de narration reprend ses droits avec la fin du récit que fait le grand-père des événements de son passé. Elle ne bascule pas dans la troisième dimension de la narration qui pourrait être celle de la retransmission par la télévision des événements qui se déroulent, au même moment, à quelques centaines de mètres et auxquels participent deux des personnages évoqués dans l'introduction.

3. Figure de l'Arabe palestinien (et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle.

Les personnages des Arabes palestiniens sont évoqués sous les traits de quatre émeutiers, trois d'entre eux portant un kéfieh blanc sur la tête, qui leur descend sur les épaules voire plus bas, et que maintient serré sur le sommet de leur crâne, un *agal* noir. Deux d'entre eux portent une djellaba sombre et le troisième une djellaba blanche. Le visage de deux des Arabes

¹⁸¹⁷ L'auteur subdivise sa planche en deux à partir de la case 4 de façon – sur le principe du montage alterné – à décrire la progression en parallèle sur deux axes de deux actions différentes.

représentés dans un faux profil est allongé à la verticale, déformé pour rendre visuellement leurs sentiments de violence et de hargne et l'envie d'en découdre avec leurs adversaires juifs. Le troisième personnage semble répondre aux mêmes critères de représentation, mais figuré de dos, son visage est dissimulé au regard du spectateur. Un quatrième personnage est dessiné, le visage tourné face au spectateur en gros plan. Ses yeux agrandis quasiment exorbités, ne sont figurés que dans la blancheur de leurs globes oculaires, accompagnés de deux points noirs permettant de lire la direction du regard. L'homme porte une moustache quelque peu grisée, peut-être moins fournie que celle des deux autres assaillants au visage partiellement offert au regard du spectateur. Sa chevelure est noire, légèrement frisée. Ses deux sourcils noirs s'inclinent de haut en bas, de la gauche vers la droite pour l'œil gauche et inversement pour l'œil droit. Le nez est proéminent, allongé à l'horizontale, long et arrondi à son extrémité. La bouche est grande ouverte, la langue en partie représentée. Il est le seul dont les sons qu'il profère sont visuellement figurés, laissant le soin au spectateur d'en imaginer la violence et le contenu. La détermination, la colère et l'agressivité sont déclinées sur un mode destiné à faire vivre au spectateur toute l'intensité d'une situation, en même temps que le souvenir qu'en a conservé l'un des héros juif du récit.

Le personnage de l'Arabe n'apparaît pas visuellement dans le champ de la représentation aux cases 8 et 10 de la planche (p. 52). Il est indirectement évoqué sur le plan lexical à travers les mots utilisés pour le décrire par le personnage du grand-père juif dans le souvenir qu'il a conservé au présent, des événements qu'il a vécus 45 ans auparavant, et auxquels les personnages arabes sont associés. Les mots qui décrivent son action sont plaqués sur une image du narrateur juif et de sa compagne, telle qu'elle s'est fixée dans sa mémoire et qu'il restitue pour son petit-fils en 1991. Le personnage appartient à un ensemble de personnes qualifiées d'« éléments hostiles » (case 6) qui imposent une lutte pour leur existence aux Juifs de Palestine, dans un rapport quantitatif qui leur est très défavorable (4 pour 2). L'information relative à leur armement « perfectionné et moderne » - case 8 - est démentie par le contenu de la case 6 de la même planche. L'affrontement se déroule en réalité entre personnes armées de gourdins et de bâtons (le couple juif) et d'une canne (une sorte de houlette), ou à mains nues (les assaillants arabes). Ceux-ci sont en définitive repoussés de l'endroit où le grand-père et ses compagnons ont établi leur localité, après un long combat dans des conditions pénibles, pendant la guerre israélo-arabe de 1948.

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe palestinien est catégorisée négative au niveau de l'image auquel il est associé. Appartenant à un groupe de personnes violentes et enragées, il décide de s'en prendre physiquement aux grands-parents des héros juifs du récit. Les déchaînements et détermination des Arabes n'ont d'égaux que la ténacité dont témoignent les habitants juifs de la localité qu'ils tentent de prendre d'assaut, à se défendre et à les repousser. Leur potentiel de destruction est le même que celui déployé par la foule juive, entourant deux jeunes Juifs israéliens un soir de célébration de la journée de l'Indépendance, des dizaines d'années plus tard. Les Arabes appartiennent au passé de la génération des Juifs israéliens, marqués par le combat qu'ils ont dû livrer pour défendre un lieu contre les conséquences de leur attaque meurtrière.

La représentation de l'Arabe est en réalité doublement négative car celui-ci incarne plus que la seule menace ayant réellement pesé sur les localités juives créées dans les années 1936-1939 en Palestine et auxquelles leurs habitants juifs ont dû faire face durant la guerre de 1947-1948. Il est également le symptôme du vide intellectuel et idéologique qui singularise la jeunesse juive israélienne, tout au moins dans les années 1990. L'Arabe projette une violence vers les Juifs israéliens en 1948, semblable à celle qui ressort de la foule juive, compacte, surexcitée un soir de fête nationale. C'est le comportement du plus grand nombre asséné au

plus petit, à l'image de la masse susceptible de piétiner l'un des siens au milieu d'un grand rassemblement. L'Arabe a disparu du lieu où se déroulent les festivités nationales en 1991. Il n'en subsiste que des traces dans la mémoire des anciens combattants juifs de 1948, et dans la difficulté que manifeste un individu à soutenir la confrontation avec une population incontrôlée. La foule juive à laquelle il faut résister pour traverser un lieu public et trouver une place pour assister à la fête qui s'y donne, est assimilée au groupe des assaillants dont l'Arabe a jadis fait partie. L'homme arabe est celui contre lequel il faut se battre pour survivre, en même temps qu'il rappelle à l'artiste Ouri Fink combien il peut être détruit à chaque instant par la foule qui l'entoure, avec laquelle il entretient un rapport oppressant, dont il ne peut pas se défaire. Bien que traité sur un mode humoristique, cette mise en parallèle des deux affrontements, fait ressortir la possibilité pour l'un et l'autre de se clore par une issue tragique. L'Arabe est celui contre lequel les jeunes Juifs israéliens ne se battent plus. Certains d'entre eux réalisent le projet pour lequel leurs grands-parents se sont battus – commémorer la fête de l'Indépendance à la maison en sécurité – en assistant à la télévision aux manifestations organisées pour cette occasion. Cette indépendance a été obtenue au sortir d'une guerre civile sanglant et du premier conflit israélo-arabe, c'est-à-dire à deux reprises suite à deux défaites arabes. Les personnages arabes incarnent donc « la peur éternelle » du Juif israélien – telle que la considère Ouri Fink – d'être détruit, y compris si elle ne figure plus que sous la forme d'un souvenir de ce qui a été, et d'un spectacle qui le commémore. La confrontation de l'individu avec la foule pour un jeune Juif israélien est le moyen pour lui de se rappeler inconsciemment la menace que l'Arabe a longtemps fait peser sur son existence, et, d'une certaine manière, continue à le faire. Si l'État où il vit peut lui offrir le moyen de participer en toute sécurité à la célébration de son indépendance, c'est parce que l'Arabe n'est plus l'élément hostile contre lequel il faut se battre. Il a été évincé en grande partie, symboliquement et physiquement, du territoire auparavant où il vivait et sur lequel s'est édiflée la souveraineté israélienne. Craindre de finir écrasé par une masse de personnes réunies un soir de fête pour un Juif israélien en 1991 sert à lui rappeler à quoi ses ascendants ont échappé en leur temps face à la menace arabe. L'Arabe symbolise à son corps défendant la dette contractée par les Juifs israéliens en 1991 à l'égard de la génération juive de 1948 qui a permis la création de l'État des Juifs (Israël).

Le personnage de l'Arabe est certes représenté négativement mais dans un univers marqué par la naïveté et l'humour. L'expression « territoire libéré » utilisée en 1991, renvoie au sens qu'elle prenait en 1948, lié à la guerre contre l'ennemi qu'il représentait. Rien de tels quarante ans plus tard, car pour échapper à la bataille pour l'occupation d'un lieu depuis lequel il est possible de voir à un spectacle, le jeune Juif israélien peut maintenant rester chez lui devant son poste de télévision.

c. 'Avodah 'ivrit [Travail hébreu]. In FINK, Ouri. *Zbeng!* 3, 1991.

1. Le contexte historique et narratif de l'œuvre

a. La situation et l'environnement socio-historique.

Les habitants arabes vivant en Cisjordanie et dans la bande de Gaza, passés sous contrôle de l'État d'Israël en juin 1967 et décrétés territoires militaires fermés, travaillent sur son sol à peine la guerre israélo-arabe terminée. Le Comité des ministres chargé des questions économiques définit, au niveau législatif et politique le cadre dans lequel se déroule cette activité. Il autorise officiellement le 14 juillet 1968 les travailleurs arabes de ces territoires d'entrer et de travailler en Israël. Les mêmes salaires et avantages sociaux que leurs homologues israéliens sont accordés par décision gouvernementale. Cette égalité entre travailleurs israéliens et palestiniens vaut pour le coût qu'ils représentent pour leur employeur, non sur les conditions de travail (décision de la Cour suprême de justice, 1991).

L'Autorité de la population et de l'émigration verse entre 1970 et 1994 le salaire net à l'ouvrier arabe palestinien vivant dans les territoires occupés. Celui-ci relève, en matière d'embauche et de droit du travail, de la législation israélienne (décision de la Cour suprême de justice, 2007). Des permis de sortie généraux spécialement édités pour lui dès 1972, grâce auxquels il entre librement sur le sol israélien, de 5 heures du matin à 1 heure du soir. Cette liberté de circulation ne souffre d'aucune restriction. La force de travail palestinienne est employée sur le sol de la puissance occupante, une situation qui permet de maintenir le taux de chômage en Cisjordanie et dans la bande de Gaza, sous la barre des 5 % dans les années 1980 et 9 à 10 % en 2000, soient des niveaux très faibles.

De 1967 à 1993, l'État d'Israël organise exclusivement la vie économique de tous les territoires qu'elle occupe après 1967. Il dispose ainsi pendant 20 ans d'un réservoir de main-d'œuvre bon marché et flexible, composé de personnes arabes non citoyennes de l'État d'Israël. Le nombre de celles qu'il emploie sur son sol s'accroît constamment depuis 1970. L'économie israélienne devient dépendante de la force de travail arabe palestinienne jusqu'au déclenchement en 1987 de la première Intifada. Elle pare aux pénuries en personnel que connaissent les secteurs délaissés par les salariés juifs, pour l'essentiel le bâtiment et le secteur des services où seul un niveau de formation basique est demandé. Les employeurs israéliens protestent en 1991 contre la contraction du nombre d'Arabes palestiniens venus de Cisjordanie et de la bande de Gaza employées hors de ces territoires. Cette diminution profite aux travailleurs émigrés dont l'embauche s'accroît proportionnellement.

Les Arabes palestiniens sont en 1991, et plus encore après les Accords d'Oslo en 1993, considérés comme une population « politique » contrairement aux nouveaux arrivants recrutés. De nombreux Arabes palestiniens travaillent par ailleurs en Cisjordanie, dans les colonies établies sur des terres confisquées par la puissance occupante, et qui, depuis 1967, contribuent à leur développement. Cette situation se prolonge après 1993 et la mise en œuvre des Accords d'Oslo.

L'éviction de ces travailleurs commence avec le soulèvement des Arabes palestiniens des territoires occupés depuis 1967. Leur entrée en Israël est fortement restreinte en réaction à une série d'actes criminels (attaques mortelles au couteau) commis par des personnes qui en sont originaires. Des cartes d'identité vertes sont éditées après 1988 pour ficher les travailleurs palestiniens de Cisjordanie interdits d'entrée en Israël pour des raisons sécuritaires. Depuis juin 1989, la délivrance aux habitants arabes de Cisjordanie et de Gaza d'un permis de travail est conditionnée à la possession d'une carte magnétique. L'administration civile, relevant du ministère de la Défense, octroie ce permis de travail aux seules personnes satisfaisant à des critères sécuritaires. Dans un contexte politico-militaire dégradé, les territoires occupés font l'objet de bouclages à répétition. L'autorisation permanente de sortie validée en 1972 est supprimée en 1991 durant la guerre du Golfe. Les habitants des territoires occupés doivent disposer d'un permis individuel pour travailler en Israël. Le badge devient général en mars 1993, après une attaque menée en Israël par des Arabes des territoires occupés (6 citoyens et 6 soldats israéliens tués). L'entrée en Israël pour des raisons professionnelles est interdite à la sa population arabe. Cette règle souffre de quelques exceptions qui permettent à certains individus d'y entrer. Les accords de Paris signés entre l'OLP et l'État d'Israël rappellent encore la libre circulation des personnes. Les bouclages se succèdent néanmoins entre 1994 et 1997, suite à de nombreux attentats-suicides commis sur le sol israélien.

Les Arabes palestiniens de 1967 à 1993 se rendent librement en Israël, les interdictions d'entrer et de séjourner étant une exception à cette règle. Après 1993, celle-ci devient, les bouclages plus ou moins permanents des territoires aidant, la règle. La possibilité de pénétrer sur le sol israélien présente un caractère dès lors exceptionnel. L'autorisation est donnée sur une base individuelle, en fonction de critères très stricts à remplir, une situation perdurant

la décennie suivante. L'État d'Israël impose en effet 132 jours de bouclage aux territoires occupés en 2005 et 78 jours de bouclage en juin/juillet 2006.

Quelques données statistiques donnent la mesure du phénomène du séjour pour des raisons professionnelles en Israël d'une population arabe issue des territoires occupés voisins. La main d'œuvre salariée en Israël est constituée en 1970 pour 21 % d'Arabes palestiniens originaires de Cisjordanie et de la bande de Gaza. Ce chiffre est ramené à 7,2 % en 1984, 6 % en 1992, 6,5 % en 1994 et 2,6 % en 1997. De 1993 à 2014, cette population diminue de 22 %, recouvrant un ensemble de 90 000 travailleurs en 2014 (2,3 % de l'ensemble des salariés israéliens).

Les Arabes palestiniens des territoires occupés par l'État d'Israël et travaillant sur son sol forment un ensemble de 20600 personnes en 1970 (14 700 de Cisjordanie et 5 900 de la bande de Gaza), 66 300 en 1975 (40 400 de Cisjordanie et 25 900 de la bande de Gaza), 89 200 en 1985 (47 500 de la Cisjordanie et 41 700 de la bande de Gaza), 108 000 en 1990 (65 000 de la Cisjordanie et 43 000 de la bande de Gaza), 112 560 en 1992 (72 500 de la Cisjordanie et 43 100 de la bande de Gaza).

En 2015, 23 000 Arabes palestiniens de Cisjordanie travaillent dans les colonies et 83000 autres travaillent en Israël même. Ils sont essentiellement embauchés dans des activités à risque, fatigantes et usantes. Pour 63,6 % d'entre eux en 2015, ils travaillent en Israël, dans le bâtiment et pour 11,1 % dans les hôtels et restaurants. Un travailleur arabe palestinien subvient aux besoins de 6 à 7 personnes établies en Cisjordanie.

Les travailleurs arabes palestiniens sont employés en Israël en 1995 à raison de 16 % d'entre eux, en 1999 de 22 % d'entre eux et en 2005 de 10 % d'entre eux (tous de Cisjordanie). Ils sont 110 000 à travailler en Israël à la veille de la seconde Intifada (un quart de la force de travail locale). L'emploi d'Arabes palestiniens entre 1968 et 1992 dans l'économie israélienne témoigne de l'interdépendance existant entre la société juive israélienne et les émigrants de la société arabe palestinienne sous occupation.

Entre 1988 et 2008 des centaines de milliers de travailleurs venus de 72 pays différents arrivent en Israël et évincent les travailleurs arabes du marché du travail. 9,6 % de la main-d'œuvre employée est constituée de travailleurs émigrés en octobre 2002, soit 24 000 personnes. Selon les estimations, 60 % des travailleurs émigrés séjournent illégalement dans les années 2000 en Israël. 12 % de la main-d'œuvre salariée à la même époque est composée de travailleurs émigrés (Arabes des territoires occupés et émigrants d'autres pays).

b. Résumé de l'intrigue de la série¹⁸¹⁹

Yossi Rabid, le patron du restaurant Houmous Sebaba sert seul les nombreux clients qui se pressent pour manger chez lui. Débordé, il en fait attendre certains et se trompe parfois sur les commandes (case 1, p. 98). Gal, Yitshaq et son père doivent ainsi patienter car selon le propriétaire, « c'est un peu tendu. » (case 2). Contraint en effet de licencier Ahmed, son serveur, car « ne pouvant plus supporter tous ces bouclages et ces grèves », il leur avoue ne pas avoir réussi à trouver de remplaçant : « aucun Juif n'est prêt à travailler comme serveur et homme de ménage¹⁸²⁰ » (case 4). Yitshaq lui annonce connaître un jeune homme qui a besoin d'argent et serait heureux de travailler pour subvenir à ses besoins « au lieu de ruiner ses parents ». Appelant son fils Gal et le voyant danser au milieu de la salle, il le somme de le rejoindre immédiatement (cases 4 à 7). Gal, le lendemain prend son service, vêtu d'un tablier blanc et reçoit un balai de la part du patron pour effectuer ses tâches de ménage (case 8). À peine Yossi a-t-il eu le temps de commencer à travailler sur sa comptabilité, qu'il entend des clients crier, demandant le serveur (cases 9 et 10). Le nouveau serveur, indifférent en effet aux hurlements

¹⁸¹⁹ La série occupe les pages 98 à 101 de l'album.

¹⁸²⁰ Ce propos du personnage traduit parfaitement la dimension ethnique omniprésente dans les rapports sociaux israéliens et les stéréotypes qui lui sont associés.

des clients excédés, un casque de baladeur sur les oreilles, joue de la guitare sur son manche à balai et chante à tue-tête « je t'attendrai dans les champs. » (case 11). Gal après s'être fait pincer l'oreille, peste contre les instructions de son patron, sur le ménage et les clients à satisfaire (case 12). À l'un d'entre eux qui se plaint d'avoir sur sa table un plat de de houmous avec un œuf alors qu'il en avait commandé un sans, Gal, sans façons, retire à la main les œufs du plat qu'il vient de lui servir (cases 13 à 15). Un plat de houmous dégoulinant sur la tête, il déclare à son patron que les clients ne l'aiment pas et qu'il doit démissionner tout en assurant qu'il travaillera jusqu'à ce qu'un remplaçant lui soit trouvé (cases 1 et 2, p. 99). Le patron, le lendemain, en lieu et place de son serveur Gal, découvre son frère jumeau Yaron, finissant d'installer une machine dénommée « préparateur d'une pita au houmous automatique » (cases 3 à 7). L'invention, loin de donner les résultats escomptés, s'emballe et blesse un client qui, happé par la machine, lance des appels désespérés au secours (case 9). Yitshaq, s'excusant pour le comportement de ses fils, propose les services de sa fille, une suggestion déclinée par le patron du restaurant, complètement découragé (case 13). Sigal et Gal, attablés au restaurant, discutent, la première s'agaçant de l'indifférence du second « pour toutes les manifestations » auxquelles elle participe (case 1, p. 100). Le garçon l'informe du licenciement du serveur suscitant l'indignation de Sigal face à l'indifférence générale pour cette situation, en particulier la difficulté du patron à s'en sortir seul. Gal, sans crainte pour ce dernier, ne se plaint que de la faim qu'il éprouve (case 2). Le patron appelé pour l'occasion Dany¹⁸²¹, sort de sous la table où il finit de prendre la commande des deux clients, leur avouant son besoin de trouver un « employé normal » (cases 3 à 5). Sigal se propose alors comme serveuse, en s'affirmant différente de tous ces jeunes jamais concernés par quoi que ce soit, « comme Gal » (cases 6 et 7). La jeune fille embauchée apporte les premiers plats, rendant confiance son employeur (case 8). À un habitué du restaurant commandant quotidiennement son plat de houmous, elle l'informe des risques encourus à mal se nourrir (crise cardiaque et maladie intestinale). Déclinant son appartenance à une association de lutte contre le cholestérol, elle se lance dans une explication sur l'effet négatif de l'huile sur la santé, à l'intention de tous les clients attablés (cases 9 à 13). Étonné par le silence qui règne dans la salle du restaurant, alors qu'il s'agit d'une heure d'affluence, le patron trouve Sigal seule, attablée dans cette dernière (case 14 p. 100 et case 1 p. 101). Le patron très inquiet par cette désertion de sa clientèle, interpelle Gal à l'extérieur. Celui-ci lui exprime son ras-le-bol d'entendre les exposés de biologie de Sigal (case 3). La jeune fille, licenciée, prend la nouvelle avec philosophie, n'ayant cherché qu'à aider le patron du restaurant (case 4). Gal s'attable alors avec un camarade dans le restaurant et reçoit un plat de houmous sur sa table violemment lancé par le serveur. Il hurle alors son mécontentement pour ne pas avoir reçu le plat qu'il a commandé. Il l'enjoint grossièrement et brutalement de consommer le mets servi, ce que Gal effrayé accepte hypocritement de faire (case 9). Le silence dans la salle inquiète de nouveau le patron, qui découvre Acher attablé, seul dans le restaurant (cases 10 et 11). Hêlant à nouveau Gal à l'extérieur pour comprendre les raisons de son départ, il l'entend lui dire qu'il ne s'est pas plaint par peur d'être blessé par Acher, mais qu'il ne veut pas rester sachant qu'il reçoit déjà des coups de sa part au lycée (cases 12 et 13). Dany, anciennement Yossi, se rend « déguisé » en Arabe au village (ou dans un camp de réfugiés), dans lequel semble habiter l'ancien serveur qu'il a licencié (case 14).

c. Résumé de la scène représentée à la case 14

Dany, « déguisé » en Arabe, arrive dans le village (ou le camp de réfugiés) où semble habiter Ahmed son ancien serveur licencié et qu'il vient rechercher appelant « Ahmed !, Ahmed ! » Il voit sortir des enfants et des adultes qui, pour les uns se nomment Ahmed, pour les autres connaissent un Ahmed et pour certains voient en lui un Juif fou. Une femme ne lui prête aucune attention et continue son chemin.

¹⁸²¹ Le personnage semblait jusqu'alors s'appeler Yossi.

2. Figure de l'Arabe palestinien (et autre).

I. Projection imaginaire et transcription visuelle.

Le personnage d'Ahmed est dépeint sans être représenté comme un homme qui travaille habituellement comme serveur dans le restaurant Houmous Sebaba. Quelques temps auparavant il a été licencié par son patron, prénommé Yossi Rabid puis Dany (peut-être Rabid), excédé par les bouclages et les grèves qui, semble-t-il, l'empêchaient d'assurer ses heures de travail. Rien n'indique explicitement qu'Ahmed soit directement lié à ces deux phénomènes. L'homme arrive peut-être en retard sur son lieu de travail, ou ne s'y rend pas en raison de certains développements du conflit israélo-palestinien, ou de tensions sociales existant en Israël ou dans les territoires que cet État occupe depuis 1967. Il ne peut, en tout état de cause, honorer les termes de son contrat de travail sur la base duquel il a été engagé. L'homme, à travers la description des tâches qu'un serveur doit exécuter et la capacité à d'éventuels remplaçants juifs de les effectuer, est montré à la fois comme étant chargé de satisfaire les besoins des clients¹⁸²² et de maintenir la propreté du restaurant. Il apparaît comme un homme qui subit les effets d'un contexte très tendu et qui, financièrement, n'arrivant pas à travailler, en devient la victime. Son sort n'émeut pas les jeunes clients qui fréquentent l'établissement où il travaille. Les réactions de ces derniers oscillent entre une parfaite indifférence (Gal) et une méconnaissance des effets d'un licenciement pour un serveur d'origine arabe (Sigal). Le premier ne semble pas concerné par autre chose que lui-même, la seconde défendant la cause d'un patron de restaurant n'arrivant pas à faire fonctionner son établissement seul, après avoir lui-même licencié son employé. La cessation de cette activité plonge le restaurateur, pour la jeune fille, dans une situation plus délicate que celle née de la difficulté du serveur à se rendre journalièrement sur son lieu de travail. Sigal est soucieuse de prévenir les clients amateurs de mauvais régimes alimentaires et des dangers qu'ils courent à continuer de se nourrir de la sorte. Constatant l'indifférence des clients à la situation dans laquelle se débat le patron du restaurant, elle se sent obligée d'y remédier. Les deux Israéliens sont en réalité parfaitement étrangers au sort d'un employé arabe qu'ils cotoient pourtant tous les jours. Ses conditions de vie et de travail n'interpellent guère la jeunesse juive et laïque de Tel Aviv.

Le personnage de l'Arabe est également représenté sous les traits d'un « faux Arabe » - le restaurateur juif israélien Yossi Rabid, vêtu du déguisement dont il s'est affublé pour se faire passer pour un Arabe afin de rechercher « incognito » dans le camps de réfugiés où il vit, l'employé arabe qu'il a licencié quelques temps auparavant. Ce déguisement se compose d'un kéfieh blanc fixé au sommet de son crâne par un *agal* noir, une sorte de pull à manches longues vert et un pantalon noir. L'homme s'est affublé d'une moustache noire et épaisse en forme d'accent circonflexe. De son kéfieh dépassent des mèches de sa chevelure rouquine. Cette information ajoutée à l'utilisation des mêmes vêtements – hormis le kéfieh – le révèlent dans sa situation d'employeur juif israélien perdu au milieu d'un environnement arabe, auquel il ne comprend pas grand-chose et qu'il pense berner par un stratagème très grossier.

Une troisième série de personnages arabes est figurée dans le récit : les habitants du village (ou du camp de réfugiés) dans lequel le serveur arabe vit habituellement. Ce groupe de personnages semble correspondre à de « vrais Arabes » dans la description qu'en propose le dessinateur. Trois enfants en bas âge entourent le restaurateur. Les traits de l'un d'entre eux représenté en arrière-plan, sont indistincts. Les deux autres encadrent de part et d'autre ce personnage. Le premier s'adresse à un adulte, en lui disant : « Ahmed c'est pour toi. » Les cheveux frisés, brun clair, le premier est vêtu d'un pantalon bleu et d'un maillot rosé. De son visage rond ressortent deux petits yeux figurés par deux points noirs, deux sourcils esquissés et un nez rendu par un trait de forme concave. Le second enfant porte un pantalon rose et

¹⁸²² Le dessinateur ne crée pas dans son récit de personnage de cuisinier et ne consacre pas de scène dépeignant la préparation des plats servis ensuite par le personnage du serveur arabe.

un maillot bleu. Ses cheveux brun foncé sont légèrement ondulés. Son visage également rond donne aussi à voir essentiellement deux petits yeux représentés sous forme de points noirs et un nez et une bouche rendus par deux minuscules tâches de même couleur. Les trois enfants regardent l'intrus avec le même air étonné, ne semblant pas déceler le subterfuge qu'il a utilisé pour entrer dans leur village. L'environnement humain est également composé de quatre adultes, deux d'entre eux prolongeant sur la gauche le personnage du restaurateur, les deux autres sur la droite. Le premier d'entre eux, peut-être le père de l'un des enfants, sort par une porte pour identifier l'origine des appels lancés pour retrouver un certain Ahmed. De son visage ressortent des cheveux frisés brun, une moustache noire et épaisse et un nez rond et proéminent. L'homme dans une sorte d'expression entendue constate : « un Juif fou ! ». Le deuxième personnage sort son visage par l'entrebâillement d'un rideau et répond à l'appel lancé par le visiteur - « Ahmed ! Ahmed ! » - par un : « tu m'as appelé ? ». Le personnage porte un pantalon marron clair et un pull vert. Une épaisse moustache noire légèrement recourbée lui barre la partie basse de son visage. Deux petits points noirs et un nez long et proéminent – saisis de face – complètent le visage arrondi de la personne. Le troisième personnage sort sa tête par l'entrebâillement d'une porte après avoir entendu les cris. Il porte un pantalon beige et un haut couleur brun rouge. Ses cheveux noirs et lisses sont complétés d'un long collier de barbe. Un nez proéminent et allongé à verticale prolonge son visage. Ses yeux sont représentés par deux petits cercles surmontés de deux petits traits en guise de sourcils. Il observe l'homme, silencieusement et très surpris. Un quatrième personnage s'éloigne du premier plan sans prêter attention à la présence d'un homme à la recherche d'un habitant prénommé Ahmed. Celui-ci semble être une femme couverte du sommet du crâne au bas de ses jambes par une *abaya* que prolongent des chaussures traditionnelles, orientales – peut-être des babouches. Elle porte sur la tête, tenu en équilibre, un plateau rempli au contenu inidentifiable. Deux autres personnes, non incluses dans le champ de la représentation répondent à l'appel de Dany, le premier en disant : « on m'appelle Ahmed ! », le second par : « moi aussi ! ». Sur un ensemble de sept personnes visibles, cinq adultes et deux enfants, quatre personnes se prénomment Ahmed. Deux autres non apparentes, portent également le même prénom.

II. Catégorisation du dessin.

Le personnage de l'Arabe : l'absent présent

Le personnage de l'Arabe est catégorisé de manière positive au niveau de l'image qui lui est associée, bien qu'il ne soit qu'évoqué par les héros juifs du récit et ne soit pas représenté sur le plan visuel. Le serveur et homme de ménage Ahmed effectue le travail que le jeune Juif israélien ne veut ni n'arrive pas à faire. Sans lui, le restaurant Houmous Sebaba fonctionne mal. Il est licencié à cause d'évènements dont il n'est pas responsable (grèves et bouclages des territoires occupés). Pour l'employeur qui l'a licencié, il est indispensable, « à l'usage », au point de partir le rechercher (pour vraisemblablement le réembaucher). Personne d'autre que lui ne peut le seconder. L'Arabe, devenu absent, se déplace visuellement, du champ de la représentation habituelle des jeunes Juifs israéliens, (scène avec des personnages juifs) à celui de la représentation de son signifiant vestimentaire, qui l'associe à une communauté d'appartenance symbolique plus que réelle. Son travail est un paramètre participant d'une relation judéo-arabe de type social (relations employé-employeur et client-serveur). Il ne représente pas une cause pour laquelle un jeune Juif israélien accepte de se mobiliser, même si sa disparition lui rend moins agréables les moments passés dans son restaurant favori, voire conduise à le faire cesser de s'y rendre. Aucune information ne laisse entendre que ce personnage d'Arabe, prénommé Ahmed, cautionne la lutte nationaliste menée par les représentants de son camp, notamment ses aspects violents, voire sanguinaires. Ils expliquent pourtant, tout du moins indirectement, son licenciement, dans la lecture de l'évènement qu'en propagent les autorités israéliennes. Aucune indication ne fait non plus état d'un sentiment de colère qu'Ahmed tournerait contre les instances représentatives de « son camp » - au sens

propre et figuré à la fois - né de la responsabilité qu'il leur attribuerait dans la perte de son moyen de subsistance.

Le personnage de l'Arabe : les voisins d'Ahmed

L'environnement socio-humain arabe dans lequel fait irruption le patron d'Ahmed, englobe sept personnes visibles et deux présentes seulement dans l'évocation de leurs propos qu'en proposent les bulles qui leur sont associées. Échantillon de la population arabe auquel se confronte un Juif israélien « déguisé » en Arabe palestinien ; sa représentation est catégorisée comme positive au niveau des images qui lui sont associées. L'un des habitants arabes du village identifie immédiatement le nouveau venu comme étant un Juif sous les vêtements qu'il porte en le qualifiant de « Juif fou¹⁸²³ ». Il ne met pas un terme à l'étrange coexistence qu'initie ce Juif bizarre portant un kéfieh arrivé au milieu de son village (ou du camp de réfugiés où il habite). Le rapport numérique favorable à la partie arabe (1 à 8) n'est pas vu comme menaçant pour l'intégrité physique du Juif – un peu égaré. Les voisins d'Ahmed connaissent des conditions de vie que ne semblent pas les rendre belliqueux ni en proie à des sentiments négatifs ou hostiles aux Juifs ou aux Israéliens. Ahmed, au milieu d'un environnement composé de jeunes Juifs israéliens, et le « faux-Arabe » et Juif Yossi-Dany Rabid au milieu d'un lieu d'habitation et de peuplement arabe constituent deux moments possibles de coexistence judéo-arabe bien que les uns et les autres continuent d'être inscrits dans leur propre univers. Le partage d'un lieu de restauration n'est pas encore le signe d'une relation amicale et d'échange mais il en constitue les prémices ou tout au moins l'idée que cette utopie est possible. La fréquentation de jeunes Juifs israéliens ne bascule pas dans l'amitié, ni n'est suffisamment profonde pour les interpellier sur son sort, ou les faire prendre son parti. Le titre de l'épisode, « Travail hébreu » en ce qu'il renvoie à l'épisode historique, des années 1929-1939 des relations judéo-arabes en Palestine, dit de la « conquête du travail (hébreu)¹⁸²⁴ » souligne combien l'utopie sioniste est démentie par la réalité socio-économique. Combien aussi l'application d'un dogme idéologique (faire travailler seulement des personnes juives dans un lieu de restauration israélien) dérange la vie au quotidien, somme toute douillette, menée par la jeunesse juive locale, dans des proportions très modestes. Comparé notamment aux conséquences de son renvoi pour un habitant arabe de Cisjordanie.

Le personnage de l'Arabe tel que le dépeint Ouri Fink correspond à l'Arabe bien-aimé – Aravi Nehmad – la personne désignée ainsi est un Arabe israélien accepté et aimé du public juif. L'emploi de l'expression a un caractère ironique car elle s'oppose à la situation des autres Arabes israéliens¹⁸²⁵ citoyens ou non de l'État d'Israël, considérés comme bien moins « sympathiques » que les premiers.

¹⁸²³ L'expression arabe, translittérée en français (caractères romains), utilisée est *yaoud madjnoun*.

¹⁸²⁴ La notion de « conquête du travail » est conçue par les leaders des mouvements sionistes socialistes arrivés en Palestine durant la seconde vague d'émigration juive (1904-1914). Recouvrant le recrutement d'un personnel juif dans toutes les branches de l'économie juive, dans une logique éthique et productiviste, elle prône l'embauche exclusive de travailleurs juifs par les entreprises et patrons juifs dans le but de permettre le développement de cette économie. Des militants sionistes socialistes et syndicalistes de la CGTEY dissuadent physiquement les ouvriers arabes embauchés par des propriétaires de plantations juifs de gagner leurs lieux de travail situés dans leurs propriétés agricoles et autres. David Ben Gourion défend idéologiquement ce programme en tant que secrétaire général de la CGTEY (1921-1935), dans son livre *'Avoda 'ivrit* [Travail hébreu] paru en 1932. L'amendement (1995) à la Loi sur « l'égalité des opportunités au travail » interdit la discrimination pour des raisons communautaires dans le travail. La notion de « préférence juive » inhérente au « Travail hébreu » devient, en raison de son caractère discriminant, illégal.

¹⁸²⁵ ROSENTHAL, Rovik. *Milon ha-slang ha-maqif* [Dictionnaire de l'argot complet]. Jérusalem : Keter, 2005. 419 p. Entrée « 'Aravi néhmad » p. 285.

d. *Mitqafat man'a* [Attaque préventive]. In FINK, Ouri. Zbeng/3, 1991.

1. Le contexte historique et narratif de l'œuvre

a. Situation et environnement socio historique de l'œuvre

La première guerre du Golfe (1991), appelée côté irakien « Mère de toutes les batailles » ou Opération « Tempête du désert » coté États-Unis, est l'évènement majeur survenu au Moyen-Orient à la fin 1990-début 1991. Une coalition militaire réunie autour des États-Unis et placée sous le commandement du général américain Norman Schwarzkopf (1934-2012) reconquiert la principauté du Koweït, envahie (2 octobre 1990) puis totalement occupée par l'armée irakienne (4 août 1990). Le Conseil de sécurité des Nations unies, considérant cette action comme illégale, vote les résolutions 660 (2 août 1990, condamnation de l'invasion), 661 (6 août 1990, sanctions économiques imposées à l'Irak) et 678 (ultimatum lancé à l'Irak s'achevant le 15 janvier 1991).

L'offensive internationale des Alliés (34 pays dont 32 fournissant des contingents militaires) démarre le 17 janvier 1991. Entamée par une attaque massive de l'aviation américaine, elle se poursuit par une attaque terrestre de 100 heures. L'armée irakienne s'écroule, une situation qui entraîne quelques semaines plus tard la fin de l'occupation irakienne du Koweït. Le président américain George Bush père¹⁸²⁶ (1924 – 2018) annonce le 28 février 1991 la libération de la principauté et l'instauration d'un cessez-le-feu. Celui-ci est accepté, en même temps que la résolution du Conseil de sécurité qui le proclame, par l'Irak le 3 mars 1991. Les 2 phases de la guerre (« Bouclier du désert », 2 août 1990 – 16 janvier 1991 ; « Tempête du désert », 16 janvier 1991 - 3 mars 1991) coûtent globalement la somme de 32 milliards et 893 millions de dollars. Le bilan en pertes humaines est, pour les États-Unis, de 383 morts et 467 blessés ; la Grande-Bretagne de 47 morts ; l'Arabie Saoudite de 24 morts, la France de 2 morts et le Sénégal de 92 disparus. Les pertes irakiennes sont bien plus lourdes : entre 158 000 morts (hommes, femmes et enfants ; estimation du Pr. Beth Daponte) et 205 000 morts (2^e estimation du Pr. Beth Daponte). D'autres évaluations renvoient à la baisse le nombre des tués (80 à 100 000 morts, estimation du Pr. Judith Yaphe, National Defense University). Le consensus scientifique se fixe finalement en 2003 autour d'un chiffre compris entre 10 et 20 000 soldats irakiens tués auxquels se rajoutent entre 1 000 et 2 000 civils disparus.

Le président de la République d'Irak, Saddam Hussein¹⁸²⁷ (1937 – 2006), annonce, avant même l'entrée au Koweït des troupes de la coalition, que le déclenchement d'une guerre contre son pays le conduira à frapper l'État d'Israël, en usant d'armements pourvus en munitions chimiques. L'Irak affirme posséder des stocks de ce moyen de destruction massive lui permettant de rayer la moitié d'Israël de la carte, si elle est attaquée. Dès le début du conflit, le gouvernement israélien fait distribuer des kits de protection contenant un masque à gaz et des doses d'Adrothin en prévision d'une attaque chimique irakienne, via notamment des missiles à ogive chimique (chargés de gaz Sarin). Des informations relatives au calfeutrage d'une pièce

¹⁸²⁶ Né BUSH, George Hebert Walker (1924, Milton, Massachusetts – 2018, Huston, Texas, États-Unis), il exerce les fonctions de président des États-Unis (41^e, 1989 - 1993). D'abord directeur de la CIA (1976 – 1977), ambassadeur des États-Unis aux Nations unies (1971 – 1973) et Vice-président des États-Unis (1981-1989) aux côtés de Ronald Reagan, sa carrière présidentielle est marquée par la conclusion de l'accord bilatéral Start II en 1993 avec le président de la Russie, Boris Yeltsin (1931-2007), prévoyant des réductions et limitations des armements offensifs stratégiques, l'invasion de Panama (1989, capture du président autocrate et trafiquant de drogue Noriega) et la guerre du Golfe (1990 – 1991, libération du Koweït occupé par l'Irak). Il est défait aux élections présidentielles de 1993 par Bill Clinton.

¹⁸²⁷ Né HUSSEIN, Saddam Hussein Abd Al-Majid Al-Tikriti. Saddam Hussein exerce les fonctions de président de République d'Irak (1979 – 2003), un pays qu'il le dirige au nom du parti socialiste Baath de façon autoritaire et tyrannique. Le leader arabe engage son pays dans la guerre avec la République d'Iran (1980-1988), pour un litige frontalier, et dans celle du Golfe (1990-1991), suite à l'annexion du Koweït le 2 août 1990. Les deux conflits se soldent par deux échecs notables. Dictateur, il règne sur le pays grâce à l'armée, un appareil policier et les ramifications du parti Baath. La politique de développement du pays, menée par le régime bathiste, avant et sous la présidence de Saddam Hussein, est basée sur l'exploitation de ressources pétrolières. Elle connaît de réels succès durant ses premières années (réforme agraire, alphabétisation...).

dans le logement où vivent les personnes sont diffusées pour le cas où ses attaques se produiraient. Les premiers missiles sol-sol à longue portée de type Scud, s'abattent sur l'État d'Israël dans la nuit du 17 au 18 janvier 1991. Le gouvernement, pris de cours durant cette première journée de bombardement, reste sans réaction officielle. L'impact psychologique sur la population israélienne est dévastateur et se traduit par un sentiment de peur généralisé et la fuite des habitants du centre du pays vers la Galilée et le Néguev. 38 missiles s'abattent sur le sol israélien durant la guerre du Golfe, touchant essentiellement les régions de Gouch Dan, du golfe de Haifa, du désert du Néguev et de la Samarie occidentale.

Les attaques irakiennes visent à faire réagir l'État d'Israël et à fissurer la coalition engagée dans la guerre contre elle, à laquelle appartiennent quelques États arabes. Des opérations de représailles israéliennes sont rapidement planifiées et des commandos parachutistes sur le point d'être envoyés en Irak. La mission est annulée à la dernière minute, suite à un appel direct du Secrétaire d'État américain Dick Cheney¹⁸²⁸ (1941-). Le président George Bush père exerce personnellement des pressions sur le Premier ministre israélien Yitshaq Shamir (1915-2012) dans le sens d'une retenue de l'État hébreu, car il craint qu'une réponse militaire de sa part ne pousse la Syrie et la Jordanie à entrer en conflit contre lui.

Les États-Unis livrent en compensation des batteries de missiles Patriot de type MIM-104, destinées à intercepter les missiles irakiens et à protéger la population israélienne. Sur les 38 missiles irakiens atteignant le sol israélien, 27 d'entre eux y parviennent après le déploiement des missiles Patriot (17 étant interceptés, les 10 autres tombant sur des zones non comprises dans le rayon de protection des missiles Patriot). Un missile irakien s'abat le 23 janvier 1991 dans la banlieue de Tel Aviv, provoquant la mort de 3 personnes et en blessant 96 autres. Les attaques irakiennes contre l'État d'Israël provoquent, directement ou non, la mort de 77 personnes, 13 d'entre elles mourant étouffées suite à une mauvaise utilisation du masque à gaz et beaucoup d'autres en raison d'accidents cardiaques. Les dégâts matériels sont considérables (1 302 maisons, 6 142 appartements et 23 immeubles publics détruits). Le coût généré par la guerre du Golfe pour l'État d'Israël se traduit par un accroissement à hauteur de 500 millions de dollars du budget de la Défense, augmentés de 100 millions de dollars supplémentaires pour la défense civile. Sur le milliard de dollars d'indemnisation demandé par l'État d'Israël, le comité spécial des Nations unies, chargé d'évaluer le montant des compensations, lui attribue, en juin 2001, 74 millions de dollars.

Les Arabes palestiniens installés au Koweït depuis les années 1948-1949 essuient également les conséquences tragiques du conflit enclenché par l'envahissement irakien de la principauté où ils vivent. Arrivés avec la découverte du pétrole dans la principauté du Koweït, les premiers d'entre eux exercent immédiatement des activités de fonctionnaires, d'enseignants et d'ouvriers. Le Koweït, ne disposant pas d'une administration et de l'infrastructure nécessaires au fonctionnement d'un État moderne, les embauche massivement.

La communauté arabe palestinienne s'enracine dans la principauté et entretient de très bonnes relations avec le gouvernement koweïtien jusqu'à la crise du Golfe en 1990. Les Palestiniens constituent dans les années 1950 7,3 % de la population du pays (16 % des étrangers), un chiffre qui explose en 1965 (16,6 % de la population locale et 31,4 % des étrangers) et encore plus en 1975 (204 000 personnes). L'OLP, instance représentative palestinienne, est autorisée à faire fonctionner son propre réseau scolaire de 1968 à 1976. Les relations entre la centrale palestinienne et le gouvernement du pays sont excellentes, ce dernier autorisant même l'organisation nationaliste à prélever une taxe de 5 % sur les revenus des salariés palestiniens qu'elle dirige. La situation change radicalement en août 1990, à un moment

¹⁸²⁸ Né CHENEY, Richard Bruce (1941, Lincoln, Nébraska, États-Unis). Il exerce les fonctions de secrétaire à la Défense (1989-1993) et de vice-président des États-Unis (2001-2009). L'homme occupe également de hautes fonctions dans le secteur économique (Hally Burton Company).

où la population arabe palestinienne établie au Koweït compte 400 000 personnes. Les dirigeants palestiniens sont divisés sur la question de l'occupation de la principauté par l'Irak, estimant que la fin de l'occupation par ce pays doit intervenir avec la fin de celle des territoires conquis par l'État d'Israël en juin 1967. D'autres, majoritaires, sont choqués par l'invasion irakienne. Les soldats irakiens s'adonnent au pillage, les forces de sécurité arrêtant en masse et pratiquant la torture durant les interrogatoires. 200 000 palestiniens quittent le Koweït durant la guerre du Golfe. De nombreux autres habitants sont intimidés et harcelés. Un seul rassemblement est organisé en soutien à l'émir du Koweït (5 août 1990) pendant l'occupation irakienne. 5 000 Palestiniens sont emprisonnés par les forces de sécurité irakiennes, celles-ci les soupçonnant d'appartenir aux réseaux de la résistance koweïtienne, luttant contre la présence militaire irakienne. 150 000 personnes d'origine palestinienne demeurent au Koweït à la fin 1990. Elles vivent dans des quartiers séparés et sont soumises à des raids irakiens. 70 % des Arabes palestiniens refusent d'exercer leur métier pendant la guerre du Golfe. Un certain nombre d'autres continuent d'exercer leur activité au sein de l'administration, permettant à la population locale de survivre pendant l'occupation. Les Arabes palestiniens accueillent en réalité favorablement la fin de cette dernière. Les Koweïtiens les attaquent et violentent pourtant, en raison notamment du soutien affiché publiquement par le président de l'OLP Yasser Arafat au président Saddam Hussein, durant le conflit. Des dizaines de Palestiniens sont tués après le 6 mars 1991, la plupart d'entre eux après avoir été torturés. La communauté arabe palestinienne sort de cette épreuve terrifiée. Elle ne retrouve pas ses emplois d'avant la guerre, en particulier dans la fonction publique. Les bureaux de l'OLP au Koweït et ceux d'associations comme le Croissant-Rouge palestinien ferment.

Au 14 mars 1991, ne demeurent déjà plus que 200 000 Palestiniens dans la principauté sur les 400 000 qui y vivaient initialement. Les partants possèdent pour la plupart des passeports jordaniens et sont incités à rejoindre le Royaume hachémite. Un second exode palestinien se produit de novembre 1991 à mai 1992, touchant essentiellement des Palestiniens sans permis de séjour. 70 000 Palestiniens vivent encore au Koweït à la fin du mois d'août 1991 ; ils ne sont plus que 31 000 en 1999. Les relations entre Arabes palestiniens et Koweïtiens redeviennent normales en 2013 avec l'ouverture le 23 mai d'une ambassade de l'État de Palestine au Koweït.

b. Résumé des scènes représentées dans les cases 1 à 10¹⁸²⁹.

Saddam Hussein allongé sur son bureau chante « Sur les deux rives du Bahreïn », tout en jouant à lancer dans les airs un globe terrestre (case 1). L'interjection « feu espèce d'occupant ! » le surprend dans un moment de grande réjouissance. Deux garçons et une fille font alors irruption dans la pièce (case 3). À la question de savoir qui ils sont, posée par le dictateur irakien, la jeune fille lui répond qu'ils sont Israéliens et qu'ils en ont assez d'être menacés en permanence d'une attaque aux gaz. L'un des garçons lui conseille d'arrêter ses bêtises et de cesser d'occuper le Koweït, sinon ils ne répondront de rien, menace appuyée par le deuxième jeune homme (case 4). Ce dernier presse son nez sur celui de Saddam Hussein lorsqu'il les menace de les réduire en viande hachée¹⁸³⁰. À proximité, deux gardes du corps lisent un numéro du magazine *Playboy* (case 5). Le premier jeune homme réitère sa menace (case 6), qu'il assortit d'un appel lancé à un quatrième jeune homme prénommé Tsahi (case 7), physiquement marqué par son obésité. Le premier garçon le présente comme Tsahi, qui vient d'avaler le meilleur des plats orientaux (case 8), la preuve que les Israéliens n'ont pas besoin de lui pour une attaque aux gaz (case 9). Des cris d'épouvante, des appels au secours, des engagements à quitter l'Irak et le Koweït hurlés par Saddam Hussein ponctuent « l'attaque aux gaz » que lui inflige le jeune Israélien¹⁸³¹ (case 10). Le dessinateur Ouri Fink représenté,

¹⁸²⁹ Les 10 cases de la série occupent la page 66 de l'album.

¹⁸³⁰ Le terme arabe *koubéh* placé dans la bouche de Saddam Hussein recouvre l'expression « viande hachée ».

¹⁸³¹ Saddam Hussein n'est pas représenté, seule la bulle indique sa présence.

en personnage de bande dessinée, se réveille alors et se rend compte qu'il a rêvé l'ensemble du récit que son auteur réel a proposé. Sigal constate, dans la dernière phrase de ce dernier, que certaines « personnes ne connaissent qu'un seul langage » (case 10).

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe est représenté sous les traits du président de la République d'Irak en 1990, Saddam Hussein. Celui-ci éprouve un grand bonheur à pousser de ses pieds, le dos étalé sur son bureau, un ballon en forme de globe terrestre. Il songe à le percer d'une aiguille, une perspective qui alimente son état. Le portrait qui en est dressé évoque une sorte de président de société gérant directement son affaire, la représentation le montrant sur son bureau encadré par une boîte de rangement, servant de « courrier rentrant » et une autre de « courrier sortant ». Il a auparavant criblé de fléchettes l'effigie du président américain George Bush, collée au milieu d'une cible murale. Sa joie est sans limite au point qu'il chante à tue-tête un morceau approprié pour lui à la situation historique : « Sur les deux rives du Bahreïn, c'est à nous également. » Cette phrase est extraite des vers d'un poème composé par le leader sioniste révisionniste Zeev Jabotinsky¹⁸³² (1880 – 1940), intitulé *La gauche du Jourdain* devenu l'un des airs les plus célèbres du mouvement de jeunesse qu'il dirige, le BEITAR. Le texte ne parle pas du Bahreïn mais évoque la position maximaliste du courant sioniste révisionniste condensée dans la formule « Sur les deux rives du Jourdain, c'est également à nous¹⁸³³. »¹⁸³⁴ Le personnage arabe est assimilé, en raison de l'envahissement du Koweït qu'il a ordonné en 1990, à un tenant des positions maximalistes semblables à celles défendues en leur temps par le mouvement sioniste révisionniste. Celui estimait alors que la Cisjordanie et la Transjordanie relevaient du même Foyer national juif dont la constitution a été accordée au mouvement sioniste en 1917, selon la déclaration Balfour. La République d'Irak considère, quelque 70 ans plus tard, la principauté du Koweït, comme étant sa 21^e province, une partie de celle de Basra. Le Koweït, indépendant depuis le 19 juin 1961 avec l'abolition du traité de Protectorat anglais de 1899, est réclamé par l'Irak, qui considère le traité de 1961 comme nul et non avenue. Au même titre que

¹⁸³² Né ZHABOTINSKY, Vladimir Yevgenyegich (1880, Odessa, Empire russe, Ukraine actuelle – 1940, Hunter, État de New York, États-Unis). Très tôt gagné au sionisme politique, il parle couramment le russe, l'hébreu et le yiddish et fonde l'Organisation d'autodéfense juive (en réaction au pogrom de Kichinev, avril 1903). Hébraïsant son nom (Zé'ev Jabotinsky), il est élu délégué de Russie au VI^e Congrès sioniste (1903, Bâle, Suisse). À la fois identifié très tôt à l'aile droite du mouvement sioniste, il défend une approche libérale concernant la place des citoyens arabes dans le futur État juif. Voir entrée glossaire « JABOTINSKY, Zéev ».

¹⁸³³ Chaque couplet s'achève par ces deux vers. *Smol ha-yarden*.

¹⁸³⁴ La première version du poème est envoyée par son auteur à l'association estudiantine *Yardenya* établie à Kaunas (Lituanie) qui la publie dans le bimensuel *Netivot*. Le poème paraît également, sous une forme modifiée dans le quotidien *Do'ar Ha-Yom*, dont Zé'ev Jabotinsky est le rédacteur en chef, le 11 avril 1930. Il est republié en 1947 dans un recueil des poèmes du leader sioniste, publié par son fils Hari Jabotinsky. Le poème est écrit sept ans après la décision de la Grande-Bretagne de partager en deux le territoire de Palestine sous mandat anglais et de créer sur la partie orientale du Jourdain (Transjordanie) l'Émirat hachémite de Transjordanie. Hayim Weizmann, président de l'Organisation sioniste mondiale de 1920 à 1931, rejette la décision anglaise et défend le principe de l'intégrité territoriale de la Palestine réunissant les deux rives du Jourdain. L'instance mondiale du sionisme renvoie ses positions et accepte les nouvelles délimitations territoriales de la Palestine (la terre d'Israël) et l'abandon du mandat anglais sur la Transjordanie. Elle s'intéresse désormais au territoire situé à l'ouest du Jourdain. Le mouvement révisionniste sioniste ainsi qu'une partie limitée du sionisme travailliste rejette cette « révision » des frontières et considère que la Transjordanie fait toujours partie de la terre d'Israël et, qu'à ce titre, elle doit être intégrée au futur État juif et donner lieu à l'installation d'une nouvelle population juive. L'emblème de la milice du mouvement révisionniste, Irgoun Tzvai Léoumi (soit l'Organisation militaire nationale), est composé d'un dessin représentant de façon schématique les deux rives du Jourdain, le fleuve étant remplacé par un fusil tenu par un bras anonyme. La devise de la milice est « seulement ainsi », *Raq-kakh*. Le contenu de l'emblème traduit visuellement les deux vers du poème « deux rives du Jourdain, c'est à nous, ça l'est également ». Le poème ultérieurement mis en musique, *La gauche du Jourdain*, exprime le maximalisme idéologique du révisionnisme sioniste, lequel prône une expansion juive dans la partie orientale du Jourdain. La quatrième strophe du poème s'achève par un serment directement inspiré de Psaumes 137, 5 : « Si je t'oublie Jérusalem, que ma droite se dessèche » (où « que ma droite refuse son service »). Détourné par Zé'ev Jabotinsky, il devient : « Que ma droite traite se dessèche, si j'oublie la gauche du Jourdain »

le mouvement révisionniste sioniste réclame en son temps la Transjordanie, la considérant comme partie du futur État juif, et estime la décision de 1923 comme étant nulle et non avenue.

Saddam Hussein est surpris en train de jouer avec un grand globe terrestre, semble-t-il en plastique, par l'arrivée intempestive de trois adolescents israéliens. L'homme, interdit, laisse retomber le globe sur son crâne, une réaction laissant entendre que la menace qu'il fait peser sur le monde n'est, au mieux, que gratuite, au pire qu'un jeu ne représentant aucun danger à l'échelle planétaire. Tout du moins dans la perception que s'en font de jeunes Juifs, héros d'une série s'adressant prioritairement à un lectorat adolescent israélien. Sous la menace de ces jeunes représentants de l'État d'Israël, arrivés dans son quartier général d'une manière mystérieuse, le président irakien est sommé par ces derniers de cesser de les menacer d'une attaque aux gaz. S'il promet à l'un d'entre eux de le réduire en bœuf haché, sa capacité de réponse, en réalité, est nulle. Ses gardes du corps, absorbés par la lecture d'un magazine *Playboy* et fascinés par les scènes de nu féminin, ont délaissé leur mission. Perdant progressivement de sa superbe, il passe d'une situation où son potentiel de destruction de masse lui permet de rayer de la carte l'État d'Israël, à celle où il devient lui-même terrorisé à l'idée de subir une attaque aux gaz - en réalité les effets irrespirables de flatulences émises par l'un des adolescents, gavé d'aliment gras et lui-même obèse. Le caractère virulent et nocif de l'attaque qui lui est promise au cas où il persisterait dans ces agissements ne fait pour lui aucun doute. Prêt à tout lâcher pourvu qu'il n'ait pas à subir pareil fléau, il accepte de sortir du Koweït, de l'Irak, demande du secours, appelle à l'aide sa mère et invoque la Convention de Genève¹⁸³⁵ pour empêcher l'attaque sur le point d'être lancée contre lui. La menace insupportable de finir étouffé par des gaz chimiques, que brandit Saddam Hussein, est neutralisée par un comique adolescent. Le président irakien peut être asphyxié par la diffusion et la respiration de flatulences israéliennes, une vision à laquelle le dessinateur aimerait adhérer mais à laquelle, en définitive, il n'ajoute aucun crédit. Le tyran arabe, non représenté dans la dernière case du récit, reste tout autant menaçant car le double en bande dessinée de l'artiste se réveille et comprend qu'il n'a fait que rêver. Saddam Hussein fait néanmoins partie, dans son fantasme, de personnes ne comprenant que les effets d'un traitement de ce genre. Sa dévalorisation psychologique ne se double pas d'une déformation de ses traits physiques. Elle ouvre, en revanche, pour le lecteur une lucarne sur un univers humoristique et léger, alors qu'il subit au même moment une situation autrement plus oppressante. Le temps que dure sa lecture et le déchiffrement de l'histoire, le vrai Saddam Hussein disparaît au profit d'un personnage que trois adolescents israéliens arrivent facilement à mettre en échec. Il ne transformera jamais en *koubéh* le jeune Israélien alors que celui-ci va lui infliger « le pire des supplices », pour lui faire abandonner son projet de destruction de l'État d'Israël au moyen d'armes chimiques. Saddam Hussein disparaît du champ de la représentation en fin de récit. Ne demeurent de lui alors que ses onomatopées et les supplications qu'il adresse à ses assaillants, essayant vainement de survivre aux effets d'une « attaque aux gaz » israélienne. Le leader irakien est vaincu en rêve par le personnage de bande dessinée Ouri Fink et également par le lecteur de l'histoire et l'artiste lui-même. Son projet d'asphyxier par des gaz

¹⁸³⁵ Plus de 400 conventions régissant de nombreux domaines encadrent les relations interétatiques et internationales, parmi lesquelles les plus connues sont le Protocole de Genève de 1925 (interdiction d'employer à la guerre des gaz asphyxiants et toxiques et des moyens bactériologiques ; ouvert à la signature le 17 juin 1925, il entre en vigueur le 8 février 1928) ; la Convention de 1951 relative au statut des réfugiés (un État est tenu d'accorder le statut de réfugié aux personnes qui en font la demande ; en retour, celles-ci s'obligent à certains devoirs, contrepartie des droits que l'État d'accueil lui accorde) ; les 4 Conventions de Genève traitant du sort des blessés et malades (soldats en temps de guerre ; Convention I et II), des prisonniers de guerre (Convention III, 12 août 1949) et définissant et punissant le crime de guerre (homicide intentionnel, torture, expérience biologique, détention illégale, déportation ou transfert de population illégal). Les 4 Conventions sont complétées le 8 juin 1977 par 2 Protocoles additionnels, étendant la protection des conflits aux conflits non interétatiques (lutte contre la discrimination raciale, pour l'autodétermination...). Le deuxième Protocole protège les victimes durant les guerres civiles. Un 3^e Protocole additionnel crée un nouveau signe distinctif porté par le futur membre du Mouvement international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge.

chimiques la population juive israélienne ne peut être réalisé grâce à l'esprit ingénieux et à la « culture jeune » d'un groupe d'adolescents (juifs) israéliens.

Le personnage de l'Arabe, ici irakien et président de son pays, est dépeint sur un plan physique, comme un homme ayant les cheveux noirs, soigneusement coupés, et laissant apparaître deux golfes frontaux dégagés. Son nez est de grande dimension, l'extrémité ronde évasée de celui-ci étant légèrement relevée. Il est vêtu d'une tenue militaire léopard vert kaki, couverte de tâches marron clair. L'homme ne porte aucune arme. Cette information laisse entendre que sa force l'aveugle, au point de négliger de posséder sur lui une arme, et également qu'il s'en remet à d'autres pour exécuter ses sentences meurtrières ou pour être protégé. Les tons pastel utilisés par le dessinateur dans le récit, font ressortir sa peau rosée. De tous les personnages, la couleur de sa peau est la plus sombre.

La seconde figure de l'Arabe a les traits d'un garde du corps du président irakien Saddam Hussein. Il est représenté avec l'un de ses camarades, présent en arrière-plan et dessiné sous une forme estompée. Le soldat perd tous ses moyens militaires lorsqu'un groupe de jeunes Israéliens lui met entre les mains des numéros d'une revue érotique américaine. Les cheveux roux, coupés courts, son fusil est sanglé dans son dos, sa tête couverte d'un béret kaki. Son uniforme léopard est semblable à celui de Saddam Hussein, le pantalon tombant sur ses brodequins. Ses yeux exorbités ne sont plus représentés que par des globes oculaires blancs et des points noirs indiquant la direction de son regard. Cuisses et genoux collés, ses bouts de pieds se touchent dans un mouvement qui traduit à la fois l'excitation et la gêne qu'il éprouve devant le magazine dont il dévore des yeux les images.

II. Catégorisation du dessin

La représentation du personnage de l'Arabe, ici figurée par Saddam Hussein et ses gardes du corps, est catégorisée comme négative au niveau de l'image qui lui est associée. Le tableau que présente l'artiste dans son récit montre une ville et un pays (Bagdad et l'Irak) dans lesquels des adolescents rentrent et sortent sans encombre. La dimension fantasmagorique de ce récit n'infirme pas ce constat. Les gardes du corps du président irakien ne protègent personne. Sachant qu'en réalité, ils auraient été traduits en cour martiale, voire peut-être passés par les armes pour de pareils faits de négligence, la représentation qui en est donnée annule tout le potentiel terrifiant que l'armée irakienne possède pour le grand public israélien. Le président irakien ne tente aucune manœuvre de résistance et se soumet à la supériorité numérique et qualitative que lui opposent trois adolescents israéliens. Il s'écroule immédiatement devant les conséquences de « l'attaque aux gaz israélienne » qu'il perçoit sur le champ. Habitué à la manipulation des armes chimiques, sa sottise le conduit à voir dans les émanations malodorantes d'origine corporelle, un moyen d'anéantissement massif.

e. « Battya and Sharonika ». In FINK, Ouri. *Tales from the Ragin' Region*, 2002. (Une synthèse)

Les deux héroïnes, Battya et Sharonika¹⁸³⁶, de la bande dessinée éponyme, vivent à proximité des quartiers arabes de la ville d'Hébron, en Cisjordanie occupée depuis 1967. Elles aiment fêter l'anniversaire de la mort de Baroukh Goldstein¹⁸³⁷. Les habitants arabes de la

¹⁸³⁶ Soit dans le texte original anglais, *Battya and Sharonika*. In FINK, Ouri, *op. cit.* Les personnages sont directement inspirés de la bande dessinée américaine *Archie* et, en particulier, du triangle sentimental formé par ses trois personnages principaux : Archie Andrews, Betty Cooper et Veronica Lodge.

¹⁸³⁷ Né GOLSTEIN, Baroukh Kappel (1956, New York, État de New York, États-Unis – 1994, Hébron, Cisjordanie). Baroukh Goldstein tue, délibérément, 29 croyants arabes musulmans dans le Caveau des Patriarches de Hébron le 25 février 1994 et en blesse 125 autres, le jour de la fête juive de Pourim. Vêtu de son uniforme de capitaine et, armé d'un fusil-mitrailleur, il commet un massacre pour des raisons idéologiques et doctrinales. Habitant la colonie de Qiryat Arba, près de Hébron, l'homme milite dans les rangs du parti extrémiste juif Kakh et adhère au messianisme et à la doctrine raciale de son fondateur, le rabbin Meir Kahana (1932-1990). Cardiologue de formation et médecin militaire, les meurtres qu'il commet

localité apparaissent notamment dans trois cases du récit. Un profond sentiment de colère les habite, tourné contre l'armée israélienne qui protège les deux femmes juives, parties en excursion le jour de l'anniversaire de leur ami. La population dessinée de façon réaliste affronte les soldats à coup de tirs d'armes automatiques, jets de pierre et autres gestes agressifs. Un lanceur de pierres gît dans une mare de sang, tenant encore un pavé dans la main, tué quelque temps auparavant par les soldats israéliens escortant les deux colons, Battya et Sharonica. Ces dernières vivent à Hébron, dans un univers idyllique, aussi longtemps que les soldats israéliens les défendent et maintiennent le territoire où elles vivent dans une situation d'occupation. La population réserverait à défaut un sort bien moins enviable aux deux femmes juives en visite dans la ville. Les personnages d'Arabes sont dépeints sous les traits d'émeutiers rejetant simultanément la présence de l'armée israélienne et celle de colons juifs installés dans leur ville. Ils acceptent de payer un lourd tribut à l'extrême détermination qu'ils mettent à s'y opposer. Les soldats israéliens sont engagés dans une mission à risque sur le terrain, protégeant par les armes la petite frange de la population israélienne vivant dans une colonie juive, installée et protégée par l'État d'Israël. Les premiers ne peuvent exercer leur droit à l'autodétermination, ni avoir leur propre État, et acceptent de mourir pour inverser le cours des choses, tel qu'il le leur est imposé. Les seconds, pour l'essentiel des Juifs israéliens conscrits, exécutent leurs missions au service des colonies israéliennes, au coût financier exorbitant supporté par l'ensemble de la communauté nationale. La possibilité d'une coexistence judéo-arabe est exclue de la représentation, sauf au cas où l'armée israélienne serait présente et sa domination acceptée par la population locale - perspective de fait parfaitement illusoire. La coexistence ne peut être pacifique. L'artiste prend ici le contrepied de son collègue Chaï Tcharka qui adhère à l'idée d'une coexistence possible (et le plus souvent paisible) en Cisjordanie, entre les populations arabe palestinienne et juive israélienne, indépendamment de la présence ou non de l'armée israélienne.

f. « The Fundamentalists ». In FINK, Ouri. *Tales from the Ragin' Region*, 2002. (Une synthèse)

En octobre 2002, le dessinateur crée de nouveaux personnages dans sa mini-série *The Fundamentalists!*, comprise dans son livre *Tales from The Ragin' Region*¹⁸³⁸. Trois personnages¹⁸³⁹ y apparaissent doués de « super-pouvoirs » leur permettant de sauver le monde. Un Juif, un musulman et un chrétien vivent ainsi des aventures prodigieuses. Aucun d'entre eux n'est pourvu d'un nom et prénom. Le personnage du musulman, hybride, est une extrapolation des personnages de *comics* américains auxquels il fait explicitement référence – notamment par sa cape. Qualifié de « mignon petit musulman », il porte une ceinture de dynamite autour de la taille. La représentation ne souffre d'aucune ambiguïté. Le noir de la combinaison renvoie à celui de la barbe-foulard qui masque le visage du personnage. La créature n'a ni nez ni oreille - peut-être sont-ils masqués par la calotte blanche qu'il porte sur le crâne et son foulard. Il affronte, dans un univers non défini, un monstre qui tient entre ses immenses dents la cape du super-héros qu'il cherche à anéantir sans plus attendre. Celle-ci n'est qu'un fantasme artistique dont le lecteur sait qu'il n'existe que dans l'esprit du dessinateur. Le fondamentaliste est une transposition graphique d'une réalité connue du dessinateur et de son lecteur. La monstruosité ne se tient pas là où le lecteur pourrait s'y attendre, car les traits du fondamentaliste sont lisses, arrondis et rassurants tandis que le monstre affiche une physionomie brossée à grands coups de

ne cessent pas sous l'action des forces de l'ordre israéliennes, pourtant responsables de la sécurité dans la région. Celles-ci mettent très longtemps avant de réagir et concentrent essentiellement leur intervention à réprimer les habitants arabes du secteur, soulevés par le massacre qu'ils viennent de subir. Les fidèles musulmans survivants tuent en définitive eux-mêmes à coup d'extincteur le colon meurtrier.

¹⁸³⁸ FINK, Ouri. *Tales from the Ragin' Region*, *op. cit.*

¹⁸³⁹ Ceux-ci semblent inspirés des personnages de *The Power Puff Girls*.

hachures et de déformation, dans une vision objectivement repoussante. De ses narines s'échappent notamment deux défenses de mammoth, ses mâchoires quant à elles pouvant ne faire qu'une bouchée de sa proie. En réalité, le monstre est foncièrement le fondamentaliste. La créature monstrueuse n'est pour sa part qu'une invention imaginaire. Le fondamentaliste peut, momentanément dans la réalité, gagner la bataille en se détruisant grâce à la ceinture de dynamite qu'il fait exploser. Il détruit par là même l'objet culturel « monstre », conçu par l'artiste. Ouri Fink propose l'inversion des notions du bien et du mal que les *comics* américains ont instituées. Le super-héros ne sauve pas le monde. Le monstre, en détruisant le super-héros fondamentaliste, lui, le fait. La satire est à la fois noire et morbide. Les fondamentalistes ne sont ni amusants ni gentils - contrairement à ce que suggère le sous-titre de la bande dessinée écrite en anglais¹⁸⁴⁰. Les héros sont véritablement monstrueux.

Quand bien même l'intention satirique est évidente, et qu'une lecture de l'image à plusieurs niveaux s'impose, la représentation de l'Arabe musulman est négative. La volonté de faire de la terre un enfer ne peut guère laisser croire à l'existence d'un stéréotype positif en la matière.

g. « Rabbi Ben Death V. Hamas ». In FINK, Ouri. *Tales from the Ragin' Region*, 2002. (Une synthèse)

Dans le même livret que le récit précédent, Ouri Fink crée d'autres personnages emblématiques du regard qu'il porte en 2001-2002 sur le conflit israélo-palestinien. Le macabre dans lequel baigne son récit n'est supportable que grâce au contrepoint humoristique et satirique qu'il superpose au drame de la situation.

Le Rabbi Ben Death, au volant de sa voiture, s'affiche ouvertement comme un grand défenseur du meurtre des Arabes. Père de famille, il élève son fils dans le même désir et culte des armes. Il croise sur sa route un militant de l'organisation nationaliste arabo-musulmane HAMAS, pareillement déterminé à mener à bien ses projets d'assassinats - ici de personnes juives. Le colon juif n'a pas le temps de saisir ses armes, que devant lui se tient le militant palestinien de ce mouvement, le visage déformé par la haine ; habité par un idéal suicidaire qui lui fait crier « Hamas !! », il actionne sa ceinture de dynamite.

L'activiste juif, tout sourire en évoquant le plaisir qu'il prend à tuer des Arabes, semble aimer le meurtre autant qu'un chasseur aime rentrer dans son foyer le gibier tué sur l'épaule, après avoir guetté et traqué l'animal convoité. Vêtu de noir, le militant arabe affiche un visage aux traits qui tranchent avec ceux du passager de la voiture qu'il va faire mourir avec lui. Aucun signe de plaisir ou de joie n'est associé à son geste. La détermination est celle d'un homme prêt à mourir pour son projet de tuer son adversaire. Le personnage de l'Arabe forme un couple avec le colon juif, israélien et assassin : ils s'entendent mutuellement pour faire de la terre un lieu invivable. Ici, l'enfer est autant l'autre que soi, les deux finissant leur existence ensemble, sous la forme d'amas de chairs sanguinolentes. L'enfant du colon dans la voiture est sacrifié à l'idéal meurtrier de son père. À l'image du suicide accompli par le militant palestinien, personne n'en sort vivant. Ouri Fink décline sur un mode dichotomique l'opposition de deux personnages, qui forment en réalité les deux faces de la même médaille fondamentaliste, Juifs et Arabes, les renvoyant dos à dos à leur vision nihiliste, absolutiste et suicidaire de la vie. Rien n'existe en dehors, pas même leur propre vie. L'absence de toute nuance, doublée d'une volonté de faire passer un message choquant et brutal, justifie de catégoriser négative la représentation de l'Arabe palestinien. Celui-ci est devenu un agent de la mort suicidaire, nourri à la mort de l'Autre, son double et son ennemi.

¹⁸⁴⁰ La phrase écrite en anglais indique : *They are fun they are mental*.

h. « Achmie in « the Urgan' Virgin ». In FINK, Ouri. *Tales from the Ragin' Region*, 2002. (Une synthèse)

Dans la même brochure, Ouri Fink narre l'histoire d'Achmie¹⁸⁴¹, un jeune Arabe palestinien qui commet un attentat-suicide, provoquant un grand nombre de victimes juives. Ce geste est pensé comme lui ouvrant la porte du Paradis où trône Allah en personne et où il profitera de toutes les relations sexuelles possibles. Une fois mort et au ciel, il n'y trouve cependant que des femmes âgées physiquement et repoussantes dont il rejette les faveurs.

L'incapacité à attirer l'attention de deux jeunes filles palestiniennes qui lui plaisent, Betoomya et Faroonica, est à l'origine de l'acte perpétré par le personnage arabe. Croisant la route d'un militant de l'organisation nationaliste arabo-palestinienne Djihad islamique, justifiant et pratiquant l'attentat-suicide, il apprend de sa bouche que les militants de son mouvement portent « les ceintures de dynamite les plus cools¹⁸⁴² ». Il l'invite à devenir « un martyr pour la Palestine » de sorte qu'il puisse retrouver les deux jeunes filles qui lui plaisent car elles « comptent sûrement parmi les soixante-douze vierges » qui l'attendent au paradis. Les personnages arabes sont dessinés à l'aide de traits lisses, réguliers et ronds. La puissance de l'image est d'autant forte que l'humour qui lui est associé est corrosif. L'adolescent arabe auquel le lecteur peut visuellement s'identifier, se transforme en un monstre parfaitement humain par sa capacité à confondre ses fantasmes et la réalité. Le personnage d'Achmie est placé ensuite dans un pseudo univers paradisiaque, représenté selon le même procédé graphique. Il est montré de nouveau dans son incapacité à réaliser son désir, au Paradis cette fois - des relations sexuelles avec les deux jeunes filles qu'il connaît. Les femmes vierges ne sont pas celles qu'il croit. Le prophète Mahomet lui-même - dont le visage n'est pas représenté - révèle au héros cette réalité. Sa représentation le fait apparaître comme un grand amateur de jeunes filles arabes - vierges - et un grand manipulateur de jeunes garçons en quête d'expériences. L'emploi adouci du noir et blanc et l'humour noir, très maîtrisé, suscitent le sourire chez le lecteur, habitué dans la réalité à fréquenter des images moins drôles et tout aussi épouvantables que celles qu'il a choisi de représenter. L'humour est un moyen de survie pour lui et l'artiste, car il leur permet de s'extraire d'un univers qui, à défaut, est cauchemardesque. L'Art offre ici une chance supplémentaire de rester en vie par la réflexion dans laquelle il plonge le lecteur adulte, en plus de la bouffée d'air frais humoristique qu'il insuffle. Artiste et public, partageant et connaissant les mêmes situations et références, rien de leur réalité pourtant particulièrement tragique.

La catégorisation de la représentation de l'Arabe palestinien suit une logique de genre : négative pour les personnages masculins, peut-être positive pour les héroïnes de sexe féminin. Cette évaluation découle également des choix factuels et comportementaux que lui attribue le dessinateur. La figure de l'Arabe est ici double : l'adolescent frustré prêt à croire n'importe quel mensonge pourvu qu'il accède à un peu de virilité, en évitant l'échec d'un refus féminin ; le jeune homme manipulateur dont le besoin en nouvelles victimes consentantes est illimité : d'autres Achmie croiseront vraisemblablement encore sa route.

3. Le stéréotype de l'Arabe palestinien chez Ouri Fink (1991-2003)

La présence du personnage du restaurateur juif israélien, Yossi Rabid (série *'Avodah 'ivrit*, 1991) affublé d'un déguisement d'Arabe, témoigne de la parfaite connaissance chez Ouri Fink du stéréotype qui prévaut en matière de représentation de l'Arabe dans la culture israélienne : il porte nécessairement une épaisse moustache noire et un kéfieh – ici blanc – qui lui couvre une partie de la tête.

¹⁸⁴¹ Les traits des héros rappellent ceux des personnages de la série de bande dessinée américaine *Archie*.

Le positif dans le stéréotype de l'Arabe (palestinien et autre) proposé par Ouri Fink ressort d'une représentation de ce dernier articulée autour de choix esthétiques et factuels. Ce constat vaut pour les œuvres étudiées, parues en 1991 et en 2003.

L'application des conventions existant dans le dessin caricatural au contenu de ses séries, par l'artiste, en matière de représentation d'Arabes, est similaire à celle observée pour la représentation de leurs vis-à-vis juifs. La représentation de l'avidité à travers l'agrandissement des yeux (écarquillés) et la blancheur scintillante des dents grossies - deux symboles de convoitise et de voracité, se retrouvent chez les uns comme chez les autres. Les mêmes références, notamment aux dessins animés du célèbre réalisateur du genre, Tex Avery (1908-1980), sont visibles dans l'ensemble des séries incluses dans *Zbeng! 3. L'Arabe palestinien* y est d'abord réduit à son rôle de commerçant, capable de faire de bonnes affaires un jour de fête juive avec des clients d'une autre confession que la sienne. Il récupère un bénéfice nécessaire pour faire tourner son commerce. Ses pitas sont vendues au plus offrant, sans considération de religiosité de son client. La défense de ses intérêts prime sur toute autre réflexion.

Le comportement connoté positif du personnage de l'Arabe est ensuite singulier. Doté d'un prénom et socialement identifié, il ne provoque pas le sentiment de peur chez le lecteur et ne l'empêche pas de s'identifier avec lui. Ahmed ferme le restaurant où il travaille et où mangent deux de ses clients juifs. La situation aidant, il les amène chez lui pour manger en famille des pitas un jour de Pâque (*Diqta'on*, 1991).

Le personnage n'est jamais mu par une quelconque volonté d'instaurer un rapport de domination vis-à-vis du personnage du Juif (Ahmed le serveur, *Diqta'on*, 1991). Capable de comprendre les attentes de ce dernier un jour de fête, il partage avec lui un amour semblable pour la même cuisine (celle servie dans le restaurant Houmous Sebaba). Comme n'importe quel commerçant, ici juif, ce héros, au temps de présence souvent limité, cherche à séduire son client (le kiosquier arabe dans *Diqta'on*, 1991). Il sympathise avec lui, comprenant les affres que provoquent chez un amateur de pitas (juif laïque) le manque de son plat favori. Il lui sert généralement ce dernier, hors période de fête pascale (rapport de subordination à l'égard de son employeur, non vis-à-vis de son jeune client). La fête juive venue, il l'emmène dans sa propre famille (Ahmed le serveur, *Diqta'on*, 1991). C'est l'homme qui invite à sa table le jeune Juif israélien laïque qui le lui demande. Le partage se fait ici sans jamais être motivé par une volonté d'imposer sa volonté au Juif.

Ce comportement permet l'identification du lecteur au personnage : l'habitant arabe des territoires occupés vivant dans un camp de réfugiés ou un village n'est pas montré sous un angle misérabiliste, ni comme un extrémiste ; il est capable (Ahmed le serveur) de fabriquer et de servir des pitas. La possibilité que l'Arabe planifie un traquenard dans lequel il ferait tomber le Juif israélien n'est même pas suggérée. Il n'est pas associé à un désir de nuire d'une façon ou d'une autre à ce dernier. Le personnage du Juif israélien n'est jamais dessiné en train d'anticiper une action néfaste projetée par l'Arabe. Celui-ci, à contrario, intervient dans la vie d'un Juif laïque et d'un Juif religieux, l'un et l'autre pouvant coexister avec lui dans une sorte de bonne intelligence. Bien loin de vouloir attiser le conflit entre eux, il leur permet d'observer, chacun à sa manière, la tradition juive : c'est le bon Arabe.

Est connoté également positivement le port d'habits plus ou moins occidentalisés qui diffèrent des habits orientaux, traditionnellement associés au personnage de l'Arabe. Cette proximité vestimentaire illustre le partage d'un certain temps social entre Juifs et Arabes par delà la frontière séparant une entité nationale des territoires qu'elle a conquis militairement et que nombre de Palestiniens revendiquent pour eux-mêmes. Le personnage de l'Arabe porte un vêtement que pourrait également enfiler un Juif israélien. Cette association est d'autant plus visible que le dessinateur habille de kéfieh blancs ses deux jeunes héros juifs au moment où ceux-ci, qu'il a invité chez lui, dégustent des pitas que sa mère leur a préparées.

Le partage des mêmes habitudes culinaires participe également de la construction d'un stéréotype positif. L'image qu'il véhicule signifie une situation de rapprochement, plutôt qu'une situation de conflit. Elle n'offre pas, une fois n'est pas coutume, au lecteur, une représentation de l'Arabe, inscrite dans le conflit qui l'oppose physiquement et militairement au Juif israélien.

L'Arabe, quand il est montré dans une relation d'échange avec le Juif israélien (vente de pitas, dégustation d'un plat commun, discussion amicale...) tranche avec un dessin le montrant sous un jour agressif et guerrier (le terroriste, le fédayin...). La représentation du personnage n'a pas de visée dénonciatrice. Elle n'insiste pas sur les écarts de revenu et les conditions de vie réellement inégales différenciant Juifs et Arabes d'Israël et Juifs israéliens et Arabes palestiniens. Elles pourraient empêcher pourtant que n'advienne le moment d'un tel partage.

Lorsque le dessinateur respecte les mêmes standards de grossissement et d'exagération, il instaure et favorise une sorte d'égalité graphique à l'intérieur d'un stéréotype positif. La distinction entre personnages s'opère le cas échéant à travers le contenu du message écrit. Paradoxalement, la satire visant le comportement d'un personnage arabe – le président irakien Saddam Hussein – est aussi source d'images positives. La nocivité du potentat arabe est neutralisée dans une série de bande dessinée à visée adolescente, quand il y est montré dans son incapacité à résister à l'irruption de trois adolescents israéliens. Vaincu par leurs flatulences, il ne tue personne, sa représentation faisant tout juste rire le jeune lecteur. Ses gardes du corps, bien qu'armés, ne prêtent guère attention à l'opération commando menée par 3 lycéens israéliens dans le bureau de leur président. Lecteurs assidus de la revue *Playboy*, ils sont plus sensibles aux images de femmes dénudées qu'investis dans leur mission de protection de leur leader. Ces hommes sont ramenés essentiellement à leur frustration sexuelle. Leur excitation est pareille à celle des adolescents, lecteurs et personnages adeptes eux aussi vraisemblablement de ce genre de publication. La satire humanise, par ce biais, ces personnages en leur prêtant un comportement auquel le jeune lecteur peut s'identifier, par de-là son aspect comique.

Les images stéréotypées positives chez Ouri Fink offrent au lecteur une image de l'Arabe palestinien qui diffère de celle à laquelle il est habitué, découlant de son exposition répétée à des caricatures très dépréciatives pour lui, circulant beaucoup dans la presse israélienne. Elles influencent nécessairement donc la perception de l'Arabe par le Juif israélien amateur de bande dessinée.

Le négatif dans le stéréotype de l'Arabe palestinien (et autre) ressort d'autres choix esthétiques et factuels, faits par Ouri Fink dans la représentation de ce dernier. Le restaurateur ambulant dans *Diqta'on* (1991) accepte de se soumettre quelques instants à la volonté d'un rabbin ultra-orthodoxe venu le trouver pour lui acheter les pitas un jour de Pâque, que d'autres Juifs, laïques, auraient volontiers déguster. Momentanément converti au judaïsme, confondant les fêtes de la Pâque juive (*Pessah*) et de Hanoukka, l'achat par le rabbin Shakh est en réalité une bonne affaire pour lui. Vecteur des opinions du dessinateur, foncièrement laïque, son instrumentalisation vise à dénoncer l'hypocrisie et les pratiques de soudoiment des grandes figures de l'ultra-orthodoxie israélienne. Commerçant pressé de vendre ses articles aux clients dès qu'ils se présentent, il apprend et chante les strophes d'un chant religieux juif dont il ne connaît vraisemblablement pas la signification exacte.

Le négatif recouvre également la présentation de personnages dépourvus de prénom et de nom (série *Diqta'on*, 1991). L'association entre une place marginale occupée dans le récit et la focalisation sur un trait de caractère négatif (l'âpreté au gain, confinant à la rapacité) alimente également la stéréotypie négative du personnage. Elle produit un effet réducteur et dépréciatif plus fort que celui qu'aurait suscité la construction d'un personnage plus en nuance et d'un poids plus conséquent dans l'histoire. Le personnage est incapable d'instaurer un lien franc

et sans arrière-pensées avec le héros juif. La méconnaissance du chant réellement entonné à la Pâque juive, ici un ressort comique, en est une attestation.

Par-delà les dimensions négatives et positives du stéréotype, il est difficile de dégager les traits d'une figure stéréotypée de l'Arabe - type sur le plan visuel. Il peut porter une djellaba bleue et un kéfieh blanc, une sorte de maillot flasque à manches longues ou encore de façon plus réaliste, une tenue militaire léopard (quand il s'agit d'un président irakien, exerçant les fonctions de chef d'État-Major d'une armée). Ce constat vaut pour l'album *Zbeng! 3 et 15 ans plus tard*, dans les séries incluses dans l'album *Tales from the Ragin' Region* (2002). Ces personnages d'Arabes, habillés de vêtements occidentaux (*Achmie*, 2002), sans aucun vêtement occidental ou encore habillés d'une combinaison noire de kamikaze révèlent chez Ouri Fink une intention de rendre crédibles les situations où ils apparaissent.

La déformation des traits physiques dans la représentation de l'Arabe participe de la construction d'un stéréotype négatif chez ce dernier. Plus elle s'extrême, plus elle illustre le sentiment négatif animant le personnage (haine, colère...). Il en est ainsi pour le kamikaze palestinien du HAMAS au moment où il déclenche sa charge explosive lors de son opération suicide. Le visage distordu, la peau du cou étirée, presque striée, le combattant palestinien affronte au cri de *Djihad!* la voiture conduite par un colon (série *Rabbi Ben Death vs Hamas*, 2002) extrémiste juif et armé, à bord de laquelle se trouve son fils. L'action répréhensible est systématiquement porteuse d'éléments négatifs, un constat d'autant plus valable lorsque le tableau dressé du personnage ne souffre d'aucune contrepartie positive. Le kamikaze, grâce à ses bâtons de dynamite, se prend pour le super-héros Superman dans une toute-puissance morbide, qui ne tient (à l'inverse des super-héros américains), que par sa capacité à ne pas craindre sa propre mort, et par le suicide, à tuer son adversaire. L'exacerbation de ses traits correspond à celle de sa volonté de résoudre le conflit avec les Juifs israéliens en tuant deux de ses représentants (un colon et son fils), tout en se tuant lui-même.

L'impossibilité ou le refus de l'Arabe de coexister avec le Juif (israélien ou de la Palestine mandataire) et le cloisonnement des deux communautés est un puissant facteur de stéréotypie négative. L'humain est totalement occulté par l'ennemi. Séparés de part et d'autre d'une frontière infranchissable, l'Arabe retrouve le Juif dans la guerre « classique » (*Mitqafat man 'a*, 1991), dans le soulèvement populaire (*Battya and Sharonika*, 2002), l'attentat-suicide (*Rabbi Ben Death* et *Achmie*, 2002) et dans le conflit cosmologique (*The Fundamentalists*, 2002). Parmi les éléments contribuant à forger un stéréotype négatif, figure la dépréciation psychologique poussée au point de rendre l'Arabe, inoffensif et « indolore ». Saddam Hussein est ainsi représenté sous une forme adaptée au public adolescent de *Zbeng!*. Il n'est plus le tyran irakien menaçant de détruire l'État d'Israël à coups d'ogives nucléaires mais une sorte de poupée factice dévoilant sa dimension infantile. Le monde est réduit à un globe en plastique, la nocivité extrême des gaz sarin au caractère incommandant de flatulences adolescentes. Ne reste de la férocité du président irakien que des signes culturels empruntés à son image publique (tenue léopard, moustache et sourcils noirs et brodequins et tenue couleur kaki). Devenu un faire-valoir de l'innocence et de la naïveté de l'auteur, il sert de moyen à celui-ci, pas dupe, pour rassurer son lecteur. Ouri Fink réactualise alors les vieux clichés véhiculés au sujet des Arabes dans la série *Danidin*, en particulier ceux représentés par l'illustrateur M. Arié dans les dessins figurant sur les couvertures, qu'il réalise, et à l'intérieur du livre auquel il collabore. La bombe atomique est réduite à une bombe à houmous, elle-même renvoyant à une boule puante.

Chaque fois que le personnage est privé de parole, qu'il s'agisse d'un locuteur hébreu ou arabe, les traits du personnage sont stéréotypés négatifs (*Le-tif'erèt medinat yisra'el*, 1991). Le souvenir de l'Arabe, lorsqu'il est représenté par le dessinateur, est lié à des événements désagréables, voire traumatiques. Élément hostile à la coexistence sur le même territoire avec les Juifs, les Arabes sont représentés, muets et visuellement haineux. Disposant d'un armement

moins perfectionné que celui des Juifs, ils perdent la bataille face à eux. L'Arabe joue ici un rôle de repoussoir, en même temps qu'il soude entre eux les membres du groupe juif et pousse ces derniers à éprouver un sentiment de solidarité. L'évènement du passé auquel est associé l'Arabe est violent et menaçant. Son souvenir remonte à l'occasion d'un autre moment violent vécu 50 ans plus tard par un jeune Juif israélien (peur de l'individu face à un mouvement de foule incontrôlé). La violence, un phénomène connoté négativement, imprime sa marque sur la minorité juive en Palestine mandataire. Une autre minorité juive est également menacée par cette violence, étrangère cette fois aux Arabes, et que lui inflige la masse juive déchaînée. Le stéréotype négatif de l'Arabe postule chez lui un potentiel de violence antijuive identique à celui d'une foule compacte israélienne (juive) opposée à un individu seul (également juif).

Les quelques mots d'arabe placés dans la bouche d'un kamikaze palestinien n'ont pour seul but que de rendre plus réaliste la scène de l'attentat - suicide (*Rabbi Ben Death vs Ben Death*, 2002). La motivation intrinsèque du nationaliste musulman n'intéresse le dessinateur que par sa capacité à être dénoncée au même titre que l'extrémiste juif, vouant un culte à l'assassinat de l'Arabe.

L'Arabe palestinien chez Ouri Fink ne porte pas systématiquement la moustache, un cliché pileux présent dans la majorité des bandes dessinées israéliennes. Cet attribut physique est visible chez le personnage du kiosquier (*Diqta'on*, 1991), certains personnages d' *'Avoda ivrit* (1991), quelques assaillants arabes (*Le-tif'erèt medinat yisra'el*, 1991), un soldat irakien (*Mitqafat man'a*, 1991), *Battya and Sharonika* (2002) et *The Fundamentalists* (2002). Dans ces mêmes séries figurent également des personnages parfaitement imberbes. Les séries *Rabbi Ben Death* et *Achmie* (2002), centrées pour la première autour d'un kamikaze palestinien et, pour la seconde, de deux jeunes hommes, donnent seules à voir des personnages non pourvus de moustache. Cette répartition contrastée est un indice de la capacité d'Ouri Fink à proposer une représentation de l'Arabe diversifiée dans laquelle les stéréotypes sont à la fois positifs et négatifs, sachant qu'en 2002, ils sont presque exclusivement négatifs et qu'ils traduisent une transposition en bande dessinée de la situation explosive et tragique que connaît l'État d'Israël et les territoires qu'il occupe depuis juin 1967 (assassinat du Premier ministre, 1995 ; attentats - suicides palestiniens, 1994 – 2002; 2^e Intifada, 2000 – 2005, au coût humain exorbitant).

E. CHAÏ TCHARKA

1. Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique.

a. Parcours formatif et carrière professionnelle.

Chaï Tcharka naît en 1967 à Pétah-Tiqva (État d'Israël) dans une famille installée dans l'implantation de Tsofîm¹⁸⁴³ dès sa création, à deux kilomètres à l'est de la « Ligne verte », en Cisjordanie occupée par l'armée israélienne depuis 1967.

Dans son jeune âge, les récits historiques illustrés en noir et blanc parus dans le magazine pour enfants *Zarqor*¹⁸⁴⁴ le marquent énormément. Il est également impressionné par la bande

¹⁸⁴³ Créée en 1989 et située au nord de la grande ville palestinienne de Kalkilyah, la localité est relativement isolée dans la partie orientale dite de « la Samarie ».

¹⁸⁴⁴ Créé en 1967, l'hebdomadaire *Zarqor* est destiné aux enfants de familles juives orthodoxes et ultra-orthodoxes. Paraissant toujours en 2018, il contient des poésies, des charades, de la philosophie juive, des références bibliques, des rubriques « dessins », des récits illustrés. Diffusé parmi les locuteurs hébreux en Israël, États-Unis, Canada, Belgique, Angleterre, etc., son tirage est relativement faible comparé aux autres revues pour enfants et de la jeunesse. CASPI, Dan et LIMOR, Yehi'el. *Ha-metavkhîm, 'emtsa 'ei ha-tiqchorèt be-yisra'el, 1948-1990* (The Mediators, The Mass Media in Israel, 1948-1990) [Les médiateurs, les mass-médias en Israël, 1948-1990], *op. cit.* p. 81.

dessinée franco-belge, en particulier *Astérix le Gaulois* de René Goscinny et Albert Uderzo, qui l'inspirent largement¹⁸⁴⁵.

Chaï Tcharka est un dessinateur autodidacte, sans formation spécifique dans le domaine artistique ou graphique. Chaque école fréquentée dans sa vie est pour lui un lieu où il a « pour l'essentiel dessiné ». Son parcours est donc jalonné d'écoles de dessin¹⁸⁴⁶. À l'âge de 14 ans, Chaï Tcharka publie sa première création dans le magazine pour enfants *Pilon*¹⁸⁴⁷. À peine ses rédacteurs voient-ils ses dessins, qu'ils lui commandent une planche qui est imprimée en dernière page d'un des numéros¹⁸⁴⁸.

Effectuant son service militaire à Qiriyat Shemonah dans le nord d'Israël, dans une structure de type *Yéchivat hesdèr*, il y étudie la *Gemara*¹⁸⁴⁹.

Les bandes dessinées de l'artiste sont majoritairement d'abord publiées dans la revue pour jeunes et enfants *Otiyot* avant de paraître, pour certaines d'entre elles, sous forme d'albums. Les séries *Youni*, *le petit Maccabi*¹⁸⁵⁰ (1987), sa suite *Youni et la fiole d'huile*¹⁸⁵¹ (1988) et d'autres ultérieures *Tsvanchik*¹⁸⁵², *D'un temple à l'autre, histoire d'Israël de la fin de la période du premier Temple à la destruction du Second*¹⁸⁵³, *Les histoires de Rabbah Bar Bar Hanah*¹⁸⁵⁴, *L'année de Baba*¹⁸⁵⁵, *Le hassidisme Boubka*¹⁸⁵⁶ et *Ma'aléh qta'im*¹⁸⁵⁷, ne sortent pas sous forme de livres.

Chaï Tcharka, comme bédéiste, est identifié à la collection « Baba » dont il publie le premier volume en 1997, *Baba, choix tiré de la série de bande dessinée Michnah lehakir publiée dans la revue Otiyot*¹⁸⁵⁸. Suivent en 1999, *Baba : l'homme et le récit : le récit de la Pâques*¹⁸⁵⁹,

¹⁸⁴⁵ ESHED, Éli. « Parchanout comicsa'it le-yahadout: chaï tcharka ve-baba be-nivkhei ha-historiyah ha-yehoudit » [Commentaire en bande dessinée du judaïsme : Chaï Tcharka et Baba dans les recoins de l'histoire juive] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 12 octobre 2005, URL : <https://no666.wordpress.com/2005/10/12>. Consulté en janvier 2019.

¹⁸⁴⁶ NAGLER-COHEN, Liron. « 'Alouf michnah » [Champion de la *Michnah*] *ynet* [en ligne]. 22 juin 2010, URL : <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3908848,00.html>. Consulté en janvier 2019.

¹⁸⁴⁷ Le magazine *Pilon* est publié à un rythme bihebdomadaire depuis 1976 aux éditions Massada. Après plusieurs interruptions dues à des problèmes économiques, la revue cesse définitivement de paraître en 1996. Elle est relancée en septembre 2007 par les éditions Zivlin avec un tirage de 60 000 exemplaires. Itou Aviram (1950, un célèbre auteur pour enfants devient alors le rédacteur en chef de cette nouvelle version du journal. Celui-ci arrête sa parution en 2010.

¹⁸⁴⁸ MA'ALEH, HA-MERKAZ LE-TSIYONOUT DATIT. « Ré'ayon 'im chaï tcharka » [Interview de Chaï Tcharka] *you tube* [en ligne]. 28 juin 2012, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=IDdQnJ8Dwlw>. Consulté en janvier 2019.

¹⁸⁴⁹ La *Gemara* – en français « la complétion » – est un terme dérivé de la racine hébraïque *gamar*, « compléter ». Dans certains cas, il signifie également « étude » ou « enseignement ». Celle-ci compile des analyses, débats et discussions menés pendant trois siècles autour de la *Michnah* par les rabbins des écoles bibliques établies en terre d'Israël et en Babylonie. Chaque membre de phrase d'une *Michnah*, produite par un rabbin de la génération des Tannaïm, est analysé par un questionneur (*maqchan*) et un répondeur (*tartzan*) dans le cadre d'une *disputatio*. Chaque échange est une *sougiyah*. Les commentateurs et codificateurs de la *Gemara* sont les Amoraïm. Leurs débats ne sont presque jamais clos, la loi se déduisant de l'état atteint par la discussion. Les deux *Gemara* – de la terre d'Israël et de Babylonie – ajoutées aux deux *Michnah* forment les deux *Talmud* – de la terre d'Israël ou palestinien également appelé de Jérusalem : *Talmud yérouchalmi* et de Babylone - *Talmud bavli*. Le premier date de la période 350-400, le second de la fin du v^e siècle.

¹⁸⁵⁰ TCHARKA, Chaï. « Youni ha-makabi ha-qatan » [Youni le jeune Macchabée] (1987) *otiyot* [en ligne]. S.d., URL : <http://www.otiyot-sukaryot.com/>. Consulté en janvier 2019.

¹⁸⁵¹ TCHARKA, Chaï. « Youni ve-kad ha-chémen » [Youni et la cruche d'huile]. *Otiyot*, 1988.

¹⁸⁵² La série propose une illustration de proverbes hassidiques.

¹⁸⁵³ TCHARKA, Chaï. « Mi-bayit le-vayit : toldt yisra'el mi-sof yemei bayit richon le-hourban bayit ha-chéni [D'un temple à l'autre, histoire d'Israël de la fin du premier Temple à la destruction du second]. *Otiyot*, 1996-2000.

¹⁸⁵⁴ TCHARKA, Chaï. *Sipourei rabbah bar bar hanah*.

¹⁸⁵⁵ TCHARKA, Chaï. *Chnat ha-baba*.

¹⁸⁵⁶ TCHARKA, Chaï. *Hassidout boubka*.

¹⁸⁵⁷ TCHARKA, Chaï. « Ma'aléh qta'im ». *Néqoudah*.

¹⁸⁵⁸ TCHARKA, Chaï. *Baba, mivhar mi-tokh ha-comics « michnah lehakir » che-poursemah be- 'iton 'otiyot* [Baba, choix tiré de la série de bande dessinée *Michnah lehakir* publié dans la revue *Otiyot*]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1997, 88 p.

¹⁸⁵⁹ TCHARKA, Chaï. *Baba ha- 'ich ve-haggadah: haggadah chel pessah* [Baba, l'homme et le récit : le récit de la Pâque]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1999, 89 p.

puis en 2000, *La section de Baba, fables et récits pour la section hebdomadaire*¹⁸⁶⁰, en 2001, *Le safari de Baba*¹⁸⁶¹ et enfin, en 2009, *Au diable avec Baba !*¹⁸⁶²

Chaï Tcharka devient progressivement, dans les années 2000, l'un des auteurs majeurs de la bande dessinée israélienne. Sa prolixité - un livre de bande dessinée publié à un rythme presque annuel, rend, dès ses débuts, son succès impressionnant. Illustrateur de livres tout public dès les années 1980, il collabore à de nombreux ouvrages pour enfants et jeunes, dont certains volumes de la collection « Djindji », depuis 2000, de l'auteure israélienne à succès Galila Ron-Féder¹⁸⁶³, le livre d'Ofra Gelbart-Avni¹⁸⁶⁴ (1949 -) *Les vilains de Daniel*¹⁸⁶⁵ en 2005, ou ceux du romancier et activiste sioniste-religieux Ouri Orbakh (dont Chaï Tcharka est proche idéologiquement) : *Moqtché*¹⁸⁶⁶ en 2010 puis *Des ânes et des caroubes – histoires naturelles*¹⁸⁶⁷ en 2011. L'artiste illustre également des livres pour adultes d'auteurs issus du même courant sioniste : Ouri Orbakh et Ouri Élitour¹⁸⁶⁸ (1946 - 2014) pour *L'album Benjamin*¹⁸⁶⁹ en 2003.

Bien que son activité dans ce domaine soit tardive, Chaï Tcharka est également depuis 2005 le caricaturiste le plus en vue en Israël.

b. Langage visuel utilisé : textes et images

Pour Chaï Tcharka, les dessins doivent également être lus. Il considère la bande dessinée « comme un assemblage de deux langages, texte et images » qui produit un « matériau doté d'une grande complexité ». Tout artiste, selon lui, ne sait pas « exploiter cette combinaison de manière intelligente¹⁸⁷⁰ ». Lorsqu'il y parvient, le public adulte est celui qui lui convient car le mieux à même d'en comprendre la résonance profonde.

¹⁸⁶⁰ TCHARKA, Chaï. *Parachat baba, michlim ou-ma'assiyot le-farachat ha-chavou'a* [La section de Baba, fables et récits pour la section hebdomadaire]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 2000, 72 p.

¹⁸⁶¹ TCHARKA, Chaï. *Massa ha-tsayid chel baba*. [Le safari de Baba]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2001, 45 p.

¹⁸⁶² TCHARKA, Chaï. *La 'azazel 'im baba!* [Au diable avec Baba !]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2009, 56 p.

¹⁸⁶³ RON FÉDER, Galila. *Djindji 'o chod ha-chocolad ha-gadol* [Djindji ou le vol du grand chocolat]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, coll. « Djindji », vol. 51, 2000, 88 p.

¹⁸⁶⁴ GELBART-AVNI, Ofra (1949, Haïfa, État d'Israël). L'auteure de livres pour enfants et jeunes publie plus de 400 livres, avec un succès jamais démenti depuis ses débuts en 1971. Connue pour ses collections « Yeladim 'almonim » [Enfants inconnus], 1972-1977, 10 vol. ; « Lehit'bagèr » [Grandir], 2005-2016, 20 vol. ; « Djindji » [Djindji], 1980-2015, 64 vol. et « Kassah » [Kassah], 1982-2015, 31 vol. Sa collection « Djindji » est la préférée des enfants âgés de 6 à 9 ans, scolarisés dans les classes primaires 3 à 6 du réseau scolaire public laïque (selon une enquête réalisée en 1988). La romancière est couronnée du prix Ze'ev de littérature pour enfants (2007), l'une des plus importantes récompenses décernées dans ce domaine par le ministère israélien de l'Éducation et de la Culture, la municipalité de Tel Aviv et l'Association pour le bien-être du soldat.

¹⁸⁶⁵ GELBART-AVNI, Ofra. *Ha-mekho'arim chel daniel* [Les vilains de Daniel]. Tel Aviv (État d'Israël) : Ha-Kibboutz Ha-Me'ouhad, 2005 (5765), 187 p.

¹⁸⁶⁶ ORBAKH, Ouri. *Moqtché* [Motqché]. Jérusalem : Sifriyat Beit El, 2010 (5770), 69 p. D'abord paru dans la revue 'Otiyot, le récit raconte l'histoire du premier chien juif religieux. L'artiste illustre également des livres pour adultes du même auteur dont en 1994 *Kivsa tarfah zé'ev, sipour meha-djounguel* [La brebis a dévoré le loup : un conte de la jungle]. Beit El (Cisjordanie) : Sifriyat Beit-El, 1994 (5754), 30 p.

¹⁸⁶⁷ ORBAKH, Ouri. *Hamorim ve-haroubim: sipourei teva* (Sages for the Ages) [Des ânes et des caroubes]. Jérusalem : Koren, 2011, 106 p.

¹⁸⁶⁸ Né ÉLITOUR, Yeh'iel Ouriyahou (1946, Jérusalem, Palestine mandataire - 2014, Jérusalem). L'artiste habite la colonie d'Ofrah dès 1975 et milite activement dans le mouvement Gouch Eimounim. Dirigeant en vue du courant sioniste national-religieux (secrétaire général du Conseil des colonies de Judée et Gaza, secrétaire général du Parti national-religieux MAFDAL), il occupe également le poste de rédacteur en chef du mensuel du mouvement AMANAH, lié au Gouch Eimounim, *Neqoudah* (1999-2006) et de rédacteur en chef adjoint du journal *Maqor Richon* (2006-2013) puis celui de rédacteur en chef de ce dernier de 2013 à sa mort.

¹⁸⁶⁹ ÉLITOUR, Ouri. *Album binyamin*. [L'album Benjamin]. Tel Aviv (État d'Israël) : Pirsoum Oren Plus, 2003 (5763), 224 p.

¹⁸⁷⁰ ESHED, Éli. « Parchanout comicsa'it le-yahadout: chaï tcharka ve-baba be-nivkhei ha-historiyah ha-yeoudit » [Commentaire en bande dessinée du judaïsme : Chaï Tcharka dans les recoins de l'histoire juive] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 12 octobre 2005, URL : <https://no666.wordpress.com/2005/10/12>. Consulté en janvier 2019.

Chaï Tcharka, une fois sa carrière lancée, exécute ses dessins sur papier « avec toute sorte de stylos ou pinceaux », puis « les numérise » et « les colorise sur ordinateur¹⁸⁷¹ ».

La dimension anthropomorphique dans certaines séries de Chaï Tcharka à ses débuts est claire. Ainsi dans son *Youni et la fiole d'huile*¹⁸⁷², paru en 1988, le jeune héros, habitant la ville de Modi'in¹⁸⁷³, est capable de parler aux animaux. Il met ce don au service des Maccabées et envoie une armée de rats au milieu de la bataille de Beit Horon¹⁸⁷⁴ afin d'effrayer les éléphants utilisés par l'armée grecque, contribuant ainsi à leur défaite. Participant à l'élimination de toute présence séleucide dans la région, il découvre dans le Temple la dernière fiole d'huile sanctifiée. Chaï Tcharka traite à plusieurs reprises de thèmes historiques et religieux juifs. Il utilise ainsi les aventures de son héros Baba, apparu pour la première fois en 1997 dans le premier volume de la série éponyme, *Baba, choix tiré de la série de bande dessinée Michnah lehakir publiée dans la revue 'Otiyot*¹⁸⁷⁵ pour commenter, de façon très personnelle, des passages du *Talmud* et de la *r* et transpose 140 extraits de la *Michnah* repris à l'identique dans cette série.

Repris dans d'autres ouvrages, et flanqué de son ami Zouta et de sa mère, décrite nommément comme une *yiddiche mama* « un archétype extrême de la mère juive », il échoue dans tout ce qu'il entreprend. Éternel perdant aux traits rappelant indubitablement ceux du personnage d'Iznogoud¹⁸⁷⁶, Baba devient rapidement un élément central de l'univers graphique israélien. Les arrière-plans historiques sont manifestement inspirés de la série française « Astérix le Gaulois ».

Les bandes dessinées de Chaï Tcharka sont juives, selon son auteur. Ses récits sont tous construits et dessinés dans un même style, « à partir d'une étude de matériaux (...) traduits immédiatement » dans son cerveau « en une succession d'images »¹⁸⁷⁷. *La section de Baba, fables et contes pour la section hebdomadaire du Pentateuque*¹⁸⁷⁸ est créée après plusieurs semaines d'étude du *Midrach tanhouma*¹⁸⁷⁹ en se basant, comme indiqué dans le sous-titre du livre, sur la section hebdomadaire du Pentateuque¹⁸⁸⁰.

Chaï Tcharka se considère comme un passeur, estimant qu'il lui appartient de continuer à « créer des *midrachim* » également à son époque. Son projet d'adaptation de livres écrits par

¹⁸⁷¹ MA'ALEH, HA-MERKAZ LE-TSIYONOUT DATIT. « Ré'ayon 'im chaï tcharka » [Interview de Chaï Tcharka], *op. cit.*

¹⁸⁷² TCHARKA, Chaï. *Youni ve-kad ha-chémen* [Youni et la cruche d'huile], *op. cit.*

¹⁸⁷³ Située au nord-est de Jérusalem, la ville est le lieu d'installation de la famille sacerdotale des Hasmonéens. Celle-ci est fondée par Mattathias qui déclenche la révolte dite des Maccabées (ou Macchabées) contre le pouvoir séleucide contrôlant la Judée, entre 175 et 140 AEC. Les dates sont approximatives.

¹⁸⁷⁴ Opposant les forces militaires de Judas le Maccabée à l'armée séleucide commandée par Seron, la bataille s'achève par une victoire juive en 160 AEC. L'armée séleucide a coutume d'utiliser, à l'époque, des éléphants de combat notamment dans ses campagnes d'Asie. Voir « I, Maccabées », *Bible (La)*, traduite en français et présentée par André Chouraqui. Paris : Desclée de Brouwer, 1985, p. 1616-1672.

¹⁸⁷⁵ Chaï Tcharka prend quelques libertés historiques inscrivant parfois l'action du récit hors de la période dite de la *Michnah* (environ 200 AEC.), en situant cette dernière à l'époque des Hasmonéens (167-37 AEC.).

¹⁸⁷⁶ Iznogoud est le héros de la série *Les aventures du calife Haroun El Poussah* créée en 1962 par René Goscinny (auteur) et Jean Tabary (dessinateur). Elle paraît en épisodes dans des revues de bande dessinée publiées par l'éditeur belge, Dargaud (*Record* et *Pilote*, 1968-1977) et français, Vaillant (*Pif le chien*, 1986-1992), puis sous forme d'albums (chez Dargaud, 12 premiers volumes de la série), BD Star (volume 13), Glénat (volume 15), Éditions de la Séguinière (volumes 14, 16-19), Tabary (volumes 20-28) et Imav (volumes 29-30).

¹⁸⁷⁷ ESHED, Éli. « Parchanout comicsa'it le-yahadout: chaï tcharka ve-baba be-nivkhei ha-historiyah ha-yeoudit » [Commentaire en bande dessinée du judaïsme : Chaï Tcharka dans les recoins de l'histoire juive], *op.cit.*

¹⁸⁷⁸ TCHARKA, Chaï. *Parachat baba, michlim ou-ma'assiyot le-farachat ha-chavou'a* [La section de Baba, fables et récits pour la section hebdomadaire]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 2000, 72 p.

¹⁸⁷⁹ Le « midrach » est une méthode d'étude approfondie du texte biblique juif, par la voie interprétative, homilétique et du commentaire. Le *Midrach* désigne pour sa part la compilation d'enseignements oraux et de commentaires systématiques des livres bibliques non inclus dans les recueils du *Talmud*. Il existe plusieurs *Midrach* dont le *Midrach Tanhouma*, attribué à Rabbi Tanhouma Bar Abba, rédigé peu après la clôture du *Talmud* (fin du VI^e-VII^e siècle EC). Il couvre les cinq premiers livres de la Bible (Genèse, Exode, Lévitique, Nombres et Deutéronome).

¹⁸⁸⁰ Synonyme à l'origine dans le judaïsme de *Torah*, il réunit les 5 premiers livres de la Bible (Ancien Testament).

Shay Agnon¹⁸⁸¹ (1888-1970), en 2010, s'inscrit dans cette perspective. Juif israélien, cet auteur majeur de la littérature juive et mondiale, a conçu dans son œuvre au XX^e siècle de « nouveaux *midrachim* », lesquels poursuivaient « l'entreprise du *midrach* talmudique ». L'artiste insère à son tour dans le récit graphique qu'il lui consacre, des allusions au judaïsme et des symboles de son temps¹⁸⁸². Il ajoute de cette façon à l'œuvre « une dimension nouvelle sur le plan esthétique et visuel » tout en tenant compte des exigences de l'éditeur Schocken, propriétaire des droits sur l'œuvre d'Agnon¹⁸⁸³. Celui-ci lui impose par contrat une retranscription exacte du texte original lequel est donc maintenu à l'identique. L'empreinte du dessinateur prend la forme d'ajouts illustrés. Il dessine ainsi des personnalités importantes du judaïsme vivant à l'époque où se déroulent les récits du romancier : le rabbin Abraham Yitshaq Kook (1865-1935)¹⁸⁸⁴ et le fondateur de l'École d'art Betsalel, Boris Schatz.

Dans sa bande dessinée, un incendie frappe l'une des maisons construite par le narrateur, un fait emprunté à la vie du romancier. En effet Shay Agnon perd à trois reprises sa bibliothèque, deux fois dans un incendie et une fois lors des émeutes en 1929¹⁸⁸⁵. Cet événement constitue « un très grand traumatisme dans sa vie¹⁸⁸⁶ ». L'artiste intègre visuellement cette information qui ne figure pas dans le récit original. Il utilise délibérément ce médium pour transmettre l'œuvre du grand romancier à la jeunesse israélienne qui, selon lui, ne la lit pas. Ses lecteurs sont conviés « à regarder le film¹⁸⁸⁷ » qui se forme dans sa tête à la lecture des trois récits¹⁸⁸⁸ de Shay Agnon.

¹⁸⁸¹ Né CZACZKES, Chmou'el Yossef Halévi, devenu AGNON, Chmou'el Yossef, (1888, Boutchatch, Galicie, Empire d'Autriche, Ukraine actuelle – 1970, Jérusalem), l'écrivain, fils d'un rabbin, naît dans une famille juive orthodoxe. Écrivant en hébreu et en yiddish dès 8 ans, tout en étudiant les textes traditionnels juifs puis ceux des Lumières juives et l'allemand, il publie son premier poème en yiddish à 15 ans. Auteur en Galicie de nouvelles et poésies, en hébreu et en yiddish, il s'établit une première fois à Jaffa, en Palestine (1908-1913), avant de s'installer définitivement, à Talpiyot au sud de Jérusalem. Lié aux éditions Schocken, ses premières nouvelles paraissent en Palestine dans le *Ha-'Aretz* et à Berlin dans le journal allemand *Jüdischer Verlag*. Autour d'un langage littéraire emprunté aux sources du judaïsme, le romancier raconte la vie traditionnelle des Juifs d'Europe, ceux de Jérusalem et Jaffa et leur rapport à la modernité. Il est le seul auteur israélien couronné du prix Nobel de littérature obtenu en 1966, conjointement avec la poétesse Nelly Sachs (1891 – 1970).

¹⁸⁸² TCHARKA, Chaï. « Chaï ve-agnon – chlochah sipourim » [Chaï et Agnon– trois contes] *schocken* [en ligne]. S. d., URL : <https://www.schocken.co.il/Book/.aspx?code=40-30787>. Consulté en janvier 2019.

¹⁸⁸³ NAGLER-COHEN, Liron. '*Alouf michnah* [Champion de la *Michnah*] *op. cit.*

¹⁸⁸⁴ KOOK, Abraham Yitshaq Kook (appelé aussi Ha-Rav Abraham Yitshaq Ha-Cohen Kook et sous son acronyme Ha-ra'ayah (1865, Griva, province de Courland, Empire russe – 1935, Jérusalem, Palestine mandataire). Comptant parmi les rabbins les plus influents et vénérés du judaïsme au XX^e siècle, il s'établit en Palestine en 1904, y exerçant les fonctions de rabbin à Jaffa et dans les colonies juives alentour. Rédigeant alors ses premiers commentaires de traités talmudiques et textes de morale et spiritualité juives, il devient en 1920 rabbin de Jérusalem et premier grand-rabbin ashkénaze de la Palestine mandataire. Sa philosophie mêle commentaires érudits de la Loi juive et ouverture à la modernité, dans une volonté empathique d'échanger avec tous les courants du judaïsme (dirigeants sionistes laïques, ultra-orthodoxes juifs, non-sionistes, sionistes religieux) pour mieux les unifier. Un thème central domine sa pensée : le sionisme politique, séculier et parfois très antireligieux, est l'agent du projet divin supérieur, la rédemption de la terre d'Israël et des Juifs qui la peuplent après 2 000 ans d'exil. Celle-ci anticipe celle du peuple juif à l'ère messianique. Les œuvres du rabbin sont rassemblées et publiées pour l'essentiel à titre posthume.

¹⁸⁸⁵ Du 24 au 29 août 1929, les habitants arabes de Jérusalem, Jaffa, Hébron et Safed se soulèvent et déclenchent des émeutes antijuives, marquées par des saccages de propriétés et des massacres ; le bilan est très lourd : 133 Juifs tués (339 blessés), environ 116 Arabes tués (232 blessés), ces derniers essentiellement abattus par la police anglaise. L'escalade de violence meurtrière est déclenchée par le conflit opposant Juifs et musulmans sur l'accès au mur Occidental (dit des Lamentations). NAGLER-COHEN, Liron. '*Alouf michha*. [Champion de la *Michnah*], *op. cit.* ; ISSEROFF, Ami. « The Palestine Riots and Massacres of 1929 » *zionism and israel information center* [en ligne]. 2005, URL : http://www.zionism-israel.com/Palestine_Massacre_riots_of_1929.htm - anglais. Consulté en janvier 2019.

¹⁸⁸⁶ NAGLER-COHEN, Liron. '*Alouf michnah* [Champion de la *Michnah*], *op. cit.*

¹⁸⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸⁸ AGNON, Shay. *Mi-'oyev le-'ohev* [De l'ennemi à l'ami], *Ma'asséh ha-'ez* [Le conte de la chèvre], *Ha-'adrikhal veka-keissar* [L'architecte et l'empereur]. In TCHARKA, Chaï. *Chaï ve-agnon, chlochah sipourim* [Chaï et Agnon, trois contes]. Jérusalem (État d'Israël) : Schocken, 2012 (5773), 48 p.

c. Identité et engagement politique

Depuis son enfance, Chaï Tcharka affectionne la « Samarie¹⁸⁸⁹ » où il est établi. Le choix de cette région répond à son désir de vivre dans la nature pour la « connaître de beaucoup plus près ». Les conséquences esthétiques sur son œuvre sont notables, ses dessins comportant selon lui « davantage d'oiseaux et de paysages non-urbains¹⁸⁹⁰ ». Dans cette perspective, le dessinateur situe l'action de son livre *Au-delà de la ligne*¹⁸⁹¹ près de « la colline de la Corde »¹⁸⁹², située au-delà de la Ligne verte. Son héros, Charly Charter, y vit avec sa famille dans l'implantation (imaginaire) de Ma'aleh Niftsoutsim où il exerce le métier de caricaturiste, une allusion à peine voilée à l'une des activités de l'auteur. L'intrigue et le comportement prêtés aux différents protagonistes expriment en grande partie le point de vue du dessinateur concernant la situation que connaissent les colons juifs installés en Cisjordanie (encore partiellement occupée), suite à la mise en œuvre des accords d'Oslo (1993-5). Pourvu qu'il y ait bienveillance et respect mutuels, une coexistence pacifique pour le bédéiste est possible entre colons juifs (israéliens) et habitants arabes (palestiniens) dans ce secteur. La suite de cet ouvrage *Sortir des lignes, au-delà de la ligne 2*¹⁸⁹³ paraît 4 ans plus tard.

Racontant en dessins les pensées qui lui traversent l'esprit, l'artiste ne s'adresse pas spécifiquement à un jeune lectorat, surtout si « la bande dessinée est juive ». Le dessinateur rejette cette approche du médium prônée par les adultes qui la classifie « comme étant une affaire d'enfants ». Sa sensibilité artistique le rattache sur ce point à la France, qualifiée de « patrie de la bande dessinée ». Ce pays, selon lui, publie autant de bandes dessinées pour adultes que pour enfants.

L'intérêt de Chaï Tcharka pour la bande dessinée mondiale, et en particulier française, l'amène à superviser la publication aux éditions israéliennes Modan de trois volumes (postérieurs au décès de René Goscinny) de la collection *Astérix le Gaulois : Astérix chez Rahàzade*¹⁸⁹⁴ (sous le titre *Astérix et le tapis magique*¹⁸⁹⁵), *L'odyssée d'Astérix*¹⁸⁹⁶ (sous le titre *Astérix et la Jérusalem de l'or noir*¹⁸⁹⁷) et *La galère d'Obélix*¹⁸⁹⁸ (sous le titre *La seconde jeunesse d'Obélix*¹⁸⁹⁹).

Les œuvres de Chaï Tcharka sont expressément tournées vers le public juif orthodoxe israélien. L'artiste est lui-même pour une grande part le produit humainement et artistiquement, de sa foi et sa connaissance des textes religieux juifs. L'existence de Dieu et la Torah lui commandent, d'après lui, de créer avec pudeur en s'interdisant de blesser par son dessin des personnes, en particulier des femmes, « un problème simplement humain, au-delà

¹⁸⁸⁹ Chomron dans la terminologie hébraïque biblique.

¹⁸⁹⁰ MA'ALEH, HA-MERKAZ LE-TSIYONOUT DATIT. *Ré'ayon 'im chaï tcharka* [Interview de Chaï Tcharka] *op. cit.*

¹⁸⁹¹ TCHARKA, Chaï. *Mi- 'évèr la-qav* (Beyond the line) [Au-delà de la ligne]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2008, 72 p.

¹⁸⁹² Soit en hébreu (translittéré en français) *Giv'at ha-hével*.

¹⁸⁹³ TCHARKA, Chaï. *Latsèt meha-qavim, mi- 'éver la-qav 2* [Sortir des lignes, au-delà de la ligne 2] Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2012, 69 p.

¹⁸⁹⁴ UDERZO, Albert. *Astérix chez Rahàzade*. Paris (France) : Éditions Albert René, coll. « Astérix le Gaulois », album 28, 1987, 48 p.

¹⁸⁹⁵ UDERZO, Albert. *Astérix ou-mirvad ha-qsamim* [Astérix et le tapis magique]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan 2007, 48 p.

¹⁸⁹⁶ UDERZO, Albert. *Odyssée d'Astérix (L')*. Paris (France) : Éditions Albert René, coll. « Astérix le Gaulois », album 26, 1981, 48 p.

¹⁸⁹⁷ UDERZO, Albert. *Astérix ve-yérouchalayim chel zahav chahor* [Astérix et la Jérusalem de l'or noir]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2008, 52 p.

¹⁸⁹⁸ UDERZO, Albert. *Galère d'Obélix (La)*. Paris (France) : Éditions Albert René, coll. « Astérix le Gaulois », album 30, 1996, 48 p.

¹⁸⁹⁹ UDERZO, Albert. *Astérix, yaldouto ha-chniah chel obélix* [Astérix, la seconde enfance d'Obélix]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2008, 52 p.

même de la question de la pudeur¹⁹⁰⁰». Ce choix oriente son activité artistique. Par précaution, il refuse, bien que frustré, certaines propositions.

Les bandes dessinées de Chaï Tcharka ont droit de cité dans l'univers culturel juif religieux en Israël. Il ouvre la voie à d'autres dessinateurs et illustrateurs juifs israéliens, orthodoxes et ultra-orthodoxes. Tous partagent un même rapport à ce médium, le considérant, entre autre, comme un moyen approprié pour restituer au plan graphique le contenu de la tradition juive codifiée (halakhah), des légendes juives (aggadah) et de la pensée talmudique.

Traduire en dessin le texte ésotérique et complexe de la *Gemara*, lui devient évident alors qu'il étudie celle-ci durant ses années de formation religieuse dans une yechiva¹⁹⁰¹. Rendue pour lui ainsi intelligible, il décide de « la transformer en une bande dessinée et de partager cette œuvre avec les autres¹⁹⁰² ». Le même processus se reproduit alors qu'il travaille sur les *parachiot*¹⁹⁰³ du *Midrach tanhouma*¹⁹⁰⁴ chaque samedi. Les *michanyot*¹⁹⁰⁵ lui fournissent la matière de son premier livre, *Baba*.

Chaï Tcharka se heurte aux craintes et à un certain scepticisme du rédacteur en chef du journal pour enfants 'Otiyot, Ouri Orbakh, à qui il propose en 1989 de transformer la *Michnah* en bande dessinée. La « métamorphose » de la *Michnah*, littérature sanctifiée, en bande dessinée, le rend instinctivement méfiant. Le caractère totalement novateur du projet décourage d'abord Chaï Tcharka qui met lui aussi un certain temps pour s'y habituer¹⁹⁰⁶. Le public juif religieux israélien réserve pour sa part un accueil enthousiaste à la série et, faisant de celle-ci immédiatement un grand succès, contredit les réticences initiales d'Ouri Orbakh.

Versé dans l'univers de la mystique juive, Chaï Tcharka fait progresser ses personnages, - *Baba*, *Yehotzfen*¹⁹⁰⁷, etc. – dans une compréhension plus fine du judaïsme. Dans son livre *Au diable avec Baba*, le héros est décrit comme atteignant un niveau supplémentaire dans la connaissance de ce dernier.

En 2010, neuf des douze ouvrages publiés par le dessinateur renvoient à des thématiques liées à la tradition juive, empruntant leur contenu au Pentateuque, à la *Gemara* et aux commentaires rabbiniques traditionnels.

Chaï Tcharka est l'un des rares dessinateurs israéliens à s'être quasiment spécialisé dans la bande dessinée historique. Il livre sa version de l'histoire juive du premier Temple de Jérusalem à la destruction du second, deux moments clés de l'histoire du judaïsme antique, dans la série *D'un temple à l'autre, histoire d'Israël de la fin de la période du premier Temple à la destruction du second*¹⁹⁰⁸. Sa bande dessinée respecte la vision véhiculée sur cette période par les sources traditionnelles du judaïsme.

¹⁹⁰⁰ MA'ALEH, HA-MERKAZ LE-TSIYONOUT DATIT. *Ré'ayon 'im chaï tcharka* [Interview de Chaï Tcharka], *op. cit.*

¹⁹⁰¹ La yechivah est un centre d'études bibliques et talmudiques. La *yechivah qtanah* [La petite yechivah] réunit des élèves juifs de plus de 13 ans, âge de la bar-mitzvah. La *yechivah gdolah* [la grande yechivah] réunit des élèves juifs en âge d'être scolarisés en classes du lycée.

¹⁹⁰² NAGLER-COHEN, Liron. *'Alouf michnah* [Champion de la *Michnah*], *op. cit.*

¹⁹⁰³ Pluriel de *parachah*. Celle-ci désigne à la fois la section hebdomadaire du Pentateuque lue chaque samedi à la synagogue et le commentaire de textes talmudiques étudiés en *yechivah*.

¹⁹⁰⁴ Exégèse homilétique du Pentateuque.

¹⁹⁰⁵ Le mot *michnayot* constitue le pluriel de *michnah*.

¹⁹⁰⁶ NAGLER-COHEN, Liron. *'Alouf michnah* [Champion de la *Michnah*], *op. cit.*

¹⁹⁰⁷ TCHARKA, Chaï. *Yehotzfen 'alef, ha-séfèr che-lo nikhlal ba-tanakh be-chel héyoto séfèr comics* [Yehotzfen alef, le livre qui n'est pas inclu dans la Torah parce qu'il est un livre de bande dessinée]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2003, 55 p.

¹⁹⁰⁸ TCHARKA, Chaï. *Mi-bayit le-vayit: toldot mi-sof yemei bayit richon le-hourban bayit ha-chéni* [D'un temple à l'autre : histoire d'Israël de la fin du premier Temple à la destruction du second] *op. cit.* Le premier Temple de Jérusalem, appelé également temple de Salomon, est construit selon la Bible, au X^e siècle AEC. Aucune fouille archéologique, ni recherche historique ne confirment cette datation. Le *Talmud* évoque une période située entre 832 et 422 AEC (Sources : Samuel II, 14 ; Livre des Rois I, 5-6). Le second Temple de Jérusalem est construit en 516 AEC et détruit en 70 AEC.

Son livre, *Mitichélah, mission en Grèce*¹⁹⁰⁹, a pour héros Mitichélah, un Éphraïte jamais évoqué dans la Bible, aux traits rappelant ceux de Samson¹⁹¹⁰, dans la représentation qui en est couramment donnée¹⁹¹¹. Il rencontre en Grèce, à cette occasion, plusieurs figures mythologiques¹⁹¹² dont Hercule¹⁹¹³ et Persée¹⁹¹⁴ le roi d'Argos. Dans un autre livre, paru la même année, *Petits papiers du ciel*¹⁹¹⁵, le dessinateur fait voyager son héros, *Yodké*, un jeune garçon juif polonais, enrôlé malgré lui dans les armées napoléoniennes¹⁹¹⁶, en Europe, Égypte et Syrie. Au cours de ses pérégrinations, il rencontre le rabbin Nahman de Braslav (1772-1810)¹⁹¹⁷, fondateur de la dynastie hassidique éponyme, dont la philosophie inspire Chaï Tcharka pour cet ouvrage. Le livre fait en effet explicitement référence au récit du rabbin Yisraël Be'er Odesser¹⁹¹⁸ (1886 ?- 1994), un important rabbin du courant hassidique¹⁹¹⁹ de Braslav, qui prétendait avoir reçu une lettre du ciel que lui aurait directement adressée le rabbin Nahman de Braslav, mort 112 ans plus tôt.

Chaï Tcharka devient caricaturiste dans les années 2000 après avoir travaillé des années durant comme bédéiste. Il collabore avec les quotidiens « généralistes » (*Ma'ariv* et *Yedi'ot 'Aharonot*), avant d'entrer au journal sioniste religieux *Maqor Richon*.

Le rôle du caricaturiste dans la société ces dernières décennies, diffère selon lui de celui traditionnellement joué dans les précédentes générations¹⁹²⁰. Le besoin en caricatures s'étant transformé, il n'est plus « le bouffon de la cour », contredisant les louanges que celle-ci adresse

¹⁹⁰⁹ TCHARKA, Chaï. *Mitichélah, messimah be-yavan* [Mitichélah, mission en Grèce]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2007, 90 p..

¹⁹¹⁰ En hébreu Chimchon (fils de Mano'ah de la tribu de Dan) ; à la fois *nazir* (un israélite ayant fait le vœu de ne se consacrer qu'à Dieu) et Juge d'Israël pendant 20 ans, son récit apparaît dans le livre des Juges (XVI). Voir entrée glossaire « Samson ».

¹⁹¹¹ Notamment Le Caravage (1571, Milan – 1610, Porto Ercole, Italie) : *Samson et Dalila* (1610isart) ; Rubens (1577, Siegen, Allemagne – 1640, Anvers, Pays-Bas espagnols, Belgique actuelle) : *Samson et Dalila* (1609-1610) ; Antoine Van Dick (1599, Anvers, Pays-Bas espagnols, Belgique actuelle – 1641, Londres, Angleterre) : *Samson et Dalila* (1620 et 1630) ; Rembrandt (1606/1607, Leyde – 1669, Amsterdam, Pays-Bas) : *L'aveuglement de Samson* (1636).

¹⁹¹² ESHED, Éli. « Chi'our be-tanakh le-hercule, miti ha-gibor ha-tanakhi négèd hercule ha-gibor ha-yevani » [Un cours biblique pour Hercule, Miti le héros biblique, contre Hercule le héros grec] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 27 août 2007, URL : <http://no666.wordpress.com/2007/08/27/>. Consulté en janvier 2019.

¹⁹¹³ Demi-dieu romain, fils de Jupiter roi des dieux, vénéré dans la Grèce antique sous le nom d'Héraclès (fils de Zeus, dieu suprême de la mythologie grecque, et d'Acmonè, fille d'Électryon, épouse d'Amphitryon), il est évoqué dès la fin du VIII^e siècle AEC par Homère (dans ses œuvres *L'Iliade* et *L'Odyssée*). Ses célèbres 12 travaux exécutés sur ordre d'Eurysthée, roi d'Argolide, englobent notamment la descente aux Enfers et la capture de leur gardien, Cerbère, chien à trois têtes, et la décapitation et l'empoisonnement de l'Hydre à têtes multiples.

¹⁹¹⁴ Héros de la mythologie grecque et demi-dieu, fils d'Anaé (fille d'Acrisios roi d'Argos) et de Zeus, il est jeté à la mer, avec sa mère, après sa naissance clandestine, et est recueilli par un pêcheur, Dictys, dans l'île de Seriphos (archipel des Cyclades). Il vainc Méduse, la seule mortelle des trois Gorgones grecques, en déjouant sa capacité à pétrifier par son regard toute personne levant les yeux sur elle. Les premières références au mythe entourant Persée se situent entre les V^e et IV^e siècles AEC.

¹⁹¹⁵ TCHARKA, Chaï. *Pitqa'ot meha-chamayim* [Petits papiers du ciel]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2004, 66 p.

¹⁹¹⁶ Napoléon (1769, Ajaccio, France -1821, Île Sainte-Hélène, Royaume-Uni), après avoir été nommé commandant en chef de l'armée d'Orient en avril 1798, débarque en Égypte le 1^{er} juillet. Voir entrée glossaire « Napoléon, campagne d'Orient ».

¹⁹¹⁷ (1772, Medjybij - ou Medjiboj, Pologne -1810, Uman, (Ukraine actuelle). Arrière-petit fils d'Israël ben Éliezer, fondateur de mouvement hassidique, Nahman de Braslav crée son propre courant, le hassidisme de Braslav en 1892. Sa doctrine combine une étude approfondie de la Torah et une interprétation du judaïsme dans un sens ésotérique à travers la Kabbale dans une recherche de la plus grande proximité possible du croyant avec Dieu par l'étude, la prière et la parole.

¹⁹¹⁸ Né ODESSER, Yisraël Dov Beer (1886 ?, Tibériade, Empire ottoman – 1994, Jérusalem). La lettre (en hébreu *ha-péteq*), prétendument reçue par son illustre prédécesseur, dont il fait état dans les années 1910-1920, lui révèle le remède à appliquer pour guérir le monde des maladies et de la souffrance.

¹⁹¹⁹ Le hassidisme est un courant religieux juif orthodoxe fondé au milieu XVIII^e siècle par le rabbin Israël ben Éli'ezer (1698, Okopie, province de Podolie - 1760, Medjybij, Pologne, Ukraine actuelle), surnommé Ba'al Shem Tov. Voir entrée glossaire « Hassidisme ».

¹⁹²⁰ HASSON, Amihay. « Ha-'efronot ha-khi hadim ba-qalmar: 'al tafqido chel ha-qariqatourist » [Les crayons les plus pointus de la trousse : sur le rôle du caricaturiste] *beit avi chai* [en ligne]. 18 novembre 2014, URL : <https://www.bac.org.il/specials/project/ayzhav-gybvvr/article/haaprvt-haky-hdym-bklmr-aal-tpkydv-shl-hakryktvryst>. Consulté en janvier 2019.

au roi et perforant publiquement « le ballon royal », excusé seulement parce qu'il réalise des dessins en apparence moins sérieux, et non des textes. Presque tous occupés aujourd'hui à faire seulement « exploser le ballon », les caricaturistes perdent leur singularité, une situation amenant un changement de leur fonction. Ils font maintenant ressortir la vérité de chaque récit, en évitant le « politiquement correct » et l'obséquiosité, « un défi à certains égards bien plus important¹⁹²¹ ».

Chaï Tcharka exécute des caricatures en restant de son propre aveu réservé sur cette activité. S'il en tire d'une part beaucoup de plaisir et un bon moyen de subsistance, elle le contraint de l'autre à s'en prendre à des personnes qui, par-delà le fait d'être des figures publiques, sont également des êtres humains. L'artiste justifie cette contradiction par son refus d'abandonner le champ de la caricature à « un seul bord du spectre israélien¹⁹²² ». Les dessinateurs israéliens Ze'ev et Dosh l'influencent très fortement à ses débuts. Enfant, il découpe et collectionne leurs caricatures, se familiarisant avec la politique israélienne. Leur empreinte reste longtemps prégnante. Il ne s'affranchit ainsi qu'après des années de la représentation de l'homme politique Chim'on Pérès conçue par Ze'ev, ne proposant qu'ensuite sa propre vision artistique du personnage¹⁹²³».

Après 2005 et « la séparation » israélienne d'avec la bande de Gaza, ses caricatures de portraits et de personnes prennent un tour résolument politique. Son « besoin brûlant » le pousse à ouvrir « des digues ». Ariel (Arik) Sharon, dont il conteste la politique, est ainsi dessiné en « bulldozer monté sur chenilles » qui, dans un mouvement d'aller-retour, fonce et écrase ceux qui le suivent avant de poursuivre son chemin¹⁹²⁴.

Les choix idéologiques de Chaï Tcharka orientent, comme chez ses collègues caricaturistes, son travail de caricaturiste. Lié aux milieux sionistes religieux et des colons juifs israéliens établis en Cisjordanie et la bande de Gaza, il dessine pour la presse qui s'en réclame (quotidien *Maqor Richon*¹⁹²⁵, mensuel *Negoudah*¹⁹²⁶). À raison de deux livraisons minimales par semaine au journal *Maqor Richon*, il dessine parfois très peu de temps avant de remettre sa caricature. S'inspirant généralement de l'actualité ou d'une image apparue dans son esprit, il s'aide parfois de façon naturelle en établissant « une liste de titres », réfléchissant au propos qu'il pourrait développer.

Le sujet est fonction de la pertinence du propos qu'il peut développer et de l'angle original sous lequel il le considère, différents de ceux retenus par d'autres. Ses seules interrogations portent sur la légitimité de traduire son argument en dessin et l'importance du propos formulé. Le processus de création diffère selon qu'il s'agit d'une caricature ou d'une illustration

¹⁹²¹ *Idem*

¹⁹²² HALPERIN, Nadav. « Chlifot 'im chaï tcharka » [Sorties avec Chaï Tcharka] *ma'ariv nrj* [en ligne]. 3 mars 2010, URL : <https://www.makorrishon.co.il/nrg/online/1/ART2/085/277.html>. Consulté en janvier 2019.

¹⁹²³ HASSON, Amikhay. « Ha-'efronot ha-khi hadim ba-qalmar: 'al tafqido chel ha-qariqatourist » [Les crayons les plus pointus de la trousse : sur le rôle du caricaturiste] *op. cit.*

¹⁹²⁴ La caricature semble être parue dans *Maqor Richon* en 2005. HASSON, Amikhay. « Ha-'efronot ha-khi hadim ba-qalmar: 'al tafqido chel ha-qariqatourist » [Les crayons les plus pointus de la trousse : sur le rôle du caricaturiste], *op. cit.*

¹⁹²⁵ Hebdomadaire créé en juin 1997 par la famille Listenberg, il est racheté en 2014, proche de la faillite, par le groupe de presse Israel Ha-Yom. Quotidien à partir de 2010, il est le journal le plus diffusé en Israël (en semaine) et à partir de 2017, les vendredis et samedis. Porté pas sa ligne éditoriale, sioniste et religieuse-nationale il soutient les colons juifs installés dans les territoires occupés par l'État d'Israël après 1967. Son contenu influence les points de vue de nombreux dirigeants du parti sioniste nationaliste Likoud, ainsi que du parti Ha-Bayit Ha-Yehoudi, une formation israélienne, juive, orthodoxe et sioniste créée en février 2006.

¹⁹²⁶ La revue *Negoudah*, créée en 1980 par Isra'el Har'el, son rédacteur en chef durant 15 ans, paraît jusqu'en 2010, date à laquelle elle est absorbée par le journal *Maqor Richon*. Bimensuel puis mensuel, connue pour être la voix de l'« Association des colons juifs de Judée-Samarie », elle est l'organe du mouvement Amanah fédérant les colonies juives affiliées à l'organisation Gouch Émounim. Chaï Tcharka publie également dans le magazine des séries de bande dessinée (comme celle intitulée *Ma'aleh qta'im*).

classique¹⁹²⁷. Pour cette dernière, il lit les mots et fait « remonter les images en cours de lecture ». Dans une caricature, c'est le contraire car « le propos c'est l'image¹⁹²⁸ ».

Le statut d'artiste « tout public » de Chaï Tcharka ressort de son implication dans le programme satirique, les *Hartsoufim*¹⁹²⁹, diffusé à partir de 1996 par la seconde chaîne de télévision israélienne. Concevant des marionnettes, il contribue à lui faire obtenir un audimat élevé. La création de marionnettes est pour lui proche du travail d'un sculpteur. Tenu parfois par des délais très courts, il se contente de dessiner ses futures marionnettes, déléguant à d'autres leur réalisation. Comme pour une caricature classique, il grossit à l'extrême les traits physiques du personnage. Complétée par un texte très incisif, la série dénigre le personnel politique au point, admet Chaï Tcharka, d'être accusé de détruire la carrière de certains de ses représentants. En parallèle il juge qu'avoir un *Hartsouf*¹⁹³⁰ est un « signe de succès » pour un homme politique israélien.

Le caricaturiste collabore également aux programmes télévisés *Ha-bigbougim*¹⁹³¹ et *Chéka vé-téka* pour lesquels il crée, seul cette fois, les marionnettes.

2. Représentation de l'Arabe (palestinien et autre) dans l'œuvre

a. *Mè- 'évèr la-qav* [Au-delà de la ligne] (chapitres choisis). 2008

1. Contexte historique et narratif de l'œuvre

a. Le résumé de l'intrigue de la série

Le caricaturiste juif israélien Charly Charter, ses femme Miri et fils quittent un jour leur logement situé dans une localité israélienne – anonyme – pour s'installer « dans les

¹⁹²⁷ HASSON, Amihay. « Ha- 'efronot ha-khi hadim ba-qalmar: 'al tafqido chel ha-qariqatourist » [Les crayons les plus pointus de la trousse : sur le rôle du caricaturiste], *op. cit.*

¹⁹²⁸ *Ibid.*

¹⁹²⁹ Programme phare de la seconde chaîne de la télévision israélienne, il est créé en 1990 par l'humoriste Éfraïm Sidon qui en écrit l'essentiel des textes de 1996 à 2000. Adaptée du programme satirique anglais « Spitting Image », diffusé par la chaîne de télévision indépendante anglaise ITV de 1984 à 1996, qui inspire en France « Le Bébête Show », la série est diffusée en Israël comme un programme indépendant jusqu'en 2001. Intégrée au talk-show hebdomadaire nocturne « Laylah Gov » (d'une durée de 30 mn), elle est diffusée sous cette forme par la seconde chaîne israélienne de 1993 à 1998 puis de 2002 à 2003. La série moque les dires et attitudes de la classe politique israélienne toutes tendances confondues.

¹⁹³⁰ *Hartsouf* est la contraction des mots hébreux (translittéré en français) *partsouf* (visage) et *hatsouf* (insolent).

¹⁹³¹ La série *Ha-bigbougim* – en anglais *The Big Bugs* – est diffusée de 1998 à 2000, sur le canal éducatif de la télévision israélienne à destination des enfants de moins de 6 ans. Les *Big Bugs*, cinq marionnettes ayant l'apparence d'insectes, diffusent à partir d'un studio de télévision une émission à destination du monde. Ils portent chacun un nom emprunté à l'histoire du jazz : Dizzy (Dizzy Gillespie), Louis (Louis Armstrong), Ella (Ella Fitzgerald), Billie (Billie Holiday) et Chick (Chick Corea). La série, 28 épisodes de 22 mn chacun, connaît un grand succès en Israël et est vendue à cinq pays étrangers : Grande-Bretagne, Portugal, Mexique, Brésil, et Singapour. Chaï Tcharka publie un manuel de création : TCHARKA, Chaï. *'Eikh metsayrim bigbougim* [Comment dessine-t-on des bigbougim ?]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Aroutz Ha-Yeladim ; Modan, 1999, 33 p.

territoires¹⁹³²», à l'intérieur du secteur dit de « la Colline de la corde¹⁹³³», en pleine Samarie. La famille franchit les lignes et s'établit dans la colonie (fictive) de Ma'alei Niftsoutsim, au milieu des explosions et des tirs, selon le déménageur contacté pour la circonstance, dans la paix et la tranquillité aux dires de Charly Charter.

Une galerie de personnages partage la vie quotidienne de la famille Charter : Nathan, un jeune colon juif, du courant dit du « hassidisme de Breslaw », représenté avec lunettes rondes, barbe et papillotes, propriétaire d'un mouton, prénomme Éfraïm, qu'il laisse paître et se lier d'amitié avec la brebis Fatimah de son voisin arabe¹⁹³⁴; un correspondant de la télévision dans les territoires Ilan Tsits Mazarov, toujours à la recherche d'opinions et de provocations perpétrées par les colons¹⁹³⁵ ; Yariv Oppenheimer secrétaire général du mouvement « La Paix maintenant¹⁹³⁶» épiait les faits et gestes des habitants de l'implantation et finissant par s'envoler avec le satellite américain ; Cognac, un colon professant des opinions d'extrême-droite, soupçonné de renseigner les services de sécurité israéliens¹⁹³⁷ le rabbin de l'implantation, assimilant la déformation de ses traits, dans la caricature qu'en a fait Charly Charter, aux caricatures antisémites publiées dans le journal nazi *Der Stürmer*¹⁹³⁸. Charly Charter participe aux réunions du secrétariat de l'implantation concernant la construction d'un monument en l'honneur du donateur anglo-saxon¹⁹³⁹ et rassemblements de protestations contre l'évacuation de la ferme voisine de Nitsot, - qui devient effective après force échange de coups

¹⁹³² Soit en hébreu (translittéré en français) *Ha-çhtahim*. Le terme employé par le caricaturiste – et alter égo du dessinateur Chaï Tcharka – désigne les territoires conquis par l'armée israélienne en juin 1967, et plus spécifiquement la Cisjordanie dans le jargon populaire israélien. Utilisé comme tel ou comme premier élément d'une expression plus large, il emprunte à un discours idéologique et une pratique socio-politique relative à l'avenir de ce secteur géographique. Les territoires sont conquis (*kvouchim*) par l'État d'Israël depuis la fin de la guerre israélo-arabe de juin 1967 et gardés illégalement sous son autorité (résolution 242 du Conseil de sécurité des Nations unies). Ils sont retenus-administrés (*mouhzaqim*) selon l'État d'Israël, une appellation empruntant au droit international et, à ce titre, demandent à être restitués par ce dernier (le destinataire étant l'enjeu d'une controverse). L'État hébreu leur impose différents cadres juridiques (entre annexion et occupation militaire) considérés comme illégaux pour l'essentiel de la communauté internationale. Les territoires sont qualifiés de « libérés » (*mechouhrarim*), dans une caractérisation qui relève d'une vision messianico-religieuse, car appartenant au peuple juif par son alliance avec Dieu, de toute éternité. Leurs occupants étrangers y ayant cessé d'y vivre, ils sont devenus libres ou libérés. Chaï Tcharka, comme colon et artiste, souscrit aux deux dernières définitions, contrairement à de nombreux bédéistes (Doudou Géva, Michel Kichka, Ouri Fink etc.) dont la vision satirique est nourrie par le contenu des deux premières qualifications de ces territoires sous contrôle israélien depuis juin 1967 (péninsule du Sinaï exceptée).

¹⁹³³ *Giv'at ha-hével*. Le nom se réfère à la corde accrochée à un pieu devant la maison des Charter, au bout de laquelle est accroché un satellite américain surveillant le développement (illégal) des colonies.

¹⁹³⁴ Planche intitulée *Hitbolelout* [Assimilation] p. 13.

¹⁹³⁵ Planche *Ha-tiqchorèt ha-'oyèné* [Les médias ennemis].

¹⁹³⁶ Créée dans le sillage de la venue à Jérusalem du président égyptien Sadate en 1977, l'organisation se constitue officiellement autour d'une lettre adressée par 348 soldats et officiers de réserve israéliens en mars 1978, au Premier ministre israélien Bégin. La désormais « Lettre des officiers » demande à celui-ci de conclure un accord de paix avec l'Égypte et de dépasser les blocages que le processus de paix rencontre. Identifié par le logo conçu par le graphiste israélien David Tartakover, le mouvement attire rapidement de nombreux intellectuels situés à l'aile gauche du mouvement sioniste et de l'échiquier politique israélien. Il s'oppose très vite à la guerre du Liban (déclenchée en juin 1982) et mobilise plus de 400 000 personnes dans une manifestation protestant contre les massacres de Sabra et Chatila (septembre 1982) et dénonçant la responsabilité d'Ariel Sharon, alors ministre de la Défense. Soutenant les accords d'Oslo (1993-1995) et la solution à deux États au conflit israélo-palestinien, elle appuie le Premier ministre Sharon dans son projet de séparation d'avec la bande de Gaza (2005). Très hostile à la colonisation juive et à la présence militaire israélienne dans les territoires occupés après 1967, elle fonctionne comme un groupe activiste et de pression non-gouvernemental. Plusieurs personnalités en deviennent membres, dont l'écrivain Amos Oz (1939-2018) et le président du Parti travailliste Amir Peretz (1952). Bénéficiant de relais à travers le monde (sections américaine, française, belge, etc.), le nombre de militants revendiqué par le mouvement tourne autour des 10 000 personnes (années 2000).

¹⁹³⁷ Planche intitulée *Smolanim* [Les gauchistes] p. 9.

¹⁹³⁸ Charly Charter reproduit le grand nez employé dans la stéréotypie antisémite « courante », à l'image des caricatures publiées par l'hebdomadaire nazi *Der Stürmer*, de 1923 à 1945). Le rabbin de la colonie lui ayant demandé de représenter par un dessin le rôle indispensable joué par les Juifs dans l'existence du monde, Charly Charter lui présente une réplique du dessin antisémite notoire montrant un Juif doté d'un long appendice nasal, agrippant un globe terrestre de ses longs doigts crochus.

¹⁹³⁹ Planches 41, 42, 43 et 44 ; chapitre intitulé *Ha-monument* [Le monument].

de poing et de matraque¹⁹⁴⁰. Témoin de deux simulacres d'attentat - l'un destiné à renforcer la position du président de l'Autorité palestinienne Abou Mazen¹⁹⁴¹ et l'autre à influencer un soldat en service contre ses opinions gauchistes¹⁹⁴², il observe les altercations entre colons et « médias gauchistes ». La philosophie du colon intègre des références ancrées dans le passé israélien : le ministre de la Défense israélien en 1967 Moché Dayan¹⁹⁴³, le collage d'affiches par le mouvement extrémiste juif LEHI durant le mandat anglais sur la Palestine etc. Charly Charter combat certaines idées reçues défendues par certains colons de l'implantation et constate la déficience en matière d'éducation délivrée aux enfants. Il rejette le jusqu'aboutisme idéologique des colons, raillant les ragots circulant autour du fils de leur rabbin¹⁹⁴⁴. Sa critique vise aussi le discours sur la mort et le prix de la paix (restituer aux Arabes palestiniens des territoires conquis en 1967 en échange d'un accord de paix conclu avec eux). L'évacuation de sa colonie¹⁹⁴⁵ le perturbe beaucoup.

b. Résumé de la scène représentée dans la case 1, planche 8¹⁹⁴⁶.

Charly Charter, le héros de la série, colon et caricaturiste juif israélien, rentre un jour chez lui et, affolé, s'écrie à l'intention de sa femme « il y a un Arabe ! », de « l'autre côté de la barrière, dans l'oliveraie ! » qui fait « du café ! ». Il lui avoue ensuite piteusement avoir oublié le mot signifiant « merci » en arabe. Une fois celui-ci revenu en mémoire, il se précipite au dehors en hurlant « *shoukran*¹⁹⁴⁷ ».

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe rentre dans l'univers familial des Charter aussi précipitamment que Charly dans sa maison. Sans nom, prénom et représentation visuelle, il est rattaché dans le discours du héros juif à un lieu géographique - « ici » et « de l'autre côté de la barrière » ; à un travail de la terre et une culture - « l'oliveraie » ; à une convivialité – partage avec le Juif israélien d'une frontière séparatrice d'espace et d'un café) et au vocabulaire basique de la coexistence (mots arabes transcrits en hébreu). Accélérateur d'émotions, il terrorise tant son voisin, qu'il en oublie les civilités avant d'exploser de joie hurlant l'expression oubliée « *shoukran* ».

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe palestinien, habitant la Cisjordanie, est d'emblée catégorisée positive. Associée à un mode de vie basé sur le partage et une identité sociale et nationale (langue arabe), le dessinateur l'inscrit dans une proximité immédiate avec les amateurs de bande dessinée, juifs israéliens dans leur majorité, et les Israéliens sionistes-religieux, vivant ou non en Cisjordanie. Les expressions arabes translittérées en hébreu leur étant compréhensibles, ils peuvent, comme le héros Charter, souscrire à l'obligation de civilité qu'a un Juif religieux vis-à-vis de son voisin arabe et accepter qu'il le remercie lorsqu'il lui propose de partager un café.

¹⁹⁴⁰ Planches 31 à 34 ; chapitre intitulé : *Chivtiyout* [Tribalisme].

¹⁹⁴¹ Planches 17, 18 et 19 ; chapitre intitulé : *'Afifon* [Le cerf-volant].

¹⁹⁴² Planches 21 et 22 ; chapitre intitulé : *Milouyim* [Périodes de réserve].

¹⁹⁴³ DAYAN, Moché (1915, Kibboutz Degania Alef, Palestine mandataire - 1981, Tel Aviv, État d'Israël). Engagé à 16 ans dans la milice sioniste socialiste Haganah, il intègre son commandement en 1947, chargé du Département arabe. Chef d'État-Major de l'armée israélienne (1953-1958), ministre de l'Agriculture (1959-1964), de la Défense (1967-1974), des Affaires étrangères (1977-1979), il personnifie l'État d'Israël jusqu'en 1973 et joue, devenu « colombe » sur le tard, un rôle notable en 1979 dans la conclusion du traité de paix israélo-égyptien.

¹⁹⁴⁴ Planche 40 ; chapitre intitulé *Chgiyot ktiv* [Fautes d'orthographe].

¹⁹⁴⁵ Planche 16 ; chapitre intitulé *Ha-siyout* [Le cauchemar].

¹⁹⁴⁶ Chaï Tcharka insère une version translittérée en hébreu du mot arabe *tfadaal*, qui signifie en français « s'il vous plait » ou « je vous en prie ».

¹⁹⁴⁷ Planche 8. L'expression « *shoukran* » - merci - figure dans la bulle (case 6) sous une forme translittérée en hébreu.

Cases 1 à 4 de la planche

1. Contexte historique et narratif de l'œuvre

- a. Résumé de l'intrigue de la série
- b. Résumé des scènes représentées dans les cases 1 à 4, planche 9¹⁹⁴⁸

Ahmed l'Arabe et Charly le Juif sont assis sur un rocher et devisent tranquillement un café à la main¹⁹⁴⁹. Un réchaud à gaz est placé entre eux, une petite casserole posée dessus. Le premier impute à la politique, l'incapacité de leurs deux peuples à cesser de se combattre, contrairement à lui et son interlocuteur juif, qui peuvent boire ensemble le café. La paix aurait déjà été conclue pour lui si les deux avaient été au pouvoir. Se voyant déjà comme un leader, Ahmed préconise d'islamiser les Juifs pour les faire vivre comme des frères avec les Arabes. Charly, en retour, défend la cession de la Jordanie aux Palestiniens pour qu'ils la transforment en un État palestinien démocratique, à l'image de ce que les Israéliens leur ont enseigné. Le regret exprimé par Ahmed concernant cette occasion manquée, auquel souscrit son voisin, juif clôt la conversation¹⁹⁵⁰.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

L'Arabe palestinien vivant « de l'autre côté de la ligne » donne son nom à la première planche de la série mettant en scène la fraternité judéo-arabe. Il est figuré de deux tiers de face dans les trois premières cases et de trois quarts face à la quatrième. Ahmed occupe le même espace que son homologue juif, indépendamment de leurs idées respectives, rapportées dans les bulles. Leur aspect est pareillement caricatural. Si le rapport de proportion nez-visage est le même chez les deux personnages (1 à 3), il est totalement déséquilibré pour le rapport tête-corps (1 à 2) pour le héros juif (1 à 5) pour son vis-à-vis arabe. La chevelure noire d'Ahmed est parfaitement peignée, ramenée en arrière et sur les côtés, derrière les oreilles comme plaqués à la gomina. Une mèche large tombe sur son front. De fines pattes de cheveux lui ornent les tempes. Figuré avec une petite bouche pincée et un grand nez ovale tombant sur l'esquisse d'une moustache, ses oreilles sont larges et décollées, penchées légèrement sur le côté. Celle de droite apparaît dans les trois premières cases, celle de gauche dans la dernière. Elles sont aussi grandes et disproportionnées que celles de son interlocuteur juif Charly, un indice de leur capacité à bien s'écouter et s'entendre. Le personnage de l'Arabe a la peau lisse et basanée, tranchant par sa couleur avec le rosi-beige visible chez le colon juif. De petits points noirs rendent à la fois ses yeux et ses pupilles aux paupières de trait noir et fin. Le sillon nasogénien marque seul son visage. Un autre sillon très petit part de la commissure des lèvres et se perd dans le menton, sans qu'il soit possible de déterminer précisément s'il s'agit d'une marque de ride ou de sa lèvre inférieure. La bouche de l'homme est une ouverture blanche, une allusion à l'éclat de sa dentition d'autant plus perceptible au regard de l'épiderme sombre qui l'entoure. Sans aspérité, ni déformation, le visage n'a rien de repoussant. Incité autant à sourire avec lui qu'avec Charly, le lecteur peut le cas échéant s'identifier à lui, ou tout au moins ne pas être rebuté par ses opinions et parti-pris. Une cigarette non entamée glissée derrière son oreille droite (case 1) est fumée à la fin de la scène (case 4). L'homme est vêtu d'une sorte de chemise à manches longues, de couleur vert kaki. Il porte un pantalon marron gris et des sandales dans des tons brunis proches de la couleur de sa peau. Une écharpe blanche s'enroule autour de son cou, effectuant plusieurs tours pour couvrir le haut de sa chemise. La forme de ses sandales le rapproche également de celles chaussées par son voisin juif. Ce marqueur vestimentaire n'est pas anodin : le héros arabe personnifié ; par ce moyen, un voisinage apaisé - non pas fade -

¹⁹⁴⁸ La planche (et le chapitre correspondant) est intitulée *Ahmed*.

¹⁹⁴⁹ Le nom du personnage juif est connu du lecteur car mentionné dans les planches précédentes. Celui du personnage de l'Arabe – Ahmed – le devient par association entre son prénom et le titre de la planche.

¹⁹⁵⁰ Toutes les citations sont extraites des propos échangés entre les personnages figurant à la planche 9.

et convivial - mais pas idyllique. Il renvoie aussi à la figure de Srouliq, archétype du Juif sabra, éternel adolescent chaussé également de sandales, invention du caricaturiste et bédéiste israélien à succès Dosh.

Ahmed est décrit comme un homme qui aime fumer et boire le café en plein air, en le partageant avec son voisin juif. Cette description d'un personnage d'Arabe n'est ni commune ni courante. Il semble être à lui seul une antithèse du peuple autrement stéréotypé, auquel il appartient, qui ne cesse d'affronter celui de son voisin. Ahmed est sociable et tolérant. Doté de convictions, il sait aussi s'emporter à l'occasion pour les défendre, surtout lorsqu'elles sont autant idéalistes que contestables (l'islamisation de ses voisins juifs comme moyen pour les inclure dans une fraternité universelle). En compagnie de son voisin juif, son imagination s'emballe. Il se voit au pouvoir, une situation qui ne peut aboutir qu'à l'instauration de la paix dans la région. Les raisons pour lesquelles leurs deux peuples sont en conflit échappent au villageois arabe d'autant plus qu'il est capable d'entretenir des relations de bon voisinage avec l'habitant juif de la colonie et qu'il se prend avec lui pour modèle. Comme selon lui, la résolution des conflits au Moyen-Orient tient au bon vouloir des dirigeants qui exercent le pouvoir, il se voit dès lors comme l'un d'entre eux. Le ressort humoristique de la scène réside dans le décalage entre la sincérité de l'homme exposant la simplicité de sa solution et l'impossibilité de son application. Cet humour est à double détente : la capacité à produire une idée défendue auprès de son voisin juif ; la réalité qui lui est opposée, symbolisée par le projet que lui énonce en retour ce dernier. L'énormité en guise de point de vue chez l'un - faire entrer tous les Juifs en Islam comme moyen, une fois ces derniers « ennislamisés », de faire vivre en paix Juifs et Arabes – invite son interlocuteur juif à produire la sienne. Charly s'éveille alors subitement aussi, croyant également avoir conçu une idée propre à ramener la paix dans la région. Ahmed, probablement la trentaine, entend son voisin juif, vraisemblablement du même âge, évoquer à son intention les termes d'un projet qui a germé 40 ans plus tôt dans l'esprit de dirigeants israéliens comme Ariel Sharon¹⁹⁵¹ : établir en Jordanie un État palestinien qu'il offrirait aux Arabes palestiniens, - les siens - doté d'un régime démocratique à l'image du régime israélien dont ils doivent s'inspirer. Chaï Tcharka inscrit ses personnages sur un arrière-plan historique et référence leur discours à un passé sans doute inconnu du jeune lecteur. Ahmed est un homme capable de trouver un terrain d'entente avec son voisin juif - un colon israélien - soit l'ennemi par excellence du nationalisme arabe palestinien. Ils partagent ici tous deux le projet utopique de régler le conflit qui oppose leurs peuples, d'une façon qui a aussi peu de chance d'aboutir que l'instauration à court terme de la paix au Moyen-Orient. Plus modestement à leur échelle, des voisins, un Juif et un Arabe s'assoient autour du café dans un paysage pastoral et refont le monde, y plantant momentanément des germes d'espoir. L'utopie du personnage diffère de celle du dessinateur qui se donne le droit, sans convertir personne au judaïsme, de faire coexister qui bon lui semble dans une même planche de bande dessinée. Le temps du café est le temps de la paix. Il correspond également à celui de sa lecture. Le héros arabe apparaît favorable à un État où tous les habitants seraient frères, mais des frères musulmans. Son absence de réaction face à la proposition aussi irréaliste que la sienne de son voisin juif, laisse entendre que la démocratie israélienne n'est pas sans présenter pour lui quelques aspects positifs.

II. Catégorisation du dessin

La représentation du personnage de l'Arabe Palestinien est catégorisée positive. Son discours plein de bonnes intentions est à l'unisson de celui du personnage juif. Il repose sur une perspective utopique symétrique. Extraite du contenu de l'album et de la continuité narrative de la série, la planche ne permet pas au lecteur d'en déduire l'existence d'un rapport quantitatif colon juif/autochtone arabe l'arabement défavorable au second et encore moins le caractère nécessaire de la présence de l'armée israélienne, sans laquelle la vie du premier est impossible.

¹⁹⁵¹ Celui-ci préconisait l'installation de Yasser Arafat et de l'OLP à la tête du royaume de Jordanie.

Dominée par une logique de relation interpersonnelle et dépourvue d'intention hégémonique, ce « moment » judéo-arabe offre au lecteur la possibilité de projeter sur les traits de l'Arabe ses propres élans de sympathie.

3. Le stéréotype de l'Arabe (palestinien et autre) chez Chaï Tcharka

Le stéréotype de l'Arabe palestinien dans la série *Au delà de la ligne*, tel que le propose son auteur dans la représentation de son héros arabe, Ahmed, est entièrement positif. Habillé d'un vêtement deux pièces, pantalon et tunique à manches longues, respectivement de couleur marron et vert kaki, la représentation d'Ahmed avec le dessin de l'Arabe traditionnellement privilégié par la majorité des bédéistes juifs israéliens, à base de kéfieh, d'agal et de djellaba. Ce choix est confirmé par sa moustache fine et élégante, éloignée des formes « en brosse » ou « en guidon de vélo » habituellement arborée par les figures arabes du récit illustré hébreu depuis ses débuts.

L'Arabe apparaît à travers Ahmed comme un membre de la grande famille des habitants permanents en Samarie – minoritaire parmi la majorité juive, alors qu'en réalité les colons juifs forment une communauté numériquement très inférieure à sa vis-à-vis arabe, implantée en Cisjordanie et substantiellement haïe par la population arabe majoritaire. Il est, de façon plus réaliste, membre de la famille des Arabes de Palestine et de l'OLP, son représentant agréé par de nombreux accords bilatéraux (israélo-palestiniens) et internationaux. Le colon juif israélien l'appelle à l'occasion, dans un autre épisode du récit, en tant que voisin, pour décrocher un cerf-volant aux couleurs de la Palestine accroché à une corde au-dessus de son toit¹⁹⁵². Il assimile l'Arabe au voisin ou au membre de la famille d'un « terroriste », habitué à appliquer la procédure dite du « voisin¹⁹⁵³ », durant son service militaire. Ce personnage est reconnu dans son identité multiple. Il représente une solution permettant de régler à moindre coût un problème aux résonances nationalistes. Il peut être invité en effet par son voisin juif pour enlever un emblème aux couleurs palestiniennes et désamorcer ainsi un possible conflit avec les autorités israéliennes. Ahmed représente à la fois tous les Arabes palestiniens, symbolisés par le drapeau-cerf-volant, et tous les Arabes capables de cohabiter avec un colon juif israélien tel que Charly. Sa position à l'échelon local correspond à celle occupée au niveau régional par Abou Maazen, président de l'Autorité palestinienne.

Chaï Tcharka est un militant engagé pour la cause du pinceau et du droit au dessin et à la caricature, quelle que soit la situation historique. Son activité est nourrie de sa foi juive et l'observance des commandements religieux, ainsi que le port de la kipa sur sa tête l'atteste visuellement. C'est un nouveau colon¹⁹⁵⁴, moderne, inscrivant son quotidien dans un rapport égalitaire avec sa femme, notamment concernant le partage des tâches ménagères à domicile, avec sa femme. Il partage l'idéologie sous-tendant l'antique commandement de peupler la terre d'Israël et s'en démarque simultanément par son refus de haïr l'Arabe palestinien. Caricaturiste, il rejette la vision stéréotypée du colon juif dans laquelle il ne se reconnaît pas. L'artiste participe à la conception de programmes culturels à Tel Aviv alors que lui-même vit en Samarie : un pied dans le sionisme religieux, un autre dans la modernité laïque (qui ne dit pas son nom). Portée

¹⁹⁵² Planches 18, 19 et 20 ; le personnage n'y est pas physiquement représenté.

¹⁹⁵³ Utilisée par l'armée israélienne dans le cadre de ce qu'elle nomme « la lutte antiterroriste », durant la seconde Intifada palestinienne dite « Al-Aqça » (septembre 2000-2005), la procédure du « voisin » - *nohal chakhen* - est appliquée lorsqu'un « terroriste » supposé se barricade dans sa maison. L'armée demande alors à un membre de la famille ou à un proche, voire un voisin, d'aller le trouver dans sa maison et l'inviter à se rendre. Pour l'armée israélienne, le « terroriste » ne tirera pas sur l'un de ses proches. L'institution militaire considère que l'emploi de cette procédure est une réussite, une personne seulement ayant été tuée dans ces circonstances. Elle permet selon elle d'éviter des pertes côté israélien et palestinien. L'organisation israélienne Adalah, de défense des droits des Arabes palestiniens israéliens, condamne cette pratique, l'assimilant à une utilisation de civils palestiniens comme boucliers humains.

¹⁹⁵⁴ DAUM, Hanokh. « Qavim (me'ouyarim) li-dmouto chel ha-mitnakhel hè-ḥadach » [Traits (illustrés) pour la figure de nouveau colon] *maariv nrg* [en ligne]. 22 décembre 2000, URL : <http://www.nrg.co.il/online/archive/ART97/087.html>. Consulté en janvier 2019.

par cette vision, la représentation de l'Arabe palestinien est entièrement positive. Ses traits restent inchangés tout au long de la série, parfois augmentés du traditionnel kéfieh. Souriant, sans arrière-pensée négative ou perverse, et ami du colon israélien Charter, il parle avec lui hébreu, l'autre lui répondant à l'occasion en arabe¹⁹⁵⁵. Cette amitié s'enracine dans un même sens de l'humour, notamment quand ils abordent des sujets politiques « sérieux » comme le HAMAS (pl. 38), (et ses corolaires : la lutte armée, les attentats-suicides, le fondamentalisme) ou le *soumoud*¹⁹⁵⁶ arabe.

F. AUTRES DESSINATEURS ORTHODOXES OU ULTRA-ORTHODOXES JUIFS ISRAËLIENS

Avigdor Luisiada¹⁹⁵⁷ est l'un des premiers dessinateurs israéliens et hébraïsants collaborant à un magazine pour enfants lié aux milieux juifs orthodoxes israéliens (parti national-religieux) à énoncer les contours d'une représentation de l'Arabe dans le récit illustré propre à ces milieux. Dans sa série *Dan l'aventurier*¹⁹⁵⁸ parue dans *Ha-Tsofêh Li-Ladim* en 1950, celui-ci a les traits de l'ennemi que le jeune héros juif – ici Dan – fait fuir, une tâche qu'il exécute grâce aux trésors d'imagination qu'il déploie à cette occasion. L'Arabe, comme individu, incarne une menace pesant sur la frontière de l'État (et de la communauté nationale) au même titre que celle qu'il représente, comme puissance, visant à remettre en cause dans l'enceinte des Nations unies la situation acquise par l'État d'Israël en 1948-1949 à Jérusalem. Il est dans l'un et l'autre des cas l'enjeu d'une mobilisation totale du jeune héros juif. Faire-valoir de son intelligence précoce, il illustre la capacité du jeune garçon appartenant à une famille religieuse à improviser et à répondre à toutes les situations. En plantant un panneau sur lequel est écrit « Attention bombe atomique », il provoque la débandade de l'ennemi arabe ; en allumant un chandelier géant à huit branches, il éclaire les toits de Jérusalem et rappelle les droits immémoriaux du peuple juif et de l'État d'Israël sur la ville. Ses missions essentielles s'inscrivent dans l'agenda national et sioniste de l'époque. En effet, ce jeune porteur de kippa, part également « reflorir le désert » en y faisant couler l'eau de la mer après l'avoir dessalée. Le personnage de l'Arabe est un objet de confrontation pour le jeune héros juif. Il officie dans le même registre et est représenté de la même manière que dans d'autres séries du dessinateur, conçues sur le même schéma. Les récits de cet auteur le « prennent en charge » dans le but de mettre en valeur les principes et les idéaux nationaux et religieux juifs, autour d'une représentation-type de ce genre de héros, dessiné à l'identique de série en série¹⁹⁵⁹ (*Yizhar l'étourdi*¹⁹⁶⁰, *Otz le travailleur*¹⁹⁶¹, *Pinhas l'espiègle*¹⁹⁶² et *Yovav le farceur*¹⁹⁶³). L'Arabe offre à son vis-à-vis juif la possibilité d'être pris

¹⁹⁵⁵ Planche 9 : Charter : « Ahmed, comment ça va ? » (en hébreu : *Ahmed, mah ha-'inyanim ?*) ; Ahmed : « Dieu soit loué » (en hébreu : *baroukh ha-chem*), « comment ça va ? » (en arabe transcrit en caractères hébreux : *keif haalaq*) ; Charter : « Dieu soit loué... » (en arabe translittéré en hébreu : *hamdoullah*).

¹⁹⁵⁶ Orthographié - et translittéré en hébreu - *tsoumoud* (planche 45), ce mot arabe signifie la persévérance inébranlable dont fait preuve l'Arabe dans sa volonté de résister sur son territoire et ne pas en livrer la moindre parcelle. La pérennité nourrit ce lien indéfectible à la terre. Pour l'homme arabe, ses connexions et enracinement à cette dernière sont permanents et ne doivent plus cesser dès lors qu'il est venu au monde. Cette appellation restitue les points de vue du villageois arabe et de son voisin juif et situe leur terrain d'entente au sens littéral autant que symbolique, dans le temps et l'espace.

¹⁹⁵⁷ Né LUISADA, Avigdor Renzo (1905, Florence, Italie – 1982, Ramat Gan, État d'Israël), l'artiste travaille comme dessinateur, illustrateur et peintre. Formé aux académies des beaux-arts de Florence (1925-8) et de San-Luca (1928-9), sioniste convaincu dès le début des années 1930, il émigre en Palestine avec sa femme en 1939 par crainte du nazisme. Travaillant comme agriculteur, maître et illustrateur de manuels scolaires, il dessine pour le compte du *Ha-Tsofêh Li-Ladim* dans les années 1940-50, y tenant aussi une rubrique pédagogique centrée autour du regard à porter sur la nature. Professeur d'Art à l'ORT (1965-1975), sa carrière de peintre l'amène à présenter ses œuvres dans de nombreuses expositions solo (1947-1990) et collectives (1940-2010).

¹⁹⁵⁸ LUISADA, Avigdor. « *Dan ha-harpatqan* » [Dan l'aventurier]. *Ha-Tsofêh Li-Ladim*, 1950.

¹⁹⁵⁹ Le héros est toujours représenté de la même façon : short et kippa noirs, tricot de corps, sandales et cartable d'écolier.

¹⁹⁶⁰ Soit en hébreu (translittéré en français) *Yizhar ha-mefouzar*.

¹⁹⁶¹ Soit en hébreu (translittéré en français) *Otz ha-haroutz*.

¹⁹⁶² Soit en français (translittéré en français) *Pinhas ha-goundas*.

¹⁹⁶³ Soit en français (translittéré en français) *Yovav ha-chovav*.

pour un adulte dont il peut suppléer les carences. À l'image du schéma narratif présent dans les séries publiées dans les revues pour jeunes des années 1950-1960 du courant sioniste socialiste.

Les albums de bande dessinée destinés au public juif ultra-orthodoxe empruntent beaucoup au plan formel à la bande dessinée européenne franco-belge des années 1970-1980. Leurs auteurs y racontent dans un premier temps les aventures des principaux commentateurs et codificateurs de la tradition juive entre le V^e siècle AEC et le II^e EC. L'éventail des thèmes traités dans leurs livres s'élargit progressivement. Ceux-ci répondent de plus en plus aux standards de publication des albums de bande dessinée. Les livres et magazines sont rarement diffusés hors des lieux où se concentre la population juive orthodoxe israélienne. Le héros dans ces bandes dessinées est d'abord dépeint sous les traits d'un vénérable homme, à la longue barbe et coiffé d'une kippa noire, qui étudie assidument dans une école talmudique juive (*yehevah*). Il glisse progressivement vers une forme d'activisme extrême, les artistes le montrant en train de pourchasser « des groupes de terroristes ». L'adversaire arabe qu'il affronte, dans les séries publiées dans les années 1990-2000, est le plus souvent décrit en des termes injurieux et dépréciateurs. Ainsi en 2005, le héros affirme en conclusion d'un épisode d'une série qu'« assurément un bon Arabe est un Arabe mort¹⁹⁶⁴».

Le personnage de l'Arabe est représenté ainsi en mars 2005 sous les traits d'un militant du mouvement nationaliste-islamiste HAMAS. Pour l'un d'entre eux, il est tué par le juif ultra-orthodoxe, pour un autre il est ce héros appelé Savakh, capturé avec l'impérieuse nécessité de fournir à son assaillant juif une liste des activistes du HAMAS implantés dans le camp d'Al-Burejj dans la bande de Gaza. Le survivant se jettant aux pieds de son assaillant accepte de lui livrer le nom de tous ses camarades au motif qu'il aime désormais le « Yahoud ». Montant à bord d'un hélicoptère de l'armée israélienne, il jette à son camarade mort un « maudit sois-tu, fils de chien. » Dans l'esprit du héros juif face au corps de l'Arabe mort et après avoir entendu le survivant, la conclusion s'impose « assurément, un bon Arabe est un Arabe mort¹⁹⁶⁵. » Les rapports entre Juifs et non-Juifs sont une question épineuse pour les bédéistes s'adressant à un public ultra-orthodoxe juif. Son traitement tourne essentiellement autour de la transgression des limites posées au contact avec l'extérieur non-juif, qu'il s'agisse d'un lien interpersonnel ou d'une entrée dans la synagogue. Dans la série de bande dessinée publiée dans le supplément pour enfants *Yom Le-Yom* du journal du parti ultra-orthodoxe israélien SHAS, un panneau dessiné devant une synagogue prévient « entrée interdite aux « goys » ! Et entrée pour les Juifs¹⁹⁶⁶ seulement ! » À l'inverse, dans la bande dessinée *El-Hanan et Haym montent à Jérusalem*¹⁹⁶⁷, l'interdiction d'entrée à la synagogue signifiée aux « goys » est explicitement rejetée par le père du jeune héros juif. Celui-ci déclare à son enfant : « cela [l'entrée à la synagogue] leur est autorisé, la synagogue est faite également pour eux¹⁹⁶⁸ ».

¹⁹⁶⁴ ANONYME. *Ken 'arvi tov hou 'arvi mèt* [Assurément, un bon Arabe est un Arabe mort]. In Supplément pour enfants du magazine *Cha'ah Tovah*, BEN HAYIM, Avichay, *'Iton ha-yeladim ha-harédi metsig: comics sin'ah*, [Le journal « harédi » pour enfants présente : la bande dessinée de la haine] *maariv nrg* [en ligne]. 21 mars 2005, URL : <https://www.makorrishon.co.il/nrg/online/11/ART/885/961.html>. Consulté en janvier 2019.

¹⁹⁶⁵ *Idem*

¹⁹⁶⁶ Soit en hébreu (translittéré en hébreu) : *Knissah le-goyim 'assourah! Knissah le-yehoudim bilvad*, cité par BEN HAYIM, Avichay. *'Iton ha-yeladim ha-harédi metsig: comics sin'ah* [Le journal pour enfants « harédi » présente : la bande dessinée de la haine], *op. cit.*

¹⁹⁶⁷ HALAMICH, Mordekhay et BICHMAN, Dovid. *'El-hanan ve-haym 'olim li-rouchalayim* [El-Hanan et Haym montent à Jérusalem]. Jérusalem, Yefé Nof, Y. Posen, 2005 (5765), 77 p.

¹⁹⁶⁸ ANONYME. *Le-yehoudim bilvad*. [Accès autorisé aux seuls Juifs], cité par BEN HAYIM, Avichay. *'Iton ha-yeladim ha-harédi metsig: comics sin'ah* [Le journal pour enfants « harédi » présente : la bande dessinée de la haine], *op. cit.*

III. LA BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE D'AVENTURES ET HISTORIQUE

A. ÉLICHÉVA (PSEUD. D'ÉLICHÉVA NADEL/ NADEL-LANDAU)

1. Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique

a. Parcours formatif et carrière professionnelle

Élichéva naît en 1920, à Lvov (Ukraine) de parents tous deux médecins. Après avoir étudié à l'Institut des Beaux Arts de la ville, les autorités d'occupation allemandes la contraignent à s'installer avec sa famille dans le ghetto qu'ils créent en juin 1941, après la prise de la ville. Cette vie confinée constitue la matière de l'un de ses premiers recueils de dessins - *Images depuis la maison* - réalisé en 1942. Elle y représente le dénuement, la promiscuité, la peur permanente et l'absence d'espoir. De cette réalité sombre et douloureuse, l'artiste tire une œuvre mêlant humour et ironie, tout en possédant également un indéniable versant sociologique. Elle constitue en effet un témoignage de la vie juive au temps de la *shoah*. Après sa fuite du ghetto avec sa mère, elle se cache avec elle jusqu'à la fin de la guerre à Varsovie. Installée en Palestine mandataire après y avoir immigré en 1945, elle travaille sa vie durant comme graphiste, illustratrice de livres et, dans une moindre mesure, bédéiste.

De 1951 à 1974, Élichéva est la dessinatrice attitrée de la revue pour enfants *Ha-'Aretz Chélanou*¹⁹⁶⁹. Elle illustre la rubrique « Les pensées de l'enfant Loulou » tenue par Ya'aqov Ashman, dans les années 1952-1953. La bande dessinée *Ya'ir et son ami 'Abir*¹⁹⁷⁰, publiée en 1953, est sa première grande création graphique. À partir de 1954 et la création de la bande dessinée *Sur une île déserte*¹⁹⁷¹, elle s'occupe du graphisme et des illustrations de la revue. Cette série, une suite du récit *Les pensées de l'enfant Loulou*, diffère de sa devancière : le héros ne fait plus à présent que formuler des mots, il réalise désormais ses vœux. En 1958 et en 1978, pour les éditions du livre éponyme, elle crée également les dessins des aventures du héros.

La carrière d'Élichéva est marquée par sa collaboration avec le romancier Pinhas Sadéh dont elle illustre plusieurs bandes dessinées parues dans *Ha-'Aretz Chélanou*. Celle-ci démarre en 1958 avec *L'homme invisible de Bagdad*¹⁹⁷², suivie en 1961 par *La découverte cruciale du Dr Joseph K*¹⁹⁷³, en 1962 par *Les aventures de Zoum Zoum et Hippo*¹⁹⁷⁴ et, en 1963, par *Tsoutsiq ou le secret du château d'Ismaïl El-Badr, récit d'aventures sur fond de guerre de Libération*¹⁹⁷⁵.

Les dessins de l'artiste servent également à illustrer les adaptations en hébreu signées Pinhas Sadéh de *Strange Case of Docteur Jekyll and Mr Hyde*¹⁹⁷⁶ de Robert-Louis Stevenson (1850-1894), paru sous le titre *L'énigme de l'homme au double visage*¹⁹⁷⁷ en 1960-1961 et de la suite inventée par le romancier à la nouvelle d'Edgar Allan Poe, *The Unparalleled Adventure of One*

¹⁹⁶⁹ Son rédacteur en chef en est alors Ya'aqov Ashman.

¹⁹⁷⁰ ASHMAN, Ya'aqov et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Ya'ir vi-dido 'abir » [Ya'ir et son ami Abir]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1953.

¹⁹⁷¹ ASHMAN, Ya'aqov. « Al 'i bodèd » [Sur une île déserte]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1954, vol. 4, n° 1 à 20.

¹⁹⁷² ASA'EL (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Ha-ro'eh ve-'einino nir'eh mi-bagdad » [L'homme invisible de Bagdad]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1958, vol. 8, n° 10 à 26.

¹⁹⁷³ ASSIEL, A. (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Taglito ha-goralit chel dr yossef k. » [La découverte cruciale du Dr Joseph K.]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1961, vol. 11, n° 27 à 48.

¹⁹⁷⁴ PINHAS (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Harpatqa'ot zoum zoum ve-hippo » [Les aventures de Zoum-Zoum et Hippo]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 12 décembre 1961-10 avril 1962, vol. 12, n° 15 à 32.

¹⁹⁷⁵ AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Tsoutsiq 'o sod 'armono chel 'isma'il 'el-badr, 'alilat harpatqa'ot 'al req'a milhémèt ha-chihrou » [Tsoutsiq ou le secret du château d'Ismaïl El-Badr, récit d'aventures sur fond de guerre de Libération], *op.cit.*

¹⁹⁷⁶ Le livre paraît en 1886 aux éditions Longmans, Green & Co.

¹⁹⁷⁷ SADÉH, Pinhas et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Ta'aloumat ha-'ich ha-kafoul » [L'énigme au double visage]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1^{er} décembre 1960-14 mars 1961, vol. 10, n° 11 à 26.

Hans Pfaall¹⁹⁷⁸, sortie sous le titre *Vers la lune en ballon* sorti en 1963. Pour ce même romancier, elle illustre enfin *Sur les traces du trésor du Pharaon*¹⁹⁷⁹ en 1963, puis *Les ravisseurs*¹⁹⁸⁰ et *L'île mystérieuse*¹⁹⁸¹ en 1964.

Élichéva réalise des illustrations dès 1949 jusqu'à la fin des années 1980. Son premier travail (répertorié) après son émigration en Israël et semble avoir été une coédition¹⁹⁸² avec Moché Lovlinski en 1949, du récit traditionnel de la Pâque juive. Elle contribue à des dizaines de romans d'aventure pour jeunes et de livres pour enfants et la jeunesse dès 1950. Élichéva illustre ainsi en 1962 le livre de Matama Kashti, *Anat, yoman chel bat*¹⁹⁸³ et en 1966, celui de Yoram Chlomo (adaptation et traduction), *Levado ba'olam : léqèt sipourim ou-ma'assiyot*¹⁹⁸⁴. L'artiste travaille pour la totalité des grands éditeurs israéliens dès son arrivée dans le pays (Yavnéh, Hadar, Massada, Modan...). Son nom apparaît dans de nombreux manuels scolaires, en particulier des livres d'apprentissage de l'hébreu et de lecture dès 1951 (notamment la collection *Miqra'ot Yisra'el*).

De nombreux ouvrages auxquels Élichéva collabore sont réédités des dizaines d'années après sa mort. La place occupée dans le champ de la production graphique et de la culture visuelle israélienne est notable. Des générations d'enfants sont formées à l'école primaire et secondaire à l'aide d'un matériau scolaire associé à sa production visuelle, agréé par le ministère de l'Éducation et de la Culture. Le rapport privilégié avec ce ministère atteste d'une réelle reconnaissance de la qualité de son travail et de sa valeur consensuelle.

La reconnaissance posthume de la place occupée par Élichéva dans la création artistique en Pologne lui vient en 2019. Celle-ci intervient vraisemblablement en tant que représentante de la contribution de artistes juifs et israéliens à culture de ce pays. Le Musée Polin d'histoire des Juifs de Pologne, inauguré en 2005, achète la collection de dix-huit dessins d'Élichéva en 2019 et l'intègre à sa collection permanente.

b. Langage visuel utilisé : textes et images

À maints égards, Élichéva peut être considérée comme la bédéiste la plus complète des années 1950-1960. Son style se distingue par une utilisation précoce du langage cinématographique dans les séries de bande dessinée qu'elle illustre. Son mélange de légendes et de dessins est spécifique de son art. Elle intervient sur tous les cadres dont elle dispose, dessinant parfois une pleine page, à d'autres moments sur trois cases de bande dessinée, en fonction de la demande. Elle modifie la taille des cadres et la largeur des espaces non colorés, séparant les cases les unes des autres, alternant également plans d'ensemble et gros plans. Les parties écrites sont placées dans les cases, de façon à orienter le regard du lecteur à l'intérieur du récit. Élichéva est la première à faire usage de photomontages dans la littérature pour enfants hébraïque. Son mélange de photos et d'illustrations de bande dessinée, très efficace, fait

¹⁹⁷⁸ Publié originellement en 1835, le livre est traduit par Charles Baudelaire en français en 1856. SADÉH, Pinhas et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « 'El ha-yaréah be-qadour poréah » [Vers la lune en ballon]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1963, vol. 13, n° 25 à 38.

¹⁹⁷⁹ SADÉH, Pinhas et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Be-'iqvot 'otsar far'o » [Sur les traces du trésor du Pharaon]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1963, vol. 13, n° 39 à 51.

¹⁹⁸⁰ SADÉH, Pinhas et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Ha-ḥotfim » [Les ravisseurs]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1964, vol. 14, n° 1 à 25.

¹⁹⁸¹ SADÉH, Pinhas et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « 'I ha-mistorin » [L'île mystérieuse]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1964, vol. 14, n° 26 à 50.

¹⁹⁸² ÉLICHÉVA et LOVLINSKI, Moché. *Ha-haggadah chel pessah* [Le récit de la Pâque]. Tel Aviv (État d'Israël) : Dfouss Ma'fil, 1949, 46 p.

¹⁹⁸³ KASHTI, Matama et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). *Anat, yoman chel bat* [Anat, journal d'une fille]. Tel Aviv (État d'Israël) : Yavnéh, 1962 (5722), 118 p.

¹⁹⁸⁴ CHLOMO, Yoram et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). *Levado ba'olam : léqèt sipourim ou-ma'assiyot* [Seul au monde : recueil d'histoires et de contes]. Tel Aviv (État d'Israël) : Yavnéh, 1966 (5726), 152 p.

date¹⁹⁸⁵. Le traitement visuel qu'elle réserve à sa représentation de l'Arabe, dans les séries sur lesquelles elle travaille est hétérogène. En 1961, dans la bande dessinée *La découverte cruciale du Dr. Joseph K*¹⁹⁸⁶, Élichéva humanise ainsi les traits du président égyptien de l'époque, Gamal Abdel Nasser, le rendant jovial et sympathique. Dans la bande dessinée *Tchoutchik Tchoutchik ou le secret du château d'Ismail El-Badr* en 1963, l'artiste, en revanche, défigure à l'extrême les personnages d'Arabes, représentés sous traits des ennemis que le héros juif israélien doit combattre - et même, à l'occasion, tuer¹⁹⁸⁷.

Élichéva se conforme, voire amplifie semble-t-il, au plan esthétique les intentions de l'auteur au service duquel elle met tout son savoir faire.

c. Identité et engagement politique

Au début des années 1950, Élichéva se spécialise dans les illustrations de séries de guerre destinées aux enfants qui paraissent dans la revue *Ha-'Aretz Chélanou*. À l'époque, elle est la seule artiste féminine traitant de sujets de ce genre.

La dessinatrice réalise, pour le compte de ce magazine, la partie graphique des premières bandes dessinées israéliennes, racontant des épisodes militaires du conflit judéo-arabe et israélo-arabe. Le héros Éfraïm devient grâce à elle, dans la série *Éfraïm à l'œil perçant*¹⁹⁸⁸, doté d'une « super-vision » grâce à « des yeux radiographiques ». Il combat avec les soldats israéliens contre « les terroristes » qui dissimulent des mortiers. Ce récit en épisodes paraît au même moment que la bande-dessinée *Gidi Gézèr* mais connaît un succès beaucoup moins important. Les responsables de la revue le délaisse assez rapidement.

De 1953 à 1957, l'artiste réalise l'intégralité des dessins des cinq épisodes de la bande dessinée *Gidi Gézèr*, sur un texte Ya'aqov Ashman. Le personnage de Gidi Gézèr apporte une pierre à l'édification du mythe du combattant du PALMAH, et symbolise en grande partie la revue *Ha-'Aretz Chélanou* elle-même. Élichéva contribue notamment au cinquième épisode, *Sur les traces d'El-Natour*, où le héros éponyme accomplit une mission dans la bande de Gaza à l'époque de la guerre du Sinaï (1956-1957). La question des réfugiés arabes palestiniens¹⁹⁸⁹ est perçue au prisme de l'humanisme israélien et pré-israélien, et d'une morale battue en brèche et oubliée après la guerre de juin 1967.

Élichéva est la première bédéiste d'expression hébraïque. À ce titre, de par son travail comme dessinatrice attitrée de revue *Ha-'Aretz Chélanou*, elle contribue à fixer les codes de la représentation des personnages d'Arabes (palestinien et autre) et Juifs israéliens au premier âge de la bande dessinée israélienne. Son travail commence à être réévalué dans les années 2000. L'universitaire et commissaire d'exposition Assaf Gamzou estime à cet égard que son travail doit être davantage pris en compte et reconsidéré¹⁹⁹⁰.

¹⁹⁸⁵ Propos de Assaf Gamzou. In HAWORTH, Kevin. *The Comics of Rutu Modan: War, Love, and Secrets*. Jackson (Mississippi, États-Unis) : University Press of Mississippi, coll. « Great Comics Artists Series », 2019, 175 p.

¹⁹⁸⁶ ASSI'EL, A. (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Taglito ha-goralit chel dr yossef k. » [La découverte cruciale du Dr Joseph K.], *op. cit.*

¹⁹⁸⁷ ESHED, Éli. « Mi-gidi gézèr le-yosqéh mayor: milhémèt ha-'atsma'out be-comics » [De Gidi Gézèr à Yosqéh Mayor : la guerre d'Indépendance dans la bande dessinée] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 8 mai 2008, URL : <https://no666.wordpress.com/2008/05/08>. Consulté en janvier 2019.

¹⁹⁸⁸ Soit en hébreu (translittéré en français) *Éfraïm had ha-'ayin*.

¹⁹⁸⁹ Le mot palestinien n'est jamais mentionné.

¹⁹⁹⁰ GAMZOU, Assaf. In HAWORTH, Kevin. *The Comics of Rutu Modan: War, Love, and Secrets*, *op. cit.*

2. Représentation de l'Arabe (palestinien et autre) dans l'œuvre

a. *Gidi Gézer*. 1953-1957

La bande dessinée *Sur les traces d'El-Natour*¹⁹⁹¹, de la collection « Gidi Gézer », paraît en 1957 dans la revue *Ha-'Aretz Chélanou*, écrite par une certaine Myriam¹⁹⁹² et illustrée par Élichéva.

1. Le contexte historique et narratif de l'œuvre

a. Situation et environnement socio-historique

Le contexte politico-historique de l'année 1957, date de parution de la série, est semblable à celui déjà évoqué en arrière-plan de l'analyse de la série *Ouzi combat dans le désert*, publiée la même année dans la revue *Dvar Li-Ladim*, c'est-à-dire essentiellement dominée par la guerre du Sinaï (29 octobre-7 novembre 1956) et l'occupation de la bande de Gaza au même moment par l'armée israélienne jusqu'en mars 1957. Cet événement majeur dans les relations israélo-arabes et israélo-palestiniennes ravive la question des réfugiés arabes de Palestine (non résolue depuis 1948-1949) dont une partie vit dans les camps de réfugiés établis dans la bande de Gaza. Ce territoire sert de base arrière aux commandos de fédajins arabes-palestiniens qui lancent à partir de ce lieu leurs incursions sur le sol israélien.

b. Résumé de l'intrigue de la série

Un soir pendant le dîner, les parents de Gidi Gézer apprennent à la radio l'occupation par l'armée israélienne du Sinaï, de la bande de Gaza et la reddition de la ville de Gaza. L'occupation, selon eux, ne durera pas longtemps, compte tenu de l'absurdité du maintien de la situation (ép. 1, case 2).

Le père du héros a l'opportunité, grâce à cette nouvelle situation, de retrouver son ami d'enfance arabe, Khalil El-Natour, un natif de Jaffa ayant fui durant la « guerre de Libération » à Gaza (ép. 1, case 1). En dette depuis huit ans d'une somme de mille livres israéliennes, il peut désormais la lui restituer¹⁹⁹³. Incertain quant à la présence de son ami à Gaza, il souhaite néanmoins s'y rendre pour le retrouver. Gidi Gézer lui propose de s'y rendre à sa place et localiser le camps de réfugiés où son ami vit - peut-être celui de Dir El Balah de façon à le contacter en son nom. Après l'avoir décrit, son père accède à la volonté de son fils, lui confiant la somme de mille livres, afin de rembourser l'argent qu'il lui emprunté en son temps afin de soulager sa situation financière alors délicate.

La bande de Gaza étant décrétée par l'armée israélienne zone militaire fermée aux civils, Gidi Gézer décide de porter « les vêtements d'un Arabe » pour pénétrer dans les camps (ép. 1, case 4). Sa mission est une réussite, grâce à la langue arabe qu'il pratique, selon ses propres dires, avec fluidité. Gidi Gézer retrouve l'ami de son père. Il discute avec lui une dernière fois à trois kilomètres de Gaza. Le héros juif informe Khalil El-Natour de l'acheminement de l'eau dans le Néguev, une infime partie seulement du projet gouvernemental de « faire fleurir les déserts » (ép. 22, case 1). Parvenu à un kilomètre de Gaza, Gidi Gézer, encore vêtu de ses « habits d'Arabe » lui raconte la construction de nouveaux quartiers dans les villes d'Acre et Safed et de la nouvelle localité de Be'èr Chéva qu'il ne reconnaîtra plus (ép. 22, case 2). Le jeune Arabe évoque la construction de maisons sur les dunes de Bat-Yam et Holon et se lamente de son impossibilité à revoir sa ville natale, ni vérifier sur place la réalité du tableau décrit par son ami juif.

Gidi Gézer promet sincèrement de « remuer ciel et terre » pour lui obtenir l'autorisation de rentrer en Israël. Arrivé devant le bâtiment de la police de Gaza, les deux hommes prennent

¹⁹⁹¹ MYRIAM (pseud. de ?) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élishéva Nadel et Nadel-Landau). « Gidi gézer: be-'iqvot el-natour » [Gidi Gézer : sur les traces d'El-Natour]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1957, vol. 7, n° 22 à 43.

¹⁹⁹² Pseudonyme utilisé par un auteur israélien, dont l'identité reste inconnue à ce jour.

¹⁹⁹³ La monnaie mentionnée dans la série est la *lirah* (au pluriel *livot*).

congé l'un de l'autre en se serrant la main. Aux doutes du réfugié portant sur la capacité de Gidi Gézèr à obtenir en son nom un permis d'entrée en Israël, lui répondent ceux du héros juif de ne pas retrouver son ami en cas de bonne nouvelle à lui rapporter.

2. La figure de l'Arabe palestinien

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (palestinien), dénommé Khalil El-Natour, est qualifié en début de récit (ép. 1, case 3) par le père de Gidi Gézèr « d'ami arabe de jeunesse » (ép. 1, case 4), qui a vécu à Jaffa et se serait enfui à Gaza « pendant la guerre de Libération » (ép. 1, case 4). Il est ensuite décrit par son ami juif, dont l'identité n'est pas évoquée, sous l'angle de la somme de mille livres dont il lui est redevable depuis 1948. Son évocation durant la discussion dont il fait l'objet au sein de la famille de Gidi Gézèr, le fait apparaître comme un Arabe ayant cessé d'entretenir des relations amicales avec le père du héros dans des conditions inexplicables. Il attend peut être depuis cette date de ses nouvelles, d'avantage que d'être remboursé pour la somme due. Ancien ami du père du héros juif, il ne lui a pas, selon toute vraisemblance, ni téléphoné, ni écrit et peut-être pas non plus cherché à se revoir. Le lien judéo-arabe s'est rompu physiquement mais pas le souvenir de ce qu'il a été.

Le passé a un coût et imprime sa marque au présent : depuis la proclamation de l'État d'Israël, les émigrants juifs arrivés en Palestine mandataire et en Israël ne sont plus des réfugiés dans leur pays tandis que les Arabes de Palestine le sont devenus hors des frontières du leur. Gidi Gézèr et sa mère apprennent l'existence de Khalil El-Natour en 1957, le jour où la bande de Gaza est occupée par l'armée israélienne. Sans le savoir, il est à l'origine du danger encouru par le jeune héros juif, rendu en terre inconnue où les combats viennent de cesser, pour suppléer son père et le retrouver.

Le personnage de l'Arabe (ép. 1, case 4) est pris dans le triangle relationnel formé par la femme juive israélienne, son fils et son mari. Il met en relief chez ce dernier la position sociale à laquelle il est parvenue depuis leur séparation : celle d'un père sachant combiner réussite sociale, foyer chaleureux et foi intacte dans l'amitié judéo-arabe, ainsi que le fait ressortir la question que lui pose sa femme : « pourquoi dois-tu le retrouver ? » (ép. 1, case 3).

Source de discussions, Khalil El-Natour rend curieuse l'épouse juive israélienne, d'avantage soucieuse de connaître un peu mieux un épisode du passé de son mari que l'identité de son ami arabe d'alors. Elle fait ainsi sa connaissance, via l'évocation que celui-ci en fait, en même temps que Gidi Gézèr. Il est l'ami de jeunesse de son père, au cœur du secret dont celui-ci a tu l'existence à sa famille. Les circonstances historiques, et peut-être un sentiment de mauvaise conscience éprouvé à cause d'un passé d'amitié judéo-arabe qu'il a laissé s'effacer, le poussent à révéler. Ce faisant, le père du héros juif informe sa famille que des Juifs israéliens de la génération de 1948 peuvent avoir des secrets relatifs aux Arabes.

L'Arabe palestinien, par la distance géographique et le temps écoulé qui le séparent de son ancien ami juif, devenu entretemps père, le fait douter de sa capacité à le retrouver (ép. 1, case 5). El-Natour provoque, à son insu, des tiraillements dans l'esprit du père de Gidi Gézèr concernant l'opportunité de partir à sa recherche – une chose souhaitée – et la difficulté à le localiser, sachant qu'il n'est que vaguement informé du lieu dans la bande de Gaza, où il pourrait maintenant se trouver (ép. 2, case 1).

Le visage de Khalil El-Natour reste profondément gravé dans son esprit. Les détails qu'il donne - « grand et maigre », « sourcils de travers », « nez crochu », « bouche proéminente », « menton renfoncé », « narines frémissantes », « yeux qui clignent » montrent qu'il ne l'a pas oublié. Cette description, dont l'exactitude est douteuse, rend le héros moqueur : « un type comme ça je le trouverai facilement. », voire hâbleur : « ses caractéristiques ressortent comme des cyprès dans une nuit de lune sur la ligne d'horizon. » (ép. 2, case 3). La confiance

accordée par Khalil El-Natour au père de Gidi Gézèr est maintenant transmise à son fils, chargé de lui rembourser le montant de son prêt.

L'Arabe palestinien est, sans le savoir, au cœur du stratagème conçu par le jeune héros pour le retrouver au nom de son père et avec son accord. Sa volonté de le localiser l'amène à se rendre en voiture jusqu'au kibboutz de Yad Mordekhay puis, là, revêtir les « habits d'un Arabe » pour s'infiltrer dans la bande de Gaza et le retrouver dans un camp de réfugiés.

Le personnage de l'Arabe (palestinien) est nommé par le chef d'une famille juive israélienne lambda, y compris dans les moments qu'il a partagés avec celui-ci, comme un Arabe, un réfugié, un ancien habitant de Jaffa. Son évocation est faite à travers le lien qu'il entretient avec l'État d'Israël, pas avec le territoire de la Palestine, ni avec l'État arabe (mort-né) dont la création est stipulée par le plan de partage de l'ONU adopté en 1947.

Dans une série de plans différents (plans d'ensemble, moyen et italien¹⁹⁹⁴), le personnage est dessiné à Gaza même, dans un graphisme soigné et à travers un recours au noir et blanc, propre et net. Son visage ne subit aucune déformation dépréciatrice ou caricaturale. Sa taille le place, à quelques centimètres près, sur un pied d'égalité avec le héros juif, Gidi Gézèr. Ils portent tous deux les mêmes habits, exception faite des couleurs du keffiyeh et de la veste sans manches supplémentaire enveloppant en partie le corps du héros juif israélien. Keffiyeh blanc descendant jusqu'au milieu du dos, fixé au sommet de son crâne par un *agal* noir, sa représentation diffère totalement du portrait qu'en avait dressé le père de Gizi Gézèr quelque temps auparavant. Il porte une sorte de djellaba blanche à très longues manches, s'ouvrant à mi-mollets et laissant découvertes des chaussures noires et allongées, quasiment effilées. Le héros juif est vêtu pour sa part d'une djelabah blanche et d'un gilet sans manches enfilé par-dessus. Son keffiyeh est à rayures verticales grisées, fixé au sommet de son crâne par un *agal* noir.

Le personnage de l'Arabe, ici palestinien ne manifeste aucune hostilité à l'égard de son vis-à-vis juif israélien. Il discute, dialogue, s'attriste, écoute les arguments qui lui sont présentés et se montre sensible au sort des Juifs. Ce message est d'autant plus fort que le texte qui restitue sa parole ou sa pensée est rédigé en hébreu vocalisé et donc, facilement accessible à un public jeune, voire très jeune. Il est humain et, à ce titre, humanise l'ensemble des relations judéo-arabes pour lesquelles il fait office de représentant. Son empathie manifeste pour les torts subis par les Juifs israéliens répond en miroir à celle de Gidi Gézèr manifestée à son sujet. Sa poignée de main symbolise à la fois une séparation et une entente possible entre Juifs et Arabes en Israël et dans les territoires passés (provisoirement) sous le contrôle israélien, en 1956 et 1957.

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe palestinien est inscrite dans un tableau des relations judéo-arabes dans les territoires de l'ex-Palestine, qui baigne dans une atmosphère biblique.

La description du personnage, d'abord en hors-champs visuel des premières cases, relève du discours majoritaire qui alimente, durant la première décennie de l'État d'Israël, les idées convenues relatives aux circonstances dans lesquelles les Arabes se sont enfuis de Jaffa. Elle tient lieu d'argument renforçant sa crédibilité, en particulier sur leur fuite en direction de la bande de Gaza en 1948. Le discours historico-familial tenu par le père du héros croise celui officiel et dominant de l'État d'Israël et, accessoirement, celui caractérisant le mouvement sioniste.

Khalil El-Natour entend Gidi Gézèr lui rapporter les termes du commandement biblique interdisant la vengeance et la rancune¹⁹⁹⁵ pour expliquer que les siens ne se vengeront pas de

¹⁹⁹⁴ La représentation de la scène dans la case est centrée sur un ou plusieurs personnages, dont le corps est montré coupé à hauteur de genou.

¹⁹⁹⁵ Voir Lévitique 19, 18.

lui, bien qu'il appartienne à une nation ayant causé des torts aux Juifs. Il ne lui sera donc pas refusé le droit de rentrer sur le sol israélien. Les Arabes ne sont pas pour autant absous collectivement pour les crimes commis à l'encontre des Juifs. Mais interdiction leur est faite de commettre des actes de vengeance et de rancune. L'interdit biblique est très étendu car il porte même sur l'aide qu'une personne apporte à une autre personne, si celle-ci est accordée après que la première rappelle à la seconde qu'elle est différente d'elle, car dans le passé elle ne l'a pas aidée. Le commandement interdisant la vengeance n'est pas ici transgressé, alors que la partie stipulant de « ne pas garder rancune »¹⁹⁹⁶, l'est. L'interdit en réalité ne porte que sur la possibilité qu'a l'homme de décider par lui-même de faire le bien ou le mal, en dehors d'un rôle échu à Dieu. Les commandements bibliques sont, en effet, par essence à caractère religieux, pensant le bien et le mal accomplis ou reçus comme étant uniquement le fait de Dieu. Si un homme a commis une faute vis-à-vis de lui-même, c'est que Dieu l'a voulu ainsi. Il n'a, par conséquent, le droit ni à la rancune ni à la vengeance. Le commandement religieux a aussi une fin sociale. Si un homme se venge de son prochain, le processus sera sans fin. L'unité et la fraternité entre « fils du peuple d'Israël » doivent être maintenus, en toute circonstance. Ce devoir est rappelé à de nombreuses reprises. Il exclut toute possibilité de fomenter des querelles et des dissensions. Le personnage de l'Arabe tient lieu ici de facteur démontrant la soumission des Juifs (ici les Israéliens) à un commandement d'essence religieuse. Si un refus est opposé à un Arabe d'entrer sur le sol israélien, il ne peut l'être sur la base d'un sentiment de vengeance ou de rancune. L'Arabe, ancien habitant de Jaffa, ne doit non plus être empêché de rentrer chez lui par des Juifs israéliens qui lui tiendraient rancune d'un comportement que lui ou les siens auraient adopté dans le passé car, à défaut, les conflits israélo-arabe et judéo-palestinien n'auront pas de fin.

En tant qu'Arabe, Khalil El-Natour endosse une part de responsabilité pour les torts que son peuple a causé aux autres (les Juifs, les Israéliens), alors qu'il y est étranger. Cette attitude permet en réalité d'inverser les rôles entre le fautif et la victime. Les Juifs israéliens, victimes, n'auraient fait que répondre légitimement aux torts que leur ont causé collectivement les Arabes, en créant leur État et en remportant la guerre de 1948. La faute arabe justifierait l'interdiction pour un réfugié de rentrer dans sa ville natale. Khalil El-Natour accepte cette lecture « israélo-sioniste » de l'histoire et reçoit, en échange, le droit d'espérer peut-être de revenir sur le sol israélien, anciennement le sien. À défaut, ce droit lui sera refusé. L'État d'Israël a en effet interdit le retour sur son sol de l'essentiel des réfugiés arabes palestiniens après la guerre de 1948. Le personnage arabe met en valeur les multiples pouvoirs du héros juif, Gidi Gézer, ici celui d'influencer la direction de l'État d'Israël dont il est citoyen, en matière de droit au retour des réfugiés arabes. Khalil El-Natour annonce au fils de son ami qu'il reconnaît les qualités de l'armée israélienne et son rôle de facteur d'ordre et de civilisation. Appartenant au camp des vaincus, il se range aux côtés des vainqueurs, dont fait partie Gidi Gézer, et admet sa capacité à mettre un terme à la situation de désordre et au capharnaüm régnant dans le territoire où il vit. Il estime que l'armée israélienne partant de Gaza, Gidi Gézer ne pourra plus le retrouver. La situation qu'il connaissait avant 1948 reprendrait alors ses droits. De manière surprenante, le jeune Juif cite alors un verset de la Bible. En inversant son sens, il lui donne une acception négative. Celui-ci, en effet, possède à l'origine une dimension affirmative et positive¹⁹⁹⁷. Désarmé, honnête, il est l'homme qui suscite la compassion. L'État d'Israël à travers sa personnalité peut se rendre à la sincérité des intentions d'un réfugié de Gaza. Les « super-pouvoirs » de Gidi Gézer lui serviront aussi peut-être à trouver de quoi permettre à l'ami de son père de rentrer chez lui. Ils contribueront, à son niveau, à la victoire

¹⁹⁹⁶ Voir le commentaire de Rachi sur ce commandement.

¹⁹⁹⁷ Dans Jérémie, 31,16 il est dit : « oui, il y a de l'espoir pour ton avenir, dit le Seigneur : tes enfants rentreront dans leur domaine. » Le réfugié arabe inverse cette vision et déclare : « si vous tenez la bande de Gaza tu me retrouveras facilement, mais si ton armée en sort il n'y a pas d'espoir pour notre avenir. »

dans la bataille pour la paix. Le verset biblique qu'il cite, sous une forme inversée, est en réalité une réaffirmation de la loi unissant Dieu à son peuple. Il annonce en effet à Rachel que ses efforts seront récompensés car ses enfants « reviendront du pays de l'ennemi » et « recouvreront leurs biens »¹⁹⁹⁸. Le fils de Rachel, Éfraïm, s'est désolé et a accepté d'être corrigé, en l'implorant : « accueille moi de nouveau, je reviens à toi, car toi seul Éternel sera mon Dieu¹⁹⁹⁹. » Éfraïm devenu un fils obéissant, Dieu alors le prend en pitié, reconnaissant que ses « entrailles se sont émues en sa faveur²⁰⁰⁰ ». La maison d'Israël semble assez grande pour accueillir un ancien habitant de Jaffa. Il est à l'image de l'enfant de Rachel et de Jacob, dans l'expiation d'une faute commise à l'encontre des Juifs. Khalil El-Natour est tel un enfant d'Israël : il peut retrouver sa maison. La loi israélienne qui postule le lien unissant le peuple d'Israël à la terre d'Israël est ici réaffirmé. Celle-ci maintenant s'applique à la bande de Gaza sous la forme d'une loi militaire. Cette nouvelle situation, dans l'esprit des auteurs de la série, ouvre une brèche dans le dispositif qu'a instauré l'État d'Israël en matière d'interdiction du retour du moindre réfugié arabe sur son sol.

De fait, la représentation de l'Arabe palestinien sur un plan visuel et textuel est considérée comme positive. Dans les cinq cases du vingt-deuxième et dernier épisode, les traits physiques et comportementaux rendent égale l'humanité des personnages du Juif et de l'Arabe. Ce processus est dû au rôle prétendument pacifique et pacificateur dévolu à l'armée israélienne. Celle-ci est montrée comme un facteur de paix entre Juifs et Arabes, dès lors qu'elle prend le contrôle d'un territoire anciennement occupé par l'armée égyptienne où vivent des réfugiés arabes arrivés en provenance de l'ancienne Palestine mandataire. Ce contrôle permet la reprise des relations entre Juifs et Arabes dans un esprit semblable à celui qui prévalait avant la guerre de 1948. Les raisons pour lesquelles Khalil El-Natour est devenu réfugié ne sont pas évoquées. Le sentiment d'amitié et l'entente entre Juifs et Arabes peuvent triompher des sentiments bellicistes des uns et des autres, dès lors que tous demeurent sur le territoire passé sous contrôle israélien. L'État d'Israël, devenu vainqueur, scelle l'amitié et l'égalité entre Juifs et Arabes.

Par l'intermédiaire du héros, les auteurs de la bande dessinée proposent à leurs jeunes lecteurs de vivre la grande aventure de Gidi Gézèr, mineur mais responsabilisé par les adultes : une échappée en voiture jusqu'à un kibboutz frontalier, dans un déguisement d'Arabe, pour une infiltration dans une zone militaire fermée - soit un lieu dangereux - au milieu d'une population pas nécessairement hostile mais appartenant au camp des vaincus. Aucun jeune Juif israélien, de toute évidence, n'est capable de faire un tel voyage à l'époque, et encore aujourd'hui, qui plus est, à la fin d'une guerre.

3. Le stéréotype de l'Arabe palestinien chez Myriam et Élichéva

dans la série *Sur les traces d'El-Natour*, de la collection « Gidi Gézèr »

Le positif du stéréotype de l'Arabe palestinien ressort d'une représentation du personnage d'un jeune homme devenu réfugié avec sa famille aux au lendemain de la guerre israélo-arabe de 1948-1949. Celle-ci est articulée autour d'une série de choix esthétiques et factuels privilégiés par l'auteur et, sur le plan visuel, par la dessinatrice. Doté d'un prénom et d'un nom de famille, il n'exerce pas de fonction de pouvoir et de domination au détriment du personnage du Juif. Inscrit dans un rapport d'égalité avec lui, il est capable d'être son ami avant la guerre de 1947-1948 et après celle de 1956-1957, symbolisant la coexistence judéo-arabe qui a été et reste possible. L'Arabe est un homme à qui la personne juive – et par voie de conséquence le lecteur juif israélien – peut faire confiance au point de lui prêter de l'argent. Il ne constitue pas une préoccupation ou une menace en matière de sécurité pour l'État d'Israël et peut se faire délivrer, par un tiers, une autorisation d'entrée sur le sol israélien. Le personnage est le réfugié

¹⁹⁹⁸ Voir dans Jérémie 31, 15.

¹⁹⁹⁹ Voir dans Jérémie 31, 16.

²⁰⁰⁰ *Ibidem*, 19.

palestinien, devenu déjà jeun homme, acceptable du point de vue israélien, l'antithèse de celui ayant pris les armes comme fédaiin, par esprit de vengeance ou envie de combattre militairement l'ennemi israélien pour être rétabli dans ses droits. Aucune déformation physique et psychologique n'affecte cette représentation. Il accepte la mission civilisatrice de l'armée israélienne. Le vrai Arabe palestinien de confiance, amical, réapparaît avec la conquête de la bande de Gaza par ces unités. Antithèse de l'homme perfide qui expose, comme terroriste, le Juif israélien à une situation périlleuse ou à la mort, il attire le héros juif à Gaza, pour une mission pacifique et de rapprochement judéo-arabe. Ce territoire n'est pas dépeint, pour une fois, comme un nid de guêpes. Extérieurement habillé à l'oriental, comme le héros juif, lorsque l'action se déroule à Gaza, Khalil El-Natour respecte en réalité un code vestimentaire panaché, mi-oriental mi-occidental. Désigné comme un réfugié, arabe, et anciennement habitant de la localité de Jaffa, il ne recourt pas à la violence, ni ne porte d'arme. S'il ne parle pas arabe, il communique avec son vis-à-vis juif par la parole, la discussion et l'écoute. Son message est volontairement compréhensible pour le lecteur hébraïsant.

Le personnage de l'Arabe appartient à une nation qui a causé du tort aux Juifs. Le négatif de la stéréotypie du personnage réside dans la psychologie qui en découle. Khalil El-Natour permet au Juif de ne pas prendre de décision motivée par la vengeance et la rancune. Il le pousse à se soumettre aux commandements du judaïsme. Né sur le territoire qui est devenu Israël, il symbolise la possibilité de rentrer en Israël offerte par les Juifs car le conflit judéo-arabe et israélo-palestinien doivent avoir une fin. Khalil El-Natour bat sa coulpe pour sa responsabilité dans les torts infligés, collectivement, par les Arabes aux Juifs, car il s'agit de concitoyens et de coreligionnaires. Il accepte la lecture israélo-sioniste de l'histoire du conflit et des relations judéo-arabes. Au point de presque renoncer à la possibilité de rentrer chez lui, un lieu situé en territoire israélien. Il avoue la faute commise par tous les Arabes contre les Juifs, quand bien même lui-même n'a rien à se reprocher personnellement. Cette culpabilité porte sur des faits survenus avant et après la création de l'État d'Israël.

L'Arabe palestinien n'a en réalité aucune possibilité d'inverser le cours des choses, le rapport de forces lui étant entièrement défavorable. Il n'est pas en mesure d'influencer l'administration de l'État d'Israël dans un sens qui lui permettrait de rentrer chez lui, en dehors d'en passer par une intervention de l'ami de son père, Gidi Gézèr - un super-héros pouvant atteindre des « super-objectifs » grâce à ses « super-pouvoirs ». Désarmé et honnête, il suscite la compassion du Juif, héros de la série, autant que celle du lecteur hébraïsant. Son retour en territoire israélien devient alors possible. Sa dépendance à l'égard des « super-pouvoirs » du super-héros juif est en réalité entière.

Khalil El-Natour est en définitive un enfant d'Israël. Retrouver sa place dans la Maison d'Israël procède du lien privilégié unissant la terre d'Israël au peuple d'Israël. Son champ d'application s'étendant à la bande de Gaza, ses effets l'englobe à présent. La loi militaire israélienne qui s'y applique incarne la version contemporaine du rapport unissant, aux temps bibliques, les Hébreux à leur antique patrie. Les traits physiques et comportementaux attribués au personnage de l'Arabe le placent sur un pied d'égalité avec le personnage du Juif. Il adhère au projet de développement impulsé par l'État d'Israël sur le territoire qu'il contrôle depuis 1949 et la défaite du camp arabe auquel il appartient (nouvelles maisons, villes d'Holon et de Bat-Yam etc.). L'impuissance à retourner un jour à son lieu de naissance dont il se lamente est à double tranchant. Cette soumission recouvre en effet simultanément le négatif du stéréotype concernant Khalid El-Natour et le positif complet de ce dernier car en acceptant sa défaite et celle des siens, il ouvre à ces derniers, comme à lui-même, une nouvelle phase de son histoire.

- b. *Taglito ha-historit chel dr yossef k.* [La découverte cruciale du Dr Joseph K.]. 1960

1. Le contexte historique et narratif de l'œuvre

a. Situation et environnement socio-historique

S'élevant à quelques 6500 personnes à la mi-1850, la population juive établie en Égypte oscille entre 70000 et 80000 âmes au début de la première guerre israélo-arabe de 1948-1949. 10 % des Juifs établis dans le monde arabe vivent en Égypte. Décrétés « sionistes et ennemis de l'État », le gouvernement les met à l'index durant ce conflit. Suspectés d'activités pro-israéliennes et communistes, de nombreux Juifs sont placés dans des camps dès mai 1948. Une partie d'entre eux est libérée quelques semaines plus tard, le restant demeurant emprisonné jusqu'en juillet 1949. 20 000 Juifs quittent leur pays après ce premier grand conflit et une série d'attentats à la bombe les visant (juillet-mai 1948). 5000 autres les accompagnent dans les années 1952-1956, entre la révolution des Officiers libres et la nationalisation du Canal de Suez. Le déclenchement de la guerre de Suez (29 octobre-7 novembre 1956) inaugure une nouvelle ère de difficultés et de persécutions anti-juives. Des centaines de chefs de famille juifs sont jetés en prison. Les comptes bancaires de nombreuses personnes sont saisis, 500 entreprises appartenant à des Juifs, nationalisées de force. Les détentions sans procès sont nombreuses. Des déclarations de cession sont obtenues sous la contrainte. Le passeport de certains Juifs en instance de départ portent le tampon « départ » sans possibilité de retour. Si la majorité des Juifs ne sont pas expulsés, entre 23000 et 25 000 d'entre eux quittent l'Égypte entre novembre 1956 et 1958 pour l'Europe, l'État d'Israël, les États-Unis et l'Amérique du Sud. Le nombre des Juifs chute à 15000 en 1957. La guerre de juin 1967 est à nouveau une épreuve pour le judaïsme égyptien, avec des centaines de Juifs emprisonnés sans procès ce même mois. Au terme de ce conflit quelques dizaines de Juifs seulement vivent encore en Égypte.

b. Résumé de l'intrigue de la série

Un scientifique israélien parvient à localiser des fourmis géantes qui ont muté après avoir été exposées à des rayons radioactifs, près d'une centrale atomique dans le Néguev. Le savant extrait de leur chair une substance lui permettant de concevoir un médicament contre le cancer. Le docteur Josef K. rend visite au président Gamal Abdel Nasser et lui propose un marché particulier : lui délivrer le médicament dont il est l'inventeur moyennant la conclusion par l'Égypte d'un accord de paix avec l'État d'Israël.

c. Résumé des scènes représentées dans les cases 4, planche 17 et 3, planche 18.

Le président égyptien Gamal Abdal Nasser s'entretient avec Yossef K. du type de paix que celui-ci souhaiterait de voir s'instaurer avec l'État d'Israël et son pays. Le leader arabe se range finalement à l'idée de conclure un accord de paix avec l'État d'Israël car selon ses propres dires : il en a assez de se quereller avec ses voisins, « comme des chiens ». Ses ennemis désormais sont ses « amis et cousins²⁰⁰¹ ».

2. Figure de l'Arabe (égyptien)

Case 4, chapitre 17

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe est représenté sous les traits du président égyptien Gamal Abdel Nasser. Cadré en plan rapproché, dans une sorte de portrait, il est montré souriant. De face, son aspect massif et robuste ressort avec force : des épaules carrées, un buste large et profond et un cou de taureau. La chevelure noire et soignée coiffée en arrière laisse dégagés deux golfes frontaux. Son front haut, sillonné de deux rides latérales domine deux sourcils noirs et épais, de forme arrondie, un nez imposant allongé à la verticale finissant par deux narines ouvertes. Sa moustache noire - mi « chevron », mi « abat-jour » - surplombe la bouche qui, ouverte, donne à voir les deux rangées de dents, une rareté dans la représentation des personnages

²⁰⁰¹ Chapitre 18 case 3.

d'Arabes par les bédéistes israéliens. Les yeux en amande sont rendus d'un petit disque de couleur noire – la pupille – et d'un triangle non coloré – le globe oculaire. La paupière et le bord supérieur de l'œil sont confondus dans un même trait. Un grand sourire accentue la profondeur du sillon nasogénien, les plis d'amertume et les rides jugales. La déformation du visage qui en résulte et l'effort musculaire qu'il demande, rend le personnage un peu inquiétant. Y est peut-être figurée sa crainte d'être pris au mot par le savant et de faire la paix avec l'ennemi et voisin israéliens. Ou encore de devoir acquitter un « prix de la paix » trop élevé pour obtenir le médicament convoité, fruit d'une invention d'un laboratoire israélien. Entre rire, inquiétude et interrogation, le leader égyptien ne sait pas, de prime abord, à quelle paix pense son interlocuteur.

II. Catégorisation du dessin

La figure de l'Arabe est dessinée d'une manière qui évoque beaucoup l'illustration de presse. Les lignes fortes de son portrait sont raccordées par l'artiste aux exigences de l'auteur du récit (Pinhas Sadéh) et à l'image publique du Raïs égyptien. Les traits, à peine exagérés, justifient de catégoriser positif la représentation de ce leader arabe. L'auteur glisse en outre des mots empruntés à sa langue maternelle, l'arabe dans sa bouche, une case plus tôt²⁰⁰², comme l'expression « *chnou hada* » transcrite en hébreu²⁰⁰³. Il s'agit de rendre aussi proche que possible le leader du spectateur. L'intention est de rendre plus proche du spectateur le personnage.

Case 3, chapitre 18

2. Figure de l'Arabe (égyptien)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Montré de deux tiers face, cadré en plan américain²⁰⁰⁴, le président Gamal Abdel Nasser est dessiné vêtu d'un uniforme militaire avec épaulettes, la veste légèrement ouverte, à hauteur de cou. Outre sa chevelure soignée, ramenée en arrière, le portrait est dominé par les sourcils de l'homme, de forme convexe, ses deux rides sillonnant littéralement son front, un nez proéminent partant légèrement à l'oblique et une fine petite moustache noire. La bouche est à nouveau entièrement dessinée, dents comprises. L'homme affiche toujours une forte corpulence. Quelque soit l'angle de vue, le dessinateur représente sa dentition blanche. L'homme affiche un regard éveillé, présent, franc et intelligent. Il renonce finalement à la guerre avec l'État d'Israël pour le bien de son peuple et de l'humanité. Gamal Abdel Nasser, selon ses propres dires, en a assez du conflit l'opposant à ses voisins. Ses ennemis sont désormais ses « amis et cousins ». Quelques instants auparavant, le lecteur a appris que son oncle est atteint du cancer, le médicament de l'Israélien pouvant se révéler vital pour lui.

II. Catégorisation du dessin

Les traits à peine exagérés, physiquement et psychologiquement, comme dans la précédente image analysée de Gamal Abdel Nasser justifient de catégoriser positif la représentation de ce leader arabe. La proposition qu'il fait au Dr Yossef K de se rendre mutuellement visite chez l'un et l'autre un peu plus tard et, en attendant, de partager ensemble un café fait baigner la scène dans une atmosphère judéo-arabe pleine d'empathie et d'anticipation d'un futur israélo-arabe pacifique et apaisé. Occupant 60 % de l'espace dessiné (contre 40 % au personnage juif), il accepte que son interlocuteur tende son bras droit dans sa direction et lui presse légèrement

²⁰⁰² Chapitre 17.

²⁰⁰³ Littéralement en français : « qu'est-ce que c'est ». Le leader égyptien s'adresse au même moment à ses agents à Moscou chargé de capturer le savant israélien. Ceux-ci se couvrent de ridicule en définitive, jetés en prison pour n'avoir pas acquitté le prix d'un billet d'entrée dans une salle de cinéma.

²⁰⁰⁴ Le plan américain cadre un ou plusieurs personnages qu'il présente coupé à mi-cuisse, en se désintéressant de son environnement. L'attention du spectateur est focalisée sur une attitude, pas sur un mouvement.

le bras gauche. Aucune barrière n'est mise à la nature amicale de l'échange. Élichéva inscrit le rapport que son personnage entretient à l'égard du personnage du Juif israélien dans le sillage de l'histoire inventée par l'auteur de la série. L'image qu'elle offre de celui-ci constitue un prolongement graphique des partis pris de narration et de description adoptés par Pinhas Sadéh. Le tableau que ceux-ci contribuent à dresser du président égyptien étant très avantageux, la représentation du leader arabe que propose par Élichéva, portée par ses choix esthétiques est catégorisée également positive.

3. Stéréotype de l'Arabe égyptien chez Élichéva et A. Assi'el

(pseud. de Pinhas Sadéh) dans la série *La découverte cruciale du Dr Joseph K.*

Le positif du stéréotype l'emporte sur le négatif, dans la représentation de l'Arabe – ici le Rais égyptien, que propose Élichéva. Illustrant le récit d'A. Assi'el (pseud. de Pinhas Sadéh), celui-ci devient un personnage de bande dessinée, doté de traits joviaux, sympathiques et avenants. Ce tableau idyllique n'est pas terni par l'évocation des vicissitudes et échecs que connaît l'action de Gamal Abdel Nasser, sur la scène arabe autant que mondiale. Ses pratiques dictatoriales dans l'exercice du pouvoir en Égypte ne sont pas non plus évoquées. Expriment une pluralité de sentiments, jamais déformé physiquement, le stéréotype positif est propice à une identification du lecteur israélien à la dimension humaine de l'Arabe. Ce parti pris idéologique essentiellement attribuable à A. Assi'el (Pinhas Sadéh). La dimension visuelle échoit à Élichéva. Sachant l'état des relations israélo-arabes au même moment et le sort peu enviable que réserve le président égyptien à sa minorité juive, réduite de guerre en guerre à sa part congrue, chaque fois encore socio-économiquement un peu plus affaiblie. Le duo d'auteurs semble apprécier les leaders arabes à poigne, ou tout du moins priser la capacité de l'un d'entre eux, se pensant comme « non-aligné » à peser dans le sens de l'apaisement des relations internationales.

B. DARIAN (PSEUD. D'ADAR DARIAN)

1. Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique

a. Parcours formatif et carrière professionnelle

Né à Bucarest (Roumanie) en 1931 et arrivé en Israël en 1964, le dessinateur Adar Darian prend dans son pays d'adoption pour nom d'artiste Darian, un pseudonyme qu'il conserve sa vie durant. Artiste à la longévité extraordinaire, il apprend très jeune les rudiments du dessin chez son grand père Wolf Goldschmidt, créateur de vêtements pour hommes. Ses premières productions sortent en 1948 alors qu'il est encore lycéen. Invité par les caricaturistes du magazine satirique roumain *Pitigiul* à leur représenter des décors de théâtre, il les impressionne par ses qualités de dessinateur au point que ces derniers lui proposent de les rejoindre à leur rédaction et de commencer à y travailler. Sa première caricature paraît le lendemain de cette première rencontre. La vie de l'artiste, alors en dernière année de lycée, bascule avec l'accident de route dont ses parents sont victimes et qui les immobilise pour longtemps. Fils unique, il doit désormais les seconder dans leurs activités. Renonçant aux études de médecine auxquelles il se destine, Darian réoriente sa vie et se donne pour horizon professionnel, l'exercice d'une activité artistique. Il publie ses premières séries de caricatures dans le magazine *Pitigiul*, puis dans d'autres publications roumaines. Admis en parallèle à l'Institut d'arts plastiques Nicolae Grigorescu, il y travaille comme dessinateur. Suite au dépôt par la famille de Darian d'une demande d'immigration vers l'État d'Israël, ses caricatures sont bloquées. Le dessinateur interrompt alors son activité artistique en Roumanie et, dès lors, travaille comme concepteur graphique jusqu'au départ pour son nouveau pays en 1964.

Sur place, le dessinateur acquiert tardivement la connaissance de l'hébreu et en développe une perception particulière, à l'instar de beaucoup d'immigrants juifs en Israël. L'artiste intègre

néanmoins, immédiatement et successivement, l'agence de publicité Pirsum Dahaf, le studio de Paul Kedar et l'agence de publicité Pirsum Shacham Levinson Ayalon. Ses premières caricatures sortent en parallèle, quotidiennement, dans le journal *Davar* – une collaboration de cinq années – et, de façon de plus espacée, dans le journal israélien en langue roumaine *Viata Noastra* et l'hebdomadaire politique à sensation *Ha-'Olam Ha-Zéh*.

Ne pouvant être engagé au *Ha-'Aretz* comme dessinateur, le caricaturiste Zé'ev y officiant déjà, il accepte d'illustrer des bandes dessinées dans son supplément pour enfants et jeunes *Ha-'Aretz Chélanou*. Darian collabore, dans ce cadre, à plusieurs séries de l'écrivain à succès Pinhas Sadéh, de 1968 à 1970, intervenant en 1969 sur l'adaptation en bande dessinée du roman de Prosper Mérimée, *Matéo Falcone*²⁰⁰⁵ et sur le récit *Yo'av et Carméla sur les traces du dragon noir*²⁰⁰⁶ puis l'année suivante sur les bandes dessinées *Deux amis en danger extrême*²⁰⁰⁷, *Le complot de l'idole japonaise*²⁰⁰⁸ et *Des missiles dans les flammes*²⁰⁰⁹.

En 1969-1970, Darian tient la rubrique *Mah 'émèt ?*²⁰¹⁰ dans le magazine *Ha-'Aretz Chélanou*. Il y vulgarise chaque semaine un article scientifique, au moyen des illustrations qu'il réalise dans ce cadre. Cette chronique s'inspire du journal publié par Robert Ripley²⁰¹¹ (1890-1949), *Ripley's, Believe It or Not*. Dessinateur au *Ma'ariv* depuis 1969, il y publie, simultanément, une caricature quotidienne à caractère « non politique » dans la rubrique « Juste un sourire²⁰¹² » puis un dessin hebdomadaire dans celle dénommée « Les sourires du vendredi »²⁰¹³. Le rédacteur en chef adjoint du *Ma'ariv*, Chalom Rosenfeld²⁰¹⁴ (1914-2008), très impressionné par ses dessins, lui propose de travailler pour le compte de la maison d'édition Sifriyat Ma'ariv.

De 1971 à 1993, Darian adjoint à son activité de caricaturiste au sein de la revue *Ma'ariv La-No'ar* les fonctions de concepteur graphique. Il est ainsi responsable de « la présentation extérieure de l'hebdomadaire [...] la préparation des titres [...] et le choix en matière de taille et d'emplacement des images²⁰¹⁵ ». Il réalise et publie des caricatures dans chaque numéro, tout en présentant également un choix de caricatures internationales dans la rubrique permanente qu'il tient dans ce domaine. Le dessinateur exécute parfois aussi les illustrations comprises dans les pages elles-mêmes. En 1993, il cesse définitivement de dessiner dans la presse hébraïque, sans pour autant interrompre son activité artistique. L'artiste ne cesse pas en effet « ne serait-ce qu'une journée de dessiner des caricatures²⁰¹⁶ ». Dans les années 1990, l'artiste réalise des

²⁰⁰⁵ AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh). « Matéo falcone » [Matéo Falcone]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1969, vol. 19, n° 39 à 48. Le récit se décompose en 10 chapitres.

²⁰⁰⁶ AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh). « Yo'av vé-carméla be-'ikvot ha-drakon ha-cha'or ». *Ha-'Aretz Chélanou*, 1969, vol. 19, n° 1 à 38. Le récit se décompose en 38 chapitres.

²⁰⁰⁷ AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh). « Chnei 'haverim ba-'ech ouva-mayim ». *Ha-'Aretz Chélanou*, 1970, vol. 20, n° 1 à 22. Le récit se décompose en 22 chapitres.

²⁰⁰⁸ AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh). « Mezimat ha-'alilah ha-yapanit ». *Ha-'Aretz Chélanou*, 1970, vol. 20, n° 23 à 42. Le récit se décompose en 20 chapitres.

²⁰⁰⁹ KHORESH, A. (pseud. de Pinhas Sadéh) et DARIAN (pseud. d'Adar Darian). « Tilim be-lehavot » [Des missiles dans les flammes]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1970, vol. 20, n° 44 à 54.

²⁰¹⁰ Soit en français : « Qu'en est-il vraiment ! »

²⁰¹¹ Né RIPLEY, Robert Leroy (1890, Santa Rosa, Californie - 1949, New York, État de New York, États-Unis). Il exerce entre autres activités, celle de dessinateur de bande dessinée. Le succès de sa série *Believe It or Not!* est retentissant. Diffusée à travers tous les États-Unis, elle est reprise par les plus grands journaux de ce pays. Créée en 1918, la rubrique paraît jusqu'à la mort de son créateur ; le concept lui survit et continue d'être exploité sous plusieurs formats encore de nos jours.

²⁰¹² Soit en hébreu (translittéré en hébreu), *Stam 'hiyoukh*.

²⁰¹³ Soit en hébreu (translittéré en hébreu), *'Hiyoukhei leil chichi*.

²⁰¹⁴ ROSENFELD, Chalom (1914, Targowika, Ukraine - 2008, Givatayim, État d'Israël). Démissionnaire du quotidien israélien *Yedi'ot 'Aharonot* avec un groupe de journalistes, à la suite d'un désaccord avec son directeur, il fonde immédiatement avec eux le journal *Ma'ariv*. Chalom Rosenfeld y exerce successivement les fonctions de journaliste et rédacteur en chef adjoint de 1967 à 1974 puis celles de rédacteur en chef jusqu'en 1979.

²⁰¹⁵ ESHED, Éli. « Adar darian ha-qariqatourist ha-milona'i » [Adar Darian, le caricaturiste lexicographe] *artportal* [en ligne]. 22 Janvier 2013, URL : <http://www.artportal.co.il/?CategoryID=127&ArticleID=2146>. Consulté en janvier 2019.

²⁰¹⁶ *Idem*.

caricatures dessinant face au public à l'occasion de « soirées d'interviews²⁰¹⁷ » aux quatre coins du pays.

Collaborant en parallèle avec la télévision israélienne, il y dessine quotidiennement en 1980 sa caricature dans le programme *Presque minuit*²⁰¹⁸, puis, en 1992, une autre par semaine dans l'émission *Au Parlement*²⁰¹⁹.

De 1996 à 2004, le dessinateur retourne travailler en Roumanie, collaborant au journal *Libertatea*²⁰²⁰ pour lequel il propose sa caricature quotidienne ; celle-ci traite de questions de politique locale. Travaillant pour plusieurs maisons d'éditions roumaines dont Editura Hasefer, il crée pour leur compte en parallèle des dizaines de couvertures de livres.

Dans l'intervalle, Darian exerce, de 1983 à 1989, les fonctions d'éditeur graphique du mensuel *Etmol*²⁰²¹ et crée en 1986 le logo de la série de bande dessinée *Zbeng!* d'Ouri Fink. Ce logo, efficace, est repris par son auteur dans toutes les publications et les supports de la série.

Dessinateur réputé, Darian crée durant sa carrière de nombreuses couvertures de livres, en particulier pour les éditions Netivim (deux volumes de la collection pour jeunes « Havou'oz », *Havou'oz à la guerre*²⁰²² en 1968 et *Havou'oz sur les sentiers des hauteurs du Gil'ad*²⁰²³ en 1969) et les éditions Milo (livres pour enfants des collections « À mon sujet »²⁰²⁴ : *Plaie ouverte, l'histoire de Tzion Cohen*²⁰²⁵ en 1982 et *Irit*²⁰²⁶ : *Irit contre tous*²⁰²⁷ en 1984, écrits par la romancière israélienne à succès Galila Ron-Feder). L'artiste illustre en parallèle de célèbres auteurs juifs israéliens comme Isser Har'el²⁰²⁸ (1912-2003), Éli Wiesel²⁰²⁹ (1928-2016), Aharon Appelfeld²⁰³⁰ (1932-2018) et Chlomo Kalou²⁰³¹ (1928-2014) ainsi que des rééditions

²⁰¹⁷ ESHED, Éli. « Adar darian ha-qariqatourist ha-milona'i » [Adar Darian, le caricaturiste lexicographe], *op. cit.*

²⁰¹⁸ Soit en hébreu (translittéré en français), *Kim 'at hatsot*.

²⁰¹⁹ Soit en hébreu (translittéré en français), *Ba-knesset*.

²⁰²⁰ Littéralement en français « La liberté », le journal, de format tabloïd, est lancé en décembre 1989. Premier quotidien de l'ère post-Ceausescu, il est publié à Bucarest et annonce une diffusion de 192467 exemplaires en 2009, un chiffre faisant de lui un organe de presse bien établi en Roumanie.

²⁰²¹ Signifiant en français à la fois « le temps passé » et « hier », le magazine, publié par le ministère israélien de l'Éducation et l'université de Tel-Aviv, est consacré à « l'histoire de la terre d'Israël ».

²⁰²² GIBORI, Hayim. *Havou'oz ba-milhamah* [Havou'oz à la guerre]. Tel-Aviv (État d'Israël) : Netivim, 1968, 143 p.

²⁰²³ GIBORI, Hayim. *Havou'oz be-netivei ramat-ha-gil'ad*. [Havou'oz sur les sentiers des hauteurs du Gil'ad]. Tel-Aviv (État d'Israël) : Netivim, 1969. 141 p.

²⁰²⁴ La collection de livres « 'Al 'Atsmi » correspond à un journal imaginaire tenu par Tzion, un enfant juif né dans une famille d'origine russe, vivant à Beit-Shé'an. Celui-ci est ensuite adopté par une famille à Haïfa.

²⁰²⁵ RON FEDER, Galila. *Petsa patouah: sipouro shel tzion cohen*. Tel-Aviv (État d'Israël) : Milo, 1982 (5743). 144 p.

²⁰²⁶ Cette collection raconte l'itinéraire difficile d'une petite fille appartenant à une famille nombreuse juive et défavorisée et ses efforts pour s'insérer socialement et atteindre ses objectifs.

²⁰²⁷ RON FEDER, Galila. *Irit négèd koulam* [Irit contre tous]. Tel-Aviv (État d'Israël) : Milo, 1984 (5744). 144 p.

²⁰²⁸ Né HALPERIN, Yisra'el Nathanowitz (1912, Vitebsk, Empire russe, Biélorussie actuelle - 2003, Pétah-Tiqvah, État d'Israël). Directeur des services de renseignements intérieurs (Chin Bêt Kaf, 1948-1952) et extérieurs (Mossad, 1952-1963), il est l'auteur d'une demi-dizaine de livres. Son grand fait d'armes est l'organisation de l'enlèvement en Argentine, en 1960, d'Adolf Eichman le responsable de la *shoah*.

²⁰²⁹ Né WIESEL, Élie'zer (1928, Sighetu Marmației, Roumanie – New York, État de New York, États-Unis). Déporté à Auschwitz et à Buchenwald, il survit à la *shoah*. Perdant ses parents et l'une de ses sœurs, son œuvre (15 romans, contes, livres) est écrite en hébreu, yiddish, français et anglais. Auteur de *La Nuit* en 1955, un classique de la littérature de la *shoah* (avec *Si c'est un homme* de Primo Levi et *Le Journal* d'Anne Frank), il y raconte sa propre expérience concentrationnaire. Prix Nobel de la paix (1986) pour sa connaissance de la *shoah*, ses positions sur le Moyen-Orient font l'objet de polémiques.

²⁰³⁰ APPELFELD, Aharon (1932, Jadova, Roumanie - 2018, Pétah-Tiqva, État d'Israël). Considéré comme un des plus importants écrivains israéliens de langue hébraïque de la fin du XX e siècle, il est lauréat du prix Israël (1983) et du prix Médicis étranger (2004).

²⁰³¹ KALOU, Chlomo (1928, Sofia, Bulgarie - 2014, Tel Aviv, État d'Israël). Journaliste, penseur, romancier et microbiologiste, il émigre en Israël en 1949. Auteur de près de 70 livres, ses œuvres *Ha-'arémah* [Le tas] en 1962 et *Hamivhar* [Le choix] en 1994 sont des best-sellers.

contemporaines de certains ouvrages de Philon d'Alexandrie et de Yossef Ben Matitiyaou²⁰³² (37-100).

Artiste prolifique, Darian diffuse ses œuvres à grande échelle dans la société israélienne, par le biais notamment du magazine pour enfants et jeunes *Ma'ariv La-No'ar*. La revue tire au même moment à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires. Elle offre à la production de Darian une importante visibilité. Intervenant dans onze mille numéros, il exécute, approximativement, six mille dessins, illustrations, titres d'articles et de pages²⁰³³ en vingt trois ans de collaboration à ce magazine. Les années où il y travaille sont également celles où la revue connaît sa plus grande popularité et des sommets de réussite artistique et commerciale. L'exposition du jeune lecteur à ses dessins est d'autant plus forte que la revue est longtemps le principal média qui s'adresse à cette époque à la jeunesse.

Entre 1979 et 1992, de nombreux dessins de Darian sont diffusés dans le monde entier par l'Agence littéraire internationale établie à Bruxelles, « en Afrique, au Kazakhstan, toute sorte de pays éloignés²⁰³⁴ ». Le caricaturiste diffuse par ce biais près de 4 000 dessins sur onze ans.

Darian, participe tout au long de ses cinquante années de carrière à des salons de la caricature tenus à Montréal, à Athènes, en Italie, à Berlin ou encore en Belgique. Il présente dans le même temps ses œuvres dans 23 expositions individuelles et au moins une vingtaine d'autres, collectives en Israël et dans le monde²⁰³⁵.

En 2012, l'artiste est récompensé du prix « Le crayon d'or²⁰³⁶ », la plus importante distinction décernée à un caricaturiste, remise par le Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon pour l'ensemble de sa carrière. À sa disparition en 2015, Darian est considéré comme le caricaturiste ayant eu parmi ses collègues en Israël et à l'étranger, la plus longue carrière.

b. Langage visuel utilisé : textes et images

L'artiste emprunte à un auteur français²⁰³⁷ le principe de l'interprétation graphique de mots ou syllabes, présents dans la langue hébraïque. Cette dernière ayant été un succès en France, elle doit, selon Darian, l'être également en Israël. Son livre *Par.par.ot*²⁰³⁸, publié en 1980, est basé sur cette transposition en hébreu. La parution de l'ouvrage intervient après trois années de longues recherches préparatoires. L'extrême sensibilité de Darian à la langue, plus fine que celle des natifs israéliens, lui fait entendre différemment cette dernière. Il repère et isole ainsi dans cet ouvrage²⁰³⁹ la syllabe *par* à l'intérieur d'un grand nombre de mots et d'expressions choisis. Il la redouble et se sert du nouveau mot qui en ressort, *parpar* [papillon], pour en faire le nom d'un ouvrage.

Bédéiste sans style particulièrement marquant, d'avantage par obligation matérielle que par choix, Darian laisse très peu de traces dans la bande dessinée de son pays. La vraie contribution originale à la culture graphique israélienne réside dans son activité de caricaturiste et le choix

²⁰³² Né BEN MATITIYAOU, Yossef, connu sous le nom de FLAVIUS, Joseph (37, Jérusalem, Empire romain – 100, Rome, Italie). Il est l'auteur, en tant qu'historiographe juif de l'Antiquité, entre autres ouvrages, de *La guerre des Juifs* (75-79) et des *Antiquités juives* (93-94).

²⁰³³ ESHED, Éli. « 'Adar darian: ha-qariqatourist ha-milona'i » [Adar Darian, le caricaturiste lexicographe], *op. cit.*

²⁰³⁴ *Idem.*

²⁰³⁵ Chiffre mentionné par ESHED, Éli, *op. cit.*

²⁰³⁶ Soit en hébreu (translittéré en français) *'iparon ha-zahav*. SHAMIR, Yoram. « 'Iparon ha-zahav 2012 – adar darian » [Le crayon d'or 2012 - Adar Darian] *the israeli cartoon museum* [en ligne]. 2012, URL: <http://www.cartoon.org.il/article/eparon6.aspx>. Consulté janvier 2019.

²⁰³⁷ Le caricaturiste ne mentionne pas l'identité de cet auteur dans son propos.

²⁰³⁸ ESHED, Éli. « Adar darian: ha-qariqatourist ha-milona'i milona'i » [Adar Darian, le caricaturiste lexicographe], *op. cit.*

²⁰³⁹ Les extrapolations graphiques de Darian, dans son livre *Par.par.ot*, ne sont pas prises au sérieux par sa maison d'édition. Estimant qu'il ne s'agit pas d'art, « juste un amusement », et bien que ses dessins soient réalisés en couleur, celle-ci n'en sort qu'une version en noir et blanc. L'œuvre en couleur est présentée pour la première fois en 2012 dans une exposition organisée par le Musée de la caricature et de la bande dessinée.

des thèmes qu'il traite dans ce cadre. Le trait est précis au service d'un message cinglant, inscrit parfois dans une image colorée. Celui-ci le fait se situer dans la lignée des grands caricaturistes nationaux (Dosh, Zé'ev...). Sa caricature mêle épaisseur des traits, sens de la démesure, humour *non sense*, association d'idées graphiques inventives.

c. Identité et engagement politique

Darian emprunte autant au folklore juif que roumain et à la littérature, la musique, au théâtre et au cinéma du monde entier, ses métaphores textuelles et visuelles. Son savoir immense dans plusieurs domaines alimente son style, qualifiable à maints égards de corrosif. Ses connaissances englobent notamment les relations internationales.

Darian sait se montrer souple en toute circonstance : il travaille de 1948 à 1964 sous le régime dictatorial stalinien du président roumain Gheorghe Gheorghiu-Dej²⁰⁴⁰ (1901-1965) dont il ne partage pas les idées. La condition *sine qua non* qu'il respecte, pour exercer à cette époque son métier, est de « ne rien faire contre le régime » en place ; sa production est donc « neutre, sans lien aucun avec la réalité politique ». Les sujets généraux ont sa prédilection, comme les relations de couple et les rapports parents-enfants²⁰⁴¹. Son approche artistique se déconnecte de la politique, en privilégiant un « humour stérile ». Il peaufine sa singularité dans ce contexte en établissant un « style d'humour blanc²⁰⁴² », manié pour traiter toutes sortes de situations drôles de l'existence. Il honore des commandes qu'il est difficile de refuser. Les contraintes ne l'empêchent pas de considérer rétrospectivement qu'il a produit des œuvres de qualité certaine.

En tant que caricaturiste, il est en porte-à-faux avec la situation que connaissent dans les années 1950 de nombreux Juifs roumains qui souhaitent émigrer en Israël. Le régime cherche à en retenir un grand nombre, dont les ingénieurs, les médecins et d'autres professions libérales. Le Parti communiste roumain lui ayant enjoint, comme à toute la rédaction du magazine *Pitigiul*, d'exécuter « des caricatures contre le départ des Juifs », il se retrouve contraint, « seul Juif à ne rien dessiner », *a contrario* de ses collègues qui « obéissent avec enthousiasme²⁰⁴³. »

L'artiste aborde des styles artistiques divers grâce à sa maîtrise technique très aboutie, adaptant facilement sa création à l'organe de presse qui lui commande une œuvre.

Darian s'engage dans le dessin de bande dessinée « presque à contre cœur²⁰⁴⁴ » après avoir appris à en illustrer les récits dans les années 1968-1970. Sans enthousiasme, il contribue, sur quelques bandes dessinées signées Yariv Amatzia, au magazine *Ha-'Aretz Chélanou* en 1969 et 1970. Jamais en contact avec l'auteur, il apprend ultérieurement seulement que celui-ci est « un poète du nom de Pinhas Sadéh ». Darian, en tant que bédéiste, se retrouver compter parmi les premiers artistes israéliens à représenter visuellement Yasser Arafat (1929-2004), alors leader de l'organisation nationaliste palestinienne FATAH. Exception culturelle, il le dessine sous les traits d'un personnage central de la série *Le complot de l'idole japonaise*, publié pendant cinq mois dans la revue *Ha-'Aretz Chélanou* en 1970. À l'époque, Yasser Arafat n'est pas encore cette figure-clé de la vie politique moyenne-orientale. Ce récit semble être le seul de ce genre jamais produit en Israël²⁰⁴⁵.

En 1968-1969, Darian contribue par ses dessins à la production d'un récit épique sur le conflit israélo-arabe de juin 1967²⁰⁴⁶. Les couvertures de la série de livres pour

²⁰⁴⁰ Le dictateur exerce le pouvoir de 1947 à 1965, date à laquelle il cède sa place à Nicolae Ceausescu (1918-1989).

²⁰⁴¹ ESHED Éli, « Adar darian: ha-qariqatourist ha-milona'i » [Adar Darian, le caricaturiste lexicographe], *op. cit.*

²⁰⁴² La formule est à comprendre au sens de « sans expression particulière », ou un dessin qui « esquive » le conflit.

²⁰⁴³ ESHED Éli, « Adar darian: ha-qariqatourist ha-milona'i » [Adar Darian, le caricaturiste lexicographe], *op. cit.*

²⁰⁴⁴ *Idem.*

²⁰⁴⁵ ESHED, Éli. « Ha-mitouss chel yasser arafat » [Le mythe de Yasser Arafat] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 27 octobre 2004, URL : <http://no666.wordpress.com/2004/11/12/>. Consulté en janvier 2019.

²⁰⁴⁶ MOUZEI'ON HA-YISRA'ÉLI LE-QARIQATOURAH OULE-COMICS. « Hassessanout, pahdanout ve-tsahal yanetséah! Ha-qariqatourot ché-livou 'èt milhémèt chéchèt ha-yamim » [Hésitation, peur et l'armée israélienne de défense

la jeunesse *Havou'oz*, qu'il illustre, en donne un aperçu. Les héros, un groupe d'adolescents, participent à la guerre des Six Jours. est largement alimentée par les œuvres des artistes, dont

Darian, en évoquant sinon glorifiant cette guerre dans son œuvre, alimente largement l'atmosphère d'euphorie nationale qui règne en Israël, un fois le conflit achevé. L'auteur participe ainsi à la campagne de dépréciation des capacités du soldat arabe et de la promotion, à l'inverse, de la toute-puissance chez son adversaire juif israélien.

Darian dessine également à distance, envoyant quotidiennement par fax et par e-mail une caricature politique en Roumanie lorsqu'il n'y séjourne pas. Le contrat passé avec le journal roumain *Libertatea* prévoit ainsi la poursuite de son activité de caricaturiste même une fois rentré en Israël en 2004.

L'œuvre de l'artiste baigne dans un humour protéiforme. Il est très souvent noir, voire macabre, une donnée très présente, comme l'illustre une caricature publiée en 1982. Celle-ci montre un condamné à mort, gravissant les marches d'un escalier vers la potence où le bourreau l'attend, une hache à la main. La montée est particulièrement difficile. Un panneau placé à côté de l'escalier annonce : « Attention à la marche brisée ». L'humour naît de l'expression « passer à la trappe », sous-jacente au dessin. Le condamné à mort n'a pas d'autre issue que d'avoir la tête tranchée ; s'il n'y prend pas garde, sa vie pourrait être encore davantage raccourcie, comparé au temps que lui laisse le délai de son exécution. La montée des marches vers son supplice continue, seul son rythme change. L'artiste tire d'une situation tragique une leçon humoristique : l'inattention chez l'homme produit toujours chez lui des conséquences fâcheuses, que la société l'ait condamné à mort ou non.

Des raisons familiales l'ayant forcé à ne pas exercer la médecine, le rire est la manière avec laquelle Darian se rattrape semble-t-il, en soulageant par le rire, le corps des individus, son public. Sa carrière de dessinateur autant que ses traits d'humour lui apportent une reconnaissance artistique et publique, lui faisant prendre une sorte de revanche. Il représente ainsi souvent les hommes politiques en médecin dont les potions administrées à leurs patients sont amères ou inadaptées. Le dessinateur les soulage alors grâce à son remède magique, l'humour. Darian évacue par la caricature le sentiment d'hostilité viscérale que lui inspirent certains événements, notamment politiques, auxquels il est réfractaire. Elle constitue la seule arme de combat dont il dispose pour lutter contre ces sujets d'exaspération extrême²⁰⁴⁷. Leur impact doit être aussi « meurtrier²⁰⁴⁸ » que possible pour les cibles visées. Les thèmes traités le sont dans ces circonstances et pour cet objectif.

Darian emprunte ses sujets à la vie politique locale, la politique extérieure de l'État d'Israël et au domaine des relations internationales - les rapports entre grandes puissances et entre États arabes. Perçu en Israël comme un « caricaturiste politique, piquant et mordant », il traite régulièrement dans ses dessins des conflits sociaux, de la corruption et de la bureaucratie qui écrase le petit citoyen. Observant amusé la politique intérieure de son pays²⁰⁴⁹, l'artiste consacre même en 1985 une série de dessins au gouvernement de cohabitation alors au pouvoir²⁰⁵⁰. Il y croque les deux personnalités l'exerçant alternativement, dans les différentes situations que peut vivre un couple normal. Le tandem est qualifié de « couple bizarre », une expression qui donne son titre à l'exposition de la série.

vaincra ! Les caricatures qui ont accompagné la guerre des Six Jours] *hasafranim blog nli* [en ligne]. 17 mai 2017, URL : https://blog.nli.org.il/six_day_war_caricature/. Consulté en janvier 2019.

²⁰⁴⁷ Interview d'Adar Darian. In ESHED Éli. « Adar darian: ha-qariqatourist ha-milona'i » [Adar Darian : le caricaturiste lexicographe], *op. cit.*

²⁰⁴⁸ *Idem.*

²⁰⁴⁹ SHAMIR, Yoram. « 'Iparon ha-zahav 2012 - adar darian » [Le crayon d'or 2012 - Adar Darian] *the israeli cartoon museum* [en ligne]. 2012, URL : <http://www.cartoon.org.il/article/eparon6.aspx>. Consulté janvier 2019.

²⁰⁵⁰ Chim'on Pérès pour le parti du Travail (centre gauche, sioniste socialiste) et Yitshaq Shamir pour le parti Likoud (droite, sioniste nationaliste) exercent en alternance les fonctions de Premier ministre.

Les tons et perspectives du caricaturiste choquent parfois le spectateur et son employeur. En 1980, il brocarde ainsi la députée Geoula Cohen (1925-) du parti d'extrême-droite israélien, Teḥiyah²⁰⁵¹, dans l'une de ses caricatures réalisées quotidiennement pour le programme télévisé « Presque minuit ». Dans un style iconoclaste, il la montre, lors d'une séance au Parlement israélien, consacrée à l'adoption d'une loi sur la réunification de Jérusalem²⁰⁵² sous les traits du « Joueur de flûte de Hamelin²⁰⁵³ » derrière lequel marche une colonne de rats. Le peuple israélien est ainsi vu, à travers sa représentante, comme composé de rongeurs nuisibles suivant aveuglement un député qui les mène à la noyade collective ou, à l'inverse, appelés à disparaître définitivement, parce qu'ils n'auraient pas versé son dû à une femme politique d'extrême-droite. L'impact de ce message virulent est d'autant plus fort qu'il est diffusé sur l'une des chaînes de la télévision publique israélienne. Le directeur de la télévision lui-même, Tommy Lapid (1931-2008), avec qui il est en bons termes, lui adresse de violents reproches, en particulier celui d'avoir voulu mener à leur perte²⁰⁵⁴ le programme et l'équipe qui le réalise.

Darian est capable de produire une variété importante de dessins sur un sujet ou à partir d'un mot très spécifique. Sa série *Dessins autour du thème*, parue dans le magazine pour jeunes *Ma'ariv La-No'ar*, illustre ce principe. Celle-ci réunit des dessins, tous centrés autour des thèmes que lui fournissent l'utilisation du préfixe négatif « in »²⁰⁵⁵ et l'association de mots dans lesquels il figure, comme « insécurité et imperfection ». Darian propose également, dans une autre série, des dessins basés sur des dialogues humoristiques échangés par des couples : l'homme et la femme vivent chacun des situations similaires mais dans des pièces différentes.

Le code-barre est aussi un thème de création pour l'artiste, celui-ci le représentant visuellement sous la forme d'un accordéon, d'un passage piéton ou de la robe rayée d'un zèbre. Des collages associant à ses dessins, des légendes à base de jeux de mots, donnent au mot choisi une extension visuelle et humoristique. Ainsi le mot taureau en hébreu *par* devient la vache *parah* et le papillon *parpar*, voire le salon de coiffure *misparah*. Leurs extrapolations graphiques donnent matière à son livre.

Le dessinateur se montre à l'occasion généreux avec d'autres artistes israéliens. Créant en 1986 le logo spécial de sa série *Zbeng!* pour le dessinateur Ouri Fink, à la sortie du premier volume de la collection, il lui abandonne ses droits d'auteur, sans contrepartie financière, avec pour lui tout loisir de s'en servir librement.

Le dessin, et plus particulièrement la caricature, est un moyen pédagogique pour Darian de s'adresser à la jeunesse. Ses lecteurs, lorsqu'il officie dans la revue *Dvar Li-Ladim*, se familiarisent ainsi chaque semaine avec un nouveau sujet, adapté par ses soins à leur âge. Sa position professionnelle lui permet d'exposer régulièrement le lecteur au contenu de ses dessins et aux messages des artistes dont il inclut les œuvres. Deux générations de Juifs israéliens sont sensibilisés, grâce à lui, à l'univers et aux codes de la caricature ainsi qu'à la représentation visuelle, envisagée sous un prisme humoristique, de faits historiques et de leur environnement. Ce choix s'explique par le regard porté par Darian sur le monde de l'enfance et de la jeunesse. La caricature et le dessin satirique visent pour lui le public adulte (les décideurs politiques et autres). Ces derniers ont, estime-t-il sans illusions, un effet en réalité très limité. Leur capacité

²⁰⁵¹ Pour les spécificités de l'échiquier politique israélien voir : GREILSAMMER, Ilan. « Les groupes politiques marginaux en Israël. Caractéristiques et fonctions » (Revue française de science politique, 1981) *persee* [en ligne]. 2005-2019, URL : https://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1981_num_31_5_393983. Consulté en janvier 2019.

²⁰⁵² La loi fondamentale dite « Jérusalem, capitale d'Israël » est votée par le Parlement le 30 juillet 1980. Voir entrée glossaire « Jérusalem capitale d'Israël ».

²⁰⁵³ Intitulée originalement en allemand *Der Rattensänger von Hameln* (littéralement « l'attrapeur de rats de Hamelin »), cette légende allemande - œuvre d'un auteur inconnu - est retranscrite dans sa version la plus célèbre par les frères Grimm. Elle raconte la fin tragique de 130 garçons et filles de la ville, attirés à leur perte par un joueur de flûte qui se venge ainsi du refus du maire d'Hamelin de le rétribuer, alors qu'il avait délivré sa ville des rats qui l'infestaient.

²⁰⁵⁴ ESHED, Éli. « Adar darian: ha-qariqatourist ha-milona'i » [Adar Darian, le caricaturiste lexicographe], *op. cit.*

²⁰⁵⁵ Le préfixe négatif en français se transforme en « in » devant les consoles b, m, p et la syllabe ir.

d'influer sur ses choix est nulle. Lorsqu'« un politicien a quelque chose en tête, rien n'y fera [...] ». Une fois qu'il a tranché, rien d'autre ne l'intéresse. Il ne sera pas influencé par une caricature, « tout juste l'énervera-t-elle²⁰⁵⁶ ».

2. Représentation de l'Arabe (palestinien et autre) dans l'œuvre

a. *Mézimat ha- 'élilah ha-yapanit* [Le complot de l'idole japonaise]. 1970

1. Contexte historique et narratif de l'œuvre

a. Situation et environnement socio-historique

Le conflit opposant l'État d'Israël aux mouvements de fédjayins arabes palestiniens occupe, en 1970, une place centrale au Moyen-Orient. L'origine socio-politique de cet affrontement remonte à la défaite du camp arabe palestinien et arabe face à l'ennemi juif et juif israélien, respectivement en 1947 et 1949 et la naissance de la question des réfugiés arabes de Palestine. Factuellement, la naissance de l'organisation FATH en 1959 lui donne un aspect ouvertement militaire.

Créé au Koweït par Yasser Arafat (dit Abou Ammar), Salah Khalaf (dit Abou Iyad) et Khalil Al-Wazir (dit Abou Jihad), ce mouvement de fédjayins arabes palestiniens défend d'abord un projet nationaliste de reconquête militaire de tout le territoire sur lequel s'est édifié l'État d'Israël - et les territoires occupés par celui-ci en 1967. Reconnaisant seulement en 1988 celui-ci, il estime, jusqu'alors, qu'il n'est qu'un « occupant sioniste » à déloger de la Palestine spoliée.

Le FATAH et les autres mouvements de guérilla souhaitent attirer l'attention de l'opinion publique internationale sur la question des Arabes palestiniens, devenus réfugiés après les guerres civile de 1947-48 et interétatique de 1948-49 non résolues. Ils développent en parallèle un projet de construction politique et idéologique, centré autour de la lutte armée et d'une révolution sociale touchant l'ensemble de la nation arabe palestinienne (rôle d'avant-garde).

Dans l'intervalle, des foyers d'activisme de lutte armée sont implantés dans les territoires passés sous contrôle israélien après juin 1967. La population locale arabe est invitée à se lancer dans un mouvement de désobéissance civile et d'insurrection visant l'occupant israélien. Des attentats sont commis dans plusieurs localités israéliennes au cours desquels des citoyens israéliens juifs et arabes sont tués.

Cette stratégie de lutte armée dans les territoires sous occupation militaire israélienne se solde, au final, par un échec. La guérilla palestinienne internationalise alors son activisme politique, se lançant notamment dans le détournement d'avions de ligne (israéliens et autres). Elle cible délibérément les intérêts israéliens dans le monde, amalgamant civils et militaires juifs israéliens dans une volonté de frapper le plus durement possible l'ennemi. Ainsi, le 23 août 1969, une bombe explose à la foire commerciale israélienne d'Izmir en Turquie, provoquant la mort de l'étudiant jordanien qui manipule l'engin et l'arrestation de son complice.

Le 22 novembre 1969, une voiture piégée explose à Acre, faisant deux morts : deux Arabes palestiniens citoyens d'Israël en train de « préparer » la voiture pour l'attentat. Le ministre de la Défense israélien Moché Dayan estime que les résultats obtenus par la guérilla palestinienne sont limités, tout en reconnaissant que « les Arabes respectent davantage AL-FATAH (...) une chose valable pour les Arabes israéliens également ». Le 23 novembre 1969, dix Arabes palestiniens citoyens israéliens sont arrêtés. Des Juifs israéliens manifestent et s'en prennent alors violemment à leurs concitoyens arabes. Un commando arabe attaque le 2 décembre 1969,

²⁰⁵⁶ Interview d'Adar Darian. In ESHED Éli. « Adar darian: ha-qariqatourist ha-milona'i » [Adar Darian, le caricaturiste lexicographe], *op. cit.*

à la grenade et au fusil, trois voitures israéliennes près de Massada dans le secteur de Jawlana, dans les hauteurs du Golan.

Les autorités israéliennes dressent en 1969 un bilan des affrontements militaires israélo-palestiniens, établi pour la période allant de la fin juin 1967 à la fin juin 1968²⁰⁵⁷: « 600 terroristes arabes » tués, 1 500 autres arrêtés et 920 incidents militaires produits dans le secteur jordanien (opérations jordano-palestiniennes). Sur les 1 288 incidents répertoriés, 12 % (159) ont eu lieu sur le sol israélien, la plupart ciblant des civils à Tel Aviv ou à Jérusalem²⁰⁵⁸.

Moché Dayan chiffre également le 16 décembre 1969 la politique de répression collective menée par les autorités israéliennes. Celles-ci ont 576 habitations de juin 1967 à décembre 1969 comme punition pour des activités terroristes supposées.

b. Résumé de l'intrigue de la série

Un « complot diabolique » est ourdi depuis le Liban par Yasser Arafat, le chef du mouvement de fédâyins palestiniens, FATAH. Celui-ci projette de commettre un attentat sanglant dans un grand musée d'art israélien. Outre le leader nationaliste palestinien, les principaux protagonistes du récit sont le commerçant arabe palestinien, citoyen d'Israël, Youssouf Al Waboulti, Ahmed Zarour, un fédâyin palestinien établi au Liban, chargé « d'exécuter le complot de "l'idole japonaise" » et Avner Ben-Ner et ses collègues des services de sécurité israéliens. Yasser Arafat explique minutieusement à son subordonné Ahmed Zarour, le fonctionnement de « l'idole japonaise », un engin piégé, sophistiqué, qu'il doit emmener depuis Acre jusqu'à Jérusalem, lui-même gagnant avec un complice le territoire israélien par la mer. La barque transportant la cargaison « mortuaire » accoste près des côtes israéliennes où elle est réceptionnée par un troisième membre du réseau terroriste. Le groupe traverse le pays à bord de la camionnette dans laquelle se trouve l'engin piégé et arrive à Acre. Youssouf Al Waboulti, muni d'un petit récepteur logé dans son oreille, qu'il fait passer pour un appareil auditif, reçoit les instructions à suivre. Avner Ben-Ner déjoue, grâce à sa perspicacité, le complot et, dix secondes avant la désintégration de la statue piégée, la fait exploser dans un terrain vague, sans conséquence pour la population. La barque, à bord de laquelle fuient les membres du réseau, est arraisonnée par les garde-côtes israéliens. Le commando est arrêté en même temps qu'à son domicile, le père d'Ahmed Zarour. Traduits en justice, ils sont condamnés à quinze ans de prison pour les responsables « actifs de l'opération » et deux ans pour le père d'Ahmed Zarour.

c. Résumé de l'intrigue des planches 1 à 3 de la série

Les préparatifs d'une opération terroriste, commanditée par Yasser Arafat, le président de l'OLP depuis les bureaux de son organisation de fédâyins, FATAH, installés à Beyrouth, sont dépeints dans les trois premières planches de la série. Une idole piégée, fabriquée et livrée depuis la Chine, doit exploser à l'intérieur du musée Israël au moment de l'inauguration d'une exposition d'art japonais. Le subordonné de Yasser Arafat, Ahmed Zarour, est chargé d'exécuter l'opération à l'intérieur des frontières israélienne, avec la complicité des citoyens arabes palestiniens vivant dans le pays. Face à eux, les services de renseignements israéliens s'organisent, informés de l'imminence de cette entreprise terroriste.

2. Composition narrative et graphique de la planche des planches 1 à 3 de la série

Les planches 1 à 3 de la série analysées sont exécutées en noir et blanc. La revue *Ha-Aretz Chélanou* en publie d'autres à l'occasion en couleurs (rouge, noir et beige). Le noir et blanc sert à mettre en scène un rapport antagonique et dichotomique opposant les adversaires représentés dans la série : d'une part des Arabes palestiniens, exclusivement figurés sous l'angle de la

²⁰⁵⁷ Selon le porte-parole de l'armée israélienne de défense cité par LOUVISH (Micha) « Israel ». In *American Jewish Year Book 1968*, p. 418-434.

²⁰⁵⁸ LOUVISH (Micha) « Israel » *op. cit.* p. 424.

guerre qu'ils livrent à l'État d'Israël, et de l'autre les représentants de ses institutions, qui garantissent la sécurité des citoyens du pays – Juifs et Arabes, préviennent des opérations terroristes et font régner l'ordre et la justice dans un État de droit. Celui-ci échelonne les peines selon la gravité du crime (et du délit) commis, y compris en matière de terrorisme.

Les neuf cases de la première planche sont dessinées sur un mode asymétrique, de largeur et hauteur différentes. L'une d'entre elles, plus étendue sur la largeur, contient le titre et le nom des auteurs de la série, privilégiant une typographie « japonisante ». La case la plus étendue par la largeur²⁰⁵⁹ présente au lecteur le commanditaire de l'attentat, Yasser Arafat, assis devant une réplique miniature d'un cercueil, à l'intérieur duquel est placé l'engin piégé, au cœur de son projet funeste et morbide d'attentat. Le trait utilisé par le dessinateur est épais/ Il ne restitue qu'imparfaitement la morphologie du personnage, en particulier les traits de son visage. Certaines cases sont dépourvues de représentation figurée, ne contenant que quelques lignes de textes, à valeur exclusivement informative. Elles servent à interpeler directement le lecteur en usant de termes connotés (complot diabolique²⁰⁶⁰...) ou en introduisant des cases figuratives jouant un rôle de prologue²⁰⁶¹.

Les personnages sont tous cadrés en plan rapproché taille²⁰⁶². La proximité que ce choix crée avec le lecteur les lui rend plus accessibles, en même temps qu'elle laisse percevoir, de façon sommaire, un peu de leur psychologie.

Les angles de prise de vue sont essentiellement horizontaux (personnages d'Avner Ben-Ner, Youssouf Al Waboulti), parfois verticaux (Yasser Arafat en plongée et en contre-plongée). La plongée, créant un certain effet de tassement, réduit légèrement la dimension humaine du personnage en même temps qu'elle suggère la présence d'une puissance supérieure maléfique (Diable...). La contre-plongée invite le lecteur à penser aux conséquences de l'attentat : l'axe partant du sol jusqu'au personnage suggère le lien unissant les innocentes victimes à la terre où elles seront enterrées dans leur cercueil, après avoir été assassinées.

Les six cases de la seconde planche sont dessinées, pour leur part, sur un mode symétrique dans un format proche du carré. La première case mentionne une nouvelle fois les noms des auteurs et le titre de la série, écrit dans des caractères « japonisants ». Les personnages sont cadrés en plan rapproché taille (quatre cases²⁰⁶³) et dans une cinquième, en gros plan. Outre l'intimité que ces plans installent entre les personnages et les lecteurs, ceux-ci lui transmettent un peu des émotions ressenties par les premiers, au moment ils échangent entre eux concernant la mise en œuvre de leur projet d'attentat. Le lecteur voit, tour à tour, Yasser Arafat confier (verbalement) à son subordonné Ahmed Zarour la réalisation d'une mission « spéciale et audacieuse », ce dernier lui obéir et les deux discuter, sur un quasi-pied d'égalité des détails techniques de l'entreprise. Bien que le gros plan permette au lecteur de décrypter la psychologie des personnages, les émotions de Yasser Arafat, de manière paradoxale, restent illisibles. Dissimulé derrière son kéfieh, sa moustache et surtout ses grandes lunettes noires, le leader palestinien semble totalement imperméable à la moindre émotion concernant les conséquences de l'attentat. Les lignes incluses dans la bulle, qui occupent un quart de la case, évoquent en revanche l'explosion qu'il manigance de faire exécuter au milieu du musée Israël, à un moment où les dirigeants de « l'État sioniste » sont réunis.

La distance entre le lecteur et le personnage est abyssale mais les verres de ses lunettes noires peuvent faire office de miroir dans lequel le lecteur voit le reflet sa propre haine du leader

²⁰⁵⁹ Case n° 8.

²⁰⁶⁰ Case n° 7.

²⁰⁶¹ Cases n° 1 et 7.

²⁰⁶² Appelé aussi « plan rapproché poitrine », le plan rapproché taille cadre un ou plusieurs personnages à hauteur de buste. L'attention du spectateur est focalisée sur ce (s) dernier(s) et leur (s) action(s), non sur l'environnement dans lequel ils s'inscrivent.

²⁰⁶³ Cases n° 1, 3 et 5.

palestinien ; avec comme conséquence une répulsion encore plus forte éprouvée pour ce dernier. Le gros plan associe le personnage à l'action d'un monstre froid, seulement intéressé par l'assassinat des dirigeants de l'État avec qui il est en guerre.

Représentés de profil (Yasser Arafat²⁰⁶⁴) ou de trois quart de face (Ahmed Zarour²⁰⁶⁵), voire le visage regardant droit dans les yeux du spectateur²⁰⁶⁶, les personnages délivrent tous le même message : un engagement à exécuter un attentat sophistiqué destiné à infliger des dommages aussi importants que possible à l'ennemi.

Cadrés à nouveau dans la troisième planche en plan rapproché taille et, une fois, en plan rapproché poitrine, les personnages précisent une dernière fois les détails de l'opération qu'ils projettent d'exécuter. L'accent mis sur le visage et la partie haute du corps illustrent le dévoiement d'une pensée complexe, mise au service d'une entreprise criminelle. Deux des bulles occupent une place disproportionnée, comparée à la taille des personnages²⁰⁶⁷. Le texte qui y figure expose minutieusement les termes de la mission confiée par le leader palestinien à son subordonné, Ahmed Zarour. Dans une disposition symétrique des cases, d'un format identique (six cases sur trois rangées de deux), le dessinateur reprend les mêmes détails physiques et vestimentaires déjà présents dans les deux autres planches.

Un nouveau personnage, fusil-mitrailleur à la main, fait son apparition : le soldat (arabe) libanais. Disparaissant ensuite du récit, sa représentation tranche totalement avec celle du fédéayin, Ahmed Zarour : il porte le casque et uniforme d'une armée régulière et est, en outre, habilité à vérifier l'identité de la personne qui se présente à la frontière de son État. Sa complicité avec le mouvement FATAH ressort des propos que lui tient avec insolence Ahmed Zarour : « je suis d'Al-Fatah, cela ne te regarde pas. » Les soldats libanais et militants palestiniens occupent respectivement un tiers de la case, un dispositif qui traduit visuellement le rapport de forces (réel) entre les organisations palestiniennes de fédéayins et l'État libanais à partir de 1969, le Sud-Liban étant devenu le « Fatahland », en vertu de l'accord du Caire²⁰⁶⁸ conclu la même année. qui permet au mouvement de fédéayin palestinien est autorisé à d'opérer indépendamment du contrôle de l'État libanais, en particulier dans leurs actions visant l'État d'Israël. Cette zone devient quasiment dirigée par la guérilla palestinienne.

3. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Yasser Arafat est représenté, vêtu d'un kéfieh à damiers noirs et blancs²⁰⁶⁹, fixé sur son crâne par un *agal* noir, d'une veste aux tons clairs et d'un vêtement (tunique ou chemise) à rayures noires, fines et verticales. La moitié du visage, en particulier ses yeux, est masqué par des grandes lunettes noires, rendant impossible la lecture de son regard (et de ses intentions). Outre son grand nez tombant à la verticale, à l'extrémité pointue, une moustache noire et épaisse en forme de « fer à cheval » domine sa lèvre supérieure. Le menton en avant laisse entendre la détermination du personnage, en particulier lorsqu'il donne des ordres à ses subordonnés, via les messages envoyés par téléphone.

Outre les composantes de la tenue vestimentaire et les traits physiques du personnage évoqués pour la première planche, l'illustrateur insère un nouveau détail dans ce tableau : la fameuse barbe de trois jours, un attribut pileux rendu célèbre par l'image publique du leader palestinien²⁰⁷⁰. Totalement absent de la première planche, ce détail disparaît presque aux cases

²⁰⁶⁴ Cases n° 1 et 5.

²⁰⁶⁵ Case n° 5.

²⁰⁶⁶ Case n° 2.

²⁰⁶⁷ La case n° 3, pour les deux tiers de l'espace, et la case n° 2, pour la moitié de l'espace.

²⁰⁶⁸ L'accord est conclu le 3 novembre 1969.

²⁰⁶⁹ Cases n° 2 et 8, planche 1.

²⁰⁷⁰ Cases n° 2, 3 et partiellement 4.

quatre et cinq de la planche sans qu'il ne soit possible de déterminer s'il s'agit d'un manque de rigueur du dessinateur ou d'un choix esthétique. Un détail supplémentaire permet de préciser la position du leader palestinien : une esquisse d'écusson placé sur la manche droite de son vêtement, évoque l'emblème aux couleurs palestiniennes, souvent visible sur les uniformes portés par ce dernier. Le caractère grossier du dessin découle d'un choix esthétique et idéologique : renvoyer le personnage à sa position de chef terroriste, ennemi acharné de l'État d'Israël, non pas à celle d'un leader de mouvement nationaliste, identifiable par sa doctrine et ses emblèmes.

Ahmed Zarour est dessiné dans une case composée, pour moitié, d'un texte informant le lecteur du surnom que lui ont attribué ses amis « les saboteurs », Fidel Castro. L'autre partie le montre dans un plan rapproché poitrine, cadré de trois quart de face, coiffé d'une casquette à visière et habillé d'une veste à col ouvert aux tons clairs, légèrement fripée. La moitié supérieure du visage est dissimulée par des grandes lunettes noires, l'inférieure disparaissant derrière une barbe fournie et pareillement sombre. Le long cigare aux lèvres permet d'associer définitivement le personnage à un guérillero cubain des années 1960, rappelant l'image publique de Fidel Castro²⁰⁷¹ (1926 – 2016), le leader révolutionnaire cubain à la tête d'un mouvement dont les membres sont surnommés « les barbudos » à cause de leur barbe.

Son cigare mis à part, la tenue vestimentaire et les traits du visage prêtés à Ahmed Zarour sont les mêmes dans la planche suivante. Son portrait comme technicien habile, habitué à exécuter les missions que lui confie son supérieur, ressort avec encore plus de force. Celui-ci n'hésite pas à demander des précisions à Yasser Arafat, de façon à exécuter au mieux la tâche que celui-ci lui assigne.

Youssef Al Waboulti apparaît pour la première fois²⁰⁷² dans une case schématiquement divisée en deux : un cartouche dans la partie supérieure qui le décrit comme un « honorable commerçant », portant « un appareil d'audition électronique ». Plein axe, de trois quart de profil, presque posant pour un portrait, la seconde le montre coiffé d'un kéfieh blanc qui lui descend au-delà des épaules, fixé sur son crâne par un *agal* noir. Le reste de sa tenue vestimentaire est de type occidental : veste à col ouvert et cravate sur chemise blanche. De son visage ressortent avant tout des sourcils noirs, arqués et épais, un long nez allongé à la verticale, à l'extrémité arrondie, une petite moustache en chevron et des sillons naso-géniens accusés. Ses yeux sont réduits à leur pupille (un point noir) et aux globes oculaires (deux extensions latérales blanches), l'ensemble présentant une forme ovale. La chevelure du personnage disparaît pour l'essentiel, sous son foulard blanc.

II. Catégorisation du dessin

Le dessin des personnages ne les afflige d'aucune déformation corporelle. Les scènes, y compris celles de présentation, sont dépourvues d'arrière-plan, dans un dessin sans relief, doté d'une perspective écrasée. L'intention criminelle suffit à orienter le choix esthétique et à induire une catégorisation pour Yasser Arafat et Ahmed Zarour, négative et pour Youssouf Al Waboulti (provisoirement) neutre.

4. Le stéréotype de l'Arabe (palestinien et autre) chez Darian dans la série « Le complot de l'idole japonaise »

Les représentations des Arabes palestiniens s'inscrivent dans la veine de la délégitimation de toute revendication nationaliste arabe ou mobile idéologique, autre que ceux d'assassiner les dirigeants de l'État d'Israël. Les intentions des auteurs sont de distraire le lecteur, en lui proposant une série basée sur le conflit militaire israélo-palestinien. Il s'agit, parallèlement

²⁰⁷¹ Premier ministre de la République de Cuba (1959-1976) et président du gouvernement de l'île (1976-2008), il renverse avec ses partisans en 1959 le régime dictatorial de Fulgencio Batista (1901-1973) et installe dans l'île un gouvernement révolutionnaire d'orientation nationaliste puis marxiste-léniniste de plus en plus proche de l'URSS.

²⁰⁷² Case n° 3.

aussi, de l'informer sur la guerre terroriste que livre à l'État d'Israël, Yasser Arafat et ses hommes de main et sur ses agissements. La représentation de Yasser Arafat recoupe, dans ses grandes lignes, l'image publique du leader palestinien, diffusée dans les médias internationaux durant les années 1970. Le stéréotype du personnage de Yasser Arafat (lunettes noires, kéfieh à damiers, moustache en forme de « fer à cheval », vareuse, peut-être militaire) et dans une moindre mesure d'Ahmed Zarour (casquette, vareuse, lunettes noires, barbe) empruntent à une représentation réaliste des personnages de combattant palestinien. Ce réalisme tranche avec les portraits au vitriol, dans une veine parfois animalière proposé par certains caricaturistes de renom israéliens qui « croquent » ce type de personnage. Les traits prêtés au troisième personnage palestinien, Youssouf Al Waboulti, recouvrent une troisième représentation schématique de l'Arabe : un commerçant, la cinquantaine, au regard impassible marqué à la fois par une identité orientale (kéfieh) et occidentale (reste de la tenue vestimentaire).

C. GIORA ROTHMAN

1. Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique

a. Parcours formatif et carrière professionnelle

Figure majeure du monde des bédéistes et illustrateurs juifs israéliens, Giora Rothman (1947-) naît dans le secteur de Tel Aviv, dénommé après la création de l'État d'Israël (1948), « la ville blanche²⁰⁷³ ». Il conçoit, en vingt ans de carrière artistique, seul (texte et dessins) ou avec Dov Zygelman (textes) des récits historiques en bande dessinée, une activité à laquelle s'ajoute l'illustration de livres de genres très variés. Son père, artiste spécialisé dans le dessin et les peintures à l'huile, lui apprend, dès sa plus petite enfance, les bases du dessin²⁰⁷⁴.

Précoce, le bédéiste dessine dès 4 ans un tigre d'après photos. Il publie à cinq ans et demi²⁰⁷⁵ cinq autres dessins dans la revue *Dvar Li-Ladim* en 1952-1953²⁰⁷⁶, après avoir impressionné l'illustrateur en chef du magazine, Nahoum Gutman – peintre, illustrateur et bédéiste déjà très renommé. Sa lecture, enfant, des *Aventures de Robinson Crusoé*²⁰⁷⁷, de *Tarzan*²⁰⁷⁸, des romans de Jules Verne²⁰⁷⁹ (1828-1905) le marquent considérablement. Son intérêt se porte également sur les premiers volumes de la collection de livres pour enfants Hassam'bah de Yig'al Mossinsohn et des ouvrages pour la jeunesse de Karl Friedrich May²⁰⁸⁰ (1842-1912).

²⁰⁷³ Soit en hébreu (translittéré en français) *Ha-'ir ha-levanah*. Les trois quartiers ressortant de ce secteur, situé dans le vieux Tel Aviv, sont classés au patrimoine historique mondial de l'humanité par l'Unesco depuis 2003.

²⁰⁷⁴ ESHED, Éli. « Yotèr hassam'bah meha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²⁰⁷⁵ ROTHMAN, Giora. *Namérim. Giora rothman ben 5/2, tel aviv* [Tigres. Giora Rothman, âgé de 5 ans et demi, Tel-Aviv]. In ESHED, Éli. « Yotèr hassam'bah meha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²⁰⁷⁶ *Idem.*

²⁰⁷⁷ DEFOE, Daniel. *Life and Stange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner (The)* [La vie et les aventures étranges et surprenantes de Robinson Crusoé de York, marin]. Londres (Grande-Bretagne) : William Taylor, 1719, 364 p.

²⁰⁷⁸ Dans sa version originale, écrit par Edgar Rice Burroughs (1875- 1950), le livre *Les aventures de Tarzan* est publié pour la première fois en 1912, sous le titre de *Tarzan, seigneur de la jungle (Tarzan of the Apes)* ; le romancier est aussi célèbre pour sa série de romans composant *Le cycle de Mars* dont le premier volume est *Une princesse de Mars (Princess of Mars)* paru en 1917.

²⁰⁷⁹ La collection de livres « Les voyages extraordinaires » paraissent de 1863 - *Une semaine en ballon* - à 1905 - *L'invasion de la mer* - aux éditions Hetzel et Cie. Avec ses 62 romans et 18 nouvelles, Jules Verne est le second auteur le plus traduit de tous les temps. (UNESCO. « Index translationum » *unesco* [en ligne]. 2016, URL : <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=5&nTyp=min&topN=50>. Consulté en janvier 2019.

²⁰⁸⁰ Ses romans d'aventures le rendent mondialement connu. Ceux-ci se déroulent dans le Far-West américain, avec pour héros Willetu, un Indien de la tribu des Apaches et Old Chatterhald, son ami et frère de sang d'origine allemande. La série est lancée en 1875 avec la parution de *Old Firehand*.

Les films à grand spectacle – « une expérience » selon lui - : westerns, *Ben Hur*²⁰⁸¹, *Spartacus*, ou encore *Tarzan*²⁰⁸² visionnés en Israël sont également une source d'inspiration. Il leur emprunte plus tard les jeux d'ombre et de lumière et l'utilisation des grisés²⁰⁸³, l'une de ses marques de fabrique. Les affiches géantes en toile vantant les superproductions américaines fascinent Giora Rothman par leur capacité à raconter l'histoire « en une sorte de collage », avec quelques images-chocs. Ce dispositif de promotion visuelle lui inspire l'idée de faire de la planche illustrée qu'il place au début de la série qu'il illustre, un prologue présentant les points centraux de l'intrigue. Son goût très vif pour le cinéma alimente son imaginaire d'enfant et d'adolescent. Les séries de bande dessinée paraissant dans l'Israël des années 1950-1960 passionnent l'artiste, particulièrement celles qui, écrites par Ya'aqov Ashman et illustrées par Élichéva, sont publiées dans la revue *Ha-'Aretz Chélanou*. Il lit en premier celles-ci dans la revue, spécialement *Gidi Gézèr*. Le style des dessinateurs Dany Palant et d'Acher Dickstein l'impressionne également. Leurs séries impriment sur lui leur marque par leur aspect « héroïque et naïf » et leur idéologie situant les citoyens d'Israël du côté de la justice et attribuant à l'État une mission à remplir.

Dessinant depuis l'âge de quinze ans de façon « soutenue et sophistiquée », Giora Rothman appartient à la première génération de l'État, vivant sans « télévision, ordinateur, internet ou autres produits de luxe, à peine la radio, des journaux et des hebdomadaires pour enfants²⁰⁸⁴ ». Les récits de bravoure racontant des événements de la « Seconde Guerre mondiale, de la *shoah* et des partisans²⁰⁸⁵, de la guerre de Libération, de la clandestinité²⁰⁸⁶ et du PALMAH » se gravent dans sa mémoire. Il interprète « les choses en noir et blanc », dans une vision « naïve et sioniste », qui tranche profondément avec celle qui prévaut dans la génération actuelle : être Israélien alors est en soi « une mission ». Les Juifs, dans son esprit d'adolescent, sont « des combattants » et l'armée israélienne, un rempart qui les prémunit contre tout retour à une situation qui les verraient à nouveau être « sans arrêt pourchassés lors de pogroms et de persécutions ». La lutte est le seul moyen permettant aux Juifs en diaspora d'échapper au sort qu'ils ont connu dans le passé. Tombant par hasard sur la revue américaine illustrée *Classics Illustrated*²⁰⁸⁷, les récits en couleurs tirés des œuvres de Fenimore Cooper²⁰⁸⁸ (1789-1851) et ses histoires d'Indiens comme *Le dernier des Mohicans*²⁰⁸⁹ le captivent

²⁰⁸¹ Le film *Ben Hur*, réalisé par William Wyler, avec Charlton Heston dans le rôle-titre, sort aux États-Unis en 1955. Adaptation cinématographique du roman *Ben Hur Tale of the Christ* de Lewis Wallace (1880) le film un immense succès, l'une des trois œuvres les plus primées aux États-Unis, par l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences (11 récompenses).

²⁰⁸² Le film est tourné en noir et blanc avec pour vedette Johnny Weissmuller (1904, Freidorf, Hongrie - 1984, Acapulco, Mexique).

²⁰⁸³ ESHED, Éli. « Yotèr hassam'bah meha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²⁰⁸⁴ *Idem.*

²⁰⁸⁵ 20 000 à 30 000 combattants juifs opèrent au sein de groupes armés clandestins, pratiquant la guérilla pendant la Seconde Guerre mondiale, dans les pays sous occupation nazie. Ceux-ci sont constitués de personnes ayant fui les ghettos juifs et d'évadés de camps de concentration. Certains groupes réunissent quelques personnes, d'autres, comme les partisans Bielski, des centaines de combattants, femmes et enfants compris. La résistance juive est avant tout enracinée en Europe de l'Est et également intégrée aux réseaux de résistance locale (France et Belgique).

²⁰⁸⁶ Le terme désigne la lutte armée menée par les milices juives liées au mouvement sioniste contre les forces anglaises dans les années 1944-1949.

²⁰⁸⁷ Lancée en 1941 par les éditions Elliot Publishing Co., la revue propose dans ses 169 numéros, des adaptations au format de bande dessinée, de classiques de la littérature mondiale (*Hamlet*, *Moby Dick*, *Les Misérables*, *Le dernier des Mohicans*...). Cessant dans sa première formule de paraître en 1971, elle est relancée à trois reprises (1990-1991, 1997-1998 et 2008-2014).

²⁰⁸⁸ Né COOPER, James Fenimore (1789, Burlington, New Jersey – 1851, New York, État de New York, États-Unis) l'écrivain est l'un des plus célèbres et prolifiques romanciers américains du XIX^e siècle. Ses romans racontent, pour la plupart, la vie de pionniers européens au XVIII^e siècle dans le continent nord-américain et celle des tribus indiennes qu'ils y croisent.

²⁰⁸⁹ COOPER, Fenimore, James. *The Last of the Mohicans. Narrative of 1757*. Philadelphie (Massachusetts, États-Unis) : H.C. Carey & I. Lea, 1826, 295 p. Roman historique constituant le deuxième des cinq livres du cycle des *Histoires de Bas-de-Cuir (Leather Stocking Tales)*, il est adapté à trois reprises en bande dessinée : revues *Classics Illustrated*, n°4, 1942,

immédiatement avec leurs illustrations « éblouissantes, précises et propres », présentées sous une forme totalement inédite. La technique de leurs dessinateurs et leur style²⁰⁹⁰ l'influencent considérablement, plus que leur travail sur la couleur, au point de les reprendre ultérieurement.

L'empreinte des bandes dessinées française et italienne est également très sensible sur le travail de l'artiste. Les dessinateurs de ces écoles utilisent le noir et blanc d'une façon extraordinaire, selon Giora Rothman, notamment les jeux d'ombre et lumière réalisés au pinceau, parfois à l'encre. Référence permanente de l'artiste, ce style européen reste à ses yeux un art et un travail « toujours joli à regarder²⁰⁹¹ » trente ans plus tard. Ses propres créations, particulièrement *Le sentier des partisans*, lui doivent beaucoup.

Bien qu'il projette le jour venu de publier ses propres récits, à l'image de ceux lus dans *Ha-'Aretz Chélanou*, le futur bédéiste s'oriente professionnellement, durant son service militaire, vers le métier d'architecte. Sa première bande dessinée – texte et illustrations - *Les histoires de Miqi et Siqi*²⁰⁹², sort en 1970 dans la revue *Dvar Li-Ladim*. La même thématique déjà développée une décennie plus tôt dans la série *Yair et son ami Abir*²⁰⁹³, par ses créateurs, le directeur de la revue *Ha-'Aretz Chélanou* et sa dessinatrice Élichéva, y est reprise avec succès. Sa réussite immédiate amène l'artiste, encore étudiant, à envisager le dessin comme un moyen de subsistance et à quitter la revue *Dvar Li-Ladim*, peu après cette première parution, pour son concurrent *Ha-'Aretz Chélanou*. Souhaitant s'adresser désormais à un public de jeunes, non plus seulement d'enfants, il y adapte immédiatement d'autres récits lus dans ses premières années. Sa deuxième œuvre - écrite et illustrée par ses soins, est une transposition du roman *Le tueur d'ours*²⁰⁹⁴ de Fenimore Cooper. Cette publication dans la revue *Ha-'Aretz Chélanou* est suivie la même année, d'un troisième récit, *Le pirate*²⁰⁹⁵. Ses récits sortent également par la suite dans la revue pour enfants *Ma'ariv Li-Ladim* et le magazine pour jeunes, *Otiyot*. Giora Rothman poursuit sa collaboration pendant son temps libre au magazine *Ha-'Aretz Chélanou*, tout en ayant déjà commencé à travailler comme architecte. Tenu immédiatement pour un « familier de la maison », son intégration à la rédaction du journal se fait sans problème²⁰⁹⁶. Chaque nouvelle idée est accueillie avec enthousiasme, sans « censure ni ligne rouge », en particulier le projet de bande dessinée *Yosqéh Mayor*. Le sujet accepté, le dessinateur, avec son collaborateur attitré Dov Zygelman²⁰⁹⁷, a carte blanche pour le traiter. Faiblement rétribué pour son travail - « moins que des journalistes ordinaires », il ne peut vivre de ses émoluments. Entrant en conflit avec Zalman Schocken²⁰⁹⁸ (1877-1959), le directeur du groupe *Ha-'Aretz*, sur des questions salariales, l'artiste se met ponctuellement en grève, menaçant le rédacteur de ne pas lui livrer le prochain chapitre de la série s'il ne percevait pas un salaire « plus raisonnable²⁰⁹⁹ ».

Marvel Classic Comics, n° 13, 1976 et *Marvel Illustrated*, 2007 (version éponyme en 6 épisodes) ; le mangaka Shigeru Sugiura (1908-2000) adapte librement à deux reprises le célèbre livre (1952-1953 et 1973-1974).

²⁰⁹⁰ ROTHMAN, Giora. « « Hartsa'ah, ra'chei praqim » [Conférence, têtes de chapitre] (Conférence donnée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon le 20 juin 2008, transcription assurée par Ofer Bernstein), *op. cit.*

²⁰⁹¹ *Idem.*

²⁰⁹² ROTHMAN, Giora. « 'Alilot miqi ve-tsiqi » [Les histoires de Miqi et Tsiqi]. *Dvar Li-Ladim*, 1970, vol. 20, n° 38 et 49. Le récit comprend 12 chapitres.

²⁰⁹³ ASHMAN, Ya'aqov et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Ya'ir vi-dido 'abir », *op. cit.*

²⁰⁹⁴ ROTHMAN, Giora. « Qotel ha-doubim » [Le tueur d'ours]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1970 (5730), n° 14 à 33 ; COOPER, Fenimore. *Deer Slayer or the First Warpath*. Philadelphie (Massachusetts, États-Unis) : Lea & Blanchard, 1841, 560 p. (2 vol.). Dernier opus de la série *Leather Stocking Tales* [Histoires de Bas-de-Cuir], un cycle de cinq récits centrés autour du héros, Natty Bumppo, il est traduit en français en 1842 sous le titre de *Le tueur de daims* par Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret (éditions Charles Gosselin-Furne, Paris).

²⁰⁹⁵ ROTHMAN, Giora. « Ha-pirate » [Le pirate]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1970 (5730), n° 34 à 47.

²⁰⁹⁶ ROTHMAN, Giora. « Mich'ol ha-partizanim » [Le sentier des partisans]. *Ma'ariv Li-Ladim*, 1985.

²⁰⁹⁷ Dov Zygelman réalise avec Giora Rothman quatre récits en bandes dessinées pour la revue *Ha-'Aretz Chélanou*, après en avoir créés d'autres auparavant dans la revue pour enfants *Dvar Li-Ladim*.

²⁰⁹⁸ SCHOCKEN, Zalman (1877, Margonin, Empire germanique, Pologne actuelle – 1959, Pontresina, Suisse).

²⁰⁹⁹ ROTHMAN, Giora. « Hartsa'ah, ra'chei praqim » [Conférence, têtes de chapitre] (Conférence donnée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon le 20 juin 2008, transcription assurée par Ofer Bernstein), *op. cit.*

Pensant de concert avec Dov Zygelman²¹⁰⁰, son ami et partenaire artistique, il partage avec lui un goût pour l'histoire et une maîtrise de l'activité graphique. Le travail se fait en osmose : Dov Zygelman précise à Giora Rothman le dessin de la scène qu'il souhaite obtenir ; ce dernier le lui crée alors, renouvelant les angles de vue choisis. Inscrites dans un contexte historique précis, leurs séries, dotées d'une intrigue complexe et ingénieuse, sont ambitieuses. Sa notoriété installée, Giora Rothman illustre les plus longs récits de bande dessinée jamais écrits en hébreu et publiés dans la revue *Ha-'Aretz Chélanou : Mélissanda ou les dieux arrivent* sur un texte de Pinhas Sadéh et *Yosqéh Mayor*²¹⁰¹, sur un texte de Dov Zygelman. Les jeunes lecteurs réservent à cette dernière un accueil triomphal. Découvrant son lieu d'habitation à Haïfa, certains d'entre eux le harcèlent continuellement, cherchant à ce qu'il leur révèle le contenu du prochain épisode²¹⁰². Cet intérêt pour son travail suscite un grand plaisir chez l'artiste. Le public commence sa lecture du magazine par la dernière page, celle où la série figure. Devenue un réflexe conditionné, cette pratique est habilement exploitée par des annonceurs publicitaires. À la demande de la firme Coca Cola le directeur de *Ha-'Aretz Chélanou* publie en dernière page, à la place de la série, une publicité vantant les mérites du soda américain. Le dévoiement du lien unissant les amateurs de bande dessinée à leur magazine pour des raisons commerciales, atteste de l'immense popularité dont jouit la série. Giora Rothman et Dov Zygelman sous-estiment en réalité son impact sur la jeunesse, que traduit le lancement de l'opération commerciale. Le directeur du magazine ne renouvelle finalement pas cette dernière, à la demande des deux artistes. La transposition en page intérieure de la série reste une expérience sans lendemain.

Le grand retentissement de la bande dessinée *Yosqéh Mayor* se traduit aussi parfois par des réactions indignées de lecteurs devant le traitement graphique, très réaliste, de certains événements. L'un des chapitres de *Yosqéh Mayor* montre ainsi le massacre de prisonniers juifs par des soldats jordaniens de la Légion arabe et des combattants irréguliers arabes palestiniens, lors de la prise du secteur du Gouch Etzion²¹⁰³ le 13 mai 1948. L'artiste reprend à son compte l'une des versions relatant les circonstances de leur décès tragique. Ses dessins, caractérisés par leur extrême minutie et le sens du détail, sont à maints égards cruels. Un professeur de l'université de Haïfa, s'affirmant être « de droite », au niveau politique, accuse les auteurs de falsifier la réalité et de semer la haine entre Juifs et Arabes²¹⁰⁴. Si Ya'aqov Ashman et le rédacteur en chef de la revue réfutent ces accusations, Dov Zygelman, à l'inverse, répond « qu'il faut regarder la vérité sans détours ». D'autres lecteurs jugent la série irréaliste, estimant qu'un

²¹⁰⁰ Dov Zygelman suit encore des études d'ingénieur à l'université Ben Gourion de Be'er Chéva. Au moment d'écrire le texte de *Yosqéh Mayor*, il a déjà illustré quatre récits en bande dessinée avec Giora Rothman. En outre, il a également collaboré avec un autre dessinateur, Yossi Schwartz, sur le récit en bande dessinée pour enfants appelé '*Otsar be-ma'amaqei hayam* [Le trésor des abysses de la mer]. Voir entrée glossaire « Yossi » ; ESHED, Éli. « Yotèr hassam'ba'i meha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²¹⁰¹ ROTHMAN, Giora et ZYGELMAN, Dov. « Yosqéh mayor, héléq 'alef » [Yosqéh Mayor, partie 1] (*Ha-'Aretz Chélanou: chavou'on yeladim ve-no'ar*. 24 janvier 1972 - septembre 1972, vol. 22, n° 20 à 51) *i-comix* [en ligne]. 1^{er} août 2011, URL : <http://www.i-comix.co.il/>. Consulté en janvier 2019 ; ROTHMAN, Giora et ZYGELMAN, Dov. « Yosqéh mayor, héléq bê » [Yosqéh Mayor, partie 2] (*Ha-'Aretz Chélanou: chavou'on yeladim ve-no'ar*, septembre 1972 - septembre 1973, vol. 23, n° 1 à 50) *i-comix* [en ligne]. 1^{er} août 2011, URL : <http://www.i-comix.co.il/>. Consulté en janvier 2019.

²¹⁰² Rapporté par ESHED, Éli. « Yotèr hassamba'i méha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²¹⁰³ Le kibboutz de Kfar Etzion tombe le 13 mars 1948 aux mains des assaillants arabes. Les pertes, côté arabe, sont de 76 morts, dont 49 irréguliers palestiniens et 27 légionnaires jordaniens. Après la reddition, 127 des 133 habitants juifs sont massacrés, les quatre derniers, faits prisonniers, partant en captivité en Jordanie. Une version des faits fait état d'un légionnaire arabe faisant semblant de vouloir prendre les prisonniers en photo. En réalité, le militaire ouvre le feu sur eux et, avec d'autres combattants arabes, abat l'ensemble du groupe.

²¹⁰⁴ Propos tenus par Giora Rothman et Dov Zygelman. In ESHED, Éli. « Yotèr hassam'bah meha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

homme comme Yosqéh Mayor qui réussit dans toutes les entreprises, « brave et audacieux », n'existe pas. Idem pour un héros que « n'effleure jamais le début d'un sentiment de peur²¹⁰⁵ ».

Le récit *Les chevaliers du mur Occidental* suscite pour sa part, au moment de sa publication, des réactions enthousiastes chez les lecteurs. Certains déclarent ressentir une grande émotion en découvrant son contenu. D'autres lecteurs se sentent personnellement touchés par les choses que raconte la bande dessinée. Giora Rothman crée ensuite, à nouveau sur des textes de Dov Zygelman, les séries *Piège dans les abysses*²¹⁰⁶ et *Un trésor enfoui dans la glace*²¹⁰⁷ parues dans la revue *Ha-'Aretz Chélanou*. Leur étroite collaboration cesse en 1974 lorsque Dov Zygelman part pour les États-Unis étudier la communication visuelle²¹⁰⁸. Giora Rothman crée dès lors, seul, le récit épique *Le fantôme de Hirbèt Al-Djatt*²¹⁰⁹, publié dans *Ha-'Aretz Chélanou*.

Très réputé pour l'illustration et l'écriture de séries d'aventures, l'artiste est également célèbre pour nombreux dessins figurant dans plusieurs volumes de la collection « Hassam'bah » écrite par Yig'al Mossinsohn. Giora Rothman illustre d'autres ouvrages, comme en 1976, les adaptations en hébreu de deux livres d'Enid Blyton²¹¹⁰ (1897-1968) : *La première année au château Malory*²¹¹¹ et *Deux jumelles en pension*²¹¹² et, en 1984, le volume VII de la série *La bande de East End*²¹¹³ intitulé *La bataille pour le grand prix*, écrit par Avner Carméli²¹¹⁴.

Certains projets de l'artiste sont abandonnés, malgré leur important stade d'avancement comme l'adaptation sur grand écran de ses bandes dessinées qui intéressent le producteur de

-
- ²¹⁰⁵ RIMMER, Dalia. *Ha-'Aretz Chélanou*, s.d., n° 44. In ESHED, Éli. « Yotèr hassam'bah meha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*
- ²¹⁰⁶ ROTHMAN, Giora et ZYGLERMAN, Dov. « Malkodèt bi-metsoulot » [Piège dans les abysses]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 24 septembre 1973-11 mars 1974, n° 1 à 25.
- ²¹⁰⁷ ROTHMAN, Giora et ZYGLERMAN, Dov. « Otsar tamoun ba-qérakh » [Un trésor enfoui dans la glace]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1975 (5735), vol. 25. n° 1 à 42. Giora Rothman semble s'être inspiré des romans d'action d'Alister MacLean (1922, Glasgow, Écosse – 1987, Munich, RFA) comme *Les canons de Navarone* (Paris : Plon, 1961, 311 p.) - initialement paru sous le titre de *The Guns of Navarone* (Londres, Grande-Bretagne : Collins, 1957, 318 p.) - et *Un triple vaut trois doubles* (Paris : Plon, 1968, 315 p.) - initialement paru sous le nom de *Where Eagles Dare* (Londres, Grande-Bretagne : Collins, 1967, 256 p.).
- ²¹⁰⁸ ESHED, Éli. « Yotèr hassam'bah meha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.* Dov Zygelman est diplômé de la School of Visual Arts de New York. Les deux artistes travaillent une dernière fois en 2009 sur un nouveau chapitre de la bande dessinée *Yosqéh Mayor*, intitulé *Chodèd ha-yam* [Le brigand des mers]. Le récit semble n'être jamais paru.
- ²¹⁰⁹ ROTHMAN, Giora et ZYGLERMAN, Dov. « Ha-rouaḥ mi-ḥirbèt 'al-djatt » [Le fantôme de Hirbèt al-Djatt] (*Ha-'Aretz Chélanou*: chavou'on yeladim ve-no'ar. 29 décembre 1975 – 7 juillet 1976, vol. 25-26, n° 18 à 41) *i-comix* [en ligne]. 1^{er} août 2011, URL : <http://www.i-comix.co.il/>. Consulté en janvier 2019.
- ²¹¹⁰ BLYTON, Enid (1897-1968, Londres, Grande-Bretagne). Romancière spécialisée dans l'écriture de livres pour enfants et jeunes, ses quatre grandes collections sont des best-sellers : *The Adventures of Noddy* [Oui-Oui], 53 vol. ; *The Famous Five* [Le club des 5], 1942-1963, 21 vol. ; *The Secret Seven* [Le clan des 7], 1949-1963, 15 vol. ; *Br'er Rabbit* [Jojo Lapin], 1948-1958, 24 vol. Explorant tous les genres de récit pour enfants (histoire, conte, nouvelle, roman...), elle est la 4^e auteure la plus traduite au monde.
- ²¹¹¹ BLYTON, Enid. *Chanah richonah be-tirat malory* [Première année au château de Malory]. Tel Aviv (État d'Israël) : Ramdor, 1976, 146 p. Le livre paraît en anglais sous le titre *First Term at Malory Towers* (1946) et est traduit en français sous le nom de *Les filles de Malory School* (1971).
- ²¹¹² BLYTON, Enid. *Ha-te'omot bi-pnimityah* [Les jumelles à l'internat]. Tel Aviv (État d'Israël) : Ramdor, 1976, 160 p. Le livre sort en 1941-1945 sous le titre de *The Twins at St. Clare's*.
- ²¹¹³ Soit en hébreu (translittéré en français) *Havourat east end* : 7.
- ²¹¹⁴ CARMÉLI, Avner (pseud.de Shraga Gafni). *Ha-qrav al ha-prass ha-gadol*. Tel Aviv (État d'Israël) : Shalgi. 1984. 94 p. La première de couverture mentionne comme auteur A. Scotcher, un nom semble-t-il inventé par le romancier Avner Carméli lui-même. Voir ESHED, Éli. « Yotèr hassam'bah meha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

cinéma Michael Schvili²¹¹⁵ (1932-2014). Contacté par ce dernier²¹¹⁶, Giora Rothman écrit deux scénarios autour d'un héros américain, les prises de vue démarrant un peu plus tard. Le tournage s'interrompt ensuite de façon définitive, un marasme économique frappant au même moment l'industrie du cinéma (fermeture de salles de cinéma ; expansion du marché de la vidéo).

Giora Rothman s'intéresse à toutes les formes d'art. Il en étudie l'histoire à l'Université et sort diplômé en architecture de la faculté israélienne du Tekhnion de Haïfa. Il enseigne lui-même, dans ce cadre, la discipline « graphisme et dessin ». Le développement du réseau Internet et l'arrivée des ordinateurs lui fait tourner le dos à ses activités de bédéiste et d'illustrateur au milieu des années 1990. Se consacrant depuis lors à son seul métier d'architecte il connaît une réussite professionnelle indéniable comme en atteste l'ampleur des projets de construction dont hérite son cabinet : celles du Country Club²¹¹⁷ à Ramat Aviv Gimel, et de plusieurs complexes d'habitation, de tours de prestige et de centres de loisirs ; ou encore la conversion de l'ancien centre de loisirs du Delphinarium²¹¹⁸, à Tel Aviv, en deux tours géantes et un hôtel situés près du littoral côtier de la ville.

b. Langage visuel utilisé : textes et images

L'invention d'une bande dessinée artisanale, créative et ambitieuse

Giora Rothman invente systématiquement une intrigue destinée à se métamorphoser en série de bande dessinée, à chacun de ses nouveaux projets. Systématiquement ou presque introduite par une page d'ouverture, conçue tel un générique figé de film, elle expose dans un « collage, tous les personnages, les lieux de l'action » et propose « un texte présentant la situation ». Telle une préface introduisant le récit, elle plonge d'emblée le lecteur dans son atmosphère générale²¹¹⁹. La page d'ouverture des *Chevaliers du mur Occidental*²¹²⁰ installe ainsi un « climat visuel » et un « arrière-plan historique » sur lequel s'inscrit la bande dessinée elle-même. Les premières lignes de la série empruntent à une typographie et à un style d'écriture utilisé dans le vieil anglais, un moyen d'atteindre l'inconscient du lecteur²¹²¹ pour Dov Zygelman, le partenaire de Giora Rothman.

Les caractères gothiques ancrent le récit dans le Moyen-âge et familiarisent le lecteur avec cette époque en y ajoutant une touche d'authenticité. Son voyage dans le temps en est facilité car il identifie, à l'époque contemporaine, dans la série, un signe ayant eu cours quelques siècles plus tôt. La dimension esthétique et historique est privilégiée chez Giora Rothman, aux dépens de la compréhension de ses choix artistiques par ses jeunes lecteurs. Ce mode de présentation

²¹¹⁵ Important producteur et distributeur de films israéliens, il produit 8 films (documentaires et fictions) dont il écrit, pour quatre d'entre eux, les scénarios (1968-1984). Plusieurs sont des succès au box-office. Fin connaisseur du cinéma, il détient, via sa société, les droits d'exploitation en Israël de plusieurs films d'Ingmar Bergman (1918-2007), Akira Kurosawa (1910-1998) et Federico Fellini (1920-1993). Le festival de cinéma de Jérusalem le récompense, en 2007, pour l'ensemble de sa carrière.

²¹¹⁶ ESHED, Éli. « Yotèr hassam'bah meha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²¹¹⁷ GIORA ROTHMAN ARCHITECTS. « Project » *rothman architects* [en ligne]. S.d., URL : <http://www.rothman-architects.co.il/files/ed1-3.htm>. Consulté en janvier 2019.

²¹¹⁸ Présenté comme un Disneyland israélien à sa création en 1981, le centre, d'une superficie de 50 000 m², ferme en 1985 et est remplacé par des salons de réception et divers commerces. La réussite du cabinet Rothman dans l'appel d'offres lancé par la mairie de Tel Aviv et l'envergure du projet qu'il lui est ensuite confié, démontrent l'importance et la réputation dont il jouit.

²¹¹⁹ ROTHMAN, Giora. « Hartsa'ah, ra'chei praqim » [Conférence, têtes de chapitre] (Conférence donnée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon le 20 juin 2008, transcription assurée par Ofer Bernstein), *op. cit.*

²¹²⁰ ROTHMAN, Giora et ZYGELMAN, Dov. « 'Abirei ha-kotel ha-ma'aravi » [Les chevaliers du mur Occidental] (Ha-'Aretz- Chélanou: chavou'on yeladim ve-no'ar, 18 mars 1974 – 9 septembre 1974, vol. 24, n° 26 à 50) *i-comix* [en ligne]. 1er août 2011, URL : <http://www.i-comix.co.il/>. Consulté en janvier 2019.

²¹²¹ Propos de Dov Zygelman. In ROTHMAN, Giora. « Hartsa'ah, ra'chei praqim » [Conférence, têtes de chapitre] (Conférence donnée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon le 20 juin 2008, transcription assurée par Ofer Bernstein), *op. cit.*

est également repris dans *Le sentier des partisans*²¹²², qui commence par « une image d'ouverture » dotée d'un « langage visuel et textuel enrichi²¹²³».

Les bandes dessinées publiées par la revue *Ha-'Aretz Chélanou* sortent, en raison de contraintes techniques, illustrées uniquement en noir et blanc. Cette obligation impose à l'artiste de s'éloigner des séries américaines paraissant en couleurs, l'une de ses influences majeures, qu'il affectionne spécialement. Il reste, en revanche, fidèle aux « bandes dessinées italiennes et françaises des années 1970-80 », dont il emprunte le style. Les circonstances le poussent à expérimenter d'autres manières d'utiliser le noir et blanc, notamment une « façon particulière de se servir du gris noir²¹²⁴ ». Il accentue aussi avec le noir et blanc les formes dessinées, en leur donnant beaucoup de relief. La série *Yosqéh Mayor* fait exception, le rédacteur en chef de la revue *Ha-'Aretz Chélanou* la sortant à l'occasion en couleur, comme pour le numéro publié pour la fête de l'Indépendance²¹²⁵. La revue *Maqor Richon* publie plus tard, de son côté, un épisode dans une version colorisée pour la Journée de Jérusalem²¹²⁶. Imprimer de la couleur dans les années 1970 est « un processus qui démarre par la fin », pour Giora Rothman. Il lui est en effet impossible de « dessiner préalablement en couleur, de colorier de cette manière et espérer que les séparations sortent correctement ». Aucun « régulateur de couleurs » n'est disponible alors en Israël. Seuls le blanc et l'orange sont définis²¹²⁷.

Giora Rothman et son associé Dov Zygelman maîtrisent mal les processus de transfert de couleurs et de grilles et séparent les « couleurs à la main » dans le dessin, une procédure qui les contraint à « travailler par couches ». Ils empruntent « la méthode des lignes », compte tenu du caractère très onéreux et problématique du processus d'impression en couleur. Les couleurs sont utilisées telles quelles. Le crayon produit comme la couleur « de la saleté à l'impression ». Pour obtenir un gris, ils emploient le « *cross hatching*²¹²⁸ » et le « *raster*²¹²⁹ ». Suivant les densités recherchées²¹³⁰, Giora Rothman travaille « en noir et blanc et palette²¹³¹ », des techniques qui confèrent de la force aux images²¹³². Les tâches donnent quant à elles de la « profondeur » aux scènes représentées dans les dessins. L'artiste insère, en définitive, très peu d'ombre dans ces derniers car il ne peut « utiliser de crayon pour adoucir les traits²¹³³ ». Dans

²¹²² ROTHMAN, Giora. « Mich'ol ha-partizanim » [Le sentier des partisans]. *Ma'ariv Li-Ladim*, 1985.

²¹²³ ROTHMAN, Giora. « Hartsa'ah, ra'chei praqim » [Conférence, têtes de chapitre] (Conférence donnée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon le 20 juin 2008, transcription assurée par Ofer Bernstein), *op. cit.*

²¹²⁴ ESHED, Éli. « Yotèr hassamba'i méha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²¹²⁵ Fête nationale, la Journée de l'Indépendance célèbre la proclamation de l'indépendance de l'État d'Israël à la fin de la période mandataire anglaise. Elle est fixée, selon le calendrier hébraïque, au 5 du mois du calendrier juif d'*iyar*, la proclamation de l'indépendance étant intervenue le 5 *iyar* 5708 (14 mai 1948). Le chapitre 36 de la seconde partie de *Yosqéh Mayor* paraît en version colorisée dans un numéro spécial de la revue *Ha-'Aretz Chélanou* le 5 *iyar* 5733 (7 mai 1973).

²¹²⁶ Celle-ci se déroule le 4 juin 1997 (28 *iyar* 5757). Fête nationale en Israël, la Journée de Jérusalem célèbre tous les 28 du mois d'*iyar*, la « réunification de la ville de Jérusalem » sous souveraineté israélienne, intervenue le 28 *iyar* 5727 (le 7 juin 1967), durant la guerre israélo-arabe de juin 1967. La Journée de Jérusalem est décrétée fête nationale par une loi du Parlement israélien votée en 1968. La réunification est considérée comme nulle et non-avenue par les instances internationales, en particulier l'Organisation des Nations unies, et assimilées à une décision unilatérale d'annexion d'un territoire occupé.

²¹²⁷ Propos de Dov Zygelman. In ROTHMAN, Giora. « Hartsa'ah, ra'chei praqim » [Conférence, têtes de chapitre] (Conférence donnée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon le 20 juin 2008, transcription assurée par Ofer Bernstein), *op. cit.*

²¹²⁸ Ce procédé consiste à réaliser un dessin au moyen de hachures droites ou croisées.

²¹²⁹ Soit la « trame » en français.

²¹³⁰ Certains artistes préfèrent associer le trait, les tâches et les ombres pour restituer l'objet, notamment ceux des studios Disney dans la réalisation de leurs dessins.

²¹³¹ Le terme (un pluriel) utilisé par Giora Rothman (*michtahim*) signifie à la fois surfaces, plateformes et palettes. Dans un contexte artistique, il désigne vraisemblablement la palette intermédiaire de tons compris entre le noir et blanc et, donc, des niveaux de gris.

²¹³² Propos de Giora Rothman. In ESHED, Éli. « Yotèr hassamba'i méha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²¹³³ *Idem.*

la version colorisée de sa série *Le sentier des partisans* parue en 1991, Giora Rothman crée pour ses dessins, un arrière-plan de couleur rouge²¹³⁴. Lui associer le noir produit des résultats très puissants. L'artiste conserve néanmoins à certains endroits des parties non-colorées. La série dans sa version actualisée et colorisée est un succès.

Giora Rothman dessine ses planches « sur des feuilles d'un demi-mètre sur 35 cm », de façon à contourner le problème. La réduction adoucit en effet un peu les traits. Le dessin original est réalisé pour chaque chapitre sur « un grand Bristol [...], soit un format quatre fois plus grand que celui dans lequel il est imprimé ». Les journaux sont d'abord tirés sur « du papier grossier selon la méthode impression-rotation ». L'artiste tente d'améliorer la qualité visuelle d'ensemble en introduisant un texte préparé pour la composition typographique et non plus écrit de sa main. Cet essai se révélant de nouveau infructueux, il est conduit, avec son associé, à reprendre sa méthode habituelle, l'écriture à la main. Le résultat final, malgré l'énormité du travail consenti, manque toujours de précision.

Un art de la synthèse : entre littérature et cinéma

Giora Rothman emprunte une partie de sa grammaire de bédéiste au cinéma. Ce choix procède de sa volonté de mettre le moins de mots possible dans les dialogues, pour ne pas « faire perdre à la bande dessinée de sa force ». Cette écriture rappelle beaucoup celle d'un scénario de film, un constat attesté par le résultat final. Chaque image est traitée sur un mode cinématographique. Le point que fixe le dessinateur n'est pas toujours « l'horizon » et ne se situe pas systématiquement « à hauteur d'yeux ». Sa mise en scène est conçue comme le cadrage d'un film. Giora Rothman choisit ses angles de vue pour dramatiser les situations. Il cherche à rendre le dessin « non-conventionnel²¹³⁵ » en se basant sur la pose prise par Dov Zygelman, son associé utilisé à cette occasion comme doublure.

L'attention du lecteur doit se focaliser sur les personnages de la série. Le dessin semble animé de mouvements libres²¹³⁶, donnant parfois l'impression de sortir de sa case. La composition de la planche en ressort diversement contrastée. L'objectif est de la rendre attractive au lecteur. Des gros plans de personnages peuplent le récit. Le visage du héros exprime de façon privilégiée « l'effort, la douleur ou l'étonnement ». Giora Rothman lui donne parfois ses traits physiques – comme pour la série *Yosqéh Mayor*. À d'autres endroits, il utilise ceux de proches de son entourage et de son associé. La différenciation des personnages procède de cette technique. Des imitations, à peine voilées, de personnes réelles fleurissent chaque semaine. Les amis de l'artiste se réunissent tous les vendredis et se racontent les actions qui leur sont attribuées dans l'épisode hebdomadaire. Souvent « des étudiants aux cheveux longs [...] sont émotionnellement impliqués dans l'intrigue. » Certains d'entre eux demandent une présence accrue, d'autres un élargissement des pouvoirs du personnage²¹³⁷.

Le traitement de la bande dessinée, à la manière d'un scénario de film, est radical pour le récit *La boîte*²¹³⁸, écrit par Pinhas Sadéh. Des archétypes de personnages sont créés dans un premier temps, puis placés sur un arrière-plan, élaboré dans un second temps. Leur présentation intervient en début d'histoire tant leur rôle est central, « plus important que celui de l'intrigue ». Une « localisation exotique et captivante » du récit est parfois nécessaire au lecteur, selon le

²¹³⁴ Giora Rothman accepte la proposition artistique malgré la difficulté de son travail. Il n'y a pas en effet à cette époque, d'ordinateurs en Israël. L'artiste ne dispose pas, d'autre part, des compétences nécessaires pour coloriser une série initialement dessinée en noir et blanc.

²¹³⁵ Propos de Giora Rothman. In ESHED, Éli. « Yotèr hassamba'i méha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²¹³⁶ ESHED, Éli. « Yosqéh mayor: ha-comics ha-yisra'éli ke-eposs histori » [Yosqéh Mayor : la bande dessinée israélienne comme épopée historique] *emago magazin ma'amarim* [en ligne]. 19 janvier 2009, URL : <http://www.emago.co.il/Editor/calt-2648.htm>. Consulté en janvier 2019.

²¹³⁷ Propos de Giora Rothman. In ESHED, Éli. « Yotèr hassamba'i méha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²¹³⁸ Soit en hébreu *Ha-qoufsah*.

dessinateur. Quand le héros se retrouve parmi les partisans de Tito²¹³⁹ (1892-1980), dans les forêts en Yougoslavie, il dessine des « fleuves, des barrages et de la végétation ». Dans un autre récit, il détaille des coraux²¹⁴⁰ et autres récifs pour le doter d'un « supplément d'atmosphère » et « d'amplitude²¹⁴¹ ». Par souci d'exotisme, il envoie, dans un autre récit, son héros, un agent israélien, en pleine Amazonie pour y exécuter sa mission.

Giora Rothman respecte l'agencement propre à la revue *Ha-'Aretz Chélanou* et à l'ensemble des publications pour enfants et jeunes paraissant dans les années 1960-1970. Il publie ainsi chaque semaine un épisode de sa série, lequel paraît en dernière page du magazine. Celui-ci s'achève inévitablement chaque fois sur un « nouveau point culminant de suspens²¹⁴² ». La semaine suivante, il produit « un effet inverse et après cela, immédiatement, un nouveau point culminant et ainsi de suite ». Giora Rothman abandonne son lecteur en pleine attente, puis le retrouve quelques jours plus tard, recréant pour lui, à chaque épisode, de nouveaux pics de tension, « le plus élevé d'entre eux se trouvant à la fin de l'histoire ». La construction est identique quel que soit le récit : « Au début [...] un schéma très général de l'histoire, l'ouverture, l'idée de base et la fin. » Le héros vit ses aventures selon cette progression, en fonction de l'imagination de l'auteur.

L'artiste consacre trois heures de travail par page publiée. Ce temps, plus important en début de carrière, se raccourcit à mesure qu'il acquiert un savoir-faire. Dans la feuille divisée par avance au crayon en zones, il réalise une esquisse. Souvent, il travaille également en sautant cette étape. Au final, seule la moitié de la feuille est dessinée. Pour insérer des détails en pleine zone sombre, il blanchit l'emplacement requis avec du Tipex, une technique rudimentaire qu'il utilise toujours dans les années 1970. La division de la feuille en cases est « libre », bien qu'elle en comprenne généralement sept à huit. La surface imprimée en définitive est un peu moins grande qu'une feuille de format A4. Les dessins occupent de grandes feuilles et contiennent toujours une foule de détails. Le contenu publié dans *Ha-'Aretz Chélanou* ne reproduit en réalité que la plus petite partie d'entre eux. Certaines planches se composent de très petites cases, comme pour le récit *Dans la vallée antique*²¹⁴³. À l'occasion, le dessinateur réduit encore le nombre de cases - jusqu'à six - ou l'accroît encore - jusqu'à neuf ou dix. Des images s'emboîtent l'une dans l'autre, certaines étant « ouvertes ». L'emploi de cette technique vise à mettre en avant certains éléments de l'intrigue, ou un fait lui-même, voire faire ressentir au lecteur « la sensation du mouvement ». La séparation des images entre elles est cruciale lorsque la feuille est très chargée. Le dessinateur alterne alors image claire et image sombre, jouant « sur les niveaux de foncés », rendant ainsi sensible au lecteur l'assemblage des cases²¹⁴⁴.

Giora Rothman procède ainsi par tâtonnements, en expérimentant sans travailler de façon méthodique. Il acquiert par expérience sa méthode de travail puis l'adopte. Le procédé est toujours le même : appliquer en premier des « techniques narratives », développer les intrigues, élaborer les planches et les compositions à l'aide des moyens techniques de la bande dessinée. Les angles de vue et de représentations sont progressivement travaillés lorsque le dessinateur souhaite nuancer son image.

²¹³⁹ Né BROZ, Jozip (1892, Kumrovec, Autriche-Hongrie, Croatie actuelle - 1980, Ljubljana, Slovénie), il œuvre comme agent de l'Internationale communiste (Komintern) dans les années 1920-1930 puis devient chef du Parti communiste yougoslave. Tito dirige la résistance communiste durant la Seconde Guerre mondiale, dès avril 1941, contre l'occupant nazi en Yougoslavie. Après quatre ans de conflit sanglant contre tous ses adversaires, il réunit la Yougoslavie au sortir de la guerre. À la tête de la Yougoslavie seul en 1946, il rompt avec l'URSS en 1948 et devient président de la République de Yougoslavie (puis président à vie en 1974).

²¹⁴⁰ ROTHMAN, Giora et ZYLGELMAN, Dov. « Malkodèt bi-metsoulot » [Piège dans les abysses], *op. cit.*

²¹⁴¹ ROTHMAN, Giora. « « Hartsa'ah, ra'chei praqim » [Conférence, têtes de chapitre] (Conférence donnée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon le 20 juin 2008, transcription assurée par Ofer Bernstein), *op. cit.*

²¹⁴² ESHED, Éli. « Yotèr hassamba'i méha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²¹⁴³ L'une d'entre elles contient 8 cases et une pléthore d'informations.

²¹⁴⁴ Le dessinateur emploie, dans sa conférence, le terme anglais *collage* translittéré en hébreu.

Un dessinateur souple, une technique modulable

Giora Rothman compose avec les choix du célèbre romancier Pinhas Sadéh dont il accepte, sur proposition de Ya‘aqov Ashman, d’illustrer les récits en bande dessinée. Celui-ci pour sa part, le choisit sur la base des dessins de lui qu’il a vus. Le dessinateur ne le rencontre jamais, ni ne reçoit de sa part le moindre « feed-back, positif ou négatif²¹⁴⁵ ». N’ayant jamais été contacté, Giora Rothman en conclut que le romancier est satisfait par son travail. Le texte de Pinhas Sadéh est reconstruit avec Dov Zygelman sous une forme schématique et adapté en matériau convenant à une bande dessinée d’action. Le tandem recrée tout ensemble, scène après scène. Le cadre général établi, tous deux subdivisent le récit en feuillets hebdomadaires et fixent le point restant en suspens²¹⁴⁶, sachant qu’ils ne publient par semaine qu’« une ou deux pages maximum ». Le découpage hebdomadaire est parfois décidé à la dernière minute, bien que le canevas soit conçu au préalable. Après le départ de Dov Zygelman aux États-Unis en 1974, Giora Rothman agence seul la totalité des bandes dessinées, texte et illustrations, qu’il souhaite publier.

Dans le domaine de l’illustration, Giora Rothman collabore avec Yig’al Mossinsohn dès 1974, le romancier connaissant déjà ses premiers dessins, réalisés du temps où il était étudiant.. Les illustrations des deux premiers livres de sa collection « Hassam’bah » sont les seules qu’il évalue. Giora Rothman est critiqué pour la liberté qu’il prend dans la réalisation des dessins, pour lesquels il ne prend compte que sa propre lecture du récit. Toute latitude dans son travail lui est laissée à partir du troisième volume, Yig’al Mossinsohn, devenu entre temps son ami, lui accordant désormais une confiance totale.

c. Identité artistique et engagement politique

Style épique et idéologie sioniste

Giora Rothman – comme Dov Zygelman - et d’autres membres de sa génération se construit sur « une plateforme très spéciale, fragile d’une part et pleine d’enthousiasme de l’autre²¹⁴⁷ ». Sa jeunesse est bercée de récits empruntés au contexte historique des années mandataires anglaises, singulièrement celui touchant la communauté juive organisée de Palestine (yichouv) : la lutte armée des organisations clandestines juives, l’émigration illégale juive en Palestine, l’impact du génocide juif et la création de l’État d’Israël et la fin du mandat britannique sur la Palestine²¹⁴⁸. La « guerre de libération », les opérations de l’unité spéciale de commandos 101²¹⁴⁹ et les exploits en son sein de Mé’ir Har-Zion²¹⁵⁰ (1934-2014) nourrissent ensuite leur imaginaire.

Jeune dessinateur, Giora Rothman perçoit le sionisme comme une chose vraie, appréhendant celui-ci, sans recul ni cynisme. L’armée de son pays tient d’un phénomène quasi-prodigieux, un moyen d’inverser le cours même de l’histoire juive, la réponse à l’antisémitisme dont lui parle ses grands-parents. L’émotion éprouvée à ce sujet par son grand-père, « un

²¹⁴⁵ ESHED, Éli. « Yotèr hassamba’i méha-ḥassamba’im ’atmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam’bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²¹⁴⁶ Giora Rothman utilise le terme *Cliffhanger*, un terme qui peut être traduit par « à suivre, suspens, fin provisoire de l’intrigue ».

²¹⁴⁷ ROTHMAN, Giora. « « Hartsa’ah, ra’chei praqim » [Conférence, têtes de chapitre] (Conférence donnée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon le 20 juin 2008, transcription assurée par Ofer Bernstein), *op. cit.*

²¹⁴⁸ Propos de Giora Rothman. In ESHED, Éli. « Yotèr hassamba’i méha-ḥassamba’im ’atmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam’bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²¹⁴⁹ Commandée par Ariel (Arik) Sharon, celui-ci - futur général, homme politique et Premier ministre israélien, forme l’unité spéciale israélienne 101 en août 1953. Elle exécute des missions de contre-terrorisme et des opérations dites « spéciales », illégales et sanglantes, au-delà des frontières israéliennes.

²¹⁵⁰ Sous-lieutenant dans l’unité 101 à laquelle il appartient de 1953 à 1956, il est décrit par le chef d’État-Major Moché Dayan comme le « meilleur soldat qui ait jamais émergé de l’armée israélienne de défense » ; pour Ariel Sharon, il est « l’élite de l’élite ». In MORRIS, Benny. *Israel’s border wars, 1949-1956: Arab infiltration, Israeli retaliation, and the countdown to the Suez War*. Oxford (Royaume-Uni) : Clarendon Press, 1997, 469 p. ; SHARON, Ariel et CHANOFF, David. *Warrior: The Autobiography of Ariel Sharon*. New-York (État de New York, États-Unis) : Simon et Schuster, 2001, p. 110.

religieux sioniste amputé d'une jambe », lui laisse un souvenir indélébile, alors qu'il n'a que six ans. Voyant « une armée juive qui marche dans les rues », celui-ci en est totalement bouleversé au point de rester « assis en pleurs²¹⁵¹ » devant ce spectacle. L'artiste adhère sans retenue au discours militant de l'époque concernant le *sabra*, incarnation « d'une nouvelle génération [...] bonne et juste », marchant « tête relevée » et combattant « sans en démordre ».

L'Histoire, et plus particulièrement dans la période du Moyen-Age, l'épisode des chevaliers, passionne depuis toujours Giora Rothman. Ce moment lui sert de cadre dans lequel situer l'opposition entre protagonistes juifs et non-juifs de l'intrigue. Présenter « des Juifs comme des héros intrépides » est pour lui très attractif. Dès ses débuts artistiques, le héros juif de Giora Rothman, dans ses aventures, déjoue le sort auquel il est promis. La série *Le pirate* parue en 1970 dans *Ha-'Aretz Chélanou*, largement inspiré du récit *Le capitaine de Castille*, respecte ce principe. Le héros est un Juif d'ascendance noble²¹⁵², pourchassé par l'Inquisition²¹⁵³, réduit à l'esclavage et envoyé aux Caraïbes à bord d'un bateau d'esclaves. À rebours du destin auquel il est promis, il prend le contrôle du navire, devient un chef de pirates, se venge des Espagnols et finalement se range aux côtés de Sir Francis Drake²¹⁵⁴ (1540-1596) contre l'Armada espagnole.

La guerre israélo-arabe d'octobre 1973 impose à Giora Rothman de modifier radicalement la vision qu'il se faisait du monde dans les années 1950. Son œuvre en est irrémédiablement transformée. S'il appréhende toujours les choses d'une façon qu'il considère comme étant « juste pour son époque », la réalité, comme son camarade Dov Zygelman, l'ébranle²¹⁵⁵ et le contraint, au moins extérieurement, à s'adapter. L'artiste reste fidèle dans les années 1990, en son for intérieur, aux opinions qu'il professe dans les années 1960-1970. S'il dessine encore son héros sous les traits d'un soldat israélien, celui-ci, après la guerre de 1973, perd l'invincibilité qui le caractérisait avant.

Giora Rothman, admettant la pluralité des tendances au sein du mouvement sioniste, collabore avec toutes les publications acceptant ses bandes dessinées, sans tenir compte de leurs différences d'orientation. Celles-ci paraissent donc aussi dans des revues israéliennes pour enfants et jeunes, d'obédience juive religieuse, comme *'Otiyot*. L'hebdomadaire pour « la jeunesse d'orientation religieuse, calottes tricotées, nationalistes », selon ses propres dires, s'enthousiasme en 1991 pour son récit en bandes dessinées, *Dans la vallée antique*, un récit initialement paru dans le magazine pour enfants *Ma'ariv Li-Ladim*, dans les années 1982-1983.

Une bande dessinée d'aventures et d'action

²¹⁵¹ Propos de Giora Rothman. In ESHED, Éli. « Yotèr ḥassamba'i méha-ḥassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²¹⁵² Le héros, dans l'œuvre originale, appelé Pedro de Vargas, fils de Dom Francisco de Vargas, sert au Mexique comme capitaine sous les ordres du conquistador Hernan Cortès (1485-1547) au moment où il conquiert l'Empire aztèque au XVI^e siècle. Le personnage rentre victorieux, après avoir apporté son aide aux Indiens du pays, dénoncé les procédés de l'Inquisition et obtenu la grâce du roi d'Espagne.

²¹⁵³ L'Inquisition, également appelé Tribunal du Saint-Office de l'Inquisition, est créée au XIII^e siècle par l'Église catholique dans le but de combattre et de persécuter toute personne ne respectant pas le dogme intangible que celle-ci a prescrit. Les émes énoncées dans le droit canonique vont de la pénitence (flagellation publique, pèlerinage, port de la croix...) à des amendes, des confiscations de bien à la peine de mort. Elles visent des hérétiques et des convertis retournés à leurs anciennes croyances après y avoir publiquement renoncé. L'Inquisition est confiée par l'Église catholique aux Dominicains. Le nom dérive du mot espagnol *inquisitio* qui signifie « enquête ». Voir entrée glossaire « Inquisition ».

²¹⁵⁴ DRAKE, Francis (1540, Tavistock, Angleterre - 1596, Portobello, Panama). Corsaire anglais, fait chevalier en 1581, il est commandant en second de la flotte anglaise qui défait en 1588 l'Invincible Armada espagnole de Philippe II (1527-1598). Devenu amiral, il mène pour le compte de l'Angleterre, avec le général anglais John Norreys (1547-1597), l'expédition contre la flotte du roi d'Espagne qui s'achève par une défaite anglaise cinglante.

²¹⁵⁵ Propos de Giora Rothman. In ESHED, Éli. « Yotèr ḥassamba'i méha-ḥassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

Giora Rothman définit la bande dessinée comme « un genre proche du cinéma²¹⁵⁶ », se situant entre le livre et le film. Lorsqu'il crée ou illustre une bande dessinée, il œuvre comme une sorte de scénariste, non comme un écrivain. Cette approche est visible dans les illustrations des cinq récits de Pinhas Sadéh qu'il signe de 1971 à 1974, parus dans la revue *Ha-'Aretz Chélanou* : *Mélistanda ou les dieux arrivent*²¹⁵⁷, *Les secrets du dragon rouge*²¹⁵⁸, *La boîte turque*²¹⁵⁹, *Le masque rieur*²¹⁶⁰ et *Les dunes rouges*²¹⁶¹. Les rapports entretenus avec le romancier Pinhas Sadéh, empreints de gêne et d'ambivalence lui posent d'emblée quelque problème.

S'il lit les récits de cet auteur dès l'adolescence, Giora Rothman, en tant qu'artiste professionnel, est très critique à son sujet. Peu enthousiaste au début de sa collaboration, il le considère avant tout comme un écrivain, très éloigné, à priori, de ses futurs jeunes lecteurs. Les feuillets qu'il lui adresse contiennent une foule de dialogues entre les personnages, des scénarios « très verrouillés », inintéressants et difficilement exploitables. Le travail avec le romancier est délicat car il doit raconter avec ce texte une histoire d'aventures, en y insérant de l'action, là où chez lui, « toutes les deux pages, les gens parlent. » Le propos de Pinhas Sadéh, pour autant qu'il soit intelligent, suscite d'après le bédéiste, un certain ennui. Anticipant la réaction du jeune lecteur qu'il pense être semblable à la sienne, il décide de rendre sa bande dessinée systématiquement captivante. Chaque page doit contenir pour lui « quelque chose d'excitant, une action quelconque, une explosion²¹⁶² ». Pinhas Sadéh se désintéressant de cette règle, ses histoires en ressortent diminuées. Pour compenser, Giora Rothman pousse systématiquement la représentation de la scène jusqu'à un point « d'extrémisation », pour capter l'attention du lecteur. Il multiplie avec Dov Zygelman, les angles de vue sous lesquels il dessine les personnages. De nombreux effets visuels sont introduits pour accroître l'efficacité du récit. Giora Rothman éprouve en définitive plus de plaisir à travailler sur ses propres histoires et sur celles de son associé, que sur les scénarios du romancier israélien.

Une œuvre-clé de la bande dessinée israélienne

Le travail de Giora Rothman constitue un jalon majeur dans l'histoire de la bande dessinée israélienne. Le parcours du dessinateur traduit son ambition artistique précoce autant que sa volonté de s'inscrire dans la lignée de ses prédécesseurs, qu'il souhaite compléter et dépasser. Lisant les séries illustrées par Élichéva dans les années 1950-60, il souhaite, adulte, se démarquer de son style graphique qu'il apprécie modérément. Capable, selon lui, de proposer une bande dessinée plus aboutie que la sienne, il aspire le jour venu « à relever l'image dégradée » qui lui est, malgré tout, injustement accolée. S'il apprécie son trait « léger et humoristique », celui-ci ne lui apparaît pas pour autant « authentique ». Sa propre bande dessinée doit à l'inverse contenir « plus d'aventures » et être « pleine de mouvement, vivante et authentique ». Le manque de considération dont jouit la bande dessinée dans les années 1950 n'empêche pas Giora Rothman d'intégrer à son tour, la revue *Ha-'Aretz Chélanou* avec son

²¹⁵⁶ ESHED, Éli. «Yotèr hassamba'i méha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²¹⁵⁷ AMATSAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Mélistanda 'o ha-'élim ba'im » [Mélistanda ou les dieux arrivent]. *Ha-'Aretz Chélanou*, *op. cit.*

²¹⁵⁸ AMATSAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Misterei ha-dragon ha-'adom » [Les secrets du dragon rouge]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1973, vol. 23, n° 1 à 33.

²¹⁵⁹ AMATSAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Ha-qoufsah ha-tourqit » [La boîte turque], *Ha-'Aretz Chélanou*, *op. cit.*

²¹⁶⁰ AMATSAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Ha-massékha ha-tsohékèt » [Le masque rieur]. *Ha-'Aretz Chélanou*, *op. cit.*

²¹⁶¹ AMATSAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Holot 'adoumim » [Les dunes rouges], *Ha-'Aretz Chélanou*, *op. cit.*

²¹⁶² ESHED, Éli. «Yotèr hassamba'i méha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

camarade Dov Zygelman. Son rédacteur en chef Ya'akov Ashman, est très ouvert à leurs idées. Chacune de leurs propositions est immédiatement acceptée.

Le bédéiste emboîte dès lors le pas aux dessinateurs israéliens dont les récits illustrés ont tant nourri son imaginaire, deux décennies plus tôt, en particulier les séries d'aventures, un genre alors très populaire. Il grandit avec lui autant qu'avec les autres créations de bédéistes israéliens de l'époque. Cette influence revendiquée fonde consciemment son œuvre. Il estime être parvenu, avec des œuvres comme *Yosqéh Mayor* à « produire des œuvres meilleures que celles qu'il a lues enfant²¹⁶³ ».

La bande dessinée, un outil de transmission et d'éducation

Giora Rothman emploie la bande dessinée comme un moyen d'action éducatif et pédagogique, puisant les sujets de ses séries dans l'histoire juive, un domaine qui le passionne, lui et Dov Zygelman. Son œuvre lui sert à transmettre un savoir portant sur « l'histoire du peuple et de la terre d'Israël » à ses jeunes lecteurs. Artiste, il s'estime fondé à traiter cette matière de façon plus aboutie que la façon dont elle lui avait été enseignée enfant²¹⁶⁴.

Les cours d'histoire prodigués dans son lycée, adolescent, lui sont restés comme un très mauvais souvenir, avec leurs livres remplis de dates, secs et manquant de souffle les uns autant que les autres. Giora Rothman se montre incapable, comme les autres élèves, de saisir la réalité qui y est consignée, notamment pour les parties écrites. L'incompétence du corps professoral, estime-t-il sévèrement, n'arrivait qu'à rendre l'élève « idiot²¹⁶⁵ ». L'enseignement de l'histoire, à l'époque, est par ailleurs fortement marqué par une dimension générale, n'accordant pas d'importance aux faits et événements spécifiquement liés au judaïsme.

La partie consacrée au Moyen-âge dans les cours d'histoire, seule captive le futur dessinateur. Les chevaliers filant au galop sur leur monture le passionnent. Les séries de l'artiste répondent en définitive au « manque d'informations historiques » dont sa formation est affligée, concernant les périodes qu'il y évoque. Giora Rothman souhaite faire cesser la situation qu'il connaissait enfant : trouver seulement hors de l'école les connaissances relatives à la période précédant la création de l'Etat d'Israël. Le programme s'arrêtant à la Seconde Guerre mondiale, l'élève reste ignorant, au sortir du lycée, des événements survenus avant « la guerre d'Indépendance », en particulier l'épisode des mouvements clandestins juifs engagés dans la lutte armée contre la Grande Bretagne. Le dessinateur se donne pour mission de combler cette lacune et de renseigner ses lecteurs sur certains points historiques, volontairement passés sous silence comme autant de « cadavres dans le placard » : l'assassinat de Hayim Arlosoroff²¹⁶⁶ (1899-1933), les organisations scissionnaires²¹⁶⁷, la Saison²¹⁶⁸, l'Altalena²¹⁶⁹, etc²¹⁷⁰.

Pour Giora Rothman et Dov Zygelman, l'histoire intéresse le tout venant pourvu qu'elle soit adéquatement enseignée à l'école. Souhaitant familiariser les élèves avec les événements qui les intéressent dans cette discipline, la série *Yosqéh Mayor* leur semble être le moyen

²¹⁶³ Cité par ESHED, Éli. « Yotèr hassamba'i méha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman », *op. cit.*

²¹⁶⁴ Cité par ESHED, Éli. *Idem.*

²¹⁶⁵ ROTHMAN, Giora. « Hartsa'ah, ra'chei praqim » [Conférence, têtes de chapitre] (Conférence donnée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon le 20 juin 2008, transcription assurée par Ofer Bernstein), *op. cit.*

²¹⁶⁶ ARLOSOROFF, Haïm (1899, Romny, Ukraine, Empire russe – 1933, Tel Aviv, Palestine mandataire). Leader sioniste de premier plan, il siège à l'Exécutif sioniste au congrès sioniste de 1931 et occupe les fonctions de directeur politique de l'Agence juive pour la Palestine jusqu'à son assassinat en 1933 à Tel Aviv, dans des conditions jamais élucidées. Le mystère autour de ce meurtre est toujours débattu 50 ans plus tard.

²¹⁶⁷ Organisations militaires juives ayant scissionné de la principale milice juive Haganah, en 1931 pour l'Irgoun Tzva'i Le'oumi et en 1940, pour le LEHI, elle-même une scission de l'Irgoun Tzva'i Loumi. Refusant l'autorité des institutions de la communauté juive organisée (Yichouv) et de l'Organisation sioniste mondiale, elles opèrent pour la première jusqu'en 1948, la seconde 1949.

²¹⁶⁸ Voir entrée glossaire « La Saison ».

²¹⁶⁹ Voir entrée glossaire « Altalena ».

²¹⁷⁰ ROTHMAN, Giora. « Hartsa'ah, ra'chei praqim » [Conférence, têtes de chapitre] (Conférence donnée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon le 20 juin 2008, transcription assurée par Ofer Bernstein), *op. cit.*

indiqué pour le faire. Ce récit fictionnel, centré autour d'un héros qui vit l'événement, peut, selon eux, leur faire acquérir sérieusement et en se divertissant, ce savoir historique. À travers la représentation qu'ils donnent de certains faits identifiés, ils captivent le lecteur. En les mettant bout à bout, ceux-ci deviennent un matériau permettant l'organisation d'une continuité narrative logique qui, fidèle à la vérité historique, nourrit l'intrigue. La matière historique est traitée dans les récits *Yosqéh Mayor* et *Les chevaliers du mur Occidental*, aussi sérieusement que le permettent les limites du médium « bande dessinée ».

Illustrateur de la collection « Hassam'bah » de Yig'al Mossinsohn

La collaboration entre Giora Rothman et Yig'al Mossinsohn est prolifique. Le premier adhère incontestablement à l'idéologie véhiculée par le second dans sa série de livres pour enfants et de la jeunesse, « Hassam'bah ». Son travail d'illustrateur se double d'une profonde amitié avec le romancier. Travaillant sur les 22^e (1974)²¹⁷¹ et 23^e (1975)²¹⁷² tomes puis du 25^e (1977)²¹⁷³ au 44^e (1994)²¹⁷⁴, le dessinateur illustre également à partir de 1977, trois (1^{er}²¹⁷⁵, 2^e²¹⁷⁶ et 6^e²¹⁷⁷) des six volumes composant la version de la collection « Hassam'bah » adaptée aux enfants en bas âge²¹⁷⁸.

Giora Rothman impressionne tellement le romancier par son travail réalisé sur la série *Yosqéh Mayor*, qu'il l'appelle un jour et le bombarde sur le champ « illustrateur de la série ». Le dessinateur « très ému » accède à sa demande, sans pour autant sous-estimer le style et la qualité de ses prédécesseurs, Chmou'el Katz et M. Arié, les illustrateurs des premiers ouvrages. La confiance accordée par le romancier est instantanée et totale. Giora Rothman a carte blanche pour créer à sa guise. Le dessinateur juge par ailleurs avec recul le travail de son ami romancier. Les dix premiers ouvrages de sa collection sont à ses yeux les meilleurs, la qualité des suivants se dégradant, selon lui, de plus en plus fortement avec le temps²¹⁷⁹.

L'artiste conçoit, dès lors, de nouveaux personnages récurrents « comme le puissant robot *Zagloubah*²¹⁸⁰ ». Yig'al Mossinsohn insère de son côté, des éléments de la vie de son illustrateur, son bureau d'architecte notamment qui sert de décor à plusieurs scènes du dernier opus de sa collection. Giora Rothman devient même un personnage de fiction dans l'un des volumes de la collection. Shraga le gros, l'un des héros de la série, déclare à son sujet : « Giora a dessiné les Hassam'bah dans des dizaines de livres et il est plus hassambéen que toi et moi. Je suis prêt à avaler mes chaussettes si Giora ne collabore pas²¹⁸¹. »

²¹⁷¹ MOSSINSOHN, Yig'al. *Hassam'bah be-milhamah négèd sokhèn ha-rigoul ha-messoukan 008* [Hassam'bah dans la guerre contre le dangereux agent secret 008]. Tel Aviv (État d'Israël) : Shalgi Publishing Co, 1974, 187 p.

²¹⁷² MOSSINSOHN, Yig'al. *Hassam'bah be-harpatqa'ot 'im ha-balachit ha-noudniqit ha-moufla'ah* [Hassam'bah dans les aventures avec l'enquiquineuse et merveilleuse espionne]. Givatayim (État d'Israël) : Shalgi Publishing Co, 1975, 176 p.

²¹⁷³ MOSSINSOHN, Yig'al. *Hassam'bah moul ha-hotfim 'o parachei ha-laylah holmim chouv!* [Hassam'bah face aux ravisseurs ou les cavaliers de la nuit frappent à nouveau !]. Givatayim (État d'Israël) : Shalgi Publishing Co, 1977 (5737), 164 p.

²¹⁷⁴ MOSSINSOHN, Yig'al. *Hassam'bah: ha-hassamba'im ha-giborim holmim chouv!* [Les Hassam'bah : héroïques Hassam'bah frappent encore !]. Tel Aviv (État d'Israël) : Shalgi Publishing Co, 1994, 167 p. Giora Rothman collabore sur 24 des 44 livres de la série, soit plus que les deux créateurs des dessins originaux figurant dans la série : Chmou'el Katz et M. Arié (Arié Moskowitz).

²¹⁷⁵ MOSSINSOHN, Yig'al. *Ha-yeladim ha-giborim veha-touki zanzibar* [Les héroïques enfants et le perroquet Zanzibar]. Givatayim (État d'Israël) : Shalgi Publishing Co, 1977, 12 p.

²¹⁷⁶ MOSSINSOHN, Yig'al. *Ha-touki zanzibar mechagé'ah pilim* [Le perroquet Zanzibar rend fou les éléphants]. Givatayim (État d'Israël) : Shalgi Publishing Co, 1978, 23 p.

²¹⁷⁷ MOSSINSOHN, Yig'al. *David ha-ro'éh ha-qatan nilham be-'anaq goliat* [Le petit berger David affronte le géant Goliath]. Tel Aviv (État d'Israël) : Shalgi Publishing Co, 1988, 41p.

²¹⁷⁸ MOSSINSOHN, Yig'al. *Hassam'bah le-gil ha-rakh*.

²¹⁷⁹ Interview de Giora Rothman. In ESHED, Éli. « Yotèr hassamba'i méha-hassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

²¹⁸⁰ ESHED, Éli. « Yosqéh mayor: ha-comics ha-yisra'éli ke-époss histori » [Yosqéh Mayor : la bande dessinée israélienne comme épopée historique], *op. cit.*

²¹⁸¹ Échange entre les personnages Shragah le gros et Yossi le Yéménite. MOSSINSOHN, Yig'al. *Hassam'bah: ha-hassamba'im ha-giborim holmim chouv!* [Les Hassam'bah : héroïques Hassam'bah frappent encore]. Tel Aviv (État

Une philosophie de l'authenticité et du réalisme

Les bandes dessinées historiques de Giora Rothman (seul ou avec Dov Zygelman) dégagent une sensation de véracité et de réalisme. Cette minutie n'a pas d'égal parmi les artistes publiant dans les hebdomadaires pour enfants avant lui. Le tandem juge indispensable de situer leur intrigue sur « un arrière-fond réel » lorsqu'ils créent la série *Yosqéh Mayor*. Cette recherche de détails et de réalisme est une première dans les séries publiées jusqu'alors. La philosophie artistique du dessinateur est énoncée progressivement, après certains errements en début de carrière.

Travaillant en urgence souvent la nuit, au moment où il suit ses études d'architecture, il est astreint régulièrement à des *deadlines* très difficiles à respecter. Il modifie à l'occasion certains lieux et traits de personnages afin d'alléger sa charge de travail. Des libertés sont ainsi prises avec le contenu des récits du romancier Pinhas Sadéh. La ville israélienne de Hadar Ha-Carmel est ainsi représentée la nuit à la place de « Paris, ville des lumières ». Une voiture de type Jaguar est dessinée au lieu de la Ford mentionnée dans le scénario. Un jeune lecteur rapportant les subterfuges, le dessinateur cesse de falsifier la représentation des objets et personnages à dessiner. Ces manquements démontrent son inexpérience, la méconnaissance de son jeune lectorat et de son sens de l'observation ainsi que l'absence de contrôle de Pinhas Sadéh sur son travail.

Giora Rothman préserve, à partir de ce moment, chez ses lecteurs « l'illusion de la véracité ». Son travail démarre désormais par une « recherche historique pointilleuse et minutieuse ». Celle-ci vise la précision factuelle, quand bien même cet objectif de crédibilité n'est pas rentable, financièrement parlant, tant le temps et les efforts investis sont importants. Le glaive romain à courte lame est ainsi dessiné à l'identique du modèle original, quand il raconte l'histoire d'un royaume juif aux temps de l'Empire romain. L'artiste insère dans la série *Yosqéh Mayor*, par souci d'authenticité, des images de personnages israéliens réels comme Moché Dayan (1915-1981), des ministres en exercice et des figures militaires de premier plan telles que Yig'al Alon²¹⁸² (1918-1980) ou Yitshaq Sadéh²¹⁸³ (1890-1952).

Giora Rothman et Dov Zygelman fréquentent le musée de la Haganah - le Beit Éliahou Golomb - au moment où ils préparent *Yosqéh Mayor*. Compte tenu de l'importance de la dimension visuelle, la consultation de journaux, coupures de presse, articles d'encyclopédies, et photos célèbres dans les musées s'impose. Elle leur fournit les informations nécessaires. Les photos d'époque manquant parfois, les artistes compensent par leur imagination cette absence. Le dessinateur et son partenaire s'attardent sur des photos « de blindés, d'avions, d'habits, de lieux et de paysages ». La recherche porte autant sur le camp israélien, « auquel ils appartiennent », que sur « la physionomie de l'ennemi » et « l'arme avec laquelle il combat ».

Dans leur quête de véracité, Giora Rothman réalise des croquis des objets exposés. Celle-ci nourrit le message et explique pour les créateurs du récit également sa grande réussite. Les armes maniées par les combattants juifs durant la guerre israélo-arabe de 1948-49 intéressent particulièrement les artistes. Giora Rothman dessine aussi précisément que possible les objets de la période évoquée dans le scénario (le pistolet Schmeisser²¹⁸⁴, les uniformes, les

d'Israël) : Shalgi Publishing Co, 1994, 167 p. Celui-ci constitue le 44^e et dernier volume de la série. Ses illustrations sont signées du dessinateur Giora Rothman.

²¹⁸² ALON, Yig'al (1918, Kfar Tavor, Palestine mandataire - 1980, Kibboutz Ginossar, État d'Israël). Il rejoint la Haganah en 1931 et participe à la fondation du PALMAH en 1941, dont il est le commandant en chef de 1945 à 1948.

²¹⁸³ SADÉH, Yitshaq (1890, Lublin, Empire russe, Pologne actuelle - 1952, Tel Aviv, État d'Israël). Il est nommé commandant de la Haganah pour le secteur de Jérusalem en 1921, puis commandant de la « police des colonies hébraïques » en 1937. L'homme participe à la fondation du PALMAH en 1941, dont il devient le commandant en chef jusqu'en 1945, date à laquelle il est nommé chef d'État-Major de la Haganah.

²¹⁸⁴ Le « Schmeisser » est un pistolet-mitrailleur automatique fabriqué par la société allemande Erma et utilisé dans l'armée allemande de 1940 à 1945. Voir entrée glossaire « pistolet-mitrailleur Schmeisser ».

personnages comme les soldats, combattants et l'avion allemand Stuka²¹⁸⁵, les sous-marins « U » et les cabines de pilotage de bombardiers). Les investigations des artistes les amènent à parfois à découvrir des documents inédits. C'est le cas lorsqu'ils tombent sur une photographie du couvent de Lublin en Pologne, au moment où ils préparent l'épisode de la série *Yosqéh Mayor* racontant le sauvetage des enfants orphelins juifs de ce couvent²¹⁸⁶. Se rendant trente ans plus tard à Lublin avec une délégation d'officiers de l'armée israélienne, le dessinateur identifie grâce à cette photo d'une grande précision le bâtiment.

Certains faits survenus durant la guerre israélo-arabe de 1948-1949 sont représentés avec une telle exactitude qu'ils évoquent inévitablement pour le lecteur des événements contemporains du moment où la série est publiée (guerre israélo-arabe d'octobre 1973). L'assassinat de prisonniers de guerre israéliens en 1948 est aussi un drame auquel il est déjà sensibilisé en 1973, directement ou indirectement, en raison de sa médiatisation, l'inscription de l'évènement dans l'histoire familiale et la participation à la guerre pour les plus âgés des lecteurs).

Giora Rothman ancre de nouveau dans une réalité historique très précise sa série *Le sentier des partisans*, qu'il écrit et illustre. Un combattant juif venu de Palestine entre clandestinement en Europe occupée pendant la Seconde Guerre mondiale, combat dans les rangs des unités des partisans du futur président yougoslave Tito, avant d'organiser plus tard l'émigration clandestine des Juifs vers la Palestine. L'une des scènes est directement inspirée de faits réels : le dynamitage d'un barrage²¹⁸⁷ en Yougoslavie auquel participe le héros. L'emprunt à l'Histoire se double souvent d'une écriture reprenant les codes du récit d'aventures. Le bédéiste est incontestablement alors influencé par le style du romancier Alister MacLean, en particulier ses livres *Les canons de Navarone* et *Quand les aigles attaquent*.

La bande dessinée de Giora Rothman, une esthétique du récit illustré d'aventures

Giora Rothman est le principal créateur de bande dessinée originale publiée en hébreu dans les années 1970 en Israël. Sa production artistique le distingue de ces collègues par son volume et la diversité de ses œuvres. L'artiste se rattache à la première époque de la bande dessinée hébraïque dont l'apogée se situe dans cette décennie. Pratiquant un art graphique populaire, il participe de l'état d'esprit général (juif israélien) de l'époque, tout en anticipant simultanément le changement à venir chez ce dernier. Sa latitude de création est parfois limitée, comme l'atteste son travail d'illustrateur sur les récits de Pinhas Sadéh. Il dépend le concernant, en effet, du texte que l'auteur a écrit et de l'évolution de l'intrigue. Crédité d'une confiance absolue par l'auteur, l'identité visuelle des personnages est de son ressort. Leur représentation par le dessinateur, comparée au texte de l'auteur, s'imprime en définitive plus profondément dans l'esprit du lecteur. Son impact est en effet plus direct.

L'approche du personnage « classique » est dominée chez Giora Rothman par sa vision héroïque du héros et de sa mission. Un homme, dans les vingt-trente ans, intrépide et musclé, accompagné le plus souvent d'une jeune femme juive, au physique avantageux, y défend le peuple et l'État (ou les institutions nationales) avec bravoure. À sa suite, Michael Netzer et Nimrod Reshef reformulent, chacun à sa manière, une génération plus tard, le genre de la bande dessinée d'aventures.

²¹⁸⁵ Fruit de l'abréviation du mot allemand *Sturzkampfflugzeug*, composé de trois mots : *Sturz* (« chute »), *Kampf* (« combat ») et *Flugzeug* (« avion »), le nom « Stuka » désigne un « bombardier en piqué », utilisé par l'armée allemande au cours de la Seconde Guerre mondiale.

²¹⁸⁶ Les faits sont basés sur une histoire vraie. ROTHMAN, Giora et ZYGELMAN, Dov, interview. In ESHED, Éli. « *Yosqéh mayor: ha-comics ha-yisra'éli ke-eposs histori* » [*Yosqéh Mayor : la bande dessinée israélienne comme épopée historique*], *op. cit.*

²¹⁸⁷ Cité par ESHED, Éli. « *Yotèr hassam'bah méha-hassamba'im 'atmam: ha-comics chel giora rothman* » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

Giora Rothman ne mesure pas l'impact sur son lectorat de ses séries de bande dessinée au moment où il les publie. Ses réactions émotionnelles sont implicitement ignorées. La relation entre artiste et lecteur ne constitue pas un facteur déterminant dans sa création. L'émotion que ressent son jeune public au moment de la parution de ses séries ne lui apparaît que rétrospectivement, en 2008²¹⁸⁸.

Le bédéiste défend au début de sa carrière une certaine éthique de travail qui le conduit à refuser des offres alléchantes. Étudiant en architecture, il décline la proposition d'un mystérieux commanditaire de réaliser, « moyennant une forte somme d'argent », une « bande dessinée pornographique érotique ». Quarante ans plus tard, il ne s'interdit plus d'aborder ce genre de bande dessinée²¹⁸⁹.

2. Représentation de l'Arabe (palestinien ou autre) dans l'œuvre

a. *Yosqéh Mayor* (partie 1 et 2). 1972-1973

Le récit en bande dessinée *Yosqéh Mayor*, écrit par Dov Zygelman et illustré par Giora Rothman, est publié dans la revue pour enfants et la jeunesse *Ha-'Aretz Chélanou*. Il constitue le plus long récit jamais publié dans le pays et en particulier par cette revue. La parution de ce « récit épique par excellence²¹⁹⁰ » s'étale sur près de deux ans.

La représentation de l'Arabe (palestinien et autre) y est étudiée en se basant sur une sélection de cases, effectuée parmi les épisodes des deux parties de la série.

1. Contexte historique et narratif de l'œuvre

a. Situation et environnement socio-historique

Le contexte politico-historique, dans lequel baignent la conception et la publication de la série est fortement marqué par le conflit israélo-arabe, et, singulièrement, par la guerre que se livrent l'État d'Israël et l'OLP dans les années 1970. Le plan de Royaume Arabe Uni rendu public par le roi Hussein de Jordanie le 15 mai 1972 est un moment important dans l'évolution des relations inter-étatiques de la région. Le souverain hachémite pense la résolution du problème palestinien par l'établissement d'une confédération unissant le Royaume hachémite de Jordanie au futur État de Palestine qui serait créé en Cisjordanie, un territoire dont il a perdu le contrôle au profit d'Israël en 1967. L'OLP et les États membres de la Ligue arabe s'opposent au projet. Les premières élections municipales en Cisjordanie occupée se tiennent en mars et mai 1972. Boycottées par l'OLP et condamnées par la Jordanie, elles favorisent l'émergence d'une classe politique palestinienne autonome et proche de la Jordanie.

La guerre entre l'OLP (et les mouvements de fédâyins qu'elle fédère) et l'État d'Israël (gouvernement, armée, service de renseignements extérieurs - Mossad) atteint un summum tragique avec, d'une part, le mitraillage sanglant survenu à l'aéroport israélien de Lod le 30 mai 1972²¹⁹¹ et, de l'autre, les 5 et 6 septembre 1972, la prise en otage de la délégation de sportifs israéliens, par un commando de fédâyins palestiniens de l'organisation Septembre Noir, aux Jeux olympiques de Munich²¹⁹². Le gouvernement israélien déclenche en représailles

²¹⁸⁸ Cité par ESHED, Éli. *Idem*.

²¹⁸⁹ ROTHMAN, Giora. « Hartsa'ah, ra'chei praqim » [Conférence, têtes de chapitre] (Conférence donnée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon le 20 juin 2008, transcription assurée par Ofer Bernstein), *op. cit.* Cette perspective est évoquée à la fin de cette conférence de Giora Rothman. D'autres artistes suivent cette évolution. Ouri Fink, à la même époque, est déjà l'auteur de plusieurs récits en bandes dessinées à vocation érotique, voir pornographique. Aucune information ne permet d'étayer, en tout état de cause, la possibilité que Giora Rothman se soit effectivement engagé dans ce type de projet.

²¹⁹⁰ ROTHMAN, Giora et ZYGELMAN, Dov, interview. In ESHED, Éli. *Yosqéh mayor: ha-comics ha-yisra'éli ke-eposs histori* [Yosqéh Mayor : la bande dessinée israélienne comme épopée historique], *op. cit.*

²¹⁹¹ Revendiqué et commandité par le Front populaire de la libération de la Palestine (FPLP), l'attentat fait 26 morts.

²¹⁹² Le bilan est sanglant : 17 morts, les 11 sportifs israéliens, 5 membres du commando palestinien et un officier de police allemand. Le refus israélien de satisfaire aux revendications palestiniennes, la libération de 234 détenus en Israël et les leaders de la fraction rouge allemande, rendent quasiment inévitable l'issue tragique de la prise d'otages.

l'opération « Le courroux de Dieu » (traque des responsables supposés de la prise d'otages) qui recouvre une série d'assassinats de leaders palestiniens, dont le 16 octobre 1972, celui de Wa'el Zwaiter²¹⁹³ (1934-1972), représentant de l'OLP à Rome et le raid israélien sur Beyrouth des 9-10 avril 1973²¹⁹⁴.

L'année 1973 marque la fin d'une époque en Israël avec les morts, le 8 juillet, de Ben Tsion Dinour²¹⁹⁵ et le 1^{er} décembre, celle de David Ben Gourion, vainqueur de la première guerre israélo-arabe de 1948-9 et homme fort de l'État d'Israël pendant ses quinze premières années d'existence. La guerre d'octobre 1973 (6-24 octobre) modifie en profondeur le paysage du Moyen-Orient, en particulier celui de la société israélienne. Son bilan est terrible côté israélien et encore d'avantage du côté arabe²¹⁹⁶. Le rapport d'étape de la Commission d'enquête publique Agranat, publié le 1^{er} avril 1974 impute directement au chef d'État-Major israélien, David Élazar²¹⁹⁷ (1925-1976) et au chef du renseignement militaire, Éli Zeira ²¹⁹⁸ (1928 -), la responsabilité du fiasco militaire israélien initial. Bien qu'épargné par ce dernier, le Premier ministre israélien Golda Mé'ir démissionne une semaine plus tard, suivie quelques semaines après par le ministre de la Défense Moshé Dayan.

Sous la présidence d'Éfraïm Katsir²¹⁹⁹ (1916-2009), la coalition sioniste socialiste autour du Parti du Travail remporte à nouveau les élections législatives (31 décembre 1973) face au bloc du Likoud (constitué en septembre 1973), première force d'opposition. Les dépenses de sécurité et l'embargo pétrolier imposé par les pays arabes aux puissances occidentales provoquent au même moment en Israël une crise de la balance des paiements et une flambée de l'inflation sans précédent.

b. Résumé de l'intrigue de la série

Partie 1

Arrivé clandestinement en Palestine à l'hiver 1946, à bord d'un bateau qui force le blocus anglais imposé au pays, Yosqéh Mayor intègre le kibboutz Oranim où il s'occupe d'activités agricoles (chap. 1, cases 1-5). Le responsable local de la Haganah, Avraham, l'informe du vol de six vaches par « des maraudeurs arabes » (chap. 1, cases 4-5 ; chap.2, case 1). Volontaire pour les combattre, Yosqéh Mayor est intégré au PALMAH par son commandant Yitshaq Sadéh, une fois testées ses aptitudes militaires (chap. 3-5). Le nouveau venu prête serment sur « une bible et un pistolet » à la Haganah et au PALMAH, jurant de se montrer fidèle « aux institutions nationales » et de sacrifier sa vie au service du peuple et de sa « renaissance » (chap. 7, cases 5-6). Yosqéh Mayor capture durant une nuit trois maraudeurs arabes infiltrés

²¹⁹³ ZWAITER, Wa'el (1934, Naplouse, Palestine mandataire – 1972, Rome, Italie). Travaillant comme traducteur anglais, italien, français et arabe) à l'ambassade de Lybie à Rome au moment de son assassinat, son appartenance à l'organisation « Septembre noir » et sa participation à la tuerie de Munich n'ont jamais, pour l'heure, été factuellement démontrées.

²¹⁹⁴ Soit l'opération « Printemps précoce » ; 3 leaders de l'OLP sont assassinés dont son porte-parole Kamel Nasser (1925, Gaza, Palestine mandataire – 1973, Beyrouth, Liban)

²¹⁹⁵ Ministre de l'Éducation, historien israélien et idéologue sioniste de premier plan dans les années 1950-60 en Israël.

²¹⁹⁶ 15 600 morts, près de 35 000 blessés, plus de 8 700 prisonniers. Voir : HERZOG, Haim. *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem : Keter Publishing House, 1974, p. 87 ; GAWRYCH, George, Walter, *The Albatross of Decisive Victory: War and Policy Between Egypt and Israel in the 1967 and 1973 Arab-Israeli Wars*. Westport (Connecticut, États-Unis) : Greenwood Press, coll. « Contributions in Military Studies », vol. 188, 2000, p. 243.

²¹⁹⁷ EL'AZAR, David (1925, Sarajévo, Serbie – 1976, Jérusalem). Chef d'État-Major de l'armée israélienne (1972-1974), surnommé Dado, il est directement responsable de la destruction en vol d'un avion civil lybien (une centaine de morts), qu'il avait pris, à tort, pour un appareil lancé dans une opération terroriste. La commission Agranat recommande la démission de son poste, soulignant sa responsabilité personnelle dans l'état d'impréparation de l'armée israélienne, son incapacité consécutive à pouvoir affronter les armées arabes et la formulation d'une analyse erronée de la situation.

²¹⁹⁸ ZEIRA, Éli. (1928, Haïfa, Palestine mandataire). Directeur des services de renseignements militaires israéliens, il démissionne après avoir été personnellement mis en cause par la commission Agranat, pour ses négligences et l'évaluation erronée de la situation précédant la guerre israélo-arabe d'octobre 1973. Il est jugé responsable du fiasco militaire israélien

²¹⁹⁹ Né KATCHALSI, Éfraïm (1916, Kiev, Ukraine – 2009, Rehovot, État d'Israël), il est le 4^{ème} président de l'État d'Israël (1973-1978).

dans son kibboutz, que son supérieur Avraham remet aux autorités anglaises (chap. 5-6 ; chap. 7, case 2). Chargé ensuite d'organiser l'entrée clandestine en Palestine de Juifs européens, survivants du génocide juif des années 1941-1945, à partir du port italien de Bari, il coordonne depuis l'Autriche, sous la fausse identité de Yossef Schwartz, avec le Comité de la fuite²²⁰⁰ l'acheminement « en terre d'Israël » depuis la Pologne de 150 enfants juifs orphelins (chap. 8-14). Aidé par le colonel soviétique Ivanov, un camarade de guerre du temps où il combattait en Pologne dans les rangs des partisans, il retrouve les enfants juifs dans un couvent catholique, dont le père supérieur a fait d'eux de « bons chrétiens ». À bord d'un camion de l'armée soviétique et au terme d'une longue et épuisante marche jusqu'à la frontière austro-polonaise, Yosqéh Mayor, les enfants et l'infirmière Miri embarquent pour la Palestine où ils arrivent à Kfar Witkin, après cinq jours de traversée. Une fois les enfants dispersés dans plusieurs kibboutz, Yosqéh Mayor, félicité par le commandant Sadéh, retrouve son kibboutz avec sa nouvelle compagne, Miri (chap. 15-31).

Partie 2

L'État-Major du PALMAH crée à la fin 1947 à Tel Aviv, à la suggestion d'Yig'al Alon, son commandant en chef, un « commando chargé d'exécuter des missions spéciales », notamment lutter contre « la terreur arabe ». Basé au kibboutz Oranim, sur le mont Carmel, au nord de la Palestine, Yosqéh Mayor en devient le chef. Flanké de ses adjoints, Ya'ir et Avi, il forme personnellement les combattants qui travaillent deux jours par semaine et s'entraînent les cinq autres, en leur demandant de garder un secret total sur leurs activités (chap. 1-6). Une fois entraînée et préparée, grâce notamment à une « marche de nuit à travers les territoires arabes », l'unité de Yosqéh Mayor organise et protège un convoi de dix camionnettes blindées et quatre autobus de la compagnie juive Egged, qui doit gagner Jérusalem, chargé de denrées alimentaires. L'opération est un succès : après de multiples incidents, le convoi arrive dans la ville au petit matin (chap. 4-10). Au même moment, le kibboutz de Gouch Etzion est sur le point de tomber, les 35 combattants de l'unité venus le secourir ayant été décimés par les combattants arabes. Chargé de forcer le siège de Gouch Etzion, l'unité de Yosqéh Mayor, aidée par un autre convoi blindé et appuyé par le sixième bataillon du PALMAH, se lance dans l'opération (chap. 11). Les défenseurs de la localité déchargent, en même temps, les cargaisons livrées par un avion de ravitaillement (chap. 12-13). Sous le feu de nombreux combattants arabes installés dans les environs et face au barrage de pierres édifié par ces derniers sur la route Jérusalem-Hébron, une partie du convoi bat en retraite, les blessés et les civils étant rapatriés au lieu-dit de Nabi Dani'el (chap. 14-16 et 17, cases 2, 4). Pour bloquer l'avancée des forces arabes, le combattant Zéroubavel fait exploser, avec à son bord des dizaines de grenades et réservoirs, le blindé-bélier qu'il commande. L'opération suicide où sept blessés sont également sacrifiés, est lancée au cri « que meure mon âme avec les Arabes !²²⁰¹ » (chap. 18). Arrêtés dans leur assaut, les assaillants arabes refluent sous les tirs nourris des combattants juifs, laissant sur le terrain des dizaines de morts (chap. 19). Yosqéh Mayor planifie un raid de représailles pour venger le suicide de Zéroubavel et forcer l'ennemi à se retirer définitivement. Il fait mitrailler des combattants arabes par surprise, cherchant à tuer un nombre maximal d'hommes et à en laisser s'enfuir le moins possible d'entre eux. L'ennemi bat en retraite définitivement après l'intervention d'un avion Piper et le largage de grenades à main sur ce dernier. L'armée anglaise, tout en s'engageant à aider les combattants juifs à sortir du secteur de Nabi Dani'el et à permettre aux blessés d'être soignés, contrevient à sa parole et abandonne aux combattants arabes, les armes qu'ils leur ont remises (chap. 22-24). Les trois cents véhicules du convoi juif ravitaillant Jérusalem, escorté par les hommes de Yosqéh Mayor, sont attaqués le 20 avril par

²²⁰⁰ Soit en hébreu (translittéré en français) *Va'ad ha-briḥah*.

²²⁰¹ L'imprécation lancée par le personnage de Zéroubavel emprunte directement ses sens et contenu à la Bible. Il y est dit en effet, dans Juges, 16, 30, « Que périsse mon âme (ou mon existence, selon les traductions) avec les Philistins. »

des « bandes arabes » commandées par un certain Émile Ghouri²²⁰², au lieu-dit de la porte de la Vallée²²⁰³, près du village de Bait Mahsir²²⁰⁴. Autorisé par Moché Dayan et soutenu par la brigade Harel, Yosqéh Mayor et ses hommes partent conquérir le village arabe de Saris²²⁰⁵. Utilisant la stratégie employée par Josué²²⁰⁶⁻²²⁰⁷ aux temps bibliques pour prendre la ville d'Aï²²⁰⁸, le héros juif abuse Émile Ghouri en faisant rouler des « convois-leurres » ; ce dernier

Case 2, ch. VI²²⁰⁹

1. Résumé de la scène représentée

Yosqéh Mayor fait le guet derrière une haie végétale. Il aperçoit trois silhouettes, dont deux portent un fusil dans leur bras, avancer dans le noir, sur le point d'entrer dans un hangar²²¹⁰.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Cadré en plan américain, dans une case de format légèrement rectangulaire, le personnage de l'Arabe est représenté sur un mode qui interdit d'associer nécessairement ses traits physiques à ceux d'un être humain. Le référent culturel (kéfiéh) est le seul élément qui permet de conclure à son arabité. Associé à l'arme qu'il porte, l'anonyme inconnu est donc un Arabe désireux d'entreprendre une opération violente. Il apparaît sous la forme d'une silhouette noire, sorte d'enveloppe sombre sortie des ténèbres, qui s'engage dans la lumière (le blanc éclatant des murs du hangar). Le trait noir choisi par le dessinateur est rudimentaire, légèrement épais, mis au service d'un graphisme très frustré, utilisé pour souligner les contours des personnages de la scène.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image associée au personnage de l'Arabe (palestinien) est négative. Assimilé à un maraudeur venu commettre une mauvaise action, il est armé, mal intentionné et non identifiable. De son costume noir, ne ressortent que son arme et son foulard, ce qui, dans un contexte de tension judéo-arabe, est synonyme de menace visant l'intégrité physique des Juifs et leurs biens. Incarnation du mal, il fait irruption dans l'univers du bien, limpide et visible, représenté par le héros Yosqéh Mayor, derrière lequel se range le lecteur.

²²⁰² GHOURI, Émile - orthographié aussi Ghouri, Al-Ghouri et Gori, (1907, Jérusalem, Empire ottoman - 1984, Jordanie). Ce leader nationaliste arabe palestinien de confession grecque-orthodoxe joue un rôle primordial en Palestine dès les années 1930 (participation à la guerre de Palestine en 1947) puis en Jordanie après 1960. Également historien, il est l'auteur de *Filastin Abra Sittin Aman* [Soixante ans de Palestine]. Voir entrée glossaire « GHOURI, Émile ».

²²⁰³ Celle-ci est orthographiée, dans leur version translittérée, en hébreu Cha'ar Ha-Gay et en arabe Bab-Al-Wad.

²²⁰⁴ Situé à 9 km de Jérusalem et 2,5 km au sud-est de la localité arabe de Bab-Al-Wad, Bait Mahsir sert de base aux attaques d'irréguliers arabes palestiniens et de légionnaires palestiniens contre les positions du PALMAH et les convois juifs cherchant à ravitailler Jérusalem assiégée. La brigade Harel du PALMAH prend très difficilement le village le 11 mai 1948. Voir entrée glossaire « Bait Mahsir ».

²²⁰⁵ Situé à dix km à l'ouest de Jérusalem, les irréguliers arabes palestiniens qui y habitent, bloquent la route qui mène à Jérusalem. Saris est pris par les unités militaires juives le 16 avril 1948. Voir entrée glossaire « Saris ».

²²⁰⁶ En hébreu, *Yehochou'a Ben Noun*. Josué, fils de Noun, né en Egypte, appartient, d'après le Livre de l'Exode, à la tribu d'Éfraïm. Voir entrée glossaire « Josué ».

²²⁰⁷ L'expression « le stratagème de Josué Ben Noun » contre la ville d'Aï fait référence aux opérations « Ben Noun Alef » et « Ben Noun Bet », deux fiasco militaires juifs complets, malgré leurs références bibliques, survenus les 24 et 25 mai pour le premier et les 30-31 mai 1948 pour le second. Voir entrée glossaire « opérations Ben Noun Alef et Ben Noun Bet ».

²²⁰⁸ La localité d'Aï se trouve sur une route reliant Jéricho à Bèt El. Son nom est évoqué dans la Bible, (Genèse, 12 et 13 ; de Josué 7 et 8 ; Ezra, 2 ; Néhémie, 7). L'archéologie contemporaine situe la ville dans le secteur d'E-Tel, à proximité de Bèt El. Voir entrée glossaire « Aï ».

²²⁰⁹ Dessin 1, partie 1, 1972.

²²¹⁰ Le lecteur, en associant les informations contenues dans les cases précédentes, sait qu'il s'agit du héros juif Yosqéh Mayor et d'une tentative d'intrusion dans le hangar du kibboutz où il vit.

1. Résumé de la scène représentée

Yosqéh Mayor, le héros juif de la série, enserre de son bras droit le cou d'une personne arabe. Celle-ci, prise par surprise, est totalement déséquilibrée par la puissance du mouvement. L'homme présente immédiatement sa reddition à son ennemi, en son nom et celui de ses camarades.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Représenté de face, cadré en plan américain, le corps en train de chuter vers le sol, le personnage est bien bâti, d'une envergure physique semblable à celle du héros juif. Les deux occupent autant d'espace l'un que l'autre dans la case, d'un format de nouveau légèrement rectangulaire. Sans détermination, ni force, il perd immédiatement la partie. De son visage arrondi, qui tranche avec celui anguleux de son ennemi, ressortent deux sourcils droits, noirs et épais, figurés par deux traits courts et larges, deux orbites marquées d'où émergent des yeux écarquillés dessinés sous la forme de deux points noirs (pupilles et direction du regard), une moustache épaisse et noire, de forme légèrement convexe sur laquelle tombe un nez imposant. Sur la joue gauche, des traits noirs font penser à des cicatrices ou des balafres. De toute évidence, l'homme est abasourdi et se rend à son adversaire dès que s'abat sur lui son bras, anticipant une suite qui pourrait lui être encore plus pénible. Il est habillé d'une sorte de costume deux pièces de couleur blanche et d'une chemise de même couleur. Un kéfieh blanc à pois noirs lui couvre le sommet, l'arrière et les parties latérales du crâne, fixé sur son crâne par un *agal* noir décrivant un double tour. L'arrière-fond grisé, sorte de trame au maillage serré, semble être le moyen choisi pour faire ressortir avec encore plus de force, la clarté des vêtements portés par les protagonistes de la scène et focaliser l'intention du lecteur sur l'action figurée dans la case. L'Arabe est éclairé comme le Juif. Une bulle encadre son propos, exprimé en hébreu, sans accent mis particulièrement sur certaines consonnes qui transcrirait, en hébreu, un peu des sonorités gutturales de la langue arabe. L'appartenance ethnico-communautaire ne peut être comprise du lecteur qu'à l'aide des informations communiquées dans les cases précédentes et par le référent culturel « kéfieh ». L'Arabe, face au Juif en cas de confrontation physique, est incapable de répondre à la puissance que lui oppose son adversaire, et qui sert d'une certaine manière, à le mettre en valeur. Il perd tous ses moyens à l'image des doigts de sa main dont la forme fait penser aux serres d'un oiseau de proie, qui, sous l'effet de la surprise, affiche simplement leur dimension quelque peu décharnée et squelettique, illustration de son manque de force et de résistance, dès qu'il est surpris et démasqué.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image, associée au personnage de l'Arabe (palestinien), est négative, physiquement et symboliquement. L'homme est fort dans l'anonymat et les ténèbres de la nuit. Dès que ses adversaires lui imposent une limite à ses forfaits, il devient faible et arrête sur le champ son action. À défaut, il pense déjà à la correction que lui infligera l'ennemi juif qui le démasque. Voleur, il ne cherche finalement qu'à préserver son intégrité physique, fût-ce au prix d'un comportement humiliant : se rendre sans combattre, donner la sensation de n'être qu'un pleutre et associer l'arabité à la défaite et à la passivité.

²²¹¹ Dessin 2, partie 1, 1972.

1. Résumé de la scène représentée

Yosqéh Mayor assène de son poing gauche un direct en pleine figure à l'un des deux, peut-être trois, voleurs arabes. Sous la violence du choc, celui-ci, incapable de résister, part à la renverse, comme son acolyte qui, frappé de la même manière, finit sa chute vers le sol.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (palestinien) est montré sous les traits d'un homme, frappé à coups de poings, par le héros de la série *Yosqéh Mayor*. Cadré dans un plan américain, sur un fond grisé, zébré de filaments blancs, destinés à faire ressortir l'impact du choc, il présente son profil gauche au spectateur. L'homme est vêtu d'une sorte de costume deux pièces fripé et blanc, un kéfieh de même couleur fixé sur le crâne par un *agal* noir, recouvrant le sommet et l'arrière de ce dernier. Son bras droit est tendu vers le ciel, le gauche légèrement plié tandis que son corps chute. Bouche ouverte, sans mention d'une dentition, une épaisse moustache noire à l'extrémité effilée en forme de « guidon de vélo », l'œil gauche disparaît sous son sourcil également noir. La ligne de contour de joue, un menton arrondi et un nez pointu allongé dans l'alignement du front, complètent l'ensemble.

Le texte contredit indiscutablement l'image. En effet, le récitatif évoque des « prises de judo » qui auraient mis à terre les trois voleurs alors que le dessin montre le coup de poing asséné par le héros pour les neutraliser. Sorte de faire-valoir du héros juif, le personnage de l'Arabe incarne, par son comportement, une antithèse de sa puissance et de sa force. Il atteste du passage d'un éthos²²¹³ défensif à un éthos offensif. Jusqu'alors, l'Arabe s'introduisait impunément dans le territoire de la communauté juive. Désormais, son héros l'attaque avant même qu'il ne soit en mesure de réagir. La foudre juive s'abat littéralement sur lui. Le second membre du groupe n'apparaît que sous la forme d'une silhouette aux contours blancs luisants, presque rayonnant, d'autant plus lumineux qu'ils sont placés sur fond noir. Ceux-ci rappellent les dessins à la craie réalisés au sol par un policier marquant la trace laissée par un corps d'un homme allongé, mort ou blessé. Ce deuxième personnage est rendu encore plus impuissant que le premier, toute corporalité lui étant à présent déniée. Son fusil parti dans les airs, s'apprête avec lui à trouver le sol en bout de chute. L'homme est sur le point de disparaître complètement, retournant dans les ténèbres d'où il est venu. Du troisième personnage, le lecteur ne voit qu'une manche blanche d'où dépasse une main aux doigts allongés. Quelques traits incurvés blancs laissent entendre qu'il est lui aussi déséquilibré par le coup ou la prise de judo infligés par le héros juif.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image est négative sur un plan essentiellement symbolique. Aucune déformation physique n'altère le corps de l'Arabe (palestinien). En revanche, la place qui lui est attribuée dans le dessin d'où il est en train d'être « éjecté », exprime son incapacité à résister seul ou collectivement, à un contre trois, à l'action déterminée de son adversaire juif. Il est montré naïvement et schématiquement comme inoffensif et dépourvu de réelle motivation.

²²¹² Dessin 3, partie 1, 1972.

²²¹³ Le terme est envisagé ici au sens d'« habitudes sociales » caractérisant une personne ou un groupe.

Case 5, ch. VII²²¹⁴

1. Résumé de la scène représentée

Le héros Yosqéh Mayor finit de ligoter deux personnes dont l'identité arabe ressort du kéfieh qu'elles portent et des informations contenues dans les cases précédentes de l'épisode. Le troisième personnage, évoqué dans le récitatif, n'apparaît pas dans le champ de la représentation.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (palestinien) est montré sous les traits d'un homme réduit, comme son camarade, à l'immobilité et au silence. Représentés de deux tiers de face pour le premier, il l'est sous son profil droit pour le second. Vêtus de vêtements blancs, chemise, pantalon, et kéfieh fixé sur le crâne par un *agal* noir, leur mutisme est dû aux baillons qu'ils sont contraints de porter, leur paralysie aux cordes entravant leurs membres. De la partie visible de leur visage, ressortent pour le premier, des sourcils noirs, épais et proéminents, des yeux réduits à deux lignes (plissements d'yeux), deux points noirs (pupilles et direction du regard) et un nez de forme triangulaire à l'extrémité arrondie. Le visage du second, vu de profil, ne montre qu'un nez de format triangulaire à l'extrémité pointue, situé dans l'alignement du front et l'orbite gauche réduite à une tache triangulaire noire (sourcils ? paupières ?). La scène révèle une fin d'action (le ligotage du second prisonnier). Déjà vaincus avant même de s'être battus, le seul destin de ces personnages est d'attendre la décision de leur ennemi qui tranchera leur sort. Les deux Arabes et le héros juif sont de taille et de corpulence semblables. Ils occupent approximativement chacun le même espace dans la case. Cette égalité est illusoire car les deux personnages sont ligotés par le vainqueur juif de la confrontation. Elle atteste en réalité d'une menace qui a disparue avec l'arrivée du combattant juif dans la « bataille ». Le mécontentement se lit sur le visage du personnage au premier plan d'autant plus fortement qu'il contraste avec la satisfaction du devoir accompli visible chez le héros juif. En bras de chemise, il achève de les attacher, sans gestes excessifs, témoignage supplémentaire de la position dominante, tant au niveau de la puissance physique qu'intellectuelle, qu'il occupe vis-à-vis de ses adversaires.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image associée au personnage de l'Arabe (palestinien) est neutre sur le plan physique et symbolique. Aucune déformation physique de ses traits n'atteste d'une volonté de rabaisser la personne au-delà de la situation qu'il subit déjà. Le lecteur perçoit cette dernière telle qu'elle est, sans un « brouillage » négatif. La scène et les personnages ont un caractère réaliste, presque documentaire. Le témoin dépeint sommairement l'impossibilité pour les Juifs et les Arabes, à l'époque, de coexister pacifiquement, sauf cas où les seconds sont réduits à l'impuissance, c'est-à-dire, en fait, soumis à l'autorité d'un pouvoir juif.

Case 1, ch. VII²²¹⁵

1. Résumé de la scène représentée

Yosqéh Mayor et Avraham, le responsable de la défense du kibboutz, échangent concernant deux personnes assises par terre, pieds et bras ligotés, genoux repliés et adossés au mur. Avraham, surpris, interroge son camarade sur la présence des deux personnes dans le hangar. Ce dernier l'informe qu'il s'agit des « membres de la bande qui a volé les vaches ».

²²¹⁴ Dessin 4, partie 1, 1972 .

²²¹⁵ Dessin 5, partie 1, 1972.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Deux personnages d'Arabes (palestiniens vraisemblablement) sont représentés sous les traits de deux hommes ligotés par terre, réduits à l'impuissance. Leur arabité ne se déduit que des seuls kéfieh qu'ils portent et des informations concernant leur identité précédemment évoqués. Ces voleurs de vaches sont maintenant réduits à la condition de prisonnier. Le premier, représenté de trois quarts de dos, porte un pantalon, une chemise blanche et un kéfieh de même couleur, tacheté de points noirs fixés sur le crâne par un *agal* noir, faisant deux tours. Le seul élément vestimentaire visible du second est également son kéfieh, fixé de la même manière que son camarade sur son crâne, représenté grisé comme une partie de son visage, son cou et le haut de son thorax. Le premier personnage tourne le dos au lecteur ne lui montrant de son visage que l'extrémité gauche de sa moustache, une partie de sa joue et du menton dessinés parfaitement glabre. Le visage du second ne laisse apparaître que son nez court, de forme triangulaire, placé dans l'alignement du front, prolongé par une moustache noire en « guidon de vélo » et sa bouche. Son œil n'est représenté que par une fente dont il est difficile de savoir s'il s'agit du sourcil ou de la paupière. Le personnage de l'Arabe dans cette scène vit une situation de soumission et d'assujettissement complet. Le bâillon qu'il portait précédemment a disparu. Le troisième comparse, présent auparavant dans le récit, n'est pas représenté. Son absence interpelle le lecteur sur l'intention du dessinateur : s'agit-il d'un oubli ? Subit-il déjà un interrogatoire de la part de son ennemi israélien ? Y-a-t-il eu une difficulté à figurer cinq personnages dans la même case ? Les deux hommes représentés ne sont pas montrés échangeant en hébreu ou en arabe (dans une translittération hébraïque) ; aucune communication n'est établie avec eux. En tout état de cause, ils ne constituent plus la moindre menace pour les héros juifs.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image associée au personnage de l'Arabe (palestinien) est neutre. La scène évoque une réalité, de façon crédible et précise. Aucune dépréciation physique et psychologique de la personne n'en rajoute à l'état d'impuissance dans lequel il est plongé. Leur attitude physique et la place occupée dans l'espace (au premier plan) les humanisent dans une certaine mesure. Le lecteur peut parfaitement se mettre à la place d'une personne capturée, en attente d'une décision que doit prendre son gardien. Le référent culturel et la langue empêchent en définitive de s'y identifier, un constat qui ne signifie pas une impossibilité d'envisager l'aspect humain de leur situation.

Case 2, ch. XV²²¹⁶

1. Résumé de la scène représentée

Quatre combattants arabes, probablement palestiniens, dissimulés derrière des rochers et des buissons, pointent leurs fusil-mitrailleur et fusils sur deux véhicules du convoi en tête duquel roule Yosqéh Mayor. Celui-ci félicite par radio le combattant Zéroubavel pour avoir détruit les deux premiers barrages de pierres placées sur leur route grâce à sa voiture-bélier²²¹⁷.

²²¹⁶ Dessin 6, partie 2, 1973.

²²¹⁷ Les motifs pour lesquels Yosqéh Mayor félicite le combattant ne sont pas précisément évoqués ici mais connus du lecteur, grâce aux informations contenues dans les cases précédentes.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Trois des quatre combattants arabes (palestiniens ?) représentés dans la scène sont montrés de dos en train de guetter le moment opportun pour tuer avec leurs armes, les ennemis juifs à leur portée. Le quatrième est montré au second plan dans une attitude similaire, sous la forme d'une silhouette noire masquée en partie par un arbre. Les trois combattants au premier plan sont montrés à l'identique, physiquement, sur le plan vestimentaire et dans leur comportement. Ils sont tous habillés de blanc, veste, pantalon et kéfieh. Ce dernier est fixé par un *agal* noir décrivant, pour deux d'entre eux, un double tour. Permettant de les identifier comme arabe, il couvre l'arrière et les parties latérales de leur crâne. Représentés de dos, il est impossible de savoir avec certitude s'ils appartiennent à une unité militaire régulière, auquel cas ils porteraient des uniformes, ou s'il s'agit de combattants irréguliers, auquel cas leurs vêtements seraient de nature civile. Trois des quatre hommes portent sur eux une cartouchière en bandoulière et un couteau passé en travers de la ceinture – visible pour l'un d'entre eux seulement. Tous pointent une arme sur leur cible, trois un fusil, le dernier étant allongé derrière son fusil-mitrailleur. Leur activité militaire ne fait aucun doute. Seul le moment où ils dévoileront leur intention meurtrière est incertain. Collectivement réunis sous le vocable « l'ennemi », les Arabes sont capables d'élaborer une stratégie fine, minutieuse et à plusieurs niveaux. Ils gardent un silence total, se dissimulent habilement derrière les arbres et les rochers avec l'intention de surprendre, au moment opportun, leur ennemi juif et de l'anéantir.

L'Arabe est représenté dans cette image comme un combattant qui n'échange pas avec ses camarades dans sa langue maternelle, l'arabe. Il n'en fait pas usage, le dessinateur n'insérant pas en effet de mots dans cette langue, à proprement parler, ni dans une version translittérée en hébreu. Cette absence de mots prononcés par les personnages arabes (montrés pourtant au premier plan) frappe d'autant plus que le lecteur est informé des propos transmis par Yosqéh Mayor à l'un de ses hommes via son poste émetteur-récepteur, alors qu'il se tient à l'arrière-plan. Ce silence s'explique peut-être par le choix de ne pas lui attribuer des sentiments susceptibles d'amener le lecteur à s'identifier à lui. Il a en revanche toute latitude pour saisir le danger mortel qui plane au-dessus des têtes des valeureux combattants juifs.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image associée à l'Arabe (palestinien ?) est négative car même s'il ne subit aucune dépréciation sur le plan physique ou symbolique, son intention est bien d'anéantir son adversaire juif. Il est dessiné avec réalisme à l'image de la situation de guerre dans laquelle il se trouve. La représentation de l'Arabe à certains égards se situe même au-delà du rapport négatif-positif. Les visages ne sont pratiquement pas montrés, comme pour accéder à une symbolisation encore plus forte de l'essence de la guerre : se positionner au mieux soi-même pour détruire l'adversaire désigné dans le conflit. Le combattant juif aurait pu, telle que la scène est construite, occuper la même position que lui, c'est-à-dire attendre le moment opportun, l'œil dans son viseur, que les conditions soient réunies pour abattre son ennemi. Cette inversion des rôles, largement suggérée, suppose aussi que les uns et les autres emploient la même tactique et les mêmes armes ce qui n'est pas le cas car la technologie (jeep, transmission, radio) est du côté de la partie juive.

La volonté de représenter la guerre telle qu'elle est, se ressent aussi de la parité instaurée entre le nombre de combattants juifs et leur vis-à-vis arabes, trois de part et d'autres. Ce constat ne vaut que parce que la case est isolée de la bande dessinée entière. Dès lors qu'elle est réinscrite dans la continuité narrative, le lecteur sait que l'Arabe dans ce combat-là en particulier, appartient à la multitude à laquelle doivent faire face quelques individus déterminés.

1. Résumé de la scène représentée

Quatre combattants arabes (peut-être palestiniens) sont positionnés à distance réduite du bâtiment de Nabi Daniel occupé par leurs ennemis juifs et protégé par quatre canons. Une douzaine de combattants, défendant la bâtisse, apparaissent dans le lointain sous la forme de points noirs placés sur le toit. Les soldats arabes forment une partie infime des « quelque mille Arabes » occupant « les positions autour de la maison²²¹⁹ ».

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (palestinien ?) est représenté sous les traits d'un combattant appartenant à une unité militaire composée, pour ce que le lecteur en voit, de quatre personnes, elles-mêmes relevant vraisemblablement d'un ensemble plus vaste (régiment, population locale armée ?). Trois des combattants offrent leur profil droit au lecteur, le quatrième est figuré de dos. Le combattant au premier plan, montre de son visage une moustache noire et épaisse, un nez court et pointu, une partie de son sourcil noir et un menton partiellement en galoche. Le reste est dissimulé sous un kéfieh blanc fixé par un *agal* noir, tombant sur le haut du dos et les épaules. L'homme porte une veste blanche – peut-être de couleur mais rendue ainsi par l'utilisation du noir et blanc – dont il est impossible de savoir avec certitude si celle-ci fait partie d'un uniforme militaire. La poitrine ceinte d'une cartouchière, sa main droite tient un long fusil. L'essentiel de son corps, que le lecteur imagine allongé sur le sol, est hors-champ. Il s'appuie sur ses coudes, tenant de ses deux mains son arme. Son regard rendu par un point noir est tourné vers le bâtiment qu'il ne quitte pas des yeux. Deux autres soldats arabes apparaissent quelques mètres devant lui, dessinés de manière moins précise, un genou à terre, l'autre jambe repliée à angle droit. Ils pointent leur fusil vers le ciel. Habillés à l'identique de leurs camarades, ils montrent en plus, pour le premier, une ceinture militaire à poches, et une sacoche pour le second. Aucun détail corporel n'est visible pour le quatrième combattant, hormis son buste relevé, placé derrière un imposant fusil-mitrailleur, le doigt sur la gâchette, l'œil dans le viseur prêt à faire feu dans une position de tireur couché. De son arme qui semble, par un effet d'optique, plus grande que lui, il vise le bâtiment de Nabi Daniel et ses occupants. Apparaissant au second plan, le manque de précision graphique ne permet pas de trancher sur son attitude physique : son corps est-il enfoncé pour une grande part dans un trou qu'il aurait creusé dans le sol ou le haut de sa poitrine est-il simplement relevé en appui sur ses coudes, le corps étant allongé par terre ?

La dichotomie texte-image est si forte qu'elle dépasse la simple différenciation des composantes d'une case de bande dessinée. À l'image, quatre combattants sont dessinés dont deux en position d'attente. Dans le cartouche en revanche, le texte évoque le millier d'Arabes entourant le bâtiment et prêt à donner l'assaut. Le texte dans une bulle attribuée à l'un des combattants juifs, invisible dans le dessin, évoque une avancée des combattants arabes vers le blindé-bélier.

L'ordre de Yosqéh Mayor interdisant d'ouvrir le feu avant que les combattants ne s'approchent du bâtiment qu'il défend, n'est pas non plus évoqué dans le texte. Cadrée dans un plan d'ensemble, la construction de la scène privilégie une réalité dominée par une parité (fictive) entre combattants juifs et arabes : quatre blindés d'une unité juive face à quatre irréguliers arabes. Leurs camarades n'apparaissent pas dans le champ de la représentation ; une quinzaine de points noirs figurent à l'inverse, les combattants juifs. Les Arabes possèdent donc le matériau humain et les Juifs l'armement lourd. Ces derniers paradoxalement sont

²²¹⁸ Dessin 7, partie 2, 1973.

²²¹⁹ Voir texte dans le cartouche de la case.

numériquement plus nombreux que les premiers (quinze contre quatre). Le dessinateur en réalité suggère un rapport de type David et Goliath : la figure du premier se dessinant derrière les quatre blindés et les quinze combattants juifs, celle du second étant laissée à l'imagination du lecteur, un avant-goût de la multitude arabe lui étant précisément montré. David ne semble pas ici devoir sortir vainqueur de sa confrontation avec Goliath. La construction de la scène privilégie une fois de plus, la volonté de montrer le danger mortel qui guette les valeureux combattants juifs.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image associée au personnage de l'Arabe (palestinien), est neutre sur le plan physique, psychologique et symbolique. Aucun rabaissement de sa personne n'intervient dans le champ de la représentation. Le prisme idéologique qui apparaît au détour des textes placés dans le cartouche et les phylactères ne suffit pas à justifier une catégorisation négative de l'image. Quatre soldats attendent le moment opportun pour partir à l'assaut d'une position tenue par leur ennemi juif, prêts autant qu'eux à y laisser leur vie, une situation classique des guerres juéo et israélo-arabes.

Case 4, ch. XIX²²²⁰

1. Résumé de la scène représentée

Un groupe de huit combattants arabes (probablement palestiniens) se lance à l'assaut d'un bâtiment tenu par au moins une douzaine de combattants juifs, représenté par des points noirs sur le toit de ce dernier en hurlant : « Sur eux !²²²¹ ». L'un d'entre eux gît déjà au sol, les bras en croix, probablement mort, son fusil à ses côtés. Un deuxième finit de tomber par terre, touché par un tir provenant de la bâtisse. Les six autres continuent leur course, certains tirant l'arme à l'épaule vers leur objectif, d'autres avançant le fusil tenu à l'oblique contre leur poitrine. Les défenseurs de la position sont soutenus par deux canons (ou un canon et un blindé) qui tirent sur les assaillants. Des cris s'élèvent du lieu indiquant, pour l'un, qu'un soldat est blessé et pour l'autre, rapportant l'ordre donné à un certain Avi de tirer au mortier quelques obus éclairants.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (palestinien ?) est représenté sous les traits d'un assaillant se précipitant vers un objectif militaire dans le but d'en capturer ou d'en tuer ses occupants. Le groupe auquel il appartient comprend huit soldats, dont quatre portent un kéfiéh fixé sur leur tête par un *agal* noir, et des vêtements probablement militaires deux pièces. Une cartouchière et un fusil complètent leur tenue. Les quatre autres, placés à l'arrière-plan, représentés de façon imprécise donnent l'impression de n'être que des ombres aux traits flous, proches de silhouettes à peine ébauchées.

Protagonistes d'une scène de guerre, les Arabes et les Juifs sont mis sur un même pied d'égalité. Le lecteur ne peut s'identifier au personnage de l'Arabe, juste saisir le péril mortel qu'il incarne et sa détermination sans faille. Celui-ci ne parle pas, son cri de guerre « Sur eux ! » n'est mentionné que translittéré en hébreu, dans le cartouche de la case. L'hébreu est le lien unissant le dessinateur, le lecteur et les personnages du récit créé par le premier et déchiffré par le second.

L'Arabe se déplace dans un espace ouvert (au premier et au deuxième plan du dessin, les plus proches de l'œil du lecteur). Il a le nombre pour lui car, de façon surprenante, à nouveau la parité Juifs/Arabes est presque respectée. Sa capacité à faire sortir, mort ou vif, l'ennemi juif

²²²⁰ Dessin 8, partie 2, 1973.

²²²¹ L'expression arabe « *aleihoum* », dans sa forme translittérée en hébreu, figure dans le cartouche de la case.

de la position qu'il souhaite conquérir est d'autant plus forte qu'il est lui-même disposé à mourir pour atteindre cet objectif. Son rapport à la mort est paradoxal : tué, il permet au Juif de survivre à la bataille qui l'oppose à lui ; mais compte tenu du rapport numérique favorable, en définitive sa mort rapproche aussi celle de son ennemi juif. À un moment donné, les munitions s'épuiseront, le petit groupe de combattants juifs s'effondrera et les vagues d'assaillants arabes continueront de déferler.

La construction de la scène résonne comme un appel lancé au lecteur à soutenir les membres de sa communauté assiégée, comme s'il prenait à revers symboliquement, de par sa position, l'ennemi arabe. Il regarde d'abord celui-ci puis ses compatriotes juifs en sachant que malgré la situation périlleuse dépeinte, sa communauté d'appartenance va triompher.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image associée au personnage de l'Arabe palestinien est neutre. L'irrégulier arabe fait preuve de la même motivation que son ennemi juif au moment de donner l'assaut à sa position ; tous deux ne craignent pas la mort, certains de leur victoire. Il ne faut pas faire de quartier dans cette scène de guerre dans laquelle les protagonistes peuvent être interchangeables. Le lecteur considère la situation différemment selon le camp pour lequel il prend parti et/ou il appartient.

Ce caractère neutre est battu en brèche par d'autres éléments, insuffisants néanmoins pour inverser cette catégorisation. La maîtrise technologique fait défaut au combattant arabe, tout au moins dans cette case : les combattants juifs possèdent des obus éclairants, un char et un canon, à l'inverse de leurs adversaires arabes. L'organisation interne du groupe des irréguliers arabes n'apparaît pas contrairement à leur ennemi qui compte dans ses rangs au moins un infirmier.

Case 1, ch. XXII²²²²

1. Résumé de la scène représentée

Quatre combattants arabes dansent, ivres de joie et de bonheur, autour d'une camionnette blindée en train de flamber dans l'incendie qu'ils ont vraisemblablement allumé. Ils brandissent leurs fusils vers le ciel, célébrant la victoire sur l'ennemi (sous-entendu juif), tandis que des flammes et une fumée immenses s'élèvent dans la même direction.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (vraisemblablement palestinien) est représenté sous les traits d'un combattant dont le fusil, canon tourné vers le ciel et sangle pendante vers le sol, symbolise la force du sentiment de joie éprouvé face à ce qu'il considère comme étant une formidable victoire : l'incendie d'une camionnette blindée ennemie, avec peut-être ses passagers à l'intérieur. L'arme ne possède pas ici la valeur d'un moyen de destruction mais celle d'un instrument permettant de célébrer, dans une sorte d'extase, la mort de l'adversaire. Les combattants fêtent la destruction des « camionnettes en flamme²²²³ ». Il est impossible de savoir si le véhicule est vide au moment de l'incendie ou si ses occupants sont morts où encore en train de mourir à l'intérieur. Une petite fête est organisée autour d'un véhicule en flamme, sans pour autant qu'on sache ce qui est réellement célébré : la mort des passagers juifs, la défaite de l'ennemi, la destruction d'un convoi de ravitaillement, voire même le maintien du blocus de Jérusalem. En tout état de cause, la dimension du « bûcher » dans le dessin est très présente ; la crémation à laquelle procèdent les combattants arabes possède une dimension « païenne ».

²²²² Dessin 9, partie 2, 1973.

²²²³ Selon les termes contenus dans le cartouche de la case, bien qu'un seul véhicule soit représenté dans le dessin.

L'irrégulier, au premier plan, montre au lecteur son profil gauche. De son visage ressortent avant tout un sourcil et une moustache en forme de « guidon de vélo » noirs et épais, un œil grand-ouvert, un point noir signifiant la pupille et la direction du regard prolongé par une petite zone blanche figurant le globe oculaire et une paupière ouverte et détaillée. À ces détails, se rajoutent un nez allongé à la verticale de forme triangulaire avec une extrémité arrondie et un menton étiré dans le même sens dont le bout est également rond. Sa bouche est ouverte, peut-être pour suggérer ses hurlements de joie, et laisse apparaître la dentition supérieure, schématiquement représentée par un rectangle blanc. Les flammes gigantesques et la colonne de fumée que dégage la combustion semblent littéralement prolonger son visage, voire sortir partiellement de ce dernier, comme s'il s'agissait d'une sorte de lance-flamme. Trois autres personnages sont représentés à l'arrière-plan, deux d'entre eux brandissant également leur fusil vers le ciel, le troisième les accompagne dans le même geste avec son sabre, son fusil en bandoulière dans le dos.

Leur arabité ne se déduit qu'à partir des informations fournies dans les cases précédentes et les liens qu'ils entretiennent avec le personnage au premier plan. Le dessin montre les personnages, tels des silhouettes dont le caractère humain n'est reconnaissable que grâce à leurs formes verticales, leurs bras tendus en l'air et leurs pieds plantés dans le sol. L'un d'entre eux danse, sa jambe gauche levée. Un profond sentiment de déshumanisation prévaut dans la représentation de ces trois personnages. Celle-ci les présente comme des insectes bipèdes, voire des créatures extraterrestres. La dimension humaine est associée à leur fonction de soldat, ceux-ci semblant avoir muté et être devenu des créatures à peine identifiables.

Le dessinateur insiste à l'intention du lecteur sur la dimension de la carbonisation des corps présente dans tout l'incendie, dès lors que des hommes figurent parmi les victimes. Celle-ci semble avoir déteint sur les trois personnages. L'aspect sacrificiel le dispute dans cette scène à l'évocation d'un enfer sur terre, dont les représentants auraient la forme de ces trois créatures étranges, au milieu de flammes dont on ne sait si elles ont été allumées par les combattants arabes eux-mêmes ou s'il s'agit d'un incendie déclenché par les réservoirs d'essence du fourgon blindé de l'armée juive, visés par ces derniers, et qui se seraient enflammés.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image associée au personnage de l'Arabe (palestinien ?) est négative en tout point : physiquement, psychologiquement et symboliquement. Le corps de trois des personnages est déformé, ne laissant d'humain qu'un vague contour extérieur. Ils célèbrent avec leur quatrième camarade la destruction par le feu du véhicule ennemi et peut-être de ses passagers juifs, c'est-à-dire le refus de conserver intact quelque chose qui leur appartient. La destruction est fêtée par tous les moyens : le feu, l'arme blanche et les armes à balles. Ironiquement, cette manifestation de joie répond à un leurre auquel les « célébrants » se sont laissés prendre, grâce à un stratagème ingénieux conçu par leurs ennemis et évoqué précédemment. Le coût humain acquitté par ces derniers n'est pas mentionné. Celui en revanche que s'apprête à payer les Arabes, quelques cases plus loin, sera très lourd : des centaines d'hommes tués et le village où leurs forces stationnent conquis et occupé par leur adversaire juif.

1. Résumé de la scène représentée

Yosqéh Mayor et quatre de ses hommes ouvrent simultanément le feu sur des combattants arabes en train de fêter un heureux événement autour d'un brasier géant²²²⁵. Le tumulte selon les termes contenus dans le cartouche, les empêche d'entendre le cri de guerre, sans équivoque, lancé par Yosqéh Mayor « Feu ! Feu ! Sur eux ! », et l'ordre, tout aussi explicite, de son second : « Ne les laissez pas s'échapper ! ».

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (vraisemblablement palestinien) est représenté sous les traits d'un homme en train de mourir, exécuté par son ennemi juif durant un épisode sanglant de la guerre qui les oppose. Il fait partie d'un groupe de cinq combattants, un choix du dessinateur, souhaitant mettre en scène une parité Juifs-Arabes dans cette case. Les assaillants juifs sont vraisemblablement plus nombreux car, même déterminés, il est peu probable qu'ils se lancent à cinq à l'assaut d'une base ennemie entière. Les cinq Arabes ne représentent que quelques-uns des combattants stationnés dans le village attaqué. Ils figurent à eux tous seuls les centaines de morts que l'attaque juive provoque.

Giora Rothman montre une guerre à hauteur d'homme mettant aux prises deux communautés, désireuses autant l'une que l'autre, d'anéantir son adversaire. Les Arabes personnifient ce temps de la guerre où il ne faut pas faire de quartier, ni de prisonniers. Trois des cinq personnages sont identifiables avec quelque précision. Deux d'entre eux serrent encore leur fusil dans leurs mains, le troisième tend, dessiné en silhouette, son bras vers le ciel, peut-être déjà touché. La physionomie des deux autres combattants est défigurée. Comme esquissés, le dessinateur traduit dans sa représentation la vision qu'en ont leurs adversaires juifs, prenant également en compte la position occupée par le regard du lecteur. L'effet distordant des flammes explique peut-être la déformation des corps dans la représentation qui en est donnée. Le kéfieh porté par l'un des combattants – celui figuré avec le plus de netteté – est le seul élément (vestimentaire) témoignant de l'arabité des personnages. Les informations contenues dans les cases précédentes et ultérieures, ne laissent aucun doute à ce sujet.

L'attaque des combattants juifs est assimilable à l'exécution en règle de soldats ennemis. Le réalisme avec laquelle elle est décrite, violent et cauchemardesque, est un choix artistique et idéologique : les Arabes pourraient parfaitement occuper la place de leurs ennemis juifs, celle d'un peloton d'exécution et leurs ennemis juifs la leur – celle de combattants exécutés. Ces deux groupes ne peuvent coexister sur le même territoire. Pour que l'un continue d'y exister, l'autre doit être totalement anéanti. Le passé de partisan du héros, les combats cruels auxquels il a participé en Biélorussie contre l'occupant allemand et la machine de guerre nazie, plaident en faveur d'une transposition de la situation qu'ont connue des Juifs tombés sans discernement et souvent sans réaction quelques années plus tôt, dans un contexte totalement différent. À présent, les Arabes subissent le même sort.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation des images associées au personnage de l'Arabe (palestinien ?) est négative à tout point de vue. Celui-ci meurt en effet en victime passive, conséquence de la stratégie minutieusement suivie par son ennemi juif. Il appartient à un groupe dont les membres pour la plupart ont les traits déformés. L'Arabe s'incline devant la supériorité de son ennemi à force de célébrer sa (fausse) victoire remportée à ses dépens. Il en oublie les règles élémentaires de

²²²⁴ Dessin 10, partie 2, 1973.

²²²⁵ Le lecteur sait depuis quelques cases qu'il s'agit d'une victoire que les combattants arabes pensent – à tort - avoir remportée sur leurs ennemis juifs, matérialisée par l'un des véhicules du convoi juif (un leurre) en train de brûler.

prudence et n'anticipe pas une quelconque contre-attaque de l'adversaire toujours possible. À nombre égal de combattants, il cède devant la domination de son adversaire (physique et psychologique).

Case 1, chapitre XXIII²²²⁶

1. Résumé de la scène représentée

Quatre personnes dessinées sous forme de silhouettes – que le lecteur sait être des combattants juifs, grâce aux informations mentionnées dans les cases précédentes et dans le récit – font feu depuis une bâtisse de pierres éventrée sur des assaillants arabes. Ceux-ci sont arrivés à proximité²²²⁷ de cette dernière, située en haut d'une colline qu'ils souhaitent conquérir.

À l'image, deux d'entre eux fuient le lieu aussi rapidement qu'ils le peuvent, un troisième gît déjà au sol, probablement tué. Les combattants juifs tirent sur leurs assaillants pour les empêcher de battre en retraite. Un avion de type Piper²²²⁸, arrivé en renfort, les seconde dans la défense de la bâtisse en larguant – selon le texte – des grenades à main sur leurs ennemis.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (probablement palestinien) est représenté sous les traits d'un homme vêtu d'une tenue deux pièces, probablement militaire. Les deux combattants, encore vivants, sont coiffés d'un kéfieh fixé sur leur crâne par un *agal* noir à double tour. L'un d'entre eux et le combattant gisant sur le sol portent des chaussures montantes.

Cadré dans un plan de demi-ensemble²²²⁹, les deux fuyards agrippent leur fusil à deux mains, leur camarade mort ayant encore le sien dans la gauche. Le combattant au premier plan, de trois quarts face, offre seul son visage au regard du lecteur. Un kéfieh l'encadre, couvrant le haut, l'arrière et les parties latérales du crâne. Le nez imposant, triangulaire à l'extrémité arrondie, sépare la partie dans l'ombre de celle visible par le lecteur. Son expression faciale traduit sa grande peur d'être fauché par les balles ennemies. L'œil gauche – un point noir – regarde dans le vague, au milieu d'une orbite, figurée sous la forme d'un arrondi noir. La bouche est ouverte, sans représentation d'une dentition. Deux petites rides au milieu de la joue gauche et une autre plus marquée à hauteur de tempe disparaissent partiellement sous le kéfieh (peut-être une cicatrice), attestent d'une crispation musculaire du visage, mélange de tension et de détermination. Le deuxième combattant est dessiné à contre-jour, visage, bras droit, fusil et jambes étant représentés ombrés. Son visage est devenu une sorte de masque sombre. Entré dans la lumière lors de son « assaut triomphal », l'homme retourne dans les ténèbres, refluant sous l'action combinée de tireurs juifs et d'un avion appelé en renfort par l'ennemi juif. Cette description vaut pour les deux hommes vivants, saisis dans leur fuite, que visent leurs ennemis juifs depuis la bâtisse où ils se trouvent maintenant. L'avion Piper les pourchasse également pour les empêcher de fuir. Les informations contenues dans le cartouche et l'un des phylactères contredisent en partie le contenu de la scène elle-même. Elles complètent celle déjà figurée en amont – la position des combattants arabes proches de la bâtisse – et anticipent celle dépeinte ultérieurement (l'intervention de l'avion).

Le texte et l'image concordent uniquement pour l'information mentionnée dans le second phylactère. Les occupants de la bâtisse déclenchent effectivement un feu nourri, non plus seulement pour repousser l'assaut des combattants arabes mais pour leur interdire la retraite en

²²²⁶ Dessin 11, partie 2, 1973.

²²²⁷ D'après le texte contenu dans le cartouche de la case.

²²²⁸ L'avion est désigné sous le terme de Primous dans la bouche de l'un des combattants juifs.

²²²⁹ Le plan de demi-ensemble cadre, en commençant à les individualiser, un ou plusieurs protagonistes de la scène dessinée au milieu du décor. Vision d'ensemble de cette dernière, il montre les protagonistes, l'action et leur environnement physique et social et leur mode d'interaction et d'inscription dans la continuité narrative.

les tuant. De l'Arabe mort, le lecteur ne voit pas le visage, l'angle de vue choisi le dissimulant volontairement. Gisant sur le sol, les jambes écartées, le pied gauche à la verticale et maintenant sa jambe en partie soulevée, l'homme est montré dans ses derniers instants. Il porte la même tenue deux pièces, chaussures et armes que ses camarades. Le référent culturel, le kéfieh, qui sert habituellement à exprimer l'arabité des personnages, est absent. Le combattant n'est maintenant qu'un cadavre après avoir été frappé par les balles de son ennemi. L'information fournie dans le cartouche et son lien avec les fuyards, atteste seule de son identité.

Le texte écrit en hébreu impose une lecture de la case dans le sens droite-gauche. Il contredit celui de l'action elle-même représentée dans la case qui progresse en sens inverse, partant du phylactère gauche (les tirs nourris) et finissant par la fuite des combattants (au premier plan, près du bord cadre inférieur).

Les personnages abandonnent leur état de bonheur absolu né d'une victoire qu'ils pensent totale et que leur ont promis l'importance numérique du groupe auquel ils appartiennent et leur capacité à détruire des véhicules ennemis. Ils connaissent la mort, la défaite et la fuite éperdue. Leur destin est scellé, ils ne sortiront pas vivants du secteur.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image associée au personnage de l'Arabe (probablement palestinien), est totalement négative. L'homme bat en retraite sous la puissance de feu imposée par son ennemi juif, malgré un rapport numérique équilibré dans la scène (quatre combattants juifs, trois combattants arabes). Son infériorité au plan technologique est patente. Il ne dispose pas d'un avion, moyen utilisé par son adversaire pour remporter la victoire. Il s'enfuit de façon désorganisée, un combattant partant vers la gauche, un autre vers la droite, le troisième gisant mort au sol. Cette impression est d'autant plus frappante que leurs adversaires sont unis et coordonnent leurs tirs au moment où ils les prennent pour cible. L'Arabe, pour le premier personnage, n'a pas de visage, la tête enfoncée dans le sol, celui du deuxième n'est pas identifiable, son visage voilé de noir, le troisième en partie dans la pénombre exprime sa peur d'être tué comme son camarade.

Case 2, chapitre XXIII²²³⁰

1. Résumé de la scène représentée

Un avion de type Piper reprend de l'altitude après avoir largué des grenades sur ou à proximité de combattants arabes. L'un d'entre eux, touché par la déflagration, lâche son fusil, son corps figé dans un dernier mouvement préfigurant sa désintégration complète. L'appareil poursuit sa trajectoire et lâche depuis le ciel une autre grenade sur un groupe de trois soldats en train de fuir.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (probablement palestinien) est représenté sous les traits d'un homme qui s'apprête à mourir de façon imminente, victime d'un largage de grenades effectué par un avion ennemi. Ses trois autres camarades, pourchassés par le même appareil, sont sur le point de connaître le même sort. Cadré dans un plan d'ensemble, le combattant, au premier plan, a les traits d'un homme saisi et presque soulevé par la violence de la déflagration causée par l'explosion des grenades jetées sur lui. Des objets, de la terre, des membres humains sont déjà mis en pièces. L'explosion fait écho, visuellement, à celle du camion-bélier déclenchée volontairement quelque temps plus tôt par son occupant juif, un suicide destiné à bloquer

²²³⁰ Dessin 12, partie 2, 1973.

l'avancée ennemie²²³¹. Le fusil lâché montre qu'il s'agit de l'un des assaillants précédemment évoqués. Son arabité ressort du kéfieh qu'il porte. Entièrement coloré de noir, le corps strié de blanc par endroits, le personnage semble avoir été exposé à des rayons x. Ceux-ci montrent de lui le début du squelette qu'il deviendra s'il meurt sans être totalement disloqué. D'un temps où il tient une position et joue un rôle au-dessus du sol (un assaillant, un danger pour le combattant juif), il bascule dans un autre temps où il reposera sous terre. Son squelette, esquissé par le dessin, précède la fragmentation de son corps. La chair est déjà traversée et carbonisée. La grenade qui lui est destinée agit comme une petite bombe, projetant sur lui des fragments de métal et les débris du lieu qu'elle frappe. L'effet de souffle provoqué par la libération des gaz lui est fatal. Il se crispe, les mains ouvertes, les doigts comme des crochets dans un dernier mouvement, avant d'abandonner le monde des vivants. La violence de l'impact et la proximité du lieu où tombe la grenade laissent peu de doutes sur l'aspect de son corps au final : des lambeaux de chair éparpillés dans le secteur. Les effets militaires permettront, peut-être, son identification.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image associée au personnage de l'Arabe (palestinien ?) est négative sur les plans symbolique, comportemental et physique. Son destin est de fuir, se soumettre à la supériorité militaire de son adversaire et sa maîtrise des airs, et d'être dans l'incapacité à réagir en s'opposant à lui. Bientôt réduit en poussière, il redevient poussière dans la terre.

Face au démembrement probable de son corps, l'unité des combattants juifs qui vont lui survivre, grâce à lui, sera reconstituée après sa mort. L'adversité arabe n'existera plus. Les traits défigurés de l'homme n'offrent pas de possibilité au lecteur de s'identifier à la souffrance du combattant ennemi, juste peut-être d'être un peu fasciné par l'image d'un corps si violemment transformé par une attaque à la grenade. Quelque chose de morbide transparait de la précision avec laquelle celle-ci est relatée. La mort de l'adversaire est une source d'effroi qui place nécessairement le lecteur à distance. Il ne veut ni connaître son sort, ni subir les effets des bombes ennemies. Sans soutien aérien et dans un rapport très distant et dépourvu de la technologie et de l'organisation caractérisant son ennemi, il est condamné à la défaite.

Case 4, chapitre XXIV²²³²

1. Résumé de la scène représentée

Dix combattants arabes (probablement palestiniens) armés arrivent en marchant à proximité de la bâtisse occupée par leurs adversaires juifs, personnifiés ici par les personnages de Yosqéh Mayor et son second, Ya'ir. À peine dix mètres²²³³ les séparent les uns des autres. Ya'ir ordonne aux combattants, absents de l'image, de réunir leurs armes au centre de la pièce. Yosqéh Mayor résume pour lui-même la situation : une trahison des Anglais qui ont laissé les Arabes s'approcher et la soumission maintenant à leur bon vouloir.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (peut-être palestinien) est représenté sous les traits d'un homme appartenant à un groupe d'au moins dix combattants. Celui-ci semble ne constituer qu'une petite partie de la force militaire mobilisée par les Arabes pour venir prendre possession du lieu. Tous portent un fusil, les uns en bandoulière, les autres à l'épaule ou encore latéralement, à hauteur de ceinture, agrippant chacun son arme à deux mains. Cinq des personnages sont représentés de façon plus ou moins identifiables, les autres ne l'étant qu'en silhouette. Les traits

²²³¹ La scène est montrée quelques cases auparavant.

²²³² Dessin 13, partie 2, 1973.

²²³³ D'après le texte contenu dans le cartouche de la case.

du visage, pour l'un d'eux seulement, sont précisément détaillés : en ressortent deux yeux – figurés par deux minuscules points noirs, un nez - une petite tâche noire fine et allongée - et un ensemble bouche-moustache représenté par un arrondi noir. Les autres personnages n'ont droit qu'à une vague esquisse de visage, le dessinateur privilégiant la marche en avant de tout le groupe, plutôt que les particularités de chacun.

Le kéfieh coiffant la tête de cinq combattants révèle visuellement leur identité arabe, un constat corroboré par l'expression « les Arabes » mentionnée dans le cartouche et le phylactère exprimant les pensées de Yosqéh Mayor. Les cinq combattants précisément dessinés marchent lentement, sans intention agressive particulière. L'horizon est définitivement bouché pour les héros juifs, au sens propre comme au sens figuré. Leurs adversaires arabes occupent le terrain qu'ils ont désormais abandonné, une situation acceptée par l'un des personnages juif, Ya'ir, qui s'adresse littéralement au lecteur.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image associée au personnage de l'Arabe (probablement palestinien) est positive à tout point de vue, sur le plan physique et symbolique. Rien ne laisse augurer d'un tel constat compte tenu du contexte figuré dans la scène. Aucune déformation physique n'altère le corps du personnage, ni non plus sur un plan psychologique ne le dénigre ou le rabaisse. L'Arabe est capable d'arriver à moins de dix mètres d'une bâtisse jusque-là tenue par ses adversaires juifs, sans faire usage de ses armes, ni souhaiter les tuer. Il exploite les avantages d'une situation favorable dont le bénéfice lui est offert par le représentant des forces armées anglaises, absentes du dessin.

Le lecteur associe la scène représentée aux informations contenues dans les cases précédentes pour comprendre les raisons pour lesquelles l'Arabe se retrouve en aussi bonne position. Un seul « bémol » idéologique ternit la catégorisation. Le personnage de l'Arabe gagne « sur tapis vert » la bataille, grâce à un accord négocié entre un officier anglais et le commandant de l'unité spéciale juive. La victoire ne couronne pas un affrontement d'homme à homme, ni l'emploi de stratégies intelligentes, ce qui, dans une bande dessinée héroïque, pourrait revenir à catégoriser négativement le comportement du personnage.

Case 5, chapitre XXIV²²³⁴

1. Résumé de la scène représentée

Deux combattants arabes (palestiniens ?) récupèrent les armes que les défenseurs juifs d'une bâtisse abandonnée ont remises à un officier anglais. Celui-ci les leur donne, bien qu'il se soit engagé à les restituer ultérieurement à leurs propriétaires. La trahison est dénoncée par les combattants juifs au moment où ils évacuent l'endroit, à bord de véhicules blindés anglais.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (vraisemblablement palestinien) est représenté sous les traits d'un homme armé en train de récupérer des armes sous l'œil bienveillant d'un officier anglais qui lui permet d'en prendre possession. Son visage souriant témoigne de la satisfaction éprouvée devant la décision qu'il a prise. L'Arabe se réjouit également de voir son potentiel militaire s'accroître et celui de son ennemi accessoirement diminuer. Représenté avec l'un de ses camarades, cadré comme lui à hauteur de thorax, il affiche des caractéristiques physiques et vestimentaires similaires à celles de son camarade. Les deux hommes sont dotés d'un équipement militaire semblable. Le premier, de trois quarts face, présente un visage buriné, dont la partie inférieure gauche est sillonnée de rides. Deux sourcils noirs proéminents sont mis

²²³⁴ Dessin 14, partie 2, 1973.

en évidence, celui de gauche de forme convexe, le droit disparaissant sous un kéfieh. Sa moustache, aux extrémités effilées et légèrement arrondies, est noire et droite. Elle domine un nez allongé aux narines évasées. Ses yeux rieurs sont plissés, dessinés d'un trait noir, un point de même couleur au milieu de celui-ci, l'œil de gauche étant plus ouvert que l'autre. Une bouche fermée, la lèvre inférieure saillante et un menton arrondi complètent l'ensemble. Le second combattant, montré sous son profil gauche, présente un visage marqué par un épais sourcil noir et arrondi, et son œil droit ouvert, rendu d'un point noir prolongé par une paupière et des cils, figuré avec précision. L'œil est serti dans une orbite rendue par un trait fin. Le nez assez fort, de forme triangulaire à l'extrémité arrondie, tombe sur une moustache épaisse et noire. La bouche ouverte est édentée, son menton court arrondi. Les deux hommes ont la tête couverte d'un kéfieh fixé dessus par un large *agal* noir faisant un double tour.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image associée au personnage de l'Arabe (palestinien ?) est positive. Aucune déformation physique et comportementale ne vient le déprécier. L'homme entre en possession d'une position défendue par les combattants juifs, après avoir été tenu en échec trente heures durant²²³⁵. Récoltant les fruits d'un accord d'évacuation conclu entre l'officier anglais et ses ennemis juifs, il s'apprête à récupérer ses armes ; ne s'en servant pas, il se soumet à l'autorité anglaise et laisse partir ses ennemis à bord de blindés mis à sa disposition. L'irrégulier comprend implicitement que sans combattre, le rapport de forces lui devient favorable. Il n'attaque pas ses ennemis juifs car il emporte autrement la partie. Il ne s'en prend pas non plus aux représentants chargés du maintien de l'ordre en Palestine. La duplicité de l'officier anglais ne signifie pas la sienne. Le contenu de la case ne permet pas *stricto sensu* de conclure à une utilisation des armes juives contre leurs anciens propriétaires, bien qu'elle semble vraisemblable.

Chapitre XXV (une case) - Chapitre XXVII (3 cases) - Chapitre XXVIII (2 cases)

Une synthèse²²³⁶

La suite de cette scène²²³⁷ montre l'Arabe palestinien dans sa capacité à tendre avec succès des embuscades contre ses ennemis juifs en train de rouler à bord de convois destinés à ravitailler Jérusalem assiégée. La catégorisation négative de la représentation de l'Arabe palestinien découle de sa capacité à mettre en échec le projet des combattants juifs et à la force et à l'intelligence dont il témoigne à ce moment là²²³⁸. La représentation de l'Arabe (vraisemblablement palestinien) est catégorisée positive dans les cases suivantes où il est figuré en raison de sa capacité cette fois à jouer un rôle décisif dans l'affrontement avec son ennemi juif, sans faire usage de ses armes. Ce faisant, il met en avant son intelligence et se retrouve mis sur un même pied d'égalité avec son adversaire. Cette faculté est aussi mise en valeur par la représentation du combattant (palestinien) montant avec assurance et force son cheval. Jamais déformé physiquement ou psychologiquement, dans un dessin esthétiquement de grande qualité²²³⁹. Cette catégorisation positive souffre néanmoins d'un bémol : l'ennemi juif l'espionne et, prenant un temps d'avance sur lui, organise un leurre qui lui permettra de l'affronter et ultérieurement de la vaincre. Le lecteur l'apprend ensuite.

²²³⁵ Une information contenue dans le cartouche de la case.

²²³⁶ Dessins 15-20, partie 2, 1973.

²²³⁷ Case 5, chapitre 24, partie 2.

²²³⁸ Chapitre 25.

²²³⁹ Chapitre XXVII.

Case 1, chapitre XXIX²²⁴⁰.

1. Résumé de la scène représentée

Le commandant des forces arabes palestiniennes, Émile Ghouri²²⁴¹, réunit quatre de ses « courageux combattants » pour leur apprendre que les Juifs font passer « sous leur nez » des convois destinés à secourir la ville de Jérusalem assiégée. Ceux-ci, selon lui, rencontrent des difficultés à Cha'ar Ha-Gay.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe palestinien est représenté sous les traits du commandant d'une unité militaire. Cadré en plan américain, de face, il est coiffé d'un kéfieh de couleur blanche fixé sur son crâne par un *agal* noir, décrivant deux tours. Celui-ci lui sert le visage, enveloppant le sommet, les côtés et l'arrière du crâne, tombant sur l'épaule gauche et le haut du thorax. Le chef arabe porte une sorte de tunique militaire à manches longues sur laquelle semblent être accrochés un insigne et des décorations. Le vêtement est enfoncé dans un pantalon, serré à la taille par une large ceinture à laquelle pend un étui de pistolet. Une cartouchière lui barre la poitrine en diagonale, de droite à gauche. Les bras croisés dans le dos, l'homme affiche un visage anguleux et buriné d'où ressortent des yeux noirs enfoncés disparaissant sous d'épais sourcils de même couleur, un nez allongé à la verticale de forme triangulaire à l'extrémité pointue, une moustache noire convexe très fournie dominant une bouche réduite à un minuscule trait noir²²⁴². Un menton affirmé et deux entailles sur les joues (une cicatrice pour la première, une ride profonde pour la seconde) complètent l'ensemble. L'homme tient dans son dos une cravache, en partie masquée, dont la mèche pend. Cet objet associe l'homme à des habitudes de cavalier. Quatre combattants entourent leur commandant et écoutent attentivement, immobiles et silencieux, les propos qu'il leur tient. Trois d'entre eux portent le même kéfieh blanc que leur chef, une chemise, peut-être militaire, et une cartouchière barrant leur poitrine. Pour le quatrième personnage, le lecteur ne devine que son kéfieh. Deux des personnages sont précisément dessinés au premier plan, le premier sous son profil droit portant un fusil à l'épaule, le second de trois quarts de dos, très largement en silhouette. Le troisième combattant à l'arrière-plan, placé derrière le commandant, est esquissé à grands traits. Le dernier, placé droite cadre, n'apparaît que sous des traits indistincts, figurant vaguement un visage noir.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation des images associées au personnage de l'Arabe palestinien – ici, Émile Ghouri – est positive sur le plan symbolique et physique. Aucune déformation n'altère la représentation de son corps. Rien dans son comportement ne vient déprécier psychologiquement sa personne. Il parle avec autorité et se fait respecter de ses hommes. Aucun d'entre eux ne le reprend. La véracité de ses dires est acceptée sans broncher. Le lecteur sait pourtant qu'il est en train d'être abusé par son ennemi juif et qu'involontairement il envoie ses soldats se jeter dans le traquenard que celui-ci leur tend. Les informations mentionnées dans les cases précédentes l'évoquent à plusieurs reprises. La scène dépeint avec réalisme un briefing, auquel un commandant convoque ses hommes pour leur détailler l'opération qu'ils doivent exécuter. Le lecteur déchiffre ce moment en gardant un temps d'avance sur les personnages,

²²⁴⁰ Dessin 21, partie 2, 1973.

²²⁴¹ L'information n'est pas donnée dans la case. Le lecteur identifie le personnage à partir du contenu de la case 4 du chapitre XXV. L'identité palestinienne du commandant arabe se déduit du patronyme attribué à ce dernier par l'artiste : ses prénom et nom sont inspirés d'une personnalité de premier plan du nationalisme arabe palestinien, de confession chrétienne, qui a effectivement existé. Voir entrée glossaire « GHOURI, Émile ».

²²⁴² Celui-ci restitue peut-être le sillon délimitant le menton.

comme dans les films à suspens où le réalisateur informe à l'avance le spectateur. Ce constat ne suffit pas à modifier la catégorisation positive de l'image.

Case 2, chapitre XXIX

1. **Résumé de la scène représentée**²²⁴³

Émile Ghouri poursuit son briefing, s'adressant à la fois à ses combattants et à un certain *oberleutnant* Hans²²⁴⁴ placé en hors-champ de la case. Il cherche à être conforté par ce dernier dans sa certitude que les Juifs enverront un convoi pour tenter de se frayer un passage vers la plaine, pendant la nuit et qu'ils courront à leur perte, pris dans l'embuscade que tendront ses « valeureux combattants arabes ».

2. **Figure de l'Arabe (palestinien et autre)**

I. **Projection imaginaire et transcription visuelle**

Le personnage de l'Arabe palestinien a les traits d'un chef militaire, Émile Ghouri. Cadré en gros plan, de trois quarts face, son visage est recouvert d'un kéfieh blanc fixé au sommet de son crâne par les deux anneaux d'un *agal* noir. Le lecteur peut grâce au cadrage lire au plus profond de l'âme du personnage et « décrypter » ses intentions les plus secrètes. Du visage ressortent avant tout son aspect buriné et ses traits saillants. Des sourcils noirs et épais, presque en accent circonflexe, dominant des paupières rendues d'un mince trait noir et des yeux ouverts figurés d'un point noir – à la fois pupilles et direction du regard – et un espace blanc – le globe oculaire. Le nez est long et de forme triangulaire, ses narines évasées. Il est encadré par des pommettes rebondies, presque rondes, tombant sur une moustache noire et fournie en forme de quart de lune. En dessous, une bouche ouverte, placée entre deux lèvres épaisses, laisse voir une dentition figurée par quatre minuscules rectangles blancs. Le menton, court et de forme triangulaire, s'achève sur un certain arrondi. Le léger mouvement de plongée accompagnant le gros plan employé par le dessinateur dans la case, traduit sa volonté de produire un impact visuel maximal. Le lecteur sait ainsi ce que recèle l'esprit d'un Arabe palestinien qui a conclu un pacte avec un ex-officier nazi, se trouvant en Palestine pour des raisons non explicitées. La plongée produit également le sentiment que le chef arabe s'en remet pour partie à l'avis de son allié, tout au moins dans cette case. Il s'attribue une lucidité et une compréhension de la situation, à tort, ce que le lecteur sait déjà - et que lui-même apprendra plus tard. Émile Ghouri affiche une grande confiance dans le courage de ses combattants, il recherche pourtant – dans une sorte d'aveu de faiblesse – la validation de son point de vue par son allié l'*oberleutnant* Hans. Les auteurs de la bande dessinée suggèrent qu'en tant qu'ancien nazi, il peut donner des conseils avisés au chef nationaliste palestinien, à propos du comportement des Juifs en Palestine. Ce dernier cherche en réalité à faire valider sa propre position et son analyse de la situation dont il est le seul responsable. Il se fourvoie à double titre en accordant d'une part du crédit au savoir d'un ancien bourreau des Juifs et de l'autre en n'en tenant pas compte, lorsque ce dernier le lui donne. L'expression « notre ami » employé par le personnage arabe pour s'adresser à ce dernier dévalorise immédiatement le point de vue du Palestinien. Émile Ghouri est le symbole vivant de l'alliance nouée entre « les bandes arabes » (de Palestine) et le continuateur du III^e Reich disparu quelques années plus tôt. Les nazis ayant échoué dans leur projet d'extermination mondiale du judaïsme, le combat contre les Arabes les empêche de lui donner un second souffle en Palestine. L'anéantissement des Juifs dans ce territoire est implicitement évoqué, bien que le mot « extermination » ne soit pas mentionné. Les Arabes palestiniens, Émile Ghouri en tête, se contentent d'empêcher les Juifs de vivre

²²⁴³ Dessin 22, partie 2, 1973.

²²⁴⁴ Les hommes d'Émile Ghouri et l'officier nazi allemand n'apparaissent pas à l'image. L'officier nazi, pour sa part, était déjà présent dans la case précédente.

pacifiquement en Palestine et de construire leur État sur ce qui constitue pour eux leur terre ancestrale.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation des images associées au personnage de l'Arabe palestinien est négative sur le plan symbolique, non au niveau physique. Les traits de ce dernier ne sont en effet pas déformés. L'association du texte écrit dans le cartouche avec la représentation graphique de l'Arabe est totalement dépourvue d'ambiguïté quant aux intentions de ce personnage. La catégorisation négative de l'image est d'autant plus justifiée qu'elle repose également sur le contenu des cases 3, 4, 5 et 6 du même chapitre. La présence de l'ancien nazi parmi les partisans d'Émile Ghouri est en effet évoquée à la case 3, la déception du leader arabe devant son attitude et les réminiscences de l'entreprise exterminatrice nazie²²⁴⁵, respectivement aux cases 4 et 5.

Case 4, chapitre XXIX²²⁴⁶

1. Résumé de la scène représentée

Le leader arabe palestinien Émile Ghouri discute avec l'*oberleutnant* Hans et lui soutient mieux connaître que lui les Juifs. Ceux-ci, dans son esprit, ne sont que des « idiots et peureux », un avis qui n'est pas contredit par son interlocuteur.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe palestinien est représenté sous les traits d'Émile Ghouri, un patronyme qui renvoie phonétiquement et phoniquement à celui d'un leader nationaliste des années 1930-50, déjà évoqué auparavant. Cadré en plan moyen²²⁴⁷, en plongée et de pieds, il discute avec son camarade Hans, un ancien officier nazi. Écrasé par le soleil, leurs visages sont totalement plongés dans la pénombre, à contrejour. Le lecteur ne peut désormais l'identifier que par les vêtements qu'il porte (similaires à ceux montrés dans les cases précédentes) et déduire de ceux-ci, le sens de la scène et la présence d'un allié nazi à ses côtés. Le contraste entre d'une part ses mains, seul élément corporel dénudé, et son costume militaire et de l'autre, son visage montré sous son profil gauche totalement noirci est frappant. Les esprits des deux personnages semblent réunis dans la même noirceur, au sens propre comme au figuré. Le texte dans le cartouche éclaire encore davantage la psychologie du personnage. Avidé de remporter une victoire militaire sur les Juifs, il déraisonne à propos des capacités réelles de ces derniers. S'il échappe à l'aveuglement du soleil en lui tournant le dos, celui que fait naître son orgueil excessif l'emporte complètement. Ses propres moyens militaires dès lors deviennent également un leurre car il ne prend pas au sérieux ceux de son adversaire dont il ne pense faire qu'une seule bouchée. Cet égarement le conduit à croire qu'il connaît mieux les Juifs, en tant que tels, et leur valeur militaire, que le nazi lui-même. L'affirmation de cette supériorité ne provoque aucune réaction chez son interlocuteur nazi, un silence pouvant être interprété de plusieurs manières différentes : une référence à la résistance juive et au soulèvement du ghetto de Varsovie en 1943, très difficilement réprimé par les SS ; une autre à la défaite des troupes du III^e Reich en 1945 voire une troisième à l'incapacité de l'Allemagne nazie à vaincre la nation juive dont les membres ne sont donc « ni idiots, ni peureux²²⁴⁸ ». La cravache tenue dans la main gauche du personnage renvoie inmanquablement à celle tenue autrefois par certains dignitaires nazis autrefois, voire aussi au caractère cruel et sadique de leurs exactions.

²²⁴⁵ Et de son prolongement possible sur place.

²²⁴⁶ Dessin 23, partie 2, 1973.

²²⁴⁷ Appelé aussi « plan en pied », le plan moyen cadre un ou plusieurs personnages de la tête au pied. L'attention du spectateur est focalisée sur ce(s) dernier(s) et leur(s) action(s), non sur l'environnement dans lequel ils s'inscrivent.

²²⁴⁸ Un constat qui vaut d'autant plus que des Juifs se sont engagés dans plusieurs unités des forces alliées et des réseaux de résistance en Europe, dont la lutte a participé de l'effondrement du régime nazi d'Allemagne.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image associée à l'Arabe palestinien est positive sur le plan physique. Aucune déformation de ses traits ne vient rabaisser sa personne. Mis sur un pied d'égalité avec son interlocuteur nazi dans la case, sa capacité d'analyse est en revanche défailante, aveuglé par son désir immodéré de remporter la victoire sur ses adversaires juifs. Il les sous-estime et ne tient pas compte de l'avertissement de son conseiller allemand, donné dans une case précédente où il est le seul à être figuré. S'il fomenté des dessins aussi noirs que lui, il est loin d'avoir son expérience en matière de guerre totale contre les Juifs et d'extermination massive de ces derniers. Persuadé que son avis en la matière est plus qualifié que celui de Hans, son allié nazi, il se trompe dans l'évaluation de la situation et, à terme, peut être tenu pour responsable de la défaite qu'il va connaître avec ses hommes. Cette erreur d'appréciation justifie de catégoriser l'image de ce personnage négativement. La guerre, ici entre deux communautés pour un même territoire, se limite dans son esprit à une caractérisation psychologique très sommaire de son adversaire qui, en outre, se révèle parfaitement erronée.

Case 5, chapitre XXIX²²⁴⁹

1. Résumé de la scène représentée

Émile Ghouri s'adresse à son conseiller, l'*oberleutnant* Hans, perdu dans ses réflexions et demeuré silencieux à l'écoute de l'opinion qu'il exprime, concernant la prétendue idiotie et couardise de ses ennemis juifs. Le leader arabe l'informe de son intention de rassembler ses « courageux combattants » accourus de tous les villages avoisinants, pour tendre une embuscade à ses adversaires dans le secteur.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe palestinien a de nouveau les traits du chef de guerre Émile Ghouri. Celui-ci, au second plan et cadré à mi-thorax dans un plan rapproché poitrine, affiche la même physionomie que dans la case 2 du même chapitre. Portant les mêmes habits, il étale à nouveau son incompetence en envoyant ses hommes à la bataille, aux termes d'une analyse erronée de la situation. Son interlocuteur nazi est cadré à l'identique, au premier plan. Ce choix offre l'occasion au lecteur, symboliquement, de lire simultanément dans les pensées des deux protagonistes de la scène. Émile Ghouri recherche à nouveau l'assentiment de l'*oberleutnant* Hans, sur l'embuscade qu'il projette de tendre à ses ennemis juifs et également sur les qualités de combattants qu'il prête à ses hommes. Bien que l'ancien officier nazi reste muet, son partage avec le leader arabe de la même case conduit inévitablement le lecteur à conclure aux accointances des projets poursuivis par les deux personnages. La présence en Palestine de l'*oberleutnant* et les circonstances dans lesquelles son alliance s'est nouée avec le leader arabe ne sont pas explicitées. Celle-ci n'est pas fortuite car le leader palestinien accorde un grand crédit à l'avis de son conseiller allemand²²⁵⁰. À l'évidence, celui-ci s'efforce de relancer le projet nazi d'extermination des Juifs en Palestine, se soumettant à l'autorité d'un chef de guerre arabe²²⁵¹. Qu'un Allemand portant un uniforme nazi en 1948 se retrouve en Palestine est très invraisemblable. Si tant est que l'un d'entre eux s'y soit réfugié, il est beaucoup plus logique qu'il cherche à passer inaperçu et porte des vêtements civils. Les auteurs de la bande dessinée

²²⁴⁹ Dessin 24, partie 2, 1973.

²²⁵⁰ L'*oberleutnant* Hans est en définitive capturé par les combattants juifs Ya'ir et Avi (chapitre 32, case 3, 2^e partie). L'officier transporte avec lui, au même moment, une sacoche pleine de cartes et de documents libellés en allemand.

²²⁵¹ Chapitre 29, case 3, 2^e partie. Le lecteur ne sait pas la raison pour laquelle il a été libéré des camps de prisonniers comme « de nombreux autres officiers allemands » : l'a-t-il été comme officier allemand ou comme gradé allemand suspecté de nazisme ? La hiérarchie de commandement et les responsabilités respectives diffèrent en effet selon que l'officier relève d'un corps de l'armée allemande ou de la SS.

souhaitent impressionner le plus violemment possible le lecteur en lui assénant en 1973, l'image du mal absolu, le nazisme, inscrit dans le contexte historique de l'affrontement judéo-arabe de 1948 en Palestine. Le leader arabe palestinien nationaliste doit être défait par le héros juif, de la même façon que le nazisme l'a été grâce à la participation de partisans juifs à ce combat en Europe avant 1945. Le projet nationaliste des Arabes palestiniens recoupe, à peu de choses près, celui, nazi, visant à exterminer le judaïsme européen. Vaincre le premier suppose également liquider les résidus du second.

II. Catégorisation du dessin

L'image de l'Arabe palestinien est catégorisée négative, bien que dans sa physionomie générale, aucune déformation de celui-ci ne soit visible. La personne n'est pas physiquement rabaissée. Symboliquement et philosophiquement en revanche, son discrédit est total. D'une part, il s'associe à un ancien officier nazi et par conséquent, à l'entreprise d'extermination du judaïsme européen qui a échoué en 1945 ; de l'autre, ne tenant pas compte de sa mise en garde, il décide de rassembler ses combattants, les faisant accourir des villages voisins, et de tendre avec eux une embuscade contre leurs ennemis juifs. Or, le lecteur sait que le convoi qu'il projette d'attaquer est un leurre grâce auquel ceux-ci ont planifié de remporter la bataille contre eux. De façon indirecte, les auteurs de la série admettent les différences de nature entre le projet mis en œuvre par le régime nazi et celui des Arabes de Palestine. L'un et l'autre, objectivement malgré la cruauté de la guerre civile judéo-arabe et le nombre de morts juives durant les guerres de 1947-49, poursuivent leurs propres objectifs. Mais en Palestine (puis en Israël), combattre l'un, c'est combattre l'autre car de cet affrontement naît le nouvel homme juif, celui qui interdira définitivement le retour de la situation qui prévalait en Europe jusqu'en 1945.

Case 6, chapitre XXIX - Case 1, chapitre XXX²²⁵²

1. Résumé des scènes représentées

Cinq combattants arabes palestiniens armés sont rassemblés près d'une bâtisse en pierres percée d'une grande fenêtre en ogive. Sabre pour l'un et fusil dressé vers le ciel pour l'autre, ils s'apprêtent à partir au combat. Un second bâtiment couvert d'un dôme est visible en arrière-plan.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (vraisemblablement palestinien) est représenté sous les traits d'un combattant enthousiaste et impatient à l'idée de se lancer, avec quatre autres de ses camarades, dans une opération militaire. Leur horizon est visuellement et physiquement barré par deux bâtiments de style oriental, respectivement placés aux deuxième et troisième plans. Le premier, coupé droite cadre, est un rectangle bâti en grosses pierres, haut de deux à trois mètres et percé d'une grande ouverture. Le second, à l'arrière-plan, de forme non identifiable, semble également construit en grosses pierres. Les quatre combattants, dessinés de façon détaillée, sont montrés de trois quarts dos, trois d'entre eux sous leur profil gauche, le dernier sous le droit. Ils sont vêtus à l'identique : un kéfieh blanc entourant le sommet, les côtés et l'arrière du crâne et tombant sur le dos, un *agal* noir le maintenant fixé sur la tête, une tunique à manches longues et un pantalon bouffant sanglé à la taille par une ceinture. L'armement semble identique pour

²²⁵² Dessins 25 et 26, 2^{ème} partie, 1973. L'action représentée dans la case 6, ch. 29 (2^e partie, 1973) se poursuit à la case 1, ch. 30 (2^e partie, 1973), après quelques ellipses. Une longue file de combattants arabes y est décrite sous la forme d'une minuscule série de figures miniatures noires. Celle-ci monte en direction de Cha'ar Ha-Gay. Visuellement restitués ainsi, les 6 000 combattants venus rejoindre Émile Ghouri, une information connue du lecteur depuis quelques cases, traduisent la mauvaise appréciation de la situation de leur chef, abusé par un leurre conçu par Yosqéh Mayor. Outre cet aspect, la catégorisation négative de la représentation découle des buts prêtés aux combattants arabe (l'assassinat et le détournement de leurs ennemis juifs, ainsi que le révèle le cartouche de la case.

les cinq personnages : une sorte de sabre court à la ceinture pour deux d'entre eux, brandi en l'air pour un troisième et pour les autres, invisibles au regard du lecteur. Quatre d'entre eux ont un fusil que chacun tient différemment : dans la main droite canon vers le bas, brandi en l'air canon vers le ciel, à la hanche les deux mains tenant l'arme et le dernier à l'épaule, une cartouchière leur barrant à tous le torse. Un seul Arabe (palestinien ?) affiche un visage aux traits identifiables, bien que montré de profil. Le lecteur distingue ainsi un nez allongé à la verticale et à l'extrémité pointue, un menton court et le bloc sourcil-paupière-œil rendu d'un trait noir minuscule et épais. Le visage pour deux d'entre eux est à contrejour, l'angle de représentation pour le dernier empêche le lecteur de le voir.

II. Catégorisation du dessin

La représentation de l'Arabe (palestinien) est négative. Elle traduit en effet visuellement son état d'esprit belliqueux et un sentiment d'hostilité que le lecteur sait être tourné contre son ennemi juif, ayant à l'esprit le contenu des cases précédentes. Son attitude est à première vue dictée par un grand courage et sa capacité à braver la mort en affrontant cet adversaire sur le champ de bataille. Cette conduite renvoyant à une attitude guerrière peut à priori être catégorisée positive. Une seconde lecture, induite par l'expression « tomber dans le panneau²²⁵³ » figurant dans le cartouche, conduit à une nouvelle interprétation de la scène : les cinq combattants sont victimes d'un manque de discernement de leur commandant qui les pousse, sans le savoir, vers le piège tendu par l'ennemi juif. Ils vont littéralement « droit dans le mur », une impression confirmée par la présence des deux bâtiments qui leur font face. Les combattants tournent presque tous le dos au lecteur comme pour mieux lui permettre, symboliquement, de les prendre à revers. La foi dans leur capacité militaire vire même à la suffisance. Rien dans leur attitude n'anticipe la possibilité que les combattants juifs leur tendent un guet-apens. Ils sont, en définitive, autant aveuglés que leur chef et s'apprêtent à s'y précipiter sans la moindre hésitation.

Case 4, chapitre XXXIV²²⁵⁴

1. Résumé de la scène représentée

Un officier de la Légion arabe, après avoir fait cesser les tirs qui ont tué deux défenseurs du Gouch Etzion, venus se rendre un drapeau blanc à la main²²⁵⁵, s'adresse aux autres combattants juifs avec un porte-voix. Il les informe que la « miséricordieuse Légion arabe » accepte leur reddition et leur ordonne de sortir, les bras en l'air, en apportant avec eux toutes leurs armes.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe, ici jordanien, est représenté sous les traits d'un officier de la Légion arabe²²⁵⁶ qui reçoit favorablement la demande de reddition que lui offrent ses adversaires juifs, après les avoir durement combattus. Son accord est assorti de deux conditions : une sortie hors du lieu défendu, les bras levés, et la remise de toutes les armes possédées. Cadré de trois quarts face en plan rapproché poitrine, l'homme occupe dans la case le même espace que le porte-voix qu'il utilise pour faire passer son message. Cette égalité vise

²²⁵³ L'expression peut être également traduite en français par « mordre à l'hameçon ».

²²⁵⁴ Dessin 27, partie 2, 1973.

²²⁵⁵ Cette action se déroule en hors-champ de la case ; voir case précédente.

²²⁵⁶ Principale unité de l'armée transjordanienne de l'époque, elle est créée par la Grande-Bretagne en octobre 1920 en tant qu'unité mobile de police de 150 soldats. Devenue en 1923, après sa fusion avec la force mobile de réserve, officiellement la Légion arabe (en arabe, *Al jeish al arabi* – soit « l'armée arabe »), elle est commandée dès 1939 par le *Lieutenant general* Sir John Bagot Glubb (1897-1986), connu sous le surnom de Glubb Pasha. D'abord engagée dans l'effort de guerre anglais, la Légion arabe affronte ensuite, forte de ses 6000 hommes les milices juives et l'armée israélienne dans la guerre de 1948-49. Bien équipée et financée par la Grande-Bretagne, elle est crainte, avec raison, par les autorités juives et israéliennes. Après l'armistice israélo-transjordanien en 1949, ses 10 000 hommes regagnent le territoire hachémite.

à fortement impressionner les jeunes lecteurs, autant qu'à leur signifier le caractère crucial du message émis par cet officier arabe. La focalisation sur le visage et l'objet, un moyen pour amplifier la voix de l'émetteur du message, produit la sensation que le premier parle littéralement à l'oreille du lecteur. Les seuls éléments physiques représentés sont le visage du personnage et sa main gauche (tenant le porte-voix). Du premier ressortent des sourcils noirs, épais et proéminents, légèrement broussailleux et de forme quasi-convexe, des yeux ouverts figurés sous la forme d'un point noir relativement conséquent, un constat valant plus pour l'œil gauche que le droit, prolongé d'un petit espace blanc, le globe oculaire. L'ouverture de l'œil droit semble moindre que celle du gauche (peut-être s'agit-il d'un effet d'optique). Les yeux sont surmontés de paupières rendues d'un double trait, le gauche touchant presque le haut du nez imposant de forme triangulaire aux narines évasées – aux proportions amplifiées par le gros plan. Une fine moustache noire et soignée, de forme convexe, repose sur la lèvre supérieure, épaisse et bien dessinée comme la lèvre inférieure. La bouche est ouverte, laissant apparaître la rangée de dents supérieures représentées par quatre minuscules formes, non colorées et triangulaires. L'homme est coiffé d'un kéfieh blanc, maintenu sur la tête par un *agal* noir, couvrant les parties latérales, supérieure et arrière de cette dernière. Un médaillon où figurent les signes de la Légion arabe est placé au milieu de l'*agal* noir, à hauteur de front. Par ces attributs le personnage est identifié à travers ses fonctions (un militaire) et nationalité (un Transjordanien). L'information concernant son grade – un officier – est donnée par le narrateur (inconnu) dans le cartouche de la case. Invoquant la miséricorde, le personnage fait référence à une tradition religieuse, vraisemblablement musulmane, alors qu'il s'agit d'un affrontement militaire dans lequel les questions de reddition sont réglées par le droit des conflits armés. Il place donc l'affrontement avec son ennemi juif sur le terrain religieux et communautaire, non celui codifié par le droit et la communauté internationale des États.

II. Catégorisation du dessin

L'image associée au personnage de l'Arabe (transjordanien) est globalement catégorisée positive. Demandant la reddition des combattants juifs du Gouch Etzion, il invoque pour l'obtenir, la « miséricorde » de l'armée à laquelle il appartient. Rien dans la description physique du personnage n'a un caractère dépréciateur. L'homme reconnaît à son adversaire le droit de bénéficier de sa miséricorde et lui accorde, à ce titre, la possibilité de rester en vie. Cette décision découle peut-être de la bataille qu'il a livrée contre lui et à la victoire qu'il a remportée sur lui « à la loyale », malgré les pertes infligées. Lui offrir la possibilité de rester en vie signifie le pardon accordé pour les morts et blessés que la guerre a provoqués dans son camp. Le vainqueur est arabe, le vaincu juif. Cette situation est réelle et admise de tous. À ce stade de la continuité narrative du récit, le contenu de la case justifie de catégoriser positive l'image du personnage de l'Arabe²²⁵⁷.

Case 6, chapitre XXXIV²²⁵⁸

1. Résumé de la scène représentée

L'officier de la Légion arabe, qui a précédemment demandé la reddition des villageois du Gouch Etzion, frappe violemment de son pistolet le visage du défenseur qui est venu la lui offrir. Déséquilibré par le coup, l'homme tombe en lui affirmant que les habitants de son village sont bien sortis dans leur totalité avec leurs armes.

²²⁵⁷ Cette catégorisation vaut bien que ce personnage apparaisse à la case suivante, sous un angle très différent.

²²⁵⁸ Dessin 28, partie 2, 1973.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (ici transjordanien) est représenté sous les traits d'un officier de la Légion arabe, identique à celui déjà apparu à la case 4 du même chapitre. Sanglé dans un uniforme deux pièces et chaussé de bottes, l'homme est coiffé du même kéfieh, serti d'un *agal* noir, décrivant un double tour et porte le même médaillon identifiant l'armée à laquelle il appartient. Le galon fixé sur l'épaulette droite est cette fois-ci visible. Il ne permet cependant pas de savoir précisément le grade de l'officier. Le pistolet tenu dans la main droite, index sur la détente, est le second élément notable rajouté par le dessinateur. L'arme souligne la volonté de rabaisser encore davantage l'adversaire juif, venu se présenter à lui, tenant dans sa main gauche une fine branche dérisoire au bout de laquelle flotte un chiffon blanc. Elle donne aussi la mesure de ses intentions malignes alors qu'elle devrait simplement lui permettre de maintenir en joue son prisonnier. Physiquement, l'homme est représenté à l'identique de la case 4, le cadrage constituant la seule différence notable, l'officier étant représenté en pied dans un plan moyen. Les traits du visage, au caractère pareillement durs et accentués, illustrent son inflexibilité au moment où il décide de frapper le défenseur juif. Derrière l'attitude « miséricordieuse » qu'il revendique, apparaît son inhumanité. Cette « miséricorde » se révèle être un masque de circonstance qui disparaît dès que le personnage fait face à un combattant juif désarmé et soumis. Le coup violent qu'il lui porte sert à asseoir davantage sa position et ne laisse planer aucun doute sur la nature de son ordre. Les mots sont pour lui insuffisants, le coup asséné dans son esprit étant le moyen de se faire parfaitement obéir et de soumettre le valeureux combattant juif à son autorité. Il lui réitère sa volonté d'avoir devant lui présents l'ensemble des défenseurs du village avec la totalité de leurs armes. En agissant ainsi et en entendant son prisonnier lui indiquer que son ordre a été respecté, il inverse les rôles. La duplicité n'est pas du côté juif mais de son côté, ce dont le lecteur est déjà informé. La scène et le comportement prêté à l'officier arabe servent à Giora Rothman d'argument pour exprimer ses propres opinions sur le conflit judéo-arabe. D'un côté des combattants juifs qui défendent leur village et se rendent après avoir épuisé leur capacité de résistance, croyant sincèrement en la parole d'un officier arabe ; de l'autre un militaire arabe de haut-rang tendant un piège à ces derniers déjà désarmés et qui ont accepté de se rendre. Sa démonstration de force a un caractère « éducatif » : inculquer une fois pour toutes aux combattants juifs le nouveau contenu des rapports judéo-arabes, à savoir une situation où le maître est désormais arabe, le sujet, l'homme juif. Symbole de l'autorité militaire, le commandant arabe ne respecte pourtant pas le drapeau blanc de reddition que lui présente son ennemi. Ce symbole est d'autant plus foulé aux pieds qu'il a l'intention d'humilier son porteur. Celui-ci en effet, n'est plus en mesure de lui opposer la moindre résistance et, juste, preuve ultime de sa faiblesse complète, de lui répéter que sa demande a été exaucée : les défenseurs, sont tous sortis du village avec leur armement.

II. Catégorisation du dessin

L'image associée au personnage de l'Arabe est négative. L'homme méconnaît complètement son obligation, comme officier, de traiter avec respect et correction le combattant ennemi qui lui présente sa reddition. Il profite de la supériorité et de l'avantage que lui confèrent, dans un rapport le confrontant frontalement à son ennemi juif, la possession d'une arme et son affaiblissement complet. La peur d'être abusé n'est qu'un prétexte pour se venger de celui-ci, de la résistance qu'il lui a opposée pendant de nombreuses semaines et du lot de pertes que celle-ci lui a vraisemblablement occasionnées parmi ses hommes. Les traits de son visage se sont durcis, traduisant la brutalité, voire la cruauté, de sa conduite. Cette accentuation dans l'expression d'une attitude ou d'un sentiment négatif ne suffit pas à catégoriser défavorablement l'image du personnage au plan physique. L'exagération des traits n'est pas en soi un facteur de dépréciation de la personne. La catégorisation négative est en revanche

inévitabile compte tenu du contexte, du contenu des cases précédentes et de l'action décrite en elle-même.

Case 2, chapitre XXXV²²⁵⁹

1. Résumé de la scène représentée

Le commandant de la Légion arabe, déjà dépeint dans le précédent épisode, ordonne à ses hommes, non figurés dans la case, « d'aligner les Juifs contre le mur » de façon à pouvoir les photographier. Yosqéh Mayor, tenant à grand-peine debout, une main posée sur un rocher, assiste à la scène.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (ici transjordanien) est représenté sous les traits d'un officier de la Légion arabe, connu du lecteur depuis quelques cases et épisodes. Placé en arrière-plan de la case dans un plan d'ensemble, il est découvert à la fois par le héros Yosqéh Mayor, au premier-plan, et par le lecteur, en train de donner des ordres à ses hommes. Le commandant arabe est épié alors que son action ne devait pas, à-priori, avoir de témoins. Son ordre frappe de stupeur le héros juif et le lecteur, un effet volontairement recherché par l'auteur pour installer un suspens dans l'épisode. Le personnage de l'Arabe est perçu à un double niveau : le regard porté sur lui par son ennemi juif et celui du dessinateur qui le représente vu par celui-ci et, celui posé par le lecteur en tant que tel. Il incarne une position d'autorité, là où le héros juif fait office de simple témoin. Le rapport de force judéo-arabe est inversé et déséquilibré. L'état chancelant de Yosqéh Mayor renvoie à l'écroulement des défenseurs du village du Gouch Etzion et à leur triste fin, leur reddition et le passage à un état de captivité. Le commandant arabe contrôle désormais le secteur en même temps qu'il maîtrise le destin de ses ennemis. Montré, presque en silhouette, sous son profil droit, le bras tendu, il ordonne à ses soldats d'exécuter son ordre, pointant son index vers ce que le lecteur suppose être les prisonniers juifs. L'auteur lui attribue la capacité à se conduire à nouveau avec humanité et de façon civilisée. Il invoque même une prise de vue pour justifier l'alignement des prisonniers de guerre contre le mur. L'utilisation de leur image dans un contexte de guerre, même féroce, est un facteur appréciable de plusieurs manières possibles. Pas nécessairement toutes hostiles aux prisonniers.

L'arabité du personnage se déduit de son kéfieh. Ses visage et avant-bras droit, la majeure partie de son dos et le bas de son corps, à contrejour, sont dans la pénombre. Cette coloration noire est la même que celle du bas du corps de Yosqéh Mayor et d'une partie des ruines. Les intentions exactes du personnage ne sont pas compréhensibles, le lecteur ne pouvant pas les lire sur les traits de son visage. Deux cases plus tard seulement, celui-ci comprend que la séance de photos constitue en réalité un subterfuge masquant l'arrêt de mort pris à l'encontre des prisonniers. L'intention exacte du commandant apparaît dans toute son horreur au fil des informations égrenées par les créateurs dans la suite de la série.

II. Catégorisation du dessin

L'image associée au personnage de l'Arabe est catégorisée neutre. Rien dans sa physionomie n'atteste d'une volonté de déprécier physiquement et symboliquement la personne. La case possède avant tout une valeur informative et renseigne sur la nouvelle situation prévalant au plan militaire dans le secteur du Gouch Etzion. Les mots et comportement du personnage arabe ne justifient pas en soi la catégorisation négative de l'image qui lui est associée. Les préparatifs de l'assassinat auquel il se livre ne peuvent être déduits de son attitude, n'étant connus que des seuls auteurs de la bande dessinée.

²²⁵⁹ Dessin 29, partie 2, 1973.

Case 3, chapitre XXXV²²⁶⁰

1. Résumé de la scène représentée

Huit silhouettes noires sont alignées contre le mur d'un bâtiment en grande partie détruit par les combats. Une vingtaine de soldats de la Légion arabe les entoure à quelques mètres de distance. Yosqéh Mayor, dissimulé derrière un rocher, assiste à la scène. Des fumées noires dégagées par les ruines brûlantes du bâtiment s'élèvent vers le ciel.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (transjordanien) est représenté sous les traits d'un soldat de la Légion arabe. Il appartient à une unité dont presque tous les membres tiennent dans leurs mains un fusil près de leur poitrine. Huit d'entre eux, parmi lesquels peut-être le commandant déjà représenté précédemment, sont identifiables car dessinés de façon détaillée. Ce personnage est figuré, comme dans la case précédente, tel que le perçoit le héros juif, de façon à ce que le lecteur le voit en même temps que lui. Il porte comme ses camarades un kéfieh très succinctement dessiné, et pour sept des neuf combattants visibles, une cartouchière. Le costume militaire est différemment composé, trois d'entre eux associant à leur tunique un vêtement semblant être une djellaba, les autres un pantalon rentré dans leurs bottes. Les soldats s'inscrivent tous dans un plan d'ensemble, certains d'entre eux étant réduits, en arrière-plan, à de minuscules silhouettes noires vaguement dessinées. Les huit militaires arabes se tiennent face à huit des défenseurs juifs du village. Le dessinateur instaure un rapport d'égalité numérique entre les combattants des deux camps. Les soldats arabes ne forment pas encore un peloton d'exécution bien que l'issue de leur action ne laisse guère de doute. Chaque légionnaire semble être destiné à tuer l'un des ses adversaires juif. Il appartient au monde des vivants, chacune de ses victimes aux traits non identifiables, quasiment collée au mur, s'approche déjà de celui des morts. Ce rapport d'égalité judéo-arabe est donc factice. Il n'est là que pour insister le sort tragique qui attend les défenseurs juifs et la responsabilité qui échoit au combattant arabe qui obéit aux ordres (illégaux) de son supérieur.

II. Catégorisation du dessin

L'image associée au personnage de l'Arabe (transjordanien) est neutre, si celle-ci est déduite du seul tableau de la situation évoquée dans la case. Celle-ci figure à nouveau une scène intermédiaire. Le personnage de l'Arabe n'est qu'un soldat qui tient à sa merci des prisonniers dans un contexte de reddition militaire. Aucune déformation négative n'entache sa physionomie. Son comportement n'excède pas la conduite attendue de la part d'un soldat dans une situation semblable. Si en revanche le lecteur considère de nouveau la case avec à l'esprit les renseignements délivrés dans les cases 5 et 6 qui lui succèdent, la catégorisation change inévitablement et devient négative.

Case 4, chapitre XXXV²²⁶¹

1. Résumé de la scène représentée

Un soldat appartenant à la Légion arabe tire avec sa mitrailleuse sur des prisonniers juifs, absents du dessin. Leur présence est mentionnée seulement dans le cartouche de la case. Huit douilles éjectées du magasin de l'arme sont en train de tomber. Le commandant arabe, en plan de pied et de trois quarts face, silencieux et les bras croisés sur la poitrine, assiste à l'exécution qu'il a de toute évidence ordonnée.

²²⁶⁰ Dessin 30, partie 2, 1973.

²²⁶¹ Dessin 31, partie 2, 1973.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (transjordanien) est simultanément représenté sous les traits d'un commandant de la Légion arabe et de l'un de ses soldats. Le premier, comme dans les cases précédentes, porte le costume militaire de son unité. Le col de sa veste à double revers est ici ouvert, les galons en évidence. Son kéfieh blanc lui couvre une bonne partie de la tête. Un étui de revolver fermé pend à sa ceinture. L'homme regarde impassible le spectacle qui s'offre à ses yeux et qu'il a lui-même commandité : l'assassinat de prisonniers juifs. Ses instructions ne sont pas évoquées dans la case, comme n'apparaissent pas non plus la tombée des corps des hommes tués. Ces absences ont un caractère elliptique. Elles offrent la possibilité au lecteur de se figurer lui-même l'horreur de la scène. Le visage du commandant est semblable aux précédentes représentations qui en sont données. Ses traits, néanmoins, sont plus accentués, ayant été volontairement durcis. Le second personnage d'Arabe représenté dans la scène, un simple légionnaire, participe directement à l'exécution de prisonniers juifs aux côtés de son chef, aux ordres duquel il obéit. Les traits de son visage sont quasi-identiques à ceux de ce dernier, tout juste ont-ils été un peu plus élargis. L'homme est vêtu d'un uniforme militaire deux pièces, sanglé d'une ceinture à laquelle sont attachés quatre étuis, dont deux à revolver. Un kéfieh blanc lui couvre les deux tiers du crâne. Aucun médaillon, contrairement à son supérieur, n'est fixé à l'*agal* noir. Les tirs auxquels il procède sont suffisamment violents pour faire vibrer le haut de son corps, une réaction traduite visuellement par les deux cordelettes noires de l'*agal* flottant dans les airs. Son index droit engagé sur la détente, sa main gauche soutenant la mitrailleuse, il vide consciencieusement son chargeur sur ses victimes. Leur corps n'est pas représenté dans le dessin, leur mort n'étant annoncée que dans le cartouche de la case. Le soldat agit de façon criminelle et illégale. Le lecteur est laissé à sa propre imagination pour se représenter les corps gisant au sol. L'impact et le choc émotionnel qu'il ressent sont volontairement démultipliés. La « miséricorde²²⁶² » s'efface derrière un assassinat de sang-froid de personnes désarmées dans une volonté de démontrer à la fois l'absence de tout scrupule chez le personnage arabe, en même temps que sa duplicité fondamentale : il se réclame de grands principes pour mieux les bafouer ensuite quand l'occasion lui en est donnée, surtout si ses victimes sont juives. Le respect qu'il affiche quelques cases plus tôt pour son ennemi laissait croire à un comportement noble et chevaleresque. La situation bascule entre la fin de l'alignement des prisonniers juifs contre le mur et le positionnement des soldats transjordanien chargé de leur mitraillage. Ce moment-là, crucial, est en hors-champ. Une fois passé le dernier moment de (pseudo) humanité, le commandant transjordanien révèle la nature réelle de son caractère. Loin de toute clémence, la photo précédemment évoquée ne sert pas à identifier les personnes dans le cadre, le cas échéant, d'un futur échange de prisonniers, mais symbolise les derniers instants d'un homme juif avant sa fin. Le personnage de l'Arabe ne s'empare pas de l'image du Juif en la captant de façon superficielle mais de sa vie, en remplaçant l'appareil photo par une mitrailleuse. Le clic-clac de l'appareil photo se transforme en crépitements d'arme à feu. À chaque prise de vue correspond en réalité une douille et à chaque photo, un mort. De son caractère en définitive, ne ressort aucune pitié. Si l'être humain qu'il est devient un soldat pendant la guerre, à l'image de n'importe quelle guerre, il rejoint en revanche les rangs des criminels qui s'y distinguent par leur comportement cruel et illégal.

II. Catégorisation du dessin

L'image associée au personnage de l'Arabe est négative. Comme militaire, sa physionomie n'est entachée d'aucune déformation. Il en est tout autrement de son comportement. Le caractère épouvantable des exactions qui frappent les personnes ayant eu foi dans sa parole justifie en revanche une catégorisation négative. Cette vision d'un comportement inhumain du

²²⁶² Ce terme est mentionné à la case 4, chapitre 34.

soldat rejoint celui de Yosqéh Mayor et de ses hommes exécutant sans sommation des combattants arabes, certes armés, mais à qui il n'est laissée aucune possibilité de rester en vie comme prisonnier de guerre. Le contexte particulier du conflit judéo-arabe justifie pour l'auteur des comportements inadmissibles, selon les règles-mêmes énoncées par le droit international humanitaire et précisément, ce qui est appelé le droit des conflits armés. Il devient lui-même un hors-la-loi, agissant peut-être par vengeance pour punir l'ennemi précédemment affronté. La seule différence, mais de taille, avec le comportement du héros juif et de ses hommes, c'est que chez ces derniers, la guerre est envisagée comme une question de vie ou de mort – tuer ou être tué – et l'exécution du soldat arabe justifiée par la volonté de jouer sur l'effet de surprise et de diminuer ainsi la menace arabe en réduisant le nombre de combattants à affronter. Il s'agit d'une certaine manière pour lui de se rendre « la guerre plus facile ». En définitive, Juifs et Arabes ont recours au massacre de la personne comme un moyen admis pour faire la guerre. Cette attitude leur semble normale car aucune limite, ni bride, ne leur sont mises, une fois libérés leur instinct et inhumanité.

Enfreignant les lois de la guerre, le commandant et son subordonné font simplement abattre des défenseurs du Gouch Etzion qui leur ont déjà offert leur reddition ainsi que celle de leur localité. Après avoir agi de façon criminelle et terrorisé leurs ennemis juifs, ils les abattent sans plus de façons. Le comportement du commandant (sournois, criminel voire pervers) et celui du soldat, exécuteur des basses oeuvres, justifient de catégoriser négative de l'image. Les auteurs de la bande dessinée soulignent la capacité d'un officier transjordanien à commettre des crimes de guerre, voire à ordonner des exactions. Or, dans ce segment du conflit (judéo-arabe), des unités de la Légion arabe ont également capturé des combattants juifs et, après les avoir emprisonnés et correctement traités, les ont libérés à la fin des hostilités. L'inhumanité et la barbarie de l'Arabe dans le cadre d'un conflit militaire l'opposant à son adversaire juif sont très explicitement soulignés. À charge pour son ennemi, dans un geste défensif ou vengeur, d'être autorisé à adopter une conduite similaire .

Case 5, chapitre XXXV²²⁶³

1. Résumé de la scène représentée

Trois combattants arabes (probablement palestiniens), appartenant à « des bandes de pillards », font irruption dans une maison du village du Gouch Etzion, après l'exécution de certains de ses défenseurs par la Légion arabe. Ils y commettent un bain de sang²²⁶⁴, dont seule n'est montrée une victime gisant sur le sol. Les trois hommes entourent le corps, le premier d'entre eux emportant avec lui le fruit de ses rapines.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (palestinien ou transjordanien) est représenté sous les traits d'un irrégulier arabe (palestinien) ou sous ceux d'un membre de la Légion arabe (transjordanien). Les auteurs mélangent à dessein des signes relevant du costume militaire porté par un combattant irrégulier à ceux d'un uniforme que pourrait porter le soldat d'une armée régulière. Ce choix frappe d'autant plus lorsque la case est envisagée dans la continuité narrative du récit. Les trois hommes apparaissent en contreplongée – adoption du point de vue du mort juif – dans un plan rapproché taille inversé. L'un d'entre eux, au premier plan, est montré des pieds à la taille. Les deux autres sont figurés, au deuxième plan, de pied pour le premier et, en arrière-plan, des mollets à la tête pour le second. L'arabité du premier personnage n'est visible qu'en la déduisant de son appartenance à la « bande de pillards » dont font partie ses deux acolytes.

²²⁶³ Dessin 32, partie 2, 1973.

²²⁶⁴ L'expression « bande de pillards » et la mention d'un bain de sang sont évoqués dans le cartouche de la case.

Rien dans la représentation n'en fait état. Vêtu d'un pantalon blanc, peut-être militaire, il porte une ceinture à poches multiples. Sa main gauche tient un fusil, sangle pendante, celle de droite l'objet non identifié dont il vient de s'emparer. Le haut du corps est situé en hors-champ de la case, un choix esthétique autant qu'idéologique. Le dessinateur souhaite se focaliser sur l'instinct de pillard de l'homme, avide seulement de dévaliser la demeure d'un homme juif mort. De lui n'apparaissent dans le champ de vision que deux jambes, ses armes et butin. Le lecteur n'en saura pas plus. Le deuxième personnage montré de trois quarts face, tient dans ses deux mains un fusil. Portant un kéfieh blanc à pois, maintenu par un *agal* noir et qui descend sur ses épaules et une partie du dos, il est vêtu d'un costume deux pièces, veste et pantalon, de couleur blanche. Le combattant pointe son fusil vers le corps de la victime. Peut-être l'a-t-il assassiné. Une ceinture multi-poches lui entoure la taille ; une cartouchière lui barre la poitrine. La partie gauche de son visage est plongée dans la pénombre. De celle de droite, ressortent un profil tranchant, un nez allongé à la verticale à l'extrémité pointue, un sourcil épais en accent circonflexe rendu d'un court trait noir, un bloc œil-paupière figuré d'une petite tache de même couleur, une bouche montrée d'un trait minuscule et un menton pointu en angle droit. Le troisième personnage, à l'arrière-plan, est visible essentiellement sous forme de silhouette. Se tenant devant la porte de la maison, non représentée, que ses deux acolytes viennent de piller, il brandit vers le ciel de sa main droite l'arme qu'il tient, dans un grand mouvement d'enthousiasme. Son arabité se déduit du kéfieh qu'il porte, dessiné succinctement. Les autres éléments vestimentaires disparaissent derrière des contours flous, noircis et hachurés. Seule, un peu de la partie droite de son visage est visible, le reste disparaissant dans la pénombre. Aucun détail ne permet de l'identifier avec précision. Ne sont représentés qu'un minuscule point noir pour figurer l'œil droit et un trait, pour le nez, qui descend de celui-ci vers un semblant de moustache.

II. Catégorisation du dessin

L'image associée au personnage de l'Arabe (palestinien ou transjordanien) est catégorisée négative. Les traits physiques des trois personnages dessinés ne sont pas déformés dans un sens dépréciateur. Leur victime juive est représentée dans des proportions identiques au volume occupé par ces derniers dans la case. Cette parité invite à apprécier différemment l'image. Les méfaits dont se rendent coupables les assaillants-pillards les apparentent à des criminels assoiffés de sang, frénétiquement avides de vider la demeure d'un habitant du village de Gouch Etzion, précédemment conquis par la Légion arabe. Tous trois, sorte de charognards fondant sur leur victime, incarnent l'enfer sur terre. Leur attrait pour le sang, doublé d'une appétence pour le pillage, leur confère une dimension maléfique. La catégorisation négative de l'image se justifie d'autant plus que les trois personnages semblent annoncer le sort réservé aux autres Juifs, s'ils se fient à la parole de leur ennemi arabe et rendent les armes.

Case 6, chapitre XXXVI²²⁶⁵

1. Résumé de la scène représentée

Un soldat de première classe²²⁶⁶ appartenant à la Légion arabe est posté devant une camionnette dont le côté visible affiche un grand croissant²²⁶⁷. Adossé contre le véhicule, l'homme somnole, la tête légèrement inclinée, bras croisés sur la poitrine. Son fusil est appuyé

²²⁶⁵ Dessin 33, partie 2, 1973.

²²⁶⁶ La hiérarchie des grades dans la Légion arabe est identique à celle ayant cours dans l'armée anglaise. Le soldat représenté a le grade de *lance corporal*, un échelon qui correspond dans l'armée française à celui de soldat de première classe et, dans l'armée anglaise, au grade de caporal suppléant.

²²⁶⁷ Branche du Comité international de secours aux blessés et malades militaires (futur Comité international de la Croix-Rouge), créée en 1963-1964, la société du Croissant-Rouge opère dans l'Empire ottoman. Le croissant figurant sur la camionnette de la bande dessinée correspond vraisemblablement à l'emblème de la société transjordanienne du Croissant-Rouge, fondée en 1947 par Sabrya Hashem. Voir entrée glossaire « Croissant-Rouge ».

contre le véhicule, crosse au sol et canon vers le haut. Au loin, un arbre imposant, au tronc large et noueux et au feuillage dense, penche vers la gauche.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (ici transjordanien) est représenté sous les traits d'un membre de la Légion arabe, debout, assoupi devant l'ambulance qu'il lui faut, semble-t-il, surveiller. Montré de trois quarts face et cadré en plan moyen, l'homme délaisse sa mission. De son visage légèrement incliné, ressortent d'abord ses sourcils très délicatement dessinés, ondulants et remontant vers les côtés du front, ses yeux et paupières figurés d'un simple trait fin, aux extrémités disparaissant dans l'ombre, un nez imposant au bout arrondi, tombant sur une moustache noire fournie, en forme de « guidon de vélo ». Une bouche rendue d'un minuscule trait noir et un menton carré complètent l'ensemble. La finesse des traits donne au visage l'aspect d'un masque extrême-oriental, une singularité dans la galerie des personnages arabes proposée par les auteurs de la série. Sur le plan vestimentaire, l'homme porte un kéfieh blanc, maintenu par un *agal* noir, sur lequel est fixé un médaillon, et qui couvre les trois quarts de sa tête et un uniforme militaire deux pièces, très précisément dessiné. Sur son bras droit figurent l'emblème de la Légion arabe et le galon de soldat de 1^{ère} classe. Le col de sa veste, à double revers, est légèrement ouvert ; celle-ci est rentrée dans le pantalon, sanglé à la taille d'une ceinture. L'homme se repose tranquillement, en pleine mission de surveillance. L'ennui, la fatigue ou la chaleur ont eu raison de sa vigilance au point de s'assoupir. Son comportement n'a rien de militaire. La vision qui en est donnée est en revanche très humaine. Le lecteur israélien hébraïsant peut comprendre, voire adhérer à ce type de représentation. Les intentions belliqueuses du soldat sont occultées. Son inconscience en revanche est évidente. Il somnole et devient totalement inoffensif alors qu'une guerre sans merci l'oppose à ses ennemis juifs-israéliens. L'arme à ses côtés atteste de son statut militaire, une situation qui ne menace en rien le soldat israélien et donc le lecteur hébraïsant, qui se range à ses côtés.

II. Catégorisation du dessin

L'image associée au personnage de l'Arabe (transjordanien) est catégorisée positive. Aucune distorsion physique des traits ne témoigne d'un rabaissement de la personne, humainement et symboliquement. Considérée indépendamment du récit, la scène peut susciter chez le lecteur une certaine empathie pour le personnage. Une ambiguïté néanmoins demeure car, dans sa posture, le soldat transjordanien est une proie facile pour le combattant israélien. Son comportement n'invite en rien le lecteur à lui souhaiter un sort funeste. Le héros juif blessé, Yosqéh Mayor, d'ailleurs, le capture (quelques cases plus tard) sans effusion de sang et, grâce à lui, traverse sans encombre les lignes ennemies, transportant son camarade également atteint dans un hôpital. Le soldat transjordanien, maintenant un prisonnier, a finalement la vie sauve.

Cases 3, 4, 5, chapitre XXXVII²²⁶⁸

Une synthèse

Dans une scène (case 3²²⁶⁹) qui constitue le prolongement de celle dépeinte à la case 2 du même épisode, Yosqéh Mayor s'approche du soldat arabe et de son ambulance en armant sa mitraillette. Montré sous son profil droit dans un plan américain, le légionnaire arabe affiche les mêmes caractéristiques physiques, vestimentaires et comportementales que précédemment. La dimension extrême-orientale de son visage est plus marquée, ses traits faisant pratiquement penser à un Tatare ou un Mongol. La catégorisation de l'image cependant est neutre en raison du traitement similaire réservé aux deux personnages de la scène, lui-même et le héros juif.

²²⁶⁸ Dessins 34, 35 et 36, chap. 37, partie 2, 1973.

²²⁶⁹ Dessin 34.

L'un et l'autre sont debout, silencieux, aucun d'eux n'envisageant de blesser son adversaire. La case montre simplement, de façon équilibrée et distanciée, un rapport de force favorable au combattant juif et une situation qui annonce la capture du soldat arabe par ce dernier.

Dans la case suivante (case 4²²⁷⁰), le même Transjordanien est représenté les bras en l'air, n'opposant aucune résistance à l'injonction que lui lance le héros juif de s'éloigner lentement du véhicule. L'effet de surprise joue à plein : les yeux du personnage sont grands ouverts, ses sourcils relevés, la bouche décrivant un « o » d'ébahissement. Montré de trois quarts face dans un plan américain, l'homme est figuré à l'identique des deux cases précédentes. Effrayé par les tirs du combattant juif – non représentés dans la case – qui ne le blessent pas, il se contente, muet, d'obéir sous la menace de l'arme. La légende dans le cartouche fait état d'une rafale tirée par le héros juif qui « touche le soldat », une information contredite par le dessin qui montre le légionnaire indemne. La proximité des tirs et leur déflagration l'ébranlent seulement. Choqué et perturbé, il se rend sur le champ sans tenter de prendre son arme, ni chercher à exposer sa vie et se conduire en héros. L'image qui lui est associée est à nouveau catégorisée positive, l'auteur décidant de lier le sort du soldat hachémite à celui du héros juif et réciproquement. Bien que le second tienne le premier, les deux hommes cessent momentanément de s'affronter militairement et entament, sans s'infliger de dommage, un parcours commun, chacun d'eux ayant besoin de l'autre pour survivre.

Le même personnage apparaît dans la case 5²²⁷¹, montré explicitement comme l'instrument de survie du héros juif et de son camarade, tous deux gravement blessés. Pris en otage, il leur sert de bouclier dans leur projet de fuite. L'assujettissement qui découle de sa situation le rabaisse au rang de serviteur et de porteur. L'ordre lui est donné de placer sur son dos le corps du camarade blessé de Yosqéh Mayor, une action qui n'est figurée ni dans cette case, ni dans les suivantes. Paradoxalement, seul homme valide de la scène, il pèse du même poids symbolique que ses deux ennemis, diminués physiquement. L'emploi de la force à l'égard du personnage prouve ses limites : blessé ou tué, il n'est d'aucune utilité pour ses adversaires, une situation qui entraîne à nouveau la catégorisation positive de l'image à laquelle il est associé. L'homme obéit pour rester en vie et, ce faisant, permet à ses ennemis de le demeurer également. Il porte sur ses épaules un blessé juif, comme auparavant il transportait, comme ambulancier, dans son véhicule des blessés, en théorie sans considération de religion et nationalité (le croissant présent sur son véhicule le lui impose au titre des conventions de Genève).

Case 6, chapitre XXXVII²²⁷²

1. Résumé de la scène représentée

Un combattant de la Légion arabe²²⁷³ reçoit l'ordre de Yosqéh Mayor d'allonger délicatement sur une civière son camarade blessé. Menacé d'être exécuté s'il refuse d'obéir, le soldat est pris d'une immense terreur.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (transjordanien) est représenté sous les traits d'un homme cadré en gros plan, de trois quarts face. Sa tête est enveloppée d'un kéfieh blanc, maintenu par un *agal* noir auquel est accroché un médaillon, affichant les insignes de la Légion arabe. L'homme porte une veste militaire à revers, légèrement ouverte, l'épaulette gauche étant aussi mise en valeur. La partie dégagée du visage montre des yeux grands ouverts, quasiment dessinés en

²²⁷⁰ Dessin 35.

²²⁷¹ Dessin 36.

²²⁷² Dessin 37, partie 2, 1973.

²²⁷³ Le même que celui déjà figuré dans la série depuis la case 6, chapitre 37.

amande, un point noir figurant sa pupille et la direction du regard sur fond blanc, le globe oculaire. Les sourcils noirs et broussailleux sont relevés, le droit relativement distant de la paupière, dessinée d'un trait. La paupière délimite une zone d'ombre dans laquelle se perd le sourcil gauche. Trois ridules sont visibles : la première sur la partie gauche du front, deux autres partant des ailes du nez, auquel s'ajoute un trait dessinant la partie supérieure du menton. L'ensemble donne de la profondeur au visage, ainsi qu'une dimension sépulcrale et squelettique, rendue même effrayante par un jeu d'ombre et de lumière. Le nez allongé à la verticale, aux narines évasées, tombe sur une courte moustache noire de forme conique. La bouche ouverte est figurée d'une fente ovale aplatie. Elle laisse apparaître une partie de la dentition supérieure rendue par cinq carrés blancs. La sensation de morbidité est renforcée par le dégagement de la partie gauche en pleine lumière, celle de droite étant partiellement rejetée dans la pénombre. Proportionnellement, la partie éclairée occupe les trois quarts du visage. Ses traits accusés illustrent la terreur qui s'est emparée du personnage, muet, et contrastent avec ceux de Yosqéh Mayor, lisses et presque juvéniles, pourtant gravement blessé²²⁷⁴. Le légionnaire arabe est à la merci du combattant juif. Portant un uniforme, il se soumet à son assaillant vêtu pour sa part d'un habit civil. La mitraillette que ce dernier tient dans sa main droite marque la séparation entre les deux corps ; elle circonscrit d'une part un ex-partisan juif devenu combattant dans une unité d'élite de la Haganah et le soldat d'une armée régulière arabe, et de l'autre, définit le moyen employé par le premier d'imposer sa domination au second.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image associée au personnage de l'Arabe, ici transjordanien, est négative. Le lecteur est pourtant pris dans une alternative. S'identifier naturellement au héros juif dont il partage les mêmes références communautaires et identitaires. Ce choix l'amène à accepter implicitement le droit de tuer un autre homme – ici arabe, pourvu que cette mort permette de sauver l'un de ses camarades, donc l'un des siens symboliquement. Où plonger dans les affres de l'angoisse de mort qui saisit le personnage de l'Arabe, jusqu'à en éprouver de la fascination, bien qu'il s'agisse d'un homme, citoyen d'un État et appartenant à un peuple avec lesquels les siens sont en guerre. Les traits particulièrement marqués expriment la mort encourue par le personnage au cas où il refuserait d'obéir à l'ordre de son ennemi. Ils mettent dans le même temps le lecteur à distance. Le Transjordanien est figé, sachant que le moindre mouvement peut lui coûter la vie. Sa survie en dépend. La profondeur de ses rides traduit celle de son effroi. Le contraste entre ombre et lumière, visible sur son visage, tranche radicalement avec la blancheur presque immaculée du visage de son ennemi. Le lecteur se range en définitive aux côtés du héros Yosqéh Mayor. L'extrémisation des sentiments prêtés à ce personnage, dessiné pourtant en légère plongée, a un effet répulsif qui justifie la catégorisation négative de l'image qu'il véhicule. Le personnage de l'Arabe perd en définitive la partie réellement et symboliquement. En bonne santé et désarmé, il cède totalement à la volonté du héros, blessé, mais doté d'un moyen de dissuasion imparable, sa mitraillette.

Cases 1 et 5, chapitre XXXVIII - Cases 2 et 3, chapitre XXXIX²²⁷⁵

Une synthèse

Le légionnaire arabe est à nouveau représenté (case 1²²⁷⁶) dans sa totale sujétion à l'égard de Yosqéh Mayor, lequel lui enfonce le canon de sa mitraillette dans le dos. Terrorisé et soumis, il n'en maîtrise pas moins les gestes nécessaires à la conduite de son ambulance. Sur l'ordre du héros juif, il roule à toute allure en direction du nord du pays²²⁷⁷. En agissant ainsi, il sauve sa

²²⁷⁴ Voir case précédente.

²²⁷⁵ Dessins 38, 39, 40 et 41, partie 2, 1973.

²²⁷⁶ Dessin 38.

²²⁷⁷ La référence à la vitesse apparaît dans le cartouche de la case, celle à la destination dans la case précédente.

vie et accroît la probabilité pour le héros et son camarade de ne pas succomber à leurs blessures. Son attitude, comme l'absence de déformation physique, justifie la catégorisation positive de l'image qui lui est associée. Sa survie est le gage de celle de ses ennemis. Les auteurs dépeignent le même type de rapport entre le Transjordanien et son adversaire juif dans la case suivante (case 5²²⁷⁸). Le soldat arabe conduit en effet son véhicule, les yeux rivés sur la route et indique, dans le même temps à Yosqéh Mayor, qui le tient toujours en joue, l'emplacement d'un jerrican d'eau avec lequel désaltérer son camarade blessé. La catégorisation de l'image est de nouveau positive car le personnage démontre sa capacité de survie en même temps qu'un réel sang-froid dans une situation particulièrement délicate pour lui²²⁷⁹. Le conducteur de l'ambulance obéit une nouvelle fois à Yosqéh Mayor en actionnant, sur ses ordres, la sirène d'alarme du véhicule pour signaler le transport à bord de l'ambulance d'un officier de la Légion arabe, une information que le lecteur sait être un mensonge (case 3²²⁸⁰).

Case 5, chapitre XXXIX²²⁸¹

1. Résumé de la scène représentée

Le soldat de la Légion arabe déjà figuré dans les cases précédentes, main gauche sur le volant, la droite vraisemblablement sur la manette déclenchant la sirène d'alarme, conduit son ambulance et arrive à proximité d'un barrage tenu par des combattants de son unité. Toujours menacé par la mitrailleuse de Yosqéh Mayor, caché à l'arrière du fourgon, il informe ce dernier du refus des légionnaires d'ouvrir le barrage leur barrant la route²²⁸². Yosqéh Mayor lui intime alors de se conduire « naturellement » et de hurler sur les soldats qui le gardent.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (transjordanien) est représenté sous les traits d'un combattant de la Légion arabe. Cadré dans un plan rapproché poitrine, de trois quarts face, il porte une veste militaire dont l'épaulette gauche est visible. Son kéfieh blanc est maintenu par un *agal* noir sur lequel est fixé un médaillon, portant les insignes de son unité militaire. Le foulard laisse visible une grande partie de son visage, recouvrant le haut de son front, la moitié approximativement de ses joues et cou. Des sourcils noirs et épais, en accent circonflexe, dominent ses yeux rivés sur le barrage qui s'offre à sa vue, laissé encore en hors-champ, montrés sous la forme de deux demi-cercles, un point noir au milieu représentant à la fois sa pupille et la direction du regard. Sous l'œil gauche, deux ridules strient le haut de la joue. Un nez massif en triangle, allongé à la verticale, tombe sur une courte moustache noire et fournie. La bouche est entrouverte, la

²²⁷⁸ Dessin 39.

²²⁷⁹ L'action du légionnaire arabe évoque à l'échelle d'un récit de bande dessinée un peu des rapports qui se nouent au même moment entre Arabes de Transjordanien et Juifs de Palestine. Le soldat entend ainsi Yosqéh Mayor crier sur son camarade pour le maintenir éveillé, par crainte de le voir mourir sous ses yeux. Non dessiné, le lecteur l'imagine parfaitement, muet et attentif aux efforts fournis par le combattant juif, à l'arrière du véhicule, pour soigner son camarade. Bien que menacé d'une arme, il délimite dans son ambulance, le cadre d'une coexistence judéo-arabe et ses différents aléas. Le Transjordanien roulant vers Bethléem, avec à son bord deux blessés juifs, voit sa route bloquée par un barrage tenu par des combattants de sa propre unité, la Légion arabe. L'interdépendance des trois personnages transparait une nouvelle fois dans cette situation : les deux blessés restent en vie tant que le conducteur suit sa route (qui l'emmène vers leurs camarades) ; le légionnaire survit tant qu'il obéit aux ordres de l'un de ses passagers juifs blessés. Le modus vivendi qui s'installe (chap. 38 cases 1-2 ; chap. 39, cases 3-6) n'est pas sans rappeler les accommodements recherchés (contacts et négociations secrets) dans les années 1947-1948, entre l'émir Abdallah de Transjordanie et les dirigeants de l'Agence juive de Palestine (rencontre du 17 novembre 1947 visant à empêcher la naissance de l'État arabe prévu par le plan de partage de la Palestine de novembre 1947 ; rencontre entre Golda Mé'ir et l'émir Abdallah de Transjordanie du 11 mai 1948 concernant la possibilité d'éviter la participation de la Transjordanie à la guerre israélo-arabe imminente).

²²⁸⁰ Dessin 39.

²²⁸¹ Dessin 42, partie 2, 1973.

²²⁸² Cette partie de la scène - arrivée à proximité du barrage routier ; fermeture du barrage maintenue rendant impossible son franchissement - n'est pas représentée dans la case, juste évoquée dans son cartouche.

dentition apparaissant sous la forme d'un petit rectangle blanc encadré par ses lèvres. Le sillon nasogénien est pour sa part très accusé. La partie droite du visage, rejetée dans l'ombre comme couverte de suie, donne par ailleurs au menton une allure très effilée. Le contraste est si violent qu'il permet presque de conclure à la présence d'une source lumineuse d'appoint, comme un projecteur sur un plateau de cinéma. Le globe oculaire droit, blanc, est le seul point qui ressort de la pénombre. Le visage dans son ensemble est dominé par une impression d'étroitesse. Son côté ramassé, conjugué à un aspect anguleux et tranchant, illustre la vision que l'homme se fait de la situation. À peu de choses près, la forme qu'il dessine évoque la proue d'un navire, le conducteur avançant droit devant lui vers un péril non maîtrisé. Il communique avec Yosqéh Mayor en hébreu, rendant sa pensée accessible au lecteur, un choix idéologique parfaitement invraisemblable, au regard de la situation elle-même. Bien qu'Arabe, l'homme est en mesure de parler hébreu, une possibilité que les auteurs de la série peuvent rendre à travers l'accent guttural mis sur certaines syllabes de mots dans le phylactère, ce qu'ils ne font pas. Les instances narratives, fictionnelles et réelles se fondent dans la langue et gomment la spécificité identitaire de l'Arabe : sa langue. Une succession de cadres montrent les divers niveaux d'emprisonnement du personnage de l'Arabe : la case de la bande dessinée elle-même, la fenêtre de l'ambulance, puis l'ouverture à travers laquelle le visage de Yosqéh Mayor apparaît. Le niveau d'assujettissement le plus frappant recouvre la langue qu'il utilise sans laquelle il ne peut comprendre l'ordre qui lui est donné, l'exécuter et rendre son rapport avec le héros juif intelligible au lecteur.

II. Catégorisation du dessin

La catégorisation de l'image associée à l'Arabe (ici transjordanien) est négative sur le plan symbolique. Rien ne laisse a priori présager ce prisme idéologique car son corps ne subit aucune véritable altération physique. Le lecteur, une nouvelle fois, a la liberté de choisir entre deux visions du personnage : le considérer comme un homme apeuré et, le cas échéant, dans un mouvement empathique, adopter son point de vue ; basculer entièrement du côté du héros juif et envisager le cauchemar vécu par le soldat arabe comme étant la condition qui rend possible sa survie. Le personnage au final passe dans le camp de son ennemi – et du lecteur, au point même d'en adopter la langue. Tous deux craignent, pour des raisons différentes, le barrage établi par les légionnaires arabes sur la route. L'Arabe de Transjordanie ne manifeste aucun signe de résistance, évitant le moindre geste qui lui ferait davantage risquer sa vie. Il est totalement coincé entre les ordres donnés par l'ennemi juif et l'attitude qu'il observe chez ses camarades. Pris entre deux feux, son attitude empêche le lecteur de s'identifier à lui. Sa mort possible, même si elle n'est pas souhaitée, est implicitement admise par celui-ci, pourvu qu'elle permette au héros juif de s'en sortir. Les auteurs axant l'épisode autour de sa survie, le personnage de l'Arabe en dépend totalement. Il continue à exister dans ce contexte tant que cette dernière est assurée.

Case 6, chapitre XXXIX

1. Résumé de la scène représentée²²⁸³

Le légionnaire arabe, déjà représenté aux épisodes 37-38 et dans les cinq premières cases du 39, arrête son ambulance à la hauteur d'un barrage routier tenu par d'autres soldats arabes de la même unité. Le bras gauche sorti hors de l'habitacle, il intime l'ordre à l'un d'entre eux de lui dégager la route, au motif qu'il emmène à l'hôpital, dans son véhicule, un officier blessé. Le soldat n'obtempère pas, demandant à inspecter au préalable l'ambulance.

²²⁸³ Dessin 43, partie 2, 1973.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (transjordanien) a les traits de chacun des deux combattants de la Légion arabe figurés dans la case. L'un d'eux, au volant d'une ambulance transportant à son bord le héros Yosqéh Mayor et son camarade, tous deux blessés, affirme de façon mensongère devoir acheminer en urgence absolue, un officier arabe à l'hôpital. Le second, en hors-champ de la case, positionné devant le barrage routier, arrête l'ambulance, souhaitant la fouiller. Cadré en contreplongée dans un plan moyen, le conducteur arabe affiche sa suprématie et son autorité. Il donne des ordres car il a la vie d'un gradé arabe entre ses mains. Montré de trois quarts face, les traits de son visage crispé traduisent le caractère péremptoire de ses instructions, que nul ne saurait contester. La dureté de son expression va de pair avec les points d'exclamation ponctuant les deux phrases placées dans le phylactère qui prolongent les lèvres du conducteur. Le légionnaire arabe affiche les mêmes caractéristiques physiques et vestimentaires que celles déjà constatées dans les cases précédentes. L'accentuation de ses traits contraste singulièrement avec les représentations antérieures du personnage qui exprimaient des états de surprise, soumission et peur, en réaction aux situations rencontrées. Il rudoie son vis-à-vis de la Légion arabe, un comportement qui tranche avec ses précédentes attitudes, caractérisées par sa parfaite docilité à l'égard du héros juif. La sécheresse de son propos est due à la nature périlleuse de l'action dans laquelle il est engagé. Le mensonge qu'il professe à l'intention d'un autre soldat arabe ne laisse planer aucune ambiguïté. Tenu en joue par Yosqéh Mayor, en hors-champ de la case, il cherche à obtenir coûte que coûte la levée d'un barrage routier, de façon à traverser les lignes tenues par les siens et conduire Yosqéh Mayor et son camarade jusqu'à un hôpital en secteur juif. Le second personnage, également un légionnaire, cadré en plan rapproché poitrine, de trois quarts dos et également en contreplongée, tient dans ses mains un fusil, sa sangle pendante et la main droite seule visible. Coiffé d'un kéfieh blanc fixé par un *agal* noir, l'homme semble également porter une veste militaire, un constat davantage déduit de la scène représentée que de détails vestimentaires particuliers. La partie droite découverte de son visage laisse voir un sourcil noir en accent circonflexe - une quasi-réplique de celui du premier personnage - tel qu'il est dessiné dans la case précédente, la pointe droite de sa moustache noire et fournie, à l'extrémité effilée, et la fente orbitale droite. Un sillon accusé marque comme une entaille sa joue, donnant un air émacié à son visage. Trois traits minuscules donnent du relief à la pommette. Le militaire devant le barrage refuse d'obéir à l'un de ses camarades qui lui est peut-être supérieur en grade, bien que la vie d'un officier, hiérarchiquement placé au-dessus d'eux en dépende. En n'obtempérant pas, il se met en difficulté autant qu'il le fait pour le conducteur et - sans le savoir - les passagers clandestins du véhicule. Bien qu'il ne sache pas la nature fallacieuse des propos tenus par le chauffeur, il met en péril l'opération initiée par Yosqéh Mayor, caché à l'arrière de l'ambulance.

II. Catégorisation du dessin

Les images associées au personnage des deux Arabes transjordanien sont catégorisées négatives pour des motifs différents. Le durcissement des traits du visage chez le conducteur de l'ambulance ne signifie pas une déformation physique de sa physionomie d'une manière qui aviliraient sa personne ou qui déprécierait son comportement. Le légionnaire tente de bernier un second militaire arabe pour sauver sa vie et, indirectement aussi, celle des passagers juifs qu'il transporte contre son gré. Il le soumet à un rapport de domination en trompe-l'œil car en réalité, il est tenu d'obtempérer aux ordres donnés par Yosqéh Mayor. Il n'obtient pas gain de cause et le barrage n'est pas levé. L'ambulance qu'il conduit reste bloquée, tout du moins, dans la scène représentée dans cette case. Dans le même temps, il se plie totalement aux injonctions de son ennemi juif et cherche à le satisfaire totalement car sa vie en dépend. Il échoue une fois de plus, sa force de persuasion se heurtant au comportement inflexible d'un autre légionnaire arabe.

L'image associée à ce deuxième personnage est également catégorisée négative car celui-ci personnifie provisoirement l'obstacle placé en travers du projet imaginé par Yosqéh Mayor pour survivre, lui et son camarade. Appliquant les ordres à la lettre, il s'inscrit dans la logique que lui impose l'obéissance à des consignes militaires. En respectant le règlement, il consolide la situation de son camp, renforçant ses positions sur le terrain. Ce faisant, il menace la vie-même des personnages transportés dans l'ambulance et, inconsciemment également, la sienne. Yosqéh Mayor, en effet, pourrait être tenté, en désespoir de cause, de forcer le barrage et de l'écraser sans plus de façon.

Case 1, chapitre XL²²⁸⁴

1. Résumé de la scène représentée

Le canon de la mitraillette Sten de Yosqéh Mayor est enfoncé dans le dos du légionnaire arabe qui conduit l'ambulance, à bord de laquelle il se trouve avec son camarade blessé. Le chauffeur met en garde la sentinelle qui a arrêté le véhicule, du risque mortel qu'il fait courir à l'officier transporté, en fouillant au préalable son fourgon. Il le menace en cas de décès, de prévenir son propre commandant de façon à ce qu'il le condamne à passer le reste de sa vie en prison.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (transjordanien) est représenté sous les traits de l'un des deux légionnaires protagonistes de la scène. Le premier d'entre eux conduit une ambulance et, menacé de mort par le héros juif en cas de désobéissance, se lance dans des affirmations mensongères et fallacieuses. Après avoir inventé la présence d'un officier arabe blessé dans son fourgon, il tente d'intimider le second en évoquant la plainte qu'il adressera à son supérieur en cas de décès du blessé et l'emprisonnement à vie qui l'attend pour sa responsabilité, le cas échéant, dans sa mort. Le légionnaire arabe dans le véhicule est représenté de trois quarts dos, cadré dans un plan rapproché poitrine. Son kéfieh blanc, maintenu par un *agal noir*, lui couvre en partie le haut du dos. Sa veste plongée dans la pénombre, que le lecteur sait être militaire, constitue le second élément vestimentaire. De la partie gauche de son visage ne sont visibles qu'un peu de sa chevelure sombre, un sourcil noir et épais et ce qui semble être une entaille. Le lecteur « se tient » derrière le personnage de l'Arabe, aux côtés du héros juif²²⁸⁵. Il partage les mêmes émotions et désirs que ce dernier, enfonçant presque avec lui le canon de l'arme dans le dos du conducteur. La représentation à cet égard opère largement comme un plan de cinéma subjectif et permet à ce titre une participation du lecteur plus active à la scène.

L'autre personnage d'Arabe - transjordanien, placé en arrière-plan, se montre inflexible aux injonctions que lui lance le chauffeur de l'ambulance, pourtant légionnaire comme lui. Il semble persister dans son intention de fouiller le véhicule et, par là-même, de provoquer la mort de son passager. Représenté à hauteur de taille, dans un plan rapproché poitrine, l'homme porte un kéfieh figuré quasiment à la manière d'une coiffe égyptienne. De face, visage légèrement incliné vers la gauche, il regarde sans sourciller le conducteur de l'ambulance. Le col de sa veste militaire ouvert, il tient un fusil dans ses deux mains, à l'oblique, collé contre sa poitrine. Les deux épaulettes visibles ne permettent pas, à cause de la distance, de savoir précisément le grade du militaire. De son visage ressortent le bloc sourcils-paupières-yeux, réduit à une ligne noire très légèrement grossie à la hauteur de l'œil gauche, un nez allongé à la verticale et une moustache noire de forme convexe. Sous cette dernière apparaît une petite bouche encadrée par deux lèvres transcrites par deux minuscules traits noirs. Une grande partie de la joue gauche est

²²⁸⁴ Dessin 44, partie 2, 1973.

²²⁸⁵ Celui-ci est symboliquement représenté sous la forme du canon de la mitraillette qu'il enfonce dans le dos du conducteur.

dans la pénombre. De son attitude générale, du port de son arme et de sa mise vestimentaire, ressortent la figure de la sentinelle fermement attachée, au sens propre, à la position qu'il défend, et, au sens figuré, au règlement militaire qu'il applique. Ce soldat bouche dans tous les sens du terme, l'horizon de son camarade arabe à bord de son ambulance et, sans le savoir, également celui du héros juif.

II. Catégorisation du dessin

Les images associées aux deux personnages d'Arabes transjordaniens sont toutes catégorisées négatives. Le premier d'eux tente d'imposer un rapport d'autorité au second que traduisent sa position corporelle, l'axe de rotation de sa tête et la place du conducteur, surélevée qu'il occupe au volant de son ambulance. Bien qu'assortie de menace, cette domination qu'il souhaite exercer est illusoire car contredite par la présence du héros juif derrière lui, sous l'emprise duquel il se trouve. Ce dernier, à la même hauteur, lui enfonce le canon de son arme dans le dos. La représentation du personnage est marquée par le rapport entre ombre et lumière, la première noircissant les trois quarts de son corps, la seconde ne concernant qu'une partie du visage et de son kéfieh. Le fond et la forme se rejoignent ici pour illustrer l'image d'un homme, soldat et arabe, devenu l'ombre de lui-même. Mentant effrontément à un autre soldat arabe, le menaçant des pires châtiments, il est en réalité pieds et poings liés au héros juif à qui il obéit, renonçant à se battre, voire même à rester un Arabe²²⁸⁶. Tué par la sentinelle ou par le héros juif, sa disparition, une nouvelle fois, signifie également celle des deux hommes qu'il transporte. Un destin commun l'unit à eux alors qu'ils n'auraient jamais dû se croiser. Sa vie est entre les mains du héros juif autant que la sienne entre ses mains. Aucune déformation physique n'atteint son corps mais sa capacité à exister seulement comme l'instrument de survie du héros juif, justifie la catégorisation négative de la représentation, au moins sur le plan symbolique²²⁸⁷. L'image associée au second personnage de l'Arabe transjordanien, est également catégorisée négative. Bien qu'aucune altération de ses traits ne vienne le déprécier physiquement et symboliquement, il incarne le péril mortel auquel est confronté le premier personnage représenté. En n'obéissant pas à ses injonctions et menaces, il lui fait courir le risque d'être exécuté en même temps qu'il s'expose lui-même à mourir. Le grand absent de la scène, le héros juif, simplement montré à travers le canon de sa mitraillette, est en réalité celui qui tient le destin des deux Arabes entre ses mains. Parce qu'il est armé et qu'il a sous contrôle le conducteur de l'ambulance et, virtuellement aussi, la sentinelle arabe, il oriente en définitive le sens de la scène et la progression du récit.

Cases 2, 3, 4, chapitre XL²²⁸⁸

Une synthèse

La représentation du personnage du légionnaire arabe, conducteur de l'ambulance, est semblable à celle visible dans les précédents chapitres où il apparaît²²⁸⁹ : sans aucune altération de ses traits le diminuant physiquement ou psychologiquement. L'homme officie également en tant qu'instrument d'un projet de survie juive. Sa soumission au héros juif reste totale, car c'est le seul moyen pour lui de rester en vie. Sur instruction de Yosqéh Mayor (case 2), il traverse à toute allure la ville de Bethléem et emprunte ensuite la route qui mène à Jérusalem (case 3). La docilité du légionnaire devient ensuite si grande que le héros n'a plus besoin de lui hurler ses injonctions. Simple exécutant au service de son « donneur d'ordres juif », ce dernier garde expressément pour lui ses craintes de voir le véhicule être pris pour cible par les défenseurs juifs. Les combattants arabes (transjordaniens) et juifs restent chacun dans leur

²²⁸⁶ Les phrases sont prononcées par le personnage en hébreu.

²²⁸⁷ Dans cette case - comme dans les autres où ce personnage apparaît, sa survie dépend du bon vouloir du héros juif. Si celui-ci n'en avait pas besoin, il serait mort ou totalement privé de représentation au niveau de la scène.

²²⁸⁸ Dessins 45, 46 et 47, chapitre XL, 2^e partie, 1973.

²²⁸⁹ Cases 2-6.

monde. L'ambulance, dont la mission est en priorité de secourir des blessés, sert de cadre à leurs rencontre et coexistence de circonstance. Le conducteur continue d'obéir sans la moindre résistance aux injonctions du combattant juif et finit par cesser d'être figuré dans la case, juste évoqué dans son cartouche (case 5). Il abuse cette fois les soldats arabes positionnés à l'entrée de Jérusalem, leur laissant croire qu'il se dirige vers la vieille ville. Au lieu d'y pénétrer, il prend la route d'Hébron et stoppe finalement le fourgon à l'entrée du secteur juif de la ville de Jérusalem, devant un barrage tenu par ses défenseurs juifs (case 6). L'ordre de stopper son ambulance, auquel il obtempère sur le champ, lui sauve la vie ainsi que celle de ses passagers.

Ne représentant plus la moindre menace pour Yosqéh Mayor, il disparaît du champ de la représentation au profit de sa mention lors d'un échange direct entre le héros juif et les combattants postés au barrage. Sa raison d'être a disparu, tant dans le récit que dans le projet de Yosqéh Mayor. Ce personnage de légionnaire transjordanien qui montait d'abord la garde librement devant son ambulance, est devenu un soldat prisonnier de ses ennemis juifs, qu'il a transportés le temps qu'il fallait, pour deux d'entre eux, leur permettant ainsi de survivre (case 1, chap. 41). L'homme sauve en définitive sa vie, une issue qui, le concernant, malgré sa situation de subordination, justifie de catégoriser positive l'image qui lui est associée. Il abandonne le volant à un combattant juif, bien que la maîtrise de son véhicule ait un caractère capital dans sa trajectoire (cases 3). Il n'existe plus dès lors visuellement dans la série et pour ses lecteurs. Le combattant juif Yéhochou'a conduit à présent l'ambulance frappée du croissant islamique, avec à son bord Yosqéh Mayor et son camarade grièvement blessés. Cette scène, d'où est exclue toute représentation humaine d'un personnage arabe, affirme la supériorité de certains principes (sauvetage des blessés, sens pratique plutôt qu'héroïsme inconsidéré, humanité des personnages, etc.) et de la vie humaine sur l'idéologie extrémiste et les critères de jugement sommaires (case 4).

Trois combattants juifs à bord d'une ambulance jordanienne, arborant un signe musulman, roulent à toute allure vers un hôpital traversant une ville non-identifiée. Le lecteur connaît, ayant en tête le contenu des cases précédentes, le lieu que cherche à gagner le véhicule. La case, considérée séparément, illustre la complexité de certaines situations en temps de guerre et leur portée symbolique. Le sort réservé à l'Arabe transjordanien, s'il avait été blessé, semble aléatoire. Hypothétique, la question reste en tout état de cause, ouverte. Aurait-il été conduit avec les autres blessés à l'hôpital ou interrogé malgré tout, quel que soit son état de santé ? Le caractère aléatoire de sa situation éclaire bien le paradoxe mis en évidence dans la série : la description réaliste de certains rapports intercommunautaires noués en temps de guerre intervient simultanément à celle de l'action héroïque du héros juif et le glorieux projet qu'il sert, fusse au péril de sa vie. Des couronnes doivent toujours leur être tressées, par comparaison notamment aux action et intentions du personnage arabe dont le lecteur doit toujours se défier.

Case 3, chapitre LI²²⁹⁰

1. Résumé de la scène représentée

Deux soldats de la Légion arabe tirent avec leur fusil en direction des combattants juifs Yosqéh Mayor, Avi et Ya'ir, lesquels abrités derrière un grand rocher, immobiles, échappent aux balles. Yosqéh Mayor ordonne à ses hommes de ne pas répliquer et de rester silencieusement allongés. Ya'ir, semble-t-il, interroge Avi sur sa compréhension des propos échangés en arabe par les deux tireurs ennemis.

²²⁹⁰ Dessin 48, partie 2, 1973.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (ici transjordanien) est représenté sous les traits de deux membres de la Légion arabe. Ces derniers dépendent peut-être d'une unité dont les autres combattants, en hors-champ de la case, stationnent dans les environs. Cadrés à hauteur de cuisses dans un plan américain, de trois quarts dos, le premier porte un kéfieh blanc maintenu sur sa tête par un *agal* noir, aux extrémités rabattues sur l'avant de son torse, et recouvrant les trois quarts de son crâne. Les deux hommes portent un costume militaire deux pièces, l'élément du haut, barré par une cartouchiere, est rentré avec celle-ci dans le pantalon. L'épaulette gauche, visible pour le légionnaire au premier-plan, n'apparaît pas pour le second en arrière-plan. Le premier soutient son fusil de sa main droite, son index gauche engagé sur la détente. Son camarade, en partie masqué, effectue vraisemblablement le même geste. Seule une partie de leur profil gauche est visible. Pour le premier, ressort de celui-ci une fente orbitale représentée sous la forme d'un minuscule trait noir, assimilable au plissement de la paupière nécessaire pour viser. Le bloc œil-paupière-sourcil est rendu par ce petit trait. L'œil gauche semble légèrement plus ouvert chez le second combattant. L'un comme l'autre portent une moustache, à peine restituée d'un court trait noir, partant légèrement à la verticale pour le premier, à l'oblique pour le second. Pour le nez, seule une partie de la narine gauche est représentée de façon quelque peu floue. L'espace de la case est occupé pour un tiers, par le monticule derrière lequel se dissimulent les combattants juifs, un second tiers par les deux combattants arabes et un dernier tiers par l'intervalle qui les sépare. Les trois parties pèsent d'une même importance soulignant la volonté du dessinateur de mettre sur un pied d'égalité l'action des soldats arabes et l'élément naturel protégeant leurs adversaires. Les soldats font seulement feu vers l'endroit d'où proviennent les bruits entendus. Ces tirs produisent des dégagements de fumée, pour les deux armes utilisées, aussi vains que leur effet lui-même.

II. Catégorisation du dessin

Les images associées aux personnages des deux Arabes transjordanien sont catégorisées négatives, bien qu'aucune déformation corporelle ne les déprécie symboliquement et physiquement. Ils tirent au jugé sur des ombres qu'ils pensent avoir vu passer dans leur champ de vision. Les tirs manquent de peu leur cible, une imprécision qui doit à leur impossibilité d'identifier réellement la présence (ou non) de soldats juifs dans les environs. Les deux légionnaires multiplient les coups de feu pour palier à celle-ci et le cas échéant, toucher leurs adversaires. Aucun mot, dans l'intervalle, ne sort de leur bouche. Les deux phylactères associés aux personnages juifs dans la case, contredisent ce détail : l'un d'entre eux demandant en effet à son camarade s'il comprend les mots prononcés par les tireurs. L'information ajoute à la confusion de la scène et sous-entend la présence d'autres combattants arabes dans le secteur, voire anticipe le contenu des quatre cases suivantes. Dans trois d'entre elles, les combattants arabes ne parlent pourtant pas ; dans la quatrième, celui qui semble être leur commandant, leur transmet ses observations et ordres en hébreu. L'absence de référence à la langue arabe rend irréaliste la représentation de la situation. Le lecteur ne sait pas en définitive si leurs sens (ouïe, vue...) sont atteints ou les circonstances du moment (obscurité et relief naturel) jouent contre eux et expliquent leur échec. En tout état de cause, ils se décrédibilisent sérieusement aux yeux du lecteur, la situation tournant en faveur de leur ennemi juif.

1. Résumé de la scène représentée

Quatre combattants de la Légion arabe sont embusqués derrière un monticule de terre. Aux aguets, ils observent depuis ce lieu, la situation qui s'offre à eux²²⁹².

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe (transjordanien) est représenté sous les traits d'un membre de la Légion arabe patrouillant avec trois de ses camarades, dans le secteur traversé par Yosqéh Mayor et deux de ses hommes. Dans l'incertitude, le groupe de légionnaires attend de savoir si des combattants juifs se trouvent dans les environs. La représentation du personnage perd graduellement de sa netteté, en passant du premier combattant, au premier plan de la scène, au dernier combattant, à l'arrière-plan de celle-ci, dont les traits du visage sont très estompés. Le premier soldat, montré en plan rapproché poitrine de trois quarts face, porte un kéfieh blanc fixé par un *agal* noir, au milieu duquel est accroché un médaillon portant les insignes de la Légion arabe. Entourant la tête, le foulard tombe sur une veste militaire dont seule l'épaulette droite est visible. Une partie du canon pointe hors de sa cachette. L'essentiel de son visage est découvert. Disparaissant sous ses vêtements, le corps présente un aspect massif. L'accentuation de la courbe reliant les épaules, renforce cette dimension. D'épais sourcils noirs et broussailleux, proches de l'accent circonflexe, dominant des paupières figurées par un trait noir convexe et des yeux – un point noir marquant la pupille et la direction du regard – quelque peu enfoncés dans leur orbite. Deux rides strient l'intervalle séparant les sourcils. Un nez proéminent et allongé à la verticale, aux narines évasées, surplombe une moustache noire et abondamment fournie, décrivant un arrondi. La bouche entrouverte laisse apparaître un semblant de dentition blanche, qui ressort d'autant moins que seule la lèvre inférieure est représentée noircie par l'obscurité. Le menton, dont l'extrémité est masquée par le kéfieh, présente un contour arrondi. La partie des joues et des tempes, dans la pénombre, rejoint les sourcils, conférant un aspect quasi simiesque au visage.

Le second combattant est vêtu à l'identique de son camarade, seule la cartouchière qui barre sa poitrine le distingue au plan vestimentaire de celui-ci. Cadré comme lui à hauteur de poitrine de trois quarts face, il affiche un visage d'où ressortent de fins sourcils noirs arrondis, un bloc yeux-paupières rendus par de tout petits traits noirs, un nez allongé à la verticale à l'extrémité pointue, une fine moustache noire et lisse en forme d'accent circonflexe, une bouche close et un menton court à l'extrémité ronde. Le visage, dont la partie droite est dans l'ombre, présente un aspect plus fermé que celui du premier combattant. Son arme pointe également à l'extérieur du monticule de terre.

Le troisième soldat transjordanien est représenté presque à l'identique de ces deux camarades. Sa physionomie présente des contours plus estompés que ceux de ces derniers. Le kéfieh, l'*agal* noir qui le maintient sur son crâne et la forme de sa veste sont les seuls éléments vestimentaires identifiables. De son visage que la distance rend lisse et blanc, ne se distinguent qu'un bloc sourcils-paupières-yeux figuré par un trait noir et épais, suggérant un fort creux orbital, un nez réduit à une forme triangulaire, sans détail, et peut-être une moustache noire. L'arme de l'homme n'est pas dessinée dans la scène.

Le quatrième soldat, cadré également à hauteur de poitrine de trois quarts face, est représenté de façon aussi floue que le précédent. Le kéfieh blanc qu'il porte est visible. La partie du visage découverte est plongée dans l'ombre, ainsi que l'essentiel de son buste. L'arme du

²²⁹¹ Dessin 49, partie 2, 1973.

²²⁹² En fonction des informations contenues dans la case précédente, le lecteur sait que les combattants arabes guettent la possible sortie de leurs ennemis juifs dissimulés derrière des rochers.

combattant dépasse du monticule : une incertitude demeure quant à savoir s'il s'agit d'un fusil et de sa sangle pendante ou d'un fusil-mitrailleur posé sur un trépied. Abrités derrière une butte de terre, les quatre combattants guettent ainsi au milieu de la nuit, le passage de combattants ennemis.

II. Catégorisation du dessin

Les images associées au personnage de l'Arabe (transjordanien) sont catégorisées neutres. La case sert de cadre à l'exposition d'une situation « classique » en temps de guerre : une patrouille de quatre soldats – ici arabes, dissimulés derrière un obstacle naturel, épie les moindres mouvements et bruits, dans le but de surprendre ses adversaires, les tuer - ou peut-être simplement les capturer. Aucune déformation des traits n'atteste d'une volonté de rabaisser physiquement et symboliquement le personnage.

L'objectif poursuivi est connu du lecteur par le contenu des cases précédentes, son caractère meurtrier également. Bien que la scène ne représente que des combattants arabes, la possibilité qu'ils ont de capturer leurs ennemis juifs ou de les tuer, ne signifie pas pour autant que l'image qui leur est associée soit catégorisée négative. Le combattant juif aurait pu tout aussi bien se retrouver à la place de son adversaire arabe et guetter l'éventuel faux-pas de son ennemi pour le neutraliser provisoirement, comme prisonnier de guerre, ou définitivement en le laissant mort sur le champ de bataille.

Case 1, chapitre LII²²⁹³

1. Résumé de la scène représentée

Trois membres de la Légion arabe, dissimulés dans la pénombre, viennent de cesser, après deux heures, leurs tirs. Retranchés derrière le même monticule de terre que dans la case précédente, ils discutent. Leur chef, excédé par l'attente et les tirs inutiles, ordonne à ses hommes de tout arrêter, ajoutant à l'intention de l'un d'entre eux prénommé Soliman, que la peur lui trouble l'esprit. Il commande à ses hommes de quitter les lieux avec lui.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe, ici transjordanien, appartient au corps de la Légion arabe. Trois de ses soldats guettent la présence de combattants juifs dans les parages. Deux d'entre eux sont représentés sur le plan physique et vestimentaire, à l'identique des autres légionnaires dessinés dans les cases précédentes.

Le premier d'entre eux, montré de trois quarts dos en plan rapproché taille, tient dans sa main droite un fusil. Prénommé Soliman, l'homme tourne la tête en direction de son commandant, qui le réprimande, lui reprochant un esprit troublé par la peur et sa croyance dans la possibilité que des Juifs puissent aller et venir dans le secteur durant la nuit. La réaction à ces reproches n'est pas connue du lecteur, le personnage étant figuré de dos, la tête recouverte d'un kéfieh blanc.

Le deuxième personnage, cadré également en plan rapproché taille de trois quarts face, commande le groupe à qui il donne ses ordres. Aucun détail vestimentaire ne permet d'identifier son grade. Les points d'exclamation ponctuant ses phrases dans le phylactère et le type d'observations désobligeantes qu'elles recouvrent sont les seuls indices qui permettent de conclure à un rapport de subordination. De ce personnage seul est visible le visage, d'où ressortent une moustache noire et épaisse, un bloc yeux-paupières rendu par un petit bandeau noir, des sourcils dessinés d'un fin trait de même couleur et un nez imposant de forme triangulaire. Une ride barre le milieu du front, à l'oblique de la gauche vers la droite. Le sens

²²⁹³ Dessin 50, partie 2, 1973.

de cette dernière est confus : peut-être exprime-t-elle un sentiment d'agacement ou de colère traduit par une plissure du front ou bien traduit-elle la présence d'une minuscule zone d'ombre née du contrejour dans lequel se trouve le personnage. La partie droite du visage est également plongée dans la pénombre, ainsi que le cou, une partie de la poitrine et le bas du corps. L'axe de représentation choisi et le jeu d'ombre et de lumière invitent presque à penser que le corps de l'homme et le monticule sont de la même texture. Le contour de son dos, aligné sur celui de la petite éminence de terre, et l'aspect « bloc-massif » du corps quasi momifié, renforcent la sensation d'une fusion entre l'homme et l'environnement naturel au milieu duquel il se trouve.

Un troisième combattant, représenté en silhouette sous une forme indistincte, est placé entre les deux premiers. Le profil gauche du visage, une partie de son dos et le canon de son fusil sont seuls identifiables, l'ensemble étant totalement noirci. Le personnage possède une dimension quasi hiératique. Il se tait, fixe un horizon situé gauche cadre dont le lecteur ne sait rien et entend vraisemblablement les ordres de son supérieur, dont la remarque concernant les combattants juifs et la nécessité de quitter les lieux, qui s'adresse également à lui. Les contrastes noirs et blancs sont volontairement accentués pour produire un puissant effet visuel. L'utilisation du clair-obscur dote la représentation d'une dimension théâtrale.

Trois légionnaires arabes, au milieu de nulle part, dont l'un semble sortir d'un théâtre d'ombres, échangent sur les facultés mentales de l'un d'entre eux, la probabilité de rencontrer des combattants juifs et la nécessité de quitter les lieux sur-le-champ. La scène, telle qu'elle est représentée, oscille entre absurdité et irréalité, une sensation renforcée par l'absence de combattants juifs - qui pourtant justifient l'action des personnages transjordanien - et par le cadrage resserré ici utilisé. Les improbables ennemis juifs, qu'ils devaient affronter, ne sont pas là, tandis qu'eux-mêmes s'apprêtent à quitter le lieu où ils étaient embusqués. Ils ne sauront jamais qu'ils étaient à deux doigts de les affronter et de faire échouer l'opération de reconnaissance menée par Yosqéh Mayor et ses deux hommes. La menace qu'ils représentent pour eux disparaît en même temps qu'ils mettent un terme à leur présence dans le secteur.

II. Catégorisation du dessin

Les images associées au personnage de l'Arabe transjordanien sont catégorisées négatives. Son corps ne subit pourtant aucune déformation destinée à le déprécier physiquement et symboliquement. Celui-ci semble juste un peu statufié par la position qu'il occupe et l'attente qui s'est prolongée. L'attitude que les trois personnages adoptent au plan militaire, autant que la représentation - erronée - qu'ils se font de leurs ennemis juifs, justifient cette catégorisation. Leurs munitions ont été gaspillées en pure perte durant les deux heures qu'ont duré leurs tirs. L'un des combattants est accusé par son commandant d'être peureux, au point d'en avoir l'esprit troublé. L'incompétence de l'officier le dispute à une méconnaissance totale de son adversaire. Sa perception de ce dernier semble largement biaisée par des préjugés communautaires. Les combattants juifs, selon lui, ne peuvent traverser durant la nuit le secteur où ils se trouvent et mener à bien leur opération. Le commandant ne se fie pas à l'intuition et à l'acuité visuelle de son subordonné, lequel accepte sans répondre son erreur d'appréciation. Le trio, en définitive, a perdu son temps et s'est totalement mépris sur le comportement et la présence de l'ennemi juif dans les environs.

Le troisième homme, tel un fantôme, regarde sans regarder, réagit sans régir, affichant une immobilité imperturbable. Le décor, mi-terreux mi-sablonneux, semble avoir déteint sur deux des personnages. Le groupe abandonne le terrain, son chef estimant à tort, que ses hommes et lui ont suffisamment persisté dans l'erreur. Il ouvre ainsi la voie à la possibilité pour les combattants juifs d'atteindre leurs objectifs militaires.

3. L'Arabe (palestinien et autre) dans le texte de la série *Yosqéh Mayor* (Dov Zygelman)

Le personnage de l'Arabe est d'abord évoqué dans le texte introductif de la série attribué à un narrateur inconnu. Il harcèle et intimide l'habitant juif vivant en terre d'Israël. D'anciens membres du PALMAH organisent dans le même temps des réunions commémoratives où ils évoquent leurs souvenirs de combattants, en particulier l'épopée d'un certain Yosqéh Mayor. Tous se sont battus pour la communauté juive organisée de Palestine mandataire pour la protéger de l'hostilité de ses ennemis, au rang desquels figurent les Arabes.

L'Arabe est immédiatement décrit comme étant une source de menace pesant sur les Juifs vivant dans le kibboutz d'Oranim. Coupables collectivement de rendre infernale la vie de la communauté juive locale, lui et les siens mènent de petites attaques incessantes. Ils empêchent le héros de vivre « tranquillement, comme un Juif parmi les Juifs²²⁹⁴ ». L'Arabe cherche à lui porter préjudice. Son action pèse d'autant plus négativement qu'elle intervient au moment où des survivants juifs du génocide perpétré par le régime nazi arrivent à la fin de la Seconde Guerre mondiale en Palestine mandataire pour y trouver foyer et refuge.

Les Arabes sont dépeints par les protagonistes juifs de l'intrigue, dès le premier épisode, associés à la commission de vols dans l'étable du kibboutz. Ils dérobent ainsi six vaches durant une action de brigandage. Ennemi face auquel le groupe juif entier s'unit, l'Arabe empêche le héros de vivre une situation caractérisée par « la fin des guerres et des peurs ». Son action brouille le tableau pastoral et idyllique d'un monde vivant sans guerre et connaissant la réconciliation de l'homme juif avec lui-même, conformément à l'appel de la Bible pour que les glaives des soldats se transforment en socles de charrues²²⁹⁵. Les Arabes réveillent, à travers leur entreprise criminelle, chez le héros juif l'orgueil du combattant et, l'incitant à réagir sans plus attendre, lui font reprendre les armes pour neutraliser les effets.

Ce sont des maraudeurs qui n'inspirent pas plus de peur à Yosqéh Mayor que ne l'ont fait, par le passé, les Allemands et les Polonais qu'il a combattus comme « major des partisans²²⁹⁶ ». Ils commettent des vols qui autorisent le héros juif à se faire justice lui-même. Délinquants, ces Arabes sont finalement remis au dépositaire de la force publique anglaise en Palestine, qui veille à les faire traduire en justice. Leurs activités servent de critère pour illustrer la soumission du héros juif Yosqéh Mayor à l'autorité de son supérieur hiérarchique. Celui-ci à son tour accepte d'obéir à la puissance mandataire anglaise, source de l'autorité légale dans le pays. Le droit de se défendre pour les Juifs est conditionné à l'agrément de cette dernière. Les Arabes peuplent et contrôlent des territoires que les combattants juifs doivent traverser à leurs risques et périls, dans la description qu'en donne le commandant Yosqéh Mayor à ses hommes, la veille de leur première marche, à la fin leur période d'entraînement. Parcourir ces espaces, dans un contexte de guerre civile et d'affrontements judéo-arabes, est le critère ultime permettant d'apprécier la qualité de l'apprentissage militaire délivré et sa viabilité sur le terrain.

L'expression « les territoires arabes²²⁹⁷ » est évoquée dans le texte à l'intérieur du phylactère, sans correspondance visuelle, ouvrant la voie chez le lecteur à une grande extrapolation imaginaire. Il ne saura rien de l'existence qu'y mène l'ennemi, de sa vie, ses habitudes sociales et sa culture. Ces lieux semblent constituer un univers de tous les dangers auquel est exposé le combattant juif (futur juif israélien). Cette situation rappelle l'état des relations judéo-arabes dans les territoires conquis par l'État d'Israël en 1967, au détriment des pays arabes voisins. Placés sous administration militaire, leurs habitants arabes ne voient chez les Juifs israéliens que des soldats ou des touristes, et rapidement des colons.

²²⁹⁴ Voir phylactère de la case 4, première partie, chapitre I.

²²⁹⁵ Livre d'Isaïe, 2, 4.

²²⁹⁶ Voir phylactère de la case 6, première partie, chapitre V ; case 2 chapitre VI ; case 3 chapitre VII.

²²⁹⁷ Partie 2, chapitre VI.

La séparation entre le texte et le dessin et l'absence de rencontre avec l'univers civil arabe attestent, à leur manière, de la séparation croissante des communautés juive et arabe prévalant en Palestine mandataire. Le danger mortel est humain. Des hommes armés capables de tuer permettent seuls de distinguer cet univers de la jungle animale et végétale où l'être humain risque sa vie en s'y aventurant.

L'Arabe est mentionné une nouvelle fois sous une forme textuelle dans le briefing prononcé par Yosqéh Mayor devant ses hommes avant qu'ils ne déclenchent l'opération militaire visant à forcer la route menant à Jérusalem, assiégée par des forces armées arabes (légionnaires arabes, irréguliers, etc.). Leur mission consiste aussi à protéger par les armes le convoi destiné à ravitailler la ville. L'Arabe est celui qui, jusqu'alors, enserre « Jérusalem dans un goulot d'étranglement en causant des dommages aux transports civils²²⁹⁸ », un fait historique avéré (partie 2, ch. 9, case 4).

« Les Arabes » constitue une expression relevant d'un langage commun, compris des combattants juifs et des forces de l'ordre britanniques, dans le contexte de la guerre israélo-arabe de 1948-1949. Leur capacité à éliminer les combattants juifs est reconnue et prise au sérieux par les uns et les autres (case 4). Le policier anglais, le sachant, accepte d'être soudoyé par un combattant juif, s'économisant l'obligation de fouiller son véhicule. Ce faisant, il gagne sur deux tableaux : le bénéfice d'un pot-de-vin et l'accord laissé tacitement aux Arabes d'attaquer et de tuer des Juifs, armés ou pas, et réciproquement. Il n'a aucun doute quant à la présence d'armes dans les véhicules du convoi juif. L'Arabe permet au policier anglais de se libérer de ses obligations de maintien de l'ordre et de paix civile. Il préfère que Juifs et Arabes s'entretuent plutôt qu'intervenir dans le conflit en désarmant la partie juive. Le personnage de l'Arabe a les moyens, pour la puissance mandataire anglaise, de venir à bout des forces militaires juives, avec ou sans son appui. Il sait noyer le convoi blindé protégé par l'unité de Yosqéh Mayor sous « un déluge de balles » et établir également des barrages de pierres et de rochers pour bloquer sa progression. Cette action est primitive, une dimension qui ressort d'autant mieux que l'obstacle vole en éclats au premier impact du véhicule-bélier précédant le convoi juif lancé contre lui.

L'Arabe, dans les mots du narrateur, invisible et inconnu, est un assaillant et un assassin (partie 2, chap. 10, cases 2 et 3). Sa capacité à attaquer les unités militaires et les civils juifs n'est d'abord évoquée que dans le texte. Elle résonne ainsi d'autant plus fortement sur le plan symbolique. Cette première indication prépare le lecteur à subir la cruauté que dégage la représentation visuelle des effets sanglants de son action sur le terrain.

L'Arabe réserve un sort funeste aux Juifs contre lequel ceux-ci se soulèvent, ne souhaitant plus jamais connaître un destin de victimes. Il sert de test pour mesurer leur détermination. Dissimulé derrière les pierres des barrages qu'il élève, il empêche un groupe de personnes juives d'en rejoindre un autre, qu'il assiège, pour le ravitailler et le sauver. Le combattant arabe est ciblé par les tirs nourris de son adversaire juif du PALMAH depuis le toit de son véhicule. Ses balles réduisent en poussière les amas de pierres qu'il a constitués (partie 2, chap. 10). Il ne peut s'opposer en définitive à la progression du convoi de ravitaillement juif et, de dépit, en est réduit à ne tirer encore que quelques balles de façon sporadique.

L'Arabe est cet ennemi capable, d'après les auteurs de la série, quand il combat son ennemi juif, d'être précisément informé de l'opération que celui-ci souhaite lancer pour reprendre la localité du Gouch Etzion, au sud de Jérusalem (partie 2, chap.6, case 3), en forçant le siège qui lui est imposé. Son mode opératoire est très mystérieux, au point que le lecteur n'en sait rien. La précision des renseignements obtenus (évoqués dans les phylactères et le récitatif, partie 2, chap. 11, case 6 et chap. 12, case 1) contraint son adversaire à envisager l'annulation de son

²²⁹⁸ Partie 2, chapitre VIII, case 8.

opération. Le combattant arabe impose pour finir à son homologue juif de se comporter avec une bravoure extrême car, faisant fi des informations dévoilées, il lance son action. Ses barrages de pierres rendent impossible le déplacement d'un convoi juif sur la route de Jérusalem-Hébron. La capacité de l'ennemi arabe à monter une embuscade et mitrailler un convoi destiné à secourir un peuplement juif en danger, est de nouveau rappelée. Il bloque ainsi l'avancée de son blindé-bélier en en brisant l'essieu arrière et en endommageant les roues²²⁹⁹. Il contraint les véhicules du convoi en état de rouler, à repartir vers la localité du Gouch Etzion, et les blessés à être évacués sur Nabi Daniel. Le rapport de force est outrageusement favorable aux Arabes sur le plan numérique, au point qu'il ne laisse aux Juifs comme moyen pour les arrêter ou les tuer que le suicide planifié. Contrairement à son ennemi juif, le combattant arabe ne semble guère être animé d'une foi en son groupe et dans ses idéaux et vouloir se sacrifier pour ce dernier (partie 2, chap. 19 et 20). Ou tout du moins bien moindre que celle du combattant juif pour les siens et sa patrie. Cette dimension explique en grande partie sa défaite face à lui et la levée du siège mis devant Jérusalem.

Les dates de parution de la bande dessinée - janvier 1972-1973, éclairent cette utilisation sous un autre angle. L'effondrement israélien des premiers jours de la guerre d'octobre 1973 et l'éventuelle victoire arabe dans cette dernière, sont quasiment anticipés par l'auteur. La possible destruction de l'État d'Israël par les armées arabes est associée à l'anéantissement du judaïsme européen très peu de temps après la date à laquelle se déroule l'action de la bande dessinée. Les années 1939-1945, 1947-1948 et 1973 sont ainsi associées dans le but de souligner l'alliance entre nationalisme arabe et idéologie nazie. L'auteur évoque aussi à sa manière le rapprochement survenu dans les années 1939-1945 entre les autorités de l'Allemagne nazie et le mufti de Jérusalem, une personnalité majeure du nationalisme arabe palestinien d'avant-guerre, Mohamed Amin Al-Husayni, qui passera la plus grande partie de la guerre à Berlin.

4. Le stéréotype de l'Arabe (palestinien et autre) chez Giora Rothman dans la série *Yosqéh Mayor* : le combattant ennemi entre identité évasive et motivation douteuse

La dimension positive du stéréotype de l'Arabe (palestinien et autre) proposé par Giora Rothman (en association avec Dov Zygelman) ressort d'une représentation de celui-ci, articulée autour d'une série de choix esthétiques et factuels. Cette évaluation repose sur une analyse des images associées à l'Arabe (palestinien et autre) catégorisées positives, négatives et neutres.

L'image associée à l'Arabe palestinien est d'abord positive lorsqu'il s'agit d'un officier (ou d'un chef de guerre), commandant une unité de soldats irréguliers engagés dans la guerre judéo-arabe de Palestine²³⁰⁰. Certaines qualités prêtées à celui-ci amènent en effet le lecteur à pouvoir le considérer parfois sous un angle positif. En mesure de les respecter, il peut même lui arriver de se mettre à la place du personnage et s'identifier un peu à lui. Appelé Émile Gouri, un personnage au nom repris de celui d'une figure du nationalisme arabe palestinien, de confession chrétienne, de l'époque mandataire et de celle succédant aux années 1948-1949 ; il ne subit, au niveau de sa représentation, aucune déformation physique ou altération psychologique. Il parle avec autorité, incarne la fiabilité, bénéficie de l'allégeance de ses hommes et se montre fier de leur comportement (valeurux...). Lorsqu'il s'agit d'un combattant palestinien « de base », sa capacité de parvenir à atteindre un objectif dans le cadre d'un conflit avec son ennemi juif, de façon pacifique ou grâce à une alliance « diplomatique », justifie d'y voir une composante positive du stéréotype de l'Arabe palestinien.

²²⁹⁹ Une information uniquement mentionnée dans le dialogue échangé entre les combattants juifs.

²³⁰⁰ La guerre civile (judéo-arabe) de Palestine démarre en novembre 1947, au lendemain du vote du plan de partage de la Palestine par l'Assemblée générale des Nations unies. Les auteurs n'évoquent pas ce fait, ni n'en font un point de départ du conflit judéo-arabe en Palestine.

La stéréotypie de l'Arabe palestinien est positive lorsque, dans la scène représentée, l'impact de son action, en tant que protagoniste de celle-ci, accroît la probabilité pour le héros juif de rester en vie, même s'il agit sous la contrainte, voire est menacé d'être tué par ce dernier. Le légionnaire apparaît ainsi dans certains épisodes de la série *Yosqéh Mayor* comme un instrument au service d'un projet de survie juive. Ce positionnement lui permet de sauver sa vie (en assurant la survie de son adversaire) sans faire usage de son arme. Ainsi, il s'arrête au barrage tenu par les combattants juifs, alors qu'il aurait pu lui foncer dessus. Par cette attitude, les deux blessés juifs (israéliens) sont remis à leurs camarades, vivants et de là, acheminés à un hôpital où ils seront opérés et se rétabliront ultérieurement.

Négative, la stéréotypie de l'Arabe palestinien possède une composante caricaturale. Sous cet éclairage, le personnage cherche à s'accaparer illégalement les biens des Juifs, souvent leurs voisins. Commettant une action négative, son visage est souvent méconnaissable, soit qu'il soit dessiné à contre-jour, soit qu'il s'agisse d'une silhouette volontairement encrée ou noircie. Bien rendu par l'expression de « voleur de poules », ce personnage cède sa place en cours de récit à celui de l'irrégulier arabe, un homme qui se rend sans combattre ou qui représente un danger dont il est possible de venir à bout, sans faire usage de ses armes, simplement à mains nues. Cette forme de stéréotypie se nourrit à certains moments d'un déni d'identité, tel que le constitue l'absence de mention à un recours de sa part à sa langue maternelle, l'arabe, au profit d'une réponse par le silence ou formulée dans la langue de l'ennemi (l'hébreu). De cette manière, il reste visuellement (la bande dessinée n'étant pas un art sonore) diminué car ne s'adressant pas à son camarade ou à son concitoyen dans un idiome commun. De façon incidente, il ne peut être identifié par la langue, ni être mis sur un pied d'égalité avec le personnage juif, en tant qu'être parlant. Le référent culturel permanent est de type vestimentaire (agal noir, blanc, à pois... ; kéfié généralement blanc). Le mot *yahoud* n'est jamais employé, les auteurs préférant le terme juif(s) écrit en hébreu (*yehoudi*, *yehoudiim*). L'absence de ce mot arabe, même dans sa version translittérée en hébreu, frappe les esprits. Le mot d'ordre *alihoum* - arabe et écrit en hébreu - est le seul qui soit mis dans la bouche du personnage de l'Arabe au moment où, combattant, il se lance à l'assaut d'une position tenue par son adversaire juif.

La dimension de la désintégration et de la déformation des corps renforce la stéréotypie négative. Elle apparaît fortement au moment où la mort du personnage semble inéluctable – ou est déjà survenue, victime d'un jet de grenades ou d'une rafale de mitraillette. Son adversaire juif n'est jamais dessiné en revanche sous l'angle de sa future décomposition corporelle, alors que certaines scènes s'y prêteraient certainement. La mort du combattant juif d'ailleurs ne bénéficie pas du droit à être représentée. À un moindre niveau, l'Arabe palestinien, sous les traits d'un combattant irrégulier, est incapable d'organiser un mouvement de recul/retrait, prendre soin de ses blessés ou d'emporter avec lui le corps de ses camarades mors au combat.

Jamais montré dans un environnement non-militaire, avec sa famille notamment, le lecteur ne sait pas si l'Arabe palestinien (ou autre) est marié ou est le père d'un ou plusieurs enfants. En revanche la noirceur et la vilénie de son caractère ressortent bien de son comportement après la reddition offerte par son ennemi juif, notamment dans l'épisode de la prise de la localité juive de Gouch Etzion. Alors que ses défenseurs y ont été défaits par la Légion arabe, voire qu'ils sont déjà morts, l'Arabe palestinien se montre très friand de pillage, en étant quasiment assimilé visuellement à une sorte de « charognard ».

Le négatif dans la stéréotypie de l'Arabe palestinien, lorsqu'il s'agit d'un officier (ou d'un chef), tourne autour des mauvais choix qu'il fait en tant que chef de guerre et de son incapacité à déceler les manœuvres et leurs ennemis. Autre occurrence de la stéréotypie négative de l'Arabe palestinien : la collusion programmatique et idéologique entre nationalistes arabes palestiniens et dignitaires nazis. L'évocation, une nouvelle fois, de cet épisode emprunté à un fait historique réel, quoique marginal, de l'histoire du Moyen-Orient au moment de la Seconde

Guerre mondiale, vise à décrédibiliser la valeur du projet nationaliste arabo-palestinien. Lutter contre le projet arabo-palestinien revient, pour le combattant juif, à lutter contre un prolongement du projet d'extermination nazie.

Quand bien même le personnage n'est presque jamais représenté frappé d'une altération physique ou psychologique, la stéréotypie négative dont il fait l'objet, met l'accent sur le sentiment de joie qu'il éprouve à l'idée de partir au combat contre l'ennemi juif. Son état d'esprit belliqueux baigne toujours dans un grand enthousiasme. À aucun moment, cette conduite est à ses yeux moralement condamnable ; une inversion des perspectives qui aurait justifié de catégoriser positive l'image.

Concernant de façon spécifique l'officier de la Légion arabe, le négatif de la stéréotypie tourne autour de son incapacité à respecter sa propre parole. Il ordonne notamment le massacre de prisonniers juifs, assistant à leur exécution dans une attitude oscillant entre impassibilité et conduite passablement sadique. Il est montré également abusant de la faiblesse du Juif désarmé, là où il aurait dû respecter le droit international de la guerre, et ordonner la protection des combattants lui ayant offert leur reddition. La représentation de l'Arabe, concernant le légionnaire, est aussi stéréotypée négative lorsqu'il est montré dans son incapacité à se montrer plus persuasif par rapport à un autre de ses camarades. Il augmente de cette façon les risques de mourir lui-même, tué par le héros juif qui le menace de son arme.

La dimension négative du stéréotype visuel empêche le lecteur juif de s'identifier aux caractéristiques physiques et au destin du personnage arabe, tel qu'il est raconté dans la série. L'association du « visuel » arabe ou « visuel » nazi vise ainsi à inscrire dans l'esprit du jeune lecteur le brouillage de la spécificité de chacun des projets, hostiles à sa manière au judaïsme. L'Arabe palestinien appartient toujours à un groupe quantitativement supérieur au groupe du héros juif.

Aucune déformation physique n'entache la crédibilité du personnage, dessiné le plus souvent avec un luxe de détails réalistes. Tout au plus dans un jeu d'ombres et de lumières certaines parties de son corps sont assombries. Les mêmes éléments physiques apparaissent d'une case à l'autre de la série, qu'il s'agisse d'un officier ou simplement d'un homme de la troupe. Le port d'un uniforme militaire complété d'un kéfieh maintenu sur le crâne par un *agal* noir précise l'identité militaire et communautaire de l'homme par de-là la catégorisation de l'image positive ou négative associée à celui-ci. Physiquement, il porte toujours une moustache noire et fournie, le plus souvent courte. De son visage, souvent anguleux, ressortent essentiellement un grand nez et des sourcils noirs souvent broussailleux. Le négatif et le positif du stéréotype de l'Arabe palestinien et transjordanien sont aussi identifiables d'un point de vue quantitatif et cumulatif. L'étude exhaustive de toutes les images figurant des personnages structurant le récit, historique, héroïque et réaliste que constitue *Yosqé Mayor*, le démontre avec pertinence.

L'Arabe palestinien		Légionnaire tranjordanien (officier et soldat)	
Image 1	Catégorisation négative		
Image 2	Idem		
Image 3	Idem		
Image 4	Catégorisation neutre		
Image 5	Catégorisation négative		
Image 6	Idem		
Image 7	Catégorisation neutre		
Image 8	Idem		
Image 9	Catégorisation négative		
Image 10	Idem		
Image 11	Idem		
Image 12	Idem		
Image 13	Catégorisation positive		
Image 14	idem		
Image 15	Catégorisation négative		
Image 16	Catégorisation positive (ou neutre)		
Image 17	Idem		
Image 18	Idem		
Image 19	Idem		
Image 20	Idem		
Image 21	Catégorisation positive		
Image 22	Catégorisation négative		
Image 23	Idem		
Image 24	Idem		
Image 25	Idem		
Image 26	Idem		
Image 27	Idem (peut-être Arabe palestinien)	Image 27	Catégorisation négative (si Arabe tranjordanien ?)
Image 28		Image 28	Catégorisation négative
Image 29		Image 29	Idem
Image 30		Image 30	Catégorisation neutre
Image 31		Image 31	Idem
Image 32		Image 32	Catégorisation négative
Image 33		Image 33	Catégorisation positive
Image 34		Image 34	Catégorisation neutre
Image 35		Image 35	Catégorisation positive
Image 36		Image 36	Idem
Image 37		Image 37	Catégorisation négative
Image 38		Image 38	Catégorisation positive
Image 39		Image 39	Idem
Image 40		Image 40	Idem
Image 41		Image 41	Idem
Image 42		Image 42	Catégorisation négative
Image 43		Image 43	Idem
Image 44		Image 44	Idem

Image 45		Image 45	Catégorisation positive
Image 46		Image 46	Idem
Image 47		Image 47	Idem
Image 48		Image 48	Catégorisation négative
Image 49		Image 49	Idem
Image 50		Image 50	Idem
Image 51		Image 51	Idem (non représenté visuellement)

Cette vue synoptique, basée sur un corpus de 51 images, montre le clivage caractérisant le récit au niveau de la représentation qu'il propose de l'Arabe dans son conflit avec l'ennemi juif : le personnage de l'Arabe palestinien (un qualificatif jamais mentionné) et son affrontement avec son ennemi juif ; le personnage de l'Arabe transjordanien et la guerre livrée à l'adversaire juif. La vision positive du légionnaire, combattant d'une armée structurée ressort dans 10 images (contre 3 coté arabe palestinien). La vision négative de l'irrégulier arabe (palestinien) se déduit de 14 images (sur 27) contre 10 seulement pour les représentations du Transjordanien. Le neutre de la stéréotypie est décelable dans 8 cases mettant en scène l'Arabe palestinien, et 6 l'Arabe transjordanien.

À son échelle, la série *Yosqé Mayor* rend compte dans le langage de la bande dessinée, des trois dimensions du conflit israélo-arabe : judéo-arabe (inter-communautaire), israélo-arabe (inter-étatique) et israélo-palestinien (éthnico-national). Les recherches d'un accord négocié entre représentants du mouvement sioniste international, de la communauté juive de Palestine (organisée) et de l'État d'Israël avec l'émir Abdallah de Transjordanie et le roi Hussein de Jordanie au détriment systématiquement de la représentation et des élites arabes palestiniennes ont jalonné l'histoire du Moyen-Orient jusqu'au début des années 1990²³⁰¹. L'identification d'un stéréotype de l'Arabe dans une bande dessinée héroïque et de guerre permet de lire autrement un conflit vieux d'un siècle, en même temps que la cristallisation artistique donne à voir des dimensions occultées de celui-ci.

b. *'Abirei ha-kotel ha-ma'aravi* [Les chevaliers du mur Occidental]. 1974

Giora Rothman (illustrations) et son camarade Dov Zygelman (texte) publient le récit *Les chevaliers du mur Occidental* en 1974, dans la revue *Ha-'Aretz Chélanou*²³⁰². Le tandem traite la matière historique dans ce récit, inscrit dans l'histoire juive, « avec tout le sérieux requis », à l'identique de *Yosqéh Mayor*, autre référence de la bande dessinée historique israélienne et grand succès du bédéiste. Dès le début l'intrigue est pensée pour se métamorphoser en bande dessinée²³⁰³.

1. Contexte historique et narratif de l'œuvre

a. Situation et environnement socio-historique

Temps de la parution et de l'écriture

Le contexte politico-historique de l'année 1974, date de parution de la série, est semblable à celui déjà évoqué en arrière-plan de l'analyse de la série *Yosqéh Mayor*. Les mêmes événements et tendances marquent de leur empreinte la société israélienne. Celle-ci pèse encore plus lourdement, compte tenu des embrasements que connaissent les conflits israélo-arabe et

²³⁰¹ Voir chronologie et annexes historiques.

²³⁰² ROTHMAN, Giora. « Hartsa'ah, ra'chei praqim » [Conférence, têtes de chapitre] (Conférence donnée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon le 20 juin 2008, transcription assurée par Ofer Bernstein), *op. cit.*

²³⁰³ ESHED, Éli. « Yotèr ḥassam'bah méha-ḥassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

israélo-palestinien. Des perspectives de solutions négociées s'ouvrent pourtant pour ces derniers (accords de désengagement, contacts informels israélo-palestiniens, etc.) qui porteront leurs fruits quelques années plus tard.

Temps de l'histoire et de la narration

L'action du héros s'inscrit dans un contexte géographique méditerranéen bien délimité – la Galilée, Jérusalem et le royaume chrétien constitué autour de cette ville. Elle se situe historiquement à deux dates distantes de neuf siècles : le 15 juillet 1099 (conquête de Jérusalem par les Croisés aux dépens des armées fatimides²³⁰⁴) et le 6 juin 1967 (conquête par l'armée israélienne du secteur oriental de la ville de Jérusalem, tenu depuis 1949 par l'armée jordanienne).

Les Fatimides sont au pouvoir à Jérusalem depuis 1098²³⁰⁵. Face à eux, les Croisés mènent une série d'expéditions militaires contre les armées musulmanes à partir de 1095, date de l'appel à la Croisade lancée par le pape Urbain II²³⁰⁶, dans le but de rétablir la liberté d'accès aux lieux saints de la Chrétienté. Ces affrontements durent de 1099 à 1291, avec pour principal enjeu la présence chrétienne et européenne en Terre sainte, sans arrêt contestée par l'adversaire musulman.

Le baron Godefroy de Bouillon²³⁰⁷ (1058 ou 1060-1100), parti de France à l'appel lancé aux chevaliers par le pape Urbain II, reprend aux forces musulmanes, avec d'autres barons, le contrôle de la Terre sainte. La situation qu'il y instaure dure jusqu'à la conquête d'une grande partie de la région par Saladin. Après la victoire contre les armées du royaume chrétien à Hattin (4 juillet 1187) et la prise de Jérusalem (2 octobre 1187), quelques territoires échappent encore aux forces musulmanes (notamment la principauté d'Antioche, le comté de Tripoli...).

b. Résumé de l'intrigue de la série

Les colonnes du baron chrétien Godefroy de Bouillon, en route vers la Terre sainte, attirent dans leur sillage, pour le dessinateur, « une populace qui commet des pogroms » là où il vivent des Juifs²³⁰⁸. Un chevalier, à la tête des émeutiers, massacre au cours de ces exactions une famille juive entière avant d'être lui-même tué, par un jeune homme, Joseph Shapira²³⁰⁹, unique survivant de cette dernière.

Rendu musclé et courageux par le travail aux côtés de son père forgeron, il s'invente une nouvelle identité : Jozef von Schweyer. Adoptant un orphelin juif, David, survivant d'un massacre commis à Mayence, il en fait son écuyer. Tous deux se joignent à l'armée de Godefroy de Bouillon dans le but de se venger des Croisés en terre d'Israël. Celui-ci le récompense pour

²³⁰⁴ Dynastie musulmane chiite d'obédience ismaélienne qui règne en Afrique du Nord (909-969) et en Égypte (969-1171), elle est fondée en 909 par l'imam ismaélien Oubayid Allah Al Mahdi. Appelée ainsi en référence à Fatimah, la fille du prophète Mahomet, une figure, à l'historicité très douteuse (peut-être née entre 604 et 615, et morte à Médine en 632), de première importance dans la religion musulmane. Mariée à Ali, le cousin du prophète, sa mort est commémorée chaque année durant 20 jours par les chiites duodécimains. Prenant pour capitale Le Caire (969), le califat fatimide domine jusqu'à sa chute, la quasi-totalité du Moyen-Orient. Les Fatimides perdent le contrôle de Jérusalem le 15 juillet 1099 et d'Ashkelon en 1102 avant que le sultan Saladin ne s'empare de tous leurs territoires (1171).

²³⁰⁵ Le commandant Al-Afdal Shanshinah prend Jérusalem pour le compte des Fatimidides en 1098 sur ordre du vizir Al-Mustal'i, gouverneur de l'Égypte. Jusqu'alors elle était occupée par les Seldjukides (musulmans turcs sunnites).

²³⁰⁶ Né CHATILLON, Eude De - ou LAGERY, Odon De (1042, Châtillon-sur-Marne, France – 1099, Rome, États pontificaux). Urbain II est le 159^{ème} pape de l'Église catholique.

²³⁰⁷ Les lieux de naissance du chevalier sont incertains (1058, Baisy-Thy, province actuelle du Brabant Vallon, Belgique ou 1960, Boulogne, Boulogne-sur-Mer actuellement - 1100, Jérusalem).

²³⁰⁸ Les prêtres catholiques prêchent en Allemagne, un an auparavant, la Guerre sainte contre les musulmans et incitent les foules accourues à leur appel, d'origine populaire pauvre, à s'en prendre aux Juifs d'Allemagne. Celles-ci commettent des massacres, ciblant expressément cette communauté.

²³⁰⁹ Après avoir vu ses parents et frères assassinés, il tue le chevalier, enterre son corps et s'empare de sa cuirasse et de son identité. Le texte le décrit comme le fils d'un père forgeron, né en Allemagne, dans la ville de Schweyer.

son courage et son dévouement²³¹⁰ avec lesquels il a combattu les brigands musulmans (Ch. 3, case 4). Son attitude chevaleresque ne le dispute en rien à celle des Croisés. Il sauve ainsi une jeune fille juive, Yehoudit ben Yonathan, sur le point d'être vendue comme esclave par ses soldats, car incapable d'acquitter l'impôt qu'il lève lui-même en Galilée. Grièvement blessé, il est soigné ensuite par cette dernière, qui découvre le secret de son identité (Chap. 8, cases 4-5).

Godefroy de Bouillon part conquérir Jérusalem défendue par les Juifs et les musulmans, les premiers tenant les murailles nord de la ville, les seconds celles du quartier sud. L'évêque qui l'accompagne, l'invite à détruire les lieux saints du judaïsme et d'exterminer les habitants juifs de la ville, car, réputés se battre pour leur patrie avec courage (chap. 17, case 3). Le siège de la ville débute le 7 juillet 1099. Au même moment, l'un des barons chrétiens, Raymond Saint Gilles, découvre la véritable identité de Jozef von Schweyer. Joseph Shapira provoque le Croisé en duel pour laver son honneur et masquer sa réelle identité. Remportant le combat (chap. 19, case 6) et laissant la vie sauve au chevalier battu, il s'enfuit avec Yehoudit et David son écuyer vers les lignes juives. Il rentre sous l'identité de Joseph Shapira, avec ses deux compagnons, dans Jérusalem, profitant de ses fonctions de commandant de l'arrière-garde de l'armée croisée. Se battant aux côtés des Juifs retranchés dans le secteur du mont Occidental de Jérusalem, ils voient les Croisés entrer dans la ville après huit jours de siège.

Un chevalier ayant exécuté Yehoudit, Joseph Shapira tue par vengeance Raymond Saint Gilles (chap. 23, cases 3 et 4)²³¹¹ et décide de rester sur place à un moment où il peut encore s'enfuir. Après avoir fait prêter serment à David de « garder le mur Occidental de Jérusalem jusqu'à ce qu'il retourne entre des mains juives » (chap. 22, case 4), il meurt sous les coups des Croisés qui reprennent Jérusalem. Enterré avec Yehoudit par Godefroy de Bouillon, sa sépulture est sanctifiée par le chevalier qui voit en lui son sauveur et un authentique et brave combattant (chap. 24, case 3). La présence juive disparaît alors du secteur avec lui.

Selon une légende qui a cours pendant huit siècles, un chevalier passe dans les ruelles de la ville le 7 juin de chaque année. Son visage demeure inconnu, aucun habitant n'assistant à cette visite nocturne effectuée à intervalle régulier (chap. 24, cases 4-6). Le récit s'achève 818 années plus tard, le 6 juin 1967, avec l'entrée des parachutistes israéliens à Jérusalem. L'un de leurs commandants, Amnon, tombe nez à nez avec le chevalier des temps médiévaux, qui lui décline son identité : David, chevalier du mur, écuyer du baron de Galilée, Joseph Shapira.

Le lendemain de la prise du secteur du mur Occidental de Jérusalem²³¹² par l'armée israélienne, et sa rencontre avec l'un de ses officiers, l'antique chevalier trouve le repos et retourne aux siens, enterrés depuis des siècles (chap. 26, case 3), après avoir constamment maintenu la présence juive à Jérusalem.

2. Figure de l'Arabe (palestinien et autre)

I. Projection imaginaire et transcription visuelle

Le personnage de l'Arabe semble, dès la première case (chap. 1, case 1) avoir les traits d'un fantassin musulman affrontant avec ses camarades l'ennemi chrétien, personnifié par l'armée des Croisés commandée par Godefroy de Bouillon. Si son identité religieuse est avérée, son arabité ne l'est pas indubitablement.

Figuré à plusieurs niveaux dans la scène représentée, cadré dans un plan d'ensemble, il apparaît d'abord au premier plan en train de combattre le croisé Godefroy de Bouillon. Soldat

²³¹⁰ Godefroy de Bouillon élève son sauveur, bien qu'allemand, au rang de baron de Galilée et l'anoblit. Celui-ci lève à son tour un impôt dans la contrée qu'il dirige désormais, comme marque de gratitude. Il y fait cesser la famine et les mauvais traitements visant les Juifs qui y vivent.

²³¹¹ Raymond de Saint-Gilles meurt en réalité en 1105 dans son château de Mont-Pèlerin, à Tripoli au milieu du royaume qu'il s'est constitué en Orient.

²³¹² Voir carte de Jérusalem en annexe.

d'une armée dont quatre combattants sont figurés dans la case, il est dessiné dans des tons qui tranchent nettement avec ceux, sombres, du costume militaire porté par le chevalier croisé. Dans des couleurs grisées, le trait se transforme parfois en une sorte de pointillé. La coloration d'ensemble évoque l'aboutissement d'un dégradé démarré avec le noir utilisé pour figurer les silhouettes (également des soldats musulmans) dessinées en arrière-plan.

Le premier d'entre eux est étendu par terre, une flèche plantée en pleine poitrine. Le second, les vêtements partiellement en lambeaux, un bouclier à ses côtés, semble très sérieusement blessé, peut-être aussi étourdi par la violence d'un coup reçu. L'avant-bras droit contre son visage, il s'appuie sur son bras gauche tendu dans un dernier effort pour vraisemblablement s'écrouler plus tard. Expression de sa solidité physique, les muscles de son bras sont encore dessinés gonflés et saillants à ce stade du combat. Le lecteur peut s'identifier à lui, en oubliant son identité religieuse, non mentionnée. La minutie avec laquelle sa posture est dépeinte l'incite d'autant plus à le faire. Sa posture ressemble néanmoins davantage à un animal en train d'agoniser.

Deux de ses camarades luttent bravement contre leur adversaire. Le Croisé avec qui le premier se bat n'apparaît pas dans le champ de la représentation, masqué par Godefroy de Bouillon. Le second affronte presque en corps-à-corps ce dernier. Du premier dessiné sous son profil gauche, ressort le bras gauche levé que prolonge un glaive sur le point de s'abattre, un turban enveloppant le haut du crâne, quelques minuscules tâches noires pour figurer la moustache, les pattes de cheveux et la chevelure de l'homme. Son camarade, montré deux tiers de face, un glaive dans la main gauche, un bouclier accroché à l'avant-bras droit, pare aux coups assénés par le chevalier chrétien. Aussi robuste et musclé que le soldat en train de mourir, torse profond, épaules larges, avant-bras très dessiné, il a enfilé une sorte de cuirasse à lanières, prolongée par un long vêtement, la taille enserrée d'une large ceinture. L'effort musculaire fourni par l'homme, visible jusque sur son visage crispé par la tension, témoigne de sa détermination au combat. De celui-ci ressortent une moustache en forme quasiment de guidon et un bloc yeux-paupières-sourcils rendu d'un minuscule trait noir continu. Les tons très clairs dans lesquels il est dessiné empêchent d'identifier la couleur exacte de ses cheveux.

Figuré à l'arrière-plan, un autre groupe de soldats se bat à coups de lances, de cimenterres et de poignards contre leurs adversaires. Les uns et les autres, dessinés sous forme de silhouettes noires, sont mis sur un pied d'égalité par leur nombre et l'acharnement qu'ils mettent au combat.

L'armée musulmane est ensuite représentée dans une seconde case (chap. 1, case 2), sous les traits de trois cavaliers cadrés dans un plan d'ensemble, se ruant sur le chevalier Godefroy de Bouillon, en grande difficulté dans la bataille. Le premier d'entre eux brandit dans la main droite un sabre, les deux autres une lance.

Le cartouche mentionne la participation à l'assaut de cinq musulmans contrairement à l'image qui n'en dépeint que trois. Le corps du premier soldat, vraisemblablement moustachu et un foulard sur la tête, est coupé par le bord cadre gauche de la case. Un bracelet de force autour du poignet droit, il est représenté en contre-jour, chevauchant sa monture. L'intention chez lui de tuer le chevalier est aussi manifeste que chez ses camarades. Le second cavalier, au centre de la scène, de dos, éclairé par derrière, tient un bouclier accroché à son bras gauche, celui de droite portant une lance. De sa tête, le spectateur ne distingue qu'un foulard blanc et la partie de sa chevelure noire qu'il laisse dégagée. Sa monture se cabre sous la violence de l'effort, en appui sur ses pattes arrières, celles de devant étant soulevées, à moitié repliées. Sa tête, courbée vers la gauche, décrit presque un arc de cercle, sa crinière se confondant avec la cape du chevalier croisé contre lequel elle est lancée.

Le troisième cavalier à l'arrière-plan, de deux tiers de face, attaque sur son flanc gauche son ennemi. Lance pointée en avant tenue dans sa main droite, il agrippe dans celle de gauche, un

bouclier circulaire. Portant une sorte de gilet, peut-être de cuir, largement échancré et laissant apparaître son torse, et un pantalon bouffant, une large ceinture lui enserrant la taille. La capacité à tenir en équilibre alors qu'il a lâché les rênes de sa monture, tout en fonçant droit sur son ennemi, illustre l'habileté du cavalier. Les traits du visage sont indistincts en raison de la place assignée au personnage dans la scène, la plus éloignée de l'œil du spectateur. Ressortent néanmoins malgré la distance, un collier de barbe noire, une courte moustache et le bloc œil-sourcil-paupière rendu d'un minuscule trait noir. Le crâne est enveloppé par un turban au ton clair.

Annoncée par le terme « le sauveur », placé en insert dans le bord inférieur gauche de cette case, la scène se poursuit dans la case suivante (chap. 2, case 2). Deux cavaliers musulmans y apparaissent, cadrés dans un plan américain, sous forme de silhouettes noires, à l'arrière-plan. Ils se battent avec acharnement contre leur ennemi Croisé dans une lutte sans merci dont la violence et l'intensité s'expriment par la chute d'un troisième d'entre eux sous les coups d'épée du chevalier chrétien.

Cimeterres d'abord brandis dans le ciel, les deux cavaliers musulmans à l'arrière-plan lâchent ensuite leurs armes, violemment frappés par leur ennemi. Ils s'apprêtent à chuter de leur monture. L'armée musulmane est trop faible pour barrer la route au héros du récit, dont l'identité à ce stade est encore inconnue. Aucun musulman n'entrave sa ruée vers le lieu où se bat Godefroy de Bouillon et son élan pour briser son encerclement. Occupant l'arrière-plan de la scène, les deux cavaliers, silhouettes noires, font avant tout ressortir l'invincibilité du chevalier inconnu. Le personnage du soldat musulman apparaît à l'arrière-plan (chap. 2, case 3), cadré dans un plan américain au milieu de cette scène, en train de subir des « coups effroyables » d'épée assésés par le mystérieux combattant. Du troisième cavalier, chutant de sa monture, ne sont figurés dans le champ de la case que le bras gauche, la courte manche de sa tunique couvrant l'avant-bras et un peu du sommet de son crâne enveloppé dans un turban. Les deux autres soldats, montrés sous forme de silhouettes noires, ont lâché leurs cimeterres, victime du tourbillon de coups dont les gratifie le nouvel arrivant. Les armes semblent quasiment voler dans les airs. Les cavaliers musulmans, pourtant en supériorité numérique, subissent très vite la loi de leur adversaire.

Le personnage du cavalier musulman²³¹³ est représenté sous les traits d'un homme sévissant dans les rangs d'une « bande de brigands musulmans » (chap. 5, case 2), ainsi que le décrit dans le cartouche, le narrateur invisible. Ils attaquent Yossef Shapira – alors encore dessiné sous les traits de Jozef von Schweyer, un chevalier allemand – dans le but de le tuer, lui et « tous les infidèles chrétiens ».

Aucun indice ne permet pourtant de conclure pour ces personnages à une activité de brigandage. Seul le texte inclus dans le cartouche de la case oriente la description générale. Cadré dans un plan américain, occupant l'arrière-plan, arrivant par derrière à la droite du héros juif, les cavaliers musulmans sont montrés tels de minuscules figurines noires chevauchant leur monture et chargeant leur ennemi, sabre au clair. Assombris par le contre-jour, à cinq contre un, ils se projettent dans une opération dont le seul but est d'éliminer le mécréant chrétien présent en terre d'Islam. La motivation religieuse est évoquée dans la bulle alors que dans le cartouche, elle disparaît au profit d'une activité criminelle (le brigandage).

Cadré dans un plan d'ensemble, le personnage de l'Arabe (ou du musulman, voire les deux) est représenté plus tard (chap.5, case 3) sous les traits d'un cavalier chargeant sabre au clair avec deux de ses camarades, vers la position tenue par le chevalier Jozef von Schweyer et plusieurs de ses hommes, retranchés derrière leurs grands boucliers et lances. Le cavalier, au premier plan, de dos, est dessiné d'une façon qui dénote un souci du détail et imprime une

²³¹³ L'incertitude persiste quant à l'identité arabe du personnage.

dynamique et un mouvement à sa représentation. Vêtu d'une tunique à manches longues et d'un pantalon, semble-t-il bouffant, sa taille est ceinte d'une large bande de tissu. Le sommet du crâne recouvert par un turban de couleur claire, son avant-bras gauche porte un bouclier, sa main droite un sabre. Sa chevauchée peut être la dernière si son adversaire bloque l'assaut et le tue. Des deux autres assaillants, le spectateur ne voit que les montures, le premier étant masqué par son camarade au premier plan, le second est en hors-champ de la case. Le mouvement imprimé par le dessinateur fait littéralement vivre la scène au spectateur qui, s'il oublie l'identité du cavalier, peut s'identifier à lui comme dans un jeu de rôles.

Cadré dans un plan américain, à l'arrière-plan d'une cinquième scène (chap. 5, case 5) montrant des soldats musulmans, les deux cavaliers précédemment représentés, chargent en direction de quatre fantassins croisés, protégés par de hauts boucliers. Bravant totalement le danger, ils se précipitent sur eux, cimenterres brandis dans la main droite pour le premier et la gauche pour le second. Le premier tient, en outre, accroché à son avant-bras gauche, un bouclier circulaire. Le dessin est saisissant de réalisme, le point de vue adopté par le dessinateur étant celui des Croisés qui dans quelques instants encaisseront le choc de l'assaut. Comme dans une scène de film, le dessinateur place le spectateur à l'endroit où se trouve le chevalier Jozef von Schweyer, permettant à celui-ci d'éprouver les mêmes sentiments que ceux prêtés par l'auteur à ce personnage. Hachuré de traits gris, le dessin des cavaliers tranche avec le noir encre et uni utilisé pour colorer les croix floquées sur le dos du vêtement porté par les Croisés, leurs lances et boucliers, et l'un des combattants tout entier. Le contraste entre les tons utilisés pour colorer les uns situés au premier plan et les autres à l'arrière-plan, permet au spectateur d'effectuer un va-et-vient visuel et de vivre littéralement les deux actions : celle des Croisés et celle des chevaliers musulmans. L'information mentionnée dans la partie inférieure gauche ne laisse guère de doute sur l'issue du combat : elle annonce le prochain épisode, intitulé « La retraite ».

Cadré en gros plan, le personnage du cavalier musulman est montré deux tiers de face, s'adressant à ses camarades placés en hors-champ de la case (chap. 6, case 1). Au premier plan de la scène, sa représentation fait apparaître dans le détail les traits caricaturaux volontairement grossis, utilisés très fréquemment pour représenter un brigand ou un pirate. Cette déformation empêche toute identification au personnage du spectateur, en même temps qu'elle tranche avec l'image en arrière-plan, du chevalier Jozef von Schweyer, son épée dans la main droite tendue qui semble traverser un voile de fumée ou de brume.

Du visage de l'homme ressortent ses traits accusés, un long nez allongé à la verticale s'achevant par deux larges narines évasées, des pattes de cheveux, une barbe noire broussailleuse et une moustache en forme de « fer à cheval ». De sa bouche, dessinée avec précision, s'échappe l'ordre lancé à ses camarades de capturer le chevalier afin d'obtenir une rançon en échange de sa libération. La représentation de ses dents quelques peu ébréchées sous-entend un laisser-aller et un manque d'hygiène corporelle. Il ne prend pas, semble-t-il, soin de sa personne. Un front large traversé de deux sillons latéraux, des sourcils épais en arc de cercle et des yeux figurés par un point noir – la pupille, une zone triangulaire non colorée – le globe oculaire - et des sillons nasogéniens très marqués complètent le portrait. L'œil droit du cavalier semble fermé au moment où celui de gauche lorgne vers les autres soldats. Un turban blanc enveloppe en outre le sommet du crâne, tranchant avec la tenue de chevalier Jozef von Schweyer, composée d'une armure, d'épaulettes et d'un heaume.

Dans la continuité de la scène, cadré en plan américain, le même personnage représenté sous son profil droit, ordonne à ces hommes, en hors-champ de la case, de se lancer à la poursuite du chevalier (chap. 6, case 2). Occupant peut-être une position d'officier, il porte une cuirasse en lanières, un sabre recourbé, un arc et un carquois dont l'extrémité des flèches dépasse. De son visage rendu avec une grande précision, ressortent les mêmes éléments physiques que dans la case précédente. Portant un turban blanc, il occupe un espace similaire

dans la case à celui dévolu au chevalier Jozef en train de quitter les lieux à toute allure, une indication suggérant sa mise sur un pied d'égalité avec le fuyard.

Le même cavalier au premier plan de la case suivante, de dos, est à nouveau représenté lancé avec l'un de ses camarades, à la poursuite du chevalier croisé (chap. 6, case 4). Il tire avec un autre archer au milieu d'un groupe de cinq cavaliers - représentés dans la case suivante - des flèches qui visent le chevalier et qui l'atteignent - une scène également figurée dans la case suivante - et qui clôt la séquence de la fuite du chevalier Jozef von Schweyer²³¹⁴.

Les personnages de musulmans - Arabes ou non - dans la représentation qui en est proposée, forment le camp de l'ennemi (chap. 13, case 1), du point de vue des Chrétiens croisés, pas celui des Juifs à Jérusalem, symbolisés par le héros Joseph Shapira. C'est à l'aune de ce critère que peut être mesurée leur image dans la série. Ils incarnent l'antithèse de la chevalerie chrétienne et des valeurs qu'elle est supposée incarner, un parti pris mis en perspective historique par le dessinateur, à travers l'insert de scènes peu flatteuses pour la chevalerie chrétienne. Godefroy de Bouillon admet le chevalier Jozef von Schweyer parmi les siens pour le courage et la bravoure grâce auxquels il lui a sauvé la vie. Il ne saurait déserter et rejoindre des brigands musulmans, un choix vers lequel, pour un autre chevalier (Raymond Saint Gilles), Jozef peut parfaitement se tourner.

L'autorisation donnée par les musulmans aux Juifs de participer à leurs côtés à la défense de Jérusalem n'est ni évoquée ni dépeinte dans la série ; en particulier celle concernant la protection du quartier juif protégé par la muraille nord de la ville. La valeur militaire des musulmans est considérée comme étant supérieure à celle des Juifs (chap. 17, case 2) par Godefroy de Bouillon. Plus que les musulmans pour le chevalier franc, ce sont les Juifs qui constituent le talon d'Achille dans la défense de Jérusalem. Non nommés mais visuellement représentés, ils tiennent tête avec acharnement aux colonnes croisées (chap. 18, case 2) repoussant leurs assauts à coup de seaux d'huile et de goudron bouillants deversés et de flèches tirées sur eux .

II. Catégorisation du dessin

Les images associées au personnage du musulman (vraisemblablement arabe bien que cette identité ne soit jamais mentionnée dans la série) sont catégorisées, pour une part, positives et pour l'autre, négatives.

Les premières (chap. 1, case 1) ressortent de la valeur prêtée au combattant musulman : sa bravoure dans la bataille et la résistance offerte à la progression des Croisés. Les musulmans sont mis sur un pied d'égalité avec ces derniers au milieu de l'affrontement sanglant qui les oppose ; ils souscrivent tous au même principe appliqué pendant la guerre au Moyen-âge : aucun quartier n'est fait à l'adversaire.

Bien que son appartenance ethnique ne soit pas précisée, son comportement valeureux renforce la vision positive que le lecteur s'en fait. Il ne peut en revanche comprendre qu'il s'agit de soldats arabes appartenant à l'armée fatimide qui alors contrôle la ville de Jérusalem, sauf à être renseigné sur le contexte historique de l'époque. La composition de cette dernière, cela étant, n'est pas homogène, des soldats arabes côtoyant souvent des soldats d'autres origines ethniques, notamment des Noirs (Sudan, importés du Soudan et d'Ethiopie)²³¹⁵.

La composition de la scène suivante (chap. 1, case 2) vise à créer un effet de suspense : les heures durant lesquelles le chevalier croisé résiste à l'assaut des musulmans sont comptées ; il lui reste à vivre le temps que durera sa capacité à supporter la violence des assauts adverses.

²³¹⁴ Un encart placé au niveau du bord cadre inférieur gauche, de la case suivante (n° 5) anticipe la suite de la série : « un cheval fidèle ». Blessé par une flèche tirée par les cavaliers musulmans, le héros juif doit sa survie à sa monture.

²³¹⁵ BURESI Pascal et ZOUACHE Abbès. « Les Armées ». In AILLET, Cyrille, TIXIER, Emmanuelle et VALLET (dirs.), *Gouverner en Islam, X^e siècle – XI^e siècle*, Paris, Atlande, 2014. p. 393-418.

Aucune déformation physique n'est à constater. Le souci du détail historique renforce la crédibilité de ce personnage. Sa représentation est de nouveau catégorisée positive bien que dans un contexte de guerre, le soldat, s'il ne tue pas son ennemi, risque de périr à sa place. Dans un théâtre d'ombres dessiné en guise de décor, les soldats musulmans représentent dans une troisième case (chap. 2, case 2) l'obstacle que le Croisé doit franchir pour porter secours à Godefroy de Bouillon. Incapable de résister à l'impétuosité du cavalier inconnu et cantonné à un rôle très accessoire, l'image associée à la représentation des soldats musulmans est catégorisée cette fois négative. Cette appréciation vaut également pour la case suivante. Elle est justifiée par l'incapacité du soldat musulman à contrer la vélocité de son adversaire croisé et la promptitude avec laquelle celui-ci élabore « une stratégie de combat ». Les trois soldats servent ici de faire-valoir au chevalier croisé à l'identité encore mystérieuse. Ils occupent ensemble un dixième du champ de la représentation, plus du tiers de celle-ci revenant au chevalier croisé. Sa force physique et son intelligence sont d'autant plus mis en valeur que celles des cavaliers musulmans ne transparaissent plus de ce dessin.

La catégorisation négative de l'image suivante (chap. 5, case 2) s'explique par l'assimilation des raisons de l'opération militaire à la simple recherche d'un profit illicite. L'intention homicide et guerrière du soldat musulman visant les populations non-musulmanes est seulement évoquée, alors que le Califat fatimide est réputé pour avoir le plus souvent fait preuve de tolérance à l'égard des communautés juive et chrétienne installées sur les terres qu'il contrôlait.

La bravoure au combat est commune à tous les protagonistes musulmans de la scène représentée à l'épisode suivant (chap. 5, case 3) de la série. Cette impression est renforcée par la supériorité numérique dont dispose la troupe des Croisés (quatre soldats et un chevalier sur sa monture), laquelle justifie de catégoriser positive sa représentation. Dans un contexte de guerre (chap. 2, case 3), les cavaliers combattent courageusement leurs ennemis croisés, une attitude qui renforce cette conclusion.

Lorsque les traits dominants du portrait du musulman sont ceux d'un brigand, au visage ingrat, la catégorisation de l'image associée au personnage est nécessairement négative. Ce constat vaut encore d'avantage quand le dessin du personnage (extorsion d'une rançon ; chap. 6, case 1) est de nature criminelle. La catégorisation de l'image reste négative aussi longtemps que se prolonge l'action qui l'a motivée, dans la case précédente (chap. 6, case 2) (tentative de capture d'un chevalier croisé et d'extorsion d'une rançon contre sa libération).

3. Le stéréotype visuel de l'Arabe (musulman) dans la série de Giora Rothman *Les chevaliers du mur Occidental*

Le positif dans la stéréotypie de l'Arabe musulman proposé par l'artiste dans sa série ressort d'une représentation articulée autour de choix esthétiques et factuels. L'homme est montré sous les traits d'un soldat valeureux qui combat à pied ou à cheval, avec un cimenterre, une lance, un arc, avec bravoure l'ennemi chrétien. Le détail historique précis donne une vraie consistance et un crédit à l'homme et à son action. De ce point de vue, il est mis sur un pied d'égalité avec le chevalier croisé. Rien dans sa pratique guerrière n'indique qu'il vide une querelle avec la population juive de la ville.

Le négatif dans la stéréotypie de l'Arabe (?) musulman est décelable dans d'autres choix esthétiques et factuels privilégiés par Giora Rothman. Se comportant à la guerre sans respecter la moindre éthique, ni loi, il se sert de ce moment pour tenter de s'enrichir en procédant à l'enlèvement, la capture et la libération de chevaliers et leur libération, moyennant rançon²³¹⁶. Sa croyance religieuse n'est évoquée que pour mieux insister sur son désir d'exterminer le

²³¹⁶ Non figurée visuellement, la conduite de brigand attribuée au cavalier musulman est mentionnée sur un mode scripturaire dans la bulle.

mécréant (chrétien), jamais inscrite dans un rapport privilégié entretenu par l'islam à l'égard de Jérusalem. L'évocation du brigandage donne lieu à une seule déformation des traits du visage du personnage, au delà des conventions de la caricature.

Par delà le positif et le négatif, la représentation de l'Arabe, ici musulman, recouvre un stéréotype visuel dont les composantes sont physiques et psychologiques. C'est un soldat qui ne vit et ne fait que la guerre, jamais en repos, toujours partant pour le combat ; il n'a ni famille, ni vie privée : un constat d'autant plus patent que les Juifs sont montrés différemment dans la série ; le lien unissant Joseph Shapira à Yehoudit, la mort des membres sa famille et de celle de David, l'écuyer, sont à cet égard révélateurs. De manière très frappante, il ne prie jamais ; une attitude qui tranche beaucoup avec celle de l'évêque présent au côté de Godefroy de Bouillon, et au lien privilégié souligné entre le judaïsme, le mur Occidental et la ville de Jérusalem. Peut-être dans la vision que se fait l'artiste du musulman et de l'islam, la ville de Jérusalem ne tient pas de place.

Giora Rothman mène, comme pour la série *Yosqéh Mayor*, une recherche historique approfondie. Il accorde une attention particulière, avec Dov Zygelman, aux armes, cuirasses, drapeaux, etc., dont l'authenticité historique est méticuleusement vérifiée. Les quelques errements du dessinateur parasitant au début de sa carrière son travail cèdent rapidement la place à l'écriture d'un scénario nourri par une documentation solide. Celle-ci est d'autant plus compliquée à réunir que le matériau relatif à l'époque des Croisades est plus difficilement accessible que celui datant de l'époque contemporaine, ou même concernant la fin du Moyen-âge.

Le récit *Les chevaliers du mur Occidental* suscite, au moment de sa publication, des réactions enthousiastes chez les lecteurs. Certains d'entre eux affirment que « leurs poils se hérissent en découvrant son contenu²³¹⁷ ». D'autres lecteurs évoquent la grande émotion que produit chez eux le récit, soutenant même que cette bande dessinée raconte « en partie ce qui nous est lié²³¹⁸ ».

Giora Rothman définit les contours d'un héros juif intemporel. Le musulman contribue à lui donner une épaisseur et à l'inscrire dans le temps. Le héros juif est à l'inverse animé de l'idéal de la chevalerie, même lorsqu'il a usurpé le droit de porter le titre et l'armure d'un chevalier allemand. Il ne saurait tolérer que quiconque s'en prenne aux faibles gens. Un chevalier se doit de les protéger et non de les persécuter (chap. 2, cases 2 à 5). Pareilles qualités ne semblent devoir caractériser les soldats arabes (musulmans).

Le héros contemporain en juin 1967, en revanche, quand il a les traits d'un soldat (juif) israélien, accomplit une mission au service du judaïsme tout entier. Porteur de la longue histoire du rapport privilégié unissant spirituellement la nation juive à Jérusalem, il reconquiert cette ville aux premiers jours de la guerre israélo-arabe de 1967. À rebours du héros de l'après-guerre de 1973-74 qui n'est plus doté de cette invincibilité dont il faisait preuve avant cette dernière.

La série *Les chevaliers du mur Occidental* constitue toujours, trente ans plus tard, avec *Yosqéh Mayor* la référence en matière de bande dessinée israélienne d'aventures, pour sa qualité artistique comme pour son contenu informatif.

c. Quelques autres personnages d'Arabes (palestiniens et autres)
dans l'œuvre de Giora Rothman

Outre les trois grandes séries de bande dessinée historiques et épiques, la vision de l'Arabe chez Giora Rothman transparait notablement de trois autres récits qu'il illustre. Réparties sur

²³¹⁷ ROTHMAN, Giora. « Hartsa'ah, ra'chei praqim » [Conférence, têtes de chapitre] (Conférence donnée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon le 20 juin 2008, transcription assurée par Ofer Bernstein), *op. cit.*

²³¹⁸ *Idem.*

une dizaine d'années, elles attestent de son évolution et, compte tenu du caractère populaire de la bande dessinée, dans une large mesure, de celle de la société israélienne.

Miqi ve-tsiqi [Miqi et Tsiqi]. 1970

Le personnage de l'Arabe apparaît en 1970 dans la série *Miqi et Tsiqi*²³¹⁹, dont les héros sont un enfant Miqi et son chat Tsiqi, sous les traits d'un homme jamais désigné comme palestinien. Celui-ci appartient pourtant à un groupe de « terroristes », dans l'appellation qu'en donne l'auteur Giora Rothman lui-même des années plus tard. La figure du fédéayin est clairement convoquée ici, dans la vision que s'en fait l'artiste, tant au niveau psychologique que physique.

Établi à Gaza, il est combattu par le tandem dans ce secteur géographique (la bande de Gaza) où il agit pour l'en extirper. S'adressant à un public de très jeunes enfants, le bédéiste s'inspire d'une histoire publiée par Ya'aqov Ashman et Élichéva, dans les années 1950, dans *Ha-'Aretz Chélanou, Yaïr et son ami Abir*²³²⁰. Celle-ci narrait les aventures d'un enfant et de son chien. Rétrospectivement, Giora Rothman ne s'enorgueillit pas de cette première œuvre.

Holot adoumim [Les dunes rouges]. 1974

Le dessinateur réévalue considérablement l'importance de son personnage d'Arabe dans la bande dessinée israélienne au sortir de la guerre d'octobre 1973, avec le récit *Les dunes rouges*²³²¹ dont il assure l'illustration. Celui-ci, pour la première fois dans la bande dessinée de guerre, accède au rang d'ennemi, mis sur un pied d'égalité et devient « une personne dangereuse, menaçante et intelligente²³²² ».

Mi-tahat pnei ha-chétaḥ [Sous la surface de la terre]. 1979-1980²³²³

Giora Rothman est « très bouleversé » par la venue du président égyptien Sadate « ici [dans l'État d'Israël] ». Il le perçoit soudainement sous les traits d'« un homme charmant ». L'artiste écrit, texte et dessins, l'histoire *Sous la surface de la terre*, qui raconte un projet d'assassinat d'un président égyptien, « dans l'espoir qu'il ne lui arrive rien, mais quelque chose est arrivé et l'attentat [...] a forcément réussi²³²⁴ ». Le récit de Giora Rothman se révèle être prophétique.

D. MICHEL KICHKA

1. Parcours formatif et professionnel, langage visuel et engagement politique

a. Parcours formatif et carrière professionnelle

Michel Kichka (1954 -) naît à Liège (Belgique), de parents juifs rescapés du génocide juif perpétré durant la Seconde Guerre mondiale par l'Allemagne nazie. Son père, bruxellois, est déporté à 16 ans à Auschwitz et dans d'autres camps de concentration. Sa mère, également déportée, s'en échappe et passe, avec 7 membres de sa famille, le restant de la guerre en Suisse. Celle de son père est exterminée. Les grands-parents, originaires de Pologne, émigrent en Belgique. Enseignants, ils renouvellent chaque année leur visa de séjour dans leur pays d'accueil. L'artiste assume tardivement sa condition d'enfant « de la seconde génération de la *shoah* ». Il grandit comme de nombreux enfants appartenant à cette dernière, dans un « silence

²³¹⁹ ROTHMAN, Giora. « 'Alilot miqi ve-tsiqi » [Les histoires de Miqi et Tsiqi], *op. cit.*

²³²⁰ ASHMAN, Ya'aqov et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Ya'ir vi-dido 'abir », *op. cit.*

²³²¹ AMATSIAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Holot adoumim », [Les dunes rouges], *op. cit.*

²³²² Giora Rothman réalise des illustrations sur un texte et un récit dont il n'est pas l'auteur. Il ne travaille pas en binôme avec Pinhas Sadéh. Cette absence de contact direct avec lui influence l'approche professionnelle du dessinateur dans l'élaboration d'une figure visuelle de l'Arabe, inscrites dans les récits de Pinhas Sadéh. Ce dernier ne lui demandant jamais de modifications, celle-ci est toute entière l'œuvre de Giora Rothman.

²³²³ ROTHMAN, Giora. « Mi-tahat pnei ha-chétaḥ » [Sous la surface de la terre]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1979-1980, vol. 29.

²³²⁴ ESHED, Éli. *Yotèr ḥassam'ba'i meha-ḥassamba'i 'atmam: ha-comics chel giora rothman* [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman], *op. cit.*

assourdissant des parents²³²⁵ ». L'artiste passe l'essentiel de sa scolarité en Belgique dans des établissements d'enseignement public, non-confessionnels. Le mouvement de jeunesse sioniste Ha-Chomer Ha-Tsa'ir est la seule structure associative juive dont il est membre. Bien que tous ses camarades sont des enfants de survivants, aucun d'entre eux ne parlent de la *shoah*.

Michel Kichka, enfant, grandit littéralement « avec des bandes dessinées dans la main²³²⁶ », les regardant avant de savoir lire. Il est entouré de numéros de la revue belge *Tintin*, d'albums de la collection française *Les aventures d'Astérix le Gaulois*, et des dessins de la série belge *Gaston* de Franquin. Son univers est écrit en langue française. La bande dessinée belge *Les Schtroumpfs*²³²⁷ complète bientôt son univers de références. Michel Kichka est également nourri dans sa jeunesse des classiques du western italien des années 1960²³²⁸, *Le bon, la brute et le truand*²³²⁹ et *Il était une fois dans l'ouest*²³³⁰ réalisés par le cinéaste italien Sergio Leone (1929-1989).

Michel Kichka dessine dès son plus jeune âge, influencé par l'école belge de bande dessinée. Dès son entrée à l'école, il pressent que la bande dessinée sera son métier. Après le lycée, dans les années 1973-1974, il étudie le génie en bâtiment et l'architecture à l'Académie d'art et d'architecture de Liège. La guerre israélo-arabe d'octobre 1973 à peine finie, il émigre en Israël et y intègre dès son arrivée l'Académie israélienne d'art et de design Betsalel où il étudie de 1974 à 1978. Ses premières affiches sont réalisées alors qu'il est dans sa quatrième et dernière année. Elles sortent dans le cadre du projet initié par l'école, intitulé « Les trente ans de l'État d'Israël²³³¹ ».

Longtemps après son émigration en Israël, il se considère encore comme quelqu'un « de la diaspora », estimant même que son histoire, bien que différente de celle de ses grands-parents, leur est similaire à bien des égards²³³².

Michel Kichka travaille depuis 1978 comme illustrateur, caricaturiste et dessinateur indépendant. Il collabore depuis ses débuts au contenu de dizaines de livres pour enfants et pour adultes. Ses œuvres paraissent dans de nombreux journaux et revues - *'Einaym*²³³³ notamment - où il publie depuis 1998 sa bande dessinée *La bande dessinée abandonnée*²³³⁴ - et maisons d'éditions en Israël et à l'étranger. Il travaille également pour la télévision israélienne et à l'international.

²³²⁵ TAL, Assaf et JANOU, Mérvav. « Sihah 'im michel kichka, zéh sipour me'od 'ichi » [Conversation avec Michel Kichka : c'est une histoire très personnelle] *yadvashem* [en ligne]. 30 août 2014, URL : <https://www.yadvashem.org/he/articles/interviews/kichka.html>. Consulté en janvier 2019.

²³²⁶ *Idem*.

²³²⁷ Né CULLIFORD, Pierre (1928, Schaerbeek - 1992, Bruxelles, Belgique). L'artiste crée en 1958 la bande dessinée *Les Schtroumpfs*, un univers de petits lutins bleus, qui le rend mondialement célèbre, notamment après son adaptation au cinéma aux États-Unis, sous forme de films d'animation aux États-Unis (2011, 2012 et 2017).

²³²⁸ GAMZU, Assaf. « Ré'ayon 'im michel kichka, péreq richon, chéni, chlichy » [Interview de Michel, parties 1, 2, 3] *mouzei 'on ha-yisra'éli le-qariqatourah oule-comics* [en ligne]. 2012, URL : <http://www.cartoon.org.il/article/magazin59.aspx> - partie 1. <http://www.cartoon.org.il/article/magazin56.aspx> - partie 2. <http://www.cartoon.org.il/article/magazin57.aspx> - partie 3. Consulté en janvier 2019.

²³²⁹ Coproduction germano-hispano-italienne, le film, dans son titre original *Il buono, il brutto, il cattivo*, sort en 1966, dans une durée de 161 minutes (version courte), et 178 minutes (version longue).

²³³⁰ Production italo-américaine, son scénario est signé par le réalisateur et trois autres auteurs italiens, dont Bernardo Bertolucci. Le film, dans son titre original *C'era una volta il West*, sort en 1968, dans une durée de 180 minutes.

²³³¹ Soit en hébreu (translittéré en français) *Chlochim chanah li-medinat yisra'el*.

²³³² GAMZU, Assaf. « Ré'ayon 'im michel, péreq richon, chéni, chlichy » [Interview de Michel Kichka, parties 1, 2, 3], *op. cit.*

²³³³ Le magazine *'Einayim* est la version pour enfants âgés (6-13 ans) du magazine pour jeunes *Michqafaym* publié par le musée Israël pour ses 3 premiers numéros, de novembre 1994 à novembre 1995. Le magazine paraît à partir de cette date conjointement avec le groupe média *Ha-'Aretz* qui le rachète, à un rythme de publication irrégulier. Sa parution se poursuit encore en 2016 (n° 189).

²³³⁴ Soit en hébreu *Ha-comics ché-'eino nigmar*.

En 1991, parallèlement à sa carrière artistique démarrée à la fin de sa formation académique, il intègre le corps professoral de l'Académie d'art Betsalel, enseignant la bande dessinée au sein du Département « communication visuelle ».

Figure du monde artistique local, le dessinateur préside de 2004 à 2010 l'Association des caricaturistes et bédéistes israéliens. Il est membre depuis 2006 du jury chargé de désigner le lauréat du prix Dosh de caricature. L'artiste siège également au sein du Comité de suivi pour la création du Musée israélien de la caricature et de la bande dessinée de 2006 à 2008. Ce projet, qu'il initie avec d'autres artistes israéliens, se concrétise le 19 décembre 2007 par l'inauguration officielle dudit musée, installé dans la ville de Holon²³³⁵. Michel Kichka est enfin l'auteur du logo de l'édition 2015 du festival israélien de la bande dessinée et de l'animation *Animix* qui se tient chaque année à la cinémathèque de Tel Aviv.

b. Langage visuel utilisé : textes et images

Le bon bédéiste

Le crédo artistique de Michel Kichka ressort explicitement de sa définition du « bon récit de bande dessinée²³³⁶ ». Celui-ci est mesuré à l'aune des critères auxquels lui-même pense se conformer, quand il crée sa propre série. Les composantes d'un récit illustré de qualité sont multiples : « le récit doit d'abord être passionnant à chaque instant [...] dans le développement de l'intrigue [...] dans le langage visuel. » Le texte et l'image doivent se marier parfaitement car, dans une bande dessinée, le texte lu indépendamment des illustrations qui l'accompagnent ne peut être compris du lecteur. Des images, aussi bonnes fussent-elles, restent pour leur part difficilement compréhensibles pour ce dernier, s'il est incapable de déchiffrer le texte. Il n'y a « alors pas d'histoire ». L'intrigue doit constamment captiver le lecteur pour l'inciter à vouloir connaître la fin de l'histoire. Le contenu, quelle que soit la page, doit recéler en parallèle « un intérêt visuel, un intérêt graphique ». Le « bon dessinateur », selon Michel Kichka, consacre « beaucoup d'attention au récit, au contenu, au parlé, à ce qu'il y a d'écrit dans la bulle, la façon de l'écrire, la manière d'écrire au-dessus de la bulle²³³⁷ ». L'artiste ne se considère pas lui-même comme un écrivain. Le récit de bande dessinée n'est complet en effet qu'avec sa partie dessinée : « l'association des mots et des images rend meilleure l'histoire qu'il raconte. C'est son langage.²³³⁸ » À la différence de l'écrivain dans son roman, il ne peut y inclure d'interminables descriptions, fussent-elles magnifiques. L'assemblage est « gagnant » quand l'artiste « investit dans le visuel » et développe en même temps « essentiellement le texte ». Le lecteur jouit d'« un peu d'espace » que le dessinateur lui laisse, « un peu de quoi compléter les choses non écrites et non dessinées ». Il lui faut être avant tout « convaincant, crédible, intéressant et passionnant » afin d'« embarquer le lecteur dans le récit²³³⁹ ».

L'artiste n'est pas amateur d'un genre de bande dessinée en particulier. Il éprouve néanmoins des difficultés avec des « choses qui ne sont pas bien dessinées » ou qui, à ses yeux, sont inintéressantes. S'il ne peut pas définir précisément « le bon travail artistique », il sait en revanche identifier « le mauvais [...] de qualité inférieure ou repoussant ». Un auteur peut lui être hermétique, Michel Kichka n'en lira pas moins son livre, s'il le juge intéressant. À contrario, il est réfractaire aux histoires de super-héros dont il n'a « jamais lu un livre jusqu'au

²³³⁵ Le musée propose sur 430 m² des expositions tournantes racontant l'histoire de la caricature et de la bande dessinée israéliennes et de leurs grands créateurs.

²³³⁶ GAMZU, Assaf. « Re'ayon 'im michel kichka, péreq richon, chéni, chlichy » [Interview de Michel Kichka, parties 1, 2, 3], *op. cit.*

²³³⁷ *Idem.*

²³³⁸ KICHKA, Michel. In TAL, Assaf, JANOU, MÉRAV, « Siyah 'im michel kichka, zéh sipour me'od 'ichi » [Conversation avec Michel Kichka : c'est une histoire très personnelle], *op. cit.*

²³³⁹ GAMZU, Assaf. « Re'ayon 'im michel kichka, péreq richon, chéni, chlichy » [Interview de Michel Kichka, parties 1, 2, 3], *op. cit.*

bout ». Ce genre de bande dessinée est pour lui « mal dessiné, infantile, ennuyeux et stéréotypé²³⁴⁰ », lui-même n'ayant jamais « pris au sérieux » les personnages qui s'y trouvent.

Les nombreux épisodes sont à privilégier pour Michel Kichka car ce cadre permet de la souplesse. La planification de suites à court terme rend possible des modifications en cours de route, et l'insertion de sujets non prévus en début de travail. Le héros, dans sa série *Mister T*, un jeune garçon également dénommé Mister T, illustre de façon pratique cette logique. L'artiste conçoit ce personnage dans le cadre de sa bande dessinée publiée de 1986 à 1992 dans le journal *Machéhou, magazine tsa'ir*. Celui-ci tire ses pouvoirs du thé qu'il boit régulièrement. La série ne constitue d'abord qu'une publicité pour la société productrice de thé Wissotzky dont les propriétaires, Shalom Seidler et Ruti Gorenstein²³⁴¹, possèdent aussi la revue où elle paraît. Ils invitent le caricaturiste à imaginer un héros habitué à boire du thé. Le nom *Mister T*²³⁴² est donné en référence au surnom de l'un des acteurs jouant l'un des personnages de la série américaine dit The A-Team²³⁴³.

« Volontaire pour voyager dans la machine à remonter le temps », Mister T est bloqué à « une époque d'où il ne peut revenir²³⁴⁴ ». Les éléments inclus dans la série sont dessinés au plus près de la réalité environnante dont s'inspire le dessinateur à chaque épisode (bosquets, cyprès, balcons de style Bauhaus, toits en tuiles...). Celui-ci fait parler son héros et les autres personnages en hébreu, dans un souci de crédibilité : « des enfants qui parlent hébreu à New-York ou à Paris, ce n'est pas une chose normale. » Michel Kichka est tenu par les propriétaires du journal de dessiner chaque semaine un chapitre de trois pages de bande dessinée, dans le cadre de sa rubrique, avec un début et une fin. Il accepte ce défi bien qu'il lui semble d'abord difficile à relever. En effet, imaginer à chaque fois « une histoire dans un nouveau cadre, la développer et la finir sur trois pages de long », n'est pas aisé. Trois pages correspondent parfois chez Michel Kichka seulement à l'introduction du récit, quelque chose « d'affreusement bref », alors qu'avec la contrainte à respecter, il lui faut déjà se « retrouver au cœur de l'intrigue [...] dans la troisième *frame*²³⁴⁵... »²³⁴⁶.

Au début de son travail, Michel Kichka hésite sur le type de récit vers lequel s'orienter, sachant que le thé en constituera l'élément central. Il imagine les ingrédients d'une situation où ce breuvage sauve son héros Mister T et le fait triompher de tous les obstacles. Le bédéiste trouve les premiers récits « très, très idiots, vraiment plus ou moins au ras des pâquerettes²³⁴⁷ ». Mister T court ainsi après un voleur et finit par le rattraper. Les situations abordées et les arguments se compléxifient ensuite. Le héros partage ainsi les événements historiques de la société israélienne et progressivement ceux caractérisant la vie de n'importe quel Juif israélien. Il vit les tourments amoureux de son âge et propose quand c'est possible son amitié à ses

²³⁴⁰ KICHKA, Michel. In TAL, Assaf, JANOU, Mérav. « Siḥah 'im michel kichka, zéh sipour me'od 'ichi » [Conversation avec Michel Kichka, c'est une histoire très personnelle], *op. cit.*

²³⁴¹ Shalom Seidler et sa sœur Ruty possèdent alors la société Wissotzky, le magazine de mode 'Olam Ha-'Ichah et l'agence de mannequin Images (créée en 1982 par la responsable de la rubrique mode de magazine 'Olam Ha-'Ichah, Betty Rockaway). La série est diffusée en France dans les années 1984-1987 et en 1996 par la chaîne TF1 sous le titre *Agence tous risques*. La télévision israélienne la projette sous le titre de *Tsévév la-'inian*.

²³⁴² Le comédien Mister T (pseud. de Laurence Tureaud) incarne le personnage du sergent Bosco Albert Baracus, dit « Baracuda ».

²³⁴³ La série est diffusée du 23 janvier 1983 au 8 mars 1987 par la chaîne de télévision américaine NBC (National Broadcasting Company).

²³⁴⁴ ESHED, Éli. « Mister t be-mondial 2038 comics mé-'èt michel kichka » [Mister T au mondial 2038, une bande-dessinée de Michel Kichka] *yeqoum tarbout* [en ligne]. 10 novembre 2014, URL : <http://www.yekum.org/2014/11/>. Consulté en janvier 2019.

²³⁴⁵ Le terme anglais *frame* peut être traduit par les mots « case » ou « vignette ». Voir MCKINNEY, Mark (ed.) *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*. Jackson (Mississippi, États-Unis) : University Press of Mississippi, 2008, 300 p.

²³⁴⁶ KICHKA, Michel. In ESHED, Éli. « Mister t be-mondial 2038 comics mé-'èt michel kichka » [Mister T au mondial 2038, une bande-dessinée de Michel Kichka], *op. cit.*

²³⁴⁷ *Idem*.

camarades. Les aventures du personnage évoluent en fonction des lieux et situations choisis par le dessinateur. Celui-ci s'inspire aux plans technique et narratif du film *Retour vers le futur*²³⁴⁸, expédiant son héros comme dans celui-ci, pour le récit *Mister T au Far-West*, dans un voyage à travers le temps. Le jeune garçon évolue pour l'essentiel dans des récits de voyage, se retrouvant ainsi plongé dans l'époque des Croisades, dans celle des années 1950 de l'État d'Israël, mais également dans le futur ou durant la Coupe du monde de football²³⁴⁹ organisée en 2038. Le héros de la série est propulsé à la manière d'un engin pouvant stopper et redémarrer selon l'envie de l'auteur. Les réactions sont adaptées à l'époque où il s'arrête. Michel Kichka peut, grâce à lui, « parler de choses qui lui sont importantes » au plan personnel comme « la montée, le sionisme, l'État d'Israël, la diaspora²³⁵⁰ ». Le héros rencontre ainsi le Premier ministre israélien des 1950-1960, David Ben Gourion, car pour lui, enfant, ce dernier personnifie l'État d'Israël. Il lui rend visite au kibboutz de Sdéh Boqer où il vit. Une fois sur place, il se croit en Amérique. La vie des Juifs en Palestine devient quelque peu celle des émigrants américains au temps du Far West.

Les aventures de Mister T ne recouvrent en réalité que la perception que l'auteur se fait de l'évènement rapporté à sa propre trajectoire personnelle. Mister T se retrouve en plein New-York en 1900 en compagnie d'émigrants juifs venus de Russie. Cette présence aux États-Unis se réfère directement à l'émigration de ses grand-père et grand-mère de Pologne en Belgique²³⁵¹. Les aventures du héros en Terre sainte au Moyen-âge renvoient à un épisode de l'enfance de Michel Kichka : la visite dans sa jeunesse du château de Godefroy de Bouillon en Belgique, à la frontière avec la France. Cette présence à Jérusalem lui est inspirée par l'admiration qu'il éprouve, petit, pour les chevaliers et les héros armés de boucliers et d'épées. Le héros au Far West avec ses Indiens le ramène à sa jeunesse, un temps où il rêvait d'être un cow-boy, lisant la bande dessinée *Les aventures de Lucky Luke* et « décorant sa chambre de lycéen dans le style Far West²³⁵² ». Sa propre culture de la bande dessinée, très solide, l'incite à créer une série « historique et humoristique » à l'image de ses modèles. C'est à la bande dessinée *Tintin* qu'il pense quand il dessine une scène où ses héros sont prisonniers. Situait une scène à l'époque des Croisades, il construit celle-ci en se rappelant la bande dessinée *Astérix le gaulois*²³⁵³.

La bande dessinée *Mister T* est bâtie dans l'idée de réunir tous les ingrédients importants de la bande dessinée : « une intrigue construite de la meilleure façon qui soit, des dialogues bien rédigés, un dessin de facture classique, un beau coloriage, des détails en abondance qu'il est possible seulement de regarder, en profitant de ce qui est dessiné en arrière-plan et également au-delà de l'arrière-plan ». L'œuvre doit donc être à la fois une source de plaisir pour son auteur et une création conforme aux critères de qualité qu'il lui assigne.

La caricature sur le vif

« Caricaturiste maison » de la société de production israélienne Telad²³⁵⁴ de 1997 à 2005, il intervient dans *Café Telad*, le programme télévisé diffusé le matin sur la seconde chaîne israélienne. Une fois les journaux du matin passés en revue, il dessine en direct pendant

²³⁴⁸ De son nom anglais *Back to the Future*, ce film américain de science-fiction américain réalisé par Robert Zemeckis, sorti en 1985, d'une durée de 116 mn donne lieu à deux suites, *Back to the Future 2* (1989) et *Back to the Future 3* (1990). Le premier volet de la trilogie est un immense succès mondial, couronné de deux oscars par l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences en 1989.

²³⁴⁹ KICHKA, Michel. « Mondial 2038 » [Mondial 2038]. *Machéhou*, 28 juin-9 août 1990, n° 70-74.

²³⁵⁰ KICHKA, Michel. In GAMZU, Assaf. « Re'ayon 'im michel kichka, péreq richon, chéni, chlichy » [Interview de Michel Kichka, parties 1, 2, 3], *op. cit.*

²³⁵¹ *Idem.*

²³⁵² KICHKA, Michel. In GAMZU, Assaf. « Re'ayon 'im michel kichka, péreq richon, chéni, chlichy » [Interview de Michel Kichka, parties 1, 2, 3], *op. cit.*

²³⁵³ *Idem.*

²³⁵⁴ Celle-ci est produite par la société de production israélienne Telad, titulaire de la concession du réseau hertzien diffusant la seconde chaîne de télévision israélienne.

l'émission « une caricature qui réagit à l'actualité brûlante²³⁵⁵ ». Il suit ainsi l'itinéraire d'Ariel Sharon le temps qu'il officie comme dessinateur, alors qu'il ne partage pas l'idéologie de ce dirigeant politique israélien de première importance. Il traite ainsi sous cet angle de faits politiques majeurs allant de la première Intifada (1987) au retrait israélien de la bande de Gaza (2005). Le dessinateur travaille sur le quotidien, sa matière, conformément aux instructions qu'il reçoit lorsqu'il est sollicité comme caricaturiste. Une seule image suffit pour condenser des événements complexes. Ces derniers sont rassemblés dans un seul « propos critique et mordant, ou cynique et railleur²³⁵⁶ ».

Michel Kichka réalise avec facilité ses dessins pris sur le vif, témoignant de ses grandes vivacité d'esprit et maîtrise technique. Son trait d'humour peut être iconoclaste, mêlant éclairage politique personnel et énoncé d'un message déchiffrable par le public. La longévité de cette activité atteste de sa réussite et de sa capacité à remplir des objectifs contradictoires et mutuellement éloignés.

c. Identité et engagement politique

Crédo sioniste, normalité juive, création israélienne

Michel Kichka émigre en 1974 en Israël pour des raisons différentes de celles animant la majorité des Juifs qui font ce choix. Il ne fuit pas « la Belgique à cause de l'antisémitisme²³⁵⁷ » et « ne claque pas la porte » de ce pays, en pensant que « trop d'Arabes » y vivent. En émigrant, il ne cherche pas, selon ses propres termes, à « se retirer en Israël et profiter de ses économies ». Sa démarche découle de son crédo sioniste. Il désire, selon la célèbre formule, « être bâti et bâtir²³⁵⁸ », un choix conscient formulé depuis l'enfance.

Le dessinateur affirme son identité artistique dès son travail de fin de quatrième année d'étude à l'Académie d'art et de design Betsalel en 1978. Il y représente Israël comme il le voit à l'occasion du projet « Les trente ans d'Israël » que celle-ci organise : à la manière d'« un outsider belge arrivé dans le pays ». Des affiches qu'il réalise à cette occasion, ressort la dimension du « trop israélien : drôle, bigarré, bruyant, chevelu, puant²³⁵⁹ ». Aucun autre illustrateur israélien n'en crée alors « avec autant de personnages et tellement de couleurs²³⁶⁰ ». Sa spécificité - il est identifié comme le « représentant de la bande dessinée franco-belge » en Israël - lui sert à se démarquer des dessinateurs les plus en vue de son époque. La série *Les aventures de Tintin* d'Hergé représente en effet pour lui une référence, en particulier pour la compréhension du rôle que peuvent jouer les contraintes chez un artiste dans la réalisation « d'œuvres merveilleuses²³⁶¹ ». Hergé affronte et dépasse en effet certaines d'entre elles, spécifiques à son temps, avant de publier sa série (caractère éducatif de la série, valeurs catholiques, victoire du bien sur le mal, langage châtié, occultation de la représentation de la violence...²³⁶²). À son image, Michel Kichka est confronté à des défis au début de sa carrière, qu'il lui faut relever pour produire et publier ses propres créations.

Le choix de maintenir « un certain niveau de tension » dans la dernière case, conduit l'artiste à y placer la mention « la suite à venir », un moyen narratif qui lui est directement inspiré par

²³⁵⁵ KICHKA, Michel. « Michel kichka, blog ve-'od » [Michel Kichka, mon blog-note] (Post : Sharon) *kichka*© [en ligne]. 12 janvier 2014, URL : <https://he.kichka.com/category/p62>. Consulté en janvier 2019.

²³⁵⁶ YUDILOVITCH, Mérvav. « Michel kichka zakha bi-frass dosh » [Michel Kichka remporte le prix Dosh] *ynet* [en ligne]. 9 décembre 2008, URL : <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3635748,00.html>. Consulté en janvier 2019.

²³⁵⁷ KICHKA, Michel. « Michel kichka martséh 'oréah 2014 » (Michel Kichka Guest Lecturer 2014) [Michel Kichka conférencier invité 2014] film vidéo, 48 min 43 sec. *youtube* [en ligne]. Février 2014, URL : https://www.youtube.com/watch?v=gphg55DsbTs&index=6&list=PLt_KXrdoFZ3SOm8GR8-T_ahh4t4bkwI1. Consulté en janvier 2019.

²³⁵⁸ KICHKA, Michel. In KICHKA, Michel. « Michel kichka martséh oréah 2014 », *op. cit.*

²³⁵⁹ KICHKA, Michel. In GAMZU, Assaf. « Re'ayon 'im michel kichka, peréq richon, chéni, chlichy » [Interview de Michel Kichka, parties 1, 2, 3], *op. cit.*

²³⁶⁰ *Idem.*

²³⁶¹ *Idem.*

²³⁶² Cette énumération est effectuée par Michel Kichka lui-même.

la lecture de magazines de bande dessinée français et belges. Avec *Mister T*, il aspire à créer « la bande dessinée de son enfance » comme l'ont été pour lui les bandes dessinées *Gaston* et *Astérix*, avec lesquelles il a grandi. Michel Kichka se sent investi, en créant de la bande dessinée israélienne originale, d'une mission, presque comme si, d'une certaine manière, il rendait « service à la nation²³⁶³ », un défi à la hauteur de ses ambitions.

Michel Kichka se pense néanmoins comme un émigrant juif, mettant très longtemps à s'enraciner dans son nouveau pays. Sa propre jeunesse n'alimente pas le contenu de ses récits, à la différence d'artistes qui, comme Ouri Fink crée *Zbeng !* « en début de parcours », se sert « de ses expériences personnelles²³⁶⁴ ». Ne souhaitant pas concevoir de bande dessinée belge en Israël, il imagine une œuvre purement locale, nourrie de ses rapports avec ses enfants. Écoutant leurs histoires, découvrant leurs vécus, il transforme l'ensemble en bande dessinée. Des faits de sa propre existence (rêves d'enfance, relations avec ses grands-parents, liens avec ses enfants...) sont également réinjectés dans les récits qui composent sa bande dessinée *Mister T*. Le lecteur n'est volontairement pas averti par l'auteur du recours à ce procédé.

Le vie de ses enfants au collège et au lycée lui fournit les arguments de nombreuses scènes de la série. Il place celle-ci à portée de leur regard et à hauteur de leur comportement. De même âge que le lecteur de la série (ou de l'acheteur du journal), son fils aîné de 10 ans en 1986 lui sert de modèle. Les récits créés sont identiques à ceux qu'il raconterait à son fils. L'écriture de la série, s'étalant sur 6 ans, il agence ses histoires en fonction également de son fils cadet âgé de 4 ans.

Michel Kichka, avec sa série de bande dessinée *Mister T* et son héros principal éponyme, dépeint la normalité juive dans le contexte sociétal des années 1986-1992. Les enfants qu'il y représente « parlent hébreu comme tous les enfants en Israël ». Leurs petits camarades arabes implicitement ne ressortent donc pas de cette catégorie. L'auteur démontre sa capacité à « dessiner le pays, les paysages et les environnements urbains de façon naturelle ». Il est parvenu, 12 ans après son arrivée en Israël, à digérer les paramètres culturels du pays, estimant même qu'il a « davantage dessiné Israël que sa Belgique natale ».

Transmettre la bande dessinée

Michel Kichka conçoit et lance en 1986 sa série *Mister T* dans une perspective pédagogique. Elle constitue un moyen de « montrer à un enfant israélien comment [...] et à quoi doit ressembler une bande dessinée », une chose importante pour le dessinateur. Ce travail est l'occasion en effet de lui dévoiler les étapes à suivre dans la construction d'une planche et les formes de dessins qu'elle nécessite. Michel Kichka transmet à ses lecteurs à travers *Mister T* des éléments de la tradition de la bande dessinée, en particulier les séries de son enfance qu'il revivifie en créant son propre récit illustré. Celle-ci connaît un très grand succès, paraissant successivement sur 3, 6, 9 et 12 pages. Les jeunes lecteurs de la revue *Machéhou* la plébiscitent. Recevant leur journal, ils commencent sa lecture par l'histoire de *Mister T*, enchaînant seulement ensuite sur le reste du contenu.

Michel Kichka pense son dessin comme une création devant émouvoir le lecteur, l'intéresser et le « faire marcher ». L'instruire ne constitue pas le premier objectif, bien que le dessinateur l'envisage également. Celui-ci se mue véritablement en historien-chercheur à chaque nouvel épisode de sa série *Mister T*. Quittant son studio, il achète chez le libraire le livre traitant du thème abordé dans l'épisode et y sélectionne les photos qui lui servent de modèles pour dessiner ses personnages et décors. Il fréquente à défaut les bibliothèques spécialisées et photocopie les parties de livres qui étayent son histoire : quatre *frame* lui demandent une journée de recherche documentaire. Cette étape dans son travail, loin d'être rébarbative,

²³⁶³ KICHKA, Michel. In ESHED, Éli. « Mister t be-mondial 2038, comics mé-'èt michel kichka » [Mister T au mondial 2038, une bande-dessinée de Michel Kichka], *op. cit.*

²³⁶⁴ *Idem.*

constitue un nouveau petit défi qu'il lui appartient à chaque fois relever. Le matériau de son travail réuni, il l'adapte aux paramètres spécifiques du dessin de bande dessinée. La crédibilité du récit est essentielle car l'enfant, le lisant au présent, part de son environnement quotidien et se projette à travers le dessin dans une époque ou un lieu parfaitement différents.

Bercé par une autre culture dans son enfance, cette singularité constitue pour Michel Kichka un « bonus » qu'il souhaite offrir à ses lecteurs. Cet « entre-deux cultures » est sa spécificité. Jeune dessinateur, il estime déjà que son bagage n'est pas local israélien, et qu'il n'a pas à « retourner sa veste et dessiner comme Ouri et Doudou Géva²³⁶⁵ ».

Michel Kichka reste en toute circonstance souple, s'adaptant aux choix que lui imposent les directeurs de magazine où paraissent ses créations. La rubrique de bande dessinée « Me'ouléh Ha-Mehoulé » qu'il tient dans la revue *Koulanou* s'arrêtant par manque de budget, il est contraint d'accepter cette décision. Les propriétaires du magazine conditionnent l'écriture d'une nouvelle série de bande dessinée à la présence à l'intérieur d'un héros qui boit du thé. La proposition ne semble pas de prime abord « suffisamment intéressante ni originale » à l'artiste. Il n'accorde en effet aucune valeur artistique et esthétique à des héros « ingurgitant des épinards ou [...] qui avalent un breuvage qui leur confère de la force ». Cette contrainte est dans un second temps détournée à son profit, Michel Kichka inventant de nouvelles situations en conséquence. S'il fait bien boire en toute circonstance du thé à son héros, les choix artistiques dans le récit lui reviennent entièrement : pleine « de couleurs vives, hébreophone, se déroulant en Israël ». Les propriétaires de la revue ne souhaitant pas installer un récit sur le long terme, le dessinateur accepte de créer la série en se conformant à leurs instructions, à charge pour lui de gagner ultérieurement un peu de liberté. Il se plaint auprès de ses collègues rédacteurs du nombre de pages trop réduit dont il dispose et de sa frustration à ne pouvoir vraiment développer le récit en l'absence du minimum de place nécessaire. Porté par le succès immédiat de la série, il plaide devant sa direction l'orientation et la modification de l'histoire, en fonction de ses propres centres d'intérêt, parallèlement au fil conducteur qu'il s'engage à respecter, un parti pris accepté.

Les rapports noués par Michel Kichka avec son jeune public sont placés sous le signe l'interactivité, ainsi qu'en atteste la rubrique « La bande dessinée inachevée » qu'il tient dans le magazine pour enfants *'Einayim*. À son invitation, les enfants alimentent eux-mêmes le développement de la bande dessinée qu'il y publie. Ils lui envoient ainsi dans les années 2000, « entre 40 et 80 suites par mois », certaines comprenant une case, d'autres « deux, trois ou quatre ». L'artiste aime connaître les questions intéressant les enfants et « la façon dont leur cerveau fonctionne²³⁶⁶ ». Les résultats qu'il obtient le stupéfient parfois. Le dialogue avec les enfants qui s'étale chaque fois sur un mois lui est d'autant plus plaisant à mener que les enfants le font entrer dans leur univers et « souhaitent lui assurer le succès ». L'artiste leur explique à chacun, en quelques lignes, les raisons qui rendent leur suite intéressante. Les enfants apprennent grâce à lui à discerner la qualité de leur composition, à appréhender la beauté des couleurs utilisées, ou encore identifier les erreurs commises dans l'écriture du récit. Les jeunes lecteurs tirent de ses réponses un bénéfice éducatif, tant à travers les observations relatives à leur création personnelle que celles touchant aux dessins des autres lecteurs. L'artiste répond personnellement à chacun de ses jeunes contributeurs, argumentant, les encourageant et terminant sa rubrique sur un texte à portée plus générale, dans laquelle il exprime ses attentes en matière de suites.

Le talent de pédagogue de Michel Kichka s'exprime quel que soit l'âge de son public. Enseignant au Département « communication visuelle » de l'Académie d'art et de design

²³⁶⁵ KICHKA, Michel. In GAMZU, Assaf. « Re'ayon 'im michel kichka, péreq richon, chéni, chlich » [Interview de Michel Kichka, parties 1, 2, 3], *op. cit.*

²³⁶⁶ *Idem.*

Betsalel, il propose aux élèves de sa classe une critique collective du travail réalisé par l'un d'entre eux. L'artiste sollicite l'attention de l'assistance afin qu'elle profite pleinement des remarques faites sur le dessin d'un étudiant en particulier. Relatives à « l'idée, la composition, au style, à la chromatie », elles sont partagées par le groupe entier, chacun pouvant les reprendre ensuite à son compte. L'activité enseignante et formatrice de l'artiste le pousse à s'intéresser à des styles de bande dessinée, qu'il n'apprécie a priori pas. Sa réticence devient ainsi moins forte à l'égard du genre des super-héros, dont il reconnaît même, après réflexion, l'importance, quand bien même il reste étranger à ce type de réalisme²³⁶⁷.

Michel Kichka veut et sait, comme bien d'autres dessinateurs et auteurs israéliens, s'adresser à un large panel de publics, du plus jeune au plus âgé. Changeant la perception qu'il se fait de lui-même, il réoriente son travail en le démarrant sous un autre angle et en recourant à un point de départ différent. S'adresser à un public enfantin l'amène à retrouver l'enfant en lui, très vivant. Il reconstruit mentalement, à partir de ses émotions, le petit garçon qu'il était à l'âge qu'ont les lecteurs au moment où ils lisent sa bande dessinée. Celle-ci se met alors en place, tournée vers des enfants proches par l'âge de celui qu'il avait à son époque. Le récit est conçu à hauteur du regard que porte sur lui son jeune public israélien. Sa bande dessinée traduit ainsi par ce biais la perception qu'il a des enfants qui le compose : « des êtres très intelligents et très sensibles²³⁶⁸ », qu'il estime même « plus développés » en comparaison de ce qu'il était à leur âge, à son époque. Si le contenu graphique reste inchangé, sans lien avec l'âge du lecteur, les thèmes, en revanche, sont adaptés quand il s'agit d'enfants. Il délaisse ceux qu'il ne peut aborder dans une série qui leur est destinée, tout en s'estimant moins sérieux quand il s'agit de concevoir une bande dessinée de ce genre, par comparaison à celle qui s'adresse à un public adulte.

Bande dessinée et shoah

Longtemps, l'artiste ne se sent pas personnellement concerné par la question du génocide juif perpétré pendant la Seconde Guerre mondiale, bien qu'appartenant à la « deuxième génération de la shoah ». Sa mère ne lui parle sa vie durant que de la situation qu'elle a connue comme réfugiée en Suisse, lui taisant sa déportation dans le camp d'extermination d'Auschwitz. Ce silence s'explique selon l'artiste, par sa sortie vivante de cet épisode traumatisant de son existence. Chez son père, il joue un rôle différent, car à la fin de la guerre, il apprend qu'il est « le seul survivant de la famille²³⁶⁹ ».

Michel Kichka entreprend d'assumer publiquement cette dimension de son histoire familiale dans les années 2000. Le virage est radical au point d'estimer en 2014 devoir partager cette singularité. La commémoration de certains événements en Israël liés à la shoah joue dans ce sens : la Journée internationale de la libération du camp d'Auschwitz le 27 janvier, celle de la libération de son père du camp de Buchenwald le 22 avril, la fin de la Seconde Guerre mondiale les 8 et 9 mai et le jour de la naissance du chancelier allemand Adolf Hitler²³⁷⁰ le 20 avril. Cette prise de conscience l'amène à produire une œuvre sur le sujet. Son album *Deuxième génération, ce que je n'ai pas dit à mon père*²³⁷¹, publié en français en 2012 et traduit en hébreu l'année suivante sous le titre *La deuxième génération, des choses que je n'ai pas racontées à mon papa* concrétise cette évolution.²³⁷² Le musée Mocak à Cracovie en publie une version en

²³⁶⁷ *Idem.*

²³⁶⁸ *Idem.*

²³⁶⁹ KICHKA, Michel. In TAL, Assaf, JANOU, Mérvav, « Sihah 'im michel kichka, zéh sipour me'od 'ichi » [Conversation avec Michel Kichka, c'est une histoire très personnelle], *op. cit.*

²³⁷⁰ HITLER, Adolf (1889, Braunau am Inn, Autriche-Hongrie – 1945, Berlin, Allemagne).

²³⁷¹ KICHKA, Michel. *Deuxième génération : ce que je n'ai pas dit à mon père*. Paris (France) : Dargaud, 2012, 104 p.

²³⁷² KICHKA, Michel. *Ha-dor ha-chéni: dvarim che-lo siparti le-'aba* [La deuxième génération, des choses que je n'ai pas racontées à mon papa]. Moshav Ben Chémen (État d'Israël) : 2013, 104 p.

polonais, à laquelle se rajoutent la même année des éditions grecque et espagnole (pour le Mexique).

Michel Kichka emboîte le pas d'Art Spiegelman et de ses célèbres récits graphiques sur le génocide juif, sortis pour le premier en 1986 : *Maus : A Survivor's Tale* et en 1991 pour le second : *Maus : from Mauschwitz to the Catskills*²³⁷³. Partant de l'empreinte qu'il a laissée au niveau familial, l'artiste israélien considère ces publications comme le moyen pour le dessinateur américain de « résoudre un problème personnel ». Les œuvres *Maus* ont généré par elles-mêmes des effets pédagogiques. Michel Kichka souhaite, avec son livre, produire le même impact sur la deuxième génération des rescapés juifs. Son livre sur la *shoah* s'apparente à une bande dessinée pour adultes. S'adresser à ce public commande de surmonter ses réticences vis-à-vis de ce médium en raison de son manque de familiarité avec lui, à la différence des jeunes lecteurs.

L'artiste donne depuis cette parution, à maintes occasions, des conférences sur le sujet, une activité qu'il mène dans le cadre notamment du réseau international de dessinateurs, « Caricaturistes pour la paix ». Il intervient ainsi à Doah (Qatar) sur le thème des « caricatures antisémites dans le monde arabe ». L'un de ses dessins montre ainsi son père en compagnie du président iranien Mahmoud Ahmadi Nejad²³⁷⁴ (1956-), ce dernier essayant de lui gommer le numéro de déporté gravé sur son bras. Michel Kichka assume ouvertement la qualification de « fils de survivant de la *shoah* » en janvier 2002 alors qu'il participe à une réunion relative à une marche pour la ville de New-York, organisée après les attentats qui l'ont frappés le 11 septembre 2001. Il intervient en public à cette occasion, en tant que tel, avec d'autres caricaturistes. Michel Kichka indique pour la première fois dans son CV qu'il est un « fils de rescapé de la *shoah* ». Cette appellation apparaît à chaque début de notice biographique mise en ligne sur internet le concernant. Elle échappe finalement à son contrôle. Ne maîtrisant pas les lignes écrites à son sujet, l'artiste finit par juger « un peu effrayant²³⁷⁵ » qu'elle résume l'essentiel de son parcours, une chose qu'il recuse.

L'inscription dans la tradition de la caricature locale

Michel Kichka est distingué à de nombreuses reprises pour la qualité de son travail. Recevant de nombreuses récompenses honorifiques, il souscrit pleinement à cette forme de reconnaissance sociale. Lauréat du prix Dosh de la caricature, cette distinction est un grand honneur pour lui car il l'obtient en 2008 « parallèlement au prix Sokolov de journalisme ». La caricature est ainsi reliée « de façon naturelle à l'endroit d'où elle est sortie²³⁷⁶ ». Être ainsi récompensé par ses pairs est source de grande fierté. Les réalisations des caricaturistes et bédéistes israéliens qui l'ont précédées doivent être respectées. La durée de vie d'une caricature étant courte, la diffuser et l'immortaliser est pour Michel Kichka un enjeu crucial. Ce constat vaut d'autant mieux pour un artiste comme Dosh que celle-ci constitue littéralement « un récit de l'histoire de l'État » où l'artiste vit et crée. Sa valeur de témoignage est inestimable. Être couronné d'un prix portant le nom de Dosh est l'occasion de rendre hommage à l'artiste pour lequel Michel Kichka éprouve beaucoup d'admiration, bien qu'éloigné de lui au plan politique.

²³⁷³ SPIEGELMAN, Art. *Maus. A Survivor's Tale: My Father Bleeds History* (vol. 1) ; *And here my Troubles Begun* (vol. 2). New York (État de New York, États-Unis) : Pantheon Books, 1986. Vol. 1. 159 p. ; New York (État de New York, États-Unis) : Pantheon Books, 1991. Vol. 2. 135 p. Les deux volumes sortent en français respectivement en 1987 et 1992. SPIEGELMAN, Art. *Maus, un survivant raconte t. 1 : Mon père saigne l'histoire*. Paris : Flammarion, coll. « Hors collection – Art », 1987, 164 p. ; SPIEGELMAN, Art. *Maus, un survivant raconte t. 2 : Et c'est là que mes ennuis ont commencé*. Paris : Flammarion, coll. « Hors collection-Art », 1992, 140 p.

²³⁷⁴ AHMADI NEJAD, Mahmoud (1958, Gamsar, Iran). L'homme exerce les fonctions de maire de Téhéran de 2003 à 2005, puis de président de la République islamique d'Iran de 2005 à 2013.

²³⁷⁵ KICHKA, Michel. In TAL, Assaf, JANOU, MÉRAV, « Siḥah 'im michel kichka, zéh sipour me'od 'ichi » [Conversation avec Michel Kichka : c'est une histoire très personnelle], *op. cit.*

²³⁷⁶ YUDILOVICH, MÉRAV. « Michel kichka zakha bi-frass dosh », *op. cit.*

L'artiste se considère comme l'héritier de ses glorieux prédécesseurs. L'évènement et sa médiatisation sont une excellente occasion de s'en rappeler ainsi que de leurs œuvres. Ce prix perpétue « un héritage spirituel offert à des générations entières qui n'ont pas connu Dosh. » Être associé à cet artiste fait entrer Michel Kichka à son tour « dans le panthéon de la caricature israélienne ». Cette inscription dans l'univers culturel israélien se traduit aussi par sa participation active à la création du Musée de la caricature et de la bande dessinée israélien. Transmettre la tradition artistique locale lui est chère, une chose que cette institution permet : « chaque pionnier et vétéran dans le domaine de la caricature possède un mur avec sa biographie, des œuvres originales et sa table de travail (reconstituée).²³⁷⁷ »

Michel Kichka ne réalise pas toutes ses caricatures en Israël, tout au moins jusqu'en 2014. Elles paraissent en français, pour une partie sur des supports médias francophones. Il en met en ligne certaines en hébreu sur son blog²³⁷⁸. Des caricatures sont traduites dans le corps du dessin et parfois augmentées d'une traduction hébraïque qui prend la forme d'une ligne d'accompagnement. Pendant une dizaine d'années, il réalise d'abord ses dessins en hébreu, puis les envoie traduits en français à l'étranger. Il se heurte à « des choses impossibles à traduire » car dépendantes du contexte. Adjoindre à ce moment-là une explication relative à ce dernier, pour le public parlant la langue, est nécessaire. Certaines caricatures de Michel Kichka sont parfois comprises seulement en français ; à d'autres endroits elles ne le sont qu'en hébreu. La traduction alors n'a aucun intérêt. Michel Kichka traduit le texte de ses caricatures en hébreu, lorsqu'elles sont d'abord écrites en français, et inversement « seulement lorsqu'il est véritablement possible de trouver une bonne correspondance²³⁷⁹ ».

Le dessinateur jouit dans les années 2000 d'une reconnaissance publique et institutionnelle en Israël, dans les domaines éducatif, politique et artistique. Le jury du prix Dosh de la caricature lui décerne ainsi ce dernier en 2008, au nom de la municipalité de Tel Aviv-Jaffa²³⁸⁰, pour « sa contribution depuis de nombreuses années à la présentation du vécu israélien d'un œil critique, d'une main sûre et d'un cœur aimant ».

Un consensus artistique national et international entoure Michel Kichka, bien qu'en Israël, il touche essentiellement les milieux laïques du pays. Le caricaturiste est ainsi invité entre 2002 et 2006, par le Forum économique mondial de Davos pour y exécuter ses dessins. Sa notoriété internationale doit sans conteste aussi beaucoup à l'action menée dans le cadre de l'association « Caricaturistes pour la paix » depuis 2006, dont il est membre depuis sa création le 16 octobre 2006.

2. Rire, humour et paix israélo-palestiniens

Michel Kichka peut être défini comme un artiste franco-israélien engagé, militant autant pour que par l'humour et le rire en faveur de la paix israélo-palestinienne. Il tend quotidiennement un miroir à sa propre société, lui restituant ainsi la réalité environnante, en offrant son reflet artistique aux lecteurs. Ses œuvres comme celles de ses collègues caricaturistes sont un moyen d'exprimer ses positions politiques « sur des choses qui brûlent » en lui. La vie en Israël ne connaissant pas de répit, il doit réagir quotidiennement et immédiatement. Chaque jour apporte « son lot d'élections anticipées, de guerres, de paix ». Il voit dans l'État d'Israël « un État fou où à chaque instant donné, il se passe quelque chose.²³⁸¹ »

²³⁷⁷ *Idem.*

²³⁷⁸ KICHKA, Michel. « Michel kichka, blog ve-'od », *op. cit.*

²³⁷⁹ KICHKA, Michel. In TAL, Assaf, JANOU, Mérvav, « Siḥah 'im michel kichka, zéh sipour me'od 'ichi » [Conversation avec Michel Kichka, c'est une histoire très personnelle], *op. cit.*

²³⁸⁰ Cette récompense lui est décernée par un jury présidé par Hanokh Marméri et réunissant Yossi Aboulafia (1944), Nusko (Nissim Hizkiyahu) et des représentants de la famille du caricaturiste Dosh lui-même. Le prix, d'une valeur de 16 000 shekels, est créé en 2000, en mémoire de l'artiste.

²³⁸¹ YUDILOVITCH, Mérvav. « Michel kichka zakha bi-prass dosh » [Michel Kichka remporte le prix Dosh], *op. cit.*

La réconciliation israélo-palestinienne est une cause qui tient particulièrement à cœur au dessinateur, malgré la difficulté de cette tâche. Il met son savoir-faire, en 2009, au service de l'association *Le cercle des parents endeuillés-Forum des familles*²³⁸², convaincu que l'exposition de dessins réalisés sur les thèmes de la paix, la réconciliation et la tolérance par des artistes du monde entier, peut contribuer à la résolution du conflit israélo-palestinien. Commissaire de l'exposition internationale itinérante *Cartoons* organisée par l'association et le Musée de la caricature et de la bande dessinée israélien, il sélectionne 40 caricatures réalisées par 35 dessinateurs connus de 21 pays²³⁸³ différents parmi lesquels figurent Pat Oliphant, lauréat du prix Pulitzer²³⁸⁴ en 1967. L'exposition, initialement créée, en Israël sillonne les États-Unis et l'Europe (Grande-Bretagne, Italie, Allemagne, Hollande, Luxembourg...).

Michel Kichka souscrit pleinement aux buts et à la philosophie du « réseau international de caricature et de presse engagée »²³⁸⁵ dénommé « Cartooning for Peace »²³⁸⁶, créé le 16 octobre 2006 à New-York par le secrétaire général des Nations unies, Kofi Annan²³⁸⁷ (1938 – 2018) et le caricaturiste français attitré du journal *Le Monde*, Plantu²³⁸⁸ (1951-). Comme lui, ses membres « combattent avec humour pour le respect des cultures et des libertés ». Il intervient à leurs côtés, notamment pour protester contre « les réactions sanglantes » opposées à la publication des caricatures du prophète Mahomet dans le journal danois *Jyllands Posten*. L'artiste estime, à leur instar, que le dessin de presse possède une « vraie valeur pédagogique » et constitue un moyen de « dénoncer les intolérances »²³⁸⁹. La structure organise des manifestations dans divers endroits à travers le monde auxquelles il participe. Une série de rencontres se tient dans ce cadre en juin 2008. Le dessinateur, mettant à cette occasion en acte ses convictions, rencontre alors les caricaturistes palestiniens Baha Boukhari²³⁹⁰ (1944-2015) et Khalil Abu-Arafé²³⁹¹ (1957-). Il se rapproche beaucoup du premier, nouant avec lui des

²³⁸² PARENTS CIRCLE - FAMILIES FORUM. « About us » *theparentscircle* [en ligne]. 2011, URL : <http://www.theparentscircle.com/Exhibition.aspx?ID=10%20&name=Cartoons%20in%20Conflict>. Consulté en janvier 2019.

²³⁸³ NOBEL PEACE CENTER. « Exhibitions » *nobelprize* [en ligne]. 2014, URL :

<https://www.nobelpeacecenter.org/en/exhibitions/cartoons-in-conflict-2>. Consulté en janvier 2019.

²³⁸⁴ Né BEOLIPHANT, Patrick (1935, Adélaïde, Australie). Le dessinateur est couronné du prix Pulitzer, catégorie « dessin de presse » en 1967 pour son dessin *They Won't Get Us To The Conference Table... Will They?*

²³⁸⁵ CAFE MOUSE. « Cartooning for peace » *cafe mouse* [en ligne]. 12 juin 2008, URL : <http://cafe.mouse.co.il/topic/475341/>. Consulté en janvier 2019. Les buts et philosophie de l'association sont exposés sur son site : *Cartooning for peace/Dessins pour la paix*. Le réseau réunit, en 2015, 145 dessinateurs, tous membres de l'association. (<http://www.cartooningforpeace.org/presentation/>).

²³⁸⁶ L'association « Caricaturiste pour la paix » (« Cartooning for Peace », de son nom anglais) naît lors d'une rencontre internationale initiée et organisée par le Secrétaire général des Nations unies, Kofi Annan et le caricaturiste français Plantu. Réunissant 12 dessinateurs internationaux autour du thème « désapprendre l'intolérance, dessiner pour la paix », celle-ci se tient en réaction à la campagne parfois sanglante menée contre la publication des caricatures du prophète Mahomet dans le journal danois *Jyllands-Posten* le 30 septembre 2005. Voir entrée glossaire « Cartooning for peace ».

²³⁸⁷ Né ANNAN, Atta Kofi (1938, Kumasi, Côte-de-l'Or, Ghana actuel - 2018, Berne, Suisse). 7^e Secrétaire général des Nations unies, il exerce à deux reprises son mandat entre 1997 et 2006.

²³⁸⁸ Né PLANTUREUX, Jean (1951, Paris, France). Le dessinateur entame sa collaboration au journal *Le Monde* en 1972, de façon d'abord épisodique puis, à partir de 1982, sur un rythme hebdomadaire et enfin, à partir de 1985, à un rythme quotidien.

²³⁸⁹ CAFE MOUSE. « Cartooning for peace », *op. cit.*

²³⁹⁰ Né BOUKHARI, Baha (1944, Jérusalem, Palestine mandataire - 2015, Ramallah, Territoires autonomes palestiniens). L'artiste devient dessinateur de presse en 1964 au Koweït où il travaille et réside jusqu'en 1988. Il collabore notamment aux journaux koweïtiens *Al Rai Al Aam* (1964-1980) et *Al Amba* (1981-1988) puis ensuite au journal palestinien publié à Jérusalem *Al Kouts* (1994-1999) et enfin au journal palestinien publié à Ramallah *Al -Ayyam* (1999 à sa mort). Exposant à travers le monde depuis 1972 et dans les territoires palestiniens depuis 1995, son travail est montré également à Haïfa en 1999. Voir entrée glossaire « BOUKHARI, Baha ».

²³⁹¹ Né ABU-ARAFÉ, Khalil (1957, Jérusalem). L'artiste étudie l'architecture à l'université de Kiev (Ukraine) et travaille ensuite simultanément comme architecte et dessinateur. Cette seconde activité lui fait publier régulièrement des caricatures dans le quotidien *Al Kouts*, de Jérusalem-Est depuis 1994. Le caricaturiste Khalil est très populaire auprès du grand public palestinien. Reconnu pour son travail, il exerce les fonctions de rédacteur en chef de la version palestinienne du programme télévisé pour enfants *Sesame Street*. Suite au lancement de ce programme, il obtient pour son œuvre le prix Ghassan Kanafani. Le ton militant et acerbe de ses dessins lui valent de séjourner durant la période 1986-1992, 14 mois durant dans une prison israélienne. Voir CARTOONING FOR PEACE/DESSINS POUR LA PAIX. « Catalogue des dessinateurs,

liens d'abord professionnels dans le cadre de la structure elle-même, puis très amicaux. Les deux se considèrent comme étant « d'autres visages du conflit israélo-palestinien », ceux « de l'écoute, de l'ouverture, du respect mutuel, du sourire - quoique parfois amer, de la foi dans l'avenir, de la solidarité et de la fraternité.²³⁹² ». Un élément identitaire commun soude leurs rapports confraternels et amicaux : l'un et l'autre se définissent en effet comme étant des « laïques ». Grâce à leur approche similiaire du conflit, ils neutralisent toute possibilité de débattre à son sujet « sous l'angle religieux ». Analyser le conflit israélo-palestinien par ce biais et tenter ainsi de le régler conduit nécessairement pour Michel Kichka à une impasse. Considérer qu'il n'existe « au moins en ce moment, aucune solution et aucun espoir » n'empêche pas le dessinateur d'agir à un niveau personnel. Ce qu'illustrent également la solide amitié qu'il entretient avec le second caricaturiste palestinien membre de l'association, Khalil Abu-Arafhé, et la fréquentation d'autres dessinateurs arabes de renom comme Georges Bahgory, une figure majeure du dessin de presse égyptien, Dilem²³⁹³ très célèbre en Algérie, et le Jordanien Emad Hajjaj²³⁹⁴(1967 -).

Khalil » *cartooning for peace* [en ligne]. S.d., URL : <http://www.cartooningforpeace.org/presentation/>. Consulté en janvier 2019.

²³⁹² KICHKA, Michel. « Baha Boukhari 1944-2015. Cartooning for Peace » *kichka* [en ligne]. 31 octobre 2015, URL : <https://he.kichka.com/2015/10/31/baha-boukhari-1944-2015/>. Consulté janvier en 2019.

²³⁹³ Né DILEM, Ali (1967, El Harrach, Algérie). Le dessinateur, multi-primé, collabore en 1990 aux quotidiens algériens *Le Jeune indépendant*, *Au Matin* (1991) et *La Liberté* (1996).

²³⁹⁴ Né HAJJAJ, Emad (1967, rive occidentale du Jourdain). Diplômé en design graphique et en journalisme, l'artiste invente le personnage d'Abu Mahjoob, simple Jordanien, habillé de façon traditionnelle, en but à des problèmes de vie quotidienne. Collaborant avec de nombreux organes de presse arabes, dont en Arabie Saoudite, et avec plusieurs agences de publicité jordaniennes, il est membre de l'Association de la presse jordannienne depuis 1999 et vice-président de l'Association des dessinateurs de presse jordaniens. Multi-primé à travers le monde arabe, il y expose à de nombreuses reprises son travail : Aman, 1999-2008 ; Beyrouth, 2003 ; Dubaï, 2003.

CARTOONING FOR PEACE/DESSINS POUR LA PAIX. « Catalogue des dessinateurs, emad hajjaj » *cartooning for peace* [en ligne]. S.d., URL : <http://www.cartooningforpeace.org/dessinateurs/emad-hajjaj/>. Consulté en janvier 2019.

CONCLUSION GÉNÉRALE

A. LE FUTUR DE LA BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE ISRAÉLIENNE

1. Essor du roman graphique israélien

Gagnant son autonomie et sa spécificité narrative en Europe, au milieu du XIX^e siècle, la bande dessinée s'enracine dans les traditions picturales des continents et pays et l'époque historique où elle se développe. Médium froid, elle sollicite constamment la participation active du public pour donner la pleine mesure de ses potentialités.

La bande dessinée hébraïque émerge au milieu des années 1930 en Palestine mandataire, alors peuplée d'environ 175 000 Juifs et 850 000 Arabes, qui vivent assujettis au cadre fixé par l'administration anglaise. Les parutions sont encadrées par l'arsenal légal britannique. Les quelques artistes graphiques travaillant alors se mettent service du projet national juif (sioniste) auquel ils adhèrent sincèrement. Dans leur rangs se distinguent particulièrement le premier bédéiste, Arié Navon, et dans une moindre mesure, l'auteure de textes pour enfants, la poétesse Léah Goldberg.

La bande dessinée locale se réapproprie progressivement les codes narratifs du genre, importés d'Europe et des États-Unis. Le média devient transnational, un genre hybride regroupant des composantes graphiques universelles propres au dessin : perspective, stylisation, articulation texte-illustration...) et singulières juives-hébraïques (tradition juive, langue, typographie, ancrage social et local). Autour de ces deux pôles, il évolue progressivement, passant après 1948 d'un statut marginal et d'une assimilation à un genre pour enfants à une prégnance visuelle très forte, tout en étant tiraillé entre diversité et qualité artistiques d'une part et faible rentabilité commerciale de l'autre. Le récit illustré, d'abord très décrié par comparaison à la noblesse - supposée - des belles lettres hébraïques, trouve timidement sa place dans la presse israélienne des années 1970-1980 avant d'alimenter vingt ans plus tard un marché un peu plus lucratif. D'envergure limitée, il est largement stimulé par une politique de traduction dynamique initiée par d'importantes maisons d'éditions et portée par quelques personnalités artistiques. Jusqu'alors, un ou deux artistes seulement (Ouri Fink, Chaï Tcharka) tirent leur épingle du jeu et, vivant de leur art, ne sont pas tenus d'exercer d'autres activités annexes (caricature, illustration, enseignement). L'institutionnalisation de la bande dessinée est un enjeu majeur des années 2000 (expositions, festival, prix). Cette tendance continue de s'affirmer. Certains artistes obtiennent une belle reconnaissance internationale pour la qualité de leur travail, en particulier quand leur production relève du genre dit du « roman graphique ».

Hormis sa très bonne réception critique et publique, celui-ci constitue un excellent paradigme à l'aune duquel pouvoir décrypter et analyser les conflits judéo-arabe et israélo-palestinien au Moyen-Orient. Cette perspective prend toute sa pertinence, en circonscrivant les représentations et informations contenues dans chaque œuvre et inscrivant celle-ci dans le continuum des créations de l'artiste et des romans graphiques traitant des questions militaires, psychologiques et socio-historiques.

Des emprunts à la réalité socio-historique et la tradition de la bande dessinée, autant que l'histoire et les sentiments de l'auteure, nourrissent l'imaginaire et la création de Routou Modan, *Exit Wounds*. Les événements survenus dans sa vie comme les difficultés qu'elle y a connues, constituent une partie de son matériau de travail. Celui-ci entretient « un certain lien » avec tous ses récits illustrés. Le roman graphique *Exit Wounds*²³⁹⁵ puise son contenu et son inspiration, dans cette réalité – telle que l'artiste la perçoit et qu'elle imprime sa marque sur

²³⁹⁵ MODAN, Routou. *Exit Wounds*, op. cit.

elle. Ce processus se répète chez elle lors de la gestation d'autres œuvres, y compris des bandes dessinées comiques livrées aux revues auxquelles elle collabore. Le vécu israélien fournit à Routou Modan le point de départ du récit autant que ses références.

Première bande dessinée présentée sous forme de livre²³⁹⁶, *Exit Wounds* dépeint un épisode de Noumi, une jeune femme gauche, qui croit reconnaître dans la victime d'un attentat suicide perpétré par un Arabe palestinien, l'un de ses anciens amours, Gabriel. Aucun proche n'étant venu se manifester et réclamer la dépouille du défunt, son identité reste inconnue. Le défunt est enterré dans le carré des non-Juifs d'un cimetière. Noumi se lance à sa recherche, en compagnie du fils de Gabriel, Kobi, une enquête qui ne donne aucun résultat. La résolution de l'énigme intervient à quelques pages de la fin du livre ; des proches du mort prenant conscience de la disparition d'un des leurs, l'identifient. L'inconnu, désormais reconnu, est porté en terre une seconde fois, cette fois comme Juif. Le roman graphique suit une trame basée sur un fait réel qui a frappé en son temps l'auteure. Le corps d'une personne est déchiqueté lors d'une opération-suicide visant un autobus de la ligne 830 de la compagnie Egged le 5 juin 2002 au lieu-dit du carrefour de Meggido²³⁹⁷. L'organisation palestinienne Djihad islamique revendique l'attentat au bilan très lourd : 17 morts (dont 13 militaires et le kamikaze), 43 blessés dont 4 grièvement. Le caractère sanglant et tragique de l'évènement mis à part, sa singularité tient au fait que l'identité d'une victime est restée plusieurs mois inconnue, aucune connaissance ne s'étant manifestée pour l'identifier. L'abandon à la morgue de ce corps, sans que personne ne vienne le réclamer, puis son enterrement dans la division des non-Juifs du cimetière d'Ashkelon, suscite chez Routou Modan le sentiment qu'il s'agit d'un corps « qui n'a manqué à personne ». Visionnant un documentaire (docu-fiction) réalisé par David Ofek - *Le dix-septième tué*²³⁹⁸ - consacré à la tentative pour identifier l'une des victimes dont le corps n'a pas été réclamé, elle se lance dans l'écriture d'un roman graphique.

La dessinatrice n'a jamais été, à ce moment, directement touchée par les conséquences dramatiques d'une opération terroriste, contrairement à certains de ses proches quelques années auparavant. Cette situation vécue par d'autres a « affecté ses sentiments et sa vie de tous les jours²³⁹⁹ ». Ce point de départ factuel et réactif la ramène à la sensation éprouvée à l'occasion d'une mort « naturelle », autant « soudaine et brutale » que celle provoquée par l'attentat terroriste. L'acte (ou l'œuvre) artistique chez Routou Modan est un moyen d'explorer sa propre sensibilité et la conduite qu'elle adopterait s'il lui arrivait d'avoir à réagir face un évènement subi, extrapolé ou redouté. Le fils de son existence se poursuivra grâce à son activité artistique en associant son propre vécu au plus près de son récit. La dimension autobiographique de son récit transposée en une bande dessinée rejoint une réalité fictionnelle imaginée qui emprunte à sa vie de tous les jours. Les personnages, l'histoire d'amour et les composantes du récit sont inventées par l'auteure. Celle-ci, néanmoins, reprend des informations tirées d'anecdotes et d'évènements survenus à certaines de ses connaissances. Des faits de sa vie privée et familiale ou de celles de ses amis et proches sont connectés aux vécu et caractère attribués au personnage de sa bande dessinée. Le traitement de la réalité par la bédéiste dans son livre constitue une sorte de reflet de la réponse humaine apportée à une situation complexe ou effrayante. La personne tente alors à se détacher de cette réalité pour poursuivre sa propre existence. La distance présente dans le roman graphique exprime à l'échelle de la bande dessinée celle prévalant dans la société à l'égard de la violence terroriste et des attentats-suicides.

²³⁹⁶ Soit en anglais *A Book-Lenth Comic*.

²³⁹⁷ Près de Haïfa dans le nord de l'État d'Israël.

²³⁹⁸ OFEK, David. *Ha-haroug ha-17* [Le dix-septième tué]. DVD (film documentaire). Tel Aviv (État d'Israël) : Eden Production (Edna et Élinor Kowarsky), 2003, 76 mn (couleur). Le film raconte les efforts déployés par le réalisateur et son équipe pour identifier le corps de la 17^{ème} victime d'un attentat-suicide. L'œuvre est élaborée en temps réel, au fil de l'enquête que mène pendant 6 mois le service des investigation auquel s'est joint l'équipe du film. L'identité du mort (Éliahou Timsit) est découverte après la projection publique du film, en décembre 2002.

²³⁹⁹ SACCO, Joe. « Interview with Rutu Modan ». In MODAN, Routou. *Exit Wounds*, op. cit., p. 180-181.

L'accoutumance à cette dernière dans la réalité israélienne se traduit dans le livre par une approche de l'attentat-suicide presque dépourvue d'émotion ou de sympathie pour les victimes. L'humour macabre pratiqué par l'Israélien lambda est un mode de survie dans une société gangrénée par la violence, face à la multiplication dans les années 2000 d'attentats-suicides. Cet état d'esprit est restitué fidèlement dans une scène réunissant le personnel de l'institut médico-légal et des membres de la famille venus prendre possession du corps de l'un des leurs. Le sarcasme est un élément de la grammaire artistique et de la vision du monde qui fondent le récit de Routou Modan.

Le détachement et le manque d'intérêt pour les Arabes palestiniens, hormis l'épisode tragique de l'attentat-suicide, traverse le livre de bout en bout. « Le dix septième tué » de l'attentat de 2002, non identifié pendant six mois, devient la cinquième victime du livre de Routou Modan. Il est provisoirement enterré dans le carré non-juif du cimetière d'Ashkelon, une information relayée par la bédéiste, qui fait du défunt un travailleur étranger. Les termes arabes et palestiniens n'apparaissent jamais, un point de vue qui exprime, via le médium « bande dessinée », le désintérêt, dans leur majorité, des Israéliens pour les raisons amenant certains Arabes palestiniens à commettre des opérations-suicides. Cerner les raisons ne signifie pas y chercher des justifications. Les Arabes palestiniens, selon les termes de l'auteure, sont cantonnés dans l'esprit populaire à n'être que de « méchantes personnes cherchant à tuer des Israéliens juste pour le plaisir ».

Appartenant à une société juive israélienne qui perçoit en majorité les Arabes palestiniens (essentiellement des territoires occupés par l'État d'Israël depuis juin 1967) de cette manière, Routou Modan traduit en bande dessinée cette routinisation de l'image qui devient une composante de la vie quotidienne de la population. Cette distorsion accroît la distance séparant les Juifs des Arabes palestiniens, pareillement citoyens de l'État d'Israël et de ceux des territoires qu'il occupe depuis 1967.

2. Présence internationale des artistes

La bande dessinée d'expression hébraïque, et pour une part infime anglaise, bénéficie, dès la fin des années 1990, d'une diffusion, exposition et reconnaissance internationales sans cesse croissantes. Sa place de premier plan parmi les arts de la représentation, en Israël et sur la scène internationale, devient de plus en plus notable.

La bédéiste Routou Modan remporte ainsi pour son livre *Exit Wounds*²⁴⁰⁰ différents prix : en 2007, le prix Micheluzzi décerné par le Festival international de Naples, dans la catégorie « Meilleure bande dessinée » ; en 2008, le Prix « Essentiels » obtenu au Festival d'Angoulême et le Prix Eisner dans celle du « Meilleur nouvel album de bande dessinée²⁴⁰¹ ». Écrit dès l'origine en anglais, Routou Modan devient, en étant gratifiée pour ce livre du prix Eisner, la première auteure à ne pas être née dans un pays anglo-saxon, ni avoir été publiée par un éditeur américain à obtenir cette prestigieuse récompense. L'artiste reçoit le « Fauve d'Angoulême » - le prix spécial du Jury, au Festival d'Angoulême²⁴⁰² (2014 – 41^e édition) - pour son roman graphique *La propriété*²⁴⁰³. Elle remporte la même année, pour ce même livre, pour la seconde fois, le prix Eisner, dans la catégorie « Meilleur nouvel album de bande dessinée ».

²⁴⁰⁰ MODAN, Routou. *Exit Wounds*, op. cit. ; MODAN, Routou. *Qarov-rahoq* [Très loin], op. cit.

²⁴⁰¹ En américain, *Graphic Novel*.

²⁴⁰² YNET. « Ha-nékhès chel routou modan zakhah be-festival angoulême » [La propriété de Routou Modan l'emporte au Festival d'Angoulême] *ynet* [en ligne]. 3 février 2014, URL : <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4484146,00.html>. Consulté en janvier 2019.

²⁴⁰³ MODAN, Routou. *Ha-nékhès* [La propriété]. Tel Aviv (État d'Israël) : Am Oved, 2013, 222 p. Cet ouvrage, largement autobiographique, raconte les liens entre une grand-mère juive, Regina Segal, et sa petite fille, Mika, autour d'une propriété familiale perdue durant la Seconde Guerre mondiale à Varsovie.

Plusieurs bandes dessinées des frères jumeaux Assaf et Tomer Hanuka (ou Hanoukah) illustrent également la transnationalité du récit illustré israélien, tout au moins pour une grande partie de la production du genre. Les conditions de réalisation et de diffusion, la langue d'expression, et la reconnaissance internationale dont elles bénéficient, justifient cette appellation.

Publiant leur travail en Israël, aux États-Unis et en France, ils coécrivent depuis 2000 des albums en anglais²⁴⁰⁴, s'adressant avant tout au public américain. La collection « Bipolar » (5 revues), aux critiques élogieuses, est ainsi nommée aux Ignatz Awards (2002), Eisner Awards (2003) et Harvey Awards (2004). Les deux bénéficient de critiques élogieuses en 2008 pour leur collaboration au film *Valse avec Bachir*²⁴⁰⁵ d'Ari Folman²⁴⁰⁶ (1962-) dont ils créent les séquences oniriques.

Dès 1997, Assaf Hanuka propose seul et en trois langues, ses propres albums de bande dessinée. Son frère jumeau, Tomer, publie en anglais avec lui, aux États-Unis, de la bande dessinée très innovante dans la même veine²⁴⁰⁷. Ce dernier mène de concert carrières de bédéiste et d'illustrateur de presse et de publicité. Assaf Hanuka et son collègue Gilad Séliktar²⁴⁰⁸ (1977-) figurent pour leur part dans la sélection officielle de l'édition 2015 du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême. Le premier présente son deuxième volume de la collection *K.O. à Tel Aviv*²⁴⁰⁹, le second, pour son roman graphique *Tsav 8*²⁴¹⁰. Chacun à sa manière transpose dans l'univers de la bande dessinée son vécu d'artiste et de citoyen israélien, angoissé et dubitatif sur l'évolution de la société dans laquelle il vit.

K.O. à Tel Aviv 2 raconte le quotidien d'un habitant de Tel Aviv, trentenaire et père de famille, dont les rêves sont un moyen d'échapper à la situation morose et oppressante à laquelle il est confronté en permanence. *Tsav 8*²⁴¹¹, un album à caractère autobiographique, évoque pour sa part la période de réserviste de l'auteur²⁴¹², effectuée durant l'opération militaire israélienne dite « Pilier de défense » dans la bande de Gaza en novembre 2012. Achievé en novembre 2014, *Tsav 8* dit l'inadaptation de l'artiste face aux événements qui secouent le pays et évite habilement d'aborder les questions idéologiques, se concentrant essentiellement sur les émotions à hauteur d'homme.

²⁴⁰⁴ KÉRÈT, Etgar et HANOUKA, Assaf. *Simta'ot ha-za'am* [Les ruelles de la colère]. Tel Aviv (État d'Israël) : Zmora-Bitan, 1997 (5757), 52 p.

²⁴⁰⁵ FOLMAN, Ari. *Valtz im bachir* [Valse avec Bachir]. DVD (film documentaire d'animation, 35 mm). Paris (France) ; Tel Aviv (État d'Israël) : Bridgit Folman Film Gang (Ari Folman) ; Les Films d'Ici (Serge Lalou) ; Razor Film Produktion (Gerhard Meixner ; Roman Paul) ; ARTE France ; Noga communications-channel 8. 2008, 90 mn (couleur).

²⁴⁰⁶ FOLMAN, Ari (1962, Haïfa, État d'Israël).

²⁴⁰⁷ HANUKA, Assaf et HANUKA, Tomer. *The Placebo Man*. New York (État de New York, États-Unis) : Alternative comics, 2006. 108 p. HANUKA, Assaf, HANUKA, Tomer et LAVIE, Bo'az. *The Divine*. New York (État de New York, États-Unis) : First Second, 2015, 160 p.

²⁴⁰⁸ SÉLIKTAR, Gilad (1977, Rehovot, État d'Israël). Sorti diplômé du collège Shenkar en 2006, département « design graphique », son 3^e roman graphique, coécrit avec sa sœur Galit Séliktar (1970-), *Ferme 54*, figure dans la sélection officielle du festival d'Angoulême, édition 2009. SÉLIKTAR, Galit et SÉLIKTAR, Gilad. *Ferme 54*. Bussy-Saint-Georges (France) : Ça et là, 2008, 128 p. Le livre est traduit de l'hébreu : SÉLIKTAR, Galit et SÉLIKTAR, Gilad. *Mécheq 54* [Ferme 54]. Tel Aviv (État d'Israël) : Comics Ha-Ozen Ha-Chlichit, 2009, 120 p.

²⁴⁰⁹ HANOUKA, Assaf. *KO à Tel Aviv 2*. Paris (France) : Steinkis, 2014, 94 p. Le livre est traduit de l'anglais. L'album en anglais sort pour sa part, traduit l'année suivante depuis l'hébreu : HANUKA, Assaf. *The Realist*. Los Angeles (Californie, États-Unis) : Archaia, 2015, 192 p.

²⁴¹⁰ SÉLIKTAR, Gilad. *Tsav 8*. Bussy-Saint-Georges (France) : Ça et là, 2014, 200 p. La traduction du livre en hébreu sort trois ans plus tard : SÉLIKTAR, Gilad. *Tsav 8* [Tsav 8]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 2017, 173 p.

²⁴¹¹ Nom donné à l'ordre de mobilisation des réservistes envoyés par le ministère israélien de la Défense en cas d'urgence. Sa première mention figure dans la loi sur le service militaire (promulguée en 1949).

²⁴¹² Le héros, Gilad Séliktar lui-même, est affecté à la distribution des ordres de mobilisation aux réservistes à travers tout le pays. Son activité vise en particulier à localiser ceux qui cherchent à échapper à leurs obligations militaires en temps de guerre.

B. LE STÉRÉOTYPE DE L'ARABE (PALESTINIEN ET AUTRE) : VALIDATION ET INFIRMATION DES HYPOTHÈSES DE TRAVAIL

Le parcours humain et professionnel de l'artiste influe directement sur les choix esthétiques et idéologiques qu'il privilégie dans le contenu de sa série. Il en est ainsi du sionisme socialiste d'Arié Navon, de l'humanisme et l'éthique juive européenne de Léah Goldberg, de l'apolitisme lycéen et tel-avivien et des opinions « colombes » d'Ouri Fink, de l'éthos sioniste religieux de Chaï Tcharka, de la neutralité et de l'acidité hors-affiliation partisane de Darian, du sionisme « classique » de Giora Rothman, du travaillisme socialisant et de la subversion obsessionnelle de Doudou Géva.

La communauté artistique d'appartenance prend le plus souvent le pas en Israël, sur les dissensions idéologiques, les appartenances politiques, les clivages partisans, l'individualisme du créateur, etc. En témoigne notamment la haute estime dans laquelle Michel Kichka tient le caricaturiste et bédéiste Dosh et son œuvre (siégeant même au jury du prix Dosh), alors que tous deux sont de bords politiques totalement différents. En atteste la collaboration entre Ouri Fink et Michael Netzer, tous deux prolongeant la tradition du superhéros américain en même temps que très éloignés sur le plan spirituel, laïque pour le premier, religieux messianiste pour le second et dans le domaine politique (résolution du conflit israélo-palestinien par l'application d'une solution à deux États pour l'un, maintien et développement des colonies juives en territoires occupés pour l'autre) ; le démontre également la présence de Chaï Tcharka dans la structure *Cartooning for Peace*, aux côtés de Ouri Fink et dessinateurs arabes palestiniens très éloignés de lui sur les plans religieux et politique.

La formation reçue à l'École et l'Académie d'art et de design Betsalel, un vivier de bédéistes et d'artistes visuels, devient centrale dans les années 1970 puis surtout 1980. Les allers-retours entre cet établissement supérieur et le monde extérieur effectués par les artistes en devenir (élèves) et les artistes confirmés (enseignants et intervenants) sont constants. (Validation partielle de l'hypothèse 2). Trois femmes occupent une place centrale dans l'élaboration du trait israélien, en particulier la dessinatrice et enseignante Friedel Stern. Formée à l'École d'art et de design Betsalel et devenue elle-même plus tard enseignante dans cette institution, la bédéiste passe facilement de l'exécution d'une illustration à la réalisation d'un dessin, de la publication d'une caricature à la parution d'une série de bande dessinée. Comme presque tous ses collègues depuis les débuts du récit illustré hébreu.

Pour le dessinateur professionnel, quel que soit son mode d'expression et la technique utilisés, l'accès aux grands médias conditionne l'étendue de son influence - les dessinateurs Arié Navon, Dosh, Giora Rothman, Ouri Fink et Chaï Tcharka notamment. Le sujet traité est fonction des centres d'intérêts de l'artiste, parfois de l'éditeur ou du commanditaire (série *Mister T* de Michel Kishka). Art populaire, la bande dessinée hébraïque est à l'image de la société où vivent ses auteurs, laquelle par ses normes, autorise (ou non) sa publication. La reconnaissance sociale influe considérablement sur le choix de sujets abordés. La bande dessinée d'expression hébraïque est un vecteur de transmission du judaïsme et plus précisément de l'interprétation de celui-ci privilégiée par le courant (harédi, laïque, pratiquant etc.) qui s'en réclame. La représentation de l'Arabe (palestinien et autre) en est très marquée (validation de l'hypothèse 1).

L'Arabe imaginaire, ainsi qu'il faut appeler le personnage du récit dit « de l'Arabe », agissant ou désigné comme tel, est le résultat d'une transposition visuelle de la projection artistique que s'en fait le bédéiste. Son image est tributaire de la carrière, de la fonction et de la philosophie politique de l'artiste. La représentation de l'Arabe, dans les premières bandes dessinées hébraïques produites en hébreu par des artistes juifs établis en Palestine mandataire, est toute entière marquée par le parti pris de défense du projet national juif. Ceux-ci présentent,

concomitamment, un nouvel héros juif agissant dans un contexte social et géographique, idéologiquement déterminé, qui, dans ce cadre, noue des liens avec d'autres personnages (arabes notamment). Des rapports tissés entre les protagonistes du récit, montrés dans des scènes représentant des situations données émerge une figure de l'Arabe (palestinien et autre).

Les Arabes dessinés dans les récits illustrés des années 1930 à 1945, et pour certains jusque dans les années 1950, incarnent l'ennemi que le héros juif doit vaincre. Ils tentent sans succès de lui infliger des « coups tordus » mais par leur défaite « facile », et la reddition qui s'en suit, font ressortir le caractère et les qualités des leurs ennemis juifs. Yo'av Ben Halav, Gidi Gézèr et les autres sont forts et solides, perspicaces et intelligents. Contre les Arabes, les jeunes héros juifs, enfants et adolescents, obéissent aux ordres de leurs supérieurs, démontrent leur inventivité et leur sens de l'initiative personnelle. Le tout au service de la communauté nationale juive puis juive israélienne. Les Arabes sont des adversaires contre lesquels il est légitime, même pour un enfant, d'employer des armes. À aucun moment ou presque, la mort de l'adversaire ne fait l'objet d'une discussion entre personnages juifs : il y a « eux » et il y a « nous ». Même considérée sous un angle naïf et enfantin, la défense du groupe juif prime sur toute considération morale.

Les artistes transcrivent à leur manière, après l'indépendance de l'État d'Israël en 1948, les inégalités prévalant dans les rapports entre Juifs et Arabes en Israël et dans les autres territoires de l'ex-Palestine mandataire. Cette 3^e hypothèse ne peut être pleinement vérifiée sachant que seule a été traitée la représentation de l'Arabe dans la bande dessinée. Ce personnage de récit est essentiellement cantonné dans un rôle de faire-valoir du héros juif israélien, dans le cadre d'un récit où sa participation vise à mettre en valeur ce dernier. La déformation physique est le plus souvent absente, autrement qu'à travers les conventions admises dans la caricature, à l'exception notable, entre autres séries, de *Dry Bones* (textes et illustrations : Ya'aqov Kirschen) et *Tsoutsiq ou le secret du château d'Ismail El-Badr* (illustrations : Élichéva ; texte Yariv Amatsiah). Les psychologie et place dans le récit et l'intentionnalité de son action induisent de leur côté souvent une catégorisation négative du personnage (séries illustrées par Darian, Élichéva ...). Dépourvu d'autonomie réelle dans la série et privé d'une parole autonome exprimée dans sa langue (l'arabe), le stéréotype peut aussi être positif (*Ahlan et Sahlan* de Doudou Géva, *Sur les traces d'El-Natour*²⁴¹³, 5^e volet de la collection *Gidi Gézèr* de Ya'aqov Ashman et de Élichéva). Ouri Fink associe à ses personnages juifs et arabes des stéréotypes négatifs dès lors qu'ils sont qualifiables d'extrémistes. Cette singularité frappe d'autant plus qu'il s'agit du bédéiste phare des années 1980-2000, produisant une œuvre originale commercialement rentable.

Entre histoire, idéologie et réalisme, l'image de l'Arabe chez Giora Rothman permet une inscription d'épisodes historiques précis dans l'esprit du jeune lecteur, au moyen d'un récit illustré où l'Arabe, via un personnage, joue un rôle à part entière. Mais en déniait à sa position la moindre légitimité, il empêche le lecteur de s'identifier à lui, l'une des possibilités laissée ouverte par le stéréotype positif, quand il est associé au personnage de l'Arabe. Lorsqu'il s'agit de bande dessinée de guerre, le héros juif vit intensément cette aventure, accomplissant sa tâche sans états d'âme. L'Arabe est l'adversaire qu'il faut éjecter de sa position militaire et la menace qu'il représente, supprimée par les armes. Le récit de bande dessinée réaliste et héroïque prend comme point de départ la représentation de ce personnage sous des traits crédibles esthétiquement et graphiquement. Le détail et la véracité de la représentation sont mis au service d'un message idéologique qui le plus souvent, sert à décrédibiliser son point de vue (séries *Yosqéh Mayor* et *Le fantôme de Hirbêt Al-Djatt*²⁴¹⁴ de Giora Rothman et Dov Zygelman).

²⁴¹³ MYRIAM (pseud. de ?) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élishéva Nadel et Nadel-Landau). « Gidi gézèr: be-'iqvot el-natour » [Gidi Gézèr : sur les traces d'El-Natour], *op.cit.*

²⁴¹⁴ ROTHMAN, Giora et ZYGELMAN, Dov. « Ha-rouah mi-hirbêt 'al-djatt » [Le fantôme de Hirbêt al-Djatt], *op. cit.*

Dans un contexte de guerre, ce personnage échappe difficilement à une catégorisation négative car il symbolise souvent l'ennemi réel (ou imaginaire) du pays. La stigmatisation de l'Arabe, via la transposition dans l'univers de la bande dessinée de faits pouvant lui être imputés – à tort, peut aboutir, à son point ultime, à une falsification pure et simple de la réalité évoquée dans la série. Ce résultat peut contredire parfois l'intention de l'auteur et de l'illustrateur de la bande dessinée lui-même. Doudou Géva pratique ainsi dans toutes ses séries le détournement de textes et l'inversion de termes nominaux. Ses parodies imposent au lecteur de saisir sa série au second degré. Il pratique le pillage et l'inversion de son modèle de référence.

Cette pratique iconoclaste diffère totalement des intentions du propriétaire du magazine de bande dessinée *Bouki*, paraissant dans les années 1967-1971. Celui-ci achète ainsi à l'étranger pour les publier en hébreu, des magazines de bande dessinée contenant des récits situés durant la Seconde Guerre mondiale. Souhaitant les adapter pour le marché israélien et son lectorat adolescent, il charge son éditeur graphique et illustrateur, Acher Dickstein, de retoucher les images et d'effacer les références à l'identité anglaise et allemande des protagonistes de ces différentes histoires. La guerre de 1939-1945 devient celle livrée par l'État d'Israël aux États arabes en 1948-49, lors de la « guerre de Libération », dans la terminologie officiellement utilisée en Israël pour qualifier le premier conflit israélo-arabe. Les soldats nazis deviennent souvent des combattants arabes, les militaires anglais, des Israéliens²⁴¹⁵. Cet exemple extrême montre combien la bande dessinée, art populaire et production sans moyens dans les années 1960-1980, reproduit et exprime à sa manière la tension existant entre norme sociale et morale personnelle, vérité intime et adhésion communautaire, présupposés lapidaires et préjugés dépréciateurs.

Les auteurs de bande dessinée juifs israéliens ou ayant commencé leur carrière en Palestine mandataire n'interrogent quasiment jamais la légitimité des objectifs poursuivis par le groupe juif - dans la définition qu'en donne l'idéologie sioniste, ni celle des moyens utilisés pour parvenir à ses fins. La politique d'éviction systématique de populations civiles arabes dans certaines régions de Palestine, dans les années 1948-1949, n'est ni abordée ni questionnée ; elle est pourtant au cœur de la nouvelle de S. Yizhar²⁴¹⁶ parue en 1949, *Hirbêt hizéh*²⁴¹⁷. Ram Loevi (1940-)²⁴¹⁸ adapte la nouvelle pour la télévision publique israélienne, la première chaîne diffusant le film en 1978²⁴¹⁹ ; le débat public fait rage en 1949, 1964 et 1978 sur les faits rapportés par S. Yizhar et la pertinence de leur donner une diffusion publique élargie - financée par les deniers publics. Le dilemme moral soulevé par ce récit, quand il ne s'agit pas des faits eux-mêmes qui le suscitent, sont par conséquent abordés et admis par certaines institutions

²⁴¹⁵ ESHED, Éli. « Bouqi, ha-magazine bi-chvilha, historiyah ve-'index chel magazine ha-comics ha-'ivri ma'arikh ha-yamim be-yoter » [Bouqi, ton magazine, histoire et index du magazine de bande dessinée hébreu publié le plus longtemps] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 26 juillet 2007, URL : <https://no666.wordpress.com/2007/07/26>. Consulté janvier en 2019.

²⁴¹⁶ SMLANSKI, Yizhar (1916, Rehovot, Empire ottoman – 2006, Gdérot, État d'Israel).

²⁴¹⁷ YIZHAR, S. (pseud. de Smilanski Yizhar). *Sipour hirbêt hizéh, ha-chavouy* [L'histoire de Hirbêt Hizéh, le prisonnier]. Merhaviyah (État d'Israël): Ha-Kibboutz Ha-Artsi ; Ha-Chomer Ha-Tsa'ir, 1949, 149 p. Également orthographiée *Hirbet hizah*, la nouvelle figure au programme de la matière « littérature » des lycées depuis semble-t-il 1964. Depuis sa parution, elle est un succès devenant même un best-seller, grâce à sa traduction en anglais en 2011 et en 2014. YIZHAR, S. (pseud. de Smilanski Yizhar), DE LANGE, Nicholas et SHULMAN, David (traduction). *Khirbet Khizeh*. Londres (Grande-Bretagne) : Granta Books, 2011, 131 p. Yaacob Dweck (traduction). New York, (État de New York, États-Unis) : Farrar, Straus and Cudahy, 2014, 127 p.

²⁴¹⁸ LOEVI, Ram. (1940, Tel Aviv, Palestine mandataire). Important producteur et réalisateur de films de cinéma et de télévision, il traite constamment dans ses œuvres, des relations judéo-arabes, et intracommunautaires israéliennes. Dès sa première œuvre – un court métrage coréalisé et coproduit avec Avshalom Katz, *'Ani 'ahmed* [Moi Ahmed] (1966), il traite de la condition de l'Arabe palestinien dans la société israélienne. Auteur d'une œuvre essentiellement documentaire, son premier film de fiction sortant en 2019 – *Ha-métim chel yafo* [Les morts de Jaffa], il est récompensé par le prix Israël (1993), pour l'ensemble de son œuvre et sa contribution à la société israélienne, notamment la culture.

²⁴¹⁹ LOEVY, Ram. *Khirbet Hiza'a*. DVD (film de télévision). Jérusalem, Israel Broadcasting Authority (IBA, Yossi Mechoulam), 1978, 48 mn (couleur).

étatiques, dans le cadre notamment de la scolarisation du jeune Juif israélien et d'un débat caractérisant une société adulte.

Il est possible de dire, après analyse d'une sélection de séries, planches et cases, que la représentation de l'Arabe (palestinien et autre) répond à un certain stéréotype visuel, par delà ses dimensions positive et négative. Un homme, rarement imberbe, à la chevelure noire, dans les 30-40 ans et presque toujours associé à une action violente. Ses femme et enfant sont rarement présents dans les images empruntées aux séries sélectionnées. Aucune vie familiale n'est évoquée, sauf marginalement pour la représentation des Bédouins (Giora Rothman et Dov Zygelman précités et, marginalement, Ouri Fink, *Zbeng!* 3). De façon générale, contrairement à la caricature, la bande dessinée crée des personnages d'Arabes (palestinien et autre) dont les traits sont rarement défigurés. La série ou la planche, prise dans sa totalité, favorise le plus souvent l'émergence d'un personnage associé à des images négatives, et donc, par voie de conséquence, leur diffusion. Le message (texte et illustrations) alimente systématiquement une orientation stéréotypée négativement. Il est impossible de soutenir que l'accès aux médias dominants orienterait la catégorisation des images associées à l'Arabe. Darian, illustrant la série *L'invention cruciale du dr. K* de Yariv Amatsiah, propose suivant les indications de l'auteur, une représentation du président égyptien Nasser, très éloignée de toute vraisemblance historique. Ce choix idéologique, et la stéréotypie positive qui en découle, est exprimée et propagée dans l'un des principaux magazines pour enfants et la jeunesse des années 1960, *Ha-Aretz Chélanou*. La constitution d'un échantillon plus large permettrait certainement de trouver quelques éléments de réponse (validation très partielle de l'hypothèse 4).

La diffusion de l'image de l'Arabe palestinien dépend du média par lequel elle est diffusée. Le stéréotype positif créé par Ouri Fink et, plus paradoxalement, par Chaï Tcharka - malgré le poids dont ils pèsent dans la bande dessinée israélienne des années 1980-2000 - est largement diffusé mais impacte peu. La place occupée par ce médium dans le champ global de la culture israélienne est en effet relativement marginale. L'artiste n'en vit pas, tirant d'autres activités ses moyens de subsistance. Son impact est incomparablement supérieur s'il œuvre en tant que caricaturiste. Lorsque le marché de la bande dessinée se structure, il est souvent alimenté par les traductions de succès américains. L'image, cela étant, relève aussi largement de la production imaginaire du dessinateur. D'un faible coût de fabrication, à la base, et pouvant être réalisée, par un seul artiste, ce médium permet à celui-ci de donner libre cours à son imagination, pourvu qu'il maîtrise correctement les fondamentaux du dessin et en particulier ceux de la narration visuelle de la bande dessinée. La création en bande dessinée déjoue à l'occasion les présupposés idéologiques : le dessinateur proche du sionisme socialiste, partisan du partage de la Palestine mandataire entre communautés juive et arabe et du compromis territorial comme solution de paix peut proposer une image dévalorisée de l'Arabe (Arié Navon).

À l'inverse, l'artiste proche d'un courant sioniste maximaliste ou sioniste religieux-national peut générer via son œuvre un stéréotype positif (l'auteur Ya'aqov Ashman pour le premier ; Chaï Tcharka pour le second).

C. BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE ET ARTS ISRAÉLIENS DE LA REPRÉSENTATION : PASSERELLES ET ENJEUX ; UNE FIGURE STÉRÉOTYPÉE DE L'ARABE (PALESTINIEN ET AUTRE) COMMUNE ?

L'humour juif israélien se transforme au fil des générations, une tendance lourde visible dans la bande dessinée (comme également dans la caricature). Les mêmes artistes, en effet, produisent pour la plupart d'entre eux, des œuvres relevant de ces deux genres d'expression

graphique. Ce changement induit autant qu'il se traduit par une préférence du public, affichée pour certains artistes, au détriment d'autres qui tombent progressivement dans un certain oubli (Friedel Stern...). L'humour, parfois naïf, privilégié par plusieurs artistes publiés dans la presse sioniste socialiste (le journal *Davar* et ses différents suppléments) s'éteint progressivement en même temps que ce quotidien lui-même, une fin concluant une période de difficultés économiques jalonnant les années 1980. L'une des tendances majeures de cette décennie et de la suivante réside dans le développement d'un humour sarcastique et macabre, très éloigné de celui des années 1950 et 1960, tel que pouvaient le porter notamment les caricaturistes et bédéistes Dosh et Friedel Stern. Doudou Géva incarne cette révolution humoristique israélienne, qui marque une rupture avec l'humour juif, dont les racines dans leur majorité plongent dans la vie culturelle de l'Empire austro-hongrois du XIX^e siècle. C'est dans cette région que vivent et baignent, avant leur émigration en Israël, des artistes comme le satiriste Éfraïm Kishon, le caricaturiste et illustrateur Chmou'el Katz, les caricaturistes Zé'ev, Dosh, etc.

Analyser les œuvres littéraires pour enfants illustrées par les bédéistes et autres dessinateurs donne la mesure du double niveau de représentation de l'Arabe (palestinien et autre) que l'exercice de ces activités par le même artiste, et que son intervention au service de l'auteur, permet. Cette approche par le texte et l'image est notamment possible pour des livres comme *Ouri et Sami*²⁴²⁰ de Dalia B. Cohen²⁴²¹ (1944-) - illustré par Ina Aruety, des volumes de la collection « Hassam'bah » de Yig'al Mossinsohn - illustrée par Chmou'el Katz et Giora Rothman, et de ceux de « Danidin » d'On Sarig - illustrés par M. Arié. Les situations et héros dans le livre bénéficient d'une représentation qui renvoient, notamment lorsqu'il s'agit des Arabes (palestinien et autre), aux particularités des systèmes narratifs et sémiologiques que constituent la littérature et le récit illustré et à leurs différents représentants. À ce sujet la constance avec laquelle opère le phénomène du couple littéraire dès les débuts de la bande dessinée hébraïque est un phénomène qui a son importance : Edgar Kérèt/Routou Modan, Pinhas Sadéh/Giora Rothman, Léah Goldberg/Arié Navon etc.

Comprendre et mesurer l'impact des images générées par la bande dessinée hébraïque dans leur globalité suppose d'identifier et d'analyser les secteurs de la société où ce médium se diffuse et les représentations, qu'il produit, circulent. Se focaliser sur celles qui, à travers la création de personnages, concernent une communauté minoritaire en Israël, impose d'étendre l'étude à un nombre plus important d'œuvres et de la corroborer par une étude des secteurs de l'édition et des médias israéliens (écrits, électroniques...). Celle-ci doit être complétée par une analyse d'autres images produites dans des contextes différents (caricatures, illustrations de livres pour enfants), dont les niveaux (massifs) de diffusion sont supérieurs à ceux caractérisant la bande dessinée. Sur un micro-échantillon de bédéistes et de séries illustrées, il serait délicat et hasardeux de soutenir que le médium « bande dessinée » a produit, via la singularité de son processus de création et de ses techniques narratives, un stéréotype visuel spécifique. Associer les représentations de l'Arabe issues du champ de la bande dessinée à ceux produites par les univers de la télévision, du cinéma, du théâtre, voire de la peinture, en élargissant les perspectives, offre une base d'analyse des images susceptible de fournir des réponses plus fondées.

²⁴²⁰ COHEN, Dalia, B. et ARUETY, Ina. *Ouri ve-sami* [Ouri et Sami]. Givatayim (État d'Israël) : Massada, 1981, 95 p.

²⁴²¹ Née COHEN, Dalia Bat Yehoudah (1944, Tel Aviv, Palestine mandataire). L'auteure, avec son livre *Ouri et Sami*, écrit un livre pour enfants et jeunes de toute première importance, qui tranche avec l'essentiel de la production littéraire du genre, parue après la création de l'État d'Israël, jusqu'en 1980. La relation Juifs-Arabes est présentée sous l'angle de l'aventure inédite que vivent en Israël deux enfants : l'Arabe palestinien Sami, le Juif israélien Ouri. Prenant des « vacances avec l'histoire » très conflictuelle caractérisant les rapports qu'entretenaient les deux communautés nationales auxquels ils appartiennent, ils démontrent qu'une coexistence et un partage pacifiques au quotidien, entre elles, est possible. Le message, résolument hostile à la guerre, jure beaucoup comparé à celui véhiculé dans la majorité des œuvres s'adressant au jeune public israélien.

De forts indices permettent néanmoins d'affirmer que les éléments d'un stéréotype visuel de l'Arabe (palestinien et autre) se sont agrégés au fil du développement de la bande dessinée hébraïque et de la construction des sociétés juive mandataire (pré-étatique) et israélienne. Cette figure semble partager des traits et points communs avec celle que génèrent, au fur et à mesure de leur parution et sur plusieurs générations, des caricatures et illustrations de livres pour enfants, réalisées par des artistes juifs d'expression hébraïque. Dans celles-ci évoluent également des personnages d'Arabes placés dans des situations proches de celles figurées dans des cases de bande dessinée. Les personnages sont là aussi montrés dans leurs rapports avec les personnages non identifiés comme Arabes (Juifs, autres).

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

DOCUMENTS SUR SUPPORTS PAPIER

THÈME 1. La bande dessinée hébraïque (israélienne et pré-israélienne)

1. Annuaire, articles de périodiques, périodiques

- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Ta'aloumat yaldei ha-ḥalal 'ou-massa 'el 20000 chnot 'or » [Énigme des enfants de l'espace ou le voyage vers 20 000 années lumières (L')]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1962, vol. 12, n° 33 à 55 – hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Be-'iqvot 'otsar far'o » [Sur les traces du trésor du pharaon]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1963, vol. 13, n° 39 à 51 - hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Tsoutsiq 'o sod 'armono chel 'isma'il 'el-badr, 'alilat harpatqa'ot 'al réq'a milḥémèt ha-chiḥrou » [Tsoutsiq ou le secret du château d'Ismaël El-Baadr, récit d'aventures sur fond de guerre de Libération]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1963, vol. 13, n° 1 à 24 - hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Ha-ḥotfim » [Ravisseurs (Les)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1964, vol. 14, n° 1 à 25 – hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « 'I ha-mistorin » [Île mystérieuse (L')]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1964, vol. 14, n° 26 à 50 – hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et DICKSTEIN, Acher. « Dan golan be-qahir » [Dan Golan au Caire]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1965, vol. 15, n° 31 à 46 - hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et DICKSTEIN, Acher. « Éḥad negèd koulam » [Contre tous (Un)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1966, vol. 16 n° 1 à 31 - hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et DICKSTEIN, Acher. « Ta'aloumat ha-kètèr ha-yapanit » [Complot de l'idole japonaise (Le)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1966, vol. 16, n° 1 à 30 – hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et DICKSTEIN, Acher. « Misterei ha-'akabich ha-kaḥol » [Mystères de l'araignée bleue (Les)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1967, vol. 17, n° 1 à 33 – hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Mi-tel-aviv le-daméchéq ouve-ḥazarah » [Aller-retour Tel Aviv-Damas (Un)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1968, vol. 18 n° 27 à 50 – hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et DARIAN (pseud. d'Adar Darian). « Yo'av ve-carméla be-'iqvot ha-draḡon ha-chaḡor » [Yo'av et Carméla sur les traces du dragon noir]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1969, vol. 19, n° 1 à 38 - hébreu.

- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et DARIAN (pseud. d'Adar Darian). « Chnei havérim ba-'ech ouva-mayim » [Deux amis en danger extrême]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1970, vol. 20, n° 1 à 22 - hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et DARIAN (pseud. d'Adar Darian). « Mezimat ha-'alilah ha-yapanit » [Complot de l'idole japonaise (Le)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1970, vol. 20, n° 23 à 42. – hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Méli ssanda 'o ha-'élim ba'im » [Méli ssanda ou les dieux arrivent]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1971, vol. 21, n° 1 à 50 - hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Ha-qoufssah ha-tourqit » [Boîte turque (La)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1973, vol. 23, n° 34 à 51 – hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Misterei ha-dragon ha-'adom » [Secrets du dragon rouge (Les)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1973, vol. 22, n° 1 à 33 – hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Ha-massék hah ha-tsohéqèt [Masque rieur (Le)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1974, vol. 24, n° 1 à 31 - hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et ROTHMAN, Giora. « Holot 'adoumim » [Dunes rouges (Les)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1974, vol. 24, n° 2 à 51 - hébreu.
- AMATSI AH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh) et DARIAN (pseud. d'Adar Darian). « Matéo falcone ». [Matéo Falcone]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1969, vol. 19, n° 39 à 48 - hébreu.
- ASA'EL (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Ha-ro'éh ve-'einino nir'éh mi-bagdad » [Homme invisible de Bagdad (L')]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1958, vol. 8, n° 10 à 26 – hébreu.
- ASHMAN, Ya'aqov et CHINHAVI, Mé'ir. « Ha-chlichiyah be-'iqvot ha-'otsar » [Trio à la poursuite du trésor (Le)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 25 juillet 1951 - 1^{er} mai 1952 – hébreu.
- ASHMAN, Ya'aqov et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Ya'ir vido 'abir » [Ya'ir et son ami Abir]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1953 – hébreu.
- ASSA (pseud. de Pinhas Sadéh) et MENAHEM, H. « 'Otsro chel ha-soultan » [Trésor du sultan (Le)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1958, vol. 8, n° 1 à 9 - hébreu.
- ASSI'EL, A. (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Taglito ha-goralit chel dr yossef k. » [Découverte cruciale du Dr Joseph K. (La)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1961, vol. 11, n° 27 à 48 – hébreu.
- CHLONSKI, Avraham. « 'Alilot miqi-mahou » [Aventures de Miqi Mahou (Les)]. *Dvar Li-Ladim*, 1933 - hébreu.
- DOSH (pseud. de Qari'el Gardosh). « Routi » [Routi]. *Ha-'Olam Ha-Zéh*, 27 juillet 1950 (n°665) - 20 novembre 1952 (n°787) - hébreu
- ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Gidi Gézèr » [Gidi Gézèr]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1953 (vol. 3), 1956 (vol. 6), 1957 (vol. 7) – hébreu.
- ÉLI VE-GOLD (pseud. de David Goldschmidt et Éliahou Gott). « Gilgoulah chel mezouzah » [Transformation d'une mezouzah (La)]. Jérusalem : Éli ve-gold comics, coll. « Éli ve-gold comics », n° 1, 2003 (5764), 57 p. - hébreu.

- ÉLI VE-GOLD (pseud. de David Goldschmidt et Éliahou Gott). « Siman hayim » [Signe de vie]. Jérusalem : Éli ve-gold comics, coll. « Éli ve-gold comics », n° 2, 2004, 71 p. - hébreu.
- ÉLI VE-GOLD (pseud. de David Goldschmidt et Éliahou Gott). « Bein chteï tipot » [Entre deux gouttes]. Jérusalem : Éli ve-gold comics, coll. « Éli ve-gold comics », n° 3, 2005, 59 p. - hébreu.
- ÉLI VE-GOLD (pseud. de David Goldschmidt et Éliahou Gott). « Goral mechoulach » [Destin triangulaire (Un)]. Jérusalem : Éli ve-gold comics, coll. « Éli ve-gold comics », n° 6, 2010 (5771), 74 p. - hébreu.
- ÉLON, Mordekhay. « Dérèkh bourma » [Piste de Birmanie (La)]. *Dvar Li-Ladim*, mai-octobre 1967, vol. 37 (?) – hébreu.
- EMCHÉH (pseud. de Pinhas Sadéh) et PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). *Ahavatah chel ha-nessikhah salinah ou-gvourato chel ha-'abir tristan* » [Amour de la princesse Salinah et la bravoure du chevalier Tristan (L')]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1959, vol. 8, n° 27 à 45 - hébreu.
- EMCHÉH (pseud. de Pinhas Sadéh) et PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Bat hamélèkh vèha-choded ha-yehoudi » [Fille du roi et le voleur juif (La)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1960, vol. 9, n° 21 à 38 – hébreu.
- EMCHÉH (pseud. de Pinhas Sadéh) et PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Harpatqa'ot ha-pla'im chel virgilius ha-ḥamor » [Aventures extraordinaires de Virgile l'âne (Les)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1960, vol. 9, n° 39 à 52 et vol. 10, n° 1 à 8 – hébreu.
- EMCHÉH (pseud. de Pinhas Sadéh) et PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Tsayadei ha-zahav » [Chasseurs d'or (Les)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1960, vol. 9, n° 1 à 20 – hébreu.
- EMCHÉH (pseud. de Pinhas Sadéh) et illustrateur inconnu. « Sfinat ha-'avadim » [Bateau aux esclaves (Le)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 8 juillet-5 décembre 1961, vol. 11, n° 47 à 52 ; vol. 12, n° 1 à 14 – hébreu.
- FINK, Ouri. « Sabraman » [Sabraman]. Jérusalem : Sabraman Comics Israel (revue n° 1), 1978, s.p. - hébreu.
- FINK, Ouri. « Sabraman négèd chlihei ha-ché'ol » [Sabraman contre les émissaires de l'Enfer]. Jérusalem : Sabraman Comics Israel (revue n° 2), 1978, s.p. - hébreu.
- GÉVA, Doudou. « Mihou doudou ? » [Qui est Doudou ?]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 18 juillet 1967, n° 45 - hébreu.
- GÉVA, Doudou. « Ha-dinosaurim » [Dinosaures (Les)]. *Zman Tel Aviv*, 1992 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ouri mouri » [Ouri Mouri]. *Davar*, 1934 (21 *kislev* 5695), vol. 4, n° 3 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié « Ouri mouri » [Ouri Mouri]. *Dvar Li-Ladim*, 1936-1954 - hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Mouri ouri pega ra » [Mouri Ouri oiseau de malheur]. *Dvar Li-Ladim*, 1937 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ouri qadouri » [Ouri Qadouri]. *Dvar Li-Ladim*, 1937-1948 - hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « 'Olam hafoukh » [Monde inversé (Un)]. *Dvar Li-Ladim*, 1938 – hébreu.

- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « 'Él'azar ha-mefouzar » [Él'azar l'étourdi]. *Dvar Li-Ladim*, 19 janvier 1939, vol. 6, n°90 ; 29 juin 1939, vol. 8, n° 12 ; 20 juillet 1939, n° 15 et 18 août 1939, vol. 8, n° 12 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ram qissem noté'a ètz » [Ram cure-dent plante un arbre]. *Dvar Li-Ladim*, 21 février 1939, vol. 6, n° 93 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ram hølev parah » [Ram trait une vache]. *Dvar Li-Ladim*, 23 février 1939, vol. 6, n°1 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ram qissem » [Ram cure-dent]. *Dvar Li-Ladim*, janvier-mars 1939 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ram qissem 'avad le-'atsmo be-pourim » [Ram cure-dent s'est perdu à Pourim]. *Dvar Li-Ladim*, 21 mars 1939, vol. 6, n° 20 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah. « Ha-mefouzar mé-har ha-har » [Étourdi du mont Le Mont (L')]. *Dvar Li-Ladim*, 1939 (5699), vol. 10, n° 17 - hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ha-ħamor hé-ħakham » [Âne intelligent (L')]. *Dvar Li-Ladim*, 1939-1940 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Dan ha-tayass » [Dan l'aviateur]. *Dvar Li-Ladim*, juillet-septembre 1941 (5701), vol. 11 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Qtina ha-gadol » [Qtina, le grand]. *Dvar Li-Ladim*, fin 1941 - mars 1942 (5702), vol. 12, n° 4 à 22 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Qtina he-ħayal » [Qtina le soldat]. *Dvar Li-Ladim*, 23 avril 1942, vol. 12, n°31 – 10 septembre 1942, vol. 12, n° 51 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « 'Éfroah bilboul-moah » [Poussin casse-pieds]. *Dvar Li-Ladim*, octobre 1942-juillet 1943 (5703), vol. 13, n° 4 à 11 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ha-beivar ha-'aliz » [Zoo joyeux (Le)]. *Dvar Li-Ladim*, 1944-1945 (5704) - hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Mar gouzma'i ha-bada'i » [Monsieur Vantard, le fabulateur]. *Dvar Li-Ladim*, 1945 (5706), vol. 16 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. « Ha-massa ha-gadol » [Grand voyage (Le)]. *Dvar Li-Ladim*, 1947 (5707) - hébreu.
- GOUR (pseud. de ?). « Harpatqa'otav chel yo'av ben ħalav » [Aventures de Yo'av Ben Halav (Les)]. *Dvar Li-Ladim* et *Ha-'Aretz Chélanou*, 1960 – hébreu.
- KÉRÈT, Ețgar et MODAN, Routou. « Tsayadei ha-'avatiħim » [Chasseurs de pastèques (Les)]. *Mad*, juin 1994, n°1 – hébreu.
- KHORESH, A. (pseud. de Pinhas Sadéh) et DARIAN (pseud. d'Adar Darian). « Tilim behavot » [Missiles dans les flammes (Des)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1970, vol. 20, n° 44 à 54 - hébreu.
- KICHKA, Michel. « Mondial 2038 » [Mondial 2038]. *Machéhou*, 28 juin-9 août 1990, n° 70 à 74 – hébreu.
- KIRSCHEN, Ya'aqov. *Dry Bones, Israel's Political Comic Strip Since 1973 / Dry bones, retsou'at ha-comics ha-politit chel yisra'el mi-chnat 1973* [Os séchés, une bande dessinée politique israélienne depuis 1973]. Holon (État d'Israël) : Israel Cartoon Museum, printemps 2012 – anglais ; hébreu.

- LUIZADA, Avigdor Renzo. « Dan ha-harpatqan » [Dan l'aventurier]. *Ha-Tsofèh Li-Ladim*, 1950 – hébreu.
- MELITZ (pseud. de ?). « Qorot dror ha-gibor » [Histoires de Dror le héros (Les)]. *Dvar Li-Ladim* et *Ha-'Aretz Chélanou*, 1963 – hébreu.
- MYRIAM (pseud. de ?) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élishéva Nadel et Nadel-Landau). « Gidi gézèr: be-'iqvot el-natour » [Gidi Gézèr : sur les traces d'El-Natour]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1957, vol. 7, n° 22 à 43 – hébreu.
- NAVON, Arié et ITA'I (pseud. d'Ouri'el Ofek). « Ouzi nilham be-midbar » [Ouzi combat dans le désert]. *Dvar Li-Ladim*, 14 novembre 1956-6 mars 1957, vol. 17, n° 11 à 27 – hébreu.
- NAVON, Arié. « Ran ha-tsanhan » [Ran le parachutiste]. *Dvar Li-Ladim*, 1954, vol. 20 – hébreu.
- NETZER, Michael (NASSER, Mike). « This War Has Been Canceled! ». *Wonder Woman*, mai 1977, vol. 1, n° 231 – anglais.
- NETZER, Michael (NASSER, Mike). « The Dead on Arrival Conspiracy ». *Batman*, sept. 1977, vol. 1, n° 1 - anglais.
- NETZER, Michael (NASSER, Mike). « To the Father I Never Knew ». *Batman* (1940), juin 1982, n° 480 - anglais.
- NETZER, Michael (NASSER, Mike). *Ouri-on, gibor yisra'éli hadach* [Ouri-On, un nouvel héros israélien]. Jérusalem : Israel Comics Ltd, janvier 1987 - hébreu.
- NETZER, Michael (NASSER, Mike). *Megalith*. Juin 1991 (1989 series), n° 6 – anglais.
- NETZER, Michael (NASSER, Mike). *Batman: Legends of the Dark Knight. Annual*. 1992 (1991 series), vol. 1, n° 2 - anglais.
- NETZER, Michael (NASSER, Mike). *Armageddon: Inferno*. Avril 1992, n° 1 - anglais
- NETZER, Michael (NASSER, Mike). *Armageddon: Inferno*. Juillet 1992, n° 4 - anglais.
- NETZER, Michael (NASSER, Mike). *The Crusaders*. Sept. 1992, n° 5 - anglais.
- PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Tarzan mélèkh ha-djounel » [Tarzan roi des singes]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1959, vol. 10, n° 1 à 13 – hébreu.
- PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Sokhèn hacha'i, mis'17 » [Agent secret n°17]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1^{ère} partie, juillet 1959-mars 1960 (?), vol. 10 ; 2^{ème} partie, mars-juin 1960, n° 27 à 40 – hébreu.
- PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Tarzan ha-bwanah ha-gadol » [Tarzan, le grand bwana]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1960, vol. 10, n° 14 à 26 – hébreu.
- PINHAS (pseud. de Pinhas Sadéh) et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Harpatqa'ot zoum zoum ve-hippo » [Aventures de Zoum-Zoum et Hippo (Les)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 12 décembre 1961-10 avril 1962, vol. 12, n° 15 à 32 – hébreu.
- ROTHMAN, Giora. « Qotel ha-doubim » [Tueur d'ours (Le)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1970 (5730), n° 14 à 33 - hébreu.
- ROTHMAN, Giora. « Ha-pirate » [Pirate (Le)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1970 (5730), n° 34 à 47 - hébreu.
- ROTHMAN, Giora. «'Alilot miqi ve-tsiqi » [Histoires de Miqi et Tsiqi (Les)]. *Dvar Li-Ladim*, 1970, vol. 20, n° 38 à 49 – hébreu.

- ROTHMAN, Giora et ZYLGELMAN, Dov. « Malkodèt bi-metsoulot » [Piège dans les abysses]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 24 septembre 1973-11 mars 1974, n° 1 à 25 - hébreu.
- ROTHMAN, Giora et ZYGELMAN, Dov. « 'Otsar tamoun ba-qérakh » [Trésor enfoui dans la glace (Un)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1975 (5735), vol. 25. n° 1 à 42 - hébreu.
- ROTHMAN, Giora. « Mich'ol ha-partizanim » [Sentier des partisans (Le)]. *Ma'ariv Li-Ladim*, 1985 – hébreu.
- SHAHAR, Yossi (pseud. de Yossef Mordekhay). « Me'atsbenych » [Insupportable élève de la yechivah]. *Gilouy Da'at*, 2009-2012 + épisodes depuis 2012 à diverses occasions (veille du jour de l'An, etc.) – hébreu.
- SHAHAR, Yossi (pseud. de Yossef Mordekhay). « Piratim le-mehadrin » [Définitivement pirates]. *Maqor Li-Ladim* (?), 2010-2011 (?) – hébreu.
- SHAHAR, Yossi (pseud. de Yossef Mordekhay) et GOLDBLOUM, Hilel. « Michpaḥat ḥoumra! ou-michpaḥat qoula » [Famille la rigueur ! Et la famille l'indulgence (La)]. *Maqor Li-Ladim*, 2010-2012 (?) – hébreu.
- SHAHAR, Yossi (pseud. de Yossef Mordekhay). « Torah-Man » [Torah-Man]. *Gilouy Da'at*, 2011-2013 (?) + épisodes depuis 2012 à diverses occasions (veille du jour de l'An, etc.) – hébreu.
- TAN-PAY, Yehochou'a, YAFÉH, Emmanuel et MEIBER, Ya'aqov. *Mickey Mouse* [Mickey Mouse]. Tel Aviv (Palestine mandataire - État d'Israël) : Public Benefit Company Ltd., 1947-1948 – hébreu.
- TCHARKA, Chaï. « Youni ve-kad ha-chémen » [Youni et la cruche d'huile]. *'Otiyot*, 1988 - hébreu.
- TCHARKA, Chaï. « Mi-bayit le-vayit : toldot yisra'el mi-sof yemei bayit richon le-ḥourban bayit ha-chéni » [Temple à l'autre, histoire d'Israël de la fin du premier Temple à la destruction du second (D'un)]. *'Otiyot*, 1996-2000 - hébreu.
- YA'AQOV (pseud. de Ya'aqov Ashman) et MÉ'IR (pseud. de Mé'ir Chinhavi). « Ha-chlichyah be-'iqvot ha-'otsar » [Trio à la poursuite du trésor (Le)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 25 juillet 1951-1er mai 1952, vol. 2-3 - hébreu.
- YA'AQOV (pseud. de Ya'aqov Ashman) et PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). « Ha-chlichyah be-lev brasil » [Trio au coeur du Brésil (Le)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1967, vol. 17, n°1 à 26 - hébreu.
- WEIN, Len et WRIGHSTON, Bernie. « Miflétsèt ha-beitsah » (Swamp Thing) [Créature des marais (La)]. *Miflétsèt Ha-Beitsah: Pahad, 'Eimah, Mistourin, Tsiv'oni*, 1975 ? (5736) – hébreu.

2. Ouvrages, collections, travaux universitaires

- ARIF, Orit. *Pa'am 'aḥaronah ve-day* [Dernière fois et stop (Une)]. Qiryat Tiv'on (État d'Israël) : s.d., 2011, 30 p. - hébreu.
- ARIF, Orit. *Hi, michéhou chomé'a 'oti, yoman grafi* [Salut, quelqu'un m'entend-t-il, journal graphique]. Kiriyat Tiv'on (État d'Israël) : Ana'aref, 2019, 151 p. - hébreu.
- AVRECH, Robert J., PEKAROVSKY, Sveltana, SOLOP, Volodia et WEIN, Berel (ed.). *Ha-rambam, sipouro chel rabbeinou mochéh ben maimon* [Rambam, histoire de notre rabbin

- Moché Ben Maimon (Le). Jérusalem : Berel Wein Destiny ; Mahrwood Press, mars 2005, 64 p. - hébreu.
- BARNÉA, Nahoum. Introduction du livre de MOSHIK (pseud. de Moshik, Lin). *Ou-mah 'atem 'assitem bi-chvil medinah?* (And What Have You Done for the Country?) [Et vous qu'avez-vous fait pour l'État ?]. Tel Aviv (État d'Israël) : Zmora-Bitan Publishers, 1986, 123 p. - hébreu.
- BUSCH, Wilhelm. *Gad ve-dan: chichah ta'aloulim chel chnei chovevim* [Gad et Dan : six tours de deux polissons]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : Yavneh, 1939, 41 p. - hébreu.
- BUSCH, Wilhelm. *Max ve-moritz, meholelei ha-mezimot* [Max et Maurice, les comploteurs de mauvais coups]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : Joachim Goldstein, 1939, 54 p. - hébreu.
- BUSCH, Wilhelm. *Be-'eretz ha-chovevim: mahrozèt sipourim 'alizim* [Au pays des espions : florilège d'histoires joyeuses]. Jérusalem (Palestine mandataire) : Ahiavar, 1941, 48 p. - hébreu.
- BUSCH, Wilhelm. *Séfèr ha-ta'aloulim chel max ve-moritz* [Livre des tours de Max et Maurice (Le)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Teivat Noah, 1965, 75 p. - hébreu.
- BUSCH, Wilhelm. *Max ve-moritz: ta'aloulim messouparim be-harouzim et ouve-tsiourim* [Max et Maurice : tours racontés en vers et dessins]. Tel Aviv (État d'Israël) : Zmora-Bitan, 1991, 22 p. - hébreu.
- CALEB, B. *'Arba'ah be-'iqvot ta'aloumat ha-bad* (Quest for the Mysterious Clothe) [Quatre sur les traces de l'énigme du tissu (Les)]. Jérusalem ; Tampa (Floride, États Unis) : Mahrwood Press, 2004, 48 p. - anglais.
- CHALAMICH, Mordechai et BICHMAN, Dovid. *'El-hanan ve-haym 'olim le-yerouchalayim* [El-Hanan et Hayim montent à Jérusalem], Jérusalem, Yefé Nof ; Y. Posen, 2005 (5765), 77 p. - hébreu.
- CHLONSKI, Avraham. *Séfèr 'alilot miqi mahou* [Livre des aventures de Miqi Mahou (Le)]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : Sifriyat Po'alim, 1947, 221 p. - hébreu
- DOLEV, Ganyah (ed.). *Dosh, qariqatourist, 1921-2000* [Dosh, caricaturiste, 1921-2000]. Tel Aviv (État d'Israël) : Jérusalem : Mouzei'on Eretz Yisra'el ; Yad Yitshaq Ben Tsvi, 2007 (5767), 215 p. - hébreu.
- DOSH (pseud de Qari'el Gardosh) et KISHON, Éfraïm. *Sliḥah che-nitsaḥnou!* [Pardon d'avoir gagné !]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Ma'ariv, 1967, s. p. - hébreu.
- DVASH, Maya (ed.). *Pits 'ei bagrouit, comics 'ivri, 75-95* [Boutons d'acné, la bande dessinée hébraïque, 75/95]. Holon (État d'Israël) : The Israeli Cartoon Museum, 2013, 160 p. - hébreu.
- DVASH, Maya (ed.). *Hayiti tayèrèt ba-'arets/friedel stern* [J'étais une touriste dans le pays/Friedel Stern]. Holon (État d'Israël) : Ha-Mouzei'on Ha-Yisra'éli Le-Qariqatourah Oule-Comics, 2012, 79 p. - hébreu.
- ESHED, Éli et FARBER, Tsahi (eds.). *Comics 'ivri, pèrèq 'alef: ha-chanim ha-richonot, 1935-1975* (Israeli Comics, Part 1, The Early Years, 1935-1975) [Bande dessinée hébraïque, partie 1 : les premières années : 1935-1975 (La)]. Holon (État d'Israël) : Ha-Mouzei'on Ha-Yisra'éli Le-Qariqatourah Oule-Comics, 2008, 132 p. - hébreu ; anglais.

- FALK, Gadi. *Ma 'assei ché-lo hayah, 'al-pi michlav chel ha-megid mi-doubno* [Fait qui n'a pas eu lieu, d'après le registre du prédicateur de Doubno (Un)]. Jérusalem : Feldheim, 2004 (5764), 58 p. - hébreu.
- FARBER, Tsahi (ed.). *'Adayin 'optimiim, 'omamin metsayrim doudou géva* (Still Optimistic, Illustrators in Tribute to Doudou Géva) [Encore optimistes, des artistes dessinent Doudou Géva]. Or Yehouda, Holon (État d'Israël) : Zmora-Bitan ; Holon Institute of Technology, 2015 (5775), 128 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Sabraman, The Adventures of Israel's Mighty Super-Hero: Sabraman Versus Dr. Mengelé*. Jérusalem : Good Times Pub. Co., 1981 (?), s. p. - anglais.
- FINK, Ouri et TROTSKY, Yossef. *Havourat ha-moufla'im, sipour be-tsiyourim* [Bande des fantastiques, récit illustré (La)]. Ramat-Gan (État d'Israël) : Kotz, 1982, 31 p. – hébreu.
- FINK, Ouri. *Spider-man* [Spider-Man]. Ra'anana (État d'Israël) : Kevin Comics, 1986-1987, 3 vol. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Zbeng!* [Zbeng !]. Tel Aviv (État d'Israël) : Adar, 1989, 96 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Havlei mechiah* [Vanités du messie]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1990, 48 p. – hébreu.
- FINK, Ouri. *Zbeng! 2* [Zbeng ! 2]. Tel Aviv (État d'Israël) : Adar, 1990, 112 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Soupèr schloumpèr* [Super Schloumper]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1991, 72 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Yemei antioqos* [Temps d'Antiochos (Les)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1991, 62 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Zbeng! 3* [Zbeng ! 3]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1991, 108 p. - hébreu.
- FINK, Ouri et GROSS, Ouri. *Kakhah metsayrim zbeng! Ha-madrikh ha-malé le-comicsa'i ha-mathil* [C'est ainsi que l'on dessine Zbeng ! Le guide complet du bédéiste débutant]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1995, 85 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Zbengélé* [Zbengélé]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1995, 44 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Diet zbeng!* [Zbeng light !]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1996, 32 p. – hébreu.
- FINK, Ouri et GROSS, Ouri. *Zbeng! 'Ichi (ha-kol al djindji)* [Zbeng ! Personnel (tout sur Djindji)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, coll. « Zbeng! 'Ichi », 1996, 44 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Séfèr ha-djounguel* [Livre de la jungle (Le)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1997 (5767), 32 p. - hébreu.
- FINK, Ouri, SHADMI, Koren et NETZER, Michael. *Profil 107: sipouro chel soupèr gibor yisra'éli* [Profil 107 : histoire d'un super-héros israélien]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1998, 79 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Diet zbeng!: ha-'amoudim ha-'avoudim* [Zbeng light ! : les pages perdues]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1999, 44 p. - hébreu.
- FINK, Ouri et SHADMI, Koren. *Séfèr ha-djounguel 3* [Livre de la jungle 3 (Le)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1999 (5769), 32 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Zbeng! ha-zahav: ha-meitav chel 10 ha-chanim ha-richonot* [Zbeng ! d'or : le meilleur des 10 premières années]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1999, 147 p. - hébreu.

- FINK, Ouri. *Diet z beng! 5* [Zbeng light ! 5]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 2000, 32 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Ha-haggadah chel z beng!* [Récit de la Pâque de Zbeng ! (Le)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 2000, 48 p. - hébreu.
- FINK, Ouri et SHADMI, Koren. *Séfèr ha-djounguel 2* [Livre de la jungle 2 (Le)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 2000 (5769), 28 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Tzabeng!* [Tzabeng !]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 2000, 48 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Ha-kol 'al ouri fink* [Tout sur Ouri Fink]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 2001 (5761), 44 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Z beng! le-mekhachef ha-mathil, 'o harry plunter ve ha-mekhachef ha-arour* [Zbeng ! Pour sorcier débutant, ou Harry Plunter et le sorcier maudit]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 2001, 40 p. - hébreu.
- FINK, Ouri et GROSS, Ouri. *Kakhah metsayrim z beng! 2.0* [C'est ainsi que l'on dessine Zbeng ! 2.0]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2002, 145 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Tales from the Ragin' Region*. El Sobrante (Californie, États-Unis) : Hippy Comix, 2002, 41 p. - anglais.
- FINK, Ouri. *Beitman, gibor be-'ot bêt* [Beitman, un héros à la lettre beit]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2003, 17 p. - hébreu.
- FINK, Ouri et ESHED, Éli. *Ha-golem: sipouro chel comics yisra'éli* [Golem : histoire d'une bande dessinée israélienne (Le)]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2003, 79 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Hitnatqout show* [Show de la séparation (Le)]. S.l. (État d'Israël) : Kotz, 2005, 28 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Sipourei gougì* [Histoires de Gougì (Les)]. Jérusalem : Keter, 2005, 108 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Hezbollah show: ha-comics hamakhri'a chel milhémèt levanon ha-chniyah* [Hezbollah show : la bande dessinée décisive de la seconde guerre du Liban]. S.l. (État d'Israël) : Kotz, 2006, s.p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Z beng! ha-platinah: ha-meitav chel ha-'assor ha-cheni* [Zbeng ! de platine : le meilleur de la deuxième décennie]. Nétaniya (État d'Israël) : Shimoni, 2007, 156 p. - hébreu.
- FINK, Ouri et ALMOG, Elrout. *Z beng! 'ichi (ha-kol al steeve)* [Zbeng ! Personnel (tout sur Steeve)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, coll. « Zbeng! 'Ichi », vol. 8, 2007, 44 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Z beng! Manga* [Zbeng ! Manga]. Tel Aviv (État d'Israël) : Kotz, 2007 (5767), 41 p. - hébreu.
- FINK, Ouri, SANDLER, Wladik et ZADOK, Érez et ATYNZON, Gaby. *Ha-'Aretz Chélanou* [Notre pays]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2008, 99 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Israël-Palestine entre guerre et paix*. Paris (France) : Berg International éditeur, 2008, 98 p. - français.
- FINK, Ouri. *Z bengélé waou* [Zbengélé waou]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2010, 109 p. - hébreu.
- FINK, Ouri. *Z beng! 26* [Zbeng ! 26]. Kiriyat Gat (État d'Israël) : Korim, 2014, 109 p. - hébreu.

- FINK, Ouri. *Beit harochet le-comics* [Usine de bande dessinée (Une)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 2015, 48 p. – hébreu.
- GA'ON, Galit (ed.). *X+y comics yisra'eli 1995-2010* [X+y bande dessinée israélienne 1995-2010 (La)]. Holon (État d'Israël) : The Israeli Cartoon museum, 2010, 366 p. - hébreu.
- GA'ON, Yafah. *Séfèr ha-hafta 'ah chel milkah, ha-hafta 'ah ke-gorem yetsirati* [Livre de la surprise de Milkah, la surprise comme facteur créatif (Le)]. S. l. : Ofrah Erez-Goren, 2013, 101 p. – hébreu.
- GÉVA, Doudou et MARMARI, Hanokh. *Ha-'abir ziq: trilogiyah* [Chevalier Ziq : trilogie (Le)] ; *Ha-'abir ziq ou-vat ha-mèlèkh* [Chevalier Ziq et la fille du roi (Le)] ; *Ha-'abir ziq ve-'ichto chel tarnégol bahir* [Chevalier Ziq et la femme d'un important coq (Le)] ; *Yissourei ha-'abir ziq ha-tsa'ir* [Tourments du jeune chevalier Ziq (Les)]. Jérusalem : Ziq & Glick, 1976, 60 p. (pagination indiquée pour la réédition de 1983) - hébreu.
- GÉVA, Doudou. « Ziq ma'oz: zalmanzal be-machbèr ha-énergiah » [Ziq Ma'oz : Zalmanzal dans la crise de l'énergie]. In MARMARI, Hanokh, NIV, Kobi, SIDON, Éfraïm et al. *Zoo 'Aretz Zoo?* [Ça un pays ça ? ou Zoo du pays Zoo ?]. Tel Aviv (État d'Israël) : Domino Press, 1980, 254 p. – hébreu.
- GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. *Séfèr megouhakh* (Ridiculous Book) [Livre ridicule]. Jérusalem : Adam Publishers, 1981, 127 p. - hébreu.
- GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. *Bno chel megouhakh* [Fils du ridicule (Le)]. Jérusalem : Adam, 1983, 127 p. – hébreu.
- GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. *Megouhakh be-'oref ha-'oyev* [Ridicule derrières les lignes ennemies (Le)]. Jérusalem : Adam, 1985, 123 p. – hébreu.
- GÉVA, Doudou et NIV, Kobi. *'Ahlan ve-sahlan be-ma'arav ha-parou'a* [Ahlan et Sahlan au Far-West]. Tel Aviv (État d'Israël) : Adam, 1985, 48 p. - hébreu.
- GÉVA, Doudou. *Yoman ha-paqid* [Journal du fonctionnaire (Le)]. Tel-Aviv (État d'Israël) : Ha-Kibboutz Ha-Me'ouhad, coll. « Sifrei Siman Kriyah », 1987 (5748), 55 p. – hébreu.
- GÉVA, Doudou. *Ha-barvaz le-lo donald duck* [Canard, sans Donald Duck (Le)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Ha-Kibboutz Ha-Me'ouhad, coll. « Sifrei Siman Kriyah », 1994 (5754), 400 p. - hébreu.
- GÉVA, Doudou et al. *SifROUT zolah* [Littérature de gare]. Tel Aviv (État d'Israël) : Hotsa'at Ha-Barvaz, 2005 (5765), 42 p. – hébreu.
- GLICK, Chifrah. *Michpaḥat chikopitski* [Famille Chikopitski (La)]. Jérusalem : Feldheim, 2002-2007, vol. 1 (2002), 104 p. ; vol. 2 (2003) 99 p. ; vol. 3 (2005) 98 p. ; vol. 4 (2007) 97 p. ; vol. 5 (2008) – hébreu.
- GOLDSCHMIDT, David. *'Eizéh golem, 'alilah metsouyéret mevoussessèt 'al sipourei ha-golem mi-prague* [Quel Golem, récit illustré basé sur les contes du Golem de Prague]. Jérusalem : Fedheim, coll. « Orot », 2008 (5769), 60 p. - hébreu.
- HALAMISH, Mordekhay et BICHMAN, Dovid. *Haggadah chel pessah: 'élichama ve-éfraïm yots 'im mi-mitsraïm* [Récit de Pâques : Élichama et Éfraïm sortent d'Égypte]. Jérusalem : Yefé Nof, 2004 (5764), 68 p. - hébreu.
- HALAMISH, Mordekhay et BICHMAN, Dovid. *Elhanan ve-hayim 'olim li-rouchalayim* [Elhanan et Hayim montent à Jérusalem]. Jérusalem : Yefé Nof ; Y. Posen, 2005 (5765), 77 p. – anglais ; hébreu.

- HALAMISH, Mordekhay et BICHMAN, Dovid. *Pesach Hagadah: Elishama and Ephraim Leave Mitzrayim*. New York (État de New York, États-Unis) : Feldheim, 2005, 69 p. - hébreu ; anglais.
- HALAMISH, Mordekhay et BICHMAN, Dovid. *Megilat esther: yaldei chouchan ménatshim èt haman* [Rouleau d'Esther : les fils de Chouchan vainquent Haman (Le)]. Jérusalem : Yefé Nof ; Y. Posen, 2005 (5765), 80 p. - anglais ; hébreu.
- HALAMISH, Mordekhay et BICHMAN, Dovid. *Mikhah ve-horanouss nilhamim be-antiokhouss* [Micha et Horanous se battent contre Antiochus]. Jérusalem : Yefé Nof ; Y. Posen, 2005 (5766), 89 p. - hébreu.
- HANOUKA, Assaf. *Journées de la terre (Les)*. Paris (France) : Le Masque, 2000, 62 p. - français.
- HANOUKA, Assaf. *KO à Tel Aviv 2*. Paris (France) : Steinkis, 2014, 94 p. – français.
- HANUKA, Assaf et HANUKA, Tomer. *The Placebo Man*. New York (État de New York, États-Unis) : Alternative comics, 2006. 108 p. – anglais.
- HANUKA, Assaf, HANUKA, Tomer et LAVIE, Bo'az. *The Divine*. New York (État de New York, États-Unis) : First Second, 2015, 160 p. – anglais.
- HANUKA, Assaf. *The Realist*. Los Angeles (Californie, États-Unis) : Archaia, 2015, 192 p. – anglais.
- HAWORTH, Kevin. *The Comics of Rutu Modan: War, Love, and Secrets*. Jackson (Mississippi, États-Unis) : University Press of Mississippi, coll. « Great Comics Artists Series », 2019, 175 p. - anglais.
- JAMIESON, Victoria et GÉFEN, Sigal (traduction). *Mitgalgélèt* [Patineuse]. Hod Ha-Sharon (État d'Israël) : Ha-Koursa, 2017, 239 p. - hébreu.
- KEICH, Dovi. *'Artour mi-saviv la- 'olam* [Arthur autour du monde]. Tel Aviv (État d'Israël) : Am Oved, 2001 (5761), 47 p. – hébreu.
- KEICH, Dovi. *Ha-tiyoul ha-gadol chel max* [Grande balade de Max (La)]. Or Yehoudah (État d'Israël) : Kinneret, Zmora-Bitan, Dvir, 2011 (5771), 87 p. – hébreu.
- KEICH, Dovi. *Mekhonat ha-zman chel max* [Machine du temps de Max (La)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Kinneret, 2014 (5774), 71 p. – hébreu.
- KEICH, Dovi. *Ha-ma'abadah chel max* [Laboratoire de Max (Le)]. Hével Modi'in (État d'Israël) : Kinneret, 2018, 71 p. – hébreu.
- KÉRÈT, Etgar et HANOUKA, Assaf. *Simta 'ot ha-za 'am* [Ruelles de la colère (Les)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Zmora-Bitan, 1997 (5757), 52 p. - hébreu.
- KÉRÈT, Etgar et MODAN, Routou. *Lo banou lehénot* [Nous ne sommes pas venus pour profiter]. Jérusalem : Keter, 1996, 72 p. - hébreu.
- KIBUISHI, Kazu et ZAYBERT-TAL, Danah (traduction). *Ha-qamei'a, chomérèt ha- 'éven* (Amulet: The Stonekeeper) [Amulet : la gardienne de pierre]. Jérusalem : Keter, coll. « Amulet », vol. 1, 2012, 188 p. – hébreu.
- KICHKA, Michel. *Deuxième génération : ce que je n'ai pas dit à mon père*. Paris (France) : Dargaud, 2012, 104 p. – français.

- KICHKA, Michel. *Ha-dor ha-chéni: dvarim che-lo siparti le-'aba* [Deuxième génération des choses que je n'ai pas dites à papa (La)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Xargol, 2013, 104 p. - hébreu.
- KIRSCHEN, Ya'aqov. *Trees... The Green Testament*. New York (État de New York, États-Unis) : Vital Media Enterprises, 1993, 192 p. - anglais.
- LOUBOCHITZKI, Aharon. *Chim'on ve-lévi* [Chimon et Lévi : un conte]. Varsovie (Empire russe, Pologne actuelle) : Touchiyah, 1898 (5658), 26 p. – hébreu.
- MAHR, Aryeh, COGAN, Jessie, LAZARUS, Ashley et PEKAROVSKY, Sveltana. *Rashi Ha-Kadosh: A Light After the Dark Ages*. Jérusalem : Mahrwood Press ; Perel Wein Destiny, 2007, 64 p. – anglais.
- MAHR, Aryeh et POLLS, Esteve. *Shmuel Hanagid: A Tale of the Golden Age*. Jérusalem ; New York (États-Unis) : Mahrwood Press ; Feldheim, 2005, 56 p. - anglais.
- MAHR, Aryeh et POLLS, Esteve. *Rabbeinu Shmuel Hanagid 2*. Jérusalem ; New York (États-Unis) : Mahrwood Press ; Feldheim, 2006, 56 p. - anglais.
- MICHA'EL, B. (pseud. de Micha'el Brizon), MARMARI, Hanokh, NIV, Kobi, SIDON, Éfraïm, GÉVA, Doudou et CODOR, Dick. *Zoo 'Aretz Zoo?* [Ça un pays ça ? ou Zoo du pays Zoo ?]. Tel Aviv (État d'Israël) : A.L. Hotsa'ah Meyouhédèt, 1975, 254 p. - hébreu.
- MICHA'EL, B. (pseud. de Micha'el Brizon), MARMARI, Hanokh, NIV, Kobi, SIDON, Éfraïm, GÉVA, Doudou et CODOR, Dick. *Zoo 'Aretz Zoo?* [Ça un pays ça ? ou Zoo du pays Zoo ?]. Tel Aviv (État d'Israël) : Domino Press, 1980, 254 p. - hébreu.
- MODAN, Routou. *Exit Wounds*. Montréal (Canada) : Drawn & Quarterly, 2007, 183 p. - anglais.
- MODAN, Routou. *Qarov-raḥoq* [Près-loin]. Tel Aviv (État d'Israël) : Am Oved, 2008 (5768), 172 p. - hébreu.
- MODAN, Routou. *Se'oudah 'etsel ha-malkah* [Banquet chez la reine]. Tel Aviv (État d'Israël) : Am Oved, 2010 (5770), 29 p. – hébreu.
- MODAN, Routou. *Ha-nékhès* [Propriété (La)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Am Oved, 2013, 222 p. - hébreu.
- NAVON, Arié. *Chaḥor 'al gabei lavan* [Noir sur blanc]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : Davar, 1938 (5698), 150 p. – hébreu.
- NAVON, Arié. *Be-qav ouvi-khtav, pirqei ḥayim, richoumim, qariqatourot, taf'ourah ve-diouqana'out* [Par le trait et par la plume, épisodes de vie, dessins, caricatures, décor de théâtre et peinture de portrait]. Tel Aviv (État d'Israël) : Am Oved, 1996 (5767), 180 p. - hébreu.
- NAVON, Arié (ed.), GOLDBERG, Léah et MODAN, Routou. *Ouri kadouri* [Ouri Kadouri]. Bnei-Braq (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim ; Ha-Kibboutz Ha-Meouhad, coll « Sifriyat Nah », 2013, 82 p. – hébreu.
- OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Dvir, sipour comics li-ladim ouli-mevougarim* (Dvir Comics For Children And Adults) [Dvir, une histoire de bande dessinée pour enfants et adultes]. Alon-Chvout (Cisjordanie) : Dasberg-Oungar, 1997 (5757), 93 p. – hébreu.
- OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Doqtor tétanos, sipour comics li-ladim ouli-mevougarim* (Doctor Tetanus, Comics for Children and Adults) [Docteur Tétanos, une bande dessinée pour enfants et adultes]. Alon Chvout (Cisjordanie) : Apiryon, 1998 (5758), 59 p. – hébreu.

- OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Megilat rout* [Livre de Ruth (Le)]. Alon-Chvout (Cisjordanie) : Aperyon, 1998 (5758), 48 p. – hébreu.
- OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Dan ha-rahfan* [Ran le voltigeur]. Alon-Chvout (Cisjordanie) : Apiryon, 1999 (5760), 32 p. – hébreu.
- OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Dvir Comics for Children and Adults*. Jérusalem : Apiryon Publishers, 1999 (5759), 93 p. – anglais.
- OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). 'Akhbar, hazharah, 'arba 'ah sipourei comics [Souris, fais attention, quatre histoires en bande dessinée (La)]. Alon-Chvout (Cisjordanie) : Apiryon, 1999 (5760), 63 p. – hébreu.
- OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Dvir Comics For Children And Adults*. Alon-Chvout (Cisjordanie) : Apiryon, 1999 (5759), 93 p. – anglais.
- OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Meḥakim la-mechiah* [On attend le Messie]. Alon-Chvout (Cisjordanie) : Apiryon, 2000 ou 2002 ? (5760 ou 5763 ?), 44 p. – hébreu.
- PILKEY, Dav et ASHEROV, Érez (traduction). *Harpatqa 'ot captain taḥtonim* [Aventures du Capitaine Slip (Les)]. Or Yehoudah (État d'Israël) : Kinneret, 2010, 125 p. – hébreu.
- PILKEY, Dav et ASHEROV, Érez (traduction). *Captain taḥtonim veba-sipour ha-so 'er chel sir sirḥonski* [Capitaine Slip et l'histoire tumultueuse de Sir Sirhonski]. Hével Modi'in (État d'Israël) : Kinneret, 2016 (5777), 205 p. – hébreu.
- PILKEY, Dav et ASHEROV, Érez (traduction). 'Ich ha-kélèv [Homme au chien (L')]. Hével Modi'in (État d'Israël) : Kinneret, coll. « Ich ha-kélev », n° 1, 2017 (5777), 229 p. – hébreu.
- PILKEY, Dav et ASHEROV, Érez (traduction). *Ich ha-kélev lo meroussan* [Homme au chien déchainé (L')]. Hével Modi'in (État d'Israël) : Kinneret, coll. « Ich ha-kélev », n°2, 2018 (5778), 220 p. – hébreu.
- RODNER, Ofra (ed. et diff.). *Sifrouit zolah 6: ha-barvaz housal* [Littérature de gare 6 : le Canard liquidé]. Tel Aviv (État d'Israël) : Hotsa'at Ha-Barvaz, 2006 (5766), 56 p. – hébreu.
- SÉLIKAR, Galit et Gilad. *Ferme 54*. Bussy-Saint-Georges (France) : Ça et là, 2008, 128 p. – français.
- SÉLIKAR, Galit et Gilad. *Mécheq 54* [Ferme 54]. Tel Aviv (État d'Israël) : Comics Ha-Ozen Ha-Chlichit, 2009, 120 p. – hébreu.
- SÉLIKAR, Gilad. *Tsav 8*. Bussy-Saint-Georges (France) : Ça et là, 2014, 200 p. – français.
- SÉLIKAR, Gilad. *Tsav 8* [Tsav 8]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 2017, 173 p. – hébreu.
- SHAHAR, Yossi (pseud. de Yossef Mordekhay). 'Alilot mouchon [Aventures de Mouchon (Les)]. Pétaḥ-Tiqvah (État d'Israël) : Y. Shahar, 2011 (5771), 82 p. - hébreu.
- SIDON, Éfraïm et GÉVA, Doudou. *Ha-tsel* [Ombre (L')]. Tel Aviv (État d'Israël) : Am Oved, 1980 (5740), 16 p. – hébreu.
- SMITH, Jeff et KATZ, Oranah (traduction). *Herḥéq mi-boneville* [Loin de Boneville] (Out of Boneville). Or Yehoudah (État d'Israël) : Kinneret, 2008 (5768), 138 p. – hébreu.
- STERN, Friedel. *Be-qitsour: yisra'el* (In Short: Israel) [En bref : Israël]. Tel Aviv (État d'Israël) : Hod, 1958, 81 p. – anglais ; hébreu.

- STERN, Friedel. *'Aleï te'énah* (Fig Leaves) [Feuilles de vignes]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1983, 32 p. – anglais ; hébreu.
- TCHARKA, Chaï. *Baba, mivḥar mi-tokh ha-comics « michnah lehakir » che-poursemah be-'iton 'otiyot* [Baba, choix tiré de la série de bande dessinée *Michnah lehakir* publiée dans la revue *'Otiyot*]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1997, 88 p. - hébreu.
- TCHARKA, Chaï. *Baba: ha- 'ich veba-haggadah, haggadah chel pessah* [Baba : l'homme et le récit : le récit de la Pâque]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1999, 89 p. - hébreu.
- TCHARKA, Chaï. *'Eikh metsayrim bigbougim?* [Comment dessine-t-on des bigbougim ?]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Aroutz Ha-Yeladim ; Modan, 1999, 33 p. – hébreu.
- TCHARKA, Chaï. *Parachat baba, michlim ou-ma 'assiyot le-farachat ha-chavou 'a* [Section de Baba, fables et récits pour la section hebdomadaire (La)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 2000, 72 p. - hébreu.
- TCHARKA, Chaï. *Mass 'a ha-tsayid chel baba* [Campagne de chasse de Baba (La)]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2001, 45 p. – hébreu.
- TCHARKA, Chaï. *Yehotzfen 'alef, ha-séfèr che-lo nikhlal ba-tanakh be-chel héyoto séfèr comics* [Yehotzfen alef, le livre qui n'est pas inclu dans la *Torah* parce qu'il est un livre de bande dessinée]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2003, 55 p. - hébreu.
- TCHARKA, Chaï. *Pitqa 'ot meha-chamayim*. [Petits papiers du ciel]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2004, 66 p. - hébreu.
- TCHARKA, Chaï. *Nagid ché... baba ba-tanakh* [Disons que... baba est dans la Bible]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2005, 51 p. – hébreu.
- TCHARKA, Chaï. *Mitichélah, messimah be-yavan* [Mitichélah, mission en Grèce]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2007, 90 p. - hébreu.
- TCHARKA, Chaï. *Mi- 'évèr la-qav* (Beyond The Line) [Au-delà de la ligne]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2008, 72 p. - hébreu.
- TCHARKA, Chaï. *La'azazel 'im baba!* [Au diable avec Baba !]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2009, 56 p. - hébreu.
- TCHARKA, Chaï. *Latsèt meha-qavim, mi- 'éver la-qav 2*. [Sortir des lignes, au-delà de la ligne 2]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2012, 69 p. – hébreu.
- TCHARKA, Chaï. *Chaï ve-agnon: chlochah sipourim* [Chaï et Agnon : trois contes]. Jérusalem : Schoken, 2012 (5773), 48 p. – hébreu.
- TELGEMEIER, Raina et KATZ, Oranah (traductrice). *Ḥiyoukh* [Sourire]. Or Yehoudah (État d'Israël) : Kinneret, 2014 (5774), 213 p. – hébreu.
- TELGEMEIER, Raina et KATZ, Oranah (traductrice). *'Aḥayot* [Sœurs]. Or Yehoudah (État d'Israël) : Kinneret, 2017 (5777), 199 p. – hébreu.
- TIROSH, Sigal, PIVKO, Yisraël, TAL, Léah et FINK, Ouri. *Be- 'iqvot sod ha-megilah* [Sur les traces du secret du Rouleau]. Tel Aviv (État d'Israël) : Édition Yakinaton, 1992, 64 p. - hébreu.
- TIROSH, Sigal, PIVKO, Yisraël, TAL, Léah et FINK, Ouri. *Be- 'iqvot sod ha-haggadah: haggadah chel pessah* [Sur les traces du secret du Récit : le récit de Pâque]. Tel Aviv (État d'Israël) : Édition Yakinaton, 1993, 80 p. - hébreu.

- UDERZO, Albert. *Astérix ou-mirvad ha-qsamim* [Astérix et le tapis magique]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan 2007, 48 p. – hébreu.
- UDERZO, Albert. *Astérix ve-yérouchalayim chel zahav chaḥor* [Astérix et la Jérusalem de l'or noir]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2008, 52 p. – hébreu.
- UDERZO, Albert. *Astérix, yaldouto ha-chniah chel obélix* [Astérix, la seconde enfance d'Obélix]. Mochav Ben Chémen (État d'Israël) : Modan, 2008, 52 p. - hébreu.
- WEIN, Berel, PEKAROVSKY, Sveltana, SOLOP, Vladimir et SURPIN, Seymon. *Ha-rambam, sipouro chel ga'on* (Rambam, The Story of Maimonides Book) [Rambam, histoire d'un génie (Le)]. Jérusalem ; Tampa (Floride, États Unis) : Mahrwood Press, mars 2006, 64 p. – anglais ; hébreu.
- YAFÉH, Emmanuel. *Miqi mahou ve-éliehou* [Miqi Mahou et Éliehou]. Haïfa (Palestine mandataire) : Dfouss Ot, 1939, 47 p.

THÈME 2. La culture hébraïque juive (non graphique)

1. Annuaire, articles de périodiques, périodiques

- ASHMAN, Ya'aqov et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Maḥchavot ha-yélèd loulou » [Pensées de l'enfant Loulou (Les)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, mai 1952 – 1953, vol. 2 – vol. 3, n° 1 à 20 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah. « 'Igerèt mi-mei milhémèt ha-chiḥrou » [Lettre du temps de la guerre de Libération]. *Michmar Li-Ladim*, novembre 1948 – hébreu.
- GOLDBERG, Léah. « Dirah lehaskir » [Appartement à louer]. *Michmar Li-Ladim*, 22 octobre 1948, vol. 4, n°4. – hébreu.
- SADÉH, Pinhas et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Ta'aloumat ha-'ich ha-kafoul » [Énigme au double visage (L')]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1^{er} décembre 1960-14 mars 1961, vol. 10, n° 11 à 26 – hébreu.
- SADÉH, Pinhas et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « 'El ha-yaréah be-qadour poréah » [Vers la lune en ballon]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1963, vol. 13, n° 25 à 38 – hébreu.
- SADÉH, Pinhas et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Be-'iqvot 'otsar far'o » [Sur les traces du trésor du Pharaon]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1963, vol. 13, n° 39 à 51 – hébreu.
- SADÉH, Pinhas et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « Ha-ḥotfim » [Ravisseurs (Les)]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1964, vol. 14, n° 1 à 25 – hébreu.
- SADÉH, Pinhas et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). « 'I ha-mistorin » [Ile mystérieuse (L')]. *Ha-'Aretz Chélanou*, 1964, vol. 14, n° 26 à 50 – hébreu.

2. Ouvrages, collections, travaux universitaires

- AHIASSAF, Oded et AHIASSAF, Ra'anana. *Lexiqon ha-slang ha-'ivri ve-ha-tsva'i* [Dictionnaire de l'argot et du langage militaire israélien]. Tel Aviv (État d'Israël) : Prolog, 1993, 270 p. - hébreu.
- ARBEL, M. (pseud. de Ya'ir Weinstock). *Qéchèr gordi* [Nœud gordien (Le)]. Jérusalem : Or Zahav, 1995 (?), 416 p. - hébreu.

- ARBEL, M. (pseud. de Ya'ir Weinstock). *Sikoun mehouchav* [Risque calculé]. Jérusalem : Or Zahav, 1999, 483 p. - hébreu.
- ARGAMAN, Chmou'el. *Ha-tsolélèt hifligah be-hatsot* [Sous-marin a levé l'ancre à minuit (Le)]. Jérusalem : Zarkor, 1977, 143 p. - hébreu.
- ARGAMAN, Chmou'el. *Mivtsah hidéqel* [Opération Hidéqel (L')]. Jérusalem : Zarkor 1980, 152 p. - hébreu.
- ARGAMAN, Chmou'el. *Mistorin be-sahara* [Mystère au Sahara]. Jérusalem : Zarkor, 1981, 159 p. - hébreu.
- AVIRAM, Itou. *Yehidat sgoulah, 'iti le-givati* [Unité d'élite : avec moi Givati]. Tel Aviv (État d'Israël) : Misrad Ha-Bitahon, 1999 (5760), 43 p. – hébreu.
- BEN AMOTZ, Dan et HÉFÈR, Hayim. *Yalqout ha-kazavim* [Anthologie des mensonges]. Tel Aviv (État d'Israël) : Ha-Kibboutz Ha-Me'ouhad, 1956 (5716), 143 p. - hébreu.
- BLYTON, Enid. *Chanah richonah be-tirat malory* [Première année au château de Malory]. Tel Aviv (État d'Israël) : Ramdor, 1976, 146 p. - hébreu.
- BLYTON, Enid. *Ha-te'omot bi-fnimiya* [Jumelles à l'internat (Les)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Ramdor, 1976, 160 p. – hébreu.
- CARMÉLI, Avnèr (pseud. de Shraga Gafni). *Ha-qrav 'al ha-prass ha-gadol* [Bataille pour le grand prix (La)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Shalgi, 1984, 94 p. - hébreu.
- CHLOMO, Yoram et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). *Levado ba-'olam : léqèt sipourim ou-ma'assiyot* [Seul au monde : recueil d'histoires et de contes]. Tel Aviv (État d'Israël) : Yavnéh, 1966 (5726), 152 p. – hébreu.
- CHUKOVSKY, Korneil Ivanovitch et GOLDBERG, Léah (traduction et adaptation). *Kakh velo kakh*. Merhaviyah (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, coll. « Sifriyat Halon », 1954 (5714), 16 p. - hébreu.
- COHEN, Dalia, B. et ARUETY, Ina. *Ouri ve-sami* [Ouri et Sami]. Givatayim (État d'Israël) : Massada, 1981, 95 p. – hébreu.
- EISENBACH, Ya'aqov. *Nélèkh bei hé, dinei beit ha-knesset* [Allons à la maison de Dieu, les lois de la synagogue]. Jérusalem : Feldheim, 2008 (5768), 64 p. - hébreu.
- ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau) et LOVLINSKI, Moché. *Haggadah chel pessah* [Récit de la Pâque (Le)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Dfouss Maf'il, 1949, 46 p. – hébreu.
- ÉLIAV, Hayim (pseud. de Moché Grylak). *Bein qourei ha-'akabich* [Entre les toiles de l'araignée]. Jérusalem : Péchèr, 1995, 359 p. - hébreu.
- ÉLITSOUR, Ouri. *Album binyamin* [Album Benjamin (L')]. Tel Aviv (État d'Israël) : Pirsoum Oren Plus, 2003 (5763), 224 p. - hébreu.
- FÉDER, Galila Ron. *Petsa patouah: sipouro chel tzion cohen* [Plaie ouverte : l'histoire de Tzion Cohen]. Tel-Aviv (État d'Israël) : Milo, 1982 (5743), 144 p. – hébreu.
- FÉDER, Galila Ron. *Irit négèd koulam* [Irit contre tout le monde]. Tel-Aviv (État d'Israël) : Milo, 1984 (5744), 144 p. - hébreu.
- GELBART-AVNI, Ofrah. *Ha-mekho 'arim chel daniel* [Vilains de Daniel (Les)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Ha-Kibboutz Ha-Me'ouhad, 2005 (5765), 187 p. – hébreu.

- GERSHONOWITZ, Nahman. *Ha-sokhèn ha-ouniversali 003* [Agent universel 003 (L')]. Ashdod (État d'Israël) : Panther, 2007, 314 p. – hébreu.
- GERSHONOWITZ, Nahman. *Tofèt* [Enfer (L')]. Ashdod (État d'Israël) : Panther, coll. « Pétaḥ milout » 1, 2007 (5766), 437 p. - hébreu.
- GERSHONOWITZ, Nahman. *Hissardout* [Survie (La)]. Ashdod (État d'Israël) : Panther, coll. « Pétaḥ milout » 2, 2008, 461 p. - hébreu.
- GERSHONOWITZ, Nahman. *Ha-puzzle* [Puzzle (Le)]. Ashdod (État d'Israël) : Panther, coll. « Pétaḥ milout » 3, 2009, 434 p. - hébreu.
- GIBORI, Hayim. *Havou'oz ba-milḥamah* [Havou'oz à la guerre]. Tel-Aviv (État d'Israël) : Netivim, 1968, 143 p. - hébreu.
- GOLDBERG, Léah. *Taba'at 'achan* [Anneau de fumée]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : Yakhdav, 1935 (5735), 52 p. – hébreu.
- GOLDBERG, Léah. *Séfèr gan ha-ḥayot* [Livre du zoo (Le)]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : Y Goldstein ; B. Greenboym, 1941 (5701), 14 p. – hébreu.
- GOLDBERG, Léah. *Ha-mefouzar miq-far 'azar* [Étourdi du village d'Azar (L')]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : Ha-Kibboutz Ha-Me'ouhad, 1943, 12 p. – hébreu.
- GOLDBERG, Léah. *Yediday mi-reḥov 'arnon* [Mes amis de la rue Arnon]. Merhavayah (Palestine mandataire) : Sifriyat Po'alim, 1943, 111 p. – hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. *Ha-beivar ha-'aliz* [Zoo joyeux (Le)]. Tel Aviv (Palestine mandataire) : N. Tverski, 1947 (5707), 56 p. - hébreu.
- GOLDBERG, Léah. *'Al ha-priḥah* [De la floraison]. Merhavayah (Palestine mandataire) : Sifriyat Po'alim, 1948, 108 p. – hébreu.
- GOLDBERG, Léah. *Dan ve-dinah metaylim be-tel aviv* [Dan et Dina se promènent à Tel Aviv]. Tel Aviv (État d'Israël) : Ha-Makhlaqah Le-Tivrouah Chel Ir'iyat Tel Aviv, 1950 (5710), 10 p. - hébreu.
- GOLDBERG, Léah. *Dirah lehaskir* [Appartement à louer]. Merhavayah (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 1959 (5719), 14 p. – hébreu.
- GOLDBERG, Léah. *Mouqdam ou-me'ouḥar, mivḥar chirim* [Tôt ou tard, choix de poésies]. Merhavayah (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 1959, 279 p. - hébreu.
- GOLDBERG, Léah. *Ha-'ometz le-ḥolin* [Du courage pour profane]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 1976 (5736), 227 p. – hébreu.
- GOLDBERG, Léah. *Bein sofèr yeladim le qor'av, ma'amarim be-sifrouṭ yeladim* [Entre un auteur pour enfants et ses lecteurs, articles sur la littérature pour enfants]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 1977 (5738), 172 p. - hébreu.
- GOLDBERG, Léah. *Mi-dor oumi-'évèr, bḥinot ve-ta'amim be-sifrouṭ klalit* [D'une génération et au-delà, études et saveurs dans la littérature générale]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 1977 (5737), 332 p. - hébreu.
- GOLDBERG, Léah et NAVON, Arié. *Mar gouzma'i ha-baday* [Monsieur Vantard, le fabulateur]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 1977 (5737), 56 p. - hébreu.
- GOLDBERG, Léah et PINKUS, Yirmi. *Mar gouzma'i ha-bada'i* [Monsieur Vantard, le fabulateur]. Bnei Braq (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim ; Ha-Kibboutz Ha-Meouhad, 2013, 28 p. – hébreu.

- GOLDBERG, Léah. *Mikhtavim mi-nessi'ah medoumah* (Letters from an Imaginary Journey) [Lettres d'un voyage imaginaire]. Bnei Braq (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 2007 (5767), 180 p. - hébreu.
- GOLDBERG, Léah. *'Avédot: mouqdach le-'antonyah* [Pertes, dédiée à Antonyah]. Bnei Braq (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 2010 (5770), 380 p. – hébreu.
- GOLDBERG, Léah. *Nissim ve-nifla'ot* [Monts et merveilles]. Bnei-Braq, Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim ; Ha-Kibboutz Ha-Me'ouhad, 2015, 116 p. - hébreu.
- GRYMBOIM, Hayim. *Tsva'ah* [Testament]. Jérusalem : Yefé Nof, 2004 (5764), 605 p. – hébreu.
- HOREV, Léah. *Yissodot be-chirat ha-yeladim bi-re'i yetsiratah chel léah goldberg* [Fondements de la poésie enfantine au miroir de l'œuvre de Léah Goldberg (Les)]. Jérusalem : Carta, 1986 (5747), 406 p. - hébreu.
- INNOCENTI, Roberto. *Rose blanche, ha-shoah be-'eineiha chel yaldah germaniya* [Rose blanche, la shoah vue par une fille allemande]. Jérusalem : Orot, 2009, 32 p. - hébreu.
- KASHTI, Matama et ÉLICHÉVA (pseud. d'Élichéva Nadel et Nadel-Landau). *Anat, yoman chel bat* [Anat, journal d'une fille]. Tel Aviv (État d'Israël) : Yavnéh, 1962 (5722), 118 p. – hébreu.
- KÉRÈT, Étgar. *Ha-qaytanah chel klenner* [Colonie de Klenner (La)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Zmora-Bitan, 107 p. - hébreu.
- MOSSINSOHN, Yig'al. *David ha-ro'eh ha-qatan nilham be-'anaq goliat* [Petit berger David affronte le géant Goliath (Le)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Shalgi Publishing Co, 1988, 41 p. - hébreu.
- MOSSINSOHN, Yig'al. *Hassam'bah be-harpatqa'ot 'im ha-balachit ha-noudniqit ha-moufla'ah* [Hassam'bah dans les aventures avec l'enquiquineuse et merveilleuse espionne]. Givatayim (État d'Israël) : Shalgi Publishing Co, 1975, 176 p. - hébreu.
- MOSSINSOHN, Yig'al. *Hassam'bah be-milhamah négèd sokhèn ha-rigoul ha-messoukan 008* [Hassam'bah dans la guerre contre le dangereux agent secret 008]. Tel Aviv (État d'Israël) : Shalgi Publishing Co, 1974, 187 p. - hébreu.
- MOSSINSOHN, Yig'al. *Hassam'bah: ha-ḥassamba'im ha-giborim holmim chouv!* [Hassam'bah : Héroïques Hassam'bah frappent encore ! (Les)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Shalgi Publishing Co, 1994, 167 p. - hébreu.
- MOSSINSOHN, Yig'al. *Hassam'bah moul ha-ḥotfim 'o parachei ha-laylah holmim chouv!* [Hassam'bah face aux ravisseurs ou les cavaliers de la nuit frappent à nouveau !]. Givatayim (État d'Israël) : Shalgi Publishing Co, 1977 (5737), 164 p. - hébreu.
- MOSSINSOHN, Yig'al. *Ha-yeladim ha-giborim veba-touki zanzibar* [Héroïques enfants et le perroquet Zanzibar (Les)]. Givatayim (État d'Israël) : Shalgi Publishing Co, 1977, 12 p.-hébreu.
- MOSSINSOHN, Yig'al. *Ha-touki zanzibar mechagé'ah pilim* [Perroquet Zanzibar rend fou les éléphants (Le)]. Givatayim (État d'Israël) : Shalgi Publishing Co, 1978, 23 p. – hébreu.
- ORBAKH, Ouri. *Kivsah tarfah zé'ev : sipour meha-djounjel* [Brebis a dévoré le loup : un conte de la jungle (La)]. Beit El (Cisjordanie) : Sifriyat Beit El, 1994 (5754), 30 p. – hébreu.
- ORBAKH, Ouri. *Yélèd ra yérouchalaym* [Méchant garçon Jérusalem]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, 1999, 47 p. - hébreu.

- ORBAKH, Ouri. *Moqtché* [Moqtché]. Jérusalem : Sifriyat Beit El, 2010 (5770), 69 p. - hébreu.
- ORBAKH, Ouri. *Hamorim ve-ḥaroubim: sipourei teva* (Sages for the Ages) [Des ânes et des caroubes]. Jérusalem : Koren, 2011, 106 p. – hébreu.
- ORENSTEIN, Jack. *Dah zéh ve-mah zéh be-ḥoufchah be-'orekh ha-zman* [Sache-le et comprend-le en vacances au fil du temps]. Jérusalem : Or Ya'ir, 2006 (5766), 63 p. – hébreu.
- PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). *Ha-mass'a ha-mouzar bi-mekhonat ha-zman* [Étrange voyage dans la machine du temps (L')]. Tel Aviv (État d'Israël) : Achiassaf, 1971, 144 p. - hébreu.
- PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). *Ha-ḥayal* [Soldat (Le)]. Pétaḥ-Tiqvah (État d'Israël) : Lilach Books, 1998, 167 p. - hébreu.
- PALANT, Dany (pseud. de Daniel Palant). *'Eimat ha-'arpad* [Terreur du vampire (La)]. Azor (État d'Israël) : Reuveni Sifrei Tsameret, 2012, 432 p. - hébreu.
- POUTCHOU (pseud. de Yisra'el Wisler). *Ḥavourah che-kazot* [Bande de ce genre (Une)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Massada, 1957 (5717), 203 p. - hébreu.
- POUTCHOU (pseud. de Yisra'el Wisler). *'Ayah ha-djindjit* [Où est la rouquine]. Ramat-Gan (État d'Israël) : Massada, 1960, 130 p. - hébreu.
- RON FÉDER, Galilah. *Djindji 'o chod ha-chocolad ha-gadol* [Djindji ou le vol du grand chocolat]. Tel Aviv (État d'Israël) : Modan, coll. « Djindji », vol. 51, 2000, 88 p. - hébreu.
- SARIG, On (pseud. de Shraga Gafni) et ARIÉ, M. (pseud. d'Arié Moskovitz). *Danidin, ha-ro'eh ve-'eino nir'eh* [Danidin l'invisible]. Tel Aviv (État d'Israël) : M. Mizrahi, 1961-2001, pagination variable – hébreu.
- SHAMAS, Anton et GÉVA, Doudou. *Ha-chaqran ha-khi gadol ba-'olam* [Plus grand menteur du monde (Le)]. Jérusalem : Keter, 1982, 12 p. – hébreu. Réédition, 2011 (26 p.).
- SHILONI, Gayu, FERRI, Gallieno et M. ARIÉ (pseud. d'Arié Moskovitz). *Zagor* [Zagor]. Tel Aviv (État d'Israël) : Mizrahi, 1972-1975 (?) - hébreu.
- SHILONI, Gayu, GALEP (pseud. d'Aurelio Galleppini) et M. ARIÉ (pseud. d'Arié Moskovitz). *Tex, gibor ha-ma'arav ha-parou'a* [Tex, héros du Far-West]. Tel Aviv (État d'Israël) : M. Mizrahi, 1972-1975 (?) - hébreu.
- SHILONI, Gayu, D'ANTONIO, Gino, CALIGARI, Renzo et M. ARIÉ (pseud. d'Arié Moskovitz). *Toldot ha-ma'arav ha-parou'a* [Histoires du Far-West]. Tel Aviv (État d'Israël) : M. Mizrahi, 1972-1980 – hébreu.
- TCHÉKHOV, Anton Pavlovitch et GOLDBERG, Léah. *Sipourim* [Nouvelles]. Merhaviyah (Palestine mandataire) : Ha-Kibboutz Ha-Artsi ; Ha-Chomer Ha-Tsa'ir, 1944 (5704), 96 p. – hébreu.
- YIZHAR, S. (pseud. de Yizhar Smilanski). *Sipour hirbêt hizéh, ha-chavouy*. [Histoire de Hirbêt Hizéh, le prisonnier, (L')]. Merhaviyah (État d'Israël) : Ha-Kibboutz Ha-Artsi ; Ha-Chomer Ha-Tsa'ir, 1949 – 149 p. – hébreu.
- YIZHAR, S. (pseud. de Yizhar Smilanski), DE LANGE, Nicholas et SHULMAN, David (traduction). *Khirbet Khizeh*. Londres (Grande-Bretagne) : Granta Books, 2011, 131 p. – anglais.

YIZHAR, S. (pseud. de Yizhar Smilanski), DE LANGE, Nicholas et DWECK, Yaacob (traduction). *Khirbet Khizeh*. New York (État de New York, États-Unis) : Farrar, Straus and Cudahy, 2014, 127 p. – anglais.

ZAYT, Gilah et al. et OUNGAR, Éfi (pseud. d'Éfrat Oungar). *Ha-yichouv chéli, qiriyat arba hévron* [Ma communauté, Qiriyat Arba Hébron]. Qiriyat Arba (Cisjordanie) : Misrad Ha-Hinoukh Veba-Tarbout, Ha-Agaf Le-Tokhniyot Limoudim, 2001 (5761), 105 p. – hébreu.

THÈME 3. La bande dessinée et le judaïsme

1. Annuaire, articles de périodiques, périodiques

HOFNER, Dans. « Betsalel Aqadémiya » [Betsalel Académie]. *Itsouv Vé-Arizah*, automne 1969, n° 6, p. 35-36. – hébreu.

2. Ouvrages, collections, travaux universitaires

EISNER, Will. *A Contract With God and Other Tenement Stories*. New York (État de New York, États-Unis) : Baronet Publishing Co., 1978, 191 p. (non numérotées) - anglais.

EISNER, Will. *The Contract With God Trilogy: Life on Dropsie Avenue*. New York (État de New York, États-Unis) : W.W. Norton & Company, 2006, 498 p. - anglais.

EISNER, Will. *Fagin the Jew*. New York (État de New York, États-Unis) : Doubleday, 2003, 122 p. – anglais.

KUBERT, Joe. *Yossel; April 19, 1943: A Story of the Warsaw Ghetto Uprising*. New York, (État de New York, États-Unis) : Ibooks, 2003, 120 p. – anglais.

KUBERT, Joe. *The Adventures of Ya'aqov & Isaac*. Jérusalem : Mahrwood Press, 2004, 64 p. – anglais.

KUBERT, Joe. *Jew Gangster*. New York (État de New York, États-Unis) : DC Comics, 2005, 138 p. – anglais.

KUBERT, Joe. *Sgt. Rock: The Prophecy*. New York (État de New York, États-Unis) : DC Comics, 2007, 144 p. – anglais.

SPIEGELMAN, Art. *Maus. A Survivor's Tale: My Father Bleeds History (vol. 1) ; And Here my Troubles Begun (vol. 2)*. New York (État de New York, États-Unis) : Pantheon Books, 1986, vol. 1, 159 p. ; New York (État de New York, États-Unis) : Pantheon Books, 1991, vol. 2, 135 p. – anglais.

SPIEGELMAN, Art. *Maus, un survivant raconte, t. 1 : mon père saigne l'histoire*. Paris : Flammarion, coll. « Hors collection – Art », 1987, 164 p. – français.

SPIEGELMAN, Art. *Maus, un survivant raconte, t. 2 : et c'est là que mes ennuis ont commencé*. Paris : Flammarion, coll. « Hors collection – Art », 1992, 140 p. – français.

THÈME 4. Histoire de la bande dessinée mondiale

1. Annuaire, articles de périodiques, périodiques

OVERSTREET, M. Robert *Official Overstreet Comic Book Price Guide*. Annuaire. Cleveland (Ohio, États-Unis) : Overstreet Publications ; 1970 – en cours – anglais. Le guide paraît à partir de 1994 aux éditions Jemstone Publishing.

FOGEL, Daniel Howard. *Fogel's Underground Price & Grading Guide 2015-2016*. El Sobrante (Californie, États-Unis) : Hippy Comix Production, 2015, 336 p. - anglais.

2. Ouvrages, collections, travaux universitaires

BUSCH, Wilhem. *Max und Moritz, eine Bubengeschichte in sieben Streichen* [Max et Maurice : une histoire de gamins en sept polissonneries]. München (Allemagne) : Braun & Schneider, avril 1865, 56 p. - allemand.

TÖPFFER, Rodolphe. *Histoire de Mr Crépin*. Paris (France) : Aubert & Cie, 1837, 43 p. – français.

TÖPFFER, Rodolphe. *Les amours de Monsieur Vieux Bois, les voyages et aventures du Docteur Festus, Monsieur Cryptogame*. Paris (France) : Club des libraires de France, 1962, s.p. - français.

THÈME 5. Histoire du Moyen-Orient

1. Ouvrages, collections, travaux universitaires

OLP, CNP. « Déclaration d'indépendance de l'État de Palestine ». *Revue d'Études palestiniennes*, hiver 1989, n° 30, p. 3-7 - français.

THÈME 6. L'État d'Israël et le judaïsme

1. Ouvrages, collections, travaux universitaires

KIRSCHEN, Ya'aqov. *Memetics and The Viral Spread of Antisemitism Through "Coded Images" Political Cartoons*. New Haven (Connecticut, États-Unis) : Yale University, coll. « Working paper of Yale Initiative for the Interdisciplinary Study of Antisemitism » [YIISA], 2010, 28 p. – anglais.

SHARON, Ariel et CHANOFF, David. *Warrior: The Autobiography of Ariel Sharon*. New York (État de New York, États-Unis) : Simon et Schuster, 2001, 569 p. – anglais.

WALLACH, Jehuda et LISSAK, Moché (eds.). *Atlas carta le-toldot medinat yisra'el: chanim richonot, 5708-5720* (Carta's Atlas of Israel: The First Years, 1948-1960) [Atlas Carta de l'État d'Israël : les premières années, 1948-1960]. Jérusalem : Carta ; Beit Hadar, 1978, 160 p. – hébreu.

DOCUMENTS NUMÉRIQUES

BETSER, Cha'oul, GALA'I, Assaf, PARAG, Gilat et BASHAN, Hilah. *Gibor ha-'al ha-'ivri* (The Hebrew Super Hero) [Super-héro hébreu (Le)]. DVD (film de télévision). Tel Aviv (État d'Israël) : Antenna Production, 2015, 55 mn (couleur) - hébreu.

BIBLIOWICZ, Gaby. *Massa 'ot ha-barvaz chel doudou géva* [Voyages du Canard de Doudou Géva (Les)]. DVD (film documentaire). Tel Aviv (État d'Israël) : Modi and Anat Ltd (Anat Zeltzer et Modi Bar-On), 2009, 72 mn (couleur et n&b) *modi.anat* [en ligne]. 14 octobre 2013, URL : <http://www.youtube.com/watch?v=aOdx3tMaLxQ> - hébreu. Consulté en janvier 2019.

- CARTOON MUSEUM. « Biquour be-stoudiyo chel ouri fink hèleq 2 » [Visite du studio d'Ouri Fink part. 2] Film vidéo (7 mn 40 sec., couleur) *cartoon museum you tube* [en ligne]. 7 mars 2011, URL:<http://www.youtube.com/watch?v=rKhqE7vsfm8> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- FOLMAN, Ari. *Valtz 'im bachir* [Valse avec Bachir]. DVD (film documentaire d'animation, 35 mn). Paris (France) ; Tel Aviv (État d'Israël) : Bridgit Folman Film Gang (Ari Folman) ; Les Films d'Ici (Serge Lalou) ; Razor Film Produktion (Gerhard Meixner ; Roman Paul) ; ARTE France ; Noga communications-channel 8, 2008, 90 mn (couleur) – hébreu ; français.
- GARDI, Ami. « Michel kichka médabèr 'al doudou géva be-michkan 'ayin harod » [Michel Kichka raconte Doudou Géva aux étudiants de Betsalel au Michkan Ayin Harod]. Film vidéo, 2013, 16 mn 28 sec. (couleur) *einharodmuseum – mouzei'on ba-tsafon* [en ligne]. 20 octobre 2013, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=PAOZ1TP8we4> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- GINA'I, Yo'av. « Laga'at ba-rouah 'im ouri fink » [Toucher le vent avec Ouri Fink]. Film de télévision, 2013, 24 mn 1 sec. (couleur) *israeli broadcasting authority iba* [en ligne]. 10 août 2013, URL : <http://www.youtube.com/watch?v=wOJPD24HDPE> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- KESHET, TELAD, Israel TV (Aroutz 2). *Zbeng* [Zbeng]. Tel Aviv (État d'Israël) : Keshet ; Telad ; Israel TV (Aroutz 2), 1998-1999 - hébreu.
- KICHKA, Michel. « Michel kichka martséh 'oréah 2014 » (Michel Kichka Guest Lecturer 2014) [Michel Kichka conférencier invité 2014]. Film vidéo, 48 min 43 sec. (couleur) *youtube* [en ligne]. Février 2014, URL : https://www.youtube.com/watch?v=gphg55DsbTs&index=6&list=PLt_KXrdoFZ3SOm – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- LOEVY, Ram. *Khirbet Hiza'a* [Hirbêt Hizéh]. DVD (film de télévision). Jérusalem, Israel Broadcasting Authority (IBA, Yossi Mechoulam), 1978, 48 mn (couleur) – hébreu.
- NAVON, Arié et HAMEIRI, Avigdor. *Harpatqa'otav chel gadi ben-soussi* [Aventures de Gadi Ben-Soussi (Les)]. Court-métrage de fiction. Jérusalem : Baroukh et Yitsaq Agadati (prod., 1931) ; The Spielberg Jewish Film ; Hebrew University of Jerusalem, s. d., 8 mn (n&b) *youtube* [en ligne]. 25 mars 2010, URL : https://www.youtube.com/watch?v=D1o_OOgw39k. Consulté en janvier 2019.
- OFEK, David. *Ha-haroug ha-17* [Dix-septième tué (Le)]. DVD (film documentaire). Tel Aviv (État d'Israël) : Eden Production (Edna et Élinor Kowarsky), 2003, 76 mn (couleur) – hébreu.

SOURCES : MÉTHODOLOGIE

DOCUMENTS SUR SUPPORTS PAPIER

THÈME. La bande dessinée : système, analyse et images

1. Annuaire, articles de périodiques, périodiques

BARTHES, Roland. « Rhétorique de l'image ». *Communications*, 1964, n°4, p. 44-45 - français.

2. Ouvrages, collections, travaux universitaires

CIMENT, Gilles et GROENSTEEN, Thierry (dirs.). *100 cases de maîtres. Un art graphique, la bande dessinée*. Paris (France) : La Martinière, 2010, 235 p. – français.

DUC (pseud. de Bernard Duc). *Art de la bd, t. 1, du scénario à la réalisation (L')*. Paris : Glénat, 1982, 180 p. – français.

EISNER, Will. *Comics & Sequential Art*. Tamarac (Floride, États-Unis) : Poorhouse Press, 1985, 164 p. – anglais.

FORCADELL, François. *Guide du dessin de presse, histoire de la caricature politique française (Le)*. Paris (France) : Syros ; Alternatives, 1989, 158 p. – français.

GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1999, 224 p. - français.

GROENSTEEN, Thierry. *Objet culturel non identifié (Un)*. Angoulême (France) : Édition de L'an 2, 2006, 206 p. – français.

LACASSIN, Francis. *Pour un neuvième art, la bande dessinée*. Paris (France) : Éditions Christian Bourgois, coll. « 10-18 », 1971, 510 p. – français.

LACASSIN, Francis. *Pour un neuvième art, la bande dessinée*. Paris (France) ; Genève (Suisse) : Slatkine, coll. « Ressources », 1982, 510 p. – français.

MCCLLOUD, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton (Massachusetts, États-Unis) : Kitchen Sinc, 1993, 215 p – anglais.

MCCLLOUD, Scott. *Art invisible (L')*. Paris (France) : Delcourt, 1999, 222 p. – français.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extension of Man*. Londres (Grande-Bretagne) ; New York (État de New York, États-Unis) : McGraw-Hill, 1964, 318 p. – anglais.

MELOT, Michel. *Oeil qui rit (L')*. Paris (France) : Bibliothèque des arts, 1975, 203 p. – français.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in The Art of The Renaissance*. New York (État de New York, États-Unis) : Oxford University Press, coll. « Mary Flexner Lecture », 1939, 262 p. – anglais.

PANOFSKY, Erwin. *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris (France) : Gallimard, 1967, 394 p. - français.

PEETERS, Benoit. *Lire Tintin, les Bijoux ravis*. Bruxelles (Belgique) : Les impressions nouvelles, 2015, 285 p. – français.

PEETERS, Benoit. *Lire la bande dessinée*. Paris (France) : Flammarion, 2010, 188 p. - français.

TISSERON, Serge. *Psychanalyse de la bande dessinée* (2^e édition). Paris (France) : Flammarion, coll. « Champs-Flammarion », 2000, 170 p. – français.

DOCUMENTS ÉLECTRONIQUES

BLANCHARD, Gérard. « Véritable domaine de la bande dessinée (Le) » (communication et langages, 1969) *persee* [en ligne]. 2005-2019, URL : http://www.persee.fr/docAsPDF/colan_0336-1500_1969_num_3_1_3749.pdf - français. Consulté en janvier 2019.

BOLTANSKI, Luc. « Constitution du champ de la bande dessinée (La) » (actes de la recherche en sciences sociales, janvier 1975, vol. 1, n° 1) *persee* [en ligne]. 2005-2019, URL : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1975_num_1_1_2448 - français. Consulté en janvier 2019.

COLAS-BLASE, Marion. « Verbal et l'iconique : le sens et ses déplacements (Le) » (Arborescences, revue d'études françaises, n° 4) *erudit* [en ligne]. Novembre 2014, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1027436ar> - français. Consulté en janvier 2019.

DEJASSE, Erwin. « Sacralisation et légitimation. Les hors-textes de la revue *L'Éprouvette* : fragments d'une histoire discriminante » *comicalités* [en ligne]. 27 septembre 2012, URL : <http://journa.openedition.org/comicalites/1093> - français. Consulté en janvier 2019.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. « Verbal dans les bandes dessinées (Le) » (communications, 1970, n° 15) *persee* [en ligne]. 2005-2019, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1219 - français. Consulté en janvier 2019.

TÖPFFER, Rodolphe. « Essai de physiognomonie » (Bibliothèque nationale de France, département « Fonds du service reproduction », Tf-75-4) *gallica* [en ligne]. 26 novembre 2012, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529034f?rk=21459;2> – français. Consulté en janvier 2019.

TÖPFFER, Rodolphe. « Réflexion et menus propos d'un peintre genevois (ou Essai sur le beau dans les arts) » (Paris : Hachette, 1858, 406 p.) *catalogue bnf* [en ligne]. 15 octobre 2007, URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb372826025> - français. Consulté en janvier 2019.

SOURCES SECONDAIRES

DOCUMENTS SUR SUPPORTS PAPIER

THÈME 1. La bande dessinée hébraïque (israélienne et pré-israélienne)

1. Annuaire, articles de périodiques, périodiques

Ha-'Aretz Chélanou. Tel Aviv (État d'Israël) : Schocken Family ; Schocken Group, 31 janvier 1951 - 23 avril 1985 – hébreu.

ROTEM, Tamar. « Ha-tsiyour ha-chvou'i le-noss'ei ha-rakévèt » [Dessin hebdomadaire des voyageurs du train (Le)]. *Ha- 'Aretz*, 9 mars 2012 – hébreu.

2. Ouvrages, collections, travaux universitaires

KEMPINSKI, Tsipah et TAMIR, Tali (eds.). *Doudou géva, péchèr ha-ḥayim* (Dudu Geva, The Meaning of Life) [Doudou Géva, le sens de la vie]. Jérusalem : Keter Books, 2006, 247 p. - hébreu.

THÈME 2. La bande dessinée et le judaïsme

1. Annuaire, articles de périodiques, périodiques

KLINGENSTEIN, Suzanne. « The Long Roots of Will Eisner's Quarrel with God ». *Studies in American Jewish Literature*, 2007, vol. 26, p. 80-88 – anglais.

2. Ouvrages, collections, travaux universitaires

ANDELMAN, Bob et EISNER, Will. *A Spirited Life*. Milwaukee (Michigan, États-Unis) : M Press, Université du Michigan, 2005, 375 p. – anglais.

BASKIND, Samantha et SHERMAN, Ranen Omer (eds.). *The Jewish Graphic Novel: Critical Approaches*. New Brunswick (New Jersey, États-Unis) : Rutgers University Press, 2008, 292 p. – anglais.

KLEIN, Ya'el Darr. *Ha-ma'avar mi « sipour chel yichouv » le « sipour chel medinah » be-sifrouit ha-yeladim ha- 'ivrit, 1939-1948* [Passage du récit de la communauté au « récit de l'État » dans la littérature pour enfants hébraïque, 1939-1948 (Le)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Université de Tel Aviv (Thèse soutenue en vue de l'obtention du titre de docteur en philosophie), 2002, s.p. - hébreu.

ROTH, Laurence. « Drawing Contacts: Will Eisner's Legacy ». In LEWIS, A. David et KRAMER, Christine Hoff (eds.). *Graven Images Religion in Comic Books & Graphic Novels*. New York (État de New York, États-Unis) ; Londres (Grande Bretagne) : Continuum, 2010, p. 44-62 – anglais.

SCHUMACHER, Michael. *Will Eisner: A Dreamer's Life In Comics*. New York (État de New York, États-Unis) : Bloomsbury Publishing, 2010, 359 p. - anglais.

SHILO-COHEN, Nourit (ed.). *Betsalel chel schatz, 1906-1929* [Betsalel de Schatz, 1906-1929]. Jérusalem : The Israel Museum, 1983 (5743), 369 p. - hébreu.

VOS, Gail De. « A Contract With God ». In BOOKER, Keith M. *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels*. Santa Barbara (Californie, États-Unis) : ABC-CLIO ; Greenwood Publishing Group, 2010, p. 116-118 – anglais.

THÈME 3. La bande dessinée mondiale

1. Annuaire, articles de périodiques, périodiques

Action Comics. New York (État de New York, États-Unis) : DC Comics, juin 1938 - en cours - anglais.

Amazing Fantasy. New York (État de New York, États-Unis) : Marvel Publishing, Inc., décembre 1961-2006 - anglais.

- Captain America*. New York (État de New York, États-Unis) : Timely Comics ; Marvel Comics, mars 1937 - en cours - anglais.
- DIRKS, Rudolph. « Katzenjammer Kids ». *Sunday supplement*. 13 octobre 1901 – anglais.
- Crusaders (The)*. New York (État de New York, États-Unis) : DC Comics ; Impact! (1992 series), mai 1992 - décembre 1992, n° 1 à 8 - anglais.
- Detective Comics*. New York (État de New York, États-Unis) : Detective Comics, Inc. ; National Comics Publications ; DC Comics, mars 1937 - en cours - anglais.
- FORTON, Louis. « Nouvelles aventures des Pieds Nickelés : sur les bords de la Riviera (Les) ». *L'Épatant* (Publications Offenstadt), septembre 1929, n° 1062 à 1093 – français.
- FOSTER, Al (pseud. d'Harold Rudolf Foster). *Prince Valiant*. New York (État de New York, États-Unis) : King Features Syndicate ; The Hearst Corporation, 13 février 1937 - en cours - anglais.
- Green Lantern*. New York (État de New York, États-Unis) : DC Comics, août 1960 - mai 1988, anglais.
- Hot Stuf*. New York (État de New York, États-Unis) : Sal Quartuccio (Sal Quartuccio 1974 Series), été 1974 (?) - été 1978 - anglais.
- PARKER, Royal Derek. « Sequential Sketches of Ethnic Identity: Will Eisner's A Contract With God as Graphic Cycle ». *College Literature*, été 2011, vol. 38, n° 3, 150 p. - anglais.
- RAYMOND, Alex (pseud. d'Alexander Gillespie Raymond). *Remington "Rip" Kirby*. New York (État de New York, États Unis) : King Features Syndicate ; The Hearst Corporation, 4 mars 1946 - 26 juin 1999 - anglais.
- RUST, David. « The Top 100 English-Language Comics of the Century, n° 57, A Contract With God ». *The Comics Journal*, février 1999, n° 210, 156 p. – anglais.
- SAINT-OGAN, Alain. « Zig et Puce ». *Dimanche illustré* (Excelsior publications), mai 1925 – français.
- Wonder Woman*. New York (État de New York, États-Unis) : DC Comics, été 1942 - en cours - anglais.

2. Ouvrages, collections, travaux universitaires

- AMENGUAL, Barthélémy. *Petit monde de Pif le chien, essai sur un comique français (Le)*. Alger (France) : Travail et culture d'Algérie, 1955, 120 p. – français.
- ANDREU-LANOË, Guillemette (eds.). *Dessin dans l'Égypte ancienne : l'art du contour (Le)*. Paris (France) : Louvre ; Somogy, 2013, 350 p. - français.
- BARON-CARVAIS, Anne. *Bande dessinée (La)*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? » n° 2212, 2007, 128 p. – français.
- BERTARELLI, Achille. *Imagerie populaire italienne (L')*. Paris (France) : Duchartre & Van Buggenhoudt, 1929, 105 p. - français.
- BRYANT, Mark. *The Dictionary of 20-Century British Cartoonists & Caricaturists*. Londres (Grande-Bretagne) : Scolar, 1994, 252 p. – anglais.
- BOOKER, M. Keith. *Comics Through Time: A History of Icons, Idols and Ideas*. Santa Barbara (Californie, États-Unis) : Greenwood, 2014, 598 p. – anglais.
- CANIVET, Chrysoline. *Manga (Le)*. Paris (France) : Éditions Eyrolles, 2014, 183 p. – français.

- DUNCAN, Randy et SMITH, J. Matthew (eds.). *The Power of Comics: History, Form & Culture*. New York (État de New York, États-Unis) : The Continuum International Publishing Group Inc, 2009, 346 p. - anglais.
- DUNCAN, Randy et SMITH, J. Matthew (eds.). *Icons of The American Comic Book: From Captain America to Wonder Woman*. Santa Barbara (Californie, États-Unis) : ABC-CLIO ; Greenwood, 2013, 2 vol., 220 p. - anglais.
- ÉTIENNE, Robert. *Pompéi, la cité ensevelie*. Paris (France) : Éditions Gallimard, 1987, 216 p. – français.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *Bande dessinée (La)*. Paris (France) : Armand Colin, coll. « Classiques du fonds Armand Colin-Sedes », 2009, 112 p. - français.
- FRYE, Northrop et MACPHERSON, Jay. *Biblical and Classical Myths: The Mythological Framework of Western Culture*. Toronto (Canada) : University of Toronto Press, 2004, 471 p. - anglais.
- GAUMER, Patrick. *Larousse de la bande dessinée*. Paris (France) : Larousse, 2004, 889 p. – français.
- GOSCINNY, René et UDERZO, Albert. *Astérix le Gaulois*. Neuilly (France) : Dargaud ; Hachette, coll. « Astérix le Gaulois », album 1, 1961, 48 p. – français.
- HORN, Maurice. *The World Encyclopedia of Comics*. New York (État de New York, États-Unis) : Chelsea House, 1976, 898 p. – anglais.
- KYOAMA-RICHARD, Brigitte. *Mille ans de manga*. Paris (France) : Éditions Flammarion, coll. « Hors collection », 2007, 247 p. – français.
- MCDERMOTT, Joseph et BURKE, Peter. *The Book Worlds of East Asia and Europe, 1450-1850: Connections and Comparisons*. Hong Kong (Japon): Hong Kong University Press, 2016, 542 p. – anglais.
- MALE, Émile. *Art religieux de la fin du Moyen Âge en France, étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration (L')*. Paris (France) : Armand Colin (7^e édition revue et corrigée), 1995, 570 p. – français.
- MATTON, Raymond. *Villes et paysages de Grèce. La Crète antique*. Athènes (Grèce) : Institut français d'Athènes, 1960. 144 p. – français.
- MCKINNEY, Mark (ed.). *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*. Jackson (Mississippi, États-Unis) : University Press of Mississippi, 2008, 300 p. - anglais.
- OWEN-CROCKER, R. *The Bayeux Tapestry, Collected Papers*. Abington (Grande-Bretagne) : Routledge, coll. « Variorum Collected Studies Series », 2012, 74 p. - anglais.
- PEETERS, Benoit. *Monde d'Hergé (Le)*. Tournai (Belgique) : Casterman, 1990, 216 p. - français.
- PEETERS, Benoit. *Hergé, fils de Tintin*. Paris (France) : Flammarion, coll. « Champs », 2006, 629 p. – français.
- PILKEY, Dav. *Captain Underpants and The Sensational Saga of Sir Stinks-A-Lot*. Pittsburgh (Pennsylvanie, États-Unis) : Scholastic, 2015, 208 p. – anglais.
- PILKEY, Dav. *Dog Man Unleashed*. New York (État de New York, États-Unis): Graphix. coll. « Dog Man », n°2, 2016, 224 p. – anglais.

- RICE BURROUGHS, Edgar. *Tarzan of The Apes*. Chicago (Illinois, États-Unis) : A. C. McClurg, octobre 1912, 400 p. – anglais.
- ROUX, Georges. *Mésopotamie, essai d'histoire politique, économique et culturelle (La)*. Paris (France) : Éditions du Seuil, 1985, 473 p. - français.
- ROY, Thomas et SANDERSON, Peter. *The Marvel Vault: A Museum-in-a-Book With Rare Collectibles From The World of Marvel*. Philadelphie (Pennsylvannie, États-Unis) : Running Press ; Spi Edition, 2007, 192 p. – anglais.
- SACCO, Joe. *Footnotes in Gaza*. New York (État de New York, États-Unis) : Metropolitan Books, 2009, 418 p. – anglais.
- SCHODT, Frederick L. *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*. Tokyo (Japon) : Kodansha Int'L, 1983, 260 p. - anglais.
- SMITH, JEFF. *Out From Boneville*. New York (État de New York, États-Unis) : Cartoon Books, 1995, 144 p. – anglais.
- TELGEMEIER, Raina et YUE, Stéphanie. *Smile*. New York (État de New York, États-Unis) : Graphix, 2010, 213 p. - anglais.
- TELGEMEIER, Raina et LAMB, Braden. *Sisters*. New York (État de New York, États-Unis) : Graphix, 2014, 197 p. - anglais.
- TELGEMEIER, Raina. *Ghosts*. New York (État de New York, États-Unis) : Graphix ; Scholastic, 2016, 256 p. – anglais.
- UDERZO, Albert. *Odyssée d'Astérix (L')*. Paris (France) : Éditions Albert René, coll. « Astérix le Gaulois », album 26, 1981, 48 p. – français.
- UDERZO, Albert. *Astérix chez Rahàzade*. Paris (France) : Éditions Albert René, coll. « Astérix le Gaulois », album 28, 1987, 48 p. – français.
- UDERZO, Albert. *Galère d'Obélix (La)*. Paris (France) : Éditions Albert René, coll. « Astérix le Gaulois », album 30, 1996, 48 p. – français.
- VANDERSTEEN, Willy. *Lambique chercheur d'or*. Grand-Bigard (Belgique) : Erasme, coll. « Bob et Bobette », vol. 1, janvier 1951, 55 p. – français.
- WEINER, Stephen. *Faster Than a Speeding Bullet: The Rise of The Graphic Novel*. New York (État de New York, États-Unis) : NBM Publishing, 2003, 64 p. – anglais.

THÈME 4. Histoire du Moyen-Orient

1. Annuaire, articles de périodiques, périodiques

- Annual Report*. United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugee in the Near East, 1950 - en cours - anglais.
- Cahiers de l'Orient (Les)*. Paris (France) : SFEIR ; Cariscript, 1986 - en cours - français.
- GROSSMAN, David. « Arab Population in Palestine During The Ottoman Era: Perceptions and Reality ». *Horizons in Geography (Ofaqim be-géografyah)*, 2012, n° 79-80, p. 136-153 - anglais.
- Human Rights Update*. Jérusalem-Est : PHRIC (Palestine Human Rights Information Centre), 1987-années 2000 (?) - anglais.

- KOUSSA, Élias N. « Memorandum of the Proposed Expropriation of Arab Agricultural Lands ». *Ner*, 1953, vol. 4, n° 7 à 8, p. 43-57 - hébreu.
- LASKIER, Michael. « Egyptian Jewry Under The Nasser Regime, 1956–1970 ». *Middle Eastern Studies*, 1995, vol. 31, n° 3, p. 573-619 - anglais.
- Middle East Journal*. Washington (Washington, D.C., États-Unis) : Middle East Institute ; Bloomington (Indiana, États-Unis) : The Indiana University Press for Middle East Institute, 1960 – en cours - anglais.
- Monde (Le)*. Paris (France) : Sarl Le Monde ; S.A. Le Monde ; le Groupe Le Monde, 1944 - en cours - français.
- Revue d'études palestiniennes*. Paris (France) : Éditions de Minuit, 1981-2006 - français.
- Monde diplomatique (Le)*. Paris (France) : Groupe Le Monde, 1954 - en cours - français.
- New York Times*. New York (État de New York, États-Unis) : H. J. Raymond & Co, 1851 ; The New York Times Cie - en cours - anglais.
- Newsweek*. Los Angeles (Californie, États-Unis) : Newsweek, Inc., 1972 - en cours - anglais.
- Middle East Record*. Tel Aviv (État d'Israël) : The Reouven Shiloah Research Center, The Israel Oriental Society, The Israel Programme For Scientific Translation, Israel Universities Press ; Londres (Grande Bretagne) : G. Weidenfeld & Nicolson, 1961-1977 - anglais.
- Reports*. United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugee in the Near East, 1950 - en cours – anglais ; français.
- SHERSHEVSKY, S. « Against The Agricultural Lands Consolidation Law ». *Ner*, 1961, vol. 12, n° 5-6, p. 1-5 – hébreu.

2. Ouvrages, collections, travaux universitaires

- ARNON, Arie, LUSKI, Israel et SPIVAK, Avia. *Palestinian Economy: Between Imposed Integration and Voluntary Separation (The)*. Leiden (Pays-Bas) ; New York (État de New York, États-Unis) ; Cologne (Allemagne) : Brill, 1997, 278 p. - anglais.
- BARON, Xavier. *Palestiniens : un peuple (Les)*. Paris (France) : Éditions Le Sycomore, 1984, 554 p. - français.
- BARON, Xavier. *Proche-Orient, du refus à la paix : les documents de référence*. Paris (France) : Hachette, coll. « Pluriel », 1994, 401 p. - français.
- CORM, George. *Proche-Orient éclaté : de Suez à l'invasion du Liban, 1956-1982 (Le)*. Paris (France) : La Découverte ; Maspéro, coll. « Textes à l'appui », 373 p. – français.
- COHEN, Aharon. *Yisra'el v'ha-'olam ha-'aravi* [Israël et le monde arabe]. Merhaviyah (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 1964, p. 259 - hébreu.
- GAWRYCH, George Walter. *The Albatross of Decisive Victory: War and Policy Between Egypt and Israel in The 1967 and 1973 Arab-Israeli Wars*. Westport (Connecticut, États-Unis) : Greenwood Press, coll. « Contributions in military studies », vol. 188, 2000, 281 p. – anglais.
- GRESH, Alain. *OLP, histoire et stratégie : vers l'État palestinien*. Paris (France) : Éditions Papyrus, 1983, 293 p. – français.
- HALPERYN, Léon. *1973-1983 : les contacts officieux entre la gauche israélienne et l'OLP (étude de presse)*. Mémoire de maîtrise préparé sous la direction du Professeur

- Dominique Chevallier. Paris (France) : Université de Paris IV-Sorbonne, 1987, 2 vol. (inédit), 554 p. – français.
- HALPERYN, Léon. *Attitudes et les représentations juives israéliennes au miroir de la réalité : le cas palestinien, 1964-1988 (Les)*. Mémoire de DEA (Projet de thèse) préparé sous la direction du Professeur Dominique Chevallier. Paris (France) : Université Paris IV - Sorbonne, section « Histoire contemporaine », 1988, 112 p. (inédit) – français.
- HARKABI, Yehochafat. *Palestine et Israël*. Genève (Suisse) : Éditions de l’Avenir, 1972, 294 p. - français.
- HERZOG, Chaim. *The Arab-Israeli Wars : War and Peace in The Middle East From The War of Independant to Lebanon*. Londres (Grande-Bretagne) : Arns and Armour Press, 1982, 368 p. – anglais.
- KARSH, Efraïm. *Palestine Betrayed*. New Haven (Connecticut, États-Unis) : Yale University Press, 2010, 342 p. - anglais.
- KEDAR, Benjamin Z. et PHILLIPS, Jonathan et RILEY-SMITH, Jonathan (eds.). *The Crusades*, vol. 3, Londres (Royaume-Uni) : Routledge, 2004, 374 p. – anglais.
- INSTITUT FRANÇAIS DE POLÉMOLOGIE. *Conflit israélo-arabe, vol. 1 : 1945 / 1973 (Le)*. Paris (France) : La Documentation française, coll. « Notes et Études Documentaires », 4791-4792, 1985, 143 p. - français.
- LEJEUNE, François et SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern architecture and The Mediterranean Vernacular Dialogues and Contested Identities*. Londres (Royaume-Uni) : Routledge, 2010, 268 p. – anglais.
- LIVINGSTONE, Neil, C. et HALEVY, David. *Inside the PLO: Covert Units, Secret Funds and The War against Israel and The United States*. New York (État de New York, États-Unis) : William Morrow & Co, 1990, 336 p. - anglais.
- MORRIS, Benny. *Israel’s Border Wars, 1949-1956: Arab Infiltration, Israeli Retaliation, and The Countdown to The Suez War*. Oxford (Royaume-Uni) : Clarendon Press, 1997, 469 p. - anglais.
- PICAUDOU, Nadine. *Palestiniens, un siècle d’histoire (Les)*. Bruxelles (Belgique) ; Paris : Éd. Complexe, coll. « Questions à l’histoire », 2003, p. 366 - français.
- PETERS, Edward (ed.). *The First Crusade: The Chronicle of Fulcher of Chartres and Other Source Materials*. Philadelphie (États-Unis) : University of Pennsylvania Press, 1988, 317 p. - anglais.
- RICHARD, Jean. *Histoire des Croisades*. Paris (France) : Fayard, 1996, 544 p. – français.
- RODINSON, Maxime (dir.). *Arabes (Les)*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002, 178 p. – français.
- SAYIGH, Yusif. *Arab Economist and Palestinian Patriot: A Fractured Life Story*. Le Caire (Égypte) ; New York (État de New York, États-Unis) : The American University in Cairo Press, 2015, 338 p. – anglais.
- SMOOHA, Sammy. *Israel Pluralism and Conflict*. Londres ; Henley (Royaume-Uni) : Routledge & Kegan Paul, 1978, 462 p. - anglais.
- SMOOHA, Sammy. *Arabs and Jews in Israel*. Boulder (Colorado, États-Unis) : Westview Press, 1989-1992 (vol. 1, *Conflicting and Shared Attitudes in A Divided Society*, 302 p. ; vol. 2, *Change and Continuity in Mutual Intolerance*, 367 p.) - anglais.

THÈME 5. L'État d'Israël et le judaïsme

1. Annuaire, articles de périodiques, périodiques

- AMERICAN JEWISH COMMITTEE ; JEWISH PUBLICATION SOCIETY. *The American Jewish Year Book, 1968 (vol. 69)*. New York (État de New York, États-Unis) : American Jewish Committee ; The Jewish Publication Society, 687 p. – anglais.
- BANQ YISRA'EL. *Do'h banq yisra'el* [Rapport de la Banque d'Israël]. Jérusalem : Banq Yisra'el, 1955-2019 – hébreu ; anglais.
- BANQ YISRA'EL. *Do'h banq yisra'el, nispah netounim; nispah statistim* [Rapport de la Banque d'Israël, supplément « données et statistiques »]. Jérusalem : Banq Yisra'el, 2000 – hébreu ; anglais.
- DELLA PERGOLA, Sergio. « World Jewish Population, 2006 ». *American Jewish Year Book, 2006, (vol. 106)* - anglais.
- Israel Yearbook (et Israel Yearbook and Almanach)*. Tel Aviv (État d'Israël) : Israel Yearbook Publications ; Israel Business, Research, and Technical Translation, Documentation, 1950-2000 - anglais.
- ISRAEL, Central Bureau of Statistics. *Hagirah pnimit be-yisra'el, 1993* (Internal Migration in Israel, 1993) [Émigration interne en Israël, 1993 (L')]. Jérusalem : Central Bureau of Statistics, 1997 (5757), coll. « Publication » n° 1038 - hébreu ; anglais.
- ISRAEL, Central Bureau of Statistics. *List of Localities, Their population and Codes, 31.12.2002*. Jérusalem : Centre bureau of Statistics, coll. « Technical Publications Series », n° 75, 2004 – hébreu ; anglais.
- ISRAEL, Central Bureau of Statistics. *Chnaton statisti le-yisra'el* (Statistical Abstract of Israel) [Annuaire israélien de la statistique]. Jérusalem : Central Bureau of Statistics, 1950-2019, pagination variable – hébreu ; anglais.
- ISRAEL, Central Bureau of Statistics. *Hakhnassot skhirim (pratim)* (Income of Employees Individuals 1992-1993) [Revenus salariaux (par individu) 1992-1993]. Jérusalem : Central Bureau of Statistics, coll. « Publication » n° 1000, 1995 – hébreu ; anglais.
- ISRAEL, Central Bureau of Statistics. *Ha-tḥounot ha-démographiyot chel ha-'oukhlooussiyah bi-yisra'el 1994* (Demographic Characteristics of The Population in Israel 1994) [Caractéristiques démographiques de la population d'Israël 1994]. Jérusalem : Central Bureau of Statistics, coll. « Publication » n° 1023, 1996 – hébreu ; anglais.
- ISRAEL, Central Bureau of Statistics. *Héchbonot leoumiyim le-yisra'el: 1950-1997* (National Accounts of Israel, 1950-1997) [Comptabilités nationales d'Israël : 1950-1997]. Jérusalem : The Central Bureau of Statistics, coll. « Publication » n°1097, 1998 – hébreu ; anglais.
- ISRAEL, Central Bureau of Statistics. *Riv'on statisti li-çhtahim ha-mouh'zakim* (Administered Territories Statistics Quarterly) [Statistiques trimestrielles des territoires administrés]. Jérusalem : Central Bureau of Statistics, 1974-1980, pagination variable – hébreu ; anglais.
- ISRAEL, Central Bureau of Statistics. *Statistiqah chel yehoudah, chomron ve-hévèl 'azah* (Judaea, Samaria and Gaza Area Statistics) [Statistiques de Judée, Samarie et de la bande de Gaza]. Jérusalem : Central Bureau of Statistics, 1994, 1989-1990, 1988, 1985, pagination variable – hébreu ; anglais.

ISRAEL, Central Bureau of Statistics. *Yarḥon statisti li-ḥtaḥim ha-mouḥzaqim* (Monthly Statistics of The Adminstered Territories) [Statistiques mensuelles des territoires administrés]. Jérusalem : Central Bureau of Statistics, janvier 1972, pagination variable – hébreu ; anglais.

MICHALSON, Menahèm. « 'Itonout ḥarédit be-yisra'el » [Presse « harédit » en Israël (La)]. *Kesher*, n° 8, p. 11-22 – hébreu.

Pouvoirs. « Spécial “ Israël ” », janvier 1995, n° 72, 192 p. – français.

SAGAERT, Claudine. « Utilisation des préjugés esthétiques comme redoutable outil de stigmatisation du Juif. La question de l'apparence dans les écrits antisémites du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle (L') ». *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2013-2014, vol. 7, n° 4, p. 971-992 – français.

2. Ouvrages, collections, travaux universitaires

AHAD HA-AM (pseud. d' Asher Hirsch Ginsberg). *Kol kitvei 'ahad ha-'am* [Œuvres complètes d'Ahad Ha-Am]. Tel-Aviv (État d'Israël) : Dvir, 1964 (5714), 549 p. – hébreu.

BAR, Yossef. « Léah Goldberg véha-chir ha-'amami ha-lita'i » [Léah Goldberg et la poésie populaire lituanienne]. In HOLZMAN, Avnèr (ed.). *Mi-merkazim le-merkaz, séfer nourit govrin* (Perspectives on Modern Hebrew Literature - In Honor of Professor Nurit Govrin). Tel Aviv (État d'Israël) : Tel Aviv University Press, 2005 (5765), 597 p. – hébreu.

BARZILAI, Gad et INBAR, Éfraïm. *Use of Force: Israeli Public Opinion on Military Options, 1996 (The)*. Ramat Gan (État d'Israël) : Bar-Ilan University, The BESA Center , « coll. Security and Policy Studies », n° 29 - anglais.

BAUMGARTEN, Jean. *Naissance du hassidisme : mystique, rituel, société : XVIII^e- XIX^e siècle (La)*. Paris (France) : Albin Michel, 2005, 652 p. – français.

BRAWER, Moché. *Gvoulot 'eretz yisra'el: 'avar-hovéh-'atid, heibétim géografiiim-médiniim* (Israel's Boundaries - Past, Present and Future: A Study in Political Geography) [Frontières d'Israël : passé-présent-futur, aspects politico-géographiques (Les)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Yehochou'a Horen Stein ; Yavneh Publishing House, 1988 (5749), 232 p. – hébreu.

BENSON, Michael T. et HARRY, S. Truman. *Harry S. Truman and The Founding of Israel*. Westport (Connecticut, États-Unis) ; Londres (Grande-Bretagne) : Praeger, 1997, 217 p. - anglais.

BENZ, Wolfgang. *The Holocaust: German Historian Examine the Genocide*. New York (État de New York, États-Unis) : Columbia University Press, 1999, 186 p. – anglais.

CASPI, Dan et LIMOR, Yehi'el. *Ha-metavkchim, 'emtsa 'ei ha-tiqchorèt be-yisra'el, 1948-1990* (The Mediators, The Mass Media in Israel, 1948-1990) [Médiateurs, les mass-médias en Israël, 1948-1990 (Les)]. Tel-Aviv (État d'Israël) : Am Oved, 1993 (5753), 312 p. - hébreu.

CHOURAQUI, André (traduite en français et présentée par). *Bible (La)*. Paris (France) : Désclée de Brouwer, 1985, 2430 p. – français.

DAN, Ouri et BEN PORAT, Yechayahou. *Ha-milḥamah ha-ḥacha'it* [Guerre secrète (La)]. Tel-Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Ma'ariv, 1972, 161 p. - hébreu.

ENCYCLOPAEDIA JUDAICA. *Encyclopaedia Judaica*. Jérusalem : Keter Publishing House, 1974 (16 vol.), pagination variable – anglais.

- GUTMAN, Yisra'el (ed.). *Encyclopedia of the Holocaust*. Jérusalem : Yad Va-Shem ; New York (État de New York, États-Unis) : Macmillan, 1990, 4 vol., 1905 p. - anglais.
- HATTIS ROLEF, Susan (ed.). *Lexiqon politi chel medinat yisra'el* (Political Dictionary of The State of Israel) [Lexique politique de l'État d'Israël]. Jérusalem : Keter Publishing House ; Beit Ha-Hotsa'ah Ha-Yérouchalmit, 1988, 310 p. - hébreu.
- HILBERG, Raoul. *The Destruction of The European Jews*, Chicago (Illinois, États-Unis) : Quadrangle Books, 1961, 788 p. – anglais ; 2^e édition revue et complétée : *The Destruction of the European Jews*. New York (État de New York, États-Unis) : Holmes & Meyer, 1985, 1 273 p. – anglais. ; 3^e édition : *The Destruction of the European Jews*. New Haven (Connecticut, États-Unis) : Yale University Press, 2003, 1388 p. - anglais.
- INNOCENTI, Roberto et GALAZE, Christophe. *Rose blanche*. Neufchatel (Suisse) : Script, 1985, 30 p. – français.
- JONAS, George. *Vengeance. The True Story of an Israeli Counter-Terrorist Team*. Toronto (Canada) : Bantam Books, 1985, 382 p. – anglais.
- MANOR, Dalia. *Art in Zion: The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*. Londres (Grande-Bretagne) : Routledge ; Curzon, coll. « Routledge Curzon Jewish Studies », 2005, 260 p. – anglais.
- OFRAT, Gid'on. *1948, dor tachah be-'omanout yisra'el* [1948, la génération 708 dans l'art juif]. Tel-Aviv (État d'Israël) : Mouzei'on Éretz Yisra'el, 1988 (7748), 136 p. + 32 p. – hébreu ; anglais.
- OFRAT, Gid'on (ed.). *'Al ha-'arets, ha-'omanout ha-'éretz-yisra'élit: pirqei 'avot* (On the Ground Early Eretz Israeli Art) [Sur le pays, l'art en terre d'Israël : chapitres de nos Pères]. Jérusalem : Y. Golan ; Omanout Yisra'el, 1993 (5753), 2 vol., 1024 p. - hébreu.
- OFRAT, Gid'on. *Washington hotséh èt ha-yarden, mivhar ma'amarim, 1984-2008* (Washington Crossing the Jordan Selected Essays, 1984-2008) [Washington franchit le Jourdain, choix d'articles, 1984-2008]. Jérusalem : Ha-Sifriyah Ha-Tsiyonit, 2008 (5768), 637 p. - hébreu.
- PÉRÈS, Yohanan. *Yahassei 'eidot be-yisra'el* [Relations ethniques en Israël (Les)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Sifriyat Po'alim, 1976, 185 p. – hébreu.
- REKHESS, Éli. *Ha-mi'out ha-'aravi be-yisra'el bein qomounizm le-le'oumiyout 'aravit 1965-1991* (The Arab Minority in Israel Between Communism and Arab Nationalism 1965-1991) [Minorité arabe d'Israël entre communisme et nationalisme (La)]. Tel Aviv (État d'Israël) : Ha-Kibboutz Ha-Me'ouhad ; Merkaz Moché Dayan Le-Héqèr Ha-Mizrah Ha-Tikhon Ve-'Afriqah, coll. « Qav Adom », 1993 (5753), 271 p. - hébreu.
- RIGG, Bryan Mark. *Rescued From The Reich: How One of Hitler's Soldiers Saved the Lubavitcher Rebbe*. New Haven (Connecticut, États-Unis) : Yale University Press, 2004, 284 p. – anglais.
- SCHILDKRET DAWIDOWICZ, Lucy. *The War Against the Jews 1933-1945*. New York (État de New York, États-Unis) : Holt, Rinehart and Winston, 1975, 475 p. - anglais. Réédition *The War against the Jews 1933-1945*. New York (État de New York, États-Unis) : Seth Press, 1985, 466 p. - anglais.
- STEWART, Steven. *The Spymaster of Israel*. New York (État de New York, États-Unis) : Ballantine Books, 1986, 400 p. - anglais.

- TAMMOUZ, Benjamin, LEVITTE, Dorit et OFRAT, Gid'on. *Sipourah chel 'omanout yisra'el mi-yemei betsalel ve-'ad yameinou* [Histoire de l'art juif des temps de Betsalel à nos jours]. Givataym (État d'Israël) : Massada, 1980, 335 p. – hébreu.
- WITFORD, Bret (pseud. de Gil'ad Morag). *Mivtsa tagmoul* [Opération de représailles]. Tel Aviv (État d'Israël) : Ramdor, 1975, 191 p. - hébreu.
- ZALMONA, Yig'al. *100 chnot 'omanout yisra'elit* (A Century of Israeli Art) [100 ans d'art d'Israël]. Jérusalem : Mouzei'on Yisra'el, 2010, 511 p. – anglais.

3. Divers

- COOPER, Fenimore James. *The Last of the Mohicans. Narrative of 1757*. Philadelphie (Massachusetts, États-Unis) : H.C. Carey & I. Lea, 1826, 295 p. – anglais.
- COOPER, Fenimore. *Deer Slayer or The First Warpath*. Philadelphie, (Massachusetts, États-Unis) : Lea & Blanchard, 1841, 2 vol., 560 p. – anglais.
- DEFOE, Daniel. *The Life and Stange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner*. Londres (Grande-Bretagne) : William Taylor, 1719, 364 p. - anglais.
- DICKENS, Charles. *Oliver Twist or The Parish Boy's Progress*. Londres (Grande-Bretagne) : Richard Bentley, 1939, 3 vol., 500 p. - anglais.
- LEBOHEC, Yann. *Spartacus chef de guerre*. Paris (France) : Éditions Le Tallandier, coll. « L'art de la guerre », 2016, 219 p. - français.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Race et histoire*. Paris (France) : Unesco, coll. « La question raciale devant la science moderne », 1952, 50 p. – français.
- MACLEAN, Alister. *Canons de Navarone (Les)*. Paris (France) : Plon, 1961, 311 p. – français.
- MACLEAN, Alister. *Triple vaut trois doubles (Un)*. Paris (France) : Plon, 1968, 315 p. – français.
- TEYSSIER, Éric. *Spartacus entre le mythe et l'histoire*. Paris (France) : Perrin, 2011, 346 p. - français.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Londres (Grande-Bretagne) : Hogarth Press, 1929, 202 p. - anglais.

DOCUMENTS ÉLECTRONIQUES

SOURCES PRIMAIRES

THÈME 1. La bande dessinée hébraïque (israélienne et pré-israélienne)

- AD OLAM. « Doudou Géva » [Doudou Géva] *ad olam* [en ligne]. S.d., URL : <http://dudu-geva.ad-olam.co.il> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ALPHON, Dov. « Ha-ré'ayon ha-aḥaron 'im doudou géva » [Dernière interview avec Doudou Géva (La)] *antenna* [en ligne]. 10 février 2005, URL : <http://www.antenna.co.il/he/Production.aspx?iid=7> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- BEN HAYIM, Avikhay. « 'Iton ha-yeladim ha-ḥarédi metsig: comics sin'ah » [Journal pour enfants « harédi » présente : la bande dessinée de la haine (Le)] *ma'ariv nrg* [en ligne].

- 21 mars 2005, URL : <https://www.makorrishon.co.il/nrg/online/11/ART/885/961.html> – liograph
- CARTOONING FOR PEACE/DESSINS POUR LA PAIX. « Catalogue des dessinateurs, Boukhara » *cartooning for peace* [en ligne]. S. d., URL : <http://www.cartooningforpeace.org/presentation> - français. Consulté en janvier 2019.
- CARTOONING FOR PEACE/DESSINS POUR LA PAIX. « Catalogue des dessinateurs, Khalil » *cartooning for peace* [en ligne]. S. d., URL : <http://www.cartooningforpeace.org/presentation> - français. Consulté en janvier 2019.
- CARTOONING FOR PEACE/DESSINS POUR LA PAIX. « Catalogue des dessinateurs Emad Hajjaj » *cartooning for peace* [en ligne]. S. d., URL : <http://www.cartooningforpeace.org/presentation> - français. Consulté en janvier 2019.
- DAGAN, Chouki. « Mitnaḥel netzer la-drouzim » [Colon Netzer avec les druzes (Le)] *shofar news* [en ligne]. 21 mars 2011, URL : <https://web.archive.org/web/20110721140937/http://www.shofarnews.co.il/site/ARDetile.asp?id=7885> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- EL-PELEG, Dan'el. « Srouliq li-fqoudatkah: ha-ḥayal be-comics ha-'ivri » [Srouliq à tes ordres : le soldat dans la bande dessinée hébraïque] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 15 août 2008, URL : <https://no666.wordpress.com/2008/08/15> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ENDERMAN, Nirit. « 'Orit 'Arif mefarsémèt séfèr 'im comics pri 'eitah » [Orit Arif publie un livre de bande dessinée originale] *haaretz* [en ligne]. 1^{er} mars 2011, URL : <https://www.haaretz.co.il/gallery/1.1470251> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ENGELMAYER, Zé'ev. « Ré'ayon 'im ouri fink 1983 » [Interview avec Ouri Fink 1983] *angelmeir* [en ligne]. S. d., URL : http://angelmeir.blogspot.fr/2011_05_01_archive.html – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Mickey mouse-totsérèt 'ereẓ yisra'el » [Mickey Mouse *made in* terre d'Israël] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 3 septembre 2004, URL : <https://no666.wordpress.com/2004/09/03> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Ha-rav navon: 'al 'oman ha-qariqatourot veba-comics ha-'ivri ha-richon » [Le Navon mutiple : sur le premier caricaturiste et bédéiste hébreu] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 7 octobre 2004, URL : <https://no666.wordpress.com/2004/10/07> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Ha-mitouss chel yasser arafat » [Mythe de Yasser Arafat (Le)] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 27 octobre 2004, URL : <http://no666.wordpress.com/2004/11/12/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Ha-'im léah goldberg haytah militaristit? » [Léah Golberg était-elle militariste ?] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 26 décembre 2004, URL : <http://www.no666.wordpress.com/2004/12/26> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Tsémèd ḥémèd, ḥélèq chéni: max ou-moritz ḥayim ve qayamim ou-margichim tov be-'artsot ha-brit » [Charmant duo, deuxième partie : Max et Maurice vivent, subsistent et se sentent bien aux États-Unis (Un)] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 16 décembre 2005, URL : <https://no666.wordpress.com/tag> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Zbeng ve-raq hitḥalnou: 'al magazine Zbeng » [Zbeng et ce n'est qu'un début : à propos du magazine *Zbeng*] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 8 mai 2006, URL : <https://no666.wordpress.com/2006/05/08> - hébreu. Consulté en janvier 2019.

- ESHED, Éli. « 'Oman chel ha-'aretz chélanou: 'al dany palant » [Dessinateur du *Ha-'Aretz Chélanou* : à propos de Dany Palant (Un)] *ha moulti-yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 4 novembre 2006, URL : <https://no666.wordpress.com> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Mi-routi ve-'ad srouliq: 'olam ha-qariqatourot vеха-comics chel dosh » [De Routi à Srouliq : le monde des caricatures et de la bande dessinée de Dosh] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 26 mai 2007, URL : <http://no666.wordpress.com/2007/05/26> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Bouqi, ha-magazine bi-chvilha, historyiah ve-'index chel magazine ha-comics ha-'ivri ma'arikh ha-yamim be-yotèr » [*Bouqi*, ton magazine, histoire et index du magazine de bande dessinée hébreu publié le plus longtemps] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 26 juillet 2007, URL : <https://no666.wordpress.com/2007/07/26> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Zbeng! ve-gamarnou » [*Zbeng ! Et nous avons fini*] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 23 septembre 2007, URL : <https://www.makorrishon.co.il/nrg/online/47/ART1/639/033.html> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Ouri fink, ha-'ich vеха-tofa'ah » [Ouri Fink, l'homme et le phénomène] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 3 octobre 2007, URL : <https://no666.wordpress.com/2007/10/03> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Yotèr hassam'bah méha-ḥassamba'im 'atmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 21 juin 2008, URL : <https://www.no666.wordpress.com/2008/06/21> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli et FARBER, Tsahi (eds.). « Comics 'ivri péreq 'alef, ha-chanim ha-richonot, 1935-1975 » (Israeli Comics, Part 1, The Early Years, 1935-1975) [Bande dessinée hébraïque, première partie, les premières années, 1935-1975 (La)] *café mouse* [en ligne]. 2008 (5768), URL : http://cafe.mouse.co.il/nodes/r/267/876/8/file_0.pdf#page=12 – hébreu ; anglais. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Yosqéh mayor: ha-comics ha-yisra'éli ke-époss histori » [Yosqéh Mayor : la bande dessinée israélienne comme épopée historique] *emago magazin ma'amarim* [en ligne]. 19 janvier 2009, URL : <http://www.e-mago.co.il/Editor/calt-2648.htm> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Ha-metsi'out ha-ḥaloufit chel joe kubert » [Réalité alternative de Joe Kubert (La)] *yekum* [en ligne]. 27 septembre 2011, URL : <http://www.yekum.org/2011/09/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Adar darian ha-qariqatourist ha-milona'i » [Adar Darian, le caricaturiste lexicographe] *artportal* [en ligne]. 22 janvier 2013, URL : <http://www.artportal.co.il/?CategoryID=127&ArticleID=2146> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Mister t be-mondial 2038 comics mé-'èt michel kichka » [Mister T au mondial 2038, une bande-dessinée de Michel Kichka] *yeqoum tarbout* [en ligne]. 10 novembre 2014, URL : <http://www.yekum.org/2014/11/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- FÉDERMAN, Chéni. « Militarizm be-sifrouit yeladim: qtina he-ḥayal ke-miqréh mivḥan » [Militarisme dans la littérature pour enfants, Qtina le soldat comme cas d'école (Le)]. In ESHED, Éli. « Ha-'im léah goldberg haytah militaristit? » [Léah Golberg était-elle

- militariste ?] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 26 décembre 2004, URL : <http://www.no666.wordpress.com/2004/12/26> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- GAMZU, Assaf. « Ré'ayon 'im michel kichka, péreq richon, chéni, chlichi » [Interview de Michel Kichka, parties 1, 2, 3] *mouzei'on ha-yisra'éli le-qariqatourah oule-comics* [en ligne]. 2012, URL : <http://www.cartoon.org.il/article/magazin59.aspx> - partie 1.
<http://www.cartoon.org.il/article/magazin56.aspx> - partie 2.
<http://www.cartoon.org.il/article/magazin57.aspx> - partie 3 - hébreu. Consultés en janvier 2019.
- GÉVA, Doudou. « Kofiko be-auschwitz » [Kofiko à Auschwitz] *walla!* [en ligne]. 15 février 2005, URL : <http://e.walla.co.il/item671429> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- GÉVA, Doudou. « Super Golda ». (Jewish Student Press-Service, janvier 1973, p.15) *israel in comics* [en ligne]. 13 janvier 2008, URL : <http://israelincomics.blogspot.fr/2008/04/1970s.html> - hébreu ; anglais. Consulté en janvier 2019.
- HALPERIN, Nadav. « Chlifot 'im chaï tcharka » [Sorties avec Chaï Tcharka] *ma'ariv nrg* [en ligne]. 3 mars 2010, URL : <https://www.makorrishon.co.il/nrg/online/1/ART2/085/277.html> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- HASSON, Amihay. « Ha-'efronot ha-khi hadim ba-qalmar: 'al tafqido chel ha-qariqatourist » [Crayons les plus pointus de la trousse : sur le rôle du caricaturiste (Les)] *beit avi chai* [en ligne]. 18 novembre 2014, URL : <https://www.bac.org.il/specials/project/ayzhavgybvr/article/haaaprvt-haky-hdym-bklmr-aal-tpkydv-shl-hakryktvryst> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- HITCHKOWICH, Alon et ESHED, Éli. « Bouqi, ha-magazine comics bi-chvillha » [*Bouqi*, le magazine de bande dessinée pour toi] *kulmosnet* [en ligne]. S.d., URL : <http://kulmosnet.co.il/articles/eshed/buki/buki2.htm> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- KATZ, Chmou'el. « Michpat eichmann, yérouchalayim, 1961 » [Procès Eichmann, Jérusalem, 1961] (collection du Musée d'art Yad-Vashem) *yadvashem* [en ligne]. 2019, URL : https://www.yadvashem.org/yv/he/exhibitions/my_homeland/katz_illustration3.asp - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- KICHKA, Michel. « Baha Boukhari 1944-2015 » [Baha Boukhari 1944-2015] *kichka* © [en ligne]. 31 octobre 2015, URL : <https://he.kichka.com/2015/10/31/baha-boukhari-1944-2015/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- KICHKA, Michel. « Michel kichka, blog ve-'od » [Michel Kichka, mon blog-note] (Post : Sharon) *kichka* © [en ligne]. 12 janvier 2014, URL : <https://he.kichka.com/category/p62> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- KIRSCHEN, Ya'aqov. « Background Information. Ya'aqov Kirschen, Political Analyst, Yale Fellow, Blogger and Dry Bones Cartoonist » *drybones* [en ligne]. 2011 (?), URL : <http://drybones.com/bio/MasterBio02> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- KIRSCHEN, Ya'aqov. « Dry Bones » [Ossements séchés] *dry bones*. [en ligne]. S.d., URL : <http://mrdrybones.com/> - anglais ; hébreu. Consulté en janvier 2019.
- KOTLER, Tsalah. « Pinah moud'héqèt be-tarbout ha-yisra'élit: ma-hèm ha-fanzinim? » [Coin enfoui dans la culture israélienne : que sont les fanzines ? (Un)] *globes* [en ligne]. 26 juin 2006, URL : <http://www.globes.co.il/news/article.aspx?did=1000656737> - hébreu. Consulté en janvier 2019.

- MA'ALEH, HA-MERKAZ LE-TSIYONOUT DATIT. « Ré'ayon 'im chaï tcharka » [Interview de Chaï Tcharka] *you tube* [en ligne]. 28 juin 2012, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=IDdQnJ8Dwlw> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- MA'ARIV NRG. « Hétkèf ga'agou'a, qolot chhitah » [Crise de nostalgie, échos de l'abattoir] *nrg* [en ligne]. 15 novembre 2008, URL : <http://www.nrg.co.il/online/47/ART1/810/899.html> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- MEDAD, Yisra'el. « Michael Netzer's Early Israel Art » *myrightword* [en ligne]. 10 octobre 2011, URL : <http://myrightword.blogspot.com> – anglais. Consulté en janvier 2019.
- MOUZEI'ON HA-YISRA'ÉLI LE-QARIQATOURAH OULE-COMICS. « Be-qitsour yisra'élit, 12 sihot 'im yotsrot comics, kan ve-akhchav » *mouzei'on ha-yisra'éli le-qariqatourah oule-comics* [en ligne]. 2016, URL : <https://museums.gov.il/he/exhibitions/Pages/Exhibition.aspx> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- MOUZEI'ON HA-YISRA'ÉLI LE-QARIQATOURAH OULE-COMICS. « Hassessanout, pahdanout ve-tsahal yenatséah! Ha-qariqatourot ché-livou èt milhémèt chéchéèt ha-yamim » [Hésitation, peur et l'armée israélienne de défense vaincra ! Les caricatures qui ont accompagné la guerre des Six Jours] *hasafranim blog nli* [en ligne]. 17 mai 2017, URL : https://blog.nli.org.il/six_day_war_caricature/ - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- NAGLER-COHEN, Liron. « 'Alouf michnah » [Champion de la *Michnah*] *ynet* [en ligne]. 22 juin 2010, URL : <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3908848,00.html> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- NAVON, Arié et ITA'I (pseud. d'Ouri'el Ofek). « Ouzi nilham ba-midbar » [Ouzi combat dans le désert] (Dvar Li-Ladim, 14 novembre 1956 - 6 mars 1957, vol. 27, n° 11 à 27) *yeqoum tarbout* [en ligne]. 23 octobre 2016, URL : <http://www.yekum.org/2016/10/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- NÉGRI, Ronit. « 'Oman 'im nechamah chel paqid » [Artiste avec une âme de fonctionnaire (Un)] (23 mai 2001) *maariv* [en ligne]. 6 mai 2012, URL : <https://www.makorrishon.co.il/nrg/online/archive/ART1/147/370.html> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- NETZER, Michael (NASSER, Mike). « The New Comic Book of Life ». *michael netzer's the new comic book of life* [en ligne]. 2004 ; archivé sur internet 20 mai 2006, URL : <http://www.michaelnetzer.com/archive/thenewcomicbookoflife/index.html> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- NETZER, Michael. « Comments by Michael Netzer ». In THOMPSON, Steven « Michael Netzer » *booksteve's library* [en ligne]. 29 avril 2006, URL : <http://booksteveslibrary.blogspot.fr/2006/04/michael-netzer.html> – anglais. Consulté en janvier 2019.
- OFFENBERGER, Rik. « Michael Netzer's New Comic Book of Life » *silver bullet comics* [en ligne]. S.d., URL : <http://www.silverbulletcomicbooks.com/features/111502437234291.htm> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- RAK, Na'amah. « Lamah yaldei yisra'el megalim èt ha-comics raq be-chanim ha-'ahronot? » [Pourquoi les enfants d'Israël découvrent-t-ils seulement la bande dessinée ces dernières années ?] *timeout magazine* [en ligne]. 3 avril 2018, URL : <http://timeout.co.il> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ROTEM, Tamar. « Be-tafqid ha-ra: ha-kiboutznik ha-tipech yosqéh. Be-tafqid superman: ha-golem mi-prague » [Dans le mauvais rôle : le kiboutznik idiot Yosqéh. Dans le rôle de

- Superman : le Golem de Prague] *haaretz* [en ligne]. 24 mai 2004, URL : <http://www.haaretz.co.il/misc/1.968906> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ROTHMAN, Giora. « Hartsa'ah, ra'chei praqim » [Conférence, têtes de chapitre] (Conférence donnée au Musée de la caricature et de la bande dessinée de Holon le 20 juin 2008, transcription assurée par Ofer Bernstein). In ESHED, Éli. « Yotèr ḥassam'bah meha-ḥassamba'im 'atsmam: ha-comics chel giora rothman » [Plus hassambéen que les Hassam'bah eux-mêmes : la bande dessinée de Giora Rothman] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 8 juillet 2008, URL : <http://www.notes.co.il/eshed/45229.asp> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ROTHMAN, Giora et ZYGELMAN, Dov. « Yosqéh mayor, héléq 'alef » [Yosqéh Mayor, partie 1] (Ha-'Aretz Chélanou: chavou'on yeladim ve-no'ar, 24 janvier 1972 - septembre 1972, vol. 22, n° 20 à 51) *i-comix* [en ligne]. 1^{er} août 2011, URL : <http://www.i-comix.co.il/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ROTHMAN, Giora et ZYGELMAN, Dov. « Yosqéh mayor, héléq bêt » [Yosqéh Mayor, partie 2] (Ha-'Aretz Chélanou: chavou'on yeladim ve-no'ar, septembre 1972 - septembre 1973, vol. 23, n° 1 à 50) *i-comix* [en ligne]. 1^{er} août 2011, URL : <http://www.i-comix.co.il/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ROTHMAN, Giora et ZYGELMAN, Dov. « 'Abirei ha-kotel ha-ma'aravi » [Chevaliers du mur Occidental (Les)] (Ha-'Aretz-Chélanou: chavou'on yeladim ve-no'ar, 18 mars 1974 – 9 septembre 1974, vol. 24, n° 26 à 50) *i-comix* [en ligne]. 1^{er} août 2011, URL : <http://www.i-comix.co.il/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ROTHMAN, Giora et ZYGELMAN, Dov. « Ha-rouaḥ mi-ḥirbêt 'al-djatt » [Fantôme de Hirbêt al-Djatt (Le)] (Ha-'Aretz Chélanou: chavou'on yeladim ve-no'ar, 29 décembre 1975 – 7 juillet 1976, vol. 25-26, n° 18 à 41) *i-comix* [en ligne]. 1^{er} août 2011, URL : <http://www.i-comix.co.il/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- SARNA, Yig'al. « 'Adayn 'optimi: doudou géva veva-barvaz » [Encore optimiste : Doudou Géva et le Canard] *ed re'iyah* [en ligne]. 15 février 2005, URL : <http://igalsarna.wordpress.com/2012/02/15> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- SAPIR, Ma'ayan. « Ouri kadouri, arié navon ve-léah goldberg – chitouf chi'ourim » [Ouri Kadouri, Arié Navon et Léah Goldberg Classe – Leçon commune] *class* [en ligne]. S.d., URL : <https://www.class.org.il/class/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- SHADMI, Youni. « Gibor 'al ha-qatséh » [Héros à la lisière (Un)] *maariv nrg* [en ligne]. 26 août 2005, URL : <http://www.nrg.co.il/online/47/ART/976/250.html> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- SILVER, Eric. « Bleak Mid-Winter For Bethlehem, With No Tree In The Square » *independent* [en ligne]. 1996, URL : <http://www.independent.co.uk/news/world/bleak-mid-winter-for-bethlehem-with-no-tree-in-the-square-1315341.html> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- TAL, Assaf et JANOU, Méray. « Siḥah 'im michel kichka, zéh sipour me'od 'ichi » [Conversation avec Michel Kichka : c'est une histoire très personnelle] *yadvashem* [en ligne]. 30 août 2014, URL : <https://www.yadvashem.org/he/articles/interviews/kichka.html> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- TCHARKA, Chaï. « Youni ha-maccabi ha-qatan » [Youni le jeune Macchabée] (1987) *otiyot* [en ligne]. S.d., URL : <http://www.otiyot-sukaryot.com/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.

ZUS (pseud. de Ron Zissenbakh). « Yetomei ha-sa'arah » [Orphelins de la tempête (Les)] *galeriyah haaretz orla* [en ligne]. S.d., URL : <http://www.orla.co.il/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.

THÈME 2. La bande dessinée hébraïque et judaïsme

EISNER, Will. « Fagin the Jew » *internet archive* [en ligne]. 31 juillet 2016, URL : [https://ia601201.us.archive.org > detail > FaginTheJewFaginTheJewAGraphicNovelByWillEisner](https://ia601201.us.archive.org/detail/FaginTheJewFaginTheJewAGraphicNovelByWillEisner) – anglais. Consulté en janvier 2019.

EISNER, Will. « Contract With God Trilogy: Life on Dropsie Avenue (A) » *internet archive* [en ligne]. 29 juillet 2016, URL : [https://ia801209.us.archive.org > detail > AContractWithGodByWillEisner/](https://ia801209.us.archive.org/detail/AContractWithGodByWillEisner/) - anglais. Consulté en janvier 2019.

THÈME 3. La bande dessinée mondiale

CANIFF, Milton. « Steve Canyon. 1947 » *the ohio state university* [en ligne]. S. d., URL : https://cartoons.osu.edu/digital_exhibits/miltoncaniff/Site_Images/150-Rez/d_2288.jpg - anglais. Consulté en janvier 2019.

CARAN D'ACHE (pseud. d'Émmanuel Poiré). « Sécurité en chemin de fer (La) » (9 décembre 1895) *topfferiana* [en ligne]. Décembre 2008, URL : <http://www.topfferiana.fr/2008/12/les-lundis-de-caran-dache-1/> - français. Consulté en janvier 2019.

CHRISTOPHE (pseud. de Marie-Louis-Georges Colomb). « Famille Fenouillard (La) » (Le Petit Français illustré, 31 août 1989) *loicdauvillier* [en ligne]. URL : <http://loicdauvillier.com/auguste-vimar-2/christophe-georges-colomb-1846-1945/> - français. Consulté en janvier 2019.

GILLRAY, James. « Buonaparte, 48 hours after landing!--Vide John Bulls home-stroke, armed en masse » *prints and photographs online catalog* [en ligne]. Octobre 2009, URL : <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3c12484> - anglais. Consulté en janvier 2019.

GRAY, Harold. « Little Orphan Annie. 9 mars 1936 » *post road magazine* [en ligne]. 2018, URL : <http://www.postroadmag.com/15/criticism/connelly.phtml> – anglais. Consulté en janvier 2019.

GUSTINES, George Gene. « Graphic Books Best Seller List » *artsbeat, new york times blog* [en ligne]. 10 juillet 2009, URL : <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2009/07/10/graphic-books-best-seller-list-july-4/> - anglais. Consulté en janvier 2019.

HERGÉ (pseud. de Georges Rémi). « Tintin au pays de l'or noir » (Le Petit Vingtième. 1940) *tintinomania* [en ligne]. S.d., URL : <https://tintinomania.com/tintin-petit-vingtieme-or-noir-1940> - français. Consulté en janvier 2019.

HAMPSON, Frank. « Dan Dare: Pilot of the Future. 1977 » *the guardian* [en ligne]. 30 octobre 2014, URL : <https://www.theguardian.com/books/2014/oct/30/british-comics-superhero-dan-dare-never-printed-stories-65th-anniversary> - anglais. Consulté en janvier 2019.

LAMB, Bertram J. « Pip, Squeak and Wilfred. 1930 » *the political cartoon* [en ligne]. 2015, URL : <http://www.original-political-cartoon.com/cartoon-gallery/artists/pip-squeak-and-wilfred-1919-1956> - anglais. Consulté en janvier 2019.

- LAW, David. « Beryl the Peril. 1953 » *british comics beryl-the-peril* [en ligne]. 26 septembre 2016, URL : <https://britishcomics.wordpress.com/2016/09/26/beryl-the-peril/> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- LAW, David. « Dennis the Menace. 1951 » *beano* [en ligne]. S. d., URL : <https://www.beano.com/posts/from-the-archives-dennis-the-menace-no-1> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- LEECH, John. « Substance and Shadow » (Cartoon n° 1) *the punch project* [en ligne]. 10 juillet 2009, URL : <http://punchproject.blogspot.com/2009/10/july-dec-1843-p23-substance-and-shadow.html> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- MCCAY, Winsor. « Little Nemo in Slumberland » (New York Herald, Sunday Pages, 21 mars 1909) *comic strip library* [en ligne]. S. d., URL : <http://www.comicstriplibrary.org/display/537> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- MORRIS (pseud. de Maurice de Bevere). « Mine d'or de Dick Digger (La) » (Lucky Luke, vol. 1, 1949) *bang bang lucky luke* [en ligne]. S. d., URL : http://www.bangbangluckyluke.com/albums/detail_album.php?no_album=1# - français. Consulté en janvier 2019.
- O'GALOP. « Vie et aventures du célèbre Bibendum, 1905 » *bibimage* [en ligne]. 2008-2010, URL : http://www.bibimage.com/bibendorama/page/veloto_part1.html - français. Consulté en janvier 2019.
- ROSS, Charles H. et DUVAL, Marie. « Sloper in Search of Dr. Livingstone » (Some Playful Episodes in the Career of Ally Sloper, 1873) *wonderfully vulgar* [en ligne]. S. d., URL : http://www.wonderfullyvulgar.de/a/a_exhibits.html - anglais. Consulté en janvier 2019.
- SWINNERTON, James. « The Little Bears. 1892 » *blue coyote* [en ligne]. S. d., URL : <http://www.bluecoyotegallery.com/JamesSwinnertonart2.htm> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- TINTIN (site officiel de Tintin). « Essentiel à propos de Tintin et Hergé (L') » *tintin* [en ligne]. 2010, URL : fr.tintin.com/essentiel – français. Consulté en janvier 2019.
- TÖPFFER, Rodolphe. « Histoire de Vieux Bois. 1827 » *leonardodesa* [en ligne]. S. d., URL : <http://leonardodesa.interdinamica.net/comics/lds/vb/VieuxBois12.asp?p=12> – français. Consulté en janvier 2019.
- TOURRET, Pat et BUTTERWORTH, Jenny. « Tiffany Jones » (Daily sketch, 21 juillet 1969) [en ligne]. 7 septembre 2008, URL : <https://bearalley.blogspot.com/2008/09/daily-sketch-strips-21-july-1969.html> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- VERDIER, Ed. « Little Annie Rooney. 25 juin 1928 » *jungle frolics* [en ligne]. 23 juillet 2013, URL : <http://junglefrolics.blogspot.com/2013/07/little-annie-rooney.html> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- WAT, John Millar. « Pop » (Daily Sketch, Annuaire 1943) *john adcock* [en ligne]. Août 2008, URL : <http://john-adcock.blogspot.com/2008/08/more-j-millar-watt.html>. - anglais. Consulté en janvier 2019.
- YOUNG, Liman. « Tim Tyler's Luck. 1935 (?) » *alchetron* [en ligne]. 16 mai 2018, URL : <https://alchetron.com/Tim-Tyler%27s-Luck#> - anglais. Consulté en janvier 2019.

THÈME 3. L'État d'Israël et le judaïsme

- FSJU, AKADEM-MULTIMEDIA (création de documents) et GRAND RABBINAT DE France (traduction). « Bible, Prophètes » *sefarim* [en ligne]. S. d., URL : <http://www.sefarim.fr/> - hébreu ; français. Consulté en janvier 2019.
- GOLBERG, Léah. « 'Al 'oto ha-nossé 'atsmo » (Ha-Chomer Ha-Tsa'ir, 8 sept. 1939) *alterman* [en ligne]. S. d., URL : http://www.alterman.org.il/LinkClick.aspx?fileticket=RQGuYLSWd_c=&tabid=97&mid=460 - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- GILOUY DA'AT. « 'Odoteinou » [Notre histoire] *giluydaat* [en ligne]. 2019, URL : <https://www.giluydaat.co.il>. – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- KATZNELSON, Berl. « 'El kor'einou » [À nos lecteurs] (Davar, 1^{er} juin 1925) *proyéqt ben-yehoudah* [en ligne]. 2019, URL : http://benyehuda.org/berl/v02_davar01.html - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- MEDINAT YISRA'EL. « Jérusalem » [Jérusalem] *knesset* [en ligne]. 2002, URL : http://www.knesset.gov.il/laws/special/heb/chok_hashvut.htm - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- OR, Théodor. « Va'adat hariqah mamlakhtit le-virour hitnagchouyot bein koḥot ha-bitahon le-vein 'ezrahim yisra'elim be-ḥodech 'oqtober 2000. Din ve-ḥechbon-noussaḥ maléh » [Commission d'enquête gouvernementale sur les affrontements entre les forces de sécurité et les citoyens israéliens en octobre 2000 ; texte complet du rapport] *mitkadem* [en ligne]. 2003, URL : <http://uri.mitkadem.co.il/vaadat-or/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.

THÈME 4. Histoire du Moyen-Orient

- CLINTON, Bill W. J. « Clinton Proposal on Israeli-Palestinian Peace; Meeting with President Clinton. White House, December 23, 2000 » *the jewish peace lobby* [en ligne]. 2000, URL : http://www.peacelobby.org/clinton_parameters.htm – anglais. Consulté en janvier 2019.
- ÉTAT D'ISRAËL ET RÉPUBLIQUE ARABE D'ÉGYPTE. « Accord-cadre pour l'établissement de la paix au Moyen-Orient conclu à Camp David, avec annexe » (*in* Recueil des traités des Nations unies, 1987, vol. 1 136, n° 17 813) *unts* [en ligne]. 2019, URL : <http://treaties.un.org/doc/Publication/UNTS/Volume%201138/volume-1138-I-17853-French.pdf> - français. Consulté en janvier 2019.
- ÉTAT D'ISRAËL ET ROYAUME HACHÉMITE DE JORDANIE. « Traité de paix entre l'État d'Israël et le Royaume hachémite de Jordanie » (*in* Recueil des traités des Nations unies, 2002, vol. 2 042, I-35325) *unts* [en ligne]. 2019, URL : <http://treaties.un.org/doc/Publication/UNTS/Volume%201138/volume-1138-I-17853-French.pdf> - français. Consulté en janvier 2019.
- GOUVERNEMENT DE L'ÉTAT D'ISRAËL ET OLP. « Déclaration de principes sur des arrangements intérimaires d'autonomie » (Nations unies, Assemblée générale, Conseil de sécurité) *peacemaker* [en ligne]. 2019, URL : https://peacemaker.un.org/sites/peacemaker.un.org/files/IL%20PS_930913_DeclarationPrinciplesnterimSelf-Government%28Oslo%20Accords%29%28fr%29.pdf - français. Consulté en janvier 2019.

- GOUVERNEMENT DE L'ÉTAT D'ISRAËL ET OLP. « Accord relatif à la bande de Gaza et à la région de Jéricho, traduction française » (Nations unies, Assemblée générale, Conseil de sécurité) *unispal* [en ligne]. S.d., URL : https://unispal.un.org/DPA/DPR/unispal.nsf/V_Bloc20/add1page?OpenDocument&Star t=16&Count=50&Expand=24 – français. Consulté en janvier 2019.
- GOUVERNEMENT DE L'ÉTAT D'ISRAËL ET OLP. « Accord intérimaire israélo-palestinien sur la rive occidentale et la bande de Gaza » (Nations unies, Assemblée générale, Conseil de sécurité) *undocs* [en ligne]. 2019, URL : <https://undocs.org/pdf?symbol=fr/S/1997/357> - français. Consulté en janvier 2019.
- ISRAEL MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS. « Background on Israeli POWs and MIAs » *israel ministry of foreign affairs* [en ligne]. 26 janvier 2004, URL : <https://mfa.gov.il/MFA/MFA-Archive/2004/Pages/Background%20on%20Israeli%20POWs%20and%20MIAs.aspx>– anglais. Consulté en janvier 2019.
- ISRAEL MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS. « Israel's Foreign Policy Historical Documents » *isreal ministry of foreign affairs* [en ligne]. 2013, URL : <https://www.mfa.gov.il/> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- NATIONS UNIES. « Procès verbaux officiels et comptes-rendus analytiques, 1947-2019 » (Conseil de Sécurité, Assemblée générale, New York, État de New York, États-Unis : Nations unies, 1947-2019) *research.un* [en ligne]. S.d., URL : <http://www.research.un.org> - français. Consulté en janvier 2019.
- NOBEL PEACE CENTER. « Exhibitions » *nobelprize* [en ligne]. 2014, URL : <https://www.nobelpeacecenter.org/en/exhibitions/cartoons-in-conflict-2> – anglais. Consulté en janvier 2019.
- PARENTS CIRCLE - FAMILIES FORUM. « About us » *theparentscircle* [en ligne]. 2011, URL : <http://www.theparentscircle.com/Exhibition.aspx?ID=10%20&name=Cartoons> – anglais ; hébreu. Consulté en janvier 2019.
- PLO. « The Original Palestine National Charter (1964) » *jewish virtual library* [en ligne]. 1998-2019, URL : <https://www.jewishvirtuallibrary.org/the-original-palestine-national-charter-1964> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- PLO et PALESTINE. « The Palestinian National Charter Resolution of the Palestine National Council, July 1-17, 1968 » *unispal, question of palestine* [en ligne]. S.d., URL : <https://unispal.un.org/DPA/DPR/unispal.nsf/0/B508C2071B4377DB85256CED00716FA3> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- UNRWA. « UNRWA in Figures » *unrwa* [en ligne]. Juillet 2011, URL : <https://www.unrwa.org/userfiles/2011080123958> – anglais. Consulté en janvier 2019.

SOURCES SECONDAIRES

THÈME 1. La bande dessinée hébraïque (israélienne et pré-israélienne)

- Anonyme. « Sipourah chel hots'a'at “Kevin Comics” » [Histoire des éditions Kevin Comics (L')] *reframed memo (?)* [en ligne]. 6 mai 2011, URL : <http://reframedmemo-he.blogspot.com/2011/05/free-comic-book-day-2011.html> - hébreu. Consulté en janvier 2019.

- BEN-GOUR, Na'omi. « Harouzei comics, ha-tsad ha-'aloum be-yétsiratah li-ladim chel léah goldberg » [Bandes dessinées en vers, la face inconnue de l'œuvre pour enfants de Léah Goldberg (Les)] *osu* [en ligne]. 13 décembre 2011 (17 *kislev* 5762), URL : <https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/02000-files/02000227> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- B''Z, Itamar (pseud. d'Itamar Benzaken). « Gsissat ha-fanzinim ke-qedimon le-sof ha-'itounout ha-moudepessèt » [Agonie des fanzines comme bande-annonce de la fin de la presse imprimée (L')] *haaretz* [en ligne]. 29 juillet 2014, URL : <https://www.haaretz.co.il/gallery/erev-rav/1.2389000> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- BASKIN, Sivan. « 40 chanah le-motah chel léah goldberg » [40^e anniversaire de la mort de Léah Goldberg (Le)] *haaretz* [en ligne]. 14 janvier 2010, URL : <http://www.mouse.co.il/gallery/1.3322845> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- DAUM, Hanokh. « Qavim (me'ouyarim) li-dmouto chel ha-mitnakhel hè-hadach » [Traits (illustrés) pour la figure du nouveau colon] *maariv nrg* [en ligne]. 22 décembre 2000, URL : <http://www.nrg.co.il/online/archive/ART97/087.html> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- DIREQTOR, Routi. « Ha-kol raq holèkh lehiyot yotèr garou'a; 'oumi tsad chéni, hi, hayah gam keif, lo? » [Tout ne va aller qu'en empirant ; et d'un autre côté, salut, c'était aussi le pied, non ?] *haaretz* [en ligne]. 21 août 2011, URL : <https://www.haaretz.co.il/misc/1.857482> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ENDERMAN, Nirit. « Ha-'ichah ha-richonah chel ha-comics ha-yisra'éli » [Première femme de la bande dessinée israélienne (La)] *haaretz* [en ligne]. 16 février 2012, URL : <https://www.haaretz.co.il/gallery/art/1.1642772> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Mi-sabraman ve-'ad le-rav chanan » [De Sabraman jusqu'au rabbin Chanan] *agoudah yisra'elit le-mada bidiyoni oule-fantassiyah* [en ligne]. 27 octobre 2001, URL : http://www.sf-f.org.il/sf-f/old_site/story84e6.html?id=164&NewOnly=1 - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Pinhas sadéh kotev comics » [Pinhas Sadéh auteur de bande dessinée] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 14 mars 2003, rectifié le 15 avril 2005, URL : <http://no666.wordpress.com/2003/03/14> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Holot 'adoumim: milhémet yom ha-kippourim ke-sipour comics » [Dunes rouges : la guerre du Kippour comme récit de bande dessinée (Les)] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 10 octobre 2003, URL : <https://no666.wordpress.com/2003/10/10/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Mickey mouse-totsérèt 'erezt yisra'el » [Mickey Mouse *made in* terre d'Israël] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 3 septembre 2004, URL : <https://no666.wordpress.com/2004/09/03> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Roman tourqi: 50 chnot molout chel m. mizrahi » [Roman turec : 50 ans d'édition de M. Mizrahi] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 18 mars 2005, URL : <https://no666.wordpress.com/2005/03/18/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Zot tsipor? Lo! Zéh matoss? Lo!! Zéh 'éliyahou ha-navi: historyat ha-comics harédit » [Est-ce un oiseau ? Non. Est-ce un avion ? Non. C'est Élie le prophète : l'histoire de la bande dessinée « harédit »] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 20 mai 2005, URL : <https://no666.wordpress.com/2005/05/20> - hébreu. Consulté en janvier 2019.

- ESHED, Éli : « “Zbeng”, sidrat ha-téléviziah » [« Zbeng », la série télévisée] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 20 septembre 2005, URL : <http://no666.wordpress.com/2005/09/20> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Parchanout comicsa'it le-yahadout: chaï tcharka ve-baba be-nivkhei ha-historiyah ha-yehoudit » [Commentaire en bande dessinée du judaïsme : Chaï Tcharka et Baba dans les recoins de l'histoire juive] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 12 octobre 2005, URL : <https://no666.wordpress.com/2005/10/12> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Loḥem-‘al ’ivri: ‘alilot gidi gézèr ve-yotsro ya‘aqov ashman » [Supercombattant hébreu : les aventures de Gidi Gézèr et de son créateur Ya‘aqov Ashman (Un)]. *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 5 mai 2006, URL : <https://no666.wordpress.com/2006/05/05/> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Chi‘our be-tanakh le-hercule, miti ha-gibor ha-tanakhi négèd hercule ha-gibor ha-yevani » [Cours biblique pour Hercule, Miti le héros biblique, contre Hercule le héros grec (Un)] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 27 août 2007, URL : <http://no666.wordpress.com/2007/08/27/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ESHED, Éli. « Mi-gidi gézèr le-yosqéh mayor: milhémèt ha-‘atsma’out be-comics » [De Gidi Gézèr à Yosqéh Mayor : la guerre d’Indépendance dans la bande dessinée] *ha-moulti yeqoum chel eli eshed* [en ligne]. 8 mai 2008, URL : <https://no666.wordpress.com/2008/05/08> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- FARBER, Tsahi. « Bitouy qolo chel ha-yaḥid – ḥélèq chéni » [Expression d’une voix unique – partie 2 (L’)] *ha-pinkas* [en ligne]. 13 avril 2011, URL : <http://ha-pinkas.co.il/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- GIORA ROTHMAN ARCHITECTS. « Project » *rothman architects* [en ligne]. S. d., URL : <http://www.rothman-architects.co.il/files/ed1-3.htm> - hébreu ; anglais. Consulté en janvier 2019.
- HA-‘AYIN HA-CHVI‘IT. « Lexicon : Fanzine » *the7eye* [en ligne]. S. d., URL : <https://www.the7eye.org.il/lexicon/48371>- hébreu. Consulté janvier 2019.
- KOBER, Chahar. « Cartooning for peace » *cafe mouse* [en ligne]. 12 juin 2008, URL : <http://cafe.mouse.co.il/topic/475341/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- KUBERBOIM, Rona. « Teḥi medinat tel aviv » [Vive l’État de Tel Aviv] *hair* [en ligne]. 8 mai 2003, URL : <http://www.possibleworlds.co.il/articles/hairDan1.htm> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- MA‘ARAKHAT WALLA! NEWS. « Comics ‘al mitnaḥalim ve-ḥamasniqim » [Bande dessinée sur les colons et des membres du Hamas (Une)] *walla* [en ligne]. 29 octobre 2002, URL : <http://e.walla.co.il/item/301074> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- MANN, Barbara. « Material Visions: The Poetry and Collage of Leah Goldberg’s Native Landscapes » (Journal of Jewish Identities, janvier 2014, vol.7, n°1, p.163-186) *project muse* [en ligne]. S.d., URL : <https://muse.jhu.edu/article/536244> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- NÉGEV, Eilat. « Ha-ḥayim ha-sodiim chel léah goldberg » [Vie cachée de Léah Goldberg (La)] *ynet* [en ligne]. 8 juin 2003, URL : <https://www.ynet.co.il/articles/1,7340,L-2649879,00.html> – hébreu. Consulté en janvier 2019.

- OFRIT, Assaf. « Ha-comics ha-yisra'eli » [Bande dessinée israélienne (La)] *national library of israel* [en ligne]. 28 octobre 2015, URL : <https://web.nli.org.il/sites/NLI/Hebrew/library/Blogs/Pages/Israeli-Comics.aspx> -hébreu. Consulté en janvier 2019.
- RONA'EL, Itamar. « Zbeng ve-hithalnou » [Zbeng et on a commencé] *mako* [en ligne]. 5 juillet 2017, URL : https://www.mako.co.il/culture-books-and-theatre/articles/Article_6ad897e12a80d51006.htm – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- SHAMIR, Yoram. « 'Iparon ha-zahav 2012 - adar darian » [Crayon d'or 2012 - Adar Darian (Le)] *the israeli cartoon museum* [en ligne]. 2012, URL : <http://www.cartoon.org.il/article/eparon6.aspx> - hébreu. Consulté janvier 2019.
- TAMIR, Tali. « Ha-yosséfim chébe-tokheinou: doudou géva ou-dmout ha-paqid » [Joseph qui sont parmi nous, Doudou Géva et le personnage du fonctionnaire (Les)] *tali tamir* [en ligne]. 2012, URL : <http://talitamir.com/catalog/album/166> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- TAMIR, Tali. « Doudou géva, péchèr ha-ḥayim » [Doudou Géva, le sens de la vie] *tali tamir* [en ligne]. 2012, URL : <http://talitamir.com/catalog/album/114> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- WALLA! NEWS. « Li-di'at ḥovevei ha-comics » [Avis aux amateurs de bande dessinée] *walla! news* [en ligne]. 20 février 2003, URL : <http://news.walla.co.il/?w=//35199> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- WALLA! NEWS. « Mahapékhath ha-comics yots'èt la-dérèkh » [Révolution de la bande dessinée débute (La)] *walla! news* [en ligne]. 3 avril 2003, URL : <https://e.walla.co.il/item/371058> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- YETAH, Anat. « Ha-'oman veba-barvaz: zokhrim èt doudou géva be-'ayin ḥarod » [Artiste et le Canard : on se souvient de Doudou Géva à Ayin Harod (L')] *ynet* [en ligne]. 9 février 2015, URL : <http://www.mynetemek.co.il/article/225189> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- YNET. « Ha-nékhès chel routou modan zakhah be-festival angoulême » [Propriété de Routou Modan gagne au Festival d'Angoulême (La)] *ynet* [en ligne]. 3 février 2014, URL : <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4484146,00.html> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- YUDILOVITCH, Mérov. « Michel kichka zakha bi-frass dosh » [Michel Kichka remporte le prix Dosh] *ynet* [en ligne]. 9 décembre 2008, URL : <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3635748,00.html> - hébreu. Consulté en janvier 2019.

THÈME 2. La culture hébraïque juive (non graphique)

- DARR, Yaël. « Léah goldberg ke-yotserèt ve-qova'at ta'am li-ladim » [Léah Goldberg comme auteure et autorité pour le goût des enfants] *haaretz* [en ligne]. 14 janvier 2010, URL : <http://www.mouse.co.il/gallery/1.3328788> – hébreu. Consulté en janvier 2019.
- ENCYCLOPÆDIA JUDAICA. « Gnessi Uri Nissan » *encyclopedia.com* [en ligne]. 2019, URL : <http://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/gnessin-uri-nissan> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- THE INSTITUTE FOR THE TRANSLATION OF HEBREW LITERATURE (ITHL). « Uri Nissan Gnessin » *ITHL* [en ligne]. 2012, URL : http://www.ithl.org.il/page_13637 - anglais. Consulté en janvier 2019.

THÈME 3. La bande dessinée et le judaïsme

- BEZALEL ACADEMY OF ARTS AND DESIGN OF JERUSALEM. « History and Landmarks » *bezalel* [en ligne]. 2019, URL : <http://www.betsalel.ac.il/en/about/landmarks> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- OFRAT, Gid'on. « Ha-ḥazon chel betsalel, 1906-1929 » [Vision de Betsalel, 1906-1929 (La)] *ha-makhon chel gid'on ofrat, arkhiyon textim* [en ligne]. 16 janvier 2016, URL : gideonofrat.wordpress.com/2011/01/16/ - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- OFRAT, Gid'on. « Ha-ratzional chel betsalel hé-ḥadach, 1935-1965 » [Logique du Nouveau Betsalel, 1935-1965 (La)] *ha-makhon chel gid'on ofrat, arkhiyon textim* [en ligne]. 16 janvier 2011, URL : <https://gideonofrat.wordpress.com/2011/01/16/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- OFRAT, Gid'on. « Ha-programah chel ha-'aqémiyah betsalel: 1970 ve-eilakh » [Programme de l'académie Betsalel : depuis 1970 (Le)] *ha-makhon chel gid'on ofrat, arkhiyon textim* [en ligne]. 16 janvier 2011, URL : <http://gideonofrat.wordpress.com/2011/01/16/> - hébreu. Consulté en janvier 2019.

THÈME 4. La bande dessinée mondiale

- Anonyme. « Le livre des morts. Chapelle de Sénousrot, serviteur du vizir » (étape 9 du parcours Osiris) *musée du louvre* [en ligne]. S.d., URL : <https://www.louvre.fr/routes/osiris> - français. Consulté en janvier 2019.
- Anonyme. « Tapisserie de Bayeux » (1066-1082) *musée de bayeux* [en ligne]. S. d., URL : https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/broderie-de-la-reine-mathilde-dite-tapisserie-de-bayeux-65b-cavaliers-normands_broderie-technique_laine-textile_lin-fibre-gallois - français. Consulté en janvier 2019.
- Anonyme. « Biblia pauperum » (1466) *dr jorn gunther rare books ag* [en ligne]. S. d., URL : <https://guenther-rarebooks.com/artworks/9492/> - latin. Consulté en janvier 2019.
- Anonyme. « Codex Mendoza » (1542) *the public domain review* [en ligne]. S. d., URL : <https://publicdomainreview.org/collections/codex-mendoza-1542/> - espagnol. Consulté en janvier 2019.
- Anonyme. « Fukutomi sôshi » (Histoire de Fukutomi) ; (copie de Sanedaka, XVII^e-XIX^e siècle) *l'aventure des écritures* [en ligne]. S.d., URL : <http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/lesecritures/japon/03.htm> - japonais. Consulté en janvier 2019.
- AUPROUX, Agathe et AFP. « Manga “One Piece” dans le “Guinness des Records” (Le) » *livreshebdo* [en ligne]. 16 juin 2015, URL : <http://www.livreshebdo.fr/article/le-manga-one-piece-dans-le-guinness-des-records> - français. Consulté en janvier 2019.
- BNF. « Ligne claire (La) » *maîtres de la bd européenne* [en ligne]. S. d., URL : <http://expositions.bnf.fr/bd/arret/lig.htm> - français. Consulté en janvier 2019.
- BOSSÉNO, Christian-Marc. « Guerre des estampes : circulation des images et des thèmes iconographiques dans l'Italie des années 1789-1799 (La) » *caricatures & caricature* [en ligne]. 15 décembre 2007, URL : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-15960655.html> - français. Consulté en janvier 2019.

- BOUET, Pierre, LEVY, Brian et NEVEUX, François. « Tapisserie de Bayeux : l'art de broder l'histoire, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 1999 » *bayeux museum* [en ligne]. 2004, URL: http://www.bayeuxmuseum.com/une_oeuvre_textile.html - français. Consulté en janvier 2019.
- BOUET, Pierre et NEVEUX, François. « Oeuvre textile, la Tapisserie de Bayeux, tapisserie ou broderie ? (Une) » *bayeux museum* [en ligne]. 2019, URL : http://www.bayeuxmuseum.com/une_oeuvre_textile.html - français. Consulté en janvier 2019.
- CHANTERANNE, David. « Napoléon, une image d'Épinal » *napoleon* [en ligne]. Août-octobre 2003, URL : <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/napoleon-une-image-depinal/> - français. Consulté en janvier 2019.
- CHOJU-JINBUTSU-GIGA. (XI^e siècle) *numerama* [en ligne]. 16 mars 2006, URL : <https://www.numerama.com/pop-culture/152614-ghibli-met-en-video-le-plus-vieux-manga-du-monde.html> – japonais ; français. Consulté en janvier 2019.
- ESTELLE. « Bande dessinée, les revers d'un succès » *celsalab* [en ligne]. 12 avril 2015, URL : <http://celsalab.fr/2015/04/12/trop-de-bd-tue-la-bd/> - français. Consulté en janvier 2019.
- GROENSTEEN, Thierry. « Mise en cause de Paul Winkler (La) » *neuvième art 2.0* [en ligne]. Janvier 1999, URL : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article845> – français. Consulté en janvier 2019.
- GROENSTEEN, Thierry. « Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée » (entrée : « hors-champ ») *neuvième art 2.0* [en ligne]. 2015, URL : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article980> – français. Consulté en janvier 2019.
- GUILBERT, Xavier. « Vertigo, signes des temps » *du9* [en ligne]. Mai 2008, URL : <https://www.du9.org/dossier/signes-des-temps/> - français. Consulté en janvier 2019.
- HOKUSAI, Katsushika. « Hokusai manga » (1815) *loraine furter* [en ligne]. 13 septembre 2015, URL : <https://lorainefurter.net/readme/readme-hokusai.html> – japonais ; anglais. Consulté en janvier 2019.
- KABASHIMA, Katsuchi. « Shōchan No Boken » [Aventures de Shō-Chan (Les)] (1923, in Asahi Graph) *marsam* [en ligne]. 4 mai 2016, URL : <http://marsam.graphics/shochan-no-boken/> - japonais ; français. Consulté en janvier 2019.
- KORKIS, Jim. « Dell and Disneyland: When Disneyland Sold Comic Books » *mouse planet* [en ligne]. 10 juin 2015, URL : https://www.mouseplanet.com/11039/Dell_and_Disneyland_When_Disneyland_Sold_Comic_Books - anglais. Consulté en janvier 2019.
- KYÔDEN, Santô. « Shiji no Yukikai » [Échanges des quatre saisons] *what is manga? 21. okamoto ippei, or another new manga* [en ligne]. 31 août 2013, URL : <https://whatismanga.wordpress.com/2013/08/31/21-okamoto-ippei-or-another-new-manga/> - anglais ; japonais. Consulté en janvier 2019.
- MAISON IMAGES D'ÉPINAL. « 220 ans d'images » *maison images d'épinal* [en ligne]. S. d., URL : <https://www.imagesdepinal.com/content/7-un-peu-d-histoire> - français. Consulté en janvier 2019.
- New York Times*. « A Pioneer in Journalism: The Busy Life of Benjamin Henry Day, Death of the Founder of the New York "Sun" "Sun": at his Home in this City Yesterday » *nytimes* [en ligne]. 22 décembre 1889, URL : <http://query.nytimes.com/mem/archive>

free/pdf?res=9C0CE1DE1E30E633A25751C2A9649D94689FD7CF – anglais. Consulté en janvier 2019.

ORY, Pascal. « Mickey go home! Désaméricanisation de la bande dessinée, 1945-1950 (La) » (1981) *neuviemeart 2.0* [en ligne]. 2015, URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article842> - français. Consulté en janvier 2019.

PECCATTE, Patrick. « Bande dessinée et la Tapisserie de Bayeux [1/2] – Pour une épistémologie de la comparaison (La) » *déjà vu* [en ligne]. Février 2018, URL : <http://dejavu.hypotheses.org/2908> – français. Consulté en janvier 2019.

PETOLESCU, Constantin C. « Guerre dacique de l'Empereur Trajan (La) » (*In* Dossiers d'Archéologie, « Trophées romains et colonne trajane ». n° 359) *editions saton* [en ligne]. Septembre-octobre 2013, URL : https://www.dossiers-archeologie.com/numero-359/trophees-romains-colonne-trajane/colonne-trajane-architecture-decor.34348.php#article_34348 - français. Consulté en janvier 2019.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE. « Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse » *legifrance* [en ligne]. 2019, URL : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000878175> – français. Consulté en janvier 2019.

TATSUMI, Yoshihiro. « Yoru aruku rou ningyou 1956 » [Poupée de cire qui marche le soir (La)] *paul gravett* [en ligne]. 8 mars 2015, URL : <http://www.paulgravett.com/articles/article/yoshihirotatsumi> – japonais ; anglais. Consulté en janvier 2019.

THÈME 5. Histoire du Moyen-Orient

AFP. « Tension in Bethlehem on Christmas Eve » *christusrex* [en ligne]. 24 décembre 1996, URL : <http://www.christusrex.org/www2/news-old/12-96/hl12-24-96.html> - anglais. Consulté en janvier 2019.

B'TSELEM (The Israeli Information Center for Human Rights in the Occupied-Territories). « Fatalities in The First Intifada » *b'tselem* [en ligne]. 2001 (?), URL : http://www.btselem.org/english/statistics/first_Intifada_Tables.asp - anglais. Consulté en janvier 2019.

BRITISH COUNCIL, TINSLEY, Teresa et BOARD, Kathryn (eds.). « Languages For The Future: Which Languages The UK Needs Most and Why » *britishcouncil* [en ligne]. 2014, URL : <https://www.britishcouncil.org/sites/default/files/languages-for-the-future-report> - anglais. Consulté en janvier 2019.

HARDY, Michaël. « L'UNRWA et son personnel » (Annuaire français de droit international, 1962, vol. 8) *persee* [en ligne]. 2005-2019, URL : https://www.persee.fr/doc/afdi_0066-3085_1962_num_8_1_988 - français. Consulté en janvier 2019.

HAREL, Amos et PFEFFER, Anshel. « Shin Bet Chief: Israel Got Best Security Terms Possible in Shalit Swap Deal » *haaretz* [en ligne]. 12 octobre 2011, URL : <http://www.haaretz.com/israel-news/shin-bet-chief-israel-got-best-security-terms-possible-in-shalit-swap-deal-1.389551> - anglais. Consulté en janvier 2019.

ISSEROFF, Ami. « The Palestine Riots and Massacres of 1929 » *zionism and israel information center* [en ligne]. 2005, URL : http://www.zionism-israel.com/Palestine_Massacre_riots_of_1929.htm - anglais. Consulté en janvier 2019.

- JPOST.COM STAFF. « Palestinians Want to Kidnap More IDF Soldiers » *jpost* [en ligne]. 25 avril 2007, URL : <https://www.jpost.com/middle-east/hamas-planning-to-kidnap-more-israeli-soldiers> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- JMCC (Jerusalem Media Communication Centre). « Public Opinion Pools on Palestinian Attitude » *Jmcc* [en ligne]. 2019, URL : <http://www.jmcc.org>, entrée Pools – anglais. Consulté en janvier 2019.
- NAKHLEH, Issa. « Encyclopedia of the Palestine Problem » (vol. 1, 1991) *palestine-encyclopedia* [en ligne]. 2019, URL : <http://www.palestine-encyclopedia.com> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- NATIONS UNIES. « Résolutions adoptées par le Conseil de sécurité et l'Assemblée générale » (1947-2019) *dag hammarsköld bibliothèque* [en ligne]. 2019, URL : <http://www.research.un.org> - français. Consulté en janvier 2019.
- PALESTINE FACTS. *Palestine facts* [en ligne]. 2011, URL : <http://www.palestinefacts.org> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- PALESTINIAN INDEPENDENT COMMISSION FOR CITIZEN RIGHTS. « Over 600 Palestinians Killed in Internal Clashes Since 2006 » *ynet* [en ligne]. 6 juin 2006, URL : <http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3409548,00.html> – anglais. Consulté en janvier 2019.
- PASSIA (The Palestinian Academic Society for the Study of International Affairs) « Maps ». *passia* [en ligne]. 2019, URL : <http://www.passia.org/maps.htm> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- RICHARD, Jean. « Note sur l'archidiocèse d'Apamée et les conquêtes de Raymond de Saint-Gilles en Syrie du Nord » *persee* [en ligne]. S.d., URL : https://www.persee.fr/doc/syria_0039-7946_1946_num_25_1_4449 - français. Consulté en janvier 2019.
- RODINSON, Maxime. « Peuple arabe, définition, extension, statistique (Le) » *encyclopedia universalis* [en ligne]. S.d., URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedia/arabe-monde-le-peuple-arabe/1-definition-extension-statistique/> - français. Consulté en janvier 2019.
- SASCHMEMANN, Serge. « Hamas Sheik Back in Gaza After Touring Arab Capitals » *newyorktimes* [en ligne]. 25 juin 1998, URL : <http://www.nytimes.com/1998/06/25/world/hamas-sheik-back-in-gaza-after-touring-arab-capitals.html> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- SEDAN, Gil. « Israel Coca-Cola, Sales Thinning Out After Scare » *jweekly* [en ligne]. 17 juillet 1998, URL : <https://www.jweekly.com/1998/07/17/israel-coca-cola-sales-thinning-out-after-scare> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- UNITED NATIONS, UNISPAL, DIVISION FOR PALESTINIAN RIGHTS. « Developments Related to the Middle East Peace Process n° 10 » *unispal* [en ligne]. Février 1997, URL : <https://www.un.org/unispal/document/auto-insert-209157> – anglais. Consulté en janvier 2019.
- USAID (The Agency for International Development). « U.S. Overseas Loans and Grants, Obligations and Loan Authorizations » (The Greenbook, 1946-2017) *qesdb* [en ligne]. 2019, URL : <http://qesdb.usaid.gov> - anglais. Consulté en janvier 2019.

THÈME 6. L'État d'Israël et le judaïsme

- ALPEROVITZ, Li'or. « Ha-'itonout' hé-ḥarédit métsigah: 'alilot' rigoul ve-comics » [Presse « haredit » présente : récits d'espionnage et bandes dessinées (La)] *haaretz* [en ligne]. 27 septembre 2009, URL : <http://www.haaretz.com/hasite/spages/1117051.html> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- BBC NEWS. « OECD Members Vote Unanimously to Invite Israel To Join » *bbc* [en ligne]. 10 mai 2010, URL : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8672304.stm> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- GREILSAMMER, Ilan. « Groupes politiques marginaux en Israël. Caractéristiques et fonctions, (Les) » (Revue française de science politique, 1981) *persee* [en ligne]. 2005-2019, URL : https://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1981_num_31_5_393983 - français. Consulté en janvier 2019.
- KELNER, GIL. « Ma'arakhat "Gilouy Da'at": 'eifo ḥouch ha-houmor chel ha-datiim light » [Rédaction de *Gilouy Da'at* : où est le sens de l'humour des religieux *light* ?] *srugim* [en ligne]. 28 octobre 2012, URL : <https://www.srugim.co.il/37063> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- SAGUI BIZAWA, Eyal. « Jews Were Expelled From Egypt. But Can We Talk About "The Expulsion of The Jews?" » *haaretz* [en ligne]. 10 septembre 2017, URL : <https://www.haaretz.com/middle-east-news/egypt/.premium.MAGAZINE-jews-were-expelled-from-egypt-but-can-we-talk-about-the-expulsion-of-the-jews-1.5449464> - anglais. Consulté en janvier 2019.
- SCHEINMANN, Gabriel M. « Israel and Economic Liberalization » *new society* [en ligne]. 9 juillet 2008, URL : <https://newsociety07.wordpress.com/2008/07/09/israel-and-economic-liberalization> - anglais. Consulté en janvier 2019.

7. DIVERS

- LE GALLOCH, Annie. « Bande dessinée et apprentissage de récit au cours préparatoire » *persee* [en ligne]. S. d., URL : https://www.persee.fr/doc/reper_0755-7906_1975_num_30_1_1333 - français. Consulté en janvier 2019.
- SIFRIYAH HA-LE'OUMIT et 'OUNIVERSITAT TEL AVIV, 'ITONOUT YEHOUDIT HISTORIT, HISTORICAL JEWISH PRESS. « Davar » *ha-sifriyah ha-leoumit* [en ligne]. S. d., URL : <http://web.nli.org.il/sites/jpress/hebrew/pages/davar.aspx> - hébreu. Consulté en janvier 2019.
- UNESCO. « Index translationum » *unesco* [en ligne]. 2016, URL : <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=5&nTyp=min&topN=50> – anglais. Consulté en janvier 2019.
- VERNE, Jules. « Voyages extraordinaires » (1863-1919) *unesco* [en ligne]. 2012, URL : <http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=5&nTyp=min&topN=50> – français. Consulté en janvier 2019.

INDEX

A

ACHE, Jean, 48
ACTUS TRAGICUS, 152, 163, 168
ADAMS, Neal, 61, 98
AGNON, Shay, 191, 343
ALON, Yig'al, 396
ALPHER, Rogel, 186
ALTERMAN, Nathan, 114, 121, 190, 191
AMATSIAH, Yariv, 5, 135, 371, 472, 534
AMIN, Ido, 147, 149, 151
ARAFAT, Yasser, 32, 33, 34, 205, 207, 208, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 240, 241, 371
ARBEL, M., 175, 179
ARBUTHNOT, John, 131
ARDON, Mordekhay, 76, 77, 78, 80, 87
ARGAMAN, Chmou'el, 179
ARIF, Orit, 89, 161, 168
ASHMAN, Ya'aqov, 129, 132, 133, 134, 137, 138, 143, 243, 356, 358, 380, 382, 390, 454, 472, 474
AVNERI, Ouri, 126, 127, 131

B

BARKS, Carl, 59
BECK, Clarence, 58
BÉGIN, Menahém, 145, 349
BEHEIRAV, 149
BELLUS, Jean, 48
BEN GOURION, David, 100, 181, 242, 301, 381, 395, 458
BEN-YÉHOUDAH, Éli'ézer, 14, 69, 189
BERNADOTTE, Folke, 126
BERTARELLI, Achille., 502
BETSALEL, 70, 71, 73, 76, 139, 140, 149, 152, 154, 157, 158, 169, 189, 191, 242, 243, 296, 303, 343, 455, 456, 459, 462, 471
BEYER, Mark, 152
BICHMAN, Dovid, 355
BILAL, Enki, 50
BONAPARTE, Napoléon, 44
BOUET, Pierre, 524
BRÉTÉCHER, Claire, 50
BUDKO, Yossef, 76, 77, 80
BULLOCK, William, 54
BURGOS, Carl, 58
BURNS, Charles, 157
BUSCEMA, John, 61
BUSCH, Wilhelm, 44, 45, 46, 110, 183

C

CABU, 49
CALVO, 47

CANDIDE, Rose, 46
CANIFF, Milton, 59
CAPP, Al, 57
CARAN D'ACHE, 46
CARMELI, Avner, 383
CHLONSKI, Avraham, 70, 104, 184, 190
CHOCHAN, Éven, 104, 184
CHRISTOPHE, 46
CIZIQ, Milkah, 88
CLINTON, Bill, 158, 222, 223
CONIETZKO, Bryan, 165
COSEY, 53
CRUMB, Robert, 61, 157, 188

D

DAENINCKX, Didier, 50
DARIAN, 136, 188, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 378, 471, 472, 474
DAVIS, Phil, 57
DE MOOR, Bob, 52
DEL DUCA, Cino, 47, 49
DERIB, 53
DICKSTEIN, Acher, 136, 137, 138, 141, 142, 380, 473
DIRKS, Rudolph, 55
DISNEY, Walt, 47, 162, 184
DITKO, Steve, 61
DOSH, 109, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 140, 148, 156, 157, 191, 254, 266, 268, 347, 352, 471
DRINGENBERG, Mike, 64
DUCTE, Robert, 48

E

EISNER, Will, 59, 63, 91, 92, 93, 94, 95
ÉLI VE-GOLD, 178
ÉLICHÉVA, 5, 129, 133, 136, 137, 138, 141, 142, 356, 357, 358, 359, 366, 380, 381, 454, 472, 534
ELITsour, Ouri, 341
ELLENBOGEN, Amos, 149, 151
ÉLON, Mordekhay, 138
EMCHEH, 135
ENGELMAYER, Zé'ev, 149, 151, 160, 181, 182, 186
ESHED, Eli, 296, 342, 379, 382, 387, 394
ÉTIENNE, Robert., 42
EVERETT, Bill, 58

F

F'MURR, 50
FALK, Lee, 57
FARBER, Tsahi, 88, 110, 126, 134, 141, 250
FAUCHE, Xavier, 54
FEIFFER, Jules, 152
FEUCHTENBERGER, Anke, 163
FINGER, Bill, 58, 59

FINK, Ouri, 5, 149, 150, 151, 153, 155, 160, 170, 186,
249, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304,
306, 307, 308, 309, 310, 311, 318, 320, 326, 329, 331,
334, 335, 368, 373, 460, 461, 467, 471, 534
FORTON, Louis, 46
FOSTER, Hal, 57
FOX, Gardner, 58, 61, 63
FRANQUIN, 45, 53, 455
FRIEDMAN, Myrah, 152, 168
FROST, Arthur Burdett, 56

G

GAFNI, Shraga, 132, 179, 383
GAINES, Max, 56, 89
GAINES, William, 61
GAMZOU, Yossi, 186
GÉBÉ, 50
GELBART, Dan, 129
GÉVA, Doudou, 29, 140, 146, 149, 151, 241, 242, 243,
244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254,
255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265,
266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 291, 292, 472, 475
GEWIRTZ-STEKELIS, Binah, 171
GILAD, Zeroubavel, 120
GILLRAY, James, 45
GIOTTO, 42
GIRAUD, Jean, 49
GLENDON VE-ISABELLA, 181
GLICK, Chifra, 177
GOLDBERG, Léah, 5, 13, 29, 70, 105, 106, 107, 108,
109, 110, 111, 113, 114, 116, 120, 122, 125, 129, 164,
170, 190, 191, 467, 471, 475, 534
GOREY, Edouard, 152
GOSCINNY, René, 49, 54, 144, 340, 342, 344
GOTLIB, 49
GOTTFREDSON, Floyd, 56
GOUR, Dorit Maya, 168
GOYA, Francisco, 43
GRATON, Jean, 53
GREG, 49
GROSS, Ya'aqov, 243
GROSZ, George, 151
GUÉDIGUIAN, Robert, 50
GUTMAN, Nahoum, 29, 70, 108, 134, 184, 244, 249,
379

H

HA-'AM, 'Ahad, 73
HABAS, Brakhah, 107
HA-NAGID, Chmou'el, 176
HANUKA, Assaf, 27, 50, 70, 470
HANUKA, Tomer, 70, 470
HEARST, William Randolph, 54
HERGÉ, 46, 51, 52, 53, 178, 305, 455, 458, 459
HERIMAN, George, 56
HERZL, Théodor, 14, 72, 74, 84
HITLER, Adolph, 117, 130, 462
HOGARTH, Burne, 57
HOGARTH, William, 45
HOURGIN, Ya'aqov, 102

HYMAN, Chochana, 108

I

INNOCENTI, Roberto, 178

J

JACOBS, Edgar P., 51, 52, 53
JAMIESON, Victoria, 166, 188

K

KADMAN, Bo'az, 181
KANE, Gil, 61, 305
KATZ, Avner, 182
KATZ, Chmou'el, 108, 140, 151, 262, 391, 392, 475
KEICH, Dovi, 161
KEMPINSKI, Tsipah, 244, 248, 249, 250, 251, 252, 253,
262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 271
KEPPLER, Joseph, 54
KERMAN, Dani, 182
KIBUISHI, Kazu, 165, 187
KICHKA, Michel, 303, 454, 455, 456, 457, 458, 459,
460, 461, 462, 463, 464, 465, 466
KIETH, Sam, 64
KIRBY, Jack, 58, 61, 63
KIRSCHEN, Ya'aqov, 5, 199, 200, 201, 202, 203, 204,
208, 215, 216, 225, 229, 232, 234, 237, 240, 241, 242,
472, 534
KISHON, Éfraïm, 29, 126, 250, 253, 475
KOLTON, Batyah, 152, 168
KUBERT, Joe, 60
KURTZMAN, Harvey, 61

L

LAMPERT, Harry, 58, 63
LANSKI, Meyer, 96
LANTZ, Walter, 59
LAPID, Tommy, 126
LARSEN, Erik, 64
LARSON, Gary, 151
LAUDY, Jacques, 53
LAUTNER, Georges, 50
LAVI, Gil, 181
LE CORDIER, Georges, 46
LÉTURGIE, Jean, 54
LEVI-STRAUSS, Claude, 35
LIBERATORE, Tanino, 50
LIQUOIS, Auguste, 47, 48
LONDON, Daniella, 186
LUIZADA, Avigdor, Renzo, 137, 171
LUKS, Georges B, 55

M

MACMANUS, George, 56
MAHR, Aryeh, 176
MALE, Emile, 503
MARCINELLE (École de), 53
MARMARI, Hanokh, 244, 249, 260, 270

MATARASSO, Nir, 181
MAYER, Sheldon, 98
MCCAY, Winsor, 52, 56
MCDUGALL, Walter, 55
MENAHEM, H., 136
MENDOZA, Antonio De, 43
MÉRIMÉE, Prosper, 136
MESSMER, Oto, 56
MÉZIÈRES, Jean-Claude, 49
MODAN, Routou, 27, 154, 164, 168, 169, 170, 186, 467,
468, 469, 475
MOEBIUS, 50, 157
MOORE, Alan, 303
MOORE, Ray, 57
MORRIS, 54
MOSSINSOHN, Yig'al, 125, 253, 272, 273, 275, 282,
295, 305, 379, 383, 387, 391, 392
MOULTON MARSTON, William, 59

N

NADAN, No'am, 151
NASSER, Gamal Abdel, 122, 358, 365, 366
NAVON, Arié, 5, 13, 70, 110, 111, 112, 113, 115, 116,
117, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 129, 132, 137, 148,
164, 170, 184, 188, 189, 190, 191, 192, 243, 467, 471,
474, 534
NÉTANYAHOU, Benjamin, 158, 215, 218, 308
NETZER, Michael, 89, 90, 91, 98, 157, 187, 303, 394,
471
NEVEUX, François, 524
NIV, Kobi, 247, 250, 254, 255, 261, 272, 291
NODELL, Mart, 59
NORTIER, Lucien, 48
NUSKO, 155, 161, 165

O

OFEK, Ouri'el, 126, 135, 139, 193, 198
ONU, Organisation des Nations unies, 21, 26, 206, 361
ORBACH, Ouri, 90, 341, 345
OREN, Amos, 155, 305
OREN, Dan, 135
OUNGAR, Éfi, 29, 171, 172, 173
OUTCAULT, Richard Felton, 55

P

PALANT, Dany, 133, 136, 138, 185, 380
PARKER, Bill, 58
PAZ-KLAPP, Michal, 166
PELLERIN, Jean-Charles, 44
PELLOS, 47
PETER, H. G., 59
PEYO, 53
PICASSO, Pablo, 243
PILKEY, Dav, 165, 188
PINCHON, Joseph, 46
PINKUS, Yirmi, 88, 139, 140, 151, 152, 170, 186
POÏVET, Raymond, 49
PRATT, Hugo, 49

R

RABIER, Benjamin, 52
RABIN, Yitshaq, 224, 225, 270, 308, 310
RATOSH, Yonatan, 132
RAYMOND, Alex, 57, 59, 142
REISER, 50
RENNERT, Itsiq, 149, 151, 152, 160
RESHEF, Nimrod, 297, 306, 394
RICE BURROUGHS, Edgar, 57, 185, 379
ROMMEL, Erwin, 119
ROTH, Chmou'el, 175
ROTHMAN, Giora, 382, 384, 385, 386, 387, 388, 389,
390, 391, 392, 393, 394, 407, 420, 453, 454, 471, 472
ROTNER, Liat, 161
ROUX, Georges, 42

S

SACCO, JOE, 152
SADÉH, Pinhas, 30, 169, 356, 365, 366, 386, 394, 396,
454, 475
SADÉH, Yitshaq, 393
SAINT-OGAN, Alain, 46, 52
SANDLER, Wladik, 310
SANDY, Amitay, 163
SATRAPI, Marjane, 50
SCHATZ, Boris, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 189, 343
SCHLOSS, Rout, 87, 108
SCHNEERSON, Yossef, 97
SCHULZ, Charles, 38, 45, 61, 149, 240
SCOLA, Ettore, 128
SÉGAL, Yo'av, 163
SEGAR, Elzie, 57, 151
SFAR, Joann, 50
SHADMI, Koren, 303
SHAHAR, Yossi, 173, 174, 187
SHARON, Youval, 168
SHEFER, Tamir, 181, 249
SHILOH, Ya'akov, 186
SHILONI, Gayu, 308
SIMON, Joe, 58
SMITH, Jeff, 167, 187
SMITH, Matthew J, 94
SMITH, Sidney, 57
SOURIAU, Jacques, 48
SPIEGELMAN, Art, 64, 181, 188, 309, 463
STEINBERG, Saul, 140
STERN, Friedel, 87, 139, 140, 165, 168, 169, 471, 475
STERN, Yossi, 81, 87, 129, 140, 186, 243
SULLIVAN, Pat, 56
SWINNERTON, James, 55
SYTIN, Ivan, 44

T

TADHAR, David, 125
TAMBOURINI, Stefano, 50
TAMIR, Tali, 248, 249, 251, 252, 253, 265, 271
TAMMOUZ, Benjamin, 132, 134, 141
TAN-PAY, Yechohou'a, 125

TCHARKA, Chaï, 297, 310, 333, 339, 340, 341, 342,
344, 345, 346, 347, 348, 352, 353, 467, 471, 474
TELGEMEIER, Raina, 166, 188
THOMPSON, Jill, 64
TIBET, 53
TÖPFFER, Rodolphe, 38, 44, 45, 46, 54, 65
TSABAR, Chim'on moché, 244

U

UDERZO, Albert, 45, 144, 340
UNGERER, Tomi, 151

V

VAN MELKEBEKE, Jacques, 53
VANDERSTEEN, Willy, 52
VARENNE, Alex, 50
VOS, Gail De, 94

W

WAGENBRETH, Henning, 163
WEIZMANN, Hayim, 73, 330
WINKLER, Paul, 47, 49

Y

YAFÉH, Emmanuel, 103, 104, 121, 144
YATSIV, Yitshaq, 107, 109
YOUNG, Chic, 57, 61
YOUNG, Lyman, 57

Z

ZADOK, Érez, 161
ZUS, 88, 164
ZYGELMAN, Dov, 138, 169, 381, 382, 383, 384, 385,
386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 439, 441,
445, 453

ANNEXES

ANNEXE I. LE MONDE DE LA BANDE DESSINÉE

- I. LA BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE : ARTISTES ET ŒUVRES ÉTUDIÉS (CORPUS DE TRAVAIL)
- II. LA BANDE DESSINÉE HÉBRAÏQUE : UNE HISTOIRE VISUELLE DE 1935 À NOS JOURS
- III. LA BANDE DESSINÉE : RACINES ET HISTOIRE D'UN MÉDIUM
- IV. GLOSSAIRE

ANNEXE II. APPROCHE HISTORIQUE, SPATIALE ET STATISTIQUE

- I. CHRONOLOGIE
- II. TEXTES FONDAMENTAUX
- III. CARTES
- IV. STATISTIQUES

Résumé

La bande dessinée hébraïque, entre médium transnational et singularité locale : la représentation de l'Arabe palestinien de 1934 à nos jours

La bande dessinée hébraïque émerge au milieu des années trente dans la Palestine mandataire anglaise. Les rares artistes travaillant dans ce domaine servent le projet national juif (sioniste) par conviction, notamment le premier bédéiste, Arié Navon, et l'auteur de récits pour enfants, la poétesse Léah Goldberg. La bande dessinée locale se réapproprie les codes narratifs du genre, importés d'Europe et des États-Unis, agrégeant les composantes graphiques universelles aux singularités juives hébraïques. D'un statut marginal avant 1948, elle s'affiche dans la presse israélienne des années 1970 et alimente, vingt ans plus tard, un marché qui, à l'échelle locale, devient assez rentable, grâce à une politique de traduction des grands éditeurs et la sortie locale des films de super-héros à gros budgets.

Les bédéistes israéliens forment un groupe numériquement très réduit. Un ou deux artistes seulement - Ouri Fink principalement - vivent de leur art sans recourir à des activités annexes (caricature, illustration, enseignement). La bande dessinée s'institutionnalise dans les années 2000 (expositions, festival, prix).

Le parcours humain et professionnel de l'artiste influe et déteint sur les choix esthétiques et idéologiques privilégiés dans son œuvre. La bande dessinée hébraïque est à l'image de la société où il vit, laquelle par ses normes, autorise (ou non) sa diffusion. Étudier la représentation de l'Arabe qu'elle véhicule, c'est repérer les contours d'un stéréotype visuel émergeant au fil des œuvres publiées. L'artiste invente un personnage [l'Arabe], fruit de son imagination et de sa transposition graphique, en accord avec les spécificités du récit en bandes dessinées. Essentiellement faire-valoir du héros juif israélien, dans un récit destiné le plus souvent à le mettre en valeur, l'Arabe est un test destiné à mesurer chez lui sa bravoure et sa détermination à ne plus connaître le destin d'une victime. Le rapport au judaïsme de l'artiste oriente en outre sa représentation de l'Arabe (sionisme socialiste d'Arié Navon, sionisme « classique » de Giora Rothman, judaïsme laïque d'Ouri Fink, orthodoxie juive de Chay Tcharka, etc.)

Le personnage de l'Arabe est catégorisé positif, neutre, négatif selon les images auxquelles il est associé. Stéréotypé négatif, il incarne dans les séries des années 1930 à 1945, voire dans les années 1950, l'ennemi que le jeune héros juif (Yo'av Ben Halav, Gidi Gézér, etc.) doit vaincre. Facilement défait malgré ses « coups tordus », il fait ressortir les qualités de son adversaire juif servant le projet national en terre d'Israël (force, robustesse, inventivité, perspicacité et intelligence). La dévalorisation des qualités de l'Arabe face au « super-héros » juif rappelle celle repérable dans les collections de livres pour enfants et la jeunesse, « Hassam'bah » et « Danidin », notamment.

La négativité du personnage de l'Arabe ressort de sa capacité de porter préjudice à la vie et au développement des Juifs (Arié Navon, Ya'aqov Kirchen). Sa foi en son groupe et son idéal sont faibles, moindre tout du moins que ceux de son adversaire juif dans les siens. Se rendant souvent sans combattre, il représente un danger dont il est possible souvent de venir à bout, sans faire usage de ses armes, parfois simplement à mains nues. Le déni de son identité se traduit par l'absence presque totale de mots écrits et prononcés empruntés à sa langue maternelle, l'arabe, au profit d'une réponse par le silence ou l'usage de l'hébreu, la langue de l'ennemi ou parfois du collègue (bande dessinée comique). Forte composante de la stéréotypie négative, celle-ci montre l'Arabe diminué car ne s'adressant pas à son camarade ou à son concitoyen dans un idiome commun. Il n'est donc pas identifiable par la langue, ni mis sur un pied d'égalité avec le personnage juif, en tant qu'être parlant.

L'Arabe (palestinien et autre) n'est jamais représenté, pour l'essentiel des séries analysées, entouré par sa famille (femmes, enfants), dans la bande dessinée historico-militaire, exception faite de la série *Le fantôme d'Hirbêt al-Djatt* (Giora Rothman). Cette composante constitue une ligne de partage des eaux avec la bande dessinée comique. L'Arabe personnifie l'adversaire contre lequel il est légitime, même pour un enfant, d'employer les armes. À aucun moment ou presque, sa mort ne fait l'objet d'une discussion entre personnages juifs. Il symbolise le « Eux » face au « Nous ». Même considérée sous un angle naïf et enfantin, l'Arabe est la menace contre laquelle le groupe juif doit se défendre, une attitude qui prime sur toute considération morale. Le « visuel » arabe est à l'occasion associé au « visuel » nazi afin de brouiller dans l'esprit du jeune lecteur, la spécificité de ces deux projets, hostiles chacun à sa manière au judaïsme. La mention d'un fait historique réel est un moyen de décrédibiliser la valeur du projet nationaliste arabo-palestinien. La dimension négative du stéréotype visuel empêche au final le lecteur juif de s'identifier aux caractéristiques physiques et au destin du personnage arabe, tel qu'il est raconté dans la série.

Les stéréotypies positives de l'Arabe palestinien (*Zbeng! 3* d'Ouri Fink, 1991 ; *Au-delà de la ligne* de Chaï Tcharka, 2008) sont des exceptions remarquables et ambiguës, qui confirment la domination des images à caractère négatif dans ce domaine. À rebours de celles-ci, l'Arabe contribue à définir un futur humain commun et judéo-arabe. La stéréotypie positive de l'Arabe décelable dans *Ahlan et Sahlan* (Doudou Géva, 1981) est d'un autre ordre. Elle vise à subvertir les normes de l'idéologie sioniste par la parodie et la satire. La rencontre judéo-arabe se fait dans ces séries ailleurs que sur le champ de bataille. Certaines qualités prêtées à un protagoniste arabe le font basculer de manière inattendue dans la stéréotypie positive. Le lecteur peut très provisoirement le considérer avec respect, se mettre à sa place et s'identifier à lui. Il peut représenter un instrument de la survie juive. (Giora Rothman, *Yosqéh Mayor*, 1972-3).

La stéréotypie produite par les artistes (Arié Navon, Élichéva, Darian, Doudou Géva) illustrant des récits écrits par des romanciers et satiristes est orienté par les choix esthétiques et idéologiques de ces derniers (Pinhas Sadéh, Ya'aqov Ashman, Sarbaq). Bien que l'impact visuel, instantané, leur est dû, il reste bridé par les canevas et contenu du récit fixés par leur auteur.

Par-delà la nature négative et positive du stéréotype, les traits physiques du personnage ne sont quasiment jamais déformés dans des proportions qui excèdent certaines conventions caricaturales. Les séries *Dry Bones* (Ya'aqov Kirchen) et *Tsoutsiq ou le secret du château d'Ismail El-Badr* (Élichéva / Yariv Amatsiah) constituent à cet égard des exceptions notables. La crédibilité du personnage n'est jamais entamée, en particulier dans la bande dessinée historique et de guerre, dessinée le plus souvent avec un luxe de détails réalistes. La composante caricaturale sert à moquer le personnage de l'Arabe dans la bande dessinée comique.

La stéréotypie de l'Arabe repose beaucoup sur le référent culturel que constitue l'attribut vestimentaire (*agal* noir, blanc, à pois, etc. ; kéfieh généralement blanc). Un kéfieh maintenu sur le crâne par un *agal* noir chez un soldat arabe en uniforme signifie ainsi une identité communautaire, étrangère à la polarisation de l'image (positive ou négative) à laquelle elle est associée. Physiquement, il porte à de très nombreuses reprises une moustache noire et fournie, le plus souvent courte. De son visage, fréquemment anguleux, ressortent essentiellement un grand nez et des sourcils noirs souvent broussailleux. Le prénom désignant l'Arabe contribue à schématiser une certaine stéréotypie de celui-ci dans l'esprit du lecteur et spectateur. Il se prénomme régulièrement Ahmed ou Youssouf.

Dans un contexte de guerre, le personnage de l'Arabe échappe difficilement à une catégorisation majoritairement négative car il symbolise souvent l'ennemi réel (ou imaginaire) du groupe national juif et de son pays. La diffusion de son image dépend du média qui la véhicule. Le stéréotype positif créé par Ouri Fink et plus paradoxalement par Chaï Tcharka, malgré le poids dont ils pèsent dans la bande dessinée israélienne des années 1980-2000, qui permet sa diffusion, impacte peu. La place occupée par ce médium dans le champ culturel israélien est en effet marginale.

Mots clés : Artistes israéliens, Bande dessinée, Hébreu, Hébraïque, Arabes, Arabes palestiniens, Représentation visuelle, Analyse d'images, Stéréotypie.

Abstract

The Hebrew cartoon, between transnational medium and local singularity: the representation of the Palestinian Arab from 1934 to the Present Day

The Hebrew comic strip emerged in the mid-1930s in Mandate Palestine. The few graphic artists who worked in this field served by conviction the Jewish national project (Zionist). Among them the first cartoonist, Arié Navon and the author of children's texts, the poet Léah Goldberg. The local comic strips follow the genre's narrative codes imported from Europe and from the United States and bring together universal graphical components and singular Jewish-Hebrew ones. Initially considered marginal, criticized before 1948, by comparison with the supposedly noble and beautiful Hebrew letters, the comic strips display in the Israéli press of the seventies and nourishes twenty years later a profitable market. Till then, one or two artists (Ouri Fink) live off their art without having to resort to other side activities (caricature, illustration, teaching). The comic strip becomes institutionalized in the years 2000 (exhibitions, festival, awards).

The artist's human and professional career has a direct impact on the aesthetic and ideological choices he puts forward in the content of his series. The Hebrew cartoon reflects the society the authors live in, whose standards authorize (or not) art's dissemination. The imaginary Arab results from a transposition of the artist's artistic projection. Essentially confined to a role of the Israéli Jewish hero's stooge, in the context of a story where its participation aims to highlight the latter, the Arab character is categorized as positive, neutral or negative according to the images associated with it. The physical deformation is mostly absent, other than through the caricatural conventions, with the significant exception of *Dry Bones* (Ya'aqov Kirschen) and *Chuchik or the secret of the castle of Ismail El-Badr* (Élichéva Nadel-Landau; Yariv Amatsiah). In a war context, this character avoids the negative categorization because it often symbolizes the real enemy (or an imaginary one) of the country.

Keywords:

Israéli Artists, Comic strip, Comics, Hebrew, Hebraic, Arabs, Palestinian Arabs, Visual Representation, Images Analysis, Stereotypy.