

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 Gézer, 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 Gézer »

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 AMATZIAH, 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 AMATZIAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh). « Yo'av vé-carméla be-'ikvot ha-drakon ha-chaḥor ». *Ha-'Aretz Chélanou*, 1969, vol. 19, n° 1 à 38. Le récit se décompose en 38 chapitres.

²⁰⁰⁷ AMATZIAH, Yariv (pseud. de Pinhas Sadéh). « Chnei ḥaverim ba-'ech ouva-mayim ». *Ha-'Aretz Chélanou*, 1970, vol. 20, n° 1 à 22. Le récit se décompose en 22 chapitres.

²⁰⁰⁸ AMATZIAH, 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 ḥiyoukh*.

²⁰¹³ Soit en hébreu (translittéré en hébreu), *Ḥiyoukhei leil chichi*.

²⁰¹⁴ ROSENFELD, Chalom (1914, Targowika, Ukraine - 2008, Givatayim, État d'Israël). Démissionnaire du quotidien israélien *Yedi'ot 'Aḥaronot* 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 *Etamol*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 chel 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-qariatourist 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-qariatourist 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-qariatourist 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 l'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 ZYGELMAN, 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 ZYGELMAN, 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 ZYGELMAN, 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 Fédérico Féllini (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‘aqov 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 h̄assamba’i méha-h̄assamba’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 *Zagloub*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'eh 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 kéfieh 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'apprentent 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'appêtent 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 mitraillette 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, ondulant 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 encombres 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 avilira 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 épauettes 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 (vailleureux...). 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 Schwyer. 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 enserre 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 assénés 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 encré 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 AMATSI AH, 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, Mérvav, « Sihah '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, Mérvav, « Siḥah 'im michel kichka, zéh sipour me'od 'ichi » [Conversation avec Michel Kichka : c'est une histoire très personnelle], *op. cit.*

²³⁷⁶ YUDILOVICH, Mérvav. « 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, historiayah 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).