

## L'image, figure majeure du discours antisémite

Marie-Anne Matard-Bonucci

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Matard-Bonucci Marie-Anne. L'image, figure majeure du discours antisémite. In: Vingtième Siècle, revue d'histoire, n°72, octobre-décembre 2001. Image et histoire. pp. 27-40;

[http://www.persee.fr/doc/xxs\\_0294-1759\\_2001\\_num\\_72\\_1\\_1410](http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_2001_num_72_1_1410)

---

Document généré le 05/05/2016

## Abstract

The Image, a Major Figure of Anti-Semitic Discourse, Marie-Anne Mattard-Bonucci.

Images have not only accompanied anti-Semitic discourse. They have synthesized, simplified, concentrated, and standardized them, making the memorization of human-type stereotypes easier through these images. Leading to, by its nature, a radicalization, at least in its expression, of anti-Semitic discourse, the image also contributed to the spreading of prejudices across Europe. By combining the continuity of forms and ideological plasticity, the image was a formidable arm. It enabled the anti-Semitic drawing to go beyond militant literary frames to find its way into the press in general when democracies were in the throes of anti-Semitic fevers or when the dictatorships of the between-world-wars period were advancing toward State anti-Semitism. The morphology and dynamic of the anti-Semitic image is discussed here through the exploration of two different contexts, France at the end of the 19th century, and fascist Italy.

## Résumé

L'image, figure majeure du discours antisémite, Marie-Anne Mattard-Bonucci.

L'image n'a pas seulement accompagné les discours antisémites. Elle les a synthétisés, simplifiés, concentrés, standardisés, facilitant la mémorisation de stéréotypes devenus types humains à travers elle. Induisant, par sa nature, une radicalisation, au moins dans l'expression, du discours antisémite, elle a aussi contribué à la diffusion des préjugés à l'échelle européenne. En combinant continuité des formes et plasticité idéologique, l'image fut une arme d'autant plus redoutable qu'elle permit au dessin antisémite de sortir des cadres de la littérature militante pour s'insinuer dans l'ensemble de la presse lorsque les démocraties furent la proie de fièvres antisémites ou quand, les dictatures de l'entre-deux-guerres s'engagèrent sur la voie d'un antisémitisme d'État. Une réflexion sur la morphologie et la dynamique de l'image antisémite est ici proposée à partir de l'exploration de deux contextes différents, la France de la fin du 19e siècle et l'Italie fasciste.

# L'IMAGE, FIGURE MAJEURE DU DISCOURS ANTISÉMITIQUE ?

Marie-Anne Matard-Bonucci

Quel rôle l'image a-t-elle joué dans l'affirmation et la diffusion de l'antisémitisme au 19<sup>e</sup> et au 20<sup>e</sup> siècle ? Le dessin et la caricature n'ont pas seulement illustré les « antisémythes » véhiculés par la propagande écrite. Moyennant l'utilisation et l'appropriation de procédés iconographiques que la presse satirique politique avait déjà éprouvés, le dessin antisémite a servi à légitimer des pratiques de discrimination et de persécution. Étudiées sous l'angle morphologique et fonctionnel, les images sont aussi interrogées à la lumière des textes et des pratiques politiques si différentes de la France de la fin du 19<sup>e</sup> siècle et de l'Italie des années 1930. L'image représente une figure majeure du discours antisémite et un outil non négligeable dans les processus de discrimination et de persécution des Juifs.

Si il existe désormais une masse considérable de travaux sur l'antisémitisme à l'époque contemporaine, l'attention des chercheurs s'est focalisée sur les discours, laissant de côté les images souvent invoquées ou publiées à titre d'illustration mais plus rarement étudiées en tant que telles<sup>1</sup>. Pourtant, à l'instar des textes, supports d'un « antisémitisme de plume »<sup>2</sup>, les

images constituent une source privilégiée pour connaître la dynamique, la constitution et la diffusion des stéréotypes dont les Juifs furent les victimes à l'époque contemporaine. Pariant sur le pouvoir de l'image, le 17 juillet 1893, Édouard Drumont lança *La Libre parole illustrée*. Dans le premier numéro, il annonçait : « L'image doit compléter l'œuvre de la plume. Elle s'adresse à ceux que l'écriture n'a pas encore touchés... » En ajoutant cet hebdomadaire<sup>3</sup> au journal créé un an plus tôt, Drumont prenait acte de l'essor de la presse illustrée tout en tirant les leçons du scandale de Panama<sup>4</sup>. On avait vu alors la presse offrir en pâture à l'opinion des caricatures particulièrement haineuses de Herz, Lévy-Crémieux ou Reinach attaqués à la fois comme corrupteurs et en tant que Juifs. Quelques années plus tard, au cœur de l'affaire Dreyfus, pour riposter au *J'accuse* de Zola, Forain et Caran d'Ache se jetaient dans la bataille avec le *Psst !*, véritable journal de combat, composé uniquement de dessins, et dont la publication cessa au lendemain du procès de Rennes, en septembre 1899<sup>5</sup>.

L'image n'a pas seulement accompagné les discours antisémites. Elle les a synthétisés, simplifiés, concentrés, standardisés, facilitant la mémorisation de stéréotypes devenus types humains à travers elle. In-

1. Parmi les rares travaux existants : Bertrand Tillier, *La République*, CNRS Édition, 1999, et plus particulièrement p. 89-97 ; Christian Delporte, « Images et représentations : xénophobie et antisémitisme dans le dessin de presse français (1919-1944) », *L'Information Historique*, 54, 1992, p. 96 à 105 ; Christian Delporte, « Blum, l'Europe et la patrie dans la caricature des années 1930 » dans R. Girault, G. Ziebur (dir.), *Léon Blum, socialiste européen*, Bruxelles, Complexe, 1995, p. 201-222. Voir l'article « Caricatures » dans *Encyclopaedia Judaica*, vol. 5, p. 172-180.

2. Pierre-André Taguieff (dir.), *L'antisémitisme de plume, 1940-1944*, Paris, Berg international, 1999.

3. *La Libre parole illustrée* ne comportait pas seulement des dessins et des rubriques politiques et militantes. Se voulant journal « familial » et de divertissement elle proposa aussi des nouvelles, la plupart du temps conformes aux obsessions de Drumont, mais aussi des chroniques de mode, des rubriques culturelles et des jeux.

4. Jean-Yves Mollier, *Le scandale de Panama*, Paris, Fayard, 1991.

5. Le camp dreyfusard riposta en publiant un journal analogue, *Le sifflet !*

duisant, par sa nature, une radicalisation, au moins dans l'expression, du discours antisémite, elle a aussi contribué à la diffusion des préjugés à l'échelle européenne. En combinant continuité des formes (et donc aussi des thèmes) et plasticité idéologique, l'image fut une arme d'autant plus redoutable qu'elle permit au dessin antisémite de sortir des cadres de la littérature militante pour s'insinuer dans l'ensemble de la presse lorsque les démocraties concurrentes d'intenses « moments » antisémites<sup>1</sup> ou quand les dictatures de l'entre-deux-guerres s'engagèrent sur la voie d'un antisémitisme d'État. Comme on le verra, *Le Rire*, journal satirique à succès, publia en 1898 quelques caricatures antisémites qui n'auraient pas détonné dans *La Libre parole illustrée*. Dans le contexte si différent du fascisme italien et de l'offensive propagandiste qui accompagna la politique raciale, la presse humoristique fut un relais particulièrement zélé et probablement efficace<sup>2</sup>. Non seulement la publication de telles images déborda le cadre de la presse la plus extrême mais par la pratique de l'affichage des « unes » dans les kiosques et par la vente de rue leur impact devait dépasser amplement le cercle, déjà très large, des acheteurs et des lecteurs de journaux<sup>3</sup>.

L'invitation à écrire une histoire interne de l'antisémitisme doctrinal, en restituant permanences et variations du discours, vaut autant pour les images que pour les textes<sup>4</sup>. Si l'on y retrouve certains ressorts propres aux écrits antisémites tels que la répétition, la récurrence, la stratification en même temps que la condensation, leur

mode de fonctionnement spécifique joua un rôle essentiel dans la fixation et la diffusion des préjugés antisémites à l'âge des foules. Aux capacités des images à impressionner les sensibilités et les mentalités – qu'avaient pressenties Drumont et nombre de ses contemporains – s'ajoute la relation spécifique que l'image entretient avec la mémoire et avec le temps, de par son statut d'« objet temporellement impur »<sup>5</sup>.

Les exemples retenus ici puisent dans l'iconographie antisémite des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles. On n'y verra nul refus de la diachronie mais plutôt la volonté de mettre en évidence certains mécanismes propres à la caricature antisémite qui tend à abolir les frontières spatiales et temporelles, sans ignorer pour autant les contextes.

#### ○ DESSINER POUR DÉSIGNER

Le signalement des Juifs dans l'iconographie est un fait très ancien. Dans des travaux pionniers, Bernard Blumenkranz en a répertorié les évolutions dans l'art religieux médiéval. Ainsi, peinture, gravures, enluminures reproduisirent certains aspects de la réalité sociale, enregistrant les habitudes vestimentaires et culturelles des Juifs mais reflétant aussi les marques imposées par une société discriminatoire. En même temps, l'art chrétien contribua à établir et diffuser des stéréotypes, par l'association récurrente des Juifs au commerce de l'argent ou en leur prêtant des caractéristiques physiques bien particulières sous une forme assimilable, dès le 13<sup>e</sup> siècle, à de véritables caricatures<sup>6</sup>.

Le tournant de l'émancipation semble avoir été enregistré avec retard par les images comme l'attestent certains documents de l'époque révolutionnaire sans qu'il soit possible d'établir si les auteurs de gravures renonçaient moins volontiers à

1. Expression de Pierre Birnbaum pour caractériser la période de l'affaire Dreyfus : *Le moment antisémite. Un tour de la France en 1898*, Paris, Fayard, 1998.

2. C'est particulièrement net pour *Il Travaso delle Idee*, journal de divertissement romain qui continua à cultiver une veine d'humour populaire pendant la période.

3. Christian Delporte, « Images d'une guerre franco-française : la caricature au temps de l'affaire Dreyfus », *French Cultural Studies*, juin 1995, p. 221-248 ; Jean-Yves Mollier, « La propagande dreyfusarde et antidreyfusarde en France de 1894 à 1900 », dans K. M. Grossman (dir.), *Confrontations and Aesthetics in Nineteenth-Century France*, p. 274-286.

4. Pierre-André Taguieff, *op. cit.*

5. On trouvera la matière d'une stimulante réflexion pour l'historien « devant l'image », au-delà du champ étudié qui est celui de l'histoire de l'art, dans Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.

6. *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966.

un signifiant marqueur d'identité qu'aux préjugés attachés à une telle représentation<sup>1</sup>.

Quoi qu'il en soit, l'émancipation ne modifia pas seulement la condition des Juifs dans les sociétés d'Europe occidentale. Les modalités de leur représentation imaginaire et imagée s'en trouvèrent bouleversées dès lors qu'aucun signe extérieur ne permettait plus de les identifier. Nombreux, Juifs parfois, furent ceux qui pensèrent l'intégration sous forme d'assimilation et d'extinction des particularismes, d'abord au niveau des apparences. Ainsi, selon Bernard Lazare « les Juifs avaient tenu à demeurer au milieu des peuples, avec leur caractéristique propre, leur type physiologique et psychologique », et ils ne pourraient « éviter l'antisémitisme qu'en disparaissant, en se fondant dans le flot de la nation »<sup>2</sup>. Il ne saurait être question ici de discuter l'illusion suivant laquelle l'intégration et *a fortiori* l'assimilation devaient conduire à la disparition de l'antisémitisme.

En revanche, il convient d'analyser la façon dont les dessinateurs de la presse antisémite se posèrent la question de la représentation d'une communauté dont les particularismes étaient, de droit mais aussi de fait, de moins en moins manifestes. Une question qui n'était pas simplement de nature graphique et qu'ils ne furent pas seuls à se poser tant elle se trouvait au cœur même des nouvelles formes d'antisémitisme contemporain. La recherche obsessionnelle de signes permettant d'identifier les Juifs devint en effet l'un des exercices favoris des antisémites à la fin du 19<sup>e</sup> siècle puis au cours du 20<sup>e</sup> siècle, l'absence de visibilité suscitant maints nouveaux fantasmes<sup>3</sup>. Ainsi, l'équipe du *Supplément illustré de l'Antijuif algérien*, dans son premier nu-

méro du 27 mars 1898, publiait un appel sans ambiguïté : « nous prions nos amis, amateurs photographes, de nous adresser les gueules de youtres que leur instantané pourra surprendre »<sup>4</sup>. Une telle idée fut réitérée dans la livraison du 12 juin 1898. Cette fois, un journaliste proposait d'organiser, à l'exposition de 1900, une « section algérienne de nez crochus. On appellerait cela la galerie de la question juive. Ces électeurs en turbans, séruels, savates et tout ce qui s'ensuit, ne manqueraient pas d'être intéressants au plus haut point »<sup>5</sup>. Comme on le sait, le principe de l'exposition, outil pédagogique destiné à apprendre à reconnaître le Juif allait devenir réalité dans l'Allemagne hitlérienne et sous Vichy. Au diapason des mêmes obsessions, à l'époque où les Juifs d'Italie étaient devenus des citoyens de seconde zone, la revue fasciste et raciste *La difesa della razza* préconisait la « judéoscopie », « nouvelle science ou tout au moins méthode infallible pour découvrir, partout où il se niche, le Juif »<sup>6</sup>.

C'est le dessin, et non la photographie, qui apparut comme étant l'outil le mieux adapté à la croisade antisémite qui se développa dans des formes et des proportions inédites à la fin du 19<sup>e</sup> pour resurgir dans les années 1930<sup>7</sup>. Outre les raisons techniques et économiques qui limitaient l'expansion de la photographie de presse jusqu'à la première guerre mondiale<sup>8</sup>, celle-ci comportait un rapport trop contrai-

4. Numéro du 27 mars 1898, p. 3. Le contexte algérien aurait induit une production particulièrement abondante d'images de cette nature. Cf. Geneviève Demenjian, *La crise antijuive oranaise (1895-1905). L'antisémitisme dans l'Algérie coloniale*, Paris, L'Harmattan, 1995.

5. Article « Les Juifs algériens à l'exposition de 1900 », signé Ali Bas, dans *Supplément illustré de l'Antijuif algérien*, n° 13, 12 juin 1898, p. 2.

6. Article « Judeoscopia », *La difesa della razza*, A. IV, n° 6, 20 janvier 1941.

7. Il existe une immense bibliographie sur le sujet. Aux ouvrages déjà cités on ajoutera : Pierre Birnbaum, *La France de l'affaire Dreyfus*, Paris, Gallimard, 1994 ; Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Le Seuil, 1990 ; Zeev Sternhell, *La droite révolutionnaire. Les origines françaises du fascisme*, Paris, Le Seuil, 1978 ; Ralph Schor, *L'antisémitisme en France pendant les années trente*, Bruxelles, Complexe, 1992.

8. Cf. notamment Gilles Feyel, *La presse en France des origines à 1944*, Paris, Ellipses, 1999.

1. Voir le « Vidéodisque des images de la Révolution », qui rassemble l'iconographie de la période 1789-1799 conservée à la Bibliothèque nationale (estampes et arsenal). Je remercie Annie Duprat de me l'avoir indiqué.

2. Bernard Lazare, *Juifs et antisémites*, recueil de textes, Paris, Paris, Éd. Allia, 1992, p. 55.

3. Pierre Birnbaum, *Un mythe politique : « la République juive »*, Paris, Fayard, 1988.

gnant au réel dont le dessin pouvait plus facilement s'émanciper. Moyennant des montages et de grossières mises en scène, les propagandistes nazis ou ceux de l'Institut d'études des questions juives sous Vichy se libérèrent d'une telle contrainte, forts de la certitude qu'il existait chez le Juif une « lumineuse clarté des traits »<sup>1</sup>.

L'image fut autant un discours qu'une pratique politique et sociale, dessiner permettant de désigner celui qui était considéré comme l'ennemi absolu. Re-présenter apparaissait d'abord comme une façon de postuler l'existence d'une réalité différenciée, fut-elle réfléchi par un miroir déformant. En s'adossant à une culture de l'image-mimésis fondée sur le présupposé que celle-ci « porte dans sa définition même l'idée d'une dépendance à autre chose qu'elle-même, dépendance à un modèle sur le mode d'une ressemblance morphologique »<sup>2</sup>, la caricature visait à la démonstration.

Le dessin antisémite devint un exercice de style particulièrement prisé des caricaturistes et des illustrateurs politiques, des plus médiocres aux plus talentueux, mobilisant des journalistes ou des artistes qui n'étaient pas nécessairement des idéologues de profession<sup>3</sup>. Dans la *France juive*, Drumont avait établi une forme de fiche signalétique du Juif, reconnaissable, entre autres caractéristiques, à son « fameux nez recourbé »,

« ses oreilles saillantes », « les ongles carrés au lieu d'être arrondis en amande, le torse trop long, le pied plat, les genoux ronds, la cheville extraordinairement en dehors, la main moelleuse de l'hypocrite et du traître »<sup>4</sup> : un portrait physique autant que moral, révélateur du climat idéologique et culturel dans lequel s'épanouit la satire politique et qui favorisa le mariage de l'image et du verbe antisémite. En effet, comme l'a montré Bertrand Tillier, la caricature politique fut portée par un climat de fascination pour de prétendues sciences telles que la physiognomonie de Lavater<sup>5</sup> ou la phrénologie, le visage devenant « un raccourci de l'âme qui s'inscrit dans une nécessité de révéler la vérité humaine et politique »<sup>6</sup>. Métamorphosés par la caricature en personnages difformes, les Juifs étaient montrés comme des citoyens non conformes.

Bien sûr, le portrait-charge et la déformation des traits relevaient d'un genre dont les lecteurs de la presse illustrée et satirique maîtrisaient, *a priori*, les codes et la grammaire. Toutefois, à la différence d'autres caricatures où la métamorphose des corps était là comme métaphore politique (crise institutionnelle, affaiblissement ou contestation du pouvoir)<sup>7</sup>, s'agissant des Juifs le dessin prétendait délivrer une signification immédiate sur un mode primitif – qui n'excluait pas pour autant la métaphore. Si la vilénie des traits devait signaler la perversité de l'âme, le dessin

1. « Le Juif, qui partage avec l'Aryen, en tout cas, la lumineuse clarté de ses traits ». Cité dans Dominique Pélassy, *Le signe nazi : l'univers symbolique d'une dictature*, Paris, Fayard, 1983. À la différence de l'Allemagne national-socialiste, l'Italie, engagée elle-même dans un antisémitisme d'État à partir de 1938, n'eut guère recours à la photographie, si l'on excepte les clichés de Juifs d'Europe centrale et orientale, issus de la presse allemande, publiés par *La difesa della razza*.

2. J.J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997, p. 101.

3. Il conviendrait d'étudier systématiquement, sous cet angle, le milieu des dessinateurs de presse. Pour la France de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, on peut distinguer le profil militant du peintre Adolphe Willette de ceux d'Henri de Sta et Alexis Vallet, illustrateurs de livres, et pour le dernier de revues pour enfants mais aussi collaborateurs de la *Libre parole illustrée*. Dans l'Italie fasciste, l'image antisémite rassembla dans une pratique commune les idéologues les plus extrémistes et les dessinateurs humoristiques tournés vers la satire de mœurs.

4. Les exemples de ce type de descriptions abondent. Dans un article du 24 mars 1894 du *Chambard socialiste*, signé Émile Violard, sous le titre « types d'Algérie, Youpin », était proposé un portrait *in situ* : « le petit marchand d'allumettes, les yeux petits, ronds, d'un noir-vert inquiétant, le nez extraordinairement recourbé en bec de hibou, tombant sur une bouche large, lippue. Sur le visage anguleux, blafard, vicieux, on lit toute la rapacité du youtre, toute la crasse de la race maudite ». Ralph Schor présente de nombreuses descriptions du même acabit pour le 20<sup>e</sup> siècle, *op. cit.*, p. 83-101.

5. La couverture de *La Libre parole illustrée* du 4 août 1894, par Chanteclair, montre une métamorphose de Casimir Périer en bouledogue sous le titre « Physiognomonie » ; les deux numéros suivants sont également conçus sur ce principe.

6. Bertrand Tillier, *op. cit.*, p. 70.

7. Bertrand Tillier, *op. cit.* ; Antoine de Baecque, *Le corps de l'histoire. Métaphores et politiques (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993.

venait d'abord affirmer et montrer la singularité absolue. Quand la caricature, selon le principe décrit par Gombrich, fusionnait le symbole et le portrait, l'image antisémite ajoutait un niveau supplémentaire, le portrait proposé étant la plupart du temps de nature générique donc déjà dans l'ordre symbolique. Ainsi, beaucoup de dessins antisémites cultivèrent une veine humoristique fondée sur la question des apparences, le lecteur étant censé s'amuser du contraste entre le dessin et les propos des Juifs sur eux-mêmes<sup>1</sup>.

En suggérant que les particularismes étaient d'abord d'ordre somatique, le dessin familiarisa le public avec un antisémitisme racial en plein essor dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Le célèbre dessin de Caran d'Ache, publié dans *Psst !*, le 19 février 1898, intitulé « La fête de Grand Papa » se voulait démonstration de l'existence d'une réalité somatopsychique du judaïsme : dans un intérieur cossu, huit membres d'une même famille, dont la ressemblance était criante, s'émerveillaient des prouesses du petit dernier qui avait réalisé, pour la circonstance, un « hortereau ». Dans ce dessin comme dans des centaines d'autres, contemporains ou des années 1930, la caricature débordait sur le langage, le fort accent germanique étant destiné, outre la visée humoristique, à ajouter à la déformation des traits, un marqueur d'identité. Le nom vint souvent s'ajouter à l'accent et à la caricature physique pour souligner la nature héréditaire de l'appartenance au judaïsme. En 1901, quand les tumultes de l'affaire semblaient s'apaiser, parut en première page du *Rire* un dessin qui se voulait d'abord humoristique. Dans un décor idyllique de plage, une mère juive aussi laide qu'obèse, couverte d'un peignoir, assistait à la baignade de quatre enfants aussi disgracieux qu'elle

et aux profils rigoureusement identiques. Une brève légende venait expliciter la scène : « HISTOIRE NATURELLE : Une Kahn menant à l'eau ses petits Kahnards »<sup>2</sup>.

#### ○ L'IMAGE « ANTISÉMYTHE »

En décembre 1893, *La Libre parole illustrée*<sup>3</sup> publia un dessin intitulé « Les qualités du Juif d'après la méthode de Gall ». Se plaçant sous le patronage de Joseph Gall, l'inventeur de la cranioscopie (ou phrénologie) le dessinateur s'était amusé à cartographier un cerveau juif. On y voyait, sur une pleine page, un profil grotesque, tandis qu'à l'intérieur de la boîte crânienne étaient esquissés autant de tableaux destinés à souligner la duplicité radicale du personnage : dans le compartiment « honnêteté », un Juif en train de voler ; à la rubrique « courage », un autre se faisant botter le postérieur ; au registre « travail », il se croisait les bras regardant des forçats travailler ; sous l'étiquette « patriotisme », il apparaissait vendant un fusil à un prussien...

Si la plupart des mythes antijuifs que véhiculaient les images étaient présents dans la littérature antisémite de l'époque, on observera, à l'inverse, la présence marginale de la thématique religieuse quand l'antisémitisme catholique ou « antijudaïsme » imprégnait encore les doctrines antisémites du 19<sup>e</sup> siècle, de Toussenel à Drumont. Comment expliquer semblable distorsion entre l'image et le discours<sup>4</sup> ? Embarras des illustrateurs, réticents à s'engager dans des

2. Dessin de Gerbault, *Le Rire*, 7 septembre 1901.

3. Numéro du 23 décembre 1893.

4. Parmi les rares exemples *a contrario*, en 1893, *La libre parole illustrée* publia la version illustrée de la chanson *la légende du calvaire*, dénonçant l'attitude des Juifs qui auraient laissé Jésus sur la croix pour faire peur aux corbeaux. Se référant à l'actualité d'un vol à Notre-Dame, le *Psst !* publia, le 26 août 1899, un dessin de Caran d'Ache : sous le titre *Vente-Achat-Échange*, on y voyait un vieil usurier juif achetant un crucifix à un homme à mine peu recommandable. Le dessinateur lui faisait dire : « Foilà un louis. En 93, mon grand-père Moïse ne les payait que deux bedids écus. » À partir d'un simple fait divers, le dessinateur se faisait l'écho de la thèse attribuant la responsabilité de la Révolution et de l'affaiblissement de l'Église catholique aux Juifs, non sans avoir, une fois de plus, dénoncé leur cupidité et leurs origines étrangères.

1. À titre d'exemple, un Juif blessé au nez après un duel affirme : « C'est toujours dans ce qu'on a de mieux qu'on cherche à vous nuire » (couverture de dos de *La Libre parole illustrée*, par Henri de Sta, n° 52, 7 juillet 1894). Dans un tout autre contexte et de façon significative, lorsque l'Italie fasciste édicta les lois antisémites, ce type de dessin constitua la première étape d'une campagne par l'image très active.

domaines sacrés et consacrés par la peinture religieuse ? Stratégie visant à privilégier une dimension moderne de l'antisémitisme ? Crainte de s'aventurer sur un terrain miné en des temps où la question cléricale divisait ? Pratique de l'ellipse révélatrice de ce que les préjugés religieux étaient toujours profondément ancrés dans les mentalités ? Un dessin de Caran d'Ache incite à accréditer cette dernière hypothèse. Publié le 1<sup>er</sup> février 1898, il montrait des militaires juifs vendant des renseignements à l'Allemagne. Le titre ajoutait : « Page d'Histoire. Maison Alfred Dreyfus, Judas and Cie (fondée en l'an 33 de notre ère) ».

Le mythe du Juif traître à la patrie nourrit l'un des filons majeurs de l'iconographie – et des discours – antijuifs, au 19<sup>e</sup> comme au 20<sup>e</sup> siècle. Dès les années 1880, le thème du Juif corrompu et vendu à l'Allemagne fit son apparition dans la presse satirique illustrée. En 1886, le journal satirique *Le Grelot*, prit pour cible, en tant que juif, Eugène Meyer, le directeur de *La lanterne*, dénoncé comme valet de l'Allemagne<sup>1</sup>. L'affaire Dreyfus contribua activement à la cristallisation de ce type de stéréotypes dans le cadre d'une presse et d'une « littérature du trottoir » composée de pamphlets, de chansons et d'affiches majoritairement antidreyfusardes<sup>2</sup>. Le 23 juillet 1898, sous le titre « Allégorie », le crayon de Forain traçait la silhouette d'un Prussien caché derrière un Juif dont le visage était recouvert d'un masque de Zola. Si la caricature se voulait allégorie de l'affaire, elle était aussi emblématique de la figure banale et classique du Juif-Janus, le dessin venant plus simplement encore que le discours dénoncer la duplicité. La seconde guerre mondiale la fit resurgir sous de multiples formes, la silhouette des Juifs se profilant derrière celles de Staline, de Gaulle ou de Roosevelt.

1. Il s'agit du premier dessin antisémite repéré dans *Le Grelot* (numéro du 7 mars 1886).

2. Jean-Yves Mollier, article cité.

Dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle, le thème du complot s'imposa aussi comme l'un des clichés récurrents de l'iconographie antisémite. Quand les textes et pamphlets tentaient d'accumuler preuves et indices destinés à établir son existence, le dessin lui donnait immédiatement réalité : sur un mode figuratif, à la façon de Forain ou Caran d'Ache qui multiplièrent les scènes de Juifs en conciliabules ou en réunions secrètes<sup>3</sup>. Ou encore, à la façon de Léandre maître d'œuvre de la couverture du *Rire* du 16 avril 1898, où figurait « Le roi Rothschild », sinistre vieillard juif, coiffé d'une couronne surmontée d'un veau d'or et enserrant la planète, moitié couverte par ses mains griffues<sup>4</sup>.

L'image n'inventa rien, elle ne fit qu'illustrer le mythe du complot comme elle matérialisa aussi celui du Juif errant, du « syndicat », du roi Rothschild<sup>5</sup>, du judéo-bolchevisme et du judéo-maçonnisme. Elle n'inventa rien sauf une forme de discours qui permettait d'imposer comme des évidences les « antisémythes » que la propagande écrite tentait de diffuser.

Le récit articulé en plusieurs images ou saynètes fut un procédé particulièrement usité. Les dessinateurs du 19<sup>e</sup> siècle avaient ouvert la voie ; parmi eux, Caran d'Ache, dans un dessin du *Psst !* intitulé « Pourquoi l'on a fait » 1789. En deux tableaux, une lecture en raccourci de l'histoire contemporaine était proposée<sup>6</sup> : dans le cadre

3. Pour ne citer que l'un des plus connus, le dessin publié dans le *Psst !* du 28 janvier 1899 montre trois magistrats juifs assemblés comme trois corbeaux tandis que l'un d'entre eux murmure : « silence, Messieurs, j'aperçois un Français ».

4. Le dessin fut également particulièrement propice à la dénonciation du « syndicat », dès la fin des années 1880. Dans sa livraison du 11 mai 1886, *Le Grelot* présentait la version illustrée d'une « Marseillaise des Juifs » mettant en cause la mainmise des Juifs sur la presse (on doit à l'auteur de la chanson, Jules Jouy, une autre chanson parue dans le premier numéro de *La libre parole illustrée*.) À deux années de distance, la couverture du même journal, réalisée par son dessinateur attitré Édouard Pépin, stigmatisait le syndicat boulangiste, montrant, entre autres, parmi les soutiens financiers du général, le Juif « Nathan de Francfort » coiffé d'un casque à pointe.

5. Pierre Birnbaum, *Le peuple et les gros. Histoire d'un mythe*, Paris, Grasset, 1979.

6. *Psst !*, numéro du 15 octobre 1898, p. 3.

« avant », on pouvait voir un paysan poussant une charrue tandis qu'un aristocrate était juché sur ses épaules. « Après », un paysan poussait toujours une charrue portant sur ses épaules... un Juif, un révolutionnaire maçon et un deuxième Juif banquier portant un dossier « bourse » sous le bras. Cette structure simple de l'avant/après revint à de multiples reprises sous le crayon des dessinateurs pour dénoncer le changement de condition des Juifs à la faveur de la Révolution, du passage d'une frontière ou de la guerre dont ils étaient censés avoir profité. Dans les années 1930, la propagande illustrée perfectionna ce principe, multipliant les récits sous forme de succession de tableaux, imaginant des formes de bandes dessinées montrant des Juifs « à peine sortis de leur ghetto » et devenus en peu de temps gros propriétaires, capitalistes banquiers ou escrocs<sup>1</sup>. Grâce à de tels procédés, non seulement le discours antisémite convoquait l'histoire pour se légitimer mais celle-ci était proposée sous une forme récréative et facilement accessible.

Le dessin permit la traduction simplifiée d'une idéologie hétérogène constituée par accumulation et agrégation de thèmes successifs. Jouant le rôle de synthèse, l'image aplanit les contradictions, familiarisant le lecteur avec les mythes bivalents du judéo-bolchevisme ou du judéo-maçonnisme. Représenter un Juif chargé de sacs d'or passant la frontière en direction de l'Allemagne était la façon la plus élémentaire de dénoncer dans un même tableau la cupidité, la lâcheté, la trahison et le goût de domination<sup>2</sup>.

1. Voir les nombreux exemples dans l'album de Gérard Silvain, *La question juive en Europe. 1933-1945*, Paris, 1985. Dans l'Italie fasciste, on vit également ce type de narration se multiplier. Cf., par exemple, *La difesa della razza*, 21 septembre 1941.

2. Sur ces sujets, cf., par exemple, le *Psst...!* du 27 août 1898 ou la page 3 du numéro du 14 janvier 1899. Dans l'Italie fasciste, *Il Travaso delle idee* du 30 juin 1940 publia un dessin de pleine page de Camerini. Celui-ci montrait un Juif s'appêtant à quitter le pays dans une automobile chargée de biens. Croisant en chemin des soldats harassés et blessés, il s'exclamait : « L'argent nous le mettons à l'abri ; vous, vous sauvez l'honneur. »

Pas plus innovante dans la forme qu'elle ne l'était dans les thèmes, l'iconographie antisémite usa de procédés que la caricature politique avait depuis longtemps popularisés, et parmi ceux-ci, la zoomorphisation qui s'était imposée, dès l'époque moderne, comme l'une des figures de style les plus répandues<sup>3</sup>. De façon prévisible, le dessin antisémite associa les Juifs aux espèces animales les plus proches des « antisémythes » déjà évoqués. Représenter les Juifs sous forme de rapaces<sup>4</sup>, de serpents<sup>5</sup>, d'araignées, d'insectes<sup>6</sup>, de rats, d'hydre ou de pieuvre<sup>7</sup> était une façon simple et directe de les dénoncer comme des prédateurs, des parasites, des êtres nuisibles et proliférants. On observera qu'à une époque où le Juif et le porc étaient encore fréquemment associés au niveau du discours et dans l'imaginaire social<sup>8</sup>, la référence explicite au cochon<sup>9</sup> fut assez peu mobilisée dans l'image en comparaison des nombreuses situations où les Juifs furent métamorphosés, entièrement ou partiellement, en rats, insectes et reptiles de toute sorte, le nouveau bestiaire imagé venant matérialiser les peurs que les Juifs devaient inspirer.

Si le procédé était ancien, les dessinateurs antisémites en modifièrent l'esprit. Dans la grande tradition de caricature politique, la zoomorphisation induisait la dérision sur la base d'un rapport d'analogie ou de ressemblance entre l'homme et

3. Annie Duprat, *Histoire de France par la caricature*, Paris, Larousse, 1999.

4. Cf., par exemple, *La Libre parole illustrée*, 17 août 1895 : sous le titre « Darwinisme », Chanteclair montrait un vautour qui se transformait en Juif.

5. Cf., par exemple, *L'Antijuif algérien* du 15 mai 1898 : Max Régis et Drumont sont représentés piétinant un nid de serpents à tête de Juifs.

6. *L'Antijuif algérien* du 26 juin 1898 montre des paysans chassant une invasion de Juifs-sauterelles.

7. Cf., par exemple, *La Libre parole illustrée* du 27 novembre 1893 et du 17 février 1894 ; ou encore le dessin *L'hydre Dreyfus* que publia le *Kirekiki* de Vienne.

8. C. Fabre-Vassas, *La bête singulière. Les Juifs, les Chrétiens et le cochon*, Paris, Gallimard, 1994.

9. En revanche, Zola fut très fréquemment représenté en cochon par les antidreyfusards. Sur la présence, dans l'iconographie antisémite, de références plus diffuses au cochon (oreilles, gras de l'animal et obésité du capitaliste banquier...), cf. Bertrand Tillier, *op. cit.*, p. 98-102.

l'animal. Dans la caricature antisémite, qui prenait pour cible un Juif générique, la présence de l'animal répondait presque exclusivement à des fins symboliques et allégoriques.

C'est dans le même esprit que l'iconographie antisémite, principalement à partir des années 1930, exploita le filon classique de la régression vers le stade végétal, autre forme de « destitution physique de l'individu »<sup>1</sup>. Les Juifs-champignons vénéneux imaginés par le dessinateur nazi Fips (Philip Ruprecht) et publiés dans le *Stürmer* de Julius Streicher devinrent, avec la guerre, l'une des principales enseignes de la propagande antisémite<sup>2</sup>. Autant que la zoomorphisation<sup>3</sup>, l'association de l'antisémitisme à des pratiques de divertissement par l'image contribua au processus de négation de l'identité singulière des Juifs et de leur humanité. *La Libre parole illustrée* proposa diverses formules destinées à « agrémenter » d'une dimension ludique l'iconographie antisémite : sur le mode de l'atlas imagé<sup>4</sup>, de la lanterne magique<sup>5</sup> ou d'historiettes illustrées comme celles d'Henri de Sta montrant les aventures de « Youpin prestidigitateur », celles de « Youpin pique-assiette » ou encore celles d'un « Jeune youpin qui voulait faire le galant »<sup>6</sup>. La série en image collait comme un gant au discours antisémite, alliage de répétition et d'inflexion, les variantes du discours et des situations étant destinées à mieux souligner les permanences dans la nature du Juif.

1. *Ibid.*, p. 81-83.

2. En 1938 parut *Der Giftpilz* (Nuremberg, Stürmervverlag, 1938). Certaines images de cet album pour petits et grands, à commencer par sa couverture, connurent une importante diffusion pendant la guerre.

3. Le journal humoristique italien *Il Travaso delle idee* publia très régulièrement, à partir de 1938, de petites vignettes de 5 × 5 cm où l'on voyait des Juifs transformés en toutes sortes d'animaux et de volatiles.

4. Voir dans le numéro 10, du 16 septembre 1893, la double page par Gravelle, *Les fils de Lévy* et la série de 12 dessins : Otto Levymann, de Frankfurt, Juif vêtu à l'allemande, John Levysen, de Londres, à l'anglaise, Matteo Levvano de Naples, etc.

5. Numéro du 24 novembre 1894.

6. Voir également les divers documents (chansons, roue tournante...) que cite John Grand-Carteret in : *op. cit.*

L'iconographie contribua d'autant plus activement à la diffusion des stéréotypes « antisémythes » qu'elle était facilement exportable et réutilisable s'appuyant sur une longue pratique de l'emprunt, de l'échange et du réemploi, propre à l'histoire de la caricature. Au 19<sup>e</sup> siècle, la presse satirique illustrée prit l'habitude d'ouvrir ses pages à la publication de vignettes humoristiques de source étrangère<sup>7</sup>.

Il conviendrait de repérer les singularités nationales propres à chaque iconographie antisémite. Ainsi, on observerait sans doute un véritable hiatus entre l'Angleterre et l'Allemagne de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, les images d'outre-Rhin comportant un niveau de violence et d'ignominie inégalé<sup>8</sup>.

Toutefois, l'époque de l'affaire Dreyfus fut un moment d'unification des langages et des codes de l'antisémitisme iconographique à travers une intense circulation des images. C'est probablement à ce moment-là que se fixèrent certaines images « antisémythes » appelées à devenir autant d'universaux tels que le Juif-araignée au centre de sa toile. Le volume *L'Affaire Dreyfus et l'image* constitué en 1898 par John Grand-Carteret et composé pour moitié de caricatures étrangères rend compte de l'internationalisation croissante de l'activité des caricaturistes qui ne pouvaient ignorer ce qui se produisait en dehors des frontières<sup>9</sup>. À un an de distance de cette publication, une anthologie comparable, composée principalement de caricatures d'Europe centrale et orientale parut à Berlin. Un volume qui témoignait non seulement des passions que l'Affaire susci-

7. Ainsi, à l'époque de l'Affaire, les lecteurs du *Rire* pouvaient découvrir les dessins du très antisémite *Kikeriki* de Vienne mais aussi les illustrations d'une presse étrangère majoritairement dreyfusarde.

8. Voir l'article « Caricatures » dans *Encyclopaedie...*, *op. cit.*

9. En 1899, un volume analogue publié à Berlin rassemblait des dessins d'Europe centrale et orientale. Les deux volumes évoqués ne rendent sans doute pas compte de l'iconographie antisémite nationale car en dehors de la France et de l'Autriche, la presse illustrée fut dans l'ensemble plutôt dreyfusarde. Voir à ce sujet l'analyse de John Grand-Carteret, *op. cit.*, p. 67-90.

tait outre-Rhin mais aussi d'un réel engouement pour l'image<sup>1</sup>.

Si les caricatures antisémites franchirent aisément les frontières nationales, certaines connurent une longévité exceptionnelle bien au-delà du « moment » de l'affaire. Dans les années 1930 et pendant la seconde guerre mondiale, propagandistes et dessinateurs de différents pays vinrent puiser dans la vaste banque d'images ainsi constituée pour reproduire, imiter ou développer. Dans l'affiche de l'exposition « Le Juif et la France », en 1941, on retrouvait la silhouette et la posture du *roi Rothschild* peint par Léandre au siècle précédent. Le célèbre dessin de Caran D'Ache, « Avant-après la Révolution française », connu également une deuxième carrière pendant la seconde guerre mondiale.

À partir des années 1930, la constitution d'un pôle antisémite en Allemagne constitua un nouveau départ pour la caricature antisémite. Le *Stürmer*<sup>2</sup> fut une intarissable source d'images à laquelle puisèrent les propagandistes de Vichy comme les fascistes de la *Difesa della razza*<sup>3</sup>.

#### ○ DESSINER POUR DISCRIMINER

Fin connaisseur du dessin de presse, John Grand-Carteret avait observé, au moment de l'affaire Dreyfus, que l'image accusait plus facilement qu'elle ne défendait. Un tel constat ne découlait pas seulement de l'observation que la majorité

des journaux, et en particulier de la presse illustrée, était dans le camp antidreyfusard. Il pointait l'une des singularités du fonctionnement même de la caricature, « interprétation visuelle d'une physionomie qu'il nous sera impossible d'oublier et que la victime portera toujours avec elle comme un diabolique maléfice »<sup>4</sup>. Toutefois s'il était possible, dans un contexte démocratique, de riposter à la caricature d'un adversaire politique par une autre caricature en lui infligeant une malédiction du même ordre, comment répondre aux tombereaux de dessins antisémites que déversait la presse antidreyfusarde qui ne visaient pas seulement Dreyfus mais l'ensemble des Juifs ?

À la propagande bruyante et multiforme des antidreyfusards s'opposa une stratégie privilégiant l'analyse, la raison, la discussion et l'accumulation de preuves. Une forme de contre-offensive qui était donc peu compatible avec les caractéristiques du dessin de presse qui imposait le raccourci et l'exagération. L'imagerie dreyfusarde privilégia donc l'allégorie (la vérité sortant du puits) ou riposta par une plus classique satire politique n'intervenant pas directement sur le terrain de l'antisémitisme : une absence révélatrice, sans doute, de la nature même de l'affaire, laquelle, vue du côté des dreyfusards, était d'abord une défense de la vérité, des valeurs de la Justice et de la République, l'antisémitisme étant perçu comme un avatar, parmi d'autres, du cléricanisme et du délire des adversaires des antirépublicains. Toutefois, une semblable discrétion témoignait aussi d'une impasse méthodologique autant que déontologique : comment représenter visuellement l'idéologie et le combat antisémites autrement qu'en représentant ses victimes, ce qui, une fois le principe de la représentation différenciée admis, ne pouvait que donner des armes supplémentaires à l'adversaire.

1. *Dreyfus Bilderbuch. Karikaturen aller völker über die Dreyfus-Affaire*. Berlin, Verlag von Dr. Eysler and Co, 1899.

2. Sur ce journal et l'activité d'éditeur de Streicher, voir Dennis E. Showalter, *Little man, what now? Der Stürmer in the Weimar Republic*. Archon, 1982.

3. Il convient d'inventorier de tels échanges pour les pays qui se trouvaient dans l'orbite de l'Allemagne. On a déjà cité le succès des Juifs-champignons vénéneux de Fips. En l'état actuel de nos recherches, le *Stürmer* apparaît comme une véritable banque de données iconographiques pour la presse raciste italienne. Parmi les thèmes évoqués par le journal de Streicher, ceux qui se référaient à la tradition d'antijudaïsme (comme la question des crimes rituels, à laquelle fut consacré un numéro spécial du journal en 1934) eurent un écho tout particulier en Italie, le lobby antisémite exhumant, dans le sillage du journal, tout ce que l'histoire de la papauté et la peinture religieuse pouvaient offrir en matière de tradition antisémite.

4. E. H. Gombrich, « L'expérimentation dans le domaine de la caricature » dans *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1996, p. 292.

La France ne connut guère de tentative analogue à celle d'un journal hongrois qui avait tenté, en février 1898, de donner forme à l'antisémitisme : on y voyait une femme, la France, venant d'accoucher d'un petit monstre aussi menaçant que chétif, baptisé « antisémitisme », et présenté comme le « premier né » de l'union (de l'alliance) franco-russe<sup>1</sup>.

En revanche, très souvent, l'image de Drumont vint « incarner » l'antisémitisme dans la presse illustrée, dans le camp de ses détracteurs comme dans celui de ses admirateurs. À de nombreuses reprises, son propre journal, *La Libre parole illustrée* le représenta en pleine action, combattant ou pourchassant les Juifs. La couverture du samedi 10 novembre 1894 se voulait véritable tableau épique dédié à Drumont. Réagissant à la nouvelle de l'arrestation de Dreyfus, survenue le 15 octobre 1894, la une du journal titrait : « À propos de Judas Dreyfus ». Drumont saisissait par le pantalon un petit Dreyfus, semblable à un rat sur le point de s'enfuir par une bouche de caniveau. Sur fond de soleil levant, et tandis que l'on apercevait une pile des œuvres de Drumont, celui-ci triomphait : « Français, voilà huit années que je vous le répète chaque jour ! »<sup>2</sup>. Plus ambiguë, la couverture réalisée par Léandre, à la une du *Rire*, « le repas de l'ogre » : on y voyait un Drumont, à la barbe ensanglantée, s'apprêtant à dévorer une hideuse tête de juif plantée sur une fourchette, et arborant, autour du cou, des restes humains portés en chapelet, le tout sous le signe de la croix. S'efforçant d'amuser le lecteur en montrant un Drumont « bouffant du Juif », Léandre voulait moins dénoncer la violence du discours antisémite qu'épingler sur l'auteur de *La France juive* le portrait-charge le mieux adapté. Ce faisant, une ter-

rible image de Juif décapité et dépecé était affichée à la une des kiosques, contribuant à la banalisation, sous une forme visuelle, d'un discours haineux et souvent assassin<sup>3</sup>.

#### ○ DESSINER ET PERSÉCUTER

On ne peut qu'être frappé par la violence des caricatures antisémites produites en France à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Une violence que la cruauté et la férocité du dessin de presse de l'époque pourraient permettre de relativiser. Reste qu'une telle violence ne détonne guère dans le tumulte des manifestations de Paris et de province, au temps de l'affaire, qui entendirent fréquemment scandé le slogan : « mort aux Juifs ! » En revanche, les écrits des théoriciens de l'antisémitisme apparaissent, de ce point de vue, comme étant à mi-chemin entre le verbe et l'image, l'antisémitisme de plume préconisant la séparation, la discrimination mais non la mise à mort<sup>4</sup>.

Comment expliquer que le dessin franchit des limites rarement dépassées par les textes, y compris ceux des antisémites français les plus extrémistes des années 1930<sup>5</sup> ? La dynamique propre au dessin de presse, vecteur de surenchère et d'escalade, ne constitue qu'un élément de réponse. Si l'on s'est efforcé de mettre l'accent, jusqu'ici, sur les caractéristiques structurelles récurrentes de l'image antisémite, on ne saurait l'appréhender uniquement dans sa dimension morphologique. Les images n'eurent ni la même signification ni la même portée selon qu'elles furent produites dans un contexte d'égalité des droits ou de politique discriminatoire.

À la fin du 19<sup>e</sup> siècle, la mort des Juifs fut souvent représentée sur un mode qui se

1. Ce dessin est présenté dans le recueil déjà cité de John Grand-Carteret, *L'Affaire Dreyfus et l'Image*, p. 221.

2. Dans le numéro 6 du 19 août 1894 qui publicisait la candidature de Drumont à Amiens, Willette présenta Drumont comme un croisé brandissant hache et bouclier face à un vieillard juif assimilable à Moïse.

3. Très virulent à l'égard de Drumont, Pépin, le dessinateur du journal *Le Grelot*, se plaisait à le caricaturer sous les traits d'un moine fanatique.

4. À cet égard, le dialogue, à sens unique, de Bernard Lazare avec Drumont est intéressant, le premier cherchant à démontrer que l'élimination des Juifs était inscrite implicitement dans le propos du second (*op. cit.*, p. 23 et 41).

5. Sur la solution de la question juive dans les années 1930, cf. Ralph Schor, *op. cit.*, p. 183-197.

voulait tantôt humoristique et parfois expectatif. En 1898, *Le Rire* publia une vignette signée Dépaquit. Elle mettait en scène un maître d'école, manifestement juif, qui interrogeait l'élève Michaud. À la question : « Que pensez-vous qu'on brûlera quand il n'y aura plus de charbon sur la terre ? », l'élève répondait : « Les Juifs, m'sieu ». À deux reprises, en juillet 1899, la mort imminente des Juifs fit la couverture du *Psst !*<sup>1</sup> Acculé sur une petite plateforme, au bord d'un précipice, un Juif dont le chapeau était emporté par le vent restait seul ; le dessin titrait : « le chemin sans issue ». Une semaine plus tard, un Juif creusait sa tombe tandis que se profilaient au loin d'autres sépultures. Il est difficile de savoir si pour le dessinateur la mort était invoquée comme horizon souhaitable ou comme métaphore du départ ou de la défaite des Juifs. Il est aussi difficile d'imaginer l'impact sur l'opinion d'une telle surenchère. Toutefois, il importe de rappeler que le « moment antisémite » de l'affaire Dreyfus fut un « pogrom sans victimes » et que les forces de l'ordre protégèrent les Juifs contre des violences réelles<sup>2</sup>. La figuration de la mort des Juifs participait indéniablement d'une doctrine de haine dans sa dimension la plus radicale. Elle représenta la pointe extrême d'un discours qui, cependant, ne vint s'ancrer sur aucune pratique ségrégationniste et discriminatoire.

Au 20<sup>e</sup> siècle, la donne est modifiée avec les défaites des démocraties. La perspective ouverte par les images change, alors même que les formes et les figures de style affichent de fortes continuités. Ainsi, dans l'Italie fasciste<sup>3</sup>, l'iconographie antisémite s'inscrit dans le cadre d'une propagande étroitement dirigée et orchestrée<sup>4</sup> et s'aff-

fiche tout particulièrement dans une presse humoristique et satirique anémiée par quinze années de censure<sup>5</sup>. Le dessin a pour mission d'expliquer, d'appuyer et de justifier<sup>6</sup>.

L'observation des flux d'images, en parallèle avec la chronologie des mesures discriminatoires, fait apparaître un processus d'escalade, le dessin antisémite anticipant les étapes d'une politique qui ne cesse d'aggraver la situation des Juifs. En 1938, surpris par la brutalité du tournant antisémite, les journaux semblent se cantonner, pendant quelques semaines, au « degré zéro » de la caricature antisémite visant à signaler les Juifs comme différents. Par la suite, la presse reprend les thèmes classiques de la propagande antisémite, la dénonciation par l'image se situant désormais à l'intérieur d'une pratique de discrimination. Ainsi, autour de la notion de victime naît tout un filon d'images satiriques visant à faire rire et à légitimer, aux yeux de l'opinion, les mesures antijuives pour lutter contre ce que les fascistes appellent le « piétisme ». En 1938, *Il Travaso delle idee* fait sa couverture sous le titre : « Les affaires sont les affaires ». On y voit le Juif Samuel, vendeur de journaux, s'écriant : « Dernières nouvelles !... Mesures importantes contre les Juifs ». Après l'automne 1938, les caricatures multiplient les saynètes montrant des Juifs oisifs, obèses ou enrichis affirmant : « nous sommes des persécutés » (Fig. 1).

5. Il y a indéniablement aussi un effet indirect d'une telle censure dans le succès de la propagande antisémite auprès de la presse humoristique, les Juifs venant à point nommé comme support d'un discours de dérision qui ne pouvait plus guère s'alimenter dans la vie politique nationale. Je renvoie, sur ces questions à l'article que j'ai publié : « Rire sans éclats. Esquisse d'une histoire politique et sociale du rire en régime fasciste », *RIIMC*, n° 1, 1998.

6. Après l'adoption des mesures discriminatoires de l'automne 1938, la presse publie une série de dessins qui se veulent pédagogiques concernant les exclusions et les interdictions frappant les Juifs : chaque image montrant le parti, les banques, les administrations ou encore un Juif militaire, un Juif propriétaire, etc. sont biffées d'une croix ; les deux seules images non raturées montrent des Juifs quittant l'école et les Juifs étrangers franchissant la frontière italienne. Inutile d'insister sur la symbolique de la biffure.

1. Couvertures des 22 et 29 juillet 1899. Les représentations de violences contre des Juifs (chassés, battus...) furent particulièrement nombreuses dans *l'Antijuif algérien*.

2. Pierre Birnbaum, *Le moment...*, *op. cit.*

3. Parmi les ouvrages de référence concernant l'antisémitisme fasciste, Michele Sarfatti, *Gli ebrei nell'Italia fascista. Vicende, identità, persecuzione*, Turin, Einaudi, 2000.

4. On ne fera qu'esquisser ici certaines observations nées d'une recherche sur l'iconographie antisémite et raciste dans la presse italienne pendant le fascisme.



Fig. 1. Vignette du *Travaso delle idee*, 15 mai 1938.

« Nous sommes persécutés. »

Ce dessin, publié par un journal satirique et humoristique populaire romain, précède de quelques mois les premières mesures d'exclusion frappant les Juifs. Il témoigne du rôle de la presse et de la caricature dans la préparation de l'opinion aux mesures discriminatoires. À partir de 1936, *Il Travaso delle idee* propose des dessins de plus en plus nombreux prenant les Juifs pour cible. En 1937, chaque semaine, un dessin humoristique décline les différents registres de l'antisémitisme dans le cadre d'une rubrique concernant le « futur État juif en Palestine ».

Le dessin proposé ici s'intègre dans une page de texte qui rassemble des brèves et des informations à caractère divertissant ou humoristique. La position et la fonction de la vignette destinée (avec d'autres dessins) à « aérer » la page, sont l'indice d'une certaine banalisation, déjà, à cette date, de la propagande antisémite.

Le propos du dessin lui-même, présentant les Juifs comme de fausses victimes, est une figure classique du discours antisémite qui deviendra encore plus systématique lorsque la persécution sera effective.

## Lavoro obbligatorio agli ebrei



— *Come vanno gli affari, Samuele?*  
 — *Non c'è male, c'è una piccola ripresa: sono riuscito a far firmare una cambioletta al capo-sorvegliante...*

Fig. 2. Vignette du *Travaso delle idee*, 16 juin 1942.

— Comment vont les affaires, Samuel ?  
 — Pas mal, il y a une petite reprise : j'ai réussi à faire signer une petite traite au gardien en chef.

La dérision et le rire, ici à travers l'image, sont l'une des armes visant à légitimer et banaliser les mesures d'exclusion et de persécution frappant les Juifs dans le cadre de la politique antisémite menée par l'État fasciste depuis 1938. Cette vignette parue dans le journal satirique romain, *Il Travaso delle idee*, est publiée un mois après l'adoption de mesures assujettissant les Juifs au travail obligatoire. En 1943 seront instaurés en Italie des camps d'internement et de travail pour les Juifs.



Fig. 3. Vignette du *Libro e Moschetto*. Milan, 14 septembre 1940

Étiquette supérieure : « Comment nous nous souviendrons des Juifs en... l'an 2000. »

Sur le bocal : FETUS JUDEUM : FAC-SIMILÉ D'UNE SALE RACE AYANT VÉCU JUSQU'EN 1940 PUIS EXTERMINÉE PAR DES HOMMES DE GRAND GÉNIE.

Étiquette attachée au couvercle : « esprit de qualité ».

Si le motif de la tête conservée en bouteille ou dans un bocal n'est pas nouveau dans l'histoire de la caricature politique (Gillray utilisa, dès 1805, ce type de représentation), le procédé est utilisé ici, dans une publication étudiante fasciste, à des fins d'une violence paroxystique.

Appel au meurtre ou métaphore imagée réclamant une radicalisation de la politique antijuive ? Une image qui illustre en tout cas la façon dont le dessin de presse contribua à l'escalade du discours antisémite, dans un contexte, l'Italie fasciste de 1940, où l'idéologie antisémite, y compris dans les cercles les plus extrémistes, préconisait la séparation et la discrimination mais pas l'extermination.

À une époque où les Juifs sont encore libres de leurs mouvements bien qu'étant citoyens de seconde zone, le dessin « s'amuse » à les représenter dans des camps de travail, ou en prison (Fig. 2) mais toujours prompts à profiter de la situation. En septembre 1940, un journal des GUF (Groupes universitaires fascistes) de Turin, atteint un summum dans l'horreur. Un dessin montre un Juif conservé dans un bocal de formol avec la légende : « *Fetus Judeum* : Fac-similé d'une sale race qui a vécu jusqu'en 1940 et qui fut exterminée ensuite par des hommes de génie » (Fig. 3).

Si la pratique de l'image antisémite anticipe le durcissement de la politique discriminatoire, ce n'est pas seulement parce qu'elle se prête aisément à la radicalisation du discours. On se gardera de lire dans ce processus le signe d'un prophétique pouvoir de l'image pour y déceler plutôt l'image d'un pouvoir qui conçut principalement l'antisémitisme comme moyen politique de relancer la machine totalitaire. Dans une telle perspective, les caricatures antisémites ne furent pas seulement des images de haine pensées comme adjuvants de la persécution mais aussi le film en négatif qui pourrait aider à faire surgir les contours d'un « homme nouveau » que l'idéologie peinait à définir.



*Maître de conférences à l'université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, Marie-Anne Matar-Bonucci est spécialiste de l'histoire de l'Italie contemporaine et du fascisme. Elle a notamment publié une Histoire de la mafia au xx<sup>e</sup> siècle (Complexe, 1993). En 1995, elle a co-dirigé (avec E. Lynch), La libération des camps et le retour des déportés (Complexe, 1995) et dirigé La démocratie en Europe occidentale et aux États-Unis (Atlande, 2000). Ses recherches actuelles portent sur l'antisémitisme dans l'Italie fasciste et sur l'iconographie antisémite.*

Cahiers de la  
**villa gillet**

septembre 2001 **n° 14**  
échanges littéraires

**Marek Bienczyk**  
**Rafael Chirbes**  
**Daniel de Roulet**  
**Philippe Forest**  
**Nuno Judice**  
**Hanns-Josef Ortheil**

**Mario de Carvalho**  
**Elena Lappin**  
**Christian Oster**

**John Berger**  
**Richard Ford**

**sa langue**  
**Stewart O'Nan**  
**Rodrigo Rey Rosa**

**Varia**  
**Egon Flaig**  
**Jean-Christophe Bailly**



La fosse aux ours

Publication  
semestrielle en vente en librairies

Abonnements, renseignements :

Villa Gillet - 25, rue  
Chazière - 69004 Lyon

tél. : 04 78 27 02 48