

Opus magnum

DICTIONNAIRE MONDIAL DES IMAGES

Le *Dictionnaire mondial des images* est devenu une référence dès sa première édition en grand format. Il correspond à la nécessité nouvelle de comprendre comment fonctionne l'accumulation planétaire des formes visuelles, tous supports confondus, ainsi que leur circulation accélérée. Écrit par les meilleurs spécialistes, issus de tous les continents, il rassemble des synthèses uniques et originales. Qui penserait que, depuis la préhistoire, la création humaine a autant circulé dans ses symboles et ses moyens d'expression ? À la Renaissance déjà, les influences sont puissantes entre les continents. Et le sens des créations aborigènes en Australie se révèle de nos jours aussi important que les rapports entre cubisme et cinéma ou photo et impressionnisme. Dans cet ouvrage, un Brésilien analyse les représentations des esclaves, un Rwandais parle des commémorations du génocide dans son pays, une Sud-Africaine décrypte les rapports entre expressions autochtones et influences occidentales...

Cette somme rassemble grandes signatures et brillants jeunes chercheurs. Elle innove par beaucoup d'aspects, faisant exploser les catégories et les barrières nationales. Le lecteur y découvrira des perspectives neuves sur les circulations d'images et sur les influences réciproques qui s'y jouent.

« Voilà bien une anthologie du vagabondage à travers le monde entier visualisé (...) une éblouissante anthologie de l'image, sous toutes ses formes et toutes les latitudes », Jacques Le Goff, *Le Monde des Livres*.

« L'idée des éditions Nouveau Monde de publier un Dictionnaire mondial des images censé répertorier et analyser la culture visuelle planétaire est une folie doublée d'un pari réussi », *Le Monde de l'Éducation*.

Laurent Gervereau est président de l'Institut des Images. Depuis vingt-cinq ans, il consacre de nombreux ouvrages au décodage des images dont *Histoire du visuel au XX^e siècle* (Seuil, 2003), *Voir, comprendre, analyser les images* (La Découverte, 2004), *Images, une histoire mondiale* (Nouveau Monde-CNDP, 2008). Il dirige par ailleurs le site www.decryptimages.net.

Ouvrage dirigé par **Laurent Gervereau**. Avec la collaboration de **Bernard Légé**.



ISBN : 978-2-84736-513-9



Couverture :
Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919.



SODIS 7217838

nouveau monde
éditions
www.nouveau-monde.net

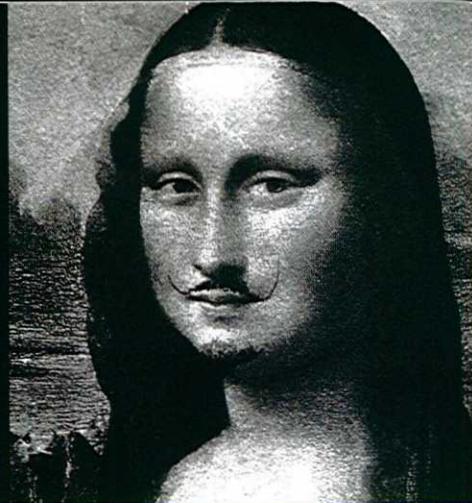
Conception graphique : Élisabeth Chardin

O'm

LAURENT
GERVEREAU

DICTIONNAIRE
MONDIAL
DES IMAGES

SOUS LA DIRECTION DE
LAURENT GERVEREAU



DICTIONNAIRE
MONDIAL
DES
IMAGES

nm

nouveau monde
éditions

Directeur d'ouvrage : Laurent Gervereau.

Avec la collaboration de : Bernard Légé.

Comité de pilotage : Antoine de Baecque, Jean Clottes,
Laurence Bertrand Dorléac, Malek Chebel, Philippe Dagen,
Christian Delporte, Claudia Fonseca Brefe, Barbara Glowczewski,
Serge Gruzinski, Serge Guilbaut, Elikia M'Bokolo, Hans-Joachim Neyer,
Michel Pastoureau, Ersilia Perona, Michel Poivert, Italo Spinelli, Ye Xin.

L'institut des Images et ses correspondants internationaux ont aidé sans relâche à cette entreprise.

Responsables éditoriaux : Yannick Dehée, Sabine Sportouch,
assistés d'Aurélié Walk.

Conception graphique et mise en pages : Éric Mouton,
assisté d'Élodie Loquet.

Iconographie : Maria Alexandra Duchêne, Cécile Leblanc, Livia Lèrès, Mathilde Moury.

Corrections : Laurence Beilvert, Catherine Garnier, Violaine Nicaud,
Hélène Teillon.

Nous tenons à remercier chaleureusement toutes celles et tous ceux qui se sont mobilisés pour permettre à ce livre d'exister : les auteurs, les artistes, les institutions, les photographes, les collectionneurs (en particulier René Gérard).

POURQUOI UN DICTIONNAIRE MONDIAL DES IMAGES ?

Pareil titre pourra surprendre ou faire sourire. Qu'on se rassure : notre ambition n'est pas de tout dire sur tout, ni de remplacer les nombreux ouvrages spécialisés sur les arts, le cinéma, le design, la BD, etc. Il s'agit d'offrir enfin, à un public saturé d'images de toutes sortes, un outil de culture générale et de compréhension, une mise en perspective des enjeux – considérables – de l'image dans notre société.

Aujourd'hui, nous recevons du visuel (d'ailleurs avec beaucoup de textes, paroles, musiques, sons) de façon massive et indifférenciée, entre sport et musique, jeux vidéo et journal télévisé. Nos goûts culturels s'hybrident pareillement.

L'image, définie par Platon, est un reflet. En fait, elle va plus loin, dans la mesure où il existe désormais une réalité imaginaire du monde visuel. Les films comme les reportages d'actualité nous ont forgé une culture visuelle planétaire (pas toujours interprétée de la même manière suivant les publics).

Dans cet ouvrage, nous nous sommes attachés à la production humaine d'images matérielles, et non pas au rêve, qui est notamment abordé dans un article spécifique lié à la psychanalyse ou dans un autre consacré aux mythes.

L'image mentale est le réceptacle de toutes ces images tangibles, visibles par plusieurs. Alors, fallait-il s'arrêter aux grands vecteurs mécaniques de la diffusion des images : impression, cinéma, télévision, internet ? Le propos de Walter Benjamin sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique est d'autant plus vrai que cette dernière se voit de nos jours submergée par les nouveaux supports, leur capacité d'accumulation, leur circulation et leur instantanéité. Ce sont en effet toutes les images qui s'accumulent, circulent et s'offrent : phénomène totalement inédit.

Voilà pourquoi, plus que la simple séparation entre images fixes et images mobiles, il faudrait penser aujourd'hui en termes d'images premières et d'images secondes. Un bas-relief cambodgien est une image première. C'est une création plastique humaine avec un sens

© Nouveau Monde éditions, 2010

24, rue des Grands Augustins 75006 Paris

www.nouveau-monde.net

Dépôt légal : novembre 2010

ISBN : 978-2-84736-513-9

Imprimé en Finlande par S' Michel Print

est avant tout une catégorie de la production du spectacle qui, dans chaque pays, acquiert des déclinaisons différentes. Si en Italie le caractère nomade des troupes oblige les acteurs à se rapporter à la notion d'emploi en tant que structure flexible de rôles semblables pour faciliter l'utilisation d'un répertoire le plus varié possible, en Angleterre, l'homogénéité de la dramaturgie shakespearienne permet aux acteurs de se distinguer sur la base de l'affinement des modalités interprétatives à travers un jeu visant à l'accumulation des traits et des nuances qui composent la physionomie du personnage. Et à Paris, les acteurs du XIX^e siècle se trouvent leur place dans une véritable industrie du spectacle, qui leur donne la possibilité d'affirmer leur personnalité, aussi bien sur la scène que dans la vie privée, à partir de l'adoption de réelles stratégies de promotion de leur propre image. Edmund Kean ou Henry Irving en Angleterre ; August Iffland, Ludwig Devrient, Otto Devrient, Clara Ziegler en Allemagne ; Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Eleonora Duse en Italie sont au centre d'une profusion d'images qui, dès la moitié du XIX^e siècle, avec l'avènement de la photographie, s'accroîtra de façon exponentielle. Mais l'actrice qui peut être considérée comme le symbole de ce phénomène est sans aucun doute Sarah Bernhardt, la seule capable d'une stratégie complètement consciente de promotion de son image. Sujet privilégié d'artistes comme Georges Clairin, Alphonse Mucha, George Antoine Rochegrosse, Jules Bastien-Lepage, Henry de Toulouse-Lautrec (et artiste elle-même, qui nourrissait le culte de son image par des autoportraits sculptés), de photographes tels que Paul Nadar, Napoléon Sarony, W. e D. Downey, Aimé Dupont, Etienne Carjat, Sarah Bernhardt devient une icône vivante capable de mélanger indifféremment sa vie privée et sa vie scénique, jusqu'à permettre la diffusion de son image, en Amérique, pour la publicité des cigarettes Duke's dans

le costume de Théodora, l'héroïne de la pièce homonyme de Victorien Sardou. Il s'agit donc d'une actrice douée d'une mentalité extrêmement moderne, parfaitement consciente de son rôle dans le théâtre et la société contemporains, et du pouvoir des images dans la promotion de sa renommée, d'actrice et de femme.

À LIRE

Cesare Molinari, *Le nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.

Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

Georges Banu, *Le Rouge et Or*, Paris, Flammarion, 1989.

Renzo Guardenti, *Gli italiani a Parigi, La Comédie italienne, (1660-1697). Storia, iconografia, pratica scenica*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 vol.

Maria Ines Aliverti, *La Naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998.

European Theatre Iconography, *Proceedings of the European Science Foundation Network* (Mainz, 22-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000), edited by Christopher Balme, Robert Erenstein, Cesare Molinari, Roma, Bulzoni, 2002.

■ **Renzo Guardenti**, professeur d'histoire du théâtre à l'université de Florence, est responsable scientifique de l'archive informatisée d'iconographie théâtrale *Dionysos*. Auteur d'études sur la culture théâtrale européenne entre le XVII^e et le XIX^e siècle, il a été professeur invité à l'Institut d'études théâtrales de l'université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

VOIR AUSSI

cinéma, danse, photographie...

THÉÂTRE

La photographie de théâtre en France

Chantal Meyer-Plantureux

REPÈRES

1852 : portrait de Sarah Bernhardt par Félix Nadar.

1863 : carte-mosaïque, premier photo montage de Disdéri permettant de faire figurer la distribution complète d'un spectacle.

1872 : portrait de Sarah Bernhardt par Étienne Carjat avec des éléments de décor du spectacle.

Autour de 1895 : premières photographies prises sur scène.

1904 : premier numéro de *L'Illustration théâtrale* et *1908* premier numéro de *Comœdia illustré* ; la presse théâtrale deviendra le premier consommateur de photographies de théâtre.

1927 : création de l'agence Lipnizki qui sera la première agence photographique de théâtre ; le fonds Lipnizki est aujourd'hui géré par Roger-Viollet.

1945 : l'agence Bernand (qui existait depuis 1935) se spécialise dans la photographie de spectacle ; elle est devenue depuis peu l'agence Bernand/Enguerand.

1946 : Roger Pic réalise pour la saison Renaud-Barrault au théâtre Marigny le premier reportage photographique « sur le vif » au théâtre et non plus des photographies posées sur scène. Il ne sera suivi par les photographes d'agence que dans les années 1960.

1967 : Jean Mercure propose à Birgit de suivre la transformation du théâtre Sarah Bernhardt en théâtre de la Ville : elle deviendra la seule photographe salariée d'un théâtre.

1981 : création de l'agence Enguerand

qui est devenue, depuis son association avec l'agence Bernand, le principal diffuseur de photographies de spectacles dans la presse et l'édition. **1983** : le TNS et la Comédie Française, sous l'impulsion de Jacques Lassalle et Jean-Pierre Vincent donnent carte blanche à un photographe indépendant sur chaque spectacle de la programmation. Révélation de nombreux nouveaux photographes.

Dans le premier demi-siècle qui suit l'avènement de la photographie (entre 1839 et 1889 environ), l'histoire de la photographie de théâtre se confond avec celle de la photographie en général. Le portrait constitue l'essentiel de la production du XIX^e et les artistes forment la plus grande partie de la clientèle des studios. L'acteur, dans cette première époque de la photographie de théâtre, est tout-puissant : c'est lui qui choisit son photographe, c'est lui qui choisit le rôle dans lequel il veut être immortalisé, c'est lui qui choisit la pose, le costume. Comme au théâtre, il exige d'être son propre metteur en scène. Le photographe n'est là que pour l'aspect technique de l'opération. Il faut être Félix Nadar ou Étienne Carjat pour pouvoir imposer son esthétique personnelle. Les autres ne s'y hasarderont pas : la concurrence est trop forte. Et ils s'effacent devant les volontés ou les caprices des célébrités.

Sarah Bernhardt, première « star médiatique » grâce à la photographie

Comme le souligne l'archiviste Philippe Neagu, « Sarah Bernhardt, plus que tout autre personnalité du théâtre au XIX^e siècle, a aimé poser devant les photographes. La quantité d'images que nous possédons d'elle, provenant de multiples ateliers photographiques, est considérable. ». Photographiée « à la ville » comme à la scène, avec

un sens remarquable de la publicité, elle fut l'une des premières actrices à comprendre l'importance de cet art nouveau pour le développement de sa carrière. Elle fréquenta tous les studios parisiens et, à l'occasion de ses tournées, se fit prendre par les plus célèbres photographes londoniens et new-yorkais. Personnage étonnamment moderne, elle avait entrevu dès la fin du XIX^e siècle, alors que les techniques de reproduction commençaient tout juste à voir le jour, ce qu'allait être la civilisation de l'image. Sa passion du théâtre se doubla réellement toute sa vie d'une passion pour la photographie. Sa rencontre à dix-huit ans avec Félix Nadar ne fut peut-être pas étrangère à ce goût prononcé qu'elle manifesta pour la photographie. Nadar fit d'elle des portraits remarquables dans lesquels n'intervient que la lumière qui joue dans les plis du drapé et laisse dans l'ombre une partie du visage, ajoutant à la beauté mystérieuse de Sarah Bernhardt. Félix Nadar fut, avec Étienne Carjat, le photographe des débuts de l'actrice, immortalisant son éblouissante jeunesse. Mais si Nadar photographie la jeune femme « dégagée d'un contexte théâtral précis » (il faut préciser qu'en 1862, année des portraits de Nadar, Sarah Bernhardt sort tout juste du Conservatoire et n'a pas encore joué de grand rôle), Étienne Carjat, passionné de théâtre depuis son plus jeune âge, s'intéressera beaucoup plus à l'actrice. Ses photographies de Sarah Bernhardt dans le rôle de Dona Maria de Neubourg du *Ruy Blas* de Victor Hugo sont certainement les plus belles de l'actrice en costume. L'absence d'afféteries et d'artifices caractérise ces portraits. En plus de leur qualité esthétique, il faut souligner le soin qu'apportait Carjat à la reconstitution en atelier du décor. Dédaignant, comme Félix Nadar, les toiles peintes et les accessoires qui encombraient les photos de l'époque, il demanda au directeur de l'Odéon les objets de



Sarah Bernhardt dans *Macbeth* par Paul Nadar 1884 (décor de l'atelier).

Collections particulières

scène de *Ruy Blas* : « Pour faire une bonne chose et pour éviter la banalité ordinaire de nos accessoires poncifs, je vous serais mille fois reconnaissant, si vous pouviez me prêter pour ce jour-là, la table, le fauteuil et le coussin du II^e acte. Si vous pouvez faire droit à ma demande, vous me rendez un réel service d'artiste. »

Ce souci d'authenticité est unique dans l'histoire du portrait de théâtre. Félix Nadar et Étienne Carjat appartiennent à cette première génération de photographes pour qui la photographie est un art. Mais très vite, devant le succès grandissant de la photographie, les photographes deviennent des techniciens sans âme, plus avides d'argent facile que d'esthétique. Les studios se multiplient, sollicitant l'actrice en vogue qu'est Sarah Bernhardt. Celle-ci accepte de poser pour tous, faisant, grâce à son nom, la gloire de chacun. Il est pratiquement impossible de recenser tous les studios qui l'ont photographiée. Le plus important est celui de Paul Nadar (le fils de Félix) chez qui

Sarah Bernhardt se précipite à chaque nouveau rôle. Paul Nadar n'a pas le talent de son père, mais il a laissé une documentation précieuse sur la carrière de l'actrice puisque celle-ci est restée fidèle à son studio toute sa vie. Elle passe rue d'Anjou de nombreuses heures, reconstituant ses rôles grâce à ses attitudes, à ses expressions. Les photographies lui permettent d'étudier sa gestuelle, ses costumes, ses coiffures.

Photos-outils de travail, photos-plaisir (son appartement en est tapissé), mais aussi photos destinées au public ou à la presse. Le culte de Sarah Bernhardt s'étend à l'Europe entière ; ses photos se vendent à côté de celles des souverains. Les journaux de théâtre s'emparent à leur tour de son image ; dès 1873, *Paris-théâtre* et un peu plus tard *L'Illustration* publient de nombreuses photos de la comédienne. À sa mort en 1923, *Comœdia* publie un numéro spécial où l'actrice pose dans tous ses grands rôles.

La toute-puissance de la presse

L'apparition de la photographie dans la presse donne au portrait de théâtre son véritable essor. La photographie d'acteur devient le complément indispensable des articles sur le théâtre et provoque même la création de feuilles consacrées à la « vie parisienne » et au monde du spectacle. Autour des années 1920, c'est désormais la presse qui impose ses choix ; elle demande des « vedettes », et les photographes qui découvrent une source de profit inestimable, iront les chercher. L'invention de la poudre-éclair puis du flash leur facilite la tâche. Ils peuvent dorénavant aller sur les lieux du spectacle et photographier les comédiens qu'ils désirent pendant une séance de prises de vues. Deux changements importants sont à signaler : le décor est celui du spectacle et l'on peut prendre plusieurs acteurs ensemble.

En photographiant les comédiens sur scène, les photographes abandonnent les reconstitutions approximatives du décor en studio. La photographie prend alors une valeur de document et permet de restituer un temps du spectacle. La photographie de scène posée, dont les principaux artisans sont les agences Lipnitzki (qui, à partir de 1927 deviendra le fournisseur quasi exclusif de la presse et de l'édition) et Bernard (qui se spécialisera à partir de 1945 dans la photographie de spectacles faisant ainsi concurrence à Lipnitzki), n'a toutefois pas totalement évincé le portrait en studio. Harcourt restera jusqu'à la fin des années cinquante une signature prestigieuse.

Roger Pic, le premier reporter théâtral en France

C'est après la Seconde Guerre mondiale que le photographe de théâtre va se choisir un nouveau partenaire totalement ignoré jusqu'à Roger Pic : le metteur en scène. Prenant exemple sur le *Modellbuch* (livre-modèle) brechtien, le photographe va désormais essayer de rendre compte avec précision de tous les aspects de la mise en scène : « Brecht tenait à ce que tout soit retenu des bonnes mises en scène : le travail au théâtre, l'emploi des matériaux, la méthode employée pour réaliser décors et accessoires. Il faisait dessiner, décrire et photographier tout ce qui lui semblait important » raconte Werner Hecht. Le *Modellbuch* était en général illustré de 600 à 800 photographies qui restituaient le spectacle dans sa durée. Pic s'inspire de ce travail pour photographier les spectacles et rendre sensible le travail du metteur en scène. La photographie ne braque plus son objectif sur l'acteur seul mais sur le travail collectif. Le regard que Pic porte sur le théâtre coïncide avec les discours qui s'élaborent, à partir des années 1950, autour de gens comme Jean Vilar ou Bertolt Brecht dans la

revue *Théâtre populaire*. Pour Roland Barthes, les photographies de Roger Pic sur *Mère Courage* deviennent le support essentiel de sa réflexion sur Brecht.

Roger Pic ouvrira la voie à la génération des « enregistreurs-fidèles », des photographes historiens, de ceux qui s'effacent devant la création ; au cérémonial truqué de la séance de pose devant un décor se substitue le regard critique du photographe qui recense avec méthode les éléments du spectacle pendant son déroulement. Avec Pic, la photographie de théâtre est passée de la pose au reportage. Agnès Varda avec Jean Vilar, Martine Franck avec le théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine suivront sa trace.

L'affirmation de la subjectivité

À partir des années 1970, de nouveaux photographes comme Nicolas Treatt et Claude Bricage s'émancipent et affirment, au contraire de la génération précédente, leur subjectivité : « La photographie ne peut être une photo de constat, sous peine d'être appauvrissante pour elle-même, pour le théâtre, pour la mémoire du théâtre [...] La photographie de théâtre, c'est celle qui ose mettre en scène le théâtre lui-même », déclare Claude Bricage. C'est la découverte du travail de Luigi Ciminaghi, le photographe attiré de Giorgio Strehler, qui va profondément influencer Claude Bricage. Celui-ci part à la rencontre des metteurs en scène qui enrichissent son univers esthétique ; il travaille avec Patrice Chéreau, Antoine Vitez – pour qui « la photographie de théâtre doit être de la poésie : un art qui peut se lire séparé du théâtre et qui ne doit pas avoir une utilité immédiate ; ce ne doit pas être un dérivé du théâtre ». Jean-Pierre Vincent, Bruno Bayen. Car pour Bricage, c'est de la confrontation entre l'univers esthétique du photographe et celui du metteur en scène que naît

une véritable photographie de théâtre intéressante. Lucian Pintilie rend ainsi hommage aux photographies de Birgit : « Ce ne sont d'ailleurs pas seulement des photographies puisque vous pénétrez l'univers que je propose et que vous y faites votre chemin en transposant de façon personnelle et poétique la réalité théâtrale que je construis. Je suis à chaque fois émerveillé d'en voir le reflet à travers votre œil, car je découvre, chaque fois dans vos images, une magie inconnue. » Certains metteurs en scène recherchent même l'œil du photographe pour avancer dans leur travail. C'est ce que Jean-Pierre Vincent retient aussi des photographies de Nicolas Treatt : « Il nous a montré les mouvements secrets de notre travail. Il nous les confirmait ou parfois même nous les révélait et nous permettait ainsi d'aller de l'avant. Les images de Treatt nous ont permis d'objectiver notre travail scénique, non parce qu'elles étaient objectives mais justement par leur haute subjectivité. »

La photographie de théâtre aujourd'hui

La situation de la photographie de théâtre en ce début de XXI^e est préoccupante car elle se trouve plus que jamais au carrefour de deux exigences contradictoires – l'artistique et l'économique : le photographe doit-il rester le compagnon de route d'un metteur en scène comme ce fut le cas dans les décennies précédentes (et le théâtre, la compagnie, le metteur en scène prévoient un budget pour la photographie de théâtre) ou se fait-il seulement pourvoyeur de photographies pour la presse (et dans ce cas-là, difficile de lutter contre la toute-puissance économique des agences même si celles-ci connaissent elles-mêmes de sérieuses difficultés) ? L'apparition du numérique a néanmoins changé la donne économique ; il est maintenant beaucoup plus facile – et moins onéreux – de transmettre une

photographie à un journal et un photographe indépendant peut – presque – lutter à armes égales avec une agence. Mais les photographes indépendants, ceux qui ont fait l'histoire de cette photographie de théâtre, sont de plus en plus rares. Et pour une Laurencine Lot, un Alain Fonteray, un Éric Legrand, un Laurent Monlaü, un Hervé Bellamy – ou pour parler de la toute nouvelle génération un Jean-Julien Kraemer – qui entretiennent avec le théâtre et certains metteurs en scène des rapports féconds, combien de techniciens qui font de belles photos léchées et souvent retouchées qui viendront alimenter les pages « people » ? Car, par une ironie de l'histoire, la photographie de théâtre renoue avec ses débuts ; le portrait d'acteur posé et truqué fait un retour en force.

À LIRE

Laurencine Lot, *La Comédie-Française, 30 ans de création théâtrale*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003.

Monstres sacrés, sacrés comédiens, Tournai, La Renaissance du livre, 2004.

Chantal Meyer-Plantureux, *La Photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris-Audiovisuel, 1992.

Olivier Py, *Épopées théâtrales*, photographies de Alain Fonteray, éditions Grandvaux, 2004.

Patrick Roegiers, (sous la direction de), *L'Écart constant, récits*, Bruxelles, Didascalies, 1986.

■ Chantal Meyer-Plantureux, professeur à l'université de Caen, dirige la collection « Le théâtre en question » aux éditions Complexe ; elle a écrit notamment, *La Photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère* (Paris-Audiovisuel, 1992) ; *Bernard Dort, un intellectuel singulier* (Seuil, 2000) ; *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène* (Complexe, 2005).

VOIR AUSSI

cinéma, danse, photographie...

TIMBRE-POSTE ▼

Michel Coste

REPÈRES

Grande-Bretagne, 1840, France

1849 : les premiers timbres-poste.

Leur forme héritée : les pièces de monnaie, les sceaux, les médailles.

1874 : Union postale universelle, l'internationalisation des timbres, débuts de la philatélie.

Durant le Second Empire en France : deux « Napoléons » suffisent, et durant le 1^{er} quart du XX^e siècle, la Semeuse tient presque seule la scène.

Années 1920-30 : premières diversifications des images-timbres.

1930-1970 : la « grande époque » des timbres, compte tenu aussi des performances de propagande par le III^e Reich, puis par les pays socialistes.

Depuis une génération : fin de la pratique des lettres, fin de la sensibilité aux timbres, sauf la philatélie ; l'imagerie des timbres est menacée d'indigence.

Somme toute, quelque 100 000 images-timbres au monde, entre 1 500 et 3 000 pour chacun des pays d'Europe.

Différence avec la pratique philatélique, comme matériau de l'histoire, les timbres doivent être traités en totalité et sous forme reproduite ou numérique.

Depuis 1999 ; édité en 2001 : le premier panorama chronologique/thématique des timbres (de France) est au musée de la Poste de Paris.

Les timbres-poste sont des images d'État. Aux côtés du drapeau,