

Degrés

REVUE DE SYNTHÈSE À ORIENTATION SÉMIOLOGIQUE

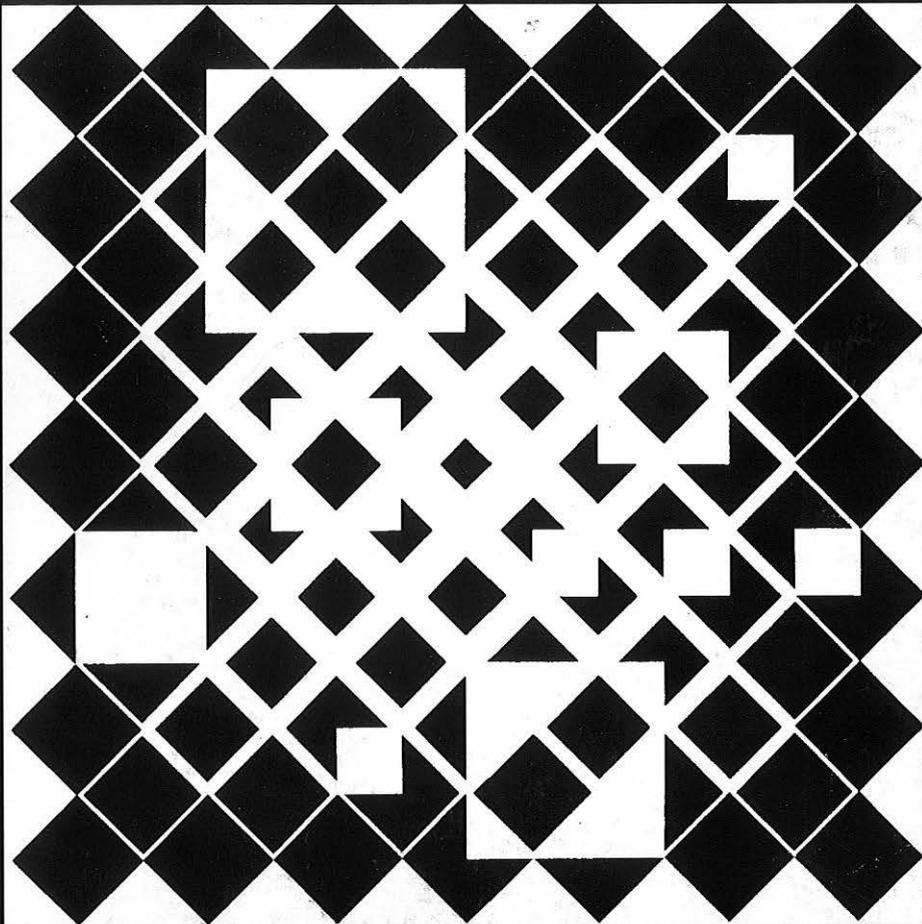
Publication internationale trimestrielle

Quarante et unième et quarante-deuxième années,
n°156-157, hiver 2013-printemps 2014

ESPACE, SÉMIOLOGIE ET COGNITION

DANS CE NUMÉRO 156-157:

Francis Edeline
Per Aage Brandt
Thomas F. Broden
Anne Beyaert-Geslin
Martine Versel
Paolo Fabbri
Tiziana Migliore
Níca Ribas D'Ávila
Wolfgang Wildgen
Isabel Marcos
Isabella Pezzini
Moisés Martins



m La carte postale et la représentation des espaces public et intime

Moisés Martins
Madalena Oliveira
Maria Correia

Comme cela se produit souvent dans l'histoire, les origines de la carte postale illustrée et notamment de la carte photographique de vue, sont brouillées par une infinité de polémiques, contradictions et malentendus. On s'accorde sur le fait que la première carte postale a circulé en Autriche, en 1869, et il est aussi unanime que les cartes postales topographiques sont parmi les cartes postales illustrées « précurseurs »... Le désir d'ajouter à ce format de correspondance une image du lieu où l'expéditeur séjournait, semble d'ailleurs un développement assez logique : selon Antonia Birnbaum (1997 : 58), encore aujourd'hui le message de la carte postale signifie souvent et avant tout ceci : « J'ai été là ». C'est d'ailleurs cette vocation qui octroiera à la carte postale sa popularité ; ce sont les clichés de villes, avec leurs monuments et leurs paysages, qui confèrent à la carte postale son statut de moyen de communication de masse et qui lui concèdent une affinité avec l'industrie du tourisme.

Selon Carline (1959 : 25), une des premières cartes postales de site est une carte illustrée avec une gravure du Château de Rudelsburg, en 1874. Les cartes de vue se sont répandues dans les dernières décennies du XIX^{ème} siècle : c'est le goût du public pour ce type de carte qui incite les éditeurs à perfectionner leurs illustrations et à les rendre plus attractives, au moment où de nouvelles techniques d'impression et de reproduction prennent leur essor. Les premiers exemplaires, avec une décoration assez rudimentaire, une gravure de dimensions réduites et une seule couleur, sont vite remplacés par un kaléidoscope de vues, d'ornements et de couleurs, qui consacre dorénavant un tout petit espace au message. En Autriche et en Allemagne, on produit les célèbres cartes *Gruss Aus* qui se propagent dans les centres urbains et les régions balnéaires d'Europe et d'Amérique : ces cartes sont embellies avec de multiples vues de la ville, avec de minutieuses formes de fleurs et de spirales, et sont accompagnées de la mention *Gruss Aus* (*Souvenir de.../Greetings from...*) et du nom de la ville. La lithographie, technique mise au point par Aloys Senerfeld à la fin du XVIII^{ème} siècle, et notamment la lithographie en couleurs, dite chromolithographie, déjà vulgarisée parmi les officines d'impression allemandes, assure le

INTRODUCTION : LA
CARTE DE VUE ET LA
PHOTOGRAPHIE, REPERES
HISTORIQUES

succès commercial de ces cartes souvenir.

Malgré le rôle majeur de la lithographie dans la circulation des premières cartes illustrées avec des perspectives urbaines, c'est à la photographie et aux procédés de reproduction photomécaniques que revient le mérite d'avoir industrialisé la production de la carte postale. Le moment où la photographie se croise avec la carte postale reste une source d'infatigables discussions entre les historiens. Certains auteurs se rapportent à un Monsieur Borich : Suisse pour les uns et Allemand pour les autres, peintre pour les uns et photographe pour les autres, François pour les uns et Franz pour les autres, la seule donnée unanime c'est que ce Monsieur Borich aurait publié des cartes postales avec des photos de la Suisse en 1872 (Carline, 1959 : 24 ; Vasconcelos, 1985 : 5 ; Hossard, 2005 : 22 ; Freund, 1974 : 96). D'autres historiens se rapportent souvent à Dominique Piazza qui, en 1891, aurait envoyée des clichés de Marseille en format carte postale à un ami résidant aux États-Unis d'Amérique (Hossard, 2005 : 21). Certains mentionnent encore la date du dépôt légal des photos topographiques éditées par la Maison Neurdein comme la seule information exacte :

« Le seul point précis connu à l'heure actuelle demeure la date, 3 novembre 1887, du premier dépôt légal des photographies que la Maison Neurdein éditera en cartes, vues de Havre, de Paris, de Versailles » (Ripert et Frère, 1983 : 26).

On méconnaît les procédés d'impression utilisés dans les exemplaires les plus primitifs, mais il est assez probable que ces derniers aient été directement imprimés sur papier photographique. En effet, quoique la photo ait été inventée par Nicéphore Niépce en 1826, c'est seulement dans les années 90 que, suite à une série d'évolutions, le procédé de reproduction photographique prend des proportions industrielles, au moyen de la phototypie. Beaucoup plus économique que l'impression lithographique, la phototypie respecte la qualité du tirage photographique traditionnel, mais permet la production en masse. Les grands éditeurs de cartes postales adoptent cette méthode et les cartes photographiques représentent désormais la « plus grande part de la production » (Ripert et Frère, 1983 : 35). Successeur de la carte de visite de Disderi, la carte postale devient le vecteur le plus populaire de diffusion de la photographie, et son rôle de figure de proue concernant l'industrialisation de la photographie n'est supplanté que dans les années 20 par la presse illustrée.

La carte postale s'est ainsi emparée de l'ambition photographique de reproduire le monde, s'alliant aux « besoins de l'exploration, des expéditions et des relevés topographiques » du médium photographique à ses débuts (Rosalind Krauss, 1990 : 40). Comme l'explique Rosalind Krauss (1990) dans son article « Les espaces discursifs de la photographie », l'ambition de capter la Terre est manifeste dans le terme même de « vue » : en fait, les photographes, les journaux de l'époque, ainsi que les éditeurs de cartes postales désignaient les images-clichés par le terme de « vue » plutôt que de celui de « paysage ». Ces vues étaient archivées et cataloguées dans des meubles classeurs, pour ainsi se constituer en « système géographique », un « atlas topographique total » (Krauss, 1990 : 45). La carte photographique de vue ancienne est ainsi souvent illustrée avec une image simple, qui ne visait pas du tout à l'art ; cette image, plus proche de la curiosité géographique que du désir de belles images, voulait montrer le monde plutôt que de l'enjoliver. Le « critique de cinéma » Serge Daney (1994), collectionneur de cartes de vue, avoue son goût pour la carte postale ancienne :

« il s'agissait d'une image primordiale, première. Comme les atlas, les dictionnaires illustrés et les cartes de géographie, les cartes postales photographiques étaient des images normales qui mettaient « le monde » « à plat » » (Daney, 1994 : 69).

À son tour, le photographe Walker Evans sélectionnait et collectionnait des cartes de vue en noir et blanc colorées à la main dans les premières décennies du XX^{ème} siècle ; il voyait dans ces objets iconographiques une « qualité anonyme, anti-esthétique, documentaire » qu'il recherchait pour son propre travail (Rosenheim, 2009 : 19).

Admirées pour leur simplicité, les cartes postales sont aussi critiquées par leur exhaustivité. Les cartes postales accompagnent le processus d'industrialisation de l'image qui prend son essor à la fin du XIX^{ème} siècle : elles correspondent au désir des masses de « rendre le monde plus accessible », à leur tendance à « déprécier l'unicité de tout phénomène en accueillant sa reproduction multiple » (Benjamin, 1992 : 183). Malgré leur vocation sociale, collectionnées à partir du moment où elles furent commercialisées, les cartes postales de vue, décrites par l'ethnologue portugais Rocha Peixoto (1975) comme « atlas complémentaire de la mémoire », ont répondu à l'ambition taxonomique de la modernité. Les répertoires rationnels de cartes postales, qui classaient le monde par ordre alphabétique, chronologique, géographique ou thématique, et qui persistent encore aujourd'hui dans les vieux magasins et marchés de cartophilie, ainsi que dans les sites

1. LA CARTE DE VUE, DE LA REPRODUCTION DE L'ESPACE AUX NON-LIEUX

d'échange on-line, tels Ebay ou Delcamp.net, en sont la preuve.

À l'ère de l'Internet et du numérique, les mots du journaliste James Douglas, en 1907, à propos de la carte postale, témoignent encore de la complicité de la carte photographique de vue avec le phénomène moderne de quadrillage de la « Terre » :

« Personne n'a besoin de craindre qu'il y ait un endroit de la « Terre » qui ne soit représenté sur ce merveilleux rectangle. Le photographe a photographié tout entre les pôles [...] Le clic de son obturateur a été écouté dans toutes les Alpes et dans chaque désert. Il a hanté tous les paysages terrestres et marins du globe. Tous les oiseaux et tous les animaux ont été capturés par la caméra. Il est impossible de contempler une ruine sans trouver une carte postale illustrée qui la reproduit de près. Chaque bouton sur la peau de la terre a été photographié, et partout où l'œil humain se meut et se croise il détecte l'air conscient de ce qui est reproduit. L'aspect de la nouveauté a été dérobé du monde visible. La « Terre » est déjà consommée par l'œil » [James Douglas cité par Staff (1966 : 81)].

Or, depuis l'apparition de l'appareil photographique et des cartes postales au XIX^{ème} jusqu'au flux de pixels de Google Images et aux images satellite de Google Earth, la terre devient de plus en plus auscultée par les appareils de vision, et ce n'est pas sans impact sur la perception de l'espace. Julieta Leite (2011), suggère qu'actuellement avec les informations numériques « l'échelle de la carte » tend à « être agrandie au point qu'elle rejoint les dimensions du territoire représenté, tel que dans le célèbre conte de Borges ». Tout en perdant sa popularité au profit de la photo numérique, la carte de vue ou carte de site convoque encore « l'accumulation d'images sur tout support, de toutes les époques, de toutes les civilisations », dénoncée par Laurent Gervereau (2003 : 30), dans une histoire visuelle du XX^{ème} siècle. La carte photographique de vue signale avant la lettre le « mal d'archive » diagnostiqué par Derrida (1995), c'est-à-dire l'épuisement progressif et silencieux des archives au fur et à mesure qu'on les reproduit, qu'on les répète, qu'on les accumule. Collectionnées par les cartophiles, archivées par des institutions (les musées, les bibliothèques...), et désormais stockées et échangées dans le cyberspace, les cartes postales de vue peuvent être envisagées comme une pratique d'archivage qui, comme tout autre archive, lutte contre soi-même (Derrida, 1995 : 27). Persécuté par le fantasme de l'oubli, notre temps est assiégé par les techniques d'archive de toutes sortes, lesquelles sont de plus en plus complexes, raffinées, nombreuses et puissantes. Derrida (1995) signale que nous

sommes en « mal d'archive », une fièvre qui nous embrase : avec notre désir répétitif des retours, de la restauration et de la récupération de l'histoire, nous sommes compulsifs dans cette course, mais celle-ci nous conduit paradoxalement à l'oubli. Or, le projet de reproduction et d'archivage de la Terre, imbue d'une pulsion titanique de dominer le monde, ne voulant pas s'emparer du temps mais plutôt de l'espace, est condamné à l'échec, comme toutes les archives : l'obsession de revoir le monde de partout ne nous amène nulle part, le désir de répéter les lieux ne nous conduit qu'aux célèbres non-lieux, dénoncés par Marc Augé (1992).

Sans la timidité de la lettre que l'on enferme dans une enveloppe, la carte postale apparaît dans l'histoire des relations interpersonnelles comme une sorte de moyen de transition entre l'épistolographie classique et les nouvelles pratiques de communication électronique. Son succès, en tant que moyen de contact – qui a alimenté une grande industrie et donné lieu à un ensemble important de revues spécialisées et de clubs de collectionneurs au début du XX^{ème} siècle – est bien expressif de cette soif de conjonction d'affectivité et d'immédiat. Réactive, agile et pratique, la carte postale illustrée, d'une certaine manière, inclut dans sa matrice originale la vocation pour le partage d'un sentiment impulsif ou d'une expérience éphémère.

Bien qu'une part importante de l'intérêt populaire et des universitaires pour la carte postale soit due à son côté visuel, c'est-à-dire à sa capacité de diffuser des images, c'est aussi en tant que nouvelle forme de communication écrite qu'elle doit être comprise. Excellent dans les domaines de la brièveté, de la légèreté et du désintéressement, la carte postale peut aujourd'hui être reconnue comme l'un des premiers moyens de combiner la transmission des informations entre deux points éloignés et l'appréciation partagée d'un objet que l'on peut voir, toucher et conserver.

Avec une fonction proche de celle qui est aujourd'hui remplie par le téléphone portable, comme le reconnaissent ceux qui ont brossé son histoire (Phillips, 2000 ; Staff, 1996 ; Klamkin, 1974 ; Willoughby, 1993), la carte postale a transformé de façon gracieuse la correspondance, en la rendant plus fréquente et allégée. En elle se concentre tout type de messages, de la simple circonstance de signaler une visite à un endroit particulier au prétexte amoureux d'une pensée romantique. D'autre part, dans certaines villes, où la distribution de cartes postales pouvait se faire jusqu'à cinq fois par jour, comme ce fut le cas de Londres, la carte postale a été amenée à jouer un rôle plus pragmatique, en servant

2. LA CARTE DE CORRESPONDANCE, DU PARTAGE DE L'ESPACE INTIME À LA CRÉATION D'UN LIEU DE RELATION

à fixer un rendez-vous ou simplement à avertir que l'on rentrerait à la maison avec un certain retard.

Dans la mesure où la carte postale est une écriture parfois utilitaire, elle n'a pas l'austérité du télégramme. Au verso de l'image, à une calligraphie singulière se mélange la spontanéité de la parole brève, qu'elle soit au service des messages pratiques du quotidien ou encore des gestes nostalgiques et des signes de courtoisie et d'amitié. En 1917, une édition de la revue *A Ilustração Portuguesa* estimait : « la carte postale est la forme la plus expressive et gentille de correspondance moderne ». Moins circonspect que celui de la lettre, le texte de la carte postale esquive le ton grave de l'écriture longue, parfois mélancolique. De type direct et simple, le langage de la carte postale est tout à fait approprié pour tous ceux qui sont pressés et généreux, pour ceux qui cherchent à y apposer un message de salutation moins instruit.

Grâce à son format standardisé et à ses modestes exigences économiques et d'instruction, la carte postale aura apporté un changement significatif dans les usages de l'écriture. Dans un livre qui se penche sur l'évolution des supports de correspondance, Esther Milne (2010 : 109) soutient que la carte postale « a accru le désir d'écrire ». C'est pourquoi elle est, d'une part, liée à la popularisation de la correspondance, entretemps élargie aux classes moins instruites, et, d'autre part, à la tendance à l'intensification des relations.

Dans la carte postale comme dans la lettre, celui qui écrit cherche un interlocuteur avec lequel il partage le degré de silence qui existe dans toutes les formes de communication écrite. Dans l'une et l'autre forme de correspondance, celui qui énonce s'adresse nécessairement à l'autre dans l'attente d'une relation de plus grande ou moindre intimité. Contrairement à l'écriture commerciale, ou même à l'écriture littéraire, on pourrait dire que toute forme de correspondance interpersonnelle implique la notion de « privé » propre aux affects particuliers. La vérité, cependant, est que dans la même proportion où elle a rendu le contact plus fréquent et plus rapide, la carte postale a mis en péril la confidentialité des messages qui y sont écrits.

Dans la mesure où elle circule sans retenue et sans enveloppement, la carte postale a renoncé à son côté privé implicite dans la lettre en tant que condition d'une relation d'intimité. Il s'agissait, dans la conception d'Esther Milne (2010 : 112), du prix à payer pour l'invention d'un moyen approprié aux préceptes de simplicité et de concision. En rappelant l'indiscrétion des facteurs qui « passent leur temps à lire les cartes postales qui circulent entre leurs mains » (Milne, 2010 : 112), l'auteur admet, toutefois, que la carte postale a permis de construire « d'intenses expériences d'individualité, d'intimité et de présence »

(Milne, 2010 : 114). Pour contrecarrer les yeux inconvenants, de nombreuses cartes postales ont été écrites à l'aide des techniques de cryptage. Les plus sophistiquées de ces techniques ont consisté à superposer aux lignes horizontales du texte des lignes perpendiculaires qui contribuaient, d'autre part, à élargir l'espace réservé aux messages. Même si elles n'empêchaient pas complètement la lecture, ces techniques ont quand même rendu plus difficile l'intrusion d'un regard étranger dans les messages personnels, souvent du ressort du discours amoureux, en introduisant des protocoles d'interprétation plus exigeants.

Histoires éphémères de la modernité, selon le mot de David Prochaska et Jordana Mendelson (2010), les cartes postales illustrées sont l'un des plus importants répertoires visuels du XX^{ème} siècle. Supports d'exhibition de l'espace public – places, paysages, monuments – elles sont aussi des espaces dans lesquels le privé s'aventure dans un monde ouvert. Si l'image correspond au partage d'un imaginaire visuel collectif, répété d'innombrables fois dans l'appareil photographique des éditeurs, le texte écrit au verso correspond au partage d'un espace d'intimité et à la création d'un lieu de relations. Très souvent, sans un autre but que la volonté de maintenir un lien ou de fixer un moment, que le désir qu'on se souvienne de vous, les cartes postales se distinguent du registre de la lettre par le caractère plus éphémère de leurs motivations. En maintenant le lien qui unit l'énonciateur au co-énonciateur, ces cartes, très souvent écrites « à la va-vite sur le quai de la gare, en sautant dans le train », ont la particularité supplémentaire de ne pas réclamer nécessairement de réponse. Elles réduisent, selon Esther Milne, le récit narratif à une simple « feuille de présence ».

Bien qu'actuellement l'utilité de la carte postale soit purement résiduelle, bon nombre de ses caractéristiques sont désormais transposées aux systèmes de communication électronique et à ce que l'on appelle les réseaux sociaux. La lettre traditionnelle est à l'*email* ce que la carte postale est au *post* que l'on publie dans un blog ou dans des réseaux comme Facebook ou Twitter. Dans le courrier, électronique, il y a une certaine norme de confidentialité. Dans les publications, d'autre part, l'on assume définitivement l'ouverture de l'espace de l'expression individuelle à la sphère publique. Il y a, en effet, un nombre considérable de coïncidences qui permettent de voir dans les espaces contemporains d'interaction sociale, une espèce de correspondance ouverte, ou comme on le disait de la carte postale, un « flirt des gens exquis ».

Écrits brefs, notes quotidiennes, saluts impulsifs, les registres publiés sur Facebook, Twitter, ou sur le blog représentent la carte postale postmoderne qui reprend de la carte postale ancienne la nécessité

presque irréfléchie d'être « connecté ». Comment le note Milne, dans les cartes postales s'exprime directement ou indirectement le désir de dire à l'autre : « j'aimerais que tu sois ici ». Dans les *posts* de l'ère électronique on répond à l'une de ces questions : « Que se passe-t-il ? » ou « à quoi penses-tu ? ». Dans des circonstances variées, marquées par la nature même de chacun des moyens, dans les deux systèmes, l'ancien et le nouveau, il y a un espace qui est plus ou moins limité (dans la carte postale, le cadre destiné au message ; sur Twitter, par exemple, la limite est portée très exactement à 140 caractères).

Milne (2010 : 199) note que « à l'égal du moyen postal, ces contraintes technologiques [la limitation de la longueur du message, par exemple] n'empêchent nullement la production de l'intimité et de la présence ».

Réinventant, au contraire, le sêns de la vie privée et de la correspondance elle-même, ces technologies électroniques ne font qu'élargir l'espace de l'expression intime. Le regard indiscret du facteur, qu'on évitait d'une part et que l'on appelait de ses vœux de l'autre, pour le plaisir d'exercer l'affection en public, s'est transformé dans le regard complice de tous ses « Amis » Facebook et de tous ses « disciples » sur Twitter. Étant, d'une certaine façon, l'expression d'une expérience d'intimité étendue à d'autres, cette exhibition de l'intérieur potentiellement secret ne fait que déclarer le désir de *sentir-ensemble*, un désir déjà annoncé par la carte postale joviale.

3. LA CARTE POSTALE DANS LA TRANSITION DE L'ESPACE DE LA PAROLE VERS L'ESPACE DE L'IMAGE

Circulant encore par millions, les cartes postales, petits objets éphémères, dont l'âge d'or semble appartenir au passé, constituent un symptôme décisif pour la compréhension de la culture contemporaine. La carte postale permet d'interroger la constitution du regard à l'ère de la technique, où les appareils optiques se présentent comme des appareils de contrôle qui annoncent la problématisation de l'identité du sujet et la perte de référents, dans la mesure où c'est en eux que se formalise la rupture de la frontière avec le réel, dans un mouvement de valorisation croissante de la manipulation et de la simulation. À son tour, l'utilisation de la carte postale par des dispositifs optiques nécessite un examen des concepts de droit d'auteur, copie et (in)différence, une perspective qui a été exploitée par les avant-gardes du XX^{ème} siècle, lorsque celles-ci ont établi une nouvelle condition pour les pratiques artistiques contemporaines, intéressées par la réflexion et la définition de stratégies d'appropriation en mesure de se positionner en tant que réaction à cette occupation excessive du regard par l'image.

Compte tenu du fait que les cartes postales circulent comme un moyen de communication de diffusion massive, nous pouvons prendre en considération leur influence et importance dans la construction d'un regard sur les lieux et les gens qu'elles représentent, ainsi que leur pouvoir de fixer des fragments du monde dans le champ visuel, d'autant plus que les images présentes dans les cartes postales ne sont pas aléatoires. Les images des cartes postales, qu'il s'agisse de la fixation sur un cliché de la trace d'une ville, ou de l'un de ses poncifs (monument, rue, belvédère, paysage, us et coutumes), qu'il s'agisse de commémorations de faits et de personnalités ayant une certaine densité historique, locale ou nationale, ou qu'il s'agisse encore du reflet des expériences insignifiantes de la vie quotidienne (banalités, curiosités, émotions), sont toujours des images désacralisées, profanes, des images d'une histoire dans laquelle les individus et les communautés, en somme la vie et le monde, s'ils sont palpitants, sont également instables, ambivalents, sinueux, fragmentaires, imparfaits et éphémères¹.

Jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle, nous avons été gouvernés par des images symboliques – images qui nous réunissaient et unissaient. Depuis lors, nous sommes gouvernés par des images « diabolisées », c'est-à-dire distinctes et singulières, images qui expriment la multiplicité et la séparation. Et aussi bien la multiplicité que la séparation signifient que nous avons forcé la rupture, au XIX^{ème} siècle, avec la théorie de l'analogie et de la correspondance et que nous nous sommes stabilisés autour d'images profanes et désacralisées. Cela signifie que les images se rapportent à des événements du quotidien (images événementielles) et qu'elles ont cessé de renvoyer à l'essence d'une origine fondatrice, à l'acte d'un créateur et à l'aura d'images uniques et non répétables (images essentielles). Ce déplacement est la conséquence directe de la révolution optique, commencée au milieu du XIX^{ème} siècle, avec l'invention de l'appareil photo, et consommée dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, avec l'apparition de l'ordinateur.

Étant donné l'évolution rapide qui caractérise le brusque déplacement de l'écriture épistolaire vers la carte postale illustrée, une opération qui se croise avec l'histoire de la photographie et de l'actuelle carte postale animée, de nature numérique, on peut dire que la carte postale est un type d'objet « transitionnel »². Il ne s'agit pas, en effet, dans cette évolution, d'objets différents, ni de genres alternatifs, mais d'une même conséquence du système postal moderne et des technologies et procédures qui le caractérisent. En fait, nous nous rendons compte que ces technologies ne sont pas quelque chose que l'on rajoute de l'extérieur au système postal moderne, puisque tout envoi postal ou toute « lettre » implique une inscription technique. Bien qu'il n'y ait de grand rapport

¹ Dans ce sens, Martins, M. & Oliveira, M. (Coord.) ont organisé l'ouvrage *Portugal Ilustrado em Postais*. Viana do Castelo, Braga, Viseu, Bragança e Portalegre (Braga, CECS, 2011).

² Il serait utile d'élaborer la théorie des « objets transitionnels » que Winnicott a proposée pour la compréhension du développement de l'enfant, mais qui a, sans aucun doute, une application plus généralisée. En substance, Winnicott écrit : « L'objet transitionnel représente le sein, c'est-à-dire la première relation ; l'objet transitionnel précède la très connue preuve de réalité ; en rapport avec l'objet de la transition, le bébé passe du contrôle (magique) omnipotent au contrôle par manipulation (impliquant l'érotisme musculaire et le plaisir de coordination) ; l'objet transitionnel peut éventuellement se développer en un objet fétiche et aussi subsister comme une caractéristique de la vie sexuelle adulte » (Winnicott, 1971 : 10).

avec le messager de la bataille de Marathon, la diligence postale de l'Ouest américain ou les cartes postales d'animation et multimédias qui circulent sur Internet, dans toutes ces formes de communication, il y a un entrelacement de territoire, puissance et technique qui devient cependant manifesté dans la période qui s'écoule entre le XIX^{ème} siècle et le nôtre.

Étant donné que les changements de la matérialité de l'écriture et les effets des technologies de l'image sont indiscutables, la carte postale est, par nature, un élément de la technique postale ou de transmission, qui s'est développé progressivement au cours de l'histoire, en ayant subi, cependant, un changement radical avec l'avènement des ordinateurs. Nous nous référons à ce que Bernard Stiegler a nommé les « télétechnologies », à savoir des techniques et des procédures qui opèrent de façon indiscutable sur la distance et la proximité, tout d'abord dans l'espace et ensuite également dans le temps. Nous pouvons dire que, dans ce contexte, les célèbres analyses de Benjamin sur la reproductibilité acquièrent du sens dans le contexte de la nouvelle technologie qui était en train de se déployer. C'est exactement ce que l'on peut induire de l'extrait suivant de Benjamin (1992 : 81) :

« rapprocher de soi les choses », spatialement et humainement, représente aussi bien un désir passionné des masses du présent que sa tendance à surmonter l'existence unique de chaque situation à travers la réception de sa reproduction ».

En effet, si la photographie peut annuler le caractère unique et de propriété des « œuvres », leur divulgation générale correspond à une autre technologie, qui joue avec les rapports entre la proximité et la distance. Les deux technologies communiquent par le biais de la notion d'aura et de trace. Dans le livre posthume sur les passages on peut lire :

« Trace et aura. La trace est l'apparence d'une intimité, mais aussi éloignée que possible de la chose qu'elle a laissée derrière elle. L'aura est l'apparence d'une distance, cependant proche de la chose qui l'appelle de l'avant. Dans la trace, nous nous approprions de la chose ; dans l'aura, nous sommes possédés par elle » (Benjamin, 1972 : 447).

En effet, il s'agit d'une question éminemment politique qui exige que toutes les choses se libèrent de la réserve qui les emprisonnait et entrent en mouvement, en direction de tous les êtres humains.

La reproduction fait en effet éclater l'« autorité » de l'aura en ayant une incidence sur la distance et la proximité, mais pour amplifier

et étendre ses effets, le système que Paul Valéry (1960 : 1284) qualifiait de « transmission de la réalité sensible au domicile », et de « conquête de l'ubiquité », s'avère nécessaire. Bien que Benjamin cite ce texte en exergue, étrangement il laisse de côté ces dimensions, dimensions qui étaient pourtant déjà bien présentes dans le télégraphe, la téléphonie, le téléphone et qui ont atteint un point culminant avec la télévision et, à la fin du siècle dernier, avec le *wireless* et les réseaux numériques.

Si l'écriture avait déjà connu de fortes convulsions en passant par le télégraphe et le télégramme, nous pouvons montrer que les cartes postales correspondent à l'ouverture maximale du système postal moderne, qui d'universel devient dépendant et partie intégrante des réseaux télématiques d'envoi. Si le système postal recourt encore aux techniques postales liées aux trajets territoriaux et aux normes rigides des pouvoirs étatiques, les caractéristiques du système postal moderne annoncent, cependant, quelque chose de tout nouveau, de nouvelles stratégies et nouvelles possibilités, dont il convient d'explicitier la logique.

En somme, si l'apparition des cartes postales signifiait quelque chose de nouveau dans le système postal, celui-ci préfigurait déjà la forme de la carte postale et la technologie qui la sous-tend, une technologie que nous pouvons définir comme étant de transduction. Il semblerait que la carte postale, comme nouvel objet de la modernité, pousse à l'extrême la logique du système postal, en étant simultanément un signe de son dépérissement et un moyen de le dépasser par le biais des nouvelles technologies. En tant que moyen de communication encore dépendant de la logique postale moderne, la carte postale a réussi à réinscrire la technique dans des procédures très complexes. Cependant, dans la mesure où la carte postale est dépassée par un système d'envois généralisés, dont les *emails* constituent un petit exemple, elle a une certaine difficulté à s'inscrire dans d'autres logiques de fonctionnement. Le caractère de double-facé de la carte postale, d'objet-Janus, et les modalités selon lesquelles on se l'est appropriée au cours de son histoire, font de sa problématisation un élément stratégique pour l'appréhension des réponses possibles aux injonctions incessantes et « ubiquistes » du système télématique et numérique, qui constituent notre horizon actuel, esthétique et politique.

4. L'ESPACE DEPUIS L'ÉPOQUE DE SA REPRODUCTION MÉCANISÉE JUSQU'À L'ÉPOQUE NUMÉRIQUE

Consistant en des « vues excitantes et des images glamourieuses » (Staff, 1966 : 64), la carte postale élargit, en vertu de sa nature « excursionniste », le paysage naturel et urbain, le portrait de la diversité ethnographique des peuples, l'encadrement des lieux visités ou imaginés. Avec elles, les contours morphologiques d'une géographie définie par le regard du touriste ont fait le tour du monde. Passager sans frontières, la carte postale a fixé dans l'illustration une reproduction de l'espace qu'elle a en même temps, de par son caractère voyageur, transporté de localité en localité, de génération en génération.

Symbole de l'ère de la reproduction mécanique des images, de la période que Laurent Gervereau (2003) a défini comme « l'ère du papier », la carte postale illustrée a pour les études en communication un vaste intérêt scientifique, qui se situe à l'intersection de plusieurs disciplines, de la géographie à la sémiotique sociale et à la cyberculture. En plus de représenter un support visuel irrévérencieux qu'aucune histoire ou sémiotique des arts visuels ne peut ignorer, la carte postale illustrée revêt encore un caractère prophétique essentiel à la compréhension du tempérament des médias contemporains. Par elle sont annoncés la vitesse de transmission de l'information, la brièveté de la parole et l'hégémonie de la dimension « imagétique » du message, l'embarras provoqué par la fusion de l'espace public avec l'espace privé et le désir de lien que le numérique permet aujourd'hui de concrétiser dans les mailles du réseau universel.

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, Marc, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- Benjamin, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.
- Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, [1972], transl. by Howard Eiland et Kevin McLaughlin, Harvard University Press, 1999.
- Birnbaum, Antonia, « Transmission d'images ; éloge de la carte postale », in *Tradition, transmission, enseignement. Une relecture de la modernité par Walter Benjamin : colloque organisé par l'École des arts décoratifs de Strasbourg*, le 10 mai 1995, Strasbourg, École des Arts Décoratifs, 1997, pp. 57-69.
- Carline, Richard, *Pictures in the Post, The story of the Picture Postcard*, Bedford, Gordon Fraser, 1959.
- Daney, Serge, *Persévérance*, Paris, P.O.L., 1994.
- Derrida, Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Éditions Galilée, 1995.
- Freund, Gisèle, *Photographie et Société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- Gervereau, Laurent, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Éditions

- du Seuil, 2003.
- Hossard, Nicolas, *Recto-verso. Les faces cachées de la carte postale*, Paris, Arcadia Editions, 2005.
- Klamkin, Marian, *Picture Postcards*, London, Newton Abbot, 1974.
- Krauss, Rosalind, « Les espaces discursifs de la photographie », in *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Éditions Macula, 1990, pp. 37-55.
- Leite, Julieta, « Médiations technologiques dans l'espace urbain contemporain », in *Sociétés* n°111, 2011/1, Bruxelles, De Boeck Université, pp. 27-34.
- Martins, Moisés et Oliveira, Madalena (Coord.) *Portugal Ilustrado em Postais*, Viana do Castelo, Braga, Viseu, Bragança e Portalegre. Braga, CECS, 2011.
- Milne, Esther, *Letters, Postcards, Email – Technologies of presence*, London, Routledge, 2010.
- Phillips, Tom, *The Postcard Century, 2000 Cards and Their Messages*, London, Thames and Hudson, 2000.
- Prochaska, David et Mendelson, Jordana, *Postcards – Ephemeral Histories of Modernity*, Pennsylvania, Penn State University Press, 2010.
- Ripert, Aline et Frère, Claude, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, Paris, CNRS Éditions, 1983.
- Rocha Peixoto, A. A., « A arqueologia e a etnografia nos bilhetes postais », in *Obras*, Volume III, [1908], Póvoa de Varzim, Câmara Municipal, 1975, pp. 401-403.
- Rosenheim, Jeff, *Walker Evans and the Picture Postcard. The Metropolitan Museum of Art*, New York, 2009.
- Staff, Frank, Londres, *The Picture Postcard and Its Origins*, Lutterworth Press, 1966.
- Valéry, Paul, « La conquête de l'ubiquité », in *Œuvres*, tome II, Pièces sur l'art, [1928], Paris, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960.
- Vasconcelos, M. E. S., *Os Nossos Postais*, Viana do Castelo, 1985.
- Willoughby, Martin, *História do Bilhete-Postal*, Lisboa, Caminho, 1993.
- Winnicott, Donald, *Playing and Reality*, London, Tavistock, 1971.