Design
Arts
Médias

Le paysage de carte postale

Christian Malaurie

2022-12-12

Anthropologue de l'art et du design Dr-HDR, Membre honoraire du Laboratoire-ARTES UR 24141, Université Bordeaux Montaigne. Ses recherches portent sur les concepts de « médialité » des images, et sur le rôle des « supports-espaces d'énonciation et de visibilité » dans la production de l'urbain. Ces concepts ont été développés, depuis une trentaine d'années, à partir de travaux d'enquête, d'études et d'analyses de cas, relatifs aux rapports de l'art et du design au territoire. Plus généralement, ses travaux cherchent à montrer la puissance et le pouvoir de « l'image de peu », dans le « design des territoires » et en particulier des territoires urbains. Il a publié notamment : « L'ordinaire des images », Paris, L'Harmattan, 2015, « Mémoire entre les voix », Pessac, LPDA, 2005, « La carte postale une œuvre », Paris, L'Harmattan, 2003.

Résumé :
Le paysage s'ancre de manière anthropologique dans un processus de spatialisation de l'existence où l'espace phénoménologique recouvre une importance majeure, tant du point de vue esthétique que politique. Les images mettent en « scènes » l'étendue territoriale en devenant images-paysages, nous permettant ainsi d'appréhender le rapport du dedans et du dehors dans notre manière d'habiter le monde dans l'ordinaire du quotidien. Le « paysage de carte-postale » naît à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle en tant que cadre stéréotypé qui affirme la prééminence de d'une nouvelle image-paysage : le paysage de photographie. Pensée comme support-espace d'énonciation et de visibilité paysagère, la carte postale photographique est devenue, pour le plus grand nombre, le cadre de perception majeur du paysage, inventant alors dans les pays occidentaux une forme commune : le « paysage de carte postale ».

Abstract :
Landscape is anthropologically anchored in a process of spatialization of existence in which phenomenological space is of major importance, both from an aesthetic and political point of view. Images "stage" the territorial expanse by becoming landscape-images, thus allowing us to apprehend the relationship between inside and outside in our way of inhabiting the world in the ordinary of everyday life. The "postcard landscape" was born at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century as a stereotyped framework that asserted the pre-eminence of a new landscape-image: the landscape of photography. Thought as a support-space of enunciation and landscape visibility, the photographic postcard became, for the majority of people, the major frame of perception of the landscape, inventing a common form in the Western countries: the "postcard landscape".

Introduction

Depuis une quarantaine d'années, les travaux sur le paysage se sont multipliés à travers toutes les disciplines[1] relevant des SHS, mais aussi des sciences de la nature et des sciences formelles, concernant notamment, la topographie, l'écologie, l'agronomie, l'horticulture, etc. Dans cet article, la notion de *paysage* sera donc investie à partir d'un point de vue complexe articulant trois niveaux d'appréhension : historique, géographique et esthétique.

Le développement à l'échelle mondiale des territoires de l'urbain a marqué fortement et violemment les temps historiques. Du moins, du XIII^{ème} siècle à la période de l'Age moderne, puis de celle de la Modernité au XIX^{ème}, se poursuivant jusqu'au dernier tiers du XX^{ème} siècle, et débouchant depuis les années 1980, sur la globalisation économique et culturelle à l'échelle mondiale, période dénommée selon les auteurs : postmoderne et/ou hypermoderne. Ces vagues historiques, véritables déferlantes ont ainsi balayé puissamment les catégories paysagères jusque-là construites. À une première catégorisation effective du XIV^{ème} au XIX^{ème} siècle qui opposait paysage de campagne et paysage de ville ont été inventées, avec le développement des métropoles et des mégalopoles au XX^{ème} siècle, d'autres catégories. Parmi les plus importantes, on peut désigner : le paysage urbain et le paysage péri-urbain opposés au paysage rural, puis, en

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

ce début du XXI[ème] siècle, avec le développement de la ville-flux, le paysage péri-métropolitain qu'il reste largement encore à définir[2].

Françoise Choay a montré brillamment comment l'analyse des « espacements », permet de lire les grandes transformations et les grandes mutations civilisationnelles de la ville[3]. De la cité antique à la cité du moyen âge, de la ville fortifiée à la ville sans remparts, de la ville moderne de quelques millions d'habitants à la ville hypermoderne de plus de vingt millions d'habitants, les paysages offerts par la ville elle-même et ceux inventés autour, se sont transformés en mettant en scène le rapport nature-culture, fort différemment. Le désir de paysage s'ancre donc, pour nous, de manière littérale dans un processus qui concerne en tout premier lieu la spatialisation territoriale de l'existence. L'étendue spatiale dans un double mouvement simultané de déterritorialisation et de reterritorialisation aboutit alors à la territorialisation de l'existence, sous la forme d'*images-paysages* construisant ce qu'on pourrait appeler : un *fragment territorial* paysager. En effet, la question du *territoire* s'avère ici essentielle pour penser le paysage en tant que fragment[4]. L'invention du mode de vie urbain et des usages nouveaux de l'espace ont en effet permis l'émergence au XV[ème] siècle de l'*image paysagère*. Avec la mise au point de la technique photographique dans le dernier tiers du XIX[ème] siècle, une nouvelle étape est franchie dans la représentation de l'espace habité par un regard. En effet, au paysage dessiné et peint va s'ajouter le paysage de photographie. À travers la constitution du *scénique photographique*, et la dramatisation de l'espace présentée et donnée à voir de manière spécifique à travers un *support-espace* d'énonciation et de visibilité paysagère particulier comme par la carte postale photographique, quelque chose se passe qui participe à la création d'une *image-paysage* moderne : le *paysage de carte postale*. Dans un ouvrage consacré à la généalogie, et à l'usage de la carte postale photographique[5], nous avons montré comment la carte postale illustrée en tant que *support-espace* de la modernité[6] a participé pleinement à modéliser un regard nouveau posé sur les paysages. La thèse défendue alors voulait démontrer comment le paysage vient à nous par l'*image-paysage* qui invente à une époque donnée les *étendues scéniques* qui focalise le regard sur des fragments de territoire, figurés en paysages, et construits à travers des montages d'images. Ces montages (qu'ils soient stéréotypés, ou au contraire très singuliers) traversent l'histoire individuelle et l'histoire collective occidentale, créant, à partir de l'« art de faire avec », des *scènes* mises en images, ici en images de carte postale, où se déploie dans un *espace* de représentation (imagé, textuel ou gestuel) la vie ordinaire.

Le *scénique* intervient ici en tant qu'élément sensible, dans tous les processus participant à la constitution de l'image comme *médialité*. En ce sens, d'un point de vue phénoménologique, à chaque fois que mon regard s'arrête sur une portion d'espace qui « me regarde », il y a paysage ! Alors, « ça paysage » mon appréhension du monde. Ce qui fait lien au lieu même d'un être-ici qui m'anime, je l'appelle donc ici « médialité », ici nommée, *image-paysage*. Mais qu'en est-il alors précisément de la notion de scène, que nous utilisons pour penser la question du paysage de carte postale ? En définissant la carte postale photographique comme un « support-espace d'énonciation et de visibilité » territoriale, nous désirons montrer, en quoi à travers ses usages, l'image-objet de CP photographique, a profondément modifié en Occident le rapport sensible à l'espace en participant activement à l'invention d'un nouveau paysage : le « paysage de carte postale ». Images diffusées en masse, véhiculant à la fois des stéréotypes culturels et des points de vue inédits, les cartes postales photographiques inventent de nouvelles perceptions des lieux et des espaces pratiqués. Mettant en « scènes » la vie collective de manière moderne en valorisant le grand et le petit patrimoine, mais aussi en montrant les innovations techniques du monde moderne (le chemin de fer, l'avion, l'automobile, l'architecture du fer, etc.). De nouvelles représentations à travers ce nouveau support de l'image et du texte, ont donc pu circuler dans la société occidentale, à l'époque du développement accéléré de la société industrielle, tant du point de vue matériel que symbolique. Enfin, les cartes postales photographiques, en suscitant le désir de collectionner des images-objets graphiques puis photographiques produites en série, ont permis de constituer pour un grand nombre d'usagers, des récits d'espace, des récits de voyage qui racontent le monde à travers l'image[7]. Pourtant, en bouleversant les pratiques de correspondance postale, la CP a suscité à l'époque de fortes critiques de la part des catégories sociales privilégiées qui voyaient dans l'espace très restreint pour l'écrit sur le carton de carte postale, le signe d'une véritable atteinte à la culture. Notons alors, qu'à l'heure d'internet et de la

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

mondialisation accélérée, l'image-objet carte postale existe toujours, notamment comme image de voyage envoyé « ici » depuis un « ailleurs ».

Adressée par courrier postal mais aussi et de manière moins importante par internet sous une forme immatérielle virtuelle (une image numérique), cette image-objet est donc encore toujours active dans notre perception des paysages. En tant que *support-espace* de communication postale, la carte postale illustrée et photographique doit donc être appréhendée comme une *image-objet* qui confronte un texte à une image, favorisant ainsi une écriture et une lecture scripto-visuelle du monde. Se présentant sous divers formats au cours du temps, la CP s'inscrit puissamment en tant qu'*objet imprimé* illustré dans l'histoire des productions d'arts graphiques, de l'époque de la modernité à l'époque hypermoderne actuelle. Ainsi, en tant que *support-espace* d'énonciation du monde moderne, elle a contribué à mettre en visibilité paysagère, aussi bien des événements notoires, des personnages célèbres, des ouvrages d'art, des objets patrimoniaux majeurs ou vernaculaires, paysages touristiques, constituant ainsi un objet de civilisation majeur.

1. Un support-espace de correspondance postale illustrée

Rappelons ici, qu'envoyer des nouvelles depuis le lointain à des proches, n'a pas attendu l'invention des services postaux modernes, car cet acte constitue du point de vue anthropologique un geste fondamental, celui de maintenir même physiquement éloigné une relation symbolique avec des proches. En effet, les archéologues[8] ont pu démontrer que l'envoi de messages à découvert remonte à des époques très anciennes. Ils ont trouvé par exemple, les traces de messages de correspondance inscrits sur des tablettes d'argile assyriennes datant du IV^{ème} millénaire. Conservé à la British Library on peut voir par exemple un fragment de papyrus datant du Ier ou du IIe siècle après J.-C. Sur ce fragment, qui provient de la Moyenne-Égypte, est écrit en grec un texte signé par Néarque. Ce texte relate sous la forme d'un récit de voyage l'un de ses périples . Rappelons aussi, que dans une période plus récente, à l'Age moderne, les historiens s'accordent à dire qu'au XVII^{ème} siècle les gens fortunés faisaient porter des cartons par leurs domestiques, instaurant ainsi en Europe la pratique de la correspondance manuscrite. Celle-ci a perduré jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, époque où la carte est utilisée à des fins mondaines, par exemple pour une invitation ou un remerciement. Évoquons aussi, la photo-carte de visite et la carte-photo de vues photographiques où le paysage est montré en images en tant qu'élément du patrimoine national. Vendues d'abord au format photo-carte ces images passent ensuite au format CP[9].

1.1. Un support imprimé

1.1.1. Les différents formats de la carte postale illustrée

En tant que *support cartonné* imprimé la carte postale est composée d'un *recto* et d'un *verso,* qui ont des fonctions différentes fixées officiellement par l'administration des Postes. Elle se présente aussi matériellement, à travers un *format* qui va évoluer à travers le temps pour mieux mettre en valeur l'*illustration*.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42



Fig.1 1875, Recto de Carte Postale, e□dition La belle jardinie□rédition La belle jardinie□rère

Les fonctions du recto et du verso de la CP

La CP illustrée est composée d'un *recto* réservé à l'écrit et d'un *verso* réservé à l'image. En 1873, les règles de l'administration des postes[10] imposent qu'au recto (fig.1) ne figure aucune illustration, car il est destiné à recevoir uniquement l'adresse du destinataire. Au recto, doit être uniquement mentionné les éléments suivants : la formule « Carte Postale », et trois ou quatre lignes horizontales imprimées sur toute la largeur de la carte, réservées à l'adresse du destinataire. Après la réforme de 1903[11], le recto devient verso et inversement le verso devient le côté où se présente l'image. Après la réforme de 1903, le recto devient le côté de l'adresse et du message et l'emplacement du timbre. Le verso devient le côté réservé à la seule illustration. Cependant, pour maintenir le principe du message au dos de la carte, donc au verso, le recto devient verso. Sur le verso est donc inscrit le message, auquel on ajoute l'adresse et le timbre. Le côté vue devient donc le recto[12].



Fig. 2 Carte postale imprime□e en he□liogravure, (Vers 1910), Ancourteville, entre□e du villagée en he□liogravure, (Vers 1910), Ancourteville, entre□e du villagéliogravure, (Vers 1910), Ancourteville, entre□e du villagée du village

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

1.1.2. Les procédés techniques d'impression de la carte postale illustrée

La carte postale illustrée en tant qu'*objet imprimé* est un *support cartonné* mais aussi un support-espace constituant une *image-objet* jetée après usage, ou affichée dans un espace, ou encore conservée dans des boîtes ou des albums par des collectionneurs occasionnels ou systématiques. La CP illustrée est donc un objet matériel qui circule dans l'espace en tant que support de correspondance postale, mais aussi un objet symbolique qui circule dans le temps à travers les collections, qui ont été constituées depuis son invention. La carte postale illustrée a été fabriquée au XIX^{ème} siècle en empruntant toutes les techniques d'imprimerie[13] de reproduction de l'image et du texte : la *gravure sur bois*, le *grain de résine,* l'*héliogravure* (fig. 2), la *phototypie*[14]*,* le *bromure*, l'*offset* et aujourd'hui l'*impression numérique*.

1.1.3. Un support d'espace de correspondance postale à découvert

La carte postale est un moyen de communication scripto-visuel destiné à la correspondance postale à découvert. L'âge industriel s'affirme en cartes postales à travers des figures symboliques illustrant le progrès industriel. Ainsi, les chemins de fer, la « Fée électricité » et l'invention de la technique photographique, constituent les figures les plus emblématiques de la représentation du progrès scientifique et technique, véhiculée par la carte postale illustrée. Ajoutons, que les Expositions Universelles – Vienne en 1873, Cincinnati en 1874, Halle en 1881, Chicago en 1893, Paris en 1889 et 1900, etc. – font l'objet d'expériences inédites d'édition de cartes postales illustrées, graphiques puis photographiques. Les cartes postales à partir des années 1900 focalisent le regard des foules sur les lieux modernes, les innovations techniques, l'internationalisation en marche, qui célèbrent la puissance des pays industriels à partir de chaque culture nationale (Anglaise, Autrichienne, Allemande, Italienne, française, états-unienne, etc.).

1.2. Un support épistolaire moderne

Support-espace véhiculant des messages au service de l'idéologie du progrès industriel, la carte postale recouvre une autre dimension, plus intime, plus psychologique liée à son usage de support-espace illustré dédié initialement à la correspondance postale. Elle relève donc de l'art épistolaire en tant qu'image timbrée[15] et image adressée[16]. Le triomphe rapide de la carte postale illustrée entre les années 1875 et 1900 va entraîner de nouvelles pratiques épistolaires et démocratiser l'art de la correspondance réservé jusque-là à la bourgeoisie et à la petite bourgeoisie[17]. On peut avancer, d'un point de vue anthropologique, que la carte postale illustrée envoyée par la poste constitue un geste adressé moderne, une nouvelle manière de donner signe de vie à l'être absent, de figurer son manque, en anticipant de futures retrouvailles. La carte postale objet emplit de nostalgie, renvoie alors à un *appartenir*[18] qui l'attache à un territoire passé retrouvé en image.

1.3. Un support illustré de correspondance postale à collectionner

Pour suivre sur la longue durée l'histoire de la carte postale en tant qu'image collectionnée, nous nous intéresserons plus particulièrement ici aux usages des collectionneurs regroupés dans des sociétés de cartophiles. Pour le cas de la France, la naissance des sociétés de cartophiles regroupant des collectionneurs amateurs de la carte postale illustrée, fut postérieure d'environ un quart de siècle à sa mise en service par l'administration des Postes. Le premier groupement important de cartophiles français, le Poste Carte Club, date de 1899. Il fut fondé à Paris, au 7 rue Pierre-le-Grand, sur l'initiative d'Emile Strauss, qui restera comme une grande figure de la cartophilie. Ce club publia un bulletin mensuel, La *Carte postale illustrée*, qui eut un écho important auprès des amateurs. On peut lire :

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

« Il y a un an, la Carte Postale illustrée était inconnue en France. Quelques cartons, déchets de l'industrie étrangère, firent timidement leur apparition aux vitrines. Mais le grand public ignorait cette forme démocratique d'art. Aujourd'hui, grâce à de vaillants collectionneurs, la Carte Postale illustrée a conquis droit de cité en France : l'International Poste-Carte Club est fondé. Désormais, les cartophiles peuvent se connaître, se grouper, joindre leurs efforts pour le développement de leur science nouvelle. Avec la Carte Postale Illustrée, le premier journal français de cartophilie, ils auront un organe pour représenter leurs intérêts et propager leurs idées. Il appartient à nos amis de tous pays de nous aider et de nous encourager par leur adhésion et leur efficace propagande[19]. »

Cependant, les cartophiles n'ont pas seulement œuvré à la conservation de la CP ; ils ont participé aussi à son intelligibilité, en produisant notamment des descriptions détaillées de la carte postale, s'attachant aux différentes évolutions de son format, à la nature du support, à la tarification postale et au contenu de l'espace graphique du recto et du verso. Menant des recherches iconographiques empiriques qui ont suscité au niveau international des débats passionnés, ils ont inventé des modes de classements originaux, et contribué à souligner la valeur documentaire et esthétique de la carte postale.

2. Un support-espace d'art graphique

La carte postale illustrée en tant qu'image-objet moderne relève des arts graphiques et plus particulièrement de l'image photographique. Elle s'inscrit dans l'histoire du design, englobant ainsi : le graphisme, la typographie, la photographie, la vidéo numérique, la réalité virtuelle, et bien entendu : l'édition-illustration, la presse, la mode, la publicité, et la communication visuelle en général.

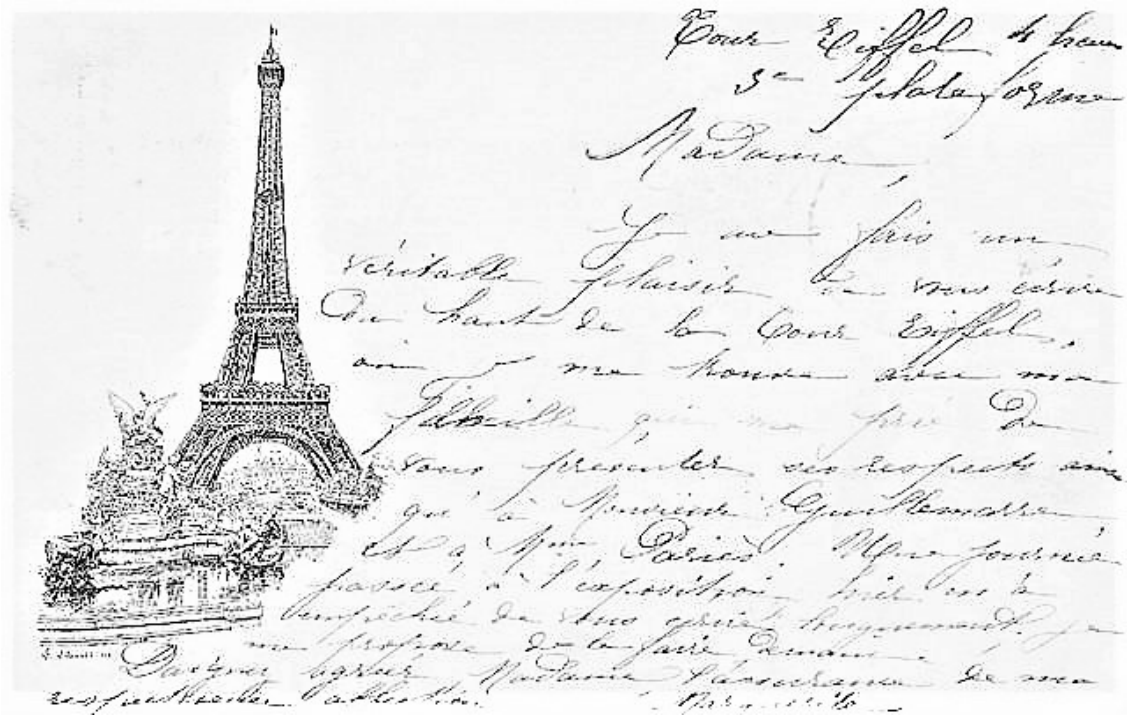


Fig.3 1889, Carte Postale illustre□e Libonis envoye□e de la Tour-Eiffele Libonis envoye□e de la Tour-Eiffele de la Tour-Eiffel

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

2.1. Éléments d'histoire de la carte postale illustrée

Au-delà de toutes les polémiques entretenues notamment par de très influentes sociétés de cartophiles, tout le monde est d'accord pour affirmer aujourd'hui que c'est l'Exposition Universelle organisée à Paris en 1889, qui rendit populaire en France l'*image-objet* de carte postale illustrée par une gravure exécutée par Léon-Charles Libonis (fig. 3). Rappelons, que sous l'impulsion de la Société d'Exploitation de la Tour, associée au journal Le Figaro, des gravures de l'artiste Libonis représentant la tour Eiffel furent imprimées en cartes postales à environ 300 000 exemplaires. Le journal[20] relate que « le public enthousiaste » se précipita pour acheter un « souvenir » de l'événement, sous la forme d'une « carte à envoyer » à leurs clients, amis ou parents. On peut alors décrire cette carte postale devenue mythique comme suit : Au *verso* de la carte illustrée, on peut donc voir une gravure de Libonis, avec dans la partie gauche la mention « Libonis au soleil » occupant le tiers de la surface. Au recto, réservé à l'adresse du destinataire, se trouvent deux timbres à date : celui de l'Exposition Universelle et celui de la tour Eiffel.



Fig.4 Vers 1896-98, Carte Postale photographique e□dite□e par Dominique Piazza a□ Marseillédite□e par Dominique Piazza a□ Marseillée par Dominique Piazza a□ Marseillè Marseille

L'illustration photographique de CP

Concernant l'image photographique de carte postale, c'est en France, à Marseille, que Dominique Piazza (fig. 4 & 5), très informé au sujet des dernières avancées de la technique photographique, comprend très bien l'opportunité de substituer aux *dessins* et *gravures* illustrant les cartes postales, une image moderne : la *photographie*. Il fabrique en 1892, un prototype avec les moyens du bord. Convaincu de la réalisation de cette nouvelle image-objet et de son opportunité commerciale, il crée les éditions Piazza et fait imprimer à grand tirage les premières cartes postales photographique et les commercialise. Côté vue, il fait imprimer trois vues photographiques de la ville de Marseille avec la phrase : « Bon Souvenir de Marseille ». Les éditions Piazza éditent dès lors des cartes postales, mais aussi des cartes topographiques et des guides de la Provence. D'autres villes du sud de la France emboîtent le pas, suivies de Paris.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42



Vers 1896-98, Premie□res CP photographique, e□dite□e par Dominique Piazza a□ Marseillères CP photographique, e□dite□e par Dominique Piazza a□ Marseillédite□e par Dominique Piazza a□ Marseillée par Dominique Piazza a□ Marseillè Marseille

2.2. Une image-objet moderne d'illustration photographique

Historiens des arts graphiques, Fanelli et Godoli écrivent :

> *« La carte postale illustrée, comme l'affiche, est le témoignage le plus emblématique de l'attention que porte la culture artistique fin de siècle à l'utilisation des instruments de communication de masse, pour véhiculer des messages esthétiques, et c'est certainement l'un des legs les plus importants, encore que sous-estimé, de cette culture à l'avant-garde de l'histoire*[21] *».*

En situant, l'invention de la carte postale illustrée dans le contexte artistique et culturel fin de siècle ou triomphe l'Art Nouveau, Fanelli et Godoli montrent très bien en quoi l'image-objet de carte postale constitue un objet de civilisation qui renvoie à la sensibilité d'une époque, dans le contexte nouveau du développement de la production industrielle des biens matériels et des biens symboliques.

L'imagerie de carte postale

La carte postale illustrée participe en Europe (et dans tous les autres pays industrialisés membre de l'UPU[22]), au moins des années 1860 aux années 1960, à la construction d'un *imaginaire collectif* national et régional partagé autour de *paysages urbains* et *ruraux,* sensé composer la « vraie identité » d'un pays. Par son caractère stéréotypée, la carte postale illustrée produit en fait une imagerie *folklorique* des territoires. Par exemple, en présentant comme « merveille nationale » un monument comme la *Tour Eiffel* de Paris (fig.6) (ou tout autre monument symbolisant un autre pays comme la *statue de la Liberté* à New-York) témoignant d'une prouesse technique qualifiée de

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

« française ». On peut bien sûr aussi ajouter à la représentation des monuments, toutes les images qui donnent à voir les portraits de personnages catégorisés en tant que « types régionaux » (par exemple, le *Breton* ou l'*Alsacien*) ou « types exotiques » (comme le « nègre d'Afrique », ou l'« indien d'Amérique »), mis en scènes de manière colonialiste[23]. Pendant au moins un siècle, la carte postale, à travers ses usages ordinaires et sa diffusion de masse à l'échelle internationale des pays industrialisés colonisateurs, renvoie à des pratiques bourgeoises de l'image. Celles-ci se déplacent, en effet, des estampes gravées, régionalistes et collectionnées, vers l'image moderne photographique et ses reproductions notamment en carte postale illustrée[24]. Aujourd'hui, dans notre monde urbanisé à l'échelle mondiale, les cartes postales sont devenues des *images locales* mondialisées, des *images-mondes* à portée de main du potentiel client de l'industrie mondiale du tourisme.

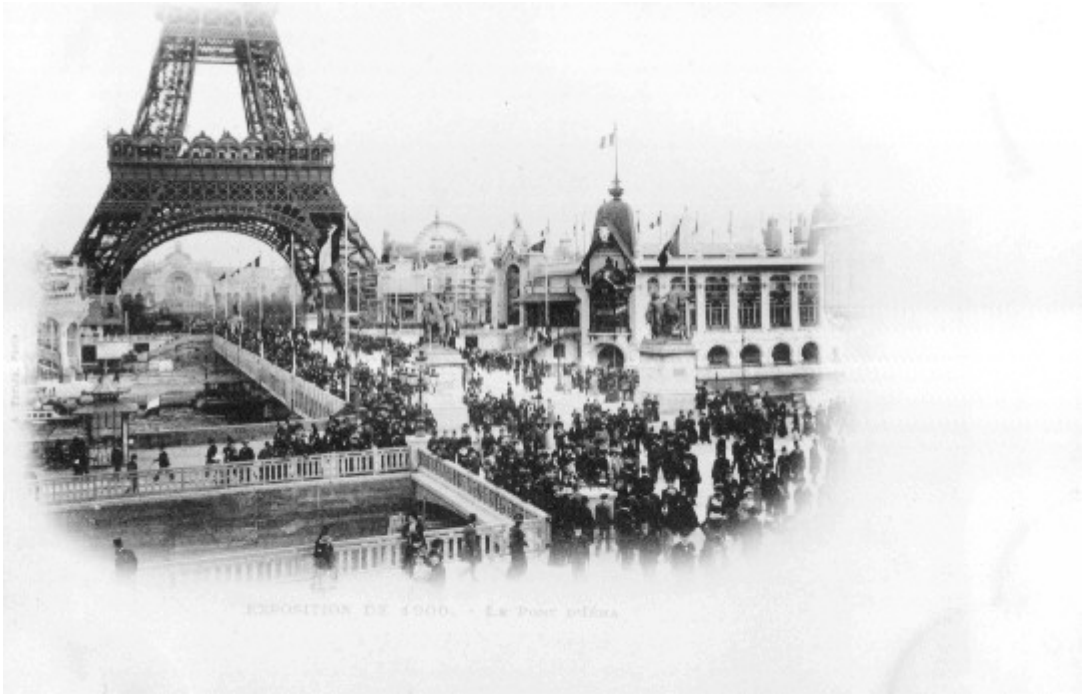


Fig.6 CP 1900, Exposition Universelle de Paris, « Le Pont de l'Alma »

2.3. La photographie de carte postale

2.3.1. La photographie, une innovation moderne

L'image commence à trouver une légitimité dans la culture occidentale à partir des années 1830. À cette période, deux discours s'imposent : l'un prône l'efficacité empirique de l'image dans la production du savoir expérimental nécessaire au monde industriel, l'autre souligne son efficacité symbolique et défend l'alliance nécessaire de celle-ci avec l'industrie. Au nom de l'idéologie du progrès, ces discours convergent en appelant tous deux au développement d'une industrie de l'image. La photographie est reçue d'abord comme une représentation empirique nécessaire au savant et à l'ingénieur, deux figures du monde industriel qui se doivent d'agir en maîtrisant la nature. Cependant, une autre conception du fait photographique est aussi présente : celle de la photographie comme moyen reproducteur de l'image, et notamment de l'œuvre d'art. Un texte significatif de cette époque est produit par un personnage emblématique, le comte Léon de Laborde :

> *« Aujourd'hui la photographie, ou l'art mécanique dans une perfection idéale, initie le monde aux beautés des créations divines et humaines. Tous ces moyens réunis répandent jusque dans la* cabane du paysan *la copie habilement reproduite de l'objet d'art unique et de l'étoffe brodée à la main que le riche avait seul possédés[25] ».*

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

Définie comme « art mécanique », la photographie se présente, à cette époque, comme un moyen de reproduction efficace, qui sert la démocratie bourgeoise en mettant l'« objet d'art » à la portée du plus pauvre. Le stéréotype culturel de la « cabane du paysan » employé par l'auteur est significatif de la distance, non seulement géographique mais sociale, qui existe encore à cette époque entre le monde urbain « développé » de la ville industrielle et le monde rural « arriéré » des campagnes. Rappelons que depuis le XVIII^{ème} siècle, la figure « pure » du paysan s'oppose dans l'idéologie romantique aristocratique, puis bourgeoise, à la corruption urbaine de l'ouvrier. Au nom de la démocratie, la pensée utopique saint-simonienne, incarnée ici par l'auteur, justifie « la transformation nécessaire des arts grâce aux moyens reproducteurs ». On voit comment l'esthétique, l'économique et le politique sont mis ici ensemble au service du monde industriel.

2.3.2. La photographie de carte postale comme illustration.

Pour comprendre les conditions de possibilité a priori, qui permettent de déchiffrer de manière plurielle les traces enregistrées par l'image de photographie, il est nécessaire d'adopter ici une conception de la technique, comme vecteur d'imaginaire. En effet, le photographique constitue un nouvel espace pour l'imaginaire[26] construit par la culture industrielle du XIX^{ème} siècle. Ainsi, par l'image photographique, le monde se trouve désormais enregistré mécaniquement et est mis en scène par la visée du regard photographique. Ajoutons ici, qu'en tant que dispositif technique, la photographie constitue aussi un système nouveau de reproduction de l'image, qui permet à l'imprimerie de maximiser ses performances en matière de reproduction.

> *« Une industrie énorme fondée sur la reproduction prend son essor dans toute l'Europe et l'Amérique. […] La carte postale est directement dérivée de la technique de reproduction photographique[27] ».*

Reprographiée sur le support carton de la carte postale illustrée, l'image photographique permet alors à l'usager d'avoir accès, dans l'espace abstrait de la représentation photographique, à un regard particulier sur le monde. Prise dans le jeu de la pratique sociale de la correspondance postale, l'image de carte postale devient alors ce que nous appellerons un *support-espace* d'énonciation et de visibilité photographique du monde. Ajoutons, que d'un point de vue anthropologique, la photographie conçue en tant qu'*image enregistrée* est reçue dans la culture occidentale comme le rêve d'une mimesis accomplie quasi exacte. Pourtant, d'un point de vue esthétique l'« instant » ne peut être enregistré réellement par l'acte photographique. Car la réalisation de l'image en tant qu'enregistrement suppose d'un point de vue sémio-pragmatique, l'établissement d'une distance, un effet de retardement et d'espacement. Le sens de cet écart temporel ne peut donc advenir, sous forme d'un détail, qu'au terme d'un délai non quantifiable, relevant d'une subjectivité irréductible.

Avec la photographie, ici la photographie de carte postale, la question du temps se révèle capitale, car le faire-image photographique invente un temps qui excède une possible « re-présentation » de la chose, en créant une coupure irrémédiable dans l'ordre du temps[28]. Une scission se produit en effet à la surface de l'image, où le dénoté permet de lire quelque chose d'insensé, qui après coup devient pour le sujet un détail de l'ordre du punctum barthésien. Le regard photographique construit, dans le cas de la photographie de carte postale, un faire-image paysager stéréotypé. Une rupture énonciative « pointe » en lieu et place du présent représenté qui dès lors fait retour au référent, comme le présent d'une présence. Ce n'est que de manière imaginaire, par amour ou admiration, que la représentation peut transcender la distance inéluctable et insurmontable que le faire-image photographique introduit à travers l'acte d'enregistrer. C'est pourquoi, pour le croyant – au sens sociologique – qui investit cette image, une telle distance est en réalité traumatique. Le chercheur, en histoire de la photographie, quant à lui, a toujours à faire avec un absent de son propre discours historique. Mais l'usager ordinaire d'une image photographique de carte-postale, lui aussi, a toujours à faire avec l'absent d'une présence, dont il lui faut faire le deuil pour remettre à sa place le *trauma* inhérent à une telle absence. Une question se pose alors : si l'image

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

photographique s'apparente plus à une signification émergente qu'à la perception affaiblie d'une présence dont elle ne constituerait que la trace, comment l'énonciation métaphorique peut-elle recouvrer du sens sans avoir de référence ? À cette question, avancée notamment par les linguistes, Paul Ricœur[29] répond que ce qui est aboli, ce n'est pas la « référence primordiale », mais uniquement la « référence du discours ordinaire » appliquée aux objets. La fiction[30] a seule le pouvoir de redécrire la réalité, car en annulant la perception ordinaire, elle accroît notre vision des choses. Pourtant, le stéréotype opère dans la lecture de l'image par l'usager : rejouant la banalité, il la charge d'émotion. En ce sens, paradoxalement, le stéréotype participe à la construction culturelle de la carte postale. En tant que *support-espace* photographique, elle participe à la construction idéologique du paysage urbain et rural voulu par l'État français, qui veut unir *tradition nationale* et *progrès industriel*. Cette idéologie au service de l'ordre social bourgeois, prend forme dans la photographie de carte postale. En produisant une construction inédite du temps[31], l'univers industriel fait travailler ensemble les registres de l'esthétique et du politique[32], tentant de récupérer à son profit l'événement d'une rupture symbolique, opérée dans l'espace-temps occidental par une innovation technologique, la *photographie*.

3. Un support-espace d'énonciation et de visibilité paysagère photographique

3.1. La notion d'image-paysage. Penser la relation médiale entre l'image et le paysage.

Notons d'entrée de jeu, qu'il s'agit ici d'un point de vue anthropologique et esthétique d'analyser la production des *images-paysages*, en établissant une distinction claire entre les images-paysages produites par les artistes de métier (dessinateurs, graveurs, peintres, photographes, cinéastes, vidéastes), les journalistes photos-reporters, les amateurs photographes, les photographes occasionnels, et les images de propagande produites par les instances de pouvoir politique, religieux et commercial. Notons cependant qu'aujourd'hui avec la révolution numérique, les images-paysages produites en masse, circulent par milliards à travers les réseaux sociaux. En concevant l'*image* ou plutôt le processus imageant comme *médialité* (ici en tant que médialité paysagère), nous voulons souligner le rôle *relationnel* des images[33] et non leur seul rôle de *représentation*. En donnant la possibilité au *sujet* (ici l'usager-regardeur de carte postale) d'entretenir une relation singulière *avec* le paysage (Pour l'anthropologue écossais Tim Ingold[34] une relation de « correspondance »), les images-paysages nous permettent de peupler l'ordinaire de notre vie, en mettant en formes le commun spatial de l'existence. À partir de la création d'un rapport sensible à l'« étendue » par la mise en œuvre de « scénographies » et de « scénarisations » propres à l'invention de soi ; tout sujet, à condition qu'il possède une connaissance technique (même minimale) du faire-image peut élaborer des images qui invitent au paysage. Ainsi, par l'image-paysage, l'expérience spatiale du monde prend sens pour un sujet. De l'étendue matérielle pratiquée à l'espace ressenti, et investi par un sujet comme territoire d'existence, les images prennent corps en nous comme scènes-paysages et comme scènes-visages avant d'être réalisées, fabriquées matériellement par le jeu des techniques visuelles.

Les images-paysages mettent en formes et en scènes des relations médiales entre les êtres et les choses. À travers elles, se déploient des fragments de territoire devenus paysages, entités spécifiques, où êtres humains et êtres non-humains sont reliés à l'étendue de nos mondes. Les images-paysages s'offrent alors à leurs spectateurs-regardeurs comme des contenus d'expressions qui témoignent d'une manière ambivalente, soit d'une familiarité (quelques fois trop proche) qui peut nous rendre aveugle à nous-mêmes, soit d'une radicale étrangeté (quelquefois trop lointaine) qui peut nous rendre inquiet, et même angoissé envers le territoire du quotidien où se déploient nos vies ordinaires. En ce sens, les images permettent d'habiter le monde, de le rendre plus « humain » car elles font corps avec l'espace de nos mouvements qui se déploient dans l'étendue devenue *étendue scénique*[35]. En insistant sur le poids du sensible dans l'analyse des images, nous voulons nous démarquer d'un certain courant de pensée qui réduit la question

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

des images à celles des représentations. En effet, « l'expression sensible », au sens de Merleau Ponty, nous permet d'inventer une manière d'être au monde qui rend compte d'un style propre à chacun. L'on peut aussi parler ici de « forme de vie »au sens de Wittgenstein, qui désigne à la fois un mode de vie, un aspect, une organisation et une configuration spécifique. Un style d'action propre nous inscrit donc matériellement dans l'espace et symboliquement dans le monde, par le jeu des écritures ordinaires productrices des signes de notre singularité.

Avec la notion d'ordinaire, telle qu'elle a été avancée par Michel de Certeau[36], à la suite de Peirce et de Wittgenstein, l'on peut s'écarter de toute posture métaphysique qui dissocie l'acte de pensée de l'expérience effective du monde perçu et ressenti ici, comme paysage. En effet, la limite de tout usage, plus précisément du penser en acte est relative à l'état physique et psychique du corps du langage actualisé par chaque sujet, et à la capacité de chacun de dire en acte : « Je suis vivant et ça pense », là est pour le sujet la base de toute connaissance effective du monde. Toutes les autres spéculations sur l'être au monde ne reposent que sur un vitalisme pur, déniant l'économie de la libido, masquant l'angoisse de la perte, de la mort qui nous trouve sans cesse menacé dans notre être, à la fois par des phénomènes matériels violents et instables que l'on ne maîtrise pas, mais aussi par le jeu souvent très angoissant des séparations dans le cours des événements ordinaires. Par exemple, une relation rompue avec un être aimé, amante ou amie, amant ou ami. L'ordinaire signifie ici : l'accueil modeste et non spectaculaire de l'inouï, de l'extraordinaire imprévisible, du poétique en œuvre, qui, par effraction dans le mouvement ordinaire des jours, nous pousse par nécessité à inventer, nous l'avons déjà dit plus haut, des images : images-paysages et des images-visages. En effet, dans la nécessité d'être relié au monde donc relié à soi, il nous faut inventer « par » les images, des relations spatiales et des temporalités qui font « blocs » comme dirait Deleuze. Le paysage ne se tient donc pas « devant moi » intangible et en mouvement.

Une étendue particulière de l'univers perceptible devient une étendue scénique par la médialité des images qui me regardent. Ici, il est alors possible de tenter de définir le paysage comme un espace scénographié et scénarisé qui s'invente à travers l'historicité de scènes/paysage qui prennent forme en images-paysages dans un mouvement de subjectivation. Comprendre le processus matériel de la fabrique des images est donc fondamental pour qui veut s'essayer à saisir le mouvement historique moderne et hypermoderne du faire-image (ici, paysager). En avançant la notion de scènes/paysage, nous voulons démontrer qu'à travers un rapport perceptif à l'espace-corps opérant en chacun de nous en tant que premier support-espace dramatique de l'existence, se constitue un territoire du sensible producteur d'images. Nos vies ordinaires sont présentées et représentées par des mises en scènes et des scénarisations sur des supports-espaces spécifiques en images matérielles : dessins, gravures, toiles, peinture, photographie, pellicules, fichiers numériques, etc.) qui trouvent l'occasion d'exister comme « paysage » dans le monde.

Une *image-paysage* est donc constituée à partir d'effets paysagers qui mettent en scènes pour le spectateur-regardeur un fragment de territoire nommé et désigné culturellement comme paysage. Les images-paysages s'inventent et s'invitent à partir de la « traduction » en image d'atmosphères et d'ambiances propices à la production de scènes de l'ordinaire. Qu'il soit conscientisé ou non, un cadre spécifique conçu comme espace médial définit alors les limites de la scène investie par une action réelle ou fictionnelle. Les scénographies produites en actes dans l'expérience territoriale *in situ*, à la fois du producteur de l'image et du spectateur-regardeur, permettent de donner sens à une dramatisation de l'*image-paysage*. Cependant, plusieurs discours se déploient dans le présent des jours, produisant des temporalités et des spatialités paysagères multiples et souvent contradictoires. Se confrontent ainsi les discours scientifiques, les discours religieux, les discours artistiques, les discours politiques, les discours économico-touristiques, qui animent les media et nos vies ordinaires. Notre réflexion sur la notion de « faire », et de « faire-image » fait référence ici aux travaux de Tim Ingold[37]. Pour lui, en effet, le « faire » consiste « ni plus ni moins à mettre en correspondance celui qui fait avec le matériau qu'il travaille ». En ce sens, il s'agit aujourd'hui de remettre en question le rapport traditionnel de la forme au matériau afin d'en finir une fois pour toute, avec la fétichisation du modèle théorique aux dépens du savoir-faire concret qui s'exerce dans toute production d'image. Une philosophie et a fortiori une anthropologie esthétique qui ne

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

prendrait pas en compte ce qu'on pourrait appeler, avec Tim Ingold une « écologie des matériaux[38] », c'est-à-dire le poids des choses dans la matière de la pensée, ne pourrait pas comprendre comment l'acte d'expression, qui caractérise la vie humaine autant que l'acte de représentation, consiste en la possibilité pour un sujet dans une situation donnée et vécue de lier des éléments matériels aux formes sensibles nécessaires pour lui à la production d'une signifiance, qui puisse relier dans sa gestuelle son agir au penser.

3.2. L'image paysage photographique

Une nouvelle imagerie paysagère est donc née avec l'invention de la photographie. Au XIX^{ème} siècle, les ateliers photographiques proposent directement leurs services aux commerçants et aux particuliers, en faisant valoir leur *savoir-faire*, notamment concernant les retouches photographiques, qui permet de remodeler une photographie selon les normes en vigueur concernant le paysage photographique, notamment à travers une esthétique du Pittoresque. Analysée comme objet anthropologique, la carte postale photographique paysagère met en jeu en tant qu'image-paysage la question du territoire. À travers un acte de communication, l'usager de la CP fait usage de l'image photographique de carte postale comme *image-paysage*. De ce fait, par son usage singulier, il invente un territoire paysager imaginaire, qu'il met en récit. Il s'inscrit ainsi dans le processus d'une construction singulière qui transforme, transfigure l'image photographique paysagère en « paysage de carte postale ». À cette époque, où la culture est très territorialisée autour du mythe de la Patrie existe un grand intérêt pour le patrimoine national. Le paysage conçu alors en tant que patrimoine (local, régional, national) est très valorisé. Sont ainsi mis en images photographiques : les *monuments publics*, les *devantures de magasins*, les *maisons particulières typiques* d'un pays (au sens local du terme). L'imagerie de la CP photographique va largement reprendre tous ces motifs. Par ailleurs, en tant qu'*image-paysage* appropriée par l'usager, la carte postale paysagère fonctionne comme une image qui ne représente pas un paysage, mais l'invente. Celle-ci permet ainsi à l'usager (habitant du territoire ou touriste) d'inventer une corporéité habitante qui prend assise du point de vue symbolique dans un territoire qui fait lien avec sa subjectivité.

L'image stéréotypé de CP prend vie pour l'usager de manière paradoxale, comme une matière sensorielle qui lui permet presque à ses dépens de s'exercer à la créativité imageante. Là, où l'usager croit trouver, du point de vue d'une intentionalité progrédiente, une *forme* adéquate à la représentation stéréotypée du territoire, surgit en lui de manière inconsciente une image-paysage inédite qui prend forme pour lui, en tant que corps-image spatialisée singulière. La carte postale permet ainsi à l'usager de pouvoir découvrir à sa manière, par l'image photographique, un lieu qu'il a investi corporellement en tant que paysage, tout en étant en même temps manipulé par la « vue photographique » de CP qui se présente à son regard. Ainsi, l'image de CP pour l'usager qui y croit, se présente à travers un point de vue absolu sur le monde, constituant un « paysage de carte postale » idéal, réalisé pour ainsi dire « naturellement ». Devant son regard, un paysage de carte postale établi par l'ordre dominant. Donc, pour l'usager, la représentation photographique de carte postale devient un cadre fixe, grâce auquel il peut reconnaître sans hésiter les éléments caractéristiques d'un territoire, désigné par un nom propre inscrit sur la carte postale photographique. Ce nom propre qui désigne le territoire sur lequel l'usager expéditeur d'une carte postale signe une présence, donne à *l'effet de réel* de l'image photographique de carte postale, une puissance considérable. L'usager, adhère ainsi à la signification de l'image en tant que preuve crédible, c'est-à-dire véritable trace actuelle ou passée de la réalité d'un lieu.

La question de l'image de carte postale, désignée ici comme « vue photographique » nous amène alors à une analyse de l'image photographique en tant que *trace* d'un *enregistrement* perçu comme un enregistrement absolu du « réel » paysager. Remarquons alors que si l'image-paysage de carte postale construit symboliquement un territoire comme une entité unique et fixe, pour autant elle ne fait pas du tout du territoire, un référent. L'ensemble territorial paysager constitue plutôt ici, ce que l'on pourrait appeler : l'assise symbolique de l'image. L'image photographique paysagère de carte postale permet ainsi au visiteur d'énoncer et de rendre visible le lieu, à travers des effets paysagers photographiques stéréotypés. Le lieu est en somme construit de manière

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

rhétorique comme fragment de territoire. Cependant, au-delà d'une attente de vérité *transcendantale*, une autre attente de vérité est aussi à l'œuvre ; une attente de vérité *correspondantiste* de l'image, qui confère à la carte postale, en tant qu'image de reportage photographique, une valeur de témoignage. Pour le sens commun, la photographie est reçue comme un document qui donne à voir réellement le monde. En d'autres termes, c'est bien en tant qu'effet de réel que l'image photographique est lue par le spectateur. Cette attente de vérité testimoniale est en effet encore partagée par le plus grand nombre. Elle demeure – pour combien de temps encore ? – au fondement du reportage photographique, remplissant la principale fonction de l'image photographique énoncée dans l'édition journalistique et publicitaire, et ici de la carte postale.



Fig.7 CP touristique, Arcachon (vers 1900)

3.3. L'image-paysage photographique de carte postale

La carte postale en tant que support-espace d'énonciation et de visibilité photographique du paysage participe à la construction d'une idéologie du paysage, qui veut réunir la mémoire inventée du patrimoine matériel et immatériel et l'innovation industrielle actuelle. Cette opération symbolique au service de l'ordre social bourgeois prend donc forme ici à travers le paysage photographique de carte postale. On voit alors se préciser l'investissement symbolique de l'image paysagère de carte postale en tant qu'image-trace, image-témoignage, mais aussi en tant qu'image sentimentale investie de nostalgie (fig. 7). On entre là dans la problématique deleuzienne de l'enfance du signe : « l'image devient une chimère[^39] ». Par l'image, le temps ne passe plus, il s'efface et fait retour à l'origine. Par le détour de l'image, le temps fait retour à « autrefois » et ne s'échappe plus. Le jeu de l'envoi d'une carte postale paysagère est au fond un jeu tragique qui dramatise l'image, la charge de pathos. Les images paysagères de cartes postales, présentées notamment dans les musées locaux comme images documentaires exposées dans l'*après-coup* de leur usage de correspondance postale illustrée, communiquent un message qui n'a plus rien à voir avec la communication paysagère établit dans l'envoi d'une carte postale à un proche ou à une relation amicale ou commerciale. Le lieu exposé en image photographique de CP n'est plus un lieu familier ou touristique mis en image, il devient, comme toute image patrimoniale qui acquiert un statut historique, un territoire intime menacé de perte. En produisant une construction inédite du temps, l'univers industriel fait travailler ensemble les registres de l'esthétique et du politique : il tente de récupérer à son profit l'événement d'une rupture symbolique opérée dans l'espace-temps occidental par une innovation technologique majeure : la photographie devenue photographie numérique au tournant du XX^{ème} et XXI^{ème} siècle.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42



Fig.8 CP touristique, Arcachon, « Devant la place Thiers », envoyé en 1900 en 1900

3.4. Médialités de l'image-paysage de carte postale

Une forme se caractérise par son rapport à un contenu au sein d'un système de différences, elle est la marque qu'une société imprime au réel. Autrement dit, la carte postale photographique ne peut prendre de signification pour un actant en tant qu'usage d'une chose que si un acte de représentation singulier vient, au cours d'une interaction sociale, la construire comme objet. À partir d'un usage spécifique de l'*image-objet* de carte postale, l'usager qu'il soit acheteur-expéditeur ou destinataire, et bien entendu collectionneur occasionnel ou cartophile, à travers ses différents usages, construit de manière singulière un territoire imaginaire. La spatialité, que déploie le signe-représentation photographique dans le cadre de l'image de carte postale, joue sans cesse entre le réel et le métaphorique. Le territoire paysager constitue une forme sensible, qui permet à l'image photographique de carte postale de trouver son assise symbolique. Georg Simmel a montré que la forme est un contenu et non un processus, elle témoigne de l'impossibilité de la vie à atteindre le contact immédiat avec les choses. En fait, ce sont de nombreuses formes micro-sociales, qui permettent la construction de relations sociales. Elles soulignent l'importance de la question de la communication dans l'invention du social. Le phénomène de la communication participe aux cristallisations de la vie réelle parce qu'il permet aux individus de rendre intelligible la continuité de leur expérience vécue. La carte postale photographique, en tant que forme *médiale* paysagère, éveille des sentiments de plaisir et de déplaisir, produit des sensations qui participent à la construction de l'existence collective (fig.8).

La configuration symbolique paysagère met en jeu une constante dans la lecture de l'image : la *structure d'horizon*. Le cadre paysager, en effet, est un cadre d'expérience, qui met en jeu du point de vue phénoménologique le rapport du proche et du loin. La ligne d'horizon assure la ligne de clôture nécessaire à la perception visuelle du paysage. C'est elle qui entoure le paysage et construit le cadre paysager. N'étant pas un objet relevant directement de l'espace physique, mais étant plutôt un phénomène de l'ordre de la perception, c'est elle qui permet de lire une image comme paysage.

Rappelons ici la définition de l'aura par Walter Benjamin :

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

« Une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. L'homme qui, un après-midi d'été, s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre, cet homme respire l'aura de ces montagnes, de cette branche.[37] *»*

On voit ici combien la pensée de Walter Benjamin s'attache à penser les phénomènes concrets et non les idéalisations métaphysiques, même si certains ont voulu interpréter sa pensée en ce second sens. En ouvrant l'image à l'imaginaire du territoire, la ligne d'horizon produit de l'altérité et instaure l'image comme lieu d'échange, comme réalité humaine. Unité de sens, l'organisation du paysage est alors structurée à partir d'oppositions binaires productrices de figures qui se déploient dans un espace sémantique articulant un discours. Mettant en œuvre un espace intermédiaire « transitionnel », selon l'expression du psychanalyste Winnicott, la structure d'horizon est productrice du jeu paysager, jeu qui se situe dans un *espace médial* (entre l'espace subjectif et l'espace objectif), espace intermédiaire, qui rend possible la production d'un imaginaire social du territoire paysager. En cela, même de manière stéréotypée, tout paysage est un lieu de mémoire ouvert sur l'imaginaire qui déborde le cadre territorial.

Le phénomène photographique dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle réinvente notre rapport au proche et au lointain. Il propose alors – comme le fait à son tour aujourd'hui le numérique – un nouveau régime de représentation, mais aussi un nouveau régime perceptif. La construction du point de vue photographique paysager n'est en effet pas identique à la construction du point de vue pictural paysager inventée au Quattrocento. Elle renouvelle la construction spatiale qui organise les figures dans l'espace de représentation. C'est donc à travers une spatialité nouvelle, au moins en termes de représentation, que le cadre territorial paysager va se déployer. La photographie de carte postale, en popularisant t la configuration symbolique paysagère – connue jusqu'ici des seules classes privilégiées à travers le paysage pictural et littéraire construit par la perspective – participe à une construction renouvelée du paysage.



Fig.9 CP touristique Arcachon, La jete□e Thiers, 2010e Thiers, 2010

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

Conclusion : Pour une approche anthropologique et esthétique du « paysage de carte postale »

L'image, comme le montre Walter Benjamin, est la cristallisation d'un événement prenant corps. Il ne s'agit pas de retrouver en elle l'unité d'un sens définitivement perdu, mais plutôt de faire jouer la prolifération des significations. Le signe, la fonction discriminante appelée signe, advient dans l'historicité de l'événement ordinaire. Il invente du quotidien, brise en actes singuliers la construction de l'espace-temps historiciste que tente d'imposer l'ordre symbolique dominant sous la forme d'une histoire universelle valant de manière démocratique pour tous. Le discours inhérent à l'ordre symbolique dominant *prend corps* dans des formes (*textuelles, visuelles, scripto-visuelles, et audiovisuelles* et aussi *gestuellement* dans des *postures* du corps imposées). Ici, ce sont les cartes postales photographiques paysagères, garantes pour l'ordre établi d'une vérité immuable paysagère. Ces formes se présentent idéologiquement au regard de l'usager dans un continuum historique progressiste considéré comme « naturel ». Un tel marquage sémiotique stéréotypé opère de manière paradoxale. Il permet à l'usager, non seulement de repérer le lieu banalement exposé en « paysage de carte postale », mais aussi et surtout de transfigurer celui-ci en paysage sensible inédit.

Nous soutenons ici que la construction du territoire paysager est le résultat d'actes communicationnels producteurs de formes sensibles – formes-image ou formes-texte – qui marquent symboliquement l'espace territorial (fig. 9). La carte postale photographique, « figure-figurée » comme image stéréotypée paysagère, peut être aussi transfigurée par l'usager en tant qu'image-paysage.

L'image stéréotypée devient alors affirmation d'existence, marque d'un sentiment d'appartenance sensible qui ouvre l'image, fait pénétrer le regard de l'actant à travers l'épaisseur des rêves d'enfance ancrée dans un paysage imaginaire. Devenue figure-figurante, l'image de carte postale opère alors un détour qui ironise le nom propre, et même toute la légende, sensés localiser l'image et authentifier la carte postale comme image documentaire photographique représentant un lieu touristique attesté. La carte postale photographique paysagère s'offre ici au chercheur comme une forme médiale révélatrice de formes sociales. L'esthétique et le social sont donc pour nous indissociables. La carte postale photographique est à la fois le produit et la description d'une esthétique sociale. Le lieu construit par l'instance d'édition de la carte postale est déterritorialisé par l'usager comme lieu touristique, puis reterritorialisé comme lieu sensible, construit comme paysage imaginaire. La carte postale photographique de paysage se montre ainsi disponible dans le temps ouvert et incertain d'un quotidien sans cesse à construire. Elle ne peut donc être analysée uniquement comme une image de masse entièrement soumise au temps médiatique et mise au service de l'industrie mondiale des loisirs. Les images produites par l'industrie donnent à voir les paysages touristiques à travers des constructions « idéalisées ». Cependant, celles-ci sont « transfigurées » par le regard de l'usager. Inventant un montage inédit pour les exposer dans ses pages d'albums, le collectionneur joue avec ces images au point de ne voir, à travers elles, que des détails qui, comme l'écrivait Roland Barthes, « poignent » vers lui. Il en va de même pour l'iconographe du musée qui, même inscrit dans le cadre institutionnel du musée, travaille l'image de masse en la faisant advenir, à travers un système de classification spécifique, en tant qu'image documentaire paysagère témoignant de pratiques sociales localisées. La carte postale photographique devenue *après-coup* une image-objet de collection, ou un document d'archive, participe en tant que forme médiale photographique au marquage visuel du paysage. Elle constitue ainsi une analytique de l'espace paysager. Le paysage de carte postale énonce et rend visible le territoire à travers des types d'effets paysagers photographiques qui permettent d'interpréter les images paysagères photographiques de CP.

Le paysage en tant que configuration symbolique renvoie à la fois à « ce qui est vu » et à une « manière de voir ». En tant que médialité spatiale et représentation visuelle, l'image-paysage de carte postale constitue une configuration particulière du savoir, productrice d'une double spatialité : celle de son référent, et celle de sa représentation. Le paysage se déploie à travers la carte postale comme une forme symbolique sensible productrice de points de vue sur une étendue terrestre dénommée, qui fait paysage dans le regard du spectateur. L'image photographique de carte postale est ainsi « habitée » par l'usager comme image-paysage parce qu'elle convoque, à

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

travers ses discursivités, un ensemble de topoï, de combinaisons de signes, qui construisent du lieu commun, à partir duquel s'invente un récit fictionnel intime. Mis en jeu dans la lecture de l'image, le motif en tant que « virtualité prototypique » construit de la stéréotypie paysagère à travers la combinaison de figures photographiques.

Bibliographie et documents de références

Ouvrages et catalogues sur la carte postale

— Benjamin, Walter, « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » dans *Œuvres complètes* III, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 2000.

— Benjamin, Walter, *Paris capitale du XIX*ème *siècle. Le livre des passages*, Paris, Le Cerf. 1993.

— Benjamin, Walter, *Essais sur Bertolt Brecht,* Paris, Petite collection Maspero, 1969.

— Benjamin, Walter, « Sur le concept d'histoire » in *Ecrits Français*, Gallimard,1991.

— Benjamin, Walter, *Le concept de critique esthétique*, Paris, collection « Champs Flammarion », [1986], 1991.

— Caillaud, Benjamin, *Fernand Braun, photographe des Charentes. 1878-1920*, (publication de la thèse de doctorat Fernand Braun, photographe et éditeur à Royan (1895-1920), 2012, La Rochelle Université), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

— Choay Françoise, (2003), *Espacements. L'évolution de l'espace urbain en France*, avec des photographies de J.-L. Bloch-Lainé, Milan, Skira [1980], 2003.

— Claretie, Jules, « Chap. XXXVI, La carte postale » dans *La vie à Paris*.1880-1910. 1901-1903, Paris, Editions Fasquelle, 1904, p. 327.

— Combier, Marc, et Belmenouar, Safia, *Bons baisers des colonies*, Paris, Alternatives, 2007.

— Combier, Marc, CIM Combier Imprimeur Mâcon, (Préface de Serge Zeyons), Paris, éditions Alternatives, 2005.

— Dûval William, Mohanan, Valérie, *Collecting Postcards in 1894-1914*, Blandford Forum, Blandford Press, 1978.

— Duvignaud, Jean, *Fêtes et civilisations*, suivi de *La fête aujourd'hui*, Arles, Actes Sud. 1991.

— Duvignaud, Jean, *Le Don du rien*, essai d'anthropologie de la fête, Paris, Plon. 1977.

— Duvignaud, Jean, *Lieux et non lieux*, Paris, Galilée, 1977.

— Duvignaud, Jean, *Spectacle et société*, Paris, Denoël,1970.

— Fanelli, Giovanni, Godoli, Ezio, *Art Nouveau*. *La carte postale,* Paris, 1992, p. 25.

— Freund Gisèle, *Photographie et Société*, Paris, Le Seuil, [1974], 2020, p 32.

— Laborde, Léon de, *De l'union des arts et de l'industrie* (Rapport fait au nom de la commission française de l'exposition universelle de Londres sur les beaux-arts et sur les industries qui se rattachent aux Beaux-arts)*,* Paris, Imprimerie impériale, 1856, 2 vol. ; repris dans *Exposition universelle. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations*, t. VIII, VIème groupe, XXXème jury, *L'application des arts à l'Industrie,* Paris, Imprimerie impériale, 1856 ; appendice réimprimé, *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*. Paris,

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

Imprimerie impériale, 1856.

— Hossard, Nicolas, *Recto-verso. Les faces cachées de la carte postale*, Arcadia, 2005,

— Malaurie, Christian, *L'ordinaire des images*, Paris, L'harmattan, 2015.

— Malaurie, Christian, *La carte postale une œuvre*, Paris, l'Harmattan, 2003

— Melot, Michel, L'*illustration*, Genève, éditions Skira,1984.

— Mondada, Lorenza et Panese, Francesco et Söderström, *Paysage et crise de la lisibilité*, Lausanne, éditions Ola, 1992. Actes du colloque international de Lausanne 30 septembre - 2 octobre 1991.

— Mongin, Olivier, *La condition urbaine*, Paris, Le seuil, 2014, et Eric Chauvier, *Les Nouvelles métropoles du désir*, Paris, Allia, 2016.

— Neudin, Gérard et Joëlle*, Les cartes postales,* Rennes, éditions Ouest-France, 1982*.*

— O' Reilly, Patrick, *Centenaire de la Carte Postale (1871-1970). Histoire de la carte postale administrative en France, Paris, éditions le Vieux Papier,* 1970.

— Peylet, Gérard, et Saule-Sorbé, Hélène (sous la dir. de), *L'Appartenir*, Pessac, MSHA, 2014.

— Pradier Jean-Marie, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, (V*^{ème} *siècle av. J.-C- XVIII*^{ème} *siècle),* coll. « Corps de l'Esprit », Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

— Prochaska, David, Mendelson Jordana, *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity*, Penn State University Press, 2010.

— Ricoeur, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II, Paris, Le Seuil, collection « Esprit »,* 1986, p. 185.

— Ricoeur, Paul, Temps et Récit, t.1, Paris, Le Seuil, 1983, p. 218.

— Ricoeur, Paul, *Temps et Récit*, t.1, Paris, Le Seuil,1983, p. 228 *sq*.

— Ripert, Aline, Frère Claude, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale,* Lyon, Presses universitaires de Lyon, Editions du CNRS*,* 1973*.*

— Société des Amis du Musée Nicéphore Niepce, *La carte postale illustrée*, Actes du colloque des 6-7-8 mai, Chalon sur-Saône, 1977.

— Staff, Franck, *Picture postcards and travel,* Brand, Cambridge, Editions Lutterworth Press,1979.

— Sturani, Enrico, *Mussolini, un dictateur en cartes postales*, éditions Somogy, Centre d'histoire de la Résistance et de la déportation, 1997.

— Tisseron Serge, « Nos relations aux images. Une approche psychanalytique » dans *Le rapport à l'image,* Revue des sciences sociales, N°34, 2005, p. 126 *sq*.; *https://www.persee.fr/doc/revss_1623-6572_2005_num_34_1_2816*

— Twyman Michaël, *L'imprimerie. Histoire des techniques*, Editions de l'ENS, Paris, 2007.

— UPU, (Union Postale Universelle), « Convention, article 1er » dans *Documents du Congrès postal international*, *réunion à Berne du15 septembre au 9 octobre 1874* », Berne,

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

— Voirin Jean, *Manuel pratique de Phototypie*, Paris, Ch. Mendel éditeur, 1892.

Articles et communications sur la carte postale

— Armand, Paul-Noël, « Historique de la carte postale », *Cartes postales et collection*, numéro spécial, Herblay, 1987.

— Bério Fidji, « Une carte postale vieille de 2.000 ans », *Futura* : https://www.futura-sciences.com/sciences/breves/archeologie-carte-postale-vieille-2000-ans-6401/

— Bouillon, Marie-Ève, « Photographes et opérateurs. Le travail des Neurdein frères (1863-1918) » dans *Mil neuf cents* n° 36, 2018/1 p. 95 *sq*.

— *Bulletin mensuel de l'administration des Postes* n°46, *Instruction* n°72, 1873, p. 3 *sq*.

— Bulletin *mensuel de l'administration des Postes* n°47, *Instruction n°80*, 1873, p. 86 *sq*.

— *Bulletin mensuel de l'administration des Postes* n°79, *Instruction* n°74, 1875, p. 418 *sq*.

— *Bulletin mensuel de l'administration des Postes* n°13, 1903, p. 343 *sq*.

— Caillaud, Benjamin, « île d'Oléron et cartes postales photographiques : l'invention d'une destination balnéaire (1904-1920) » dans *Terra Brasilis* [en ligne] n° 16, 2021. https://journals.openedition.org/terrabrasilis/9804 *consulté le 22/10/2022.*

— Caillaud, Benjamin, « Carte postale photographique et balnéarisation des villes littorales : le cas de Royan (1895- 1920) dans *Confins* [en ligne] n° 39, 2019. https://journals.openedition.org/confins/18238 *consulté le 22/10/2022.*

— Chéroux, Clément, Catalogue de l'exposition : La photographie timbrée. L'inventivité visuelle de la carte postale photographique au début du XXe, Exposition du 4 mars au 10 juin, Musée du Jeu de Paume, 2008.

— Chmura Sophie, "Que le diable emporte celui a inventé les cartes postales » dans *Cartes postales de cartes ou d'ailleurs*, mis en ligne le 1er août 2018. Site : http://cartespostales35.monsite-orange.fr *consulté le 11/11/2022.*

— Cauquelin, Anne, « Esthétique et nouvelles images » dans Images numériques, l'aventure du regard, Rennes, éditions de l'École régionale des Beaux-arts de Rennes, 1997.

— Certeau (de), Michel, *L'invention du quotidien*, 1 *Arts de faire* et 2. *Habiter, cuisiner*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, [UGE,1980], 1990.

— Chomarat-Ruiz Catherine, « Fondements épistémologiques d'une nouvelle science du paysage », *Annuaire de l'EHESS* [En ligne], 2011, mis en ligne le 15 juin 2015, consulté le 19/11/2022. URL : http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/20855

— De Lemos Martins, Moisés, Oliveira Madalena, Correia, Maria da Luz, « Les images numériques s'imaginent l'archaïque : mettre en perspective les cartes postales » dans *Sociétés*, n°111, 2011/1 p. 163 *sq*.

— Di Maria, Yves, « Guide pratique de la carte postale » dans *Collectionneurs Français*, Numéro Hors-Série, 1981.

— Guiollard, Pierre-Christian, « La carte postale, un support iconographique essentiel pour les historiens des techniques de la « belle époque ». À manipuler toutefois avec précaution » dans Cahiers de la documentation [en ligne]. 2016, Vol. 2016, no 2, p. 33-45. Site : https://www.abd-bvd.be/fr/cahiers-de-la-documentation/2016-2/

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

— Malaurie, Christian, « La collection d'images de peu. L'exemple de la carte postale de vue, collection Christian Delord », communication au séminaire l'*Appartenir* séance VI, 2013.

— Malaurie, Christian, « La collection Christian Delord. L'invention du Bassin d'Arcachon à travers la carte postale », dans *Le Festin*, n°45, 2005.

— Scherrer, Marie-Claude, Vindt Gérard, « La carte postale de 1869 à nos jours. Histoire d'un lien social », dossier *Alternatives Economiques* n°260, 2007, p. 46 *sq*.

— Vollaire, Louis, « La carte postale n'est pas un gadget » dans *Communication et langages*, n°31, 1976, p. 87 *sq*. *http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1976_num_31_1_4324*

Sites consultés à propos de la carte postale illustrée

Site : *https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P2134?history=0 consulté le 18/11/2022.*

Site : *http://www.cartophilie-viroflay.org/article.php?id_article=206 consulté le 12/11/2022.*

Site : *https://www.phototypie.fr/wordpress/gelatine-bichromatee/ consulté le 18/11/2022.*

Site : *https://www.phototypie.fr/wordpress/visite-guidee-phototypie/ conssulté le 18/11/2022.*

Site : *https://www.cfccp.net/ consulté le 18/11/2022.*

Ouvrages et catalogues sur le Paysage

— Bégout, Bruce, *Le concept d'ambiance*, paris, seuil, 2020.

— Berque, Augustin, *Médiance : de milieux en paysages* (1990), Paris, Belin, 2000.

— Chomarat-Ruiz, Catherine, « Concept et science de la conception du paysage » dans *Précis de paysagistique,* Presses universitaires de Valenciennes, Coll. « Contrées & Concepts », p. 171 *sq*.

— Collot, Michel, *La pensée paysage*, Versailles et Arles, école nationale supérieure de paysage et actes sud, 2011.

— Corajoud, Michel, *Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Versailles et Arles, ensp, actes sud, 2010.

— Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, « La Ritournelle », in *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, paris, éditions de Minuit, 1980.

— Desvigne, Michel, *Territoires en projet*, Basel, éditions Birkhäuser Verlag, 2020.

— Dewey, John, *Expérience et nature*, paris, Gallimard, collection « Nrf », traduit par Joëlle Zask, 2012.

— Dewey, John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », traduit de l'anglais (Etats-unis) sous la coordination de Jean-Pierre Cometti, 2010.

— Duhem, Ludovic (dir.) *Design des territoires, l'enseignement de la biorégion*, Les Lilas, éditions Etérotopia, 2020.

— Geel, Catherine (dir), *Design. de la nature à l'environnement*. Éditions nouvelles définitions, Paris, t&p work unit, t&p publishing, 2019.

— Ingold, Tim, *Faire - Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Paris, Editions Dehors. 2017.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

— Ingold, Tim, *Être au monde. Quelle expérience commune ?* (avec Philippe Descola), Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Grands débats : mode d'emploi », 2014.

— Ingold, Tim, *Marcher avec les dragons*, Traduit de l'anglais par Pierre Madelin. Éditions Zones Sensibles. 2013.

— Ingold, Tim, *Une brève histoire des lignes* (titre original : *Lines: A Brief History*), Traduit de l'anglais par Sophie Renaut. Éditions Zones Sensibles, [2011], 2013.

— Jakob, Michael, *Le paysage*, Genève, éditions Folio, collection « Archigraphy », traduit par Josette Dall'ava-Santucci, 2008.

— Magnaghi, Alberto, *Le projet local*, éditions Mardaga, collection « Architecture + recherches », traduit et adapté par Marlène Raiola et Amélie Tetita, 2003.

— Milani, Raffaele, *Esthétiques du paysage, art et contemplation*, Versailles et Arles, Ensp, Actes sud, traduit par Gilles A. Tiberghien, 2005.

— Rollot, Mathias, *Les territoires du vivant*, paris, éditions Les pérégrines, 2018.

— Tiberghien, Gilles, *Le paysage est une traversée*, Marseille, parenthèses, 2020.

— Tiberghien, Gilles, *Nature, Art, Paysage*, Versailles et Arles, Ensp, Actes Sud, 2001.

— Uexküll, Jakob (von), *Milieu animal et milieu humain*, paris, Payot et Rivages, traduit par Charles Martin-Fréville, 2010.

— Wylie, John, *Le paysage, manières de voir*, Arles et Versailles, Actes Sud et Ecole nationale supérieure du paysage, traduit par Xavier Carrière, 2015.

Articles et communications sur le paysage

— Chomarat-Ruiz Catherine, « Fondements épistémologiques d'une nouvelle science du paysage », *Annuaire de l'EHESS* [En ligne], 2011, mis en ligne le 15 juin 2015, consulté le 19/11/2022. URL : *http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/20855*

— Malaurie, Christian, « L'image en passant. Urbanité. Friches près de la Gare », dans *Les pouvoirs des images*, *Figures de l'art* n°11, Editions des Presses universitaires de Pau. 2006.

— Malaurie, Christian, « Lexique de l'urbain : ordinaire et fantaisie », *LPP*, collection « Les carnets d'Ateliers », Hors-série, 2015, En ligne : https://www.yumpu.com/fr/document/view/62795205/dossier-artistique-2019

— Malaurie, Christian, « Pratiquer l'urbain » dans Atelier d'Architecture Seraji, *Espaces, lieux et territoires, LUXEMBOURG - GARE UN QUARTIER DE VILLE.*, Paris, éditions de la Ville de Luxembourg, 2005.

— Malaurie Christian, « Commencer au milieu » dans *Bordeaux, 1995- 2005*, Bordeaux, Arc en Rêve Centre d'Architecture, éditions Mollat, 2004

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

1. Chomarat-Ruiz, Catherine, *Précis de Paysagistique*, Valenciennes, PUV, coll. Contrées &Concepts, 2014 et Chomarat-Ruiz, Catherine, « Fondements épistémologiques d'une nouvelle science du paysage », Annuaire de l'EHESS [En ligne], 2011, mis en ligne le 15 juin 2015, consulté le 19/11/2022. URL : [*http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/20855*
2. *Cf*. Mongin, Olivier, *La condition urbaine*, Paris, Le seuil, 2014, Eric Chauvier, *Les Nouvelles métropoles du désir*, Allia, 2016.
3. *Cf*. Choay, Françoise, (2003), *Espacements. L'évolution de l'espace urbain en France*, avec des photographies de Bloch-Lainé, J.-L. Milan, Skira [1980], 2003.
4. *Cf*. Mondada, Lorenza, Panese, Francesco, et Söderström, Ola, *Paysage et crise de la lisibilité,* Lausanne, éditions Ola, 1992. Actes du colloque international de Lausanne 30 septembre - 2 octobre 1991.
5. Malaurie, Christian, *La carte postale une œuvre*, Paris, l'Harmattan, 2003
6. *Cf.* Prochaska, David, Mendelson, Jordana, *Postcards : Ephemeral Histories of Modernity*, Penn State University Press, 2010.
7. *Cf.* Nachtergael, Magali, Reverseau, Anne, *Un monde en cartes postales. cultures en circulation*, Marseille, Le mot et le reste, 2022.
8. *Cf*. Fidji Bério, « Une carte postale vieille de 2.000 ans », Site *Futura*, plateforme scientifique : *https://www.futura-sciences.com/sciences/breves/archeologie-carte-postale-vieille-2000-ans-6401/*
9. Caillaud, Benjamin, *Fernand Braun, photographe des Charentes. 1878-1920*, (publication de la thèse de doctorat), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p 161-169 et aussi, Caillaud Benjamin, « Carte postale photographique et balnéarisation des villes littorales : le cas de Royan (1895- 1920) dans *Confins* [en ligne] n° 39, 2019. https://journals.openedition.org/confins/18238 consulté le 22/10/2022.
10. *Cf*. Le Bulletin mensuel de l'administration des Postes n°46, *Instruction* n°72, 1873, p. 3-6, et le Bulletin n°47, *Instruction* n°80, 1873, p. 86 *sq*., marquent la naissance officielle de la carte postale par l'exécution de la loi du 20 décembre 1872.
11. *Cf.* Le Bulletin mensuel de l'administration des Postes n°13, 1903, p. 343 *sq*. Arrêté ministériel du 18 novembre 1903, « autorisant l'envoi par la poste de cartes illustrées d'un modèle nouveau ».
12. Après l'année 1903, on trouve quand même des CP nouvelle formule avec le timbre collé par erreur sur l'image (donc au recto) et aussi de l'écriture sur l'image alors que la partie réservée à la correspondance est vide. Ce qui témoigne de la méconnaissance par les expéditeurs des nouvelles règles. Au fur et à mesure ou au cours du temps, se déploient les pratiques, l'espace réservé à la correspondance se révèle suffisant (une demie-face, ou demi verso), alors certaines personnes écrivent aussi du côté illustration, ne trouvant pas assez de place au verso, pour la correspondance.
13. *Cf*. Twyman, Michaël, *L'imprimerie. Histoire des techniques*, Editions de l'ENS, Paris, 2007.
14. *Cf*. Voirin, Jean, *Manuel pratique de Phototypie*, Paris, Ch. Mendel éditeur, 1892. Les manuels comme celui de Voirin, indiquent qu'en 1856, Louis-Alphonse Poitevin, ingénieur chimiste et photographe invente la phototypie. Le procédé constitue au départ un tirage photo mais il est amélioré vers 1870 par Joseph Albert. En 1897, le chimiste Cyprien Tessié du Motay (1818-1880) et le peintre verrier Charles-Raphaël Maréchal conçoivent un système d'impression qui permet de produire un grand nombre d'exemplaires. Tessié l'appelle *Phototypie*. Le Dictionnaire de l'académie française, entrée Phototypie définit ainsi

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

le terme : « Procédé d'impression monochrome utilisant une plaque de verre recouverte de gélatine encrée photosensible, que l'on place sous un négatif photographique et que l'on expose à la lumière. Utilisée autrefois pour la production artisanale de cartes postales, la phototypie sert encore aujourd'hui à la reproduction mécanique de qualité des photographies ». *Cf*. [*https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P2134?history=0*

15. *Cf*. L'exposition « La photographie timbrée. L'inventivité visuelle de la carte postale photographique au début du XX^{ème} » organisée par Clément Chéroux au Musée du Jeu de Paume, du 4 mars au 10 juin, 2008.
16. *Cf*. Malaurie, Christian, *La carte postale, une œuvre*, Paris, l'Harmattan, 2003.
17. *Cf*. Chmura, Sophie, "Que le diable emporte celui a inventé les cartes postales » dans Cartes postales de cartes ou d'ailleurs, mis en ligne le 1^(er) août 2018. Site : [*http://cartespostales35.monsite-orange.fr*
18. *Cf*. Peylet, Gérard et Saule-Sorbé Hélène, (dir.), *L'Appartenir,* Pessac, MSHA, 2014.
19. *La Carte postale illustrée*, *éditorial* du premier numéro, Janvier 1899.
20. Symbole de la première carte postale illustrée graphique devenue populaire, la CP dite carte « Libonis », représente la « tour Eiffel », Elle a été éditée par le Journal *Le Figaro* pour l'exposition universelle de Paris de1889.
21. *Cf.* Fanelli, Godoli, *La carte postale. Art Nouveau,* Paris, *Céliv,*1992, p. 25.
22. L'Union Postale Universelle, a été fondée en 1874 et existe encore aujourd'hui. «Les pays entre lesquels est conclu le présent traité formeront, sous la désignation de l'Union générale des postes, un seul territoire postal pour l'échange réciproque des correspondances entre leurs bureaux de poste». Article premier de la Convention. *Documents du Congrès postal international* réuni à Berne du 15 septembre au 9 octobre 1874. Berne, Bureau international de l'UPU, réimpression 1944, 165 p. (hors annexes), p. 139.
23. Cf. Hossard, Nicolas, *Recto-verso. Les faces cachées de la carte postale*, Arcadia, 2005, et aussi, Combier, Marc, et Belmenouar, Safia, *Bons baisers des colonies*, Paris, Alternatives, 2007.
24. Parmi les éditeurs les plus importants de l'époque citons l'imprimeur-éditeur Emile Combes dont les éditions perdurent encore aujourd'hui en restant l'une des plus importantes sous le nom des éditions Combier. Cf. LEFEBURE, Jean, « la documentation iconographique du fonds Lefébure » p.38-45 in COLL., *Emile Combes 100 ans après, Bordeaux*, Le Festin, 2021, et Caillaud, Benjamin, « Carte postale photographique et expression du combisme dans les Charentes » in Julien Bouchet, Triomphe, Pierre, (dir.), *Emile Combes et le combisme*, Neuilly, Editions Atlande, p. 199 *sq*.
25. *Cf*. Laborde de, Léon, *De l'union des arts et de l'industrie*. *Rapport fait au nom de la commission française de l'exposition universelle de Londres sur les beaux-arts et sur les industries qui se rattachent aux Beaux-arts*, Paris, Imprimerie impériale, 1856, 2 vol. ; repris dans *Exposition universelle*. *Travaux de la commission française sur l'industrie des nations*, t. VIII, VI^{ème} groupe, XXX^{ème} jury, *L'application des arts à l'Industrie*. Paris : Imprimerie impériale, 1856 ; appendice réimprimé, *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*. Paris : Imprimerie impériale, 1856.
26. *Cf*. Caillaud, Benjamin, *Fernand Braun, photographe des Charentes. 1878-1920*, (publication de la thèse de doctorat), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015. Des éditeurs locaux et régionaux vont ainsi diffuser en cartes postales (comme par exemple Fernand Braun, éditeur Royannaiss) de nombreuses vues photographiques de très grande qualité esthétique. Si des éditeurs célèbres d'envergure nationale comme notamment l'imprimeur-éditeur Neurdein ou Albert Bergeret, éditeur-imprimeur national implanté dans l'Est de la France à Nancy publient vers1898 des cartes pour chaque ville importante de France, ils sont loin de représenter la réalité de la production de l'époque (tout du moins des années 1898 aux années 1920) où les locaux et les régionaux ont

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42

toutes leur place.

27. *Cf*. Freund, Gisèle, *Photographie et Société*, Paris, Le Seuil, 1974, p. 96.
28. *Cf.* Marin, Louis,« Préface », dans Bernard, Denis, Gunthert, André, *L'instant rêvé, Albert Londe*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1993.
29. *Cf*. Ricoeur, Paul, *Temps et Récit*, t.1, Paris, Le Seuil,1983, p. 228 *sq*.
30. *Cf*. Sturani, Enrico, *Mussolini, un dictateur en cartes postales*, éditions Somogy, Centre d'histoire de la Résistance et de la déportation, 1997. L'ouvrage montre bien en quoi la carte postale est aussi un vecteur d'idéologie politique très efficace politiquement.
31. *Cf*. Tisseron, Serge, « Nos relations aux images. Une approche psychanalytique » dans *Revue des sciences sociales*, n°34, 2005, p. 126-131; en ligne, [*https://www.persee.fr/doc/revss_1623-6572_2005_num_34_1_2816*
32. *Cf*. Ingold*,* Tim, *Faire - Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Paris, Editions Dehors. 2017.
33. *Cf*. Duvignaud, Jean, *Lieux et non lieux*, Paris, Galilée, 1977.
34. *Cf*. Certeau de, Michel, *L'invention du quotidien*, 1 *Arts de faire* et 2. *Habiter, cuisiner*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, [UGE,1980], 1990.
35. Ingold, Tim, *op. cit.* p. 14.
36. *Cf*. Givors, Martin, Rasmi, Jacopo, « Petite introduction à la lecture de Tim Ingold », dans *Multitudes,* n° 68

    2017/3, p. 155-156. Mis en ligne sur Cairn.info le 06/11/2017, *https://www.cairn.info/revue-multitudes-2017-3-page-155.htm, consulté le 18/11/2022.*
37. *Cf*. Deleuze, Gilles, « Les conceptions de l'énoncé », dans *Cycle Anti-Œdipe et Mille Plateaux,* Cours du 04/06/1973, Université de Vincennes, 1973.
38. Walter Benjamin, « L'oeuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique », *Oeuvres III*, Paris, éditions Folio-Gallimard, 2000, p. 273.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-13 01:17:28, depuis le 216.73.216.42