

# ÎLE, IMAGE ET IMAGINAIRE MÉDIATIQUES

CAROLINE ZIOLKO

*École des beaux-arts de Montpellier*

Comment les clichés et montages photographiques distinguent-ils, sur les cartes postales, des territoires définis comme île continent, île département, ou île ville ? Le propos médiatique de la carte postale cible-t-il principalement la morphologie des lieux ; ou l'évocation de leur gestion – administrative, économique, sociale – ; ou, encore, l'évocation des modes de vie qui s'y développent ? Ces vues documentaires – prises au sol, en avion ou par satellite – ne suggèrent-elles pas, au-delà d'une mutation technique et formelle de l'image, celle de sa signification évoluant de l'idée au concept d'insularité ?

Ces premières questions, formulées après une rapide observation empirique de cartes postales médiatisant Montréal, La Réunion et l'Australie, articulent, ici, la présentation des résultats d'une observation comparatiste de ces visuels, considérés selon une approche sémiotique. Différents reportages photographiques et séjours de plusieurs mois dans ces territoires nous ont permis constater que l'imagerie de grande diffusion, et en particulier la carte postale, déclinait – sous un langage visuel générique – l'identité complexe et plurielle les concepts d'insularité, d'insularisme et d'îléité.

Ces visuels participent ainsi à une dynamique plastique et sémantique transmédiatique, incluant affiches, illustrations de presse, dépliants de voyage, ou encore productions vernaculaires d'objets usuels locaux. L'image de l'île, adaptée en motif décoratif et en logotype – plus ou moins schématique – identifie ainsi des objets d'usage courant – ou commercialisés comme souvenirs touristiques. Ces artefacts relèvent aussi bien d'un savoir-faire artisanal local que de productions industrialisées importés d'autres continents.

Les territoires retenus – Montréal, La Réunion et l’Australie – correspondent également à trois catégories identifiées par Abraham Moles (1998). Il distingue les îles selon leur taille, tout en faisant allusion à leur désignation administrative et à leur taux de peuplement. En effet ; en bordure du fleuve Saint-Laurent, l’île de Montréal, seconde métropole canadienne, comptait, en 2011, 1 649 515 habitants ; l’île de La Réunion, département français d’Outre-mer, situé au sud-ouest de l’océan Indien, enregistrait 839 500 habitants ; le continent australien, entouré des océans Austral, Indien et Pacifique, totalisait alors 22 585 093 habitants.

L’observation systématique des constantes et variations de l’imagerie, éditée en carte postale des années 1910 à 2010, précise le contenu du propos médiatique des visuels ; permet de comprendre l’articulation du regard documentaire porté sur chaque site ; et, enfin, laisse entrevoir – de l’idée au concept d’insularité – l’évolution de cette imagerie.

En effet, si le mot « île » désigne en français – selon un code arbitraire – une réalité géographique complexe, comment l’imagerie analogique – produite par les photographes et déclinée de l’argentique au numérique – traduit-elle cette même réalité ? Au-delà d’une évaluation des performances respectives des messages arbitraires et analogiques, les résultats de cette étude soulignent que l’image de grande diffusion contribue également, avec une représentation des lieux toujours valorisante, à la construction d’un imaginaire partagé évolutif, très ciblé.

### **Cartes postales et territoires insulaires**

Une sélection de trois cent cartes postales – éditées de 1910 à 2010, provenant d’archives personnelles ou achetées sur place depuis 2002 – constitue le corpus très diversifié de cette analyse de contenu qui adopte une approche sémiologique, mais aussi interdisciplinaire. Les visuels reproduisent des clichés monochromes ou imprimés en quadrichromie, des images uniques ou des compositions de plusieurs vues ; des montages ou incrustations de texte et d’image ; des prises de vue au sol ; des vues

aériennes, ou des images captées par satellite. Souvent anonymes, redondants et bon marché, ces visuels constituent donc un volet, mineur mais pertinent, du regard médiatique.

Les supports sont, en majorité, de forme quadrangulaire : ils correspondent aux formats d'enveloppes de type C6 (114 x 162 mm ou C5 (85 x 220 mm, mais certains s'adaptent à de plus grandes enveloppes. Ceci suggère une relation pratiquement homothétique, du support postal à l'évolution des écrans des téléviseurs et des ordinateurs domestiques. Certains éditeurs proposent aussi des supports circulaires, ou schématisant une vue en plan du territoire.

L'actualisation des formats replace ainsi l'image du territoire dans un imaginaire planétaire. Ces précisions situent l'inscription de la carte postale dans une culture universelle de communication par l'image qui – bien que très normalisée – s'adapte progressivement, depuis les années 1980, à l'évolution des médias. Ces visuels restent ainsi attractifs dans un créneau spécifique – celui de la communication interpersonnelle et du souvenir touristique – qui est, pour sa part, de plus concurrencé, depuis une dizaine d'années ; par les selfs médias et une démarche *selfie* – selon laquelle le photographe amateur inclut son image dans le paysage qu'il enregistre, et qu'il peut ensuite diffuser sur les réseaux sociaux. Ces premiers constats désignent donc la carte postale comme un des vecteurs de l'imagerie médiatique du territoire qui s'inscrit dans l'histoire des cultures visuelles du XX<sup>e</sup> siècle.

Une observation plus systématique révèle, d'un point de vue synchronique, des typologies de sites à voir ; à mémoriser ; à investir de connotations ou de souvenirs personnels et collectifs ; et d'un point de vue diachronique, l'évolution, non seulement des sites représentés mais aussi celle des médiums, les regards, et les propos documentaires. Vecteurs d'images d'un ailleurs proche ou lointain, ils témoignent d'un regard générique, mais aussi d'une certaine stratégie iconique. Le sémiologue

Umberto Eco évoque, à propos de stratégies textuelles, une coopération entre auteur et lecteur (Eco, 1979). Selon cette même approche, on peut considérer qu'un photographe – en qualité d'émetteur de message visuel documentaire – instaure une certaine interrelation avec le public-récepteur du message.

D'autre part, ce corpus constitue, en termes de liste, une entité plastique et sémantique cohérente. Or, dans *Vertige de la liste*, Umberto Eco (2009) identifie divers modes d'énumération relevés sur des toiles de maîtres d'époques différentes. Il est possible de transposer cette approche à la problématique de l'image médiatique pour comparer les variations de thématique, point de vue, cadrage, couleur, taille, et place des composantes documentaires identifiées sur l'image. Cette démarche ne fait pas allusion aux propriétés esthétiques ou stylistiques de l'image ; elle permet simplement d'identifier, de décrire et d'interpréter l'articulation du contenu documentaire.

L'insularité, l'insularisme, et l'îlétité sont les catégories retenues pour préciser l'objet de la figuration et ses connotations médiatiques – toutes techniques de l'image, localités et thématiques confondues. Ces désignations renvoient à l'article intitulé *Figures de l'îlétité, image de la complexité* (Meistersheim, 1997: 109-110). L'idée d'insularité fait ici référence à des données d'ordre géographique. Ce sont les vues prises par satellite qui correspondent le mieux à cette idée qui, sur une carte thématique, renvoie à des données d'ordre économique et démographique.

L'insularisme désigne, les « phénomènes sociopolitiques et géopolitiques et les institutions particulières des îles ». Les cadrages de constructions et d'aménagements d'usage public ou collectif – mairies, écoles, églises, routes, ponts – tout en donnant à voir la présence d'un pouvoir, militaire, administratif ou culturel, passé ou actuel, local ou non – traduisent parfaitement l'idée d'insularité.

L'idée de l'îléité, pour sa part, désigne ce qui s'apparente à l'histoire des mentalités, des cultures ; et contribue à l'originalité de la vie quotidienne. Les cadrages d'activités traditionnelles – fêtes et marchés, costumes, végétaux et produits locaux – rendent compte de cette perception multi sensorielle de l'espace, et des particularités ethnographiques. Car « l'îléité serait (...) cette qualité de la perception et du comportement influencés par la forme spécifique de l'espace. » (*ibidem*) ; et désignerait *in fine* l'identité culturelle locale. Bien que le corpus considéré soit restreint, par rapport au nombre de documents en circulation, il révèle clairement trois groupes d'images correspondant à chacun de ces concepts clés.

L'observation révèle, d'autre part, que la forme et le contenu de l'image s'inscrivent dans certains profils types, évoluent vers d'autres, ou adoptent des modèles hybrides. Mais aucune île ne s'inscrit exclusivement dans un seul et unique registre. Les mutations de la figuration et du propos médiatique semblent s'accorder - selon trois configurations distinctes - avec l'histoire des lieux.

Un premier groupe d'images – considéré tous secteurs confondus – ayant essentiellement pour objet documentaire la géographie, est classé comme révélateur de l'insularité. Les visuels sont, ici, principalement des vues satellitaires. Ces dernières permettent de « voir » un territoire insulaire dans sa totalité ; ce que seule, autrefois, laissait imaginer une représentation graphique issue de relevés. Les antécédents de l'imagerie photographique sont donc multiples. Les codes arbitraires de l'imagerie cartographique, pour leur part, réinvestissent depuis deux décennies l'imagerie documentaire par le biais d'un syncrétisme iconique, relevant de l'infographie, de plus en plus présent dans les visuels des cartes postales.

Un second groupe de visuels concerne des cadrages ciblant l'aménagement du territoire et la présence de pouvoirs décisionnels en place. Les connotations documentaires renvoient ici à l'insularisme. Les

constructions et artefacts cadrés font, ici, forme et sens dans le paysage. Le choix des repères visuels et symboliques se confirme ou évolue, au gré de l'histoire des lieux.

Enfin, un troisième groupe d'images s'organise autour de la représentation du vécu et de la culture locale. Les clichés concernent, alors, les modes de vie, les traditions et coutumes telles qu'elles se donnent à voir dans l'espace public. Ce propos médiatique cible une perception de l'îlité de plus en plus diversifiée. Ce qui laisse entrevoir, d'une part, un regard endogène plus réaliste ; et, d'autre part, le ciblage simultané d'un public résident ou expatrié, et d'une demande touristique constante. Ce propos documentaire, formulé en termes d'îlité, varie entre affirmation, oblitération et réappropriation symbolique et subjective.

Dans les trois cas, l'évolution du contenu documentaire suit le même schéma. L'intérêt premier pour la description géographique des lieux, de leur aménagement et enfin des populations participe à un inventaire méthodique distancé. Dans cette perspective, le regard est géographique, ethnographique et patrimoniale Le modèle des Archives de la planète – supervisées par le géophotographe Jean Brunhes, et financées par le banquier Albert Kahn – sont, en France, une référence directe. La carte postale fait alors découvrir et connaître.

Dans les années 1950, avec l'influence du cinéma, de la publication de clichés en quadrichromie et de la vulgarisation des voyages, l'imagerie documentaire est plus essentiellement focalisée sur le patrimoine ; elle concerne l'ensemble des hauts lieux touristiques. La carte postale fait alors rêver d'un ailleurs urbain et moderniste – Montréal – ; bucolique et paradisiaque – La Réunion – ; porteur de potentialités économiques multiples – l'Australie. Depuis les années 1980, ce médium affirme aussi la diversité des cultures vivantes ; et valorise les savoir-faire ancestraux.

## **Visualiser le concept d'insularité**

L'évolution de la représentation suit la même logique chronologique sur les trois sites observés. D'abord cartographique – dès le XVII<sup>e</sup> siècle pour Montréal – la représentation du territoire, insulaire ou autre, s'adresse à des militaires, des commerçants, des scientifiques à qui elle propose une vision d'ensemble, graphique et technique. Ces cartes – souvent agrémentées d'illustrations documentaires ou allégoriques, de cartouches ou vignettes représentant des paysages ou des sites stratégiques – sont plus ou moins réalistes. Certaines seront reproduites sur cartes postales. Les illustrateurs pictorialistes, et ultérieurement les photographes, réactivent ces vignettes comme des thématiques à part entière.

Si la carte est une liste qui fait forme, ces énumérations analogiques annexes amorcent l'idée de collections d'images ; mais, ici, « cette énumération est conçue comme un spécimen, exemple, allusion, laissant au lecteur le soin d'imaginer le reste ». (Eco, 2009: 49). Si ces cartes anciennes échappent aux codes et normes de la sémiologie graphique (Bertin, 1977) ; elles conjuguent, avec une sélection de repères essentiels, l'attrait de l'illustration et le réalisme de l'interprétation topographique. En effet, Umberto Eco affirme que lorsqu'on peut donner de quelque chose une définition pour être compréhensible et perceptible, on se doit d'en énumérer les propriétés (cf. Eco, 2009: 15). La photographie aérienne intègre, à partir des années 1950, l'imagerie de grande diffusion, ne posant alors qu'un regard parcellaire sur les îles de grande superficie. Seule l'imagerie satellite permet, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, de reproduire selon un taux d'iconicité exceptionnel une réalité géographique longtemps confiée aux seuls dessinateurs.

Quand la carte révèle le contour schématisé de l'île, elle propose un symbole visuel identifiant visuellement le territoire. En termes d'imaginaire, ces vues donnent à voir que « chaque île est le centre du monde, (...) chaque île est un microcosme » (Meistersheim, 1997: 115). La superposition, sur une même carte postale, de clichés, pris au sol et

incrustés dans la forme l'île de La Réunion, évoque, les concepts d'insularité et d'insularisme. Cette hybridation visuelle et sémantique renvoie à deux points de vue. L'un relevant d'« une philosophie de la Centralité » – signifiant soit : « je suis le centre du monde et toutes les choses s'organisent par rapport à moi dans une découverte fonction de mon audace » – ; ou relevant d'« une philosophie de l'étendue cartésienne » – où « le monde y est en effet étendu et illimité, contemplé par un observateur qui n'y habite pas, dans lequel tous les points sont à priori équivalents, nul d'entre eux n'y est privilégié au regard de l'observateur » (Moles, 1998: 29-52). Juxtaposer représentation aérienne et vue perspective sur un même visuel induit donc deux modes de lectures de l'espace, deux mises en situation du public et deux imaginaires distincts.

Les cartes postales australiennes suivent, de 1900 à nos jours, le même protocole médiatique que celles des sites européens ou nord-américains. Ils privilégient l'imagibilité du paysage urbain, de Brisbane et de Melbourne ; et médiatisent l'originalité d'un urbanisme syncrétique – aux origines européennes et au présent résolument international. La forme cartographique peut, ici, comparativement décliner l'identité des lieux. Ainsi, Banksia Images édite, en 2009, une série de cartes postales où l'Australie, vue d'après Google Earth, est comparée, en termes de superficie, à l'Amérique du Nord, à l'Asie et à l'Europe.

Ces tracés schématiques sont agrémentés de clichés d'animaux – koalas, kangourous, dauphins, baleines à bosse, dingos. Ces variations graphiques simples, attractives et colorées s'apparentent plus à des « listes centrées sur le signifié » qu'à des « listes centrées sur le signifiant ». (Eco, 2009: 324). Au-delà de l'imaginaire littéraire partagé, décrivant l'Australie comme un jardin d'Éden, ces cartes donnent comparativement à voir l'étendue d'un continent moderne et dynamique, plus vaste que l'Europe, qui s'affirme dans un jeu de cartes planétaire.



Dans les années 1920-1930, des cartes postales réunionnaises reproduisaient des affiches d'expositions internationales, des clichés de productions agricoles locales et des portraits de dignitaires locaux – pour signifier, selon une optique métropolitaine, le passé de ce département français d'Outre-mer. En 2005, certaines cartes postales de La Réunion privilégient l'incrustation d'un ou de plusieurs clichés – paysages, constructions, végétaux – dans la découpe de l'île. Le sujet, quel qu'il soit, est dès lors directement perceptible comme un élément de l'identité territoriale ; et tout Réunionnais peut établir une relation étroite entre la forme et le contenu de l'image.

Alors que la vue aérienne n'est qu'un *ici* et *maintenant* global et statique, les vues prises au sol introduisent, avec la perspective et la présence de la ligne d'horizon, la dynamique d'un *ailleurs* à parcourir. Ainsi, les premières vues cartographiques de Montréal, dressées pour le roi de France et les illustrations pittoresques britanniques, relèvent de deux imaginaires distincts. Le profil dynamique d'une ville orientée vers un développement de type nord-américain, représenté à vol d'oiseau, apparaît dès les années 1850 sur des gravures du port de Montréal publiées dans la presse locale. La photographie aérienne reprend ensuite directement ces cadrages pour signaler cette situation stratégique sur le Saint-Laurent et actualiser un discours ciblant les activités fluviales. L'imaginaire moderniste australien, montréalais, et réunionnais diffère. Celui développé à La Réunion affirme une filiation culturelle française continue, perceptible, en filigrane dans l'imaginaire lié à l'idée d'insularité.

Entre *liste pratique* et *liste poétique*, la représentation insulaire s'inscrit donc dans une formulation hybride, toujours plus adaptée aux outils photographiques et à de nouvelles formes de mises en images – démultiplication des angles, points vue et cadrages ; constitution de séries redondantes, et compositions mosaïques de plusieurs clichés – offrant une réception toujours ouverte.

## **Différentes perceptions de l'insularisme**

Les photographes s'approprient, dès 1835, les thématiques, points de vue et cadrages de leurs prédécesseurs – peintres, aquarellistes et dessinateurs. Pour connoter un insularisme spécifique, les clichés, pris sur le terrain, privilégient des thématiques architecturales ou urbanistiques pour identifier non plus la morphologie géographique mais l'organisation administrative. Les cadrages ciblent les points de repères – tant visuels que symboliques – qui, par leur imagibilité, ponctuent l'espace et facilitent le repérage et la mémorisation du paysage et des cheminements (Lynch, 1998). Le choix des lieux d'observation cible donc une pratique partagée d'un trajet *in situ*.

On note par exemple : l'entrée du port de Montréal, sur le Saint-Laurent ; ou la vue générale de la ville depuis le Mont Royal – lieu d'observation autrefois militaire et aujourd'hui touristique – ; une place devant une église, ou un bâtiment administratif, sur l'île de la Réunion. Ceci induit une « philosophie de la spatialisation » (Moles, 1998) et renvoie à l'expérience d'un parcours physique ou de pratiques sociales et culturelles. Différentes séquences visuelles, rigoureusement déterminées ou aléatoires, font l'inventaire des lieux selon une liste ouverte – à compléter indéfiniment en fonction de l'aménagement, de la connaissance et d'une pratique partagée. En cela, la représentation insulaire ne diffère pas celle de l'espace continental.

Dans cette optique, le cadrage des hauts-lieux du patrimoine construit suggère également le passé, ou la modernité civile, économique, culturelle et administrative. Des séquences visuelles reconstituent donc un parcours privilégié, non plus entre des points de repères géographiques mais entre les places, les rues et constructions ponctuant des zones précises.

En termes d'iconicité, cette imagerie documentaire s'oppose aux représentations pictorialistes – par ailleurs rarement retenues par les

éditeurs de cartes postales. Correspondant à l'idée de caméra vérité, les clichés reproduits sur carte postale adoptent un taux d'iconicité en constante évolution, principalement à partir des années 1990 lorsque les technologies numériques commencent à être utilisées à tous les stades de la production de l'image. Le regard porté sur un *ailleurs*, proche ou lointain, devient alors, quel que soit le propos médiatique, toujours plus précis.

D'autre part, dans les trois cas, la carte postale développe des séries thématiques génériques, donnant à voir qu'*ici* et *ailleurs* le développement – infrastructures et équipements administratifs – est relativement équivalent ou similaire. Seuls varient le site, les modes d'habillement ou de transport. Sur place, le visiteur ne peut être dépaysé. Cependant, si au début du siècle dernier, Saint-Denis, à La Réunion, offrait relativement les mêmes repères et types d'aménagements qu'une petite ville métropolitaine, le centre de Melbourne ou de Brisbane s'apparentaient à la banlieue de Londres ; tandis que Montréal s'affichait déjà comme une grande métropole économique nord américaine réservée aux banques et aux édifices administratifs.

La représentation des personnages, sur les clichés australiens et canadiens, n'indique qu'une foule indistincte ponctuant l'espace urbain ; par contre, sur les clichés réunionnais, figurent divers types de populations associés aux constructions, paysages, et activités agricoles locales. Comme autrefois sur les gravures pittoresques, le personnage indique, ici, l'échelle du paysage ; il figure même souvent, après la Seconde Guerre mondiale, en premier plan, chargeant de volumineux sacs de céréales ou un régime de bananes sur le pont d'un navire. Son cadrage avantage sa stature et suggère son implication pratique au développement économique local. Ces clichés transposent de toute évidence, dans l'imaginaire insulaire océanien, certains stéréotypes cinématographiques ; ou actualisent certaines réclames et affiches concernant les productions des colonies françaises.

Mais, dès les années 70, sous l'impulsion de l'industrie touristique, la carte postale inaugure un nouvel imaginaire médiatique. Une plage déserte avec un palmier, au premier plan, devient l'image type de l'île de La Réunion. Une nouvelle orientation économique internationale est ainsi évoquée par ce type de métaphore visuelle qui, d'un point de vue sémantique, oblitère pratiquement la représentation du travailleur autochtone pour l'actualiser, à partir des années 2000, selon le regard créatif et intimiste d'auteurs photographes locaux. Ceux-ci cadrent des non-lieux, des portraits types, voire décalés, et certaines activités agricoles ancestrales. En effet, depuis les années 1980, le multiculturalisme réunionnais est clairement exprimé par des clichés de populations de type créole, européen ou indien. Des lieux de cultes : chrétien, musulman, bouddhiste, coexistant sur l'île, sont photographiés comme autant de hauts-lieux du paysage. Par le biais d'une mosaïque de clichés, une carte postale parvient ainsi à traduire un phénomène local d'hybridation culturelle.

Si l'insularisme réunionnais s'est d'abord exprimé dans son rapport à la Métropole, il a peu à peu fait place à l'expression, plus subjective, d'une réalité multiethnique. À Montréal, la problématique est différente. En effet, même si la ville était positionnée, en 1922, au premier rang des ports céréaliers, sa représentation semble, jusque dans les années 1980, vouloir occulter son caractère insulaire. Elle préfère privilégier celui d'une grande métropole, dotée d'un centre très moderne typiquement nord-américain et d'un impressionnant réseau d'autoroutes.

Cette réalité insulaire est incontournable – en 2007, 1,2 million de véhicules ont quotidiennement emprunté les quinze ponts qui relient la ville au reste du territoire. Quelques cartes postales cadrent des ouvrages d'art de taille impressionnante. Mais l'imagerie médiatique valorise plus récemment le patrimoine architectural européen du Vieux-Montréal – déclaré, en 1963, *Arrondissement historique*. Les berges du fleuve et les îlots adjacents participent au nouveau profil de ce paysage urbain hier oblitéré par des silos à grain. En 1970, la modification des activités et le

réaménagement des quais ont, ici, modifié la pratique des lieux. Les visuels indiquent que le centre d'attractivité de Montréal se déplace – géographiquement et symboliquement – vers le sud de l'île, pour réactiver son potentiel fluvial, au profit du tourisme.

Très tôt, ici comme ailleurs, la carte postale énumère les lieux stratégiques du centre ville, en occultant les zones adjacentes d'habitations populaires. Deux points de vue stratégiques, inscrits dans la mémoire des lieux et les archives iconographiques, traduisent ici le dédoublement d'un imaginaire partagé entre un patrimoine architectural européen ancien revalorisé et un centre d'affaires très contemporain. La vue *intra muros* – prise depuis le Mont Royal en direction du Saint-Laurent – s'oppose ainsi à la vue *extra muros*, prise depuis le fleuve en direction du centre-ville et du Mont Royal. L'image de grande diffusion parvient à traduire ce déplacement de l'imaginaire, où le concept de l'insularisme se profile à travers l'image des quartiers historiques français ou anglais revalorisés pour rejoindre celui de d'îlité. Ce dernier semble plus complexe et implique une mise en image relativement élaborée. Le choix du point d'observation et la thématique retenue déterminent l'objet de la stratégie médiatique. Les composantes de l'image – végétaux, constructions, répertoires de formes, de couleurs, et de textes - sont déjà clairement connotées dans le contexte culturel concerné.

### **L'Îlité et l'ailleurs**

L'interprétation d'une certaine identité territoriale, en relation avec le concept d'îlité, apparaît sur un dernier groupe de cartes postales, où l'on voit le propos médiatique évoluer entre affirmation, oblitération et réappropriation – symbolique et affective – de lieux, d'activités, de productions locales ou d'artefacts. Ces visuels donnent à voir les aspirations et les grands traits d'une culture locale, revendiquée par une fraction de la population. Le contenu de ce propos et sa mise en image varie selon le site.

Pour l'île de Montréal, l'affirmation évidente d'une identité métropolitaine, comprise entre des racines européennes et un

développement contemporain nord-américain, s'exprime entre oblitération et réappropriation de certains lieux ou secteurs du paysage urbain. L'imagerie, dans son ensemble, décrit ici essentiellement des constructions, de grands axes de circulation traçant les perspectives typiques d'une grande métropole. La présence des espaces verts et du fleuve rééquilibrent une forte densification urbaine. La pluralité ethnique de Montréal qui regroupe, aujourd'hui, environ le quart de la population du Québec n'apparaît pas sur ces visuels. Seul le bilinguisme – français/anglais – transparaît à travers certains titres ou légendes.

Pour l'île de la Réunion, on peut repérer, entre évolution et affirmation, la constitution d'une identité culturelle évoluant, à partir d'un cadre institutionnel métropolitain, vers un multiculturalisme affirmé avec la valorisation de la culture matérielle locale. Enfin, pour l'Australie, certaines cartes postales récentes mettent en évidence – entre affirmation et réappropriation – une réelle identité insulaire avec la revendication d'un statut continental original, affirmé dans une position stratégique internationale. L'îlénité réunionnaise est révélée à travers des clichés de portraits, de constructions, de végétaux et d'animaux locaux. Ce qui fait directement référence aux premières descriptions encyclopédiques de ces territoires.

Ces listes, plus poétiques que pratiques, évoquent l'abondance et l'*ailleurs* – par l'originalité des référents retenus, leur accumulation sur une même image et l'attractivité des formes et de couleurs, cependant mises en image avec rigueur. Ainsi, des cartes de grand format sont composées de grilles et de clichés inventoriant des variétés d'animaux, de plantes alimentaires, de plats cuisinés, de fleurs, d'arbres ou de constructions.

Or, selon Umberto Eco, « il y a liste et liste » ; et il faut « faire une distinction importante entre « liste pratique » et « liste poétique ». L'auteur « entendant par ce dernier terme toute la finalité artistique avec laquelle une liste serait proposée et quelle que soit la forme d'art qui l'exprime ».

(Eco, 2009: 113). Les variations de couleurs contribuent, ici, à créer une perception poétique ou plus subjective d'images documentaires. Ainsi, la typographie en orange, vert, jaune et rouge d'un texte, superposé à la vue d'un paysage réunionnais, compose un mot-image faisant référence au drapeau indépendantiste local. Mais les tons du paysage font aussi référence aux couleurs du drapeau français. Deux niveaux de lecture se superposent, faisant simultanément appel à différents imaginaires partagés. Le message reste alors ouvert et, au-delà d'un contenu documentaire explicite, cette carte amorce diverses pistes d'interprétations.

Les arts et la littérature ont inscrit les îles dans un *ailleurs* où règne une abondance édénique. Or, quelque soit le territoire concerné, « l'énumération de diverses beautés correspond avec les caractéristiques de la société engendrée par les mass media ». (*idem*: 353s). D'autre part, si l'on pense que « l'île est un monde, et le monde a commencé par être une île où l'analogie donne en spectacle une généalogie [et que] l'île est donc un lieu témoin du Temps [et] aussi le théâtre d'une histoire » (Fougère, 2004), on perçoit, à travers la représentation imagée, d'évidentes continuités et ruptures historiques.

La revendication d'un multiculturalisme réunionnais s'exprime encore, par exemple, sur deux autres cartes postales où trois jeunes filles *Créoles* – selon le titre –, aux longs cheveux bruns, sourient devant l'objectif. Le cadre de l'une des cartes est brun, l'autre est blanc. Le cadre peut-il être interprété comme la métaphore visuelle d'un micro territoire dont la perception peut varier ? L'image d'une îléité spécifiquement créole, exprimée par l'image de produits alimentaires bruts ou transformés – le cru et le cuit – mais aussi par la présence, sur une même image, d'un volcan, de l'océan, et, entre terre et ciel, d'un paysage, n'évoque-t-elle pas la présence des quatre éléments – le feu, l'eau, la terre et l'air ? De son côté, l'image canadienne parvient à évoquer la dualité identitaire – linguistique et administrative – de Montréal en juxtaposant par exemple un cliché des constructions du quartier historique et celui du centre urbain contemporain

; ou encore avec une prise de vue nocturne, le reflet des tours du centre-ville dans le fleuve.

L'image de grande diffusion peut donc jouer, en termes de rhétorique visuelle, sur la substitution pour traduire une identité culturelle plurielle – avec, par exemple, le portrait d'une Réunionnaise anonyme et souriante, incrusté dans la découpe schématique de l'île. Quelques décennies plus tôt, une gravure juxtaposait le portrait d'un notable et une carte de l'île. L'image inaugure, donc, un nouvel imaginaire dans lequel l'histoire événementielle et la quotidienneté remplacent l'histoire des lieux avec « la culture de l'aire culturelle à laquelle l'île appartient [et] 'une culture insulaire', c'est-à-dire des traits spécifiques que l'on peut trouver dans des îles appartenant à des aires culturelles différentes ». Anne Meistersheim distingue ainsi la complexité de la double culture insulaire (*cf.* Meistersheim, 1997: 111), car « en plus des deux cultures identifiées dans l'île, on peut noter la présence de deux sociétés insulaires : la société intérieure et (...) la 'diaspora insulaire'. » (*idem*: 113). Dans la mesure où les cartes postales sont des supports de communication, elles s'adressent autant à un public insulaire qu'à un public extérieur. Au multiculturalisme local, s'ajoute donc le multiculturalisme des récepteurs extérieurs potentiels.

### **Un imaginaire médiatique évolutif**

Le photographique décline, ici, un propos autonome qui compose avec les possibilités nouvelles des techniques d'enregistrement du réel et un langage visuel intertextuel ; il parvient même à proposer, sous une approche formelle systématique, une description redondante mais relativement ouverte. L'imaginaire partagé, construit par ce support de communication, est ainsi adapté à un site géographique pluriel et évolutif.

Le caractère insulaire du référent permet d'identifier visuellement les lieux à partir de paramètres formels, d'ordre géographiques – la forme même de l'île. En relation avec d'autres supports médiatiques – littérature, cinéma, information, etc. – ces visuels souvent mosaïques ou composites



dressent un portrait personnalisé, à caractère intertextuel, de chaque île, des populations résidentes, et des cultures locales, selon un propos qui cible de plus en plus clairement un public endogène – résident ou expatrié – et un public exogène – de visiteurs ou de destinataires distants de ces cartes postales.

La carte postale apparaît ici comme l'archétype du photographique documentaire de grande diffusion : elle évolue avec l'histoire même des lieux ; et non pas uniquement en fonction de l'évolution des technologies de l'image. D'autre part, le temps des îles préserverait, selon Anne Meistersheim, un caractère cyclique, distinct du temps urbain et linéaire des sociétés industrialisées (*idem*: 114). Le circuit labyrinthique d'une séquence de clichés ne suggère-t-il pas un parcours entre des points de repères que l'observateur peut ensuite démultiplier selon son gré ?

Roland Barthes différenciait la rhétorique et l'imaginaire identifiés dans deux guides de voyage : le *Guide bleu* et le *Guide Michelin*, le premier étant orienté vers l'architecture, le patrimoine et des vestiges historiques, le second étant focalisé sur la qualité des routes et des points de restauration. Barthes constatait que, dans ces textes, la place de l'homme dans le paysage n'est qu'un indice accessoire ; et que l'attrait pour les reliefs, montagnes et hauts-lieux géographiques pouvait être mis en équation avec un certain rapport culturel au paysage et à la perception de la nature (1957: 136). Le contenu des cartes postales apparaît, ici, plus complexe et plus riche d'informations sur la réalité insulaire. Ce médium s'inscrit initialement dans un propos documentaire intégrant l'architecture, l'homme et l'espace ; mais le personnage – principal acteur du vécu insulaire quotidien – disparaît progressivement dans les années 1960. Aujourd'hui, il est intégré dans une perception multi sensorielle des lieux – incluant habitat, cuisine, artisanat.

Si l'image de l'insularisme est de plus en plus associée à la forme même du territoire, l'évolution du propos iconique – concernant Montréal,

La Réunion, et l'Australie – souligne les particularités de chaque mode de développement insulaire – métropolitain, départemental ou continental – à travers l'image de l'aménagement des sites et celle de constructions emblématiques. La mise en évidence de singularités culturelles et d'un vécu local particulier, selon une interprétation plurielle de l'îlénité, positionne la carte postale dans un circuit de communication interculturelle ciblant des récepteurs endogènes ou exogènes. Si les déclinaisons de l'îlénité sont multiples, l'image de grande diffusion permet de les exprimer, en filigrane, avec subtilité. Ce qui laisse penser qu'à travers une imagerie toujours plus simple, efficace et redondante, dont la carte postale reste l'archétype plastique, se profile ici, au-delà des archives planétaires de grande diffusion de demain, les grands traits d'un nouvel imaginaire partagé, esquissé avec l'image des territoires insulaires.

La photographie documentaire – mise en œuvre par les éditeurs de cartes postales – a contribué à traduire, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, l'idée d'une insularité tantôt fonctionnelle et productive, tantôt fictionnelle et estivale. Aujourd'hui, dans un propos syncrétique, elle dresse le portrait plus diversifié de l'île comme concept de développement culturel, économique et humain. Et ceci à travers de multiples cas de figure et de stratégies médiatiques propres à chaque territoire considéré.

### **Bibliographie :**

- BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- BERTIN, Jacques (1977). *La Graphique et le traitement graphique de l'information*. Paris: Flammarion.
- ECO, Umberto [1979] (1998). *Lector in Fabula*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- ECO, Umberto (2009). *Vertige de la liste*. Paris: Flammarion.
- FOUGÈRE, Éric (2004). *Escales en littérature insulaire Îles et balises*. Paris: L'Harmattan, coll. « Littératures comparées ».
- LYNCH, Kevin. [1960] (1998). *L'Image de la cité*. Éd. originale : *The Image of The City*, Paris: Dunod, coll. « Aspects De L'Urbanisme ».
- MOLES, Abraham (1982). *Labyrinthes du vécu*. Paris: Librairie des Méridiens.

MOLES, Abraham, A. & ROHMER, Élisabeth (1998). *Psychosociologie de l'espace*. Paris: L'Harmattan, coll. « Villes et entreprises ».

MEISTERSHEIM, Anne (1997). « Figures de l'îlément, image de la complexité », in REIG, Daniel (Textes réunis et présentés par). *Île des Merveilles, mirage, miroir, mythe*. Colloque de Cerisy: L'Harmattan.