

**UN
MONDE
EN
CARTES
POSTALES**

MAGALI NACHTERGAEL & ANNE REVERSEAU

**UN
MONDE
EN
CARTES
POSTALES
CULTURES EN CIRCULATION**

LE MOT ET LE RESTE
2022

INTRODUCTION

Fig. 1: William Wegman, *Souvenir*, gouache sur papier, 2001.



IMAGES À LA CHAÎNE, MONDE EN BOÎTE

MAGALI NACHTERGAEEL & ANNE REVERSEAU

« Collectionner des photographies, c'est collectionner le monde. »

Susan Sontag, *Sur la photographie* (1977)

Le présentoir en fer-blanc grince un peu quand on le tourne. Il fait défiler des vues de jour, de nuit, des messages de salutations, quelques plaisanteries visuelles, des clichés nocturnes. En quelques mouvements de main, un carrousel d'images fait apparaître la ville et sa région sous ses plus beaux atours. Laquelle choisir, laquelle envoyer, laquelle garder ? Synonyme de vacances ou de loisir, gardée dans des boîtes, parfois confiée à un album, envoyée le plus souvent par la poste, la carte postale a, dans son usage le plus commun, pour double vocation : le voyage et le souvenir (fig. 1). Vectrice d'imaginaires à la fois intimes et collectifs, elle est pourtant l'illusion faite image, à portée de main, et permet, comme un immense télescope, de voir le lointain d'un coup d'œil. Cependant, la production de masse des cartes postales distribue notre vision du monde au risque du stéréotype.

Objet à la fois de circulation et de collection, le double statut de la carte postale est bien décrit dans le livre *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity* en 2010¹, un des premiers ouvrages académiques à se saisir des enjeux esthétiques, littéraires et culturels et non uniquement économiques et géographiques de la carte postale, ouvrant la voie à un champ de recherche à part entière, les « Postcard studies ». L'essor, ces dernières années, des recherches sur la carte postale s'explique peut-être par notre fascination actuelle pour les formes matérielles d'images en train de disparaître, mais aussi par le fait que cet objet singulier se trouve particulièrement réinvesti

1. David Prochaska et Jordana Mendelson (dir.), *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity*, State College, Pennsylvania State University Press, 2010.

par l'art et les écritures contemporaines. Ainsi ce *revival* est une des nombreuses circulations de la carte postale dans le temps et dans l'espace, qui témoigne de sa grande plasticité et de sa capacité à se réinventer, se rematérialiser dans tant d'usages et de lieux contemporains.

Dans le prolongement de l'exposition *Cartes postales, nouvelles d'un monde rêvé* (fig. 2) et des rencontres qui se sont tenues à l'Institut pour la photographie deux ans après, ce livre rassemble des textes de chercheuses et chercheurs en histoire de la photographie, littérature et esthétique, complétés par des points de vue sur des pratiques artistiques, sous la forme de petits chapitres appelés « Focus ». L'ouvrage, articulé en trois grands moments, de la patrimonialisation à la réappropriation littéraire et artistique la plus contemporaine, vise à faire un point sur l'histoire de la carte postale en littérature et culture visuelle. Dans une approche historique et contemporaine, il confronte des usages communs et des réappropriations créatives ou institutionnelles, dans le but aussi de faire circuler les représentations et les idées autour de la carte postale¹.

1. Nous remercions au premier chef les Rencontres de la photographie d'Arles, Sam Stourdzé et Caroline Courrioux en particulier, qui grâce à la bourse curatoriale des Rencontres et leur soutien ont permis de monter l'exposition *Cartes postales, nouvelles d'un monde rêvé* en 2019, Musée départemental Arles antique, 1^{er} juillet au 25 août. Nous remercions également chaleureusement l'Institut pour la photographie de Lille et Anne Lacoste qui nous ont accueillis en 2021 pour la partie colloque de ce projet qui ne pouvait rêver d'être mieux entouré: *Circulations des cartes postales dans la culture visuelle et littéraire (xx^e-xxi^e s.)*, Institut pour la photographie, Lille, 10-12 mai 2021.



L'IMAGE-OBJET PAR EXCELLENCE

Toute image – au sens de *picture* – est un objet. Mais la carte postale plus qu'une autre par son format, sa matérialité, ses conditions de production et de distribution: c'est une image-objet hautement manipulable². Elle est un objet qui passe de main en main, mais aussi un objet qui est lui-même pensé *comme* geste. Ces derniers sont, selon Yves Citton:

à figurer à la fois en amont des circuits médiatiques [...], en aval des circulations d'images qui modèlent nos comportements, et au cœur même de ces images dont la puissance d'irradiation tient justement à leur dynamique propulsive et contagieuse³.

L'idée de « dynamique propulsive et contagieuse » est particulièrement forte pour l'objet carte postale, car cette dynamique propre est son « affordance », que l'on peut définir, avec Yves Citton encore, comme « l'empreinte laissée dans nos habitudes gestuelles par les prises qu'elles (les choses) offrent à nos pratiques⁴ ».

Oriol Vilanova, artiste contemporain qui travaille quasi exclusivement à partir de cartes postales, explique ainsi que ses gestes sont programmés par l'objet, « séducteur au niveau tactile »: le format 10x15 ou 9x13 incite en effet à la prise en main, puis à la mise en poche. Objet baladeur et d'échange, son format et l'effet de masse lié à sa production incitent à jouer de sa sérialité: le feuilletage, en tas dans la main, ou dans des boîtes à chaussures, les bacs plastique des marchands du passage des Panoramas à Paris, les cartons à bananes du marché aux puces de Bruxelles ou les tiroirs en bois des archives que les chercheurs ont le plaisir de fréquenter (fig. 3). Mais la circulation est aussi ce que *fait* un objet selon une perspective culturelle, à savoir son agentivité individuelle et collective, qui est un des enjeux de cet ouvrage.

La carte postale est donc un objet incontournable dans l'histoire de la culture visuelle. C'est une image qui a une histoire, de mieux en mieux connue et qui se déploie

2. La carte postale est à ce titre au cœur du programme de recherche sur la manipulation des images par les écrivains, HANDLING, que dirige Anne Reverseau à l'UCLouvain grâce à une bourse ERC de 2019 à 2024.

3. Yves Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Le Temps des idées, Armand Colin, 2012, p. 52.

4. *Ibid.*, p. 115.



dans un monde globalisé, traversant les frontières¹. Du côté des producteurs et des distributeurs, l'histoire de son économie, de ses grands moments de diffusion est tout à fait passionnante au regard de ses liens avec le tourisme, les représentations géographiques, mais aussi l'urbanisme². Aujourd'hui, nombre d'ouvrages sur la carte postale visent à reconstituer l'histoire d'un lieu et à réactiver une forme de nostalgie des temps anciens par l'image, ce dont témoignent les sites de vente en ligne ou les recueils autour de quartiers ou villes en cartes postales au début du xx^e siècle³. Car au-delà des expériences individuelles, la carte postale fixe en effet des

représentations du monde, qui explique son importance dans les constructions culturelles, comme un atlas fait d'images volantes, ou à la manière d'un musée miniature et personnalisé, tant les reproductions d'art occupent, depuis le xix^e siècle une part importante de la production de cartes postales.

USAGES ET CLICHÉS EN CIRCULATION

La carte postale s'inscrit dans un faisceau d'usages, dont l'un des plus notables est sa dimension alternativement publique et privée (fig. 4). Il s'agit en effet d'images génériques, produites en série, en studio et industriellement, qui sont une invitation à se les approprier pour les faire siennes et ainsi répondre à sa fonction d'adresse, mais aussi de localisation. L'image signée, comme un ready-made, rejoue le triangle symbolique du geste photographique décrit par Pierre Bourdieu dans *Un art moyen* : comme ces épingles que l'on met sur les globes terrestres pour signaler les lieux où l'on s'est rendu, il s'agit de solennellement inscrire sa présence dans un espace, acte qui témoigne ainsi d'une appropriation d'un petit morceau de monde mis en boîte, en format réduit. Aussi, il en faut pour tous les goûts : objets de consommation, elles relèvent de ces « images de peu » comme les appelle Christian Malaurie⁴,

1. Parmi les ouvrages et expositions historiques sur la carte postale en France, on peut mentionner : Paul Jay (dir.), *La Carte postale illustrée*, Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niepce, 1977 ; *La carte postale*, 23 novembre 1978-5 mars 1979, commissaires : Aline Ripert, Claude Michelat, Paris, Musée des Arts et traditions populaires ; *Regards très particuliers sur la carte postale*, 27 octobre 1992-30 janvier 1993, Paris, Musée de la Poste (catalogue) ; Clément Chéroux et Ute Eskildsen (dir.), *La Photographie timbrée. L'inventivité visuelle de la carte postale photographique au début du xx^e siècle*, exposition du 4 mars-8 juin 2008, Jeu de Paume Sully, Paris, Steidl, 2008 ; et plus récemment les travaux de Marie-Ève Bouillon et de Carine Peltier-Caroff autour de l'exposition *Greetings from America, la carte postale américaine, 1900-1940*, 12 octobre-15 décembre 2019, Institut pour la photographie de Lille.

2. Voir Nicolas Hossard, *Recto-verso, les faces cachées de la carte postale*, Paris, Arcadia, 2005, Marc Combiér, *Un siècle de cartes postales : CIM, Combiér Imprimeur Mâcon*, Paris, Alternatives, 2005.

3. Voir le site de vente Delcampe.net par exemple ou des sites spécialisés comme Cartepostale-ancienne.fr.

4. Voir Christian Malaurie, *La Carte postale, une œuvre, ethnographie d'une collection*, Paris, Harmattan, coll. « Psychologiques », 2003.

ADDENDA 4, meeting vi i "La mer est ton miroir"

The ROUGH SEA Set

Apr III

Linguistic	LINGUISTIC TRAITS				VISUAL TRAITS										Linguistic
	Source	Target	Comments	Visual	Visual	Visual	Visual	Visual	Visual	Visual	Visual	Visual	Visual	Visual	
Perkins	La mer est ton miroir, tu contemples ton âme Dans le dévouement infini de sa lame	"rough seas" "mirrored"													1
Langhorne	Where the wild waves say: "What are the wild waves saying?"	"rough seas" "wild waves"													2
Perkins	Where the wild waves say: "What are the wild waves saying?"	"rough seas" "wild waves"													3
Langhorne	Where the wild waves say: "What are the wild waves saying?"	"rough seas" "wild waves"													4
Perkins	Where the wild waves say: "What are the wild waves saying?"	"rough seas" "wild waves"													5
Langhorne	Where the wild waves say: "What are the wild waves saying?"	"rough seas" "wild waves"													6



La Mer est ton miroir, tu contemples ton âme
Dans le dévouement infini de sa lame
Baudelaire

vi.1



vi.2



vi.2



vi.3



vi.4



tout en faisant partie d'une culture de masse. Elles appartiennent à ce que les archivistes et bibliothécaires appellent des « éphémères », par leur dimension matérielle et par leur destination. Comme elles circulent, elles illustrent idéalement l'étymologie même du terme « trivial », au sens de croisée des chemins, aussi commun et vulgaire, autant que du vernaculaire, pour reprendre une catégorie travaillée par le conservateur et historien de la photographie Clément Chéroux. Yves Jeanneret, sémiologue des médias, catégorie dans laquelle la carte postale s'inscrit également, invitait à « penser la trivialité des objets culturels » pour la compréhension desquels la circulation est une cheville centrale¹. S'il y a une culture de la carte postale, celle-ci se manifeste par des pratiques collectives et individuelles, certaines mises en scène dans la sphère domestique, publique ou dans les techniques idiolectales d'archivage. Classer, comme le disait Perec, est déjà une manière de « voir le monde comme un puzzle ».

Pour classer, il faut au préalable collecter, collectionner et accepter ou non d'obéir à des règles prédéfinies de classement, comme dans les albums par exemple qui scénarisent le cadre d'une narration et la disposition des images, en fonction aussi de contraintes formelles (portrait ou paysage) (fig. 5). La photographie est dans ce cas mise en avant plus que le texte : on construit avant tout un album d'images. Ces collections, attrapées au fil de la circulation des images, constitue le matériau d'artistes iconographes, chez Oriol Vilanova, documentation céline duval ou le duo anglais Gilbert and George, pour qui ces stocks fonctionnent comme de véritables répertoires. Quand elles ne sont pas utilisées comme moyen de diffusion des œuvres elles-mêmes, dans la tradition du mail art, elles peuvent être aussi convoquées ponctuellement dans des pratiques conceptuelles, comme en témoigne l'image sur une bâche de bâtiment trouvée à Saigon et ramenée en France par Thu Van Tran et Éric Baudart, dans la mesure où elles incarnent des images génériques, construites et véhiculent des représentations du monde (fig. 6). En effet, si l'on note depuis plusieurs années un intérêt croissant pour la carte postale, et pour l'imagerie touristique en général chez les artistes et photographes, qui jouent ainsi avec les stéréotypes de l'exotisme, du folklorique, ou de la frénésie capitaliste moderne (Martin Parr, Aleksandra Mir, Mathieu Pernot), la carte postale crée des mondes autant qu'elle les reflète. Entre geste esthétique

et pratiques populaires, que ce soit dans des boîtes ou des catégories, les cartes postales sont soumises à un perpétuel classement, avec lequel les artistes réactivent et reconfigurent, par association et accumulation, notre perception des images.

Aline Ripert et Claude Frère avaient rappelé son histoire aux XIX^e et XX^e siècles, sa fonction commerciale mais aussi imaginaire². Ce qui frappe également dès la fin du XIX^e siècle, c'est la globalisation qui accompagne la circulation des cartes postales à travers le monde, en particulier en raison de l'implantation coloniale. Plus généralement, la carte postale sert à informer, voire à appuyer des campagnes de propagande. L'histoire de la carte postale montre que la Première Guerre mondiale avait été un moment d'intense production et utilisation de ce médium de communication inter-personnel, comme en témoignent de nombreux ouvrages³. La circulation des images n'est pas toujours si idyllique, et deux régimes cohabitent dans les clichés, un recto et un verso, un champ et un hors champ, que les artistes mettent au jour, parfois brutalement⁴. C'est aussi par le refus des clichés et des images toutes faites que les artistes travaillent autour de cette esthétique qui vante le bonheur et tente de faire oublier le prix à payer, ou la facticité des représentations.

Au-delà des images elles-mêmes, c'est donc un imaginaire de la carte postale qui circule, une esthétique « cartepostalesque ». Elles peuvent ainsi facilement se retrouver remédiatisées dans une œuvre à l'image d'un stéréotype. C'est d'ailleurs ce que critiquait André Breton en 1924 dans *Le Manifeste du Surréalisme* quand il comparait la description aux « images de catalogues », dans lequel l'écrivain « glisse ses cartes postales ». Elles pouvaient aussi en effet concrètement se retrouver glissées dans

2. Aline Ripert et Claude Frère, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, Paris – Lyon, CNRS – Presses universitaires de Lyon, 1983.

3. Georges Kochlender, *Cartes postales de poilus*, Paris, First, 2008; François Pairault, *Images de poilus, La Grande Guerre en cartes postales*, Paris, Tallandier, 2003; Francis Catella, *Propaganda Postkarten. La carte postale politico-militaire dans l'Allemagne de l'entre-deux guerres, 1923-1945*, Strasbourg, Catella, 1988.

4. Outre la contribution de Cyrielle Levêque sur les photographies de lynchage dans le présent ouvrage, nous nous permettons de renvoyer au dossier que nous avons consacré aux « Perspectives post-coloniales et intermédiaires de la carte postale » dans la revue *Image & Narrative*, vol. 23 n° 1, 2022 (en ligne). Voir également Dora Apel et Shawn Michelle Smith, *Lynching Photographs*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2007, et Malek Alloula, *Le Harem colonial, images d'un sous-érotisme*, Paris, Garance, 1981.

1. Yves Jeanneret, *Penser la trivialité. La vie triviale des êtres culturels*, vol. 1, Paris, Hermès-Lavoisier, 2008.

des œuvres, et ce dès la fin du XIX^e siècle si l'on pense à *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach, publié en 1892 et illustré par des clichés de Lévy et Neurdein de la ville flamande ou *Les Trois dames de la Kasbah* de Pierre Loti, qui utilise des clichés considérés « sans auteur¹ », que l'on peut s'approprier d'autant plus facilement.

Le format de la carte postale permet, et même favorise, la constitution d'archives personnelles, et l'agencement d'images, sur les murs ou les espaces de travail. Est-ce là un petit musée personnel ? Une forme d'autel ? Un cabinet de curiosité ? Un répertoire visuel ? La place de ces objets et les gestes que l'on fait avec eux soulèvent vite la question des usages : que fait-on – que font les écrivains et les artistes, en particulier – de ces images-objets ?

LA CARTE POSTALE OU L'ÉCRITURE EN FRAGMENTS

Les cartes postales sont en constante tension entre public et privé mais aspirent ardemment à être privatisées, voire à devenir un objet intime qui façonne identité personnelle mais aussi relation à l'autre : c'est un objet conçu pour être adressé. Le recto, l'image, détient en soi déjà

1. Publié en 1896, les images sont de Jules Gervais Courtellemont.

une grande agentivité, notamment dans la correspondance amoureuse, ce qui participe à la rendre manifestement sentimentale. Quant aux versos, ils peuvent raconter des histoires de familles, des histoires intimes, comme dans le livre *Cartes postales* (1973) de Frédéric Vitoux, ou le roman *Postcards* (1992) d'Annie Proulx, autrice de *Brokeback Mountain*, qui utilise l'envoi et les adresses éparses comme motif narratif, ou même inspirer une fictionnelle *Théorie de la carte postale* (2014) chez Sébastien Lapaque.

Jacques Derrida appelait justement les cartes postales des « lettres en petits morceaux² ». Ces textes adressés, modestes, aux propos souvent indigents ont pourtant inspiré bien des écrivains, parfois très concrètement. La carte postale a ainsi servi de modèle esthétique pour le poète Henry Levet, qui l'a constituée en genre littéraire dans son recueil *Cartes postales*, mais aussi pour Apollinaire, Jean Cocteau, et bien des surréalistes : elle se fait trame d'une poésie visuelle, proche du réel, circonstancielle, volontiers anecdotique (fig. 7).

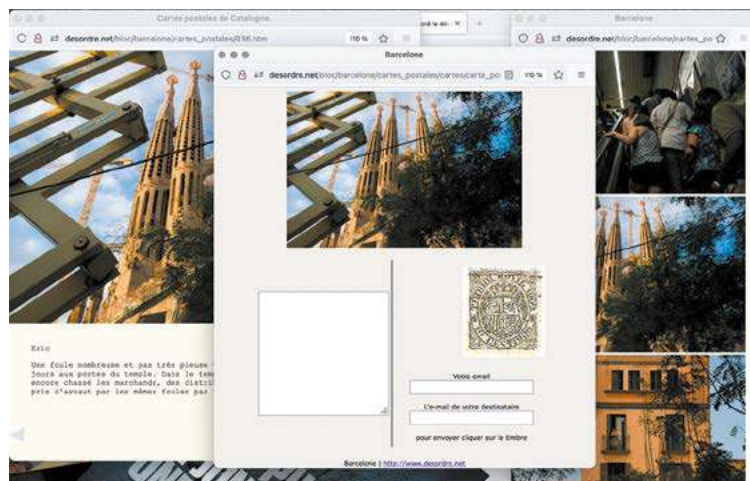
2. Jacques Derrida, *La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.



Aujourd'hui encore, la carte postale est convoquée comme une sorte de canevas littéraire du fragment. Dans *Boîte noire*, petit opus de la collection « Diaporama » publiée par l'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine, l'écrivain Tanguy Viel note :

Quand je me suis mis à écrire, je crois que le monde et les récits du monde faisaient comme autant de cartes postales étalées sous mes yeux, bribes de récits mal indurés qui remontaient à la surface de la conscience et que j'essayais d'agencer tant bien que mal, dans l'énergie nouvelle d'un vivre encore ou d'un vivre à nouveau¹...

Cet imaginaire d'un visuel en fragments se retrouve bien sûr dans les écritures numériques, car comme le post en ligne, sur un blog ou les réseaux sociaux, la carte postale est une écriture visuelle adressée². Contrairement au format numérique cependant, elle n'est en rien instantanée : elle implique un temps de latence. Cette façon de créer du lien malgré la « tragédie de la distance », comme l'appelle Derrida, est aussi ce qui intéresse les écrivains. Malgré le présent – « il fait beau », « tout va bien » – et le ciel toujours bleu, la carte postale est écartelée entre le passé du « j'étais là » de vacances toujours trop courtes et le futur du « à bientôt ». À défaut d'écrire, on envoie une carte qui n'est rien qu'une image, pour s'excuser, ou pour promettre de le faire plus tard, repoussant par une image le temps de la rencontre ou de la conversation (fig. 8).



1. Tanguy Viel, *Boîte noire*, Saint Germain la Blanche Herbe, IMEC, coll. « Diaporama », 2019, p. 25.

2. Voir Anne Reverseau, « Les cartes postales numériques, nouvelle littérature visuelle? », *Transactions photolittéraires*, dir. J.-P. Montier, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 345-357.

CARTES POSTALES, LA CONSTRUCTION D'UN PATRIMOINE

La carte postale a participé à élaborer un imaginaire géographique et historique, véritable connaissance visuelle sur le monde. Malgré son caractère éminemment fabriqué, elle a été beaucoup utilisée à des fins didactiques et promotionnelles, et l'on trouve toujours dans les boutiques de musées des cartes postales servant à garder une trace visuelle des collections. La carte postale a elle-même une histoire et s'inscrit dans une temporalité multiple qui croise celle de la photographie, de l'imprimerie et l'ère des communications de masse. Touristique, fonctionnelle, publicitaire, elle patrimonialise la relation au territoire tout en construisant le décor de la modernité.

Fig. 1 : Neurdein frères (éditeurs, imprimeurs), Robert François Eymery (opérateur),
« Montréal (Canada), Église Notre-Dame de Bonsecours ». Carte postale imprimée
en phototypie, envoyée le 25 mai 1910 de Montréal vers l'Hérault (recto).



POUR UNE HISTOIRE TRANSNATIONALE DE LA CARTE POSTALE

MARIE-ÈVE BOUILLON

Depuis Montréal, Marthe envoie le 25 mai 1910 une carte postale photographique de sa ville à M. Baudouin habitant d'une commune de l'Hérault, qui est pour elle un inconnu. La carte représente la Chapelle Notre-Dame-de-Bonsecours, lieu de pèlerinage mais aussi monument symbole et central de la ville, qui en constitue un des plus anciens témoignages. À cette image religieuse et pieuse, s'adjoint au verso le message de premier contact, empreint de prudence, maladresse et d'attentes (fig. 1 et 2):

Je vous envoie la plus ancienne église de Montréal elle date de 1645 elle est célèbre par les miracles opérés dans cette chapelle, c'est aussi un lieu de pèlerinage. Envoyez les genres que vous préférez... votre goût sera le mien (des vues de votre ville), dites-moi vos mœurs, ce que vous faites, êtes-vous marié ou non? Je ne le suis pas, vous me direz votre âge si ce n'est pas une indiscretion ah! Mais c'est que je m'aperçois de toutes ces questions, je vous demande pardon, mais que voulez-vous, c'est le plus gros défaut d'une canadienne.

Les cartes postales circulent intensément au début du xx^e siècle, portant au-delà du simple message, des pratiques culturelles, modes de vie ou manières d'être d'un continent à l'autre, conjuguant l'écrit et le récit par l'image. La carte postale est donc aussi véhicule d'usages sociaux propres, hérités ou réadaptés au format, d'un continent à l'autre: ici, avec Marthe et M. Baudouin, elle est un mode de rencontre entre deux personnes étrangères, qui se découvrent, se décrivent, s'approchent, tâtent le terrain et au fur et à mesure de leur correspondance imagée, développent des liens sensibles. La carte

postale permet le développement de réseaux de relations, de connivence à grande distance, qui influent nécessairement sur les pratiques quotidiennes et les perceptions locales du lointain. Ces échanges culturels et échanges d'impressions d'un continent à l'autre et leurs effets, sont un des pans d'une histoire transnationale de la carte postale qu'il reste à écrire et à inscrire dans le champ de la deltiologie, caractérisée par l'opération conjointe d'étude et de collection de ces supports.

Une des étapes préliminaires à cette histoire est la connaissance approfondie des circuits invisibles réalisés en amont de la production de l'objet carte postale. Ceux-ci sont perceptibles à l'aune d'une connaissance approfondie des éditeurs, imprimeurs ou encore photographes qui en sont à l'origine ainsi que de leur mode de fonctionnement et de leur histoire culturelle et sociale. Ce que l'on appelle « les producteurs¹ » de ces images circulantes, peuvent en être à la fois les commanditaires, les financeurs, les opérateurs ou photographes, qui ont élaboré la prise de vue, les éditeurs, qui ont pensé ces objets dans leur matérialité, en lien avec ses futurs usages, ou encore les distributeurs ou diffuseurs, qui ont fait le choix d'en faire commerce et de les répartir dans l'espace public.

Ces échanges sont les conditions de possibilité et d'existence de ces cartes postales. C'est une histoire principalement économique et industrielle mais aussi culturelle, de réseaux de connaissance, de marché et de paris commerciaux, qui progressivement dessinent des tendances visuelles qui s'imposent au grand public du début du xx^e siècle et forgent une véritable culture visuelle de la carte postale.

L'exemple de la carte postale *Notre Dame de Bonsecours* permet d'analyser la complexité des circuits liés à son processus de production et à son usage. Bien qu'étant un objet ordinaire et modeste en termes de prix d'achat, autour de 5 centimes en 1910, cette carte postale aura suscité en effet quatre traversées de l'Atlantique en tout. Un opérateur photographe tout d'abord est envoyé par l'entreprise Neurdein frères de Paris, missionné pour exécuter des prises de vues du Canada. Il effectue donc une première traversée vers Montréal depuis Paris avec son équipement vers 1906.

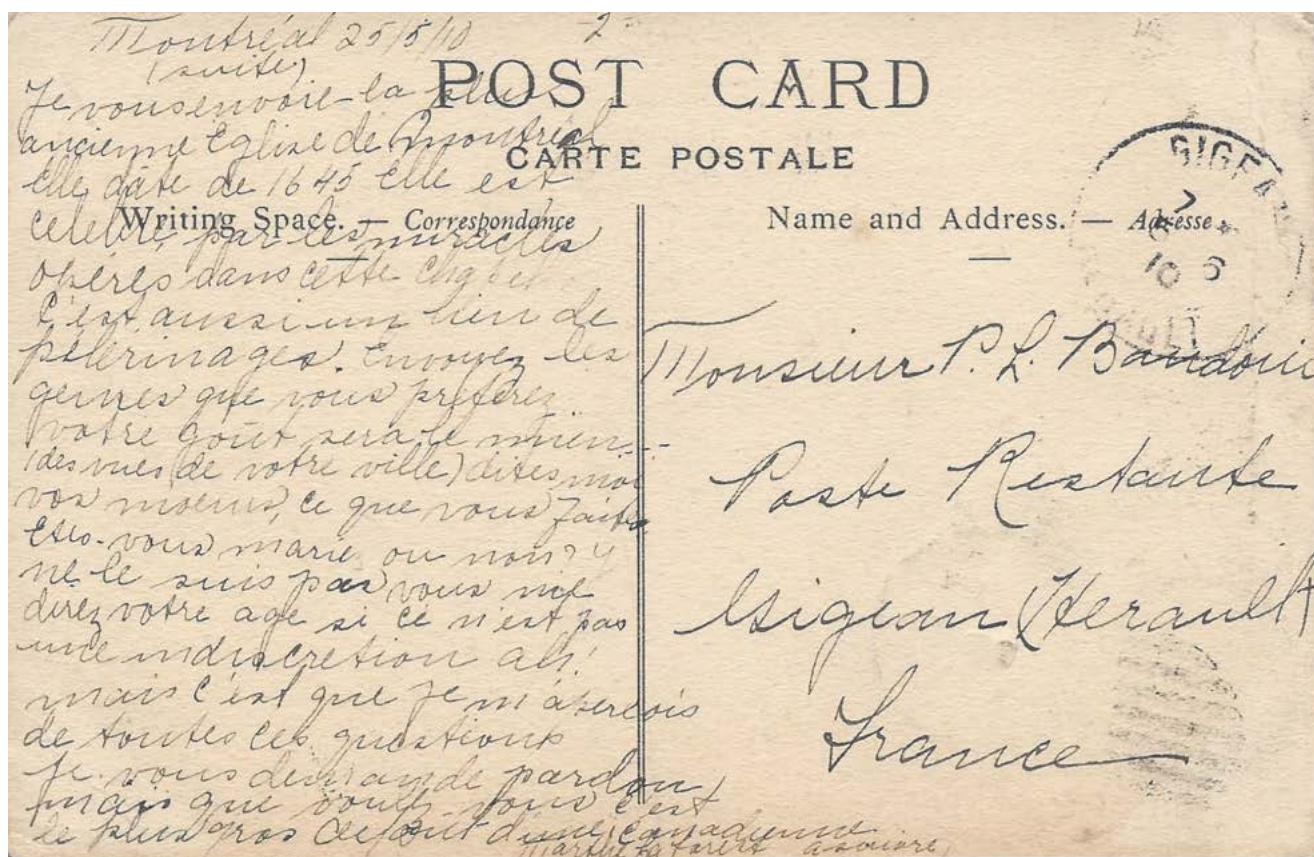
1. Pour une définition du terme « Producteurs de photographies », voir le n° 4 de la revue *Photographica*, dossier sous la direction de Marie-Ève Bouillon et Laureline Meizel, 2022, [en ligne].

Rapportant ces négatifs sur support film en France, il effectue à nouveau la traversée pour honorer la commande auprès des éditeurs Neurdein frères. Ceux-ci effectuent une sélection parmi ces images, pour identifier celles qui seront destinées au tirage de cartes postales. Les informations collectées par l'opérateur au moment de la prise de vues sont adjointes aux images auxquelles est appliqué un mode de classement et de légendage propre à l'entreprise. (fig. 1)

Une fois les cartes postales et les légendes imprimées, notamment sur les presses phototypiques de l'entreprise, celles-ci sont réexpédiées vers Montréal pour être mises en vente sur le lieu même de la prise de vue et traversent à nouveau l'Atlantique. Enfin, dernier trajet, la carte postale est achetée et expédiée par Marthe de Montréal vers l'Hérault en 1910. Cet exemple, qui met en jeu des circulations de personnes, de marchandises et d'objets imagés, mais aussi de culture et de savoir-faire, permet de saisir la complexité de la carte postale dans ses paradigmes de production et d'appropriation d'images. Loin d'un « tourist gaze » universel et unilatéral, cette perspective permet d'intégrer à la réflexion les contingences particulières d'une économie mondialisée de l'image : ici le regard d'un photographe, formé à Paris, sur la ville de Montréal, envoyé par une Montréalaise à un habitant de l'Hérault, pour lui décrire les caractéristiques de sa ville et lui en faire ressentir la spécificité culturelle.

Quelles décisions amènent donc à ces multiples échanges et distorsions ? Comment peut-on analyser cette économie de la circulation pour l'objet carte postale ? Mais plus généralement et par extension, comment se tissent les influences entre éditeurs et producteurs d'images d'un pays à l'autre, comment déteignent et évoluent les pratiques culturelles relatives à l'envoi et l'échange d'images à l'échelle du monde à cette période de la fin du xix^e siècle et début du xx^e siècle ? Enfin, comment s'intègre la pratique de production et d'envoi de cartes postales au sein de chacun des écosystèmes culturels existants ?

Ces questions sont au cœur d'une histoire transnationale de la carte postale, dont nous effleurons ici trois moments d'échanges, qui caractérisent trois contextes et modalités de circulation : celles de conditions administratives qui la rendent possibles, celles d'un marché international qui l'encourage et celle, plus singulière,



d'une entreprise, qui choisit de développer, à un moment de son activité, une politique commerciale spécifique ouverte au monde.

DES CONDITIONS ADMINISTRATIVES DE CIRCULATION TRANSNATIONALE: L'UNION POSTALE UNIVERSELLE ET LES TOURS DU MONDE DE CARTES POSTALES

L'émergence d'un format simplifié de correspondance comme la carte postale est parallèle aux perfectionnements des moyens de communication et à la circulation des personnes. Ainsi, en lien avec le phénomène migratoire sans précédent que connaît les États-Unis depuis l'Europe dès 1820, c'est à l'initiative de l'administration américaine qu'une conférence est organisée à Paris en 1863¹, qui a pour but de simplifier et faciliter les échanges postaux entre continents (format, poids, taxes, frais de transports maritime). L'objectif est d'instaurer des conventions entre États participants pour remédier à la « situation chaotique » qui règne dans le domaine postal international au milieu du XIX^e siècle, face à de nouveaux besoins d'échanges économiques et sociaux². Quinze pays participent à cette conférence,

principalement européens, mais également le Costa Rica, l'Équateur, la Prusse, Hawaï. Ces échanges amènent à définir et à classer différents objets dont la transmission peut s'effectuer par la voie de poste: dans la 5^e classe, les « imprimés de toutes nature en feuille, brochés ou reliés³ » sont mentionnés et incluent la photographie par exemple.

Selon le récit proposé par l'Union postale universelle elle-même⁴, c'est dans ce contexte, et avec une volonté latente de modérer les taxes pour l'envoi de certains objets, qu'émerge peu de temps après la conférence, en 1865, l'idée d'une « feuille poste » chez les émissaires allemand (idée venant de M. Van Stephan, ancien directeur général puis ministre des postes de l'empire d'Allemagne) avec adresse au recto et correspondance au verso. La taxe sur ce nouveau mode de correspondance, voulu comme bon marché, n'était plus fonction de la distance parcourue. Cette idée se concrétisera en Autriche avec la *Correspondenz Karte* mise en service par la poste autrichienne le 1^{er} octobre 1869, sous l'impulsion du Dr Emmanuel Herrmann, professeur à l'École polytechnique de Vienne.

Rapidement, des cartes administratives pré-timbrées appelées entiers-postaux, sans illustration, utilisées principalement pour la publicité et les échanges commerciaux sont produites par les gouvernements qui en ont le

1. L'Union postale universelle, sa fondation et son développement, mémoire publié par le Bureau international à l'occasion du 50^e anniversaire de l'Union, 1874-1924, Einsiedeln (Suisse), Établissement Benzinger et Cie, 1924, p. 9.

2. Antoine Boisson, « L'Union postale universelle et l'évolution de sa structure », *Annuaire français de droit international*, vol. 5, 1959, p. 591-604.

3. *Ibid.*, p. 10.

4. *Ibid.*, p. 14.

monopole et se répandent dans plusieurs pays et notamment en Allemagne et en Angleterre en 1870, en Russie en 1872, aux États-Unis en 1873¹.

Après la création de l'Union postale universelle en 1874 au Congrès de Berne, où la taxe pour les cartes postales fut fixée à la moitié de celle des lettres, l'usage du format s'étend à 23 pays :

En 1875, la carte postale était aussi utilisée dans le service interne de la Belgique, du Canada, de l'Île de Ceylan, du Chili, du Danemark, de l'Espagne, des États-Unis d'Amérique, de la France et de l'Algérie, de la Grande-Bretagne, du Guatemala, de la Hongrie, de l'Italie, du Japon, du Luxembourg, de la Norvège, des Pays-Bas, de la Roumanie, de la Russie, de la Serbie, de la Suède, de la Suisse et de Terre-Neuve².

En observant de plus près le cas français et en particulier les débats à l'Assemblée nationale pour l'adoption en 1871 de la carte postale, qui se fera officiellement par une loi de finances du 20 décembre 1872, il est intéressant d'analyser que dès le début elle n'est pas perçue comme un objet de circonstance ou un simple objet de correspondance bon marché. Elle est en effet plutôt mise en valeur comme un objet de sociabilité qui s'intègre dans les cultures et les pratiques. Dans le contexte financier difficile de l'après-guerre, la commission du budget de l'époque souhaite accroître les ressources publiques. Un projet de loi portant sur l'augmentation des taxes postales est proposé pour renflouer les caisses de l'État. Mais les discours vont bien au-delà d'une argumentation sur l'aspect financier. Le député Louis Wolowski, qui présentera dès 1871 plusieurs projets de loi en faveur de la carte postale, insiste sur son intérêt social et son caractère innovant en se référant à d'autres pays qui l'ont déjà adoptée, comme l'Angleterre. Il est amené aussi à convoquer le modèle américain, pour faire passer l'idée que le bénéfice d'un tel objet se situe dans l'échange :

1. *Bulletin de l'Imprimerie: revue mensuelle*, janvier 1899, p. 2 : « La carte postale est née en Autriche en 1869. En 1870, elle fut adoptée par l'Allemagne, le Luxembourg et la Suisse; en 1871, ce fut le tour de la Belgique, de la Hollande et du Danemark; en 1872, celui de la Suède, de la Norvège et de la Russie. La France ne l'eut qu'en 1873, en même temps que l'Espagne, la Serbie, la Roumanie et les États-Unis d'Amérique, enfin l'Italie ne l'accepta qu'en 1874. L'inventeur de la carte postale est le docteur Emmanuel Hermann, professeur à l'École polytechnique de Vienne; elle fut mise en circulation en Autriche le 1^{er} octobre 1869. »

2. *L'Union postale universelle, sa fondation et son développement*, p. 14.

Aux États-Unis, la poste n'est pas regardée comme une matière imposable. Ils y voient un service public dans toute la rigueur du terme; au lieu d'y chercher des profits matériels, on a sans cesse en vue le grand profit national, l'accroissement de toutes les relations de la société. C'est la véritable force sociale [...]. Au nombre de ces bienfaits se trouve la facilité des relations et des correspondances, la multiplication des échanges, l'augmentation de la production et de la richesse qui s'y relie³.

Le principal bénéfice de la carte postale est social dans cette version idéalisée par le député, puisqu'elle facilite les relations et les correspondances et multiplie les échanges. L'image sur la carte va renforcer considérablement ces principes par la suite.

En 1878, 35 pays membres de l'Union postale universelle adoptent la carte postale⁴ qui devient dès lors un phénomène mondialisé. Certains pays souhaitent l'adoption de ces règles de correspondance par d'autres pays pour leurs propres intérêts, ainsi de l'Angleterre, la France, les Pays-Bas et l'Espagne pour leur colonies. Il s'agit pour eux de profiter de taxes modérées relatives aux frais de transit maritimes pour leurs ressortissants dans leurs échanges avec l'administration coloniale, mais aussi de constituer un moyen de contrôle des populations colonisées, la correspondance étant ouverte. Mais les membres de l'Union postale universelle sont loin d'être les seuls à utiliser ce format. La pratique d'une correspondance simplifiée va essaimer et être adoptée par l'Iran en 1878, par exemple. « Au retour de son dernier voyage en Europe, le Shah a décidé l'adoption de la carte postale dans ses États⁵. » lit-on dans le bulletin de l'Imprimerie. Ce court encart nous apprend aussi la quantité de cartes postales commandées à l'imprimerie impériale de Vienne, un million et demi, et nous donne quelques précisions sur la forme prise de ces cartes, adoptant les armes de la Perse. Ainsi, l'influence des standards fixés par l'Union postale s'étend bien au-delà des membres utilisateurs du système de la carte postale, par le biais notamment de la sphère des producteurs de ces cartes, en l'occurrence

3. *Journal officiel de la République française*, 24 août 1871, p. 2923-2924.

4. Allemagne, République Argentine, Autriche-Hongrie, Belgique, Brésil, Danemark et colonies danoises, Égypte, Espagne et colonies espagnoles, États-Unis d'Amérique, France et colonies françaises, Grande-Bretagne et colonies britanniques, Indes britanniques, Grèce, Italie, Japon, Luxembourg, Norvège, Pays-Bas et colonies néerlandaises, Portugal et colonies portugaises, Roumanie, Russie, Serbie, Suède, Suisse, Turquie, Canada, Chili, Haïti, Hawaï, Libéria, Mexique, Pérou, Salvador, Uruguay, Venezuela.

5. *Bulletin de l'Imprimerie, revue mensuelle*, Paris, janvier 1878, p. 708.

Fig. 3 : Carte postale « tour du monde », envoyée d'Autriche en 1888, oblitérée au Japon, à Bombay, à Shanghai, à Hong-Kong, à Alexandrie, à San Francisco et enfin à Hambourg.

les imprimeurs dont les échanges sont depuis longtemps mondialisés.

Ces possibilités illimitées de circulation de cartes postales engendrent des pratiques liées à un imaginaire du tour du monde dont l'engouement est porté par l'ouvrage de Jules Verne *Le Tour du monde en 80 jours* publié en 1872. Une quinzaine d'années après la parution de l'ouvrage, de véritables tours du monde sont organisés et annoncés comme des défis, générant aussi une importante publicité, des partenariats avec la presse et font l'objet de publications à succès¹. On peut citer l'emblématique Nellie Bly, journaliste, qui en 1889 réalise son Tour du Monde en 72 jours soutenue par le journal *New York World*. Ce dernier publie ses périples à partir de dépêches qu'elle fait parvenir par télégraphe grâce au réseau de câbles sous-marins. Elle rend d'ailleurs visite à Jules Verne lui-même à Amiens lors de son passage en France².

À cette même période donc et en pleine vogue des voyages circulaires médiatisés, se développe le phénomène de « Tour du monde de cartes postales » : on fait voyager une carte postale à notre place, pour avoir un peu de ce tour du monde vertigineux et de son imaginaire.

Ce phénomène prend corps dans la presse, qui relate la multiplication de ces expériences d'envoi à travers le monde. Une même dépêche reprenant l'idée et décrivant les manières de faire se répand dans plusieurs médias dès 1888, fixant ainsi une base pour des projets similaires :

Angleterre. Un original de Londres a voulu se rendre compte du temps que mettrait une carte postale à faire le tour du monde. Le renseignement vient de lui être fourni, par la carte elle-même, qui lui a été retournée après soixante-dix jours. Il l'avait expédiée par Brindisi et Suez, à Hong-Kong, avec prière de la réexpédier tout de suite à Londres par San Francisco et New-York. La carte, pour suivre cet itinéraire, a mis quarante jours de moins qu'elle n'aurait mis il y a dix ans³.

1. Elizabeth Jane Cochrane dite Nellie Bly, « Around the World in Seventy-two days », *New York, Pictorial Weeklies*, 1890, consulté le 10 février 2022, [en ligne].

2. Jacques Léotard, « Les voyages autour du monde », *La Nature*, n° 892, 5 juillet 1890, p. 35 à 38; Nicolas Ruddick, « Nellie Bly, Jules Verne et le monde au seuil de l'âge américain », *Revue canadienne d'études américaines*, vol. 29, n° 1, 1999.

3. *Bulletin de l'Imprimerie et de la Librairie*, juillet 1888, p. 76. Il est à noter que cette dépêche est publiée dans nombre de titres de presse

Les objets postaux conservés sont plus rares que les projets décrits, ceci s'expliquant par le peu de démarches abouties devant les difficultés d'acheminement inter-pays. Ces « bouteilles à la mer » envoyées à l'autre bout du monde sont en effet confrontées aux aléas des postes et des correspondants. Les cartes postales ayant circulé tout autour du monde conservées sont de fait de magnifiques objets, chargés de temps et d'espace, fruits de circulations fragiles et d'une force du hasard, qui établissent une généalogie des circulations, passant de main en main et de lieu en lieu. La carte postale qui date de 1888 envoyée depuis l'Autriche porte sur elle les tampons et marques administratives des pays qu'elle a traversés : Japon, Bombay, Shanghai, Hong Kong, Alexandrie, San Francisco puis enfin Hambourg (fig. 3).

Ce circuit vertigineux d'un objet en solitaire développe, presque plus largement que la littérature car accessible à tous, le rêve d'un voyage par procuration. Il est ici pleinement matérialisé en un objet, qui circule en relative autonomie pour 10 centimes seulement, et devient trace de coopérations et de réseaux transnationaux. Présentée comme le fruit de l'imagination d'un « original » à la fin des années 1880, cette pratique se répand comme un jeu décrit par le menu pour les écoliers et les écolières⁴, comme un sujet d'expérimentation sérieux⁵ dans la revue *La Nature*, pour finir normalisée et faisant l'objet d'un concours du « Tour du monde d'une carte postale » en 1912⁶.

pendant presque une année, avec quelques variations cependant, voir *La Lanterne*, 30 août 1888, p. 3; *L'Univers illustré*, septembre 1888, p. 547; *Le voleur illustré : cabinet de lecture universel*, 3 janvier 1889, p. 846; *Le Petit Parisien supplément illustré*, 17 mars 1889, p. 7.

4. *Le Petit Français illustré : journal des écoliers et des écolières*, 1895, p. 342.
5. *La Nature*, 6 septembre 1890; *Revue Philatélique*, février 1891, p. 134-135.

6. « Concours Le tour du monde d'une carte postale », *Touche à tout : magazine des magazines*, 1912, p. xxvii.





L'ÉCONOMIE MONDIALISÉE DE LA CARTE POSTALE : LE CAS DES ÉCHANGES ENTRE LES ÉTATS-UNIS ET LA FRANCE¹

Mais les circulations et les échanges de cartes postales se situent aussi en amont de la production des cartes et déterminent pour beaucoup la forme prise par elles, spécifique aux pratiques de correspondance et pratiques des images de chaque espace culturel.

L'apparition de l'image sur le recto de la carte postale, dans la continuité des motifs qui existaient déjà sur les entiers-postaux, se concrétise en particulier avec l'ouverture du marché de la carte postale aux éditeurs privés, favorisée en 1885 par l'Union postale universelle². Les monopoles d'État cessent progressivement, par exemple en Russie en 1898, et développent la production locale au sein d'un marché pour la Russie auparavant réduit aux cartes importées d'Europe

1. Cette partie est basée sur des recherches effectuées en collaboration avec Carine Peltier-Caroff, responsable de l'iconothèque du Musée du Quai-Branly Jacques Chirac, au cours d'une exposition intitulée « Greetings from America, la carte postale américaine, 1900-1940 », proposée à l'Institut pour la photographie de Lille, du 12 octobre au 15 décembre 2019.

2. Lors du Congrès de Lisbonne de L'Union postale universelle en 1885 : « Le congrès prit, en outre, à l'égard des correspondances ordinaires, une série de mesures de détail destinées à favoriser le public ou à simplifier les rapports entre les Administrations postales. Il autorisa, notamment, l'emploi de cartes postales émanant de l'industrie privée », *L'Union postale universelle, sa fondation et son développement...*, p. 46.

(Granberg Stockholm, Ilya Lapina Paris, Diakov Berlin)³.

Cette réduction des monopoles commerciaux diversifie donc les propositions d'éditeurs alors que parallèlement certaines politiques d'État favorisent largement l'envoi d'images par la poste en réduisant les taxes relatives aux envois des cartes postales. Ces deux mouvements conjugués amplifient et favorisent l'imprégnation de cette nouvelle pratique culturelle d'envoi d'images, dans chacun des écosystèmes existants. Aux États-Unis, le 19 mai 1898, la loi du congrès américain « Private Mailing Act » permet l'envoi d'une carte postale au tarif de 1 cent; cette mention doit apparaître au dos de toutes les cartes non émises par le gouvernement⁴. Ce coût d'envoi modeste va provoquer l'explosion d'une culture de la carte postale aux États-Unis et une abondante production. À la même époque en France, envoyer une carte postale reste comparativement relativement cher : malgré les perpétuelles revendications de la profession et en particulier du syndicat des imprimeurs phototypers, envoyer une carte postale coûte 10 centimes puis 5 centimes à partir de 1909, sous certaines conditions d'écriture et de nombre de mots. Les éditeurs et imprimeurs se sentent lésés par la politique de taxe postale suivie par le gouvernement français, et n'hésitent

3. Alison Rowley, *Open Letters: Russian Popular Culture and the Picture Postcard, 1880-1922*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, p. 22.

4. Aline Ripert et Claude Frère, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, Paris – Lyon, CNRS – Presses Universitaires de Lyon, 1983, p. 39.

pas à le clamer dans les médias et tenter régulièrement des recours¹.

La question de la circulation des cartes postales entre l'Europe et l'Amérique du Nord constitue un cas particulièrement intéressant, puisqu'elle porte un engouement industriel européen de ses éditeurs et imprimeurs de l'image « historiques » en particulier, vers de nouveaux marchés internationaux, alors que la concurrence locale fait rage. Mais elle est aussi plus simplement le reflet de ces échanges intenses favorisés politiquement et économiquement entre les deux continents, de personnes, de marchandises, de savoir-faire ou encore culturellement, de transmission de récits et d'imaginaires.

L'économie mondialisée de la carte postale et des échanges techniques et culturels afférents est visible dans leur matérialité. Tout, depuis la forme administrative de la carte postale ou ses mentions écrites, notamment la superposition des noms de photographes, d'éditeurs, d'imprimeurs, de diffuseurs, de commerçants, jusqu'au procédé de reproduction photomécanique et naturellement l'écrit, la langue, les signes apposés sur l'image par les correspondants, traduisent l'échange à toutes les échelles. Les cartes postales envoyées depuis les États-Unis vers la France ou collectionnées en France permettent tout particulièrement d'analyser la complexité des négociations entre producteurs de cartes postales des deux continents et de traduire la teneur des imaginaires de l'Amérique et du rêve américain transmis par les touristes ou les expatriés à cette période, entre 1900 et 1940.

Prenons le cas d'une carte postale illustrant la gare proche du Grand Canyon, qui reste donc au seuil du « spectacle » naturel (fig. 4). Au moment de son envoi par un voyageur français vers la France, elle est accompagnée de multiples commentaires et signes de personnalisation, ajoutés à la plume pour transcender l'image et lui donner le caractère fabuleux de l'expérience vécue sur le site. En effet, loin de figurer l'idée généralement répandue du Grand Canyon – seule la légende permet de relier la carte postale au site, ainsi que l'enseigne de la gare – la carte postale est dénuée de son imaginaire de monumentalité, de profondeur, de majesté. Grâce au motif de la flèche, au soulignage, aux chiffres et aux mots

ajoutés à l'image, le voyageur se situe dans la scène. Il indique d'une flèche: « L'hôtel où je suis au bord de la gorge immense et profonde de 1 500 m », transformant la carte postale en image référentielle. Mais il fait davantage au dos de la carte: l'image simple et presque muette devient, accompagnée du texte, un récit haletant de son expérience:

Grand Canyon Colorado (Arizona). 29 décembre 1918. Je vais essayer en quelques lignes de décrire ce que j'ai vu ici mais j'avoue qu'il faudrait la plume d'un Hugo ou d'un Chateaubriand pour pouvoir rendre cette formidable fantasmagorie de contours, de formes, de grandeurs et de couleurs. C'est un chaos digne du ciel et de l'enfer.

L'effet rhétorique utilisé, en convoquant ses références aux plus grands auteurs romantiques français pour décrire le phénomène qui s'offre à lui, emphase ses impressions et ressentis obligatoirement limités aux mots et en mots.

Au-delà de l'échange culturel émanant du contexte de voyage, cette carte postale prend aussi le visage des collaborations techniques et commerciales existantes entre éditeurs et professionnels du tourisme au début du siècle. Elle est publiée par la Detroit photographic company, un des plus gros producteurs de cartes postales américains. Cette entreprise base sa renommée sur un procédé de reproduction des couleurs dont elle a acheté le brevet en Suisse auprès de la Compagnie « Photoglob » de Zurich². Les droits exclusifs de ce procédé suisse (*Photochrom* puis *Phostint* pour les cartes postales) lui donnent un confortable monopole et une renommée dans la spécificité du rendu en couleur de ses cartes. Mais pour accroître ses ventes, elle multiplie les accords commerciaux et notamment signe un contrat déterminant en 1904 avec l'anglais Fred Harvey³, industriel du tourisme propriétaire d'hôtels et de restaurants sur la ligne de chemin de fer qui relie Chicago à Los Angeles. Ainsi, la Detroit photographic company publie en couleur, diffuse et commercialise en exclusivité des cartes postales dans les commerces de souvenirs de Fred Harvey, implantés sur les sites touristiques mêmes, dont

1. Marie-Ève Bouillon, *Naissance de l'industrie photographique, les Neurdein frères, éditeurs d'imaginaires, 1863-1918*, thèse de doctorat de l'EHESS, 2017, p. 409.

2. Sabine Arqué, Nathalie Boulouch, John Vincent Jezierski, Bruno Weber, *Photochromie, voyage en couleur, 1876-1914*, catalogue de l'exposition à la bibliothèque Forney, du 27 janvier au 16 avril 2009, Paris, Eyrolles, 2009.

3. Stephen Fried, *Appetite for America, Fred Harvey and the business of Civilizing the Wild West – one meal at a time*, New York, Bantam Books, 2010, p. 197-198.

au Grand Canyon. Ainsi, cette carte postale, qui porte sur elle les mentions légales de l'accord commercial entre les deux entreprises, mais aussi tous ces rebonds, brevet technique suisse, industriel du tourisme anglais, chemin de fer du Grand Ouest, est aussi un choix de circonstance pour notre voyageur français, puisqu'elle est proposée dans son environnement immédiat.

L'économie de la carte postale est principalement mondialisée par stratégie commerciale et concurrence : les imprimeurs-façonniers allemands, concurrents directs de la Detroit photographic company entre autres, en sont le principal moteur à la fin du XIX^e et début du XX^e siècle. Leur maîtrise technique ancienne, leur équipement et la qualification de leur personnel leur donnent une forme de monopole d'impression, du fait de leur réactivité, à la demande d'éditeurs locaux, comme Adolphe Selige, Rieder, Morris ou Hugh C. Leighton¹. Cette pratique d'impression « externalisée » n'est pas propre aux États-Unis, puisqu'on peut l'observer un peu partout dans le monde, par exemple en Indonésie, avec des éditeurs à Surabaya². En 1909, la taxe protectionniste Payne Aldrich met cependant un frein à ces échanges commerciaux avec les États-Unis. En conséquence, des imprimeries s'implantent sur le territoire américain comme celle de l'imprimeur d'origine allemande Curt Teich. Issu d'une famille d'imprimeurs de Leipzig, il aura une activité dominante sur le marché de la carte postale, notamment grâce à ses cartes dites « Linen³ ».

LA PRÉSENCE COMMERCIALE DES ÉDITEURS PARISIENS NEURDEIN FRÈRES AU CANADA

Enfin, un autre modèle émerge, au sein de cette dynamique commerciale transnationale, illustré par la démarche de l'entreprise Neurdein frères de Paris lorsqu'elle réalise ses campagnes de prises de vues pour des cartes postales commercialisées au Canada⁴.

À la recherche de nouveaux débouchés sur le continent américain, elle envoie entre 1906 et 1909 un opérateur sur place à plusieurs reprises afin de produire des vues pour les touristes. Le contexte des fêtes du tricentenaire de la ville de Québec en 1908, ainsi que les relations des Neurdein avec le sculpteur québécois Louis-Philippe Hébert, constituent probablement le motif déclencheur de ces démarches. De ces quelques missions coûteuses, comme un pari commercial, exceptionnelles dans le parcours de l'entreprise qui produit surtout des vues de France, résultent plus de 600 négatifs sur support souple en nitrate de cellulose, tirés ensuite en carte postale. Celle envoyée par Marthe, décrite en introduction de cet article, en fait partie.

Le photographe de cette série est un certain Robert François Eymery⁵, jeune élève-opérateur entré chez Neurdein à 16 ans. Il est formé par eux pour réaliser des campagnes photographiques en France à leur demande pour compléter les séries existantes dès 1903.

Les prises de vues et leur enchaînement suivent parfois une logique d'exploration, depuis le trajet à bord du paquebot transatlantique, du Havre à Montréal, jusqu'à l'inventaire visuel de chacune des villes canadiennes, Montréal, Québec (la province du Québec), Sainte-Anne de Beaupré, Sainte-Hyacinthe, Toronto, les chutes du Niagara, côté canadien et américain, ainsi que quelques villes américaines, dont New York. Les reportages ne se contentent pas de simples itinéraires dans les villes, documentant sites et monuments. Ils révèlent au contraire une préoccupation pour les scènes d'amusement et de loisirs, notamment pour les sports d'hiver (fig. 5). Des séries sur les métiers à Montréal, pompier, facteur ou policier, sont aussi réalisées. Particulièrement mises en scène, les images de la caserne de pompiers sont, sans nul doute, le résultat d'une commande ou d'une sollicitation spécifique du photographe.

Les vues des populations amérindiennes sont volontairement scénarisées et théâtralisées pour les rendre conformes aux récits en circulation et au contexte touristique : les gestes sont codifiés et associés à autant d'imaginaires construits depuis des générations, figés ici par la photographie et largement diffusés par la carte postale.

1. Marie-Ève Bouillon, « La carte postale », dans Pierre Singaravélou, Sylvain Venayre (dir.), *Le Magasin du Monde, la mondialisation par les objets du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Fayard, 2020, p. 232-236.

2. Sophie Junge, « Familiar Distance: Picture Postcards from Java from a European Perspective, ca. 1880-1930 », *BMGN – Low Countries Historical Review*, n° 134-3, 2019, p. 96-121.

3. Jeffrey L. Meikle, *Postcard America. Curt Teich and the Imaging of a Nation, 1931-1950*, Austin, University of Texas Press, 2015.

4. Marie-Ève Bouillon, *Cartes postales et éditeurs d'imaginaire. Les Neurdein frères, une industrie photographique (1863-1918)*, Paris, Éditions de la Sorbonne (à paraître).

5. Né le 2 mars 1885 à Saint-Dizant-du-Gua (Charente-Maritime), informations émanant du petit-fils du photographe, Michel Eymery recueillies par Frédéric Steinbach, « La 38^e compagnie d'aéroliers de campagne à Royan », *Études toulousaines*, n° 147, 2014, p. 19-24.

Fig. 5 : Neurdein frères (éditeurs, imprimeurs), Robert François Eymery (opérateur), « Les sports d'hiver au Canada, préparatifs d'une glissade sur traîne-sauvage », références commerciales Neurdein frères, reportage 7C, vue n°569, carte postale imprimée en phototypie, 1906-1909.

Après avoir été imprimées sur les presses phototypiques Neurdein en France, les cartes postales sont réexpédiées au Canada afin d'y être commercialisées dès la mi-mai 1908. Les grands éditeurs-photographes comme Neurdein frères sont amenés à ouvrir de nouvelles perspectives marchandes à l'international. Jouant sur les réseaux et sur les opportunités de commandes, ils s'aventurent dans des terres lointaines, pariant sur leur potentiel de production et l'habileté de leurs opérateurs. L'expérience reste cependant singulière pour l'entreprise, ce qui atteste d'une tentative commerciale vite avortée.

Une approche historique transnationale se révèle particulièrement riche pour étudier un objet comme la carte postale, dont l'existence même et l'évolution traduisent le besoin de circulation et d'échanges à différentes étapes. L'enchevêtrement de plusieurs niveaux de décisions qui en font un objet circulant entre les continents prend ici trois directions : celle des conditions administratives de production des cartes, qui évoluent grâce aux premières instances internationales, celle plus économique d'un marché mondialisé de la carte postale, de relations inter-professionnelles, et enfin celle, plus singulière, d'une entreprise et de sa stratégie commerciale qui l'amène à développer de nouvelles opportunités à l'échelle du monde. Cette

histoire mondialisée de la carte postale, comparatiste et enrichie des principes et méthodes de la micro-histoire culturelle, qui offrent un éclairage ponctuel sur des enjeux circonscrits et locaux, en lien avec des territoires particuliers, permettrait d'analyser certains phénomènes à différents niveaux de granularité. Cette approche d'une histoire monde et d'histoires connectées¹, avec des jeux de rebonds et des enjeux transnationaux engage à s'intéresser à la « géographie de l'histoire de la carte postale », et à en développer un récit complexe.

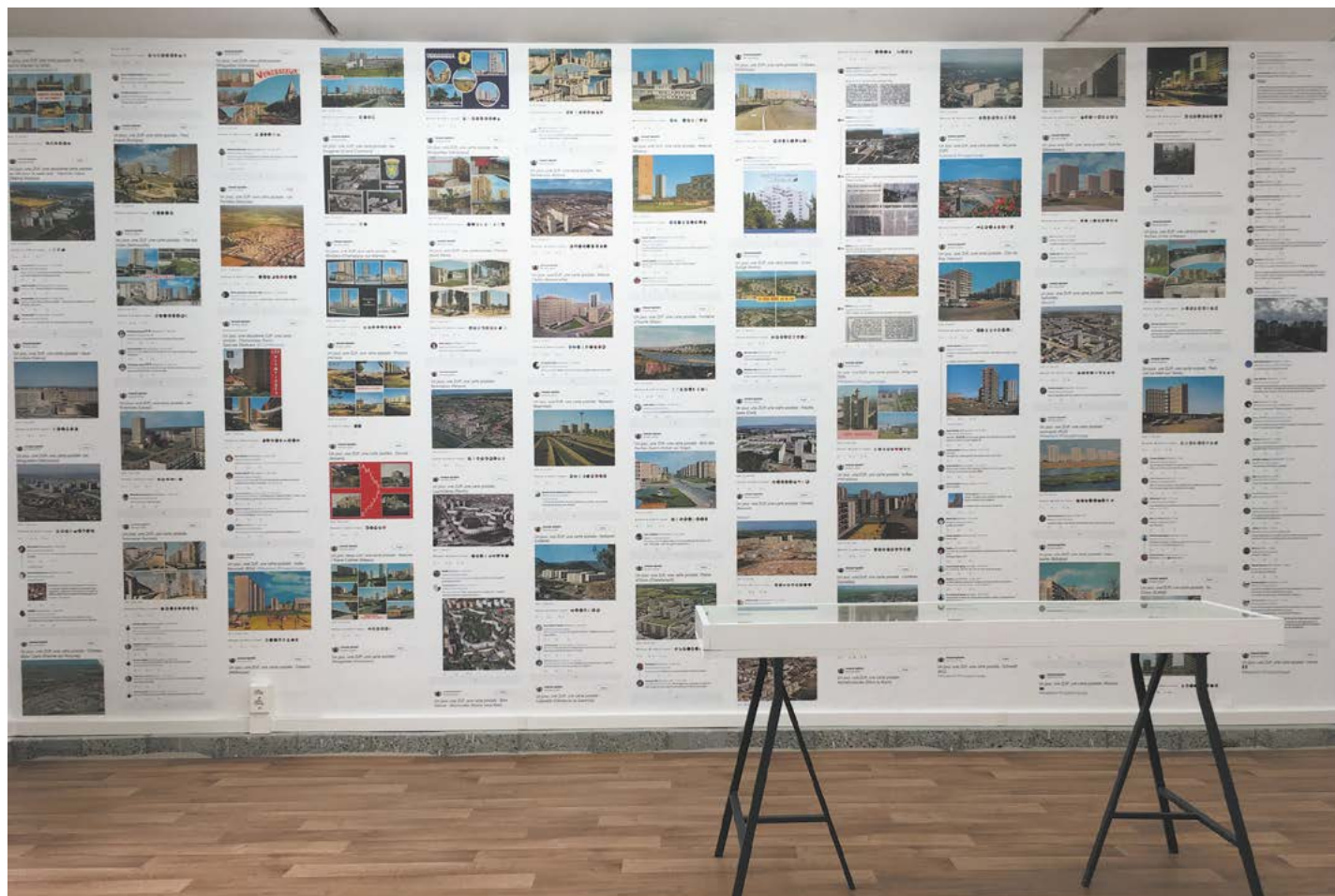
1. En se basant sur le principe mis en œuvre pour la photographie dans le numéro 3 de la revue *Photographica*, voir Eléonore Challine et Paul-Louis Roubert, « Editio », *Photographica*, n° 3, novembre 2021, [en ligne].



FOCUS RENAUD EPSTEIN

**RETOUR SUR UNE REMISE
EN CIRCULATION.
AUTOUR DE « UN JOUR, UNE
ZUP, UNE CARTE POSTALE »**

Depuis 2014, Renaud Epstein publie quotidiennement une carte postale de ZUP, Zone à Urbaniser en Priorité. Ce projet au long cours, quasi conceptuel, témoigne de la vie des grands ensembles depuis leur essor après-guerre en France. C'est aussi une culture visuelle qui a circulé au gré des révolutions technologiques, de l'édition de masse aux réseaux sociaux et qui accède à une autre forme de patrimonialisation par l'exposition et le livre.



« J'ai commencé à collecter des cartes postales de grands ensembles en 1994, à l'occasion d'une enquête dans le quartier des Trois Ponts à Roubaix sur lequel portait mon mémoire de DEA de sociologie. Depuis lors, mes recherches sur la politique de la ville et la rénovation urbaine m'ont amené à sillonner la France des cités HLM. Dans chaque quartier étudié, j'ai fait le tour des commerces encore présents pour y dénicher un de ces petits rectangles cartonnés représentant la cité du temps de sa splendeur. Cette collecte est devenue plus systématique à la suite du lancement en 2003 du Programme national de rénovation urbaine qui prétendait, par la démolition-reconstruction des grands ensembles, résoudre les problèmes sociaux qui s'y manifestent depuis la fin des années 1970. La démolition programmée de centaines de grands ensembles emblématiques du projet modernisateur de l'État aménageur des Trente Glorieuses a changé le statut des cartes postales les représentant et l'enjeu de leur collecte. Il ne s'agissait plus seulement de garder des souvenirs des quartiers que j'avais investis, mais d'archiver les images d'un monde en voie de disparition. Je me suis donc mis à écumer les brocantes et vide-greniers, puis les sites de vente en ligne

pour finir par accumuler plus de trois mille de ces cartes postales représentant des quartiers de tours et de barres appelées à disparaître du paysage urbain.

En 2014, j'ai décidé de remettre en circulation ces cartes qui avaient voyagé par voie postale au siècle dernier, en amorçant une série quotidienne sur Twitter. Chaque matin, je poste sur ce réseau social le recto d'une carte, agrémenté du message « Un jour, une ZUP, une carte postale », suivi du nom du quartier représenté et de la commune dans laquelle il est localisé. Je n'imaginais pas en initiant cette série l'écho qu'elle allait avoir. Au-delà des dizaines de retweets et de likes quotidiens, les cartes ainsi remises en circulation suscitent en effet des réponses et des commentaires nombreux, de la part d'habitants actuels ou passés des quartiers représentés, d'amateurs et d'experts de l'architecture moderne, d'élus locaux et de responsables HLM, ainsi que de trolls d'extrême droite. Oscillant entre souvenirs nostalgiques et commentaires critiques sur les quartiers, déploration de la dégradation des bâtiments et célébration des transformations opérées par la rénovation urbaine, ou plus simplement stupéfaction devant



l'ampleur des changements survenus dans le quartier et son environnement au fil du temps, ces réponses ont elles-mêmes suscité des réponses sur Twitter. La remise en circulation des cartes postales a ainsi réactivé de nouvelles chaînes épistolaires numériques. Celles-ci ont été rematérialisées en 2018 par un collectif berlinois réunissant artistes et activistes du droit à la ville réunis dans l'*Initiative urbane kulturen*. Dans le cadre de l'exposition « Going out of Circles / Kreise ziehen » qu'ils ont organisée en 2018 dans un grand ensemble de Berlin Est, un vaste papier peint a été réalisé par deux artistes du collectif – Eva Hertzsch & Adam Page –, reproduisant une sélection de mes tweets et des réponses qu'ils avaient suscitées.

À l'image des cartes postales qu'il représentait, ce papier peint a circulé d'une ville à une autre (en l'occurrence, de Berlin à Arles) en passant par les réseaux sociaux. C'est en effet après avoir posté des photographies de l'exposition berlinoise sur mon compte Twitter que j'ai été contacté par Magali Nachtergaele, qui a intégré le papier peint dans l'exposition *Cartes postales, nouvelles d'un monde rêvé* des Rencontres de la photographie d'Arles 2019 dont elle assurait le commissariat avec Anne Reverseau. Le voyage entre villes européennes s'est prolongé vers Venise, après un détour par Gennevilliers. À la demande de la mairie de cette commune de banlieue parisienne, des étudiant·es du master que je dirige ont conduit un projet collectif autour des cartes postales de grands ensembles gennevillois. Tout au long de l'année universitaire 2020-2021, quatre étudiant·es (Lorène Tonati, Najib Bayoumi, Mateo Ungerer et Teddy Lachaume) ont organisé avec des animateurs de la ville une série d'ateliers réunissant des pré-adolescent·es et des adolescent·es, qui ont mêlé des sessions d'échanges sur l'histoire de la ville, d'écriture de cartes postales, et de photographie en vue de la production de cartes contemporaines. À l'initiative du think tank *La Ville en Commun*, des démarches similaires ont été menées simultanément par des groupes d'étudiant·es de plusieurs villes françaises et européennes (Grenoble, Saint-Étienne, Bordeaux, Créteil, Francfort, Copenhague), dont les résultats ont été présentés dans l'exposition *Habiter les grands ensembles* hébergée par le pavillon français de la Biennale d'architecture de Venise au cours de l'automne 2021. Après Twitter et les cimaises d'expositions, c'est enfin dans un ouvrage que j'ai poursuivi la valorisation de la collection. Publié aux éditions Le nouvel Attila en 2022, *On est bien arrivés. Un tour de France des grands ensembles* réunit 66 cartes postales à partir desquelles j'ai tenté de vulgariser, sous une forme radicalement nouvelle, les analyses que je développe dans mes travaux de recherche. »

CONNAÎTRE L'ŒUVRE D'ART À L'ÈRE DES MÉDIAS DE MASSE: LE DÉBUT DE LA VENTE DE CARTES POSTALES DANS LES MUSÉES FRANÇAIS, 1900 – 1912

KIM TIMBY

« De quel prix Rembrandt eût-il payé l'envoi d'une carte postale portant au dos la reproduction de quelque chef-d'œuvre de Titien avec l'écho de sa couleur¹ ? ». C'est ainsi que se plaît à rêver en 1904 Léonce Bénédict, conservateur en chef du musée du Luxembourg, en commentant les dernières avancées de la photographie d'œuvres d'art. Il songe à la valeur immense qu'aurait représenté la possibilité de contempler un chef-d'œuvre lointain grâce à une impression photomécanique facile d'accès, quand voyager était difficile et quand toute « reproduction » dépendait de l'interprétation manuelle. Aujourd'hui, une carte postale de tableau imprimée à l'époque de Bénédict (telle celle de *La Vierge au lapin*, fig. 1) ne nous impressionne pas pour sa fidélité, mais ces images en apparence modestes ont bouleversé la connaissance de l'art au début du xx^e siècle. Leur vente dans les musées qui conservaient les objets représentés a été un facteur majeur de cette influence. Elle associait l'expérience directe d'une œuvre d'art à la possibilité d'en acquérir une reproduction photographique à peu de frais, et elle encourageait une large circulation de ces images auprès de personnes n'ayant jamais vu les créations figurées.

Le commerce de la carte postale illustrée dans les musées français a commencé vers 1900, peu après le début de la mode de cette forme d'imagerie. Des travaux récents – notamment sous la plume de Dominique Jarrassé et Emmanuelle Polack, de Marie-Ève Bouillon et de

1. Léonce Bénédict, *Les maîtres contemporains: l'art et la couleur*, Paris, H. Laurens, 1904, p. 1.



80. MUSÉE DU LOUVRE.- LE TITIEN. — La Vierge au Lapin.

C. J.



Quartier des Italiens n° 1

Paris, le 3 Septembre 1901



B.F., Paris

MUSÉE DU LUXEMBOURG - E. Adan. La Fille du Passeur

pour regarder ces chefs d'œuvre aussi je t'envoie celui
que j'aime le mieux.

Con petit roquet
Maman t'embrasse. Yvonne

combien
de cartes?

Bertrand Tillier¹ – ont commencé à creuser l'histoire de la reproduction d'œuvres d'art en carte postale et à faire connaître des exemples saillants. La présente étude propose, d'une part, de démontrer la précocité de l'édition de cartes postales d'art en France et de leur arrivée dans les musées. D'autre part, grâce à un travail inédit d'archives permettant de connaître les débats au sein des institutions, elle met en évidence les enjeux multiples qui se croisaient autour de cette pratique, notamment dans les musées nationaux. Si l'achat de cartes postales au musée a marqué des générations d'amateurs d'art avant d'être démodé par l'enregistrement photographique offert par le smartphone, il reste à remonter aux origines de cette pratique pour montrer comment elle a été mise en place, qui s'y intéressait et pourquoi, et à quel point, dès avant la Première Guerre mondiale, elle a créé une nouvelle proximité avec l'art pour le grand public mais aussi les spécialistes – qu'ils soient artistes ou collectionneurs, critiques ou historiens.

REPRODUIRE L'ŒUVRE D'ART EN CARTE POSTALE

La carte postale illustrée commence à être l'objet d'une vogue massive en France en 1899. Cette année-là, la quantité de cartes en circulation augmente sensiblement, et une masse critique de nouveaux collectionneurs mène à la création des premiers clubs et revues spécialisées². Ainsi, le numéro inaugural de *La carte postale illustrée* déclare en janvier 1899 : « Il y a un an la Carte Postale Illustrée était inconnue en France³ ». Avant la fin de l'année, des exemples ornés de photographies de chefs-d'œuvre artistiques sont proposés à la vente : peintures, et dans une moindre mesure sculptures, des musées du Louvre, du Luxembourg, de Versailles et Carnavalet, ainsi que des œuvres présentées à certains Salons annuels⁴.

1. Dominique Jarrassé et Emmanuelle Polack, « Le musée de Sculpture comparée au prisme de la collection de cartes postales éditées par les frères Neurdein (1904-1915) », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n° 4, 2014, p. 2-20, [en ligne]; Marie-Ève Bouillon, *Naissance de l'industrie photographique. Les Neurdein, éditeurs d'imaginaires, 1863-1918*, op. cit.; et Bertrand Tillier, « La carte postale, multiple documentaire du chef-d'œuvre », *Perspective*, n° 2, 2019, [en ligne], consulté le 15 février 2022.

2. Claude Frère et Aline Ripert, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, Paris – Lyon, CNRS – Presses universitaires de Lyon, 1983, p. 28.

3. Anonyme, « Notre but », *La Carte Postale illustrée*, n° 1, janvier 1899, p. 1.

4. D'après des cartes retrouvées et des revues d'époque, notamment *L'Amateur de la carte postale illustrée*, juin 1899, p. 7 et 9, juillet 1899, p. 9-12, et octobre 1899, p. 10-12; et *Le Cartophile*, octobre 1900, p. 3-4, 10.

Une vue éditée par Berthaud Frères (B. F.), postée en 1901 par une jeune fille après une visite du musée du Luxembourg, a une présentation typique des toutes premières cartes postales de tableaux (fig. 2). Elle mesure 9x14 cm, format standard pour l'époque, et est imprimée à l'encre en phototypie, un procédé proche de la lithographie avec un rendu assez fin. Un espace blanc conséquent est destiné à l'inscription d'un message (le verso étant réservé à l'adresse jusqu'en mai 1904). L'expéditrice de cette carte l'a utilisée pour partager avec une amie sa visite du musée et l'image du tableau qu'elle « aime le mieux ». Sa correspondante, dans un village à une quarantaine de kilomètres de Paris, collectionne de telles images (« Combien as-tu de cartes? ») et peut ainsi ajouter à sa boîte ou à son album la reproduction de *La Fille du passeur*, situé au musée du Luxembourg. Une légende sous l'image indique le titre, l'auteur et le lieu de conservation du tableau. Ce petit texte distingue les cartes photographiques de celles reprenant des chefs-d'œuvre en chromolithographie ou ornées d'illustrations réalisées pour carte postale, également courantes à l'époque. Du point de vue de l'éditeur, il ne s'agit pas seulement de s'approprier une image séduisante donc, mais bien de commercialiser la reproduction d'une œuvre spécifique, qui existe en un lieu précis. Bertrand Tillier observe que la légende répond aux ambitions des musées, intéressés par la « valorisation scientifique » des collections et l'éducation des visiteurs, et que les éditeurs de cartes « amplifient » cette tendance par leurs pratiques. Il y a bien, en effet, une synergie d'intérêts à l'œuvre dans la carte postale, qui se manifeste tant dans sa présentation que dans ses usages.

La logique du marché de la carte postale encourage les éditeurs à proposer une large sélection de références pour s'imposer⁵. Les reproductions d'art font généralement partie de séries consacrées à un même musée. Vers 1904, par exemple, le catalogue de la société Neurdein (ND) liste environ 600 vues de tableaux et une douzaine de sculptures du Louvre, 160 du Luxembourg et 180 de Versailles. Cela représente entre un quart et la moitié des tableaux exposés au Luxembourg⁶ et environ un cinquième de ceux présentés au Louvre – un choix

5. Pour les localités françaises, il n'était pas rare de multiplier les références, même pour une petite commune. Marc Combié dans *Un siècle de cartes postales. CIM – Combié Imprimeur Mâcon*, Paris, Alternatives, 2005, p. 14.

6. Le *Catalogue sommaire des peintures [...] exposés dans les galeries du musée national du Luxembourg*, 1898, liste 326 tableaux; son équivalent de 1912 en comporte 704.

important¹. La production de Léon et Lévy est substantielle dans le domaine aussi, sans que l'on possède un catalogue pour la quantifier. Tous les éditeurs de cartes d'art vendent également d'autres sujets – des sites et des monuments notamment – montrant que des œuvres d'art individuelles peuvent constituer autant d'attractions importantes. Avant 1910, on trouve des cartes postales de tableaux des grands musées de Paris, Dijon, Marseille, Bordeaux, Lille, Rouen, Chantilly, Caen, Saint-Quentin, etc. – souvent chez plusieurs éditeurs, locaux ou d'envergure nationale.

Aujourd'hui, les anciennes cartes postales de tableaux sont extrêmement courantes sur le marché. À la différence de la figure 2, la plupart sont vierges ou portent un message sans lien avec le sujet, montrant leur large attrait comme une image individuelle à chérir, un support de correspondance quotidienne ou un objet à collectionner². Pour un observateur du phénomène de la collection de cartes postales en 1908, « reproductions de tableaux et sculptures des musées et salons annuels » constitue déjà une catégorie en soi³. La circulation de ces images dépasse donc largement le public des visiteurs de musées, à tel point que dès 1905 un journal britannique déclare : « la plupart des chefs d'œuvre des grands peintres tels que Rembrandt, van Dyck et d'autres, ainsi que la plupart des tableaux au Louvre, seraient quasiment inconnus du public si ce n'était pas pour leurs reproductions photographiques sur des cartes postales et ailleurs⁴ ».

La carte postale arrive sur un marché de photographies d'œuvres d'art qui est déjà florissant depuis les années 1850-1860, et qu'elle va bouleverser par ses caractéristiques inédites⁵. Ce commerce est animé par des photographes professionnels indépendants, qui doivent

demander l'autorisation de reproduire les collections des musées, puis qui commercialisent ces images directement ou en passant par des réseaux de marchands. Les responsables des musées français restent longtemps indifférents, voire hostiles, aux reproductions – notamment de peintures, en raison de la difficulté de bien rendre en monochrome le rapport de tonalités que présente l'original, mais aussi de la difficile gestion des photographes dans les salles⁶. Le milieu des années 1880 est un moment charnière. Pour s'assurer de l'existence d'un large choix de photographies de qualité des collections du Louvre, en 1883 la direction des musées nationaux se résout à accorder un contrat d'exclusivité de 30 ans à Braun & Cie, une société innovante et prestigieuse dans le domaine. Celle-ci s'engage à reproduire les collections à un rythme défini avec à la clé un laboratoire et un point de vente dans le musée, ouvert en 1885⁷. Le photographe Médéric Mieusement est chargé de la vente de photographies au Musée de sculpture comparée durant la même année 1883, puis en 1886 au Musée de l'Hôtel de Cluny⁸. À l'époque, les reproductions photographiques prennent surtout la forme de grands tirages. Le papier albuminé de format 21x27 cm est courant, et Braun est connu pour ses tirages au charbon luxueux allant jusqu'à 40x50 cm.

La reconnaissance institutionnelle de la reproduction photographique en France intervient au début de la Troisième République, alors que le musée est de plus en plus explicitement considéré comme un lieu d'éducation, « un moyen latent de moralisation et d'instruction⁹ ». L'histoire de l'art s'institutionnalise en tant que discipline scientifique, aussi, ce que manifestent notamment la création de l'École du Louvre par l'État en 1882 et les premiers enseignements universitaires. Ce champ d'études cultive de nouveaux publics pour tout ce qui touche à l'art, et il est avide de photographies, qui servent à la fois de documents de travail et de

1. Le *Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries [...] du Louvre*, 1903, liste plus de 2 500 tableaux. Dans *Les salles de peinture du musée du Louvre. Plan-guide illustré* de 1913, les collections de peinture « comprennent près de trois mille œuvres ».

2. Mes observations portent en grande partie sur les cartes vendues sur le site www.delcampe.net.

3. Gaston Marcafoy, « Comment on collectionne les cartes postales », *La Diane. Revue artistique de la carte postale*, n° 2, 15 octobre 1908, p. 3, cité dans Tillier, « La carte postale », *op. cit.*, § 3.

4. *British Journal of Photography*, vol. 52, 1905, p. 988.

5. Voir notamment Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848 – 1871*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 265-300; Robert Verhoogt, *Art in Reproduction*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007; et Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012.

6. McCauley, *Industrial Madness*, *op. cit.*, p. 284-286; et Pierre-Lin Renié, « Braun versus Goupil et quelques autres histoires. La photographie au musée du Louvre au XIX^e siècle », *État des lieux 2*, Bordeaux, Musée Goupil, 1999, p. 98-100, 107-110.

7. Voir en particulier Paul Mellenthin et Dorothea Peters, « Le musée photographique », dans Ulrich Pohlmann et Paul Mellenthin (dir.), *Adolphe Braun, une entreprise photographique européenne au XIX^e siècle*, Munich, Schirmer/Mosel et Münchner Stadtmuseum, 2017, p. 219-232.

8. Monique Le Pelley Fonteny, *Adolphe & Georges Giraudon. Une bibliothèque photographique*, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2005, p. 169-173.

9. Dominique Poulot, « Quelle place pour la "question du public" dans le domaine des musées ? », dans Olivier Donnat et Paul Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 112.

Fig. 3 : Anonyme, Marchand de cartes postales parisien, vers 1905-1914 (tirage au gélantino-bromure d'argent).

support de transmission des connaissances. Au même moment, les usages académiques de telles reproductions sont renforcés par une innovation majeure : les négatifs orthochromatiques, sensibles aux différentes couleurs de manière plus équilibrée et qui apportent une précision et une fidélité inédites pour des œuvres polychromes. En cette fin du XIX^e siècle, la reproduction d'œuvres d'art est donc courante, mais elle passe encore surtout par des tirages photographiques relativement chers et volumineux. Le livre d'art illustré reste un luxe, et les illustrations dans le texte commencent tout juste à se développer grâce à la similigravure. Les pratiques et les publics associés aux reproductions d'art seront transformés par l'avènement de la carte postale, petite, légère, bon marché.

L'ATTRAIT DE LA CARTE POSTALE AU MUSÉE

Dès 1905, des cartes postales reproduisant des œuvres d'art se trouvent dans des boutiques spécialisées (fig. 3), chez des libraires et des marchands de journaux, et surtout dans les musées où les œuvres sont conservées. Ces derniers représentent pour les éditeurs de cartes

postales un point de vente logique, et vraisemblablement cette possibilité commerciale motive la création même de telles séries. Une logique similaire de ciblage géographique domine alors la vente de cartes de sites et de monuments. Marie-Ève Bouillon a fait ressortir la précocité du lien entre l'iconographie et le lieu de vente, montrant, par exemple, l'attention que Neurdein porte à de telles questions en s'établissant dans la Tour Eiffel dès 1889¹. Un observateur de 1911 notera même à quel point la carte postale d'art et d'architecture est « jalousement localisée », disponible uniquement près de ce qu'elle représente – au grand malheur de ceux qui souhaitent se documenter à distance². Même dans les boutiques de cartes postales parisiennes, se plaint-il, on ne trouve pas regroupées toutes les œuvres importantes des musées de cette ville.

1. Bouillon, *Naissance de l'industrie*, op. cit., p. 181.

2. Gaston Cahen, « Le manque de reproductions d'art en France », *La Grande Revue*, 10 février 1911, p. 93-94, 96. Je remercie Laure Boyer d'avoir signalé ce texte dans « Publier l'art et la photographie. Les éditions Braun & Cie au XX^e siècle », *Histoire de l'art*, n° 52-53, 2003, p. 45.



Tout indique que les éditeurs de cartes postales ont été les initiateurs de la présentation de leur marchandise dans les institutions artistiques, en obtenant l'appui du personnel en contact avec le public. Ce sont le plus souvent les gardiens qui sont chargés de la vente de ces images au début du siècle, en étant financièrement intéressés à l'affaire. Au château de Versailles, les gardiens du musée proposent très tôt des cartes postales, à la suite d'un accord de 1886 les autorisant à vendre des catalogues et des images; ils versent un pourcentage « au bénéfice de la Société de Secours Mutuels des gardiens », un groupe très organisé qui commande directement des volumes importants chez Neurdein¹. Au musée Carnavalet, à sa demande, le photographe Moutet est autorisé en janvier 1905 à photographier des œuvres en vue de l'édition de cartes postales et à déléguer la vente de celles-ci aux gardiens². Au musée du Luxembourg, un débit similaire est confié aux gardiens au début de l'année 1905 par Charles Eggimann, le responsable de la publication et de la vente des catalogues, et cela sans passer par l'administration; des présentoirs sont placés dans l'entrée du musée et parfois dans les galeries, et les gardiens reçoivent 20 % des revenus³. Au musée Condé à Chantilly, « le gardien-chef a un compte ouvert chez un éditeur de cartes » et les commande « par 10 – 12 000 et 20 000 cartes à la fois » puis « les cède à ses subordonnés⁴ ». Au Musée de l'Hôtel de Cluny, les petites images à poster sont vendues par le préposé au vestiaire, et la direction du musée juge cette affaire « assez rémunératrice pour les gardiens, qui percevaient une remise⁵ ». Au Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, les vues convoitées sont disponibles chez le concierge⁶. Il n'y a qu'à l'intérieur du Louvre où le visiteur de musée ne trouve pas de cartes

postales à Paris en 1905 car Braun, qui détient le monopole de la vente de photographies, n'en propose pas. Le petit format et la robustesse des cartes postales facilitent clairement leur mise en vente entreprenante, sans espace ou personnel dédiés. Et contrairement à ce qui s'est passé pour les grands tirages photographiques, ce commerce semble avoir été mis en place sans que les responsables des établissements cherchent spécialement à l'initier ou à l'encadrer.

À cet égard, le cas des musées nationaux est instructif, car leur direction ne s'empare du commerce de la carte postale qu'après son établissement effectif. L'attention du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, dont ces musées dépendent, se porte sur cette question à l'instigation des marchands spécialisés. Au printemps 1905, le Syndicat des négociants en cartes postales illustrées, gêné par le nombre important d'images débitées dans les musées, accuse le gouvernement de concurrence déloyale et demande l'interdiction de leur vente dans les institutions publiques⁷. En particulier, ce groupe décrie le rôle des gardiens, dont l'implication supprime pour l'État des frais de personnel. Au même moment, ce syndicat obtient l'interdiction de la vente de cartes postales dans les kiosques à journaux avec des arguments similaires⁸. Le marché de la carte postale est en crise en 1905, avec une surproduction qui fait baisser les prix et les bénéfices⁹. La plainte syndicale, et l'augmentation de la présence des cartes dans les musées qui la suscite, semblent en être des conséquences. Cette réclamation n'aura pas l'effet escompté, cependant. Elle déclenche une enquête au cours de laquelle la direction des musées nationaux découvre la popularité des cartes postales puis défend leur commercialisation dans ses établissements – niant faire une concurrence déloyale aux marchands spécialisés, car, argumente-t-elle, dans les musées les cartes sont vendues au-dessus du prix du marché et ne représentent que les collections locales à l'exclusion même de l'extérieur du bâtiment.

Léonce Bénédict, conservateur en chef du Musée du Luxembourg, est alors un des plus fervents soutiens de ces petites images. Déjà en 1904, il avait jugé que « les musées doivent avoir honte de s'être laissé devancer par

1. Archives nationales [ci-après AN], 20150044/137, chemise « Vente des catalogues au Musée de Versailles »; Théophile Homolle, Directeur des musées nationaux [ci-après Homolle] à Étienne Dujardin-Beaumetz, Sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts [ci-après Dujardin-Beaumetz], 4 juillet 1905; et Homolle à Dujardin-Beaumetz, 29 mai 1906, AN F/21/4429.

2. *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, 28 janvier 1905, p. 493.

3. Homolle à Dujardin-Beaumetz, 4 juillet 1905, AN F/21/4429. Gardiens du Musée du Luxembourg à Léonce Bénédict, 25 juillet 1906, AN 20150497/19; Bénédict à Homolle, 17 juin 1905; et Syndicat des négociants en cartes postales illustrées au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 29 avril 1905 et 23 juin 1905, AN F/21/4429.

4. Syndicat au Ministre, 29 avril 1905.

5. « Note » sur papier en-tête du Musée des thermes et de l'Hôtel de Cluny, 12 mars 1911, AN 20150044/137.

6. Homolle à Dujardin-Beaumetz, 4 juillet 1905; Salomon Reinach au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 23 juillet 1909,

AN F/21/4429; Homolle à Dujardin-Beaumetz, 14 mars 1911, AN F/21/4429.

7. AN 20144785/3 et F/21/4429.

8. « Échos », *Le Journal général*, 21 mai 1905, p. 1.

9. Bouillon, *Naissance de l'industrie photographique*, op. cit., p. 400-405, 486.

la carte postale », car cette imagerie était devenue un vecteur majeur d'une vulgarisation de l'art, analysait-il, avec des effets positifs pour la société¹. Face à la remise en cause des cartes dans les institutions publiques, Bénédite argumente auprès du directeur des musées nationaux, Théophile Homolle: « le public trouve un tel attrait dans cette possibilité d'emporter un souvenir des chefs-d'œuvre de nos collections sous un format commode [...] et à un prix minime que tous les musées européens installent chez eux ce débit² ». De même, un inspecteur consulté observe:

Ces étalages de cartes illustrées dans les antichambres de nos palais ou musées répondent à un besoin des visiteurs qui trouvent particulièrement intéressant d'adresser à leurs familles ou à leurs amis, du Palais même qu'ils vont ou qu'ils viennent de parcourir, la pensée affectueuse que véhiculera l'image séduisante³.

Après diverses consultations, Homolle, lui-même archéologue et historien, est convaincu que « les cartes postales, achetées sur place, sous l'impression vive d'une visite au Musée » sont « pour tout le monde, pour le peuple, un moyen d'éducation artistique »; « c'est notre devoir de les mettre à la portée de tous », déclare-t-il⁴.

L'enquête de la direction des musées nationaux fait ressortir à quel point les reproductions photographiques sous forme de carte postale sont prisées du grand public mais également des spécialistes de l'art. Ces images présentent un réel intérêt documentaire. De surcroît, leur format est très commode, car en étant petit et « identique dans le monde entier » il permet de ranger et organiser les cartes postales comme autant de fiches illustrées⁵. En 1909, Théophile Homolle note que ces images sont « si recherchées par les érudits comme documents exacts et faciles à classer⁶ » qu'elles constituent « un service rendu aux savants, qui en composent des répertoires extrêmement utiles à leurs recherches⁷ ». Une vingtaine d'années auparavant, l'historien de la peinture Georges Lafenestre avait déclaré que les photographies constituaient pour

l'histoire de l'art autant de faits sur lesquels fonder une « méthode scientifique, [...] établir par l'analyse et la critique combinées des faits et des documents, un classement régulier » des œuvres⁸. Voici, grâce à la carte postale, ces photographies littéralement présentées en tant que fiches, prêtes à être étudiées, regroupées, ordonnées suivant les intérêts et les idées de chacun. Lors de la remise en question de la vente de cartes postales dans les musées nationaux, Salomon Reinach, directeur du Musée de Saint-Germain-en-Laye, s'alarme d'une possible interdiction, qui serait à son sens « un grave dommage pour le public, notamment pour les étudiants, les élèves des écoles, qui trouvaient là, à bon compte, un excellent memento. Jamais, croit-il, ce public spécial n'ira acheter des cartes chez les marchands⁹ ». Peut-être certains les intègrent à leurs notes, tel un étudiant de 1930 qui les a collées dans son cahier en vis-à-vis du texte, parfois en découpant le motif, mais toujours en conservant soigneusement la précieuse légende (fig. 4). Même si la photographie d'amateur se répand à cette époque, il reste très compliqué de faire une prise de vue convenable d'une œuvre au musée (si cela est permis), et les tirages réalisés ultérieurement ne posséderaient ni la présentation matérielle ni le libellé tant appréciés. La carte postale est si répandue chez des spécialistes de l'art au début du siècle qu'Eugène Druet, photographe et marchand d'art contemporain, propose ce format parmi les reproductions de « peintures modernes » qu'il destine à sa clientèle avisée¹⁰.

Utiles pour constituer une documentation de manière pointue, sur mesure, en achetant une par une les « fiches » des œuvres voulues, les cartes postales sont complémentaires des livres illustrés qui commencent à se répandre. Au musée du Luxembourg, consacré aux artistes vivants et recevant notamment les derniers achats de l'État aux Salons, Léonce Bénédite envisage vers 1904 de publier ses prochains catalogues sous forme de nouvelles séries de cartes postales – c'est-à-dire « sous cette forme mobile de fiches qui permet de le tenir constamment au courant, ce qui est indispensable dans un musée où il y a un tel mouvement d'œuvres d'art¹¹ ». De même, l'historien d'art Maurice Tourneux juge qu'un ensemble de cartes postales aurait été plus

1. Bénédite, *Les Maîtres contemporains*, op. cit., p. 3.

2. Bénédite à Homolle, 17 juin 1905.

3. Camille Oudinot, Inspecteur Général du Garde-Meuble et des Palais Nationaux, à Dujardin-Beaumetz, 28 mai 1905, AN F/21/4429.

4. Homolle à Dujardin-Beaumetz, 14 avril 1911, AN 20150044/137.

5. Bénédite à Homolle, 17 juin 1905.

6. Homolle à Dujardin-Beaumetz, 22 juin 1909, AN 20150044/137.

7. Homolle à Dujardin-Beaumetz, 13 août 1909, AN F/21/4429.

8. Georges Lafenestre, « Leçon d'ouverture du cours d'histoire de la peinture à l'École du Louvre », *L'Artiste*, vol. 56, n° 2, août 1886, p. 86-87.

9. Reinach au Ministre, 23 juillet 1909.

10. Eugène Druet, publicité, *Les cahiers d'aujourd'hui*, 1912, n. p.

11. Bénédite à Homolle, 17 juin 1905.

L'école limousine Elle possède de riches émaux fournis par
Limoges Moissac Beaulieu

L'école du languedocien Caractérisée par la richesse des sculptures
Cathédrale d'Angoulême elle a une nef magnifique avec coupole et
3 clochers. 1^{re} Croix de Bourdeaux

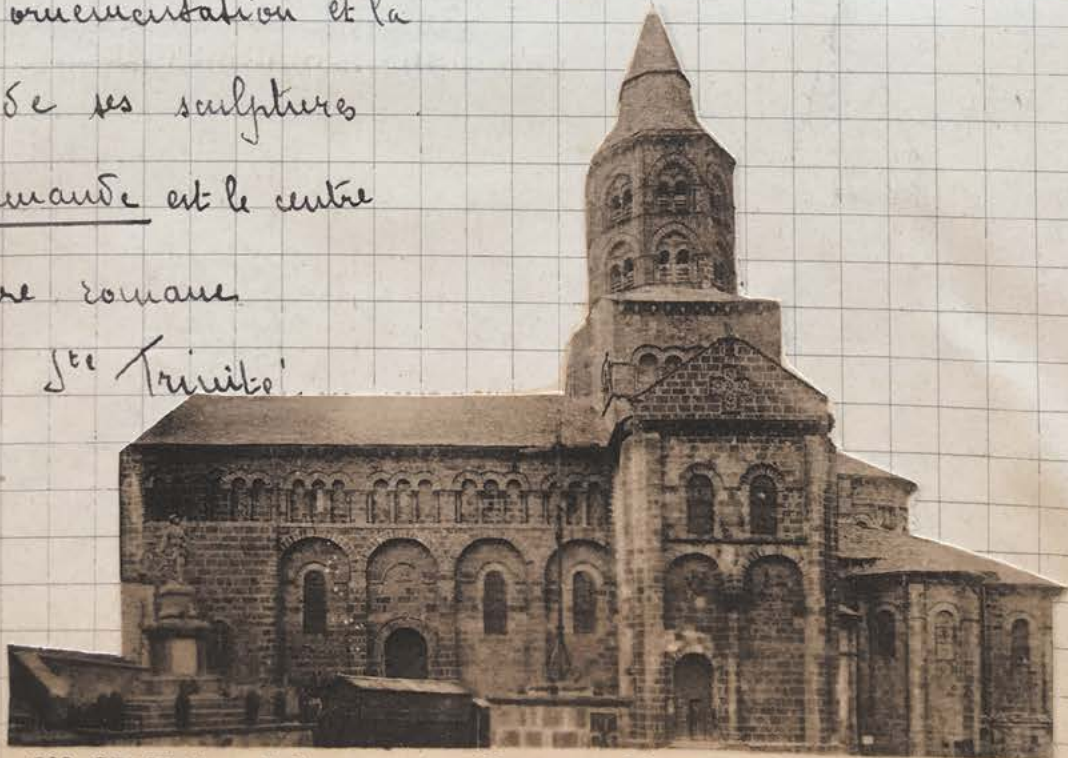
L'école d'Aquitaine et de Provence
caractérisée par la voûte en ber-
ceau, les colonnes corinthes, les pilastres
ont servi comme chefs d'œuvre
St Serni de Toulouse St Trophime
à Arles

L'école du Poitou elle est remarqua-
ble par son ornementation et la
frugalité de ses sculptures

L'école Normande est le centre
de l'architecture romane
Eglise de la 1^{re} Trinité



4. BRIOUDE — Eglise St Julien - L'Abside
(église romano-byzantine du XII^e siècle)



962. ORIVAL — Eglise romane — Monument historique du XI^e siècle

Léonard de Vinci - Il résume tout le génie de la Renaissance car il fut un grand peintre et un grand savant. Il produisit peu en peinture. Nous avons de lui 4 chefs-d'œuvre de 1^{er} ordre : La Cène, la Joconde, la Vierge au Rocher, la Vierge avec St Anne.

4603

MUSÉE DU LOUVRE



L. DA VINCI — LA CÈNE — THE LAST SUPPER

Il a une ligne de dessin impeccable, une admirable précision de contour. Son œuvre la plus populaire est La Cène qu'il peignit pour la salle du réfectoire du Couvent des Dominicains de Milan. C'est une œuvre très endommagée. Le Christ y est représenté

utile que le livre cher qui vient d'être publié pour pérenniser une exposition temporaire¹. Quand, en 1904, le directeur du Musée de sculpture comparée, Camille Enlart, initie l'édition par Neurdein d'une série de 1606 cartes postales de moulages, celle-ci répond à une ambition plus documentaire que commerciale, suivant l'analyse de Jarrassé et Polack, et « partage la fonction du catalogue² ». En faisant le point sur les reproductions d'art disponibles en 1911, l'homme de lettres Gaston Cahen conclut que les cartes postales « constituent d'excellentes pièces de documentation » et sont la seule manière abordable d'élaborer de riches archives visuelles, les prix du livre illustré restant prohibitifs et sachant que « la plupart des musées n'ont pas de catalogue tenu à jour et la plupart des œuvres d'art ne sont pas même reproduites³ ». Au même moment, Édouard Aynard, député, membre de l'Académie des Beaux-Arts, et très impliqué dans les musées lyonnais, déclare à un congrès académique: « pour la connaissance des œuvres de notre art et de notre histoire, [...] ce qu'on a trouvé de mieux depuis longtemps, c'est peut-être tout simplement l'éducation par l'humble carte postale⁴ ». La disponibilité d'un large choix d'œuvres en carte postale semble même avoir exercé une influence sur le marché du livre d'art: en habituant le public à trouver facilement des reproductions abordables, elle démode des ouvrages pas ou peu illustrés et encouragera l'édition de petits volumes basés sur l'image.

Le faible coût de la carte postale est évidemment pour beaucoup dans sa popularité. En 1905, une vue de Neurdein se vend 15 centimes chez un marchand et 20 centimes au musée du Luxembourg (l'affranchissement étant de 5 centimes)⁵. Au même moment chez Braun, pour un tirage au charbon de format 40x50 cm il faut déboursier 12 francs au Louvre et 15 francs dans sa boutique de l'avenue de l'Opéra⁶. Giraudon, l'un des plus importants fournisseurs de reproductions, propose des photographies de 21x27 cm à 1,25 franc⁷. En 1906, Braun vend des impressions typographiques

de ce même format au Louvre pour 60 centimes (sur la demande d'une administration soucieuse de favoriser des options accessibles), ainsi que des « photographies dites estampes miniatures, format 11x14 [cm] » au prix de 1 franc⁸. Le prix des reproductions en carte postale aurait même baissé avec le temps, pour atteindre 5 centimes en 1911, comparé à un tirage photographique 18x24 cm à 1,50 franc.⁹ Les cartes postales sont donc de loin les reproductions les moins chères du marché, et des remarques faites à l'époque confirment que leur prix est jugé « minime », « très bon marché¹⁰ ».

Un prix bas ne rime pas avec mauvaise qualité. Les cartes postales reproduisent certes les tableaux de manière moins nuancée que les grandes photographies, mais l'usage du négatif orthochromatique associé à l'impression en phototypie (ou plus rarement le tirage photographique sur papier bromure) leur confère le prestige de la reproduction moderne, avec ses capacités documentaires augmentées. En 1902, un visiteur du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles déplorait: « Dans les salles du premier étage, les gardiens poursuivent les visiteurs pour leur proposer des cartes postales illustrées fort médiocres d'après divers tableaux célèbres de la galerie à un prix sensiblement majoré sur celui auquel on les trouve partout¹¹ ». Aucun reproche de ce type ne semble être fait à la carte postale de reproduction en France. Les contemporains perçoivent évidemment les limites de ces petites photographies (tout comme des grandes). Parfois, même, ils inscrivent leurs comparaisons avec l'œuvre originale sur la carte. Ainsi, par exemple, sur une vue non postée du *Labourage nivernais* de Rosa Bonheur – gardée à des fins d'enseignement, peut-être – on peut lire: « Dans le tableau, la terre fraîchement retournée par le soc de la charrue a un relief et une couleur admirables; mais on ne peut guère s'en rendre compte d'après la carte illustrée que je mets sous vos yeux ». Néanmoins, de telles images sont de toute évidence appréciées pour montrer les grandes lignes d'une œuvre d'art, en évoquer le souvenir et la partager avec d'autres.

1. Maurice Tourneux, « L'exposition des cent pastels », *La Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1908, p. 16.

2. Jarrassé et Polack, « Le musée de Sculpture comparée », *op. cit.*, § 26.

3. Cahen, « Le manque de reproductions », *op. cit.*, p. 91-96.

4. « Toast de M. E. Aynard », *Annales de l'Académie de Mâcon*, 1910, p. 63.

5. Léonce Bénédict à Homolle, 17 juin 1905, AN 20144785/3.

6. AN 20150044/137 (dossier « 1906 – 17 décembre »).

7. *Catalogue des photographies des sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes au Musée du Louvre*, Paris, A. Giraudon, 1903, p. 2.

8. Homolle à Dujardin-Beaumetz, 12 mai 1906, AN F/21/4429.

9. Cahen, « Le manque de reproductions », *op. cit.*, p. 92-93.

10. Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts au Directeur des Musées nationaux [Albert Kaempfen], 10 janvier 1903, AN 20144785/34; Bénédict à Homolle, 17 juin 1905; et Cahen, « Le manque de reproductions », *op. cit.*, p. 93.

11. « Correspondance », *La chronique des arts et de la curiosité*, 25 octobre 1902, p. 268.

LE MUSÉE MARCHAND

Les dirigeants des musées nationaux deviennent rapidement sensibles au pouvoir de la carte postale de faire vivre les collections auprès de différents publics. Mais l'intérêt qu'ils y portent repose aussi sur la source potentielle de revenus que représente cette nouvelle imagerie. Quand le directeur des musées nationaux, Théophile Homolle, examine la situation en 1905, il fait observer que l'État a négligé des bénéfices financiers en n'organisant pas lui-même ce commerce¹. Ainsi, pendant les années 1906-1912, le ministère s'efforce de mettre la vente de cartes postales entre les mains d'un personnel dédié, avec un pourcentage revenant à l'institution. Au musée du Luxembourg, par exemple, Eggimann (le responsable des catalogues) place une vendeuse à l'entrée, et verse 10 % au musée et 10 % aux gardiens². Cet effort de contrôle ministériel crée des polémiques notamment à Versailles, où la Société de Secours Mutuels des gardiens a une autorisation ancienne de vente d'images et a déjà commandé un stock important. Les sommes en jeu sont conséquentes. Maurice Couyba, rapporteur du budget des Beaux-Arts de 1907, propose même de résilier le traité d'exclusivité de Braun au Louvre car « à [son] avis, la vente bien organisée des seules cartes postales dans les Musées rapporterait 100 000 francs par an, le prix d'un chef-d'œuvre³ ». En 1909, Homolle reconnaît que la carte postale « donne lieu à un commerce actif et rémunérateur » ; d'après les informations communiquées au ministère à ce moment-là, le chiffre d'affaires au Luxembourg atteint 20 000 francs par an, et à Versailles 24 000 francs, avec un bénéfice de 57 % environ⁴. Les recettes de la vente des catalogues sont bien inférieures : de l'ordre de 7 à 8 % de celles des cartes postales⁵. À une époque où l'entrée aux musées nationaux est toujours gratuite, la carte postale fait donc naître une nouvelle source de revenus très attractive.

Au Louvre, l'implication de l'État dans le commerce des cartes postales aboutit à leur vente dans le musée

1. Homolle à Dujardin-Beaumetz, 4 juillet 1905.

2. « Rapport à Monsieur le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts », s. d. [vers le 6 avril 1907], AN F/21/4429.

3. Couyba, « La Caisse des Musées », AN F/21/4012 (« 3. Travaux d'art [...] »). Voir aussi Agnès Callu, *La Réunion des musées nationaux, 1870-1940 : genèse et fonctionnement*, Paris, École des Chartes, 1994, p. 247.

4. Homolle à Dujardin-Beaumetz, 22 juin 1909.

5. Au musée du Luxembourg, les recettes annuelles des cartes postales sont de 1785, 1964 et 1868 francs en 1909, 1910 et 1911, alors que celles des catalogues s'élèvent à 135, 136 et 159 francs (ces montants semblent correspondre au 10 % versé à l'institution). AN 20150497/77.

– très attendue mais bloquée jusqu'alors par le monopole de Braun & Cie, qui n'avait pas voulu en proposer. D'après Gaston Braun, son directeur, la société craignait de nuire à la portée de ses grandes photographies prestigieuses⁶. Mais le ministère cherche une solution pour tous les musées nationaux. De plus, au printemps 1906, le concessionnaire chargé de la vente des catalogues au Louvre, la Société des Imprimeries Réunies, sollicite le droit de commercialiser en sus des cartes postales⁷. Un tel débit serait logique, admet Homolle : « Le public, habitué à trouver dans beaucoup de musées de France et de l'étranger des cartes postales reproduisant les principaux objets d'art contenus dans les collections, a exprimé maintes fois le désir que le Louvre lui offrit la même facilité⁸ ». Le ministère confirme que les cartes postales relèvent bien du monopole de Braun & Cie. Gaston Braun défend en outre sa position en arguant que la qualité de ces images doit être soignée afin de ne pas ternir l'image du pays. Il fait observer au ministre que « l'art constitue un des moyens d'influence, de civilisation, de mission nationale et internationale » de la France et affirme : « il est manifeste que les œuvres originales prendront aux yeux du public le caractère qui ressortira des images divulguées partout⁹ ». Le ministère rejette la demande du concurrent et prie Braun d'installer un débit de cartes postales – avec 10 % revenant à l'administration sous forme de valeur équivalente en photographies.

Les premières cartes postales produites par Braun & Cie témoignent d'un désir de proposer un produit se démarquant par son élégance et la finesse de sa reproduction. Le 21 mars 1907, une première livraison de 4 950 images est mise en vente au Louvre, dans trois stands rotatifs¹⁰. Cela suscite des plaintes de la part du Syndicat des négociants en cartes postales illustrées et cause un retrait temporaire de cette marchandise, mais elle revient au plus tard à l'été 1909. Les cartes postales de Braun – dont une montrant *L'Angélus* de Jean-François Millet, entré au Louvre en 1910 (fig. 5) – sont imprimées en héliogravure, un procédé particulièrement adapté au rendu de la photographie, sur du papier blanc cassé légèrement texturé. Le tableau est reproduit en noir chaud, et la

6. Gaston Braun au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 17 avril 1907, AN F/21/4429.

7. « Rapport à Monsieur le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ».

8. Homolle à Dujardin-Beaumetz, 12 mai 1906, AN F/21/4429.

9. Braun au Ministre, 17 avril 1907.

10. AN F/21/4429, chemise « 2 ».

légende, d'une belle couleur sanguine, est composée avec une police raffinée. Un monogramme identifie discrètement Braun¹. Par leurs matériaux et choix chromatiques, ces cartes postales se démarquent de leurs concurrents, monochromes sur du papier bristol ordinaire. En outre, elles semblent reproduire les tableaux de manière plus nuancée. Une version courante de *L'Angélus* chez Neurdein, par exemple, efface totalement l'effet de crépuscule, et celle de Léon et Lévy recadre l'image de manière importante et perd beaucoup de détails dans le champ et le ciel.

Le ministère encadre la vente des cartes postales dans l'ensemble des musées nationaux en 1912. Pour ne plus détourner les gardiens de leur travail (l'opposition des photographes à leur double emploi² et le vol récent de la Joconde y sont peut-être pour quelque chose), un personnel spécifique est recruté, chez les épouses et les filles des gardiens³. L'édition de catalogues posant des problèmes de qualité depuis plusieurs années, cette concession est associée à celle plus rémunératrice des cartes postales afin d'attirer un fournisseur, tout en réservant un pourcentage des bénéfices aux musées. Une adjudication est organisée, et attire l'intérêt de Neurdein, Léon & Lévy et Braun & Cie. Ce dernier remporte le marché en mai 1912, puis reprend les anciens points de vente de cartes postales et en crée de nouveaux – y compris au Louvre, où il prie les conservateurs des départements concernés de « bien vouloir [lui] désigner les objets les plus importants à photographier⁴ ». Le lien en France entre la visite d'un musée et l'achat de cartes postales est désormais scellé. L'implication des musées nationaux dans ce commerce officialise le statut administratif des cartes postales, mais, plus encore, elle acte l'importance que le public et les musées leur accordent en France.

1. B. C. C. (Braun, Clément & Cie), puis B. C. (Braun & Cie) à partir de 1910 (quand Léon Clément, partenaire de la société, prend sa retraite), ou encore G. B. (Gaston Braun) pour le musée du Luxembourg. Après la guerre, la société produira des cartes en héliogravure brune plus classiques.

2. En 1911 la Chambre syndicale de photographie pointe le rôle des gardiens en attaquant les contrats d'exclusivité encadrant la vente de photographies dans les musées (Bouillon, *Naissance de l'industrie photographique*, op. cit., p. 185).

3. « Échos », *Le Journal des débats*, 30 mars 1912, p. 2.

4. Braun au Ministre, 16 octobre 1912, AN 20150044/137.

MÉDIATION CULTURELLE PAR L'IMPRIMÉ

Aujourd'hui l'ancienneté du rôle de la carte postale dans la vulgarisation de l'art ne surprend guère, tant cela semble logique pour une imagerie longtemps reconnue comme « populaire ». La synergie entre la carte postale et le musée à la Belle Époque éclaire ce fait marquant de l'évolution de nos rapports à l'art en montrant les bouleversements produits par une nouvelle forme de reproduction photographique éminemment accessible et pratique, et de quelle manière elle a rapidement favorisé une familiarité visuelle et intellectuelle accrue avec des œuvres d'art et une personnalisation des goûts et des savoirs. L'association d'intérêts commerciaux et institutionnels autour de cette pratique a fortement contribué à la constitution de ce que André Malraux qualifie magistralement, deux générations plus tard, de « musée imaginaire », ou ce que Georges Didi-Huberman humanise si joliment en parlant d'« albums de la famille de l'art universel⁵ ».

La rapidité avec laquelle des affinités entre la carte postale et le musée se manifestent démontre aussi quelque chose de plus inattendu : que ces images étaient immédiatement appréciées des spécialistes de l'art. Une fois ces reproductions créées par des éditeurs et installées au sein des musées avec l'aide des gardiens, ce produit et son commerce étaient rapidement soutenus par les conservateurs et directeurs des institutions. Ces derniers percevaient le public des cartes postales comme étant double : le « peuple », qui les appréciait comme un support de souvenir et de correspondance, et les « érudits » (dont ils faisaient partie), qui y trouvaient un document pratique, une fiche illustrée prête à l'emploi. De plus, les dirigeants des musées avançaient les intérêts de leurs institutions en répondant à cette demande multiforme : faire connaître les œuvres qu'ils conservaient, faciliter la construction et la transmission du savoir artistique, participer à accroître l'influence positive de l'art sur la société. Pour les musées, l'accueil de la carte postale était la première reconnaissance à grande échelle de l'intérêt des ressources pédagogiques illustrées s'adressant un public varié.

La valorisation de la reproduction d'œuvres d'art par la carte postale peut être rapprochée de la promotion depuis les dernières décennies du XIX^e siècle de « l'enseignement par l'aspect », qui prônait l'observation directe

5. Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Hazan/Musée du Louvre, 2013, p. 82.



des choses et l'étude d'images de toutes sortes¹. Mais la multiplicité des publics de cette imagerie et son intégration au musée font ressortir sa participation à un phénomène culturel plus vaste encore: le développement des médias de masse. Grâce aux qualités spécifiques de la carte postale et de ses structures de vente, les reproductions d'art ont connu un mouvement de « massification, médiation et consommation » qui pour Jean-Pierre Rioux constitue l'émergence de tels moyens de communication de grande portée à la fin du XIX^e siècle, d'abord en ce qui concerne la presse écrite². Le succès de la carte postale au musée montre que les reproductions sous cette forme sont fortement marquées par une caractéristique des médias de masse soulignée par Alain Vaillant dans son analyse de l'histoire de la lecture: des cultures concurrentes – d'élite, marquée par la notion de « savoir universel », et populaire, régie par le marché – « ne se manifestent plus par la coexistence de sphères ou d'activités totalement étrangères les unes aux autres [...] mais par la manière distinctive d'aborder les mêmes pratiques,

de s'appropriier les mêmes objets³ ». La carte postale d'art opère une transformation analogue dans le domaine de l'image, réunissant des mondes qui pourraient sembler contraires jusque dans son principe même: représenter des chefs-d'œuvre sous la forme d'une image industrielle accessible. Avec la carte postale, les reproductions d'art et la visite du musée entrent dans l'ère des médias de masse. Cette forme de photographie devient un intermédiaire omniprésent entre des créations artistiques et des individus, entre le musée et ses visiteurs potentiels⁴.

1. Dans la vaste littérature, voir notamment Yves Gaulupeau, « Du musée à l'école: la scénographie élémentaire de l'histoire de France (XIX^e-XX^e siècles) », dans Annie Renonciat (dir.), *Voir/Savoir. La pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé, du XVI^e au XX^e siècle*, Futuroscope, Scéren/CNDP, 2011, p. 212-213.

2. Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *Histoire culturelle de la France: 4. Les temps des masses. Le vingtième siècle*, Paris, Seuil, 2005, p. 70.

3. Alain Vaillant, « Le règne de l'imprimé », dans Pierre Singaravélou et Sylvain Venayre (dir.), *Histoire du monde au XIX^e siècle*, Paris, Pluriel, 2019, p. 285, 288.

4. Je remercie Laureline Meizel et Hadrien Viraben pour leur lecture de ce texte et leurs précieux commentaires.

FOCUS KATIA KAMELI

UNE HISTOIRE DE L'ALGÉRIE EN CARTES POSTALES

MAGALI NACHTERGAEEL

Katia Kameli, artiste et réalisatrice franco-algérienne (1973), effectue un travail plastique et de recherche qui combine photographie, vidéo et installations pour réactiver l'histoire et les mémoires individuelles. Elle s'intéresse tout particulièrement à l'Algérie, pays de ses origines, et plus largement, à la culture méditerranéenne arabe. La carte postale occupe une place centrale dans une de ses œuvres phares, *Le Roman algérien* (2016-2019), film documentaire en trois volets tourné en partie à Alger et dans lequel intervient la théoricienne des images Marie-José Mondzain.



Ancienne colonie française de 1834 à 1962, date des accords d'Évian qui marquent le processus d'indépendance du pays, au terme de huit ans de guerre et 132 années d'occupation, le pays a connu diverses périodes tourmentées depuis, notamment dans les années quatre-vingt-dix, appelée la décennie noire. Le premier chapitre du film *Le Roman algérien* (2016, 14' couleur) se déroule en grande partie rue Larbi Ben M'Hidi où se tient un kiosque ambulant connu pour son grand étal de cartes postales de toutes époques. Dans un rassemblement hétéroclite, les grandes pages de l'histoire du pays s'exposent dans la rue, à la vue de tous. En images, ces fragments racontent par bribes l'histoire du pays, versant colonial, mais aussi depuis l'indépendance : donné au regard des passants, cet atlas visuel historique et géographique sert d'arrière-plan et de déclencheur d'une collection de témoignages sur l'histoire du pays. Si les images portent un regard sur les lieux, fabriquent des personnages, ce sont les individus qui retracent de leur point de vue les grands moments de leur pays, de leur ville ou de leur propre trajectoire dans l'histoire.

Avec sa série « Soyez les bienvenus » (2018), en dix images, Katia Kameli superpose des cartes postales issues du célèbre kiosque près de la grande poste centrale néomauresque d'Alger, tenu par Farouk Azzoug et son fils. Ce collage montre par recoupement d'indices des moments historiques, entremêlés de clichés de l'époque coloniale, de bâtiments emblématiques, de statues, portraits ou paysages qui forment une mosaïque visuelle et temporelle difficilement démêlable. À travers des images prises dans ce corpus familial et populaire du kiosque, l'artiste a recouvert un manuel d'histoire utilisé à l'école. En parallèle de ces images, quatre animations vidéo (« Mon manuel d'histoire », 2018) documentent ce processus de recouvrement. Présentés d'un côté de façon statique, comme des moments arrêtés, de l'autre en diaporama, les deux dispositifs montrent la disparition progressive du manuel scolaire et plus largement l'occultation des événements qui ont fait l'Algérie. Les cartes postales reconfigurent les grands moments de l'histoire algérienne et les confrontent avec la vie quotidienne, les stéréotypes et les clichés subsistant de ce pays parfois en mal d'images faites par lui-même et pour lui-même. Jules Gervais Courtellemont, fondateur de la revue *L'Algérie artistique et pittoresque* (1890-1893), a contribué avec de nombreux photographes installés à Alger comme Jean Geiser ou René Prouho, à forger l'imagerie et l'exotisme orientaliste du pays durant la période coloniale, tout en documentant des réalités de la vie bédouine ou des costumes traditionnels. Le cliché intitulé « Le Coup de l'éventail », montre un moment de

cette histoire du pays en cartes postales, dont chaque image vient cacher une autre en dessous. Comme un stade historique, il mêle l'iconographie coloniale à celle d'un nouveau temps, celui de l'indépendance. On y voit la couverture de *Paris Match* du 7 avril 1962, la tour de la cité Diar el Mahçoul réalisée par Fernand Pouillon, désormais disparue, et sa fameuse fontaine aux chevaux du sculpteur Louis Arnaud. La fresque de rue « Honneur à nos martyrs » célébrant l'Indépendance de l'Algérie et de la Tunisie se pose sur le portrait du jeune lieutenant de tirailleurs expliquant à la foule qu'il faut se disperser, car « il a ordre de tirer », message qui figurait en une de l'hebdomadaire. Mais le titre fait également retour dans les origines mêmes de la colonisation, le « coup de l'éventail » aussi appelée « affaire de l'éventail », nom de l'anecdote ayant conduit à l'invasion française de l'Algérie, en 1827 : au cours d'une conversation ayant pris mauvaise tournure, le pacha Hussein, Dey d'Alger, avait donné des coups de chasse-mouche – ou d'éventail – au consul de France Paul Deval, puis refusé de s'excuser. L'incident diplomatique, en apparence dérisoire, aura servi de prétexte au blocus du port d'Alger. Autant de traces en cartes postales de l'histoire d'un pays, dont les images nécessitent un décryptage et une véritable attention, au-delà de l'esthétique retouchée d'un monde construit pour le plaisir des yeux.

Fig. 1 : Aurélien Froment, *Théâtre de poche*, (détail) 2007,
projection vidéo HD, 12 min.



CARTES POSTALES DE MUSÉES ET APPROPRIATIONS: LA COMMUNICATION CULTURELLE À L'ÉPREUVE DE L'INTIME

ANTOINE QUILICI

PENSER LA COLLECTION DE CARTES POSTALES
DE MUSÉES COMME UNE NOUVELLE
PRATIQUE PICTURALE

En 1966, Pierre Bourdieu et Alain Darbel proposent d'observer dans *L'Amour de l'art* les œuvres conservées par les musées comme des outils permettant à une classe privilégiée de conserver son rang: « Si telle est la fonction de la culture et si l'amour de l'art est bien la marque de l'élection séparant, comme par une barrière invisible et infranchissable, ceux qui en sont touchés de ceux qui n'ont pas reçu cette grâce, on comprend que les musées trahissent, dans les moindres détails de leur morphologie et de leur organisation, leur fonction véritable, qui est de renforcer chez les uns le sentiment de l'appartenance et chez les autres le sentiment de l'exclusion¹. » En réduisant progressivement le nombre d'œuvres exposées au public, en imposant des parcours de visite et en recrutant ses propres conservateurs, elle parviendrait à imposer au travers de l'histoire de l'art un code, celui du bon goût. Les tableaux et les statues présentés au grand public constitueraient ainsi un langage à la fois complexe et précis qui ne tiendrait pas à leurs formes mais à la place donnée à leurs formes par les acteurs du monde culturel. Face à la diffusion exponentielle de ce qui prend l'apparence d'une évidence hors du temps, déambuler librement entre des œuvres présentées sans d'autre but que l'épanouissement de leurs effets deviendrait une entreprise impossible quand

1. Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* [1966], Paris, Minit, coll. « Le sens commun », 1969, p. 165.

d'un côté la conservation des intérêts d'une élite dépend de la visibilité de ses actions démocratiques et que de l'autre l'humilité des exclus les empêche d'observer l'art sans un filtre devant les yeux. Dans *L'Amour de l'art*, l'expérience artistique serait plus précisément un phénomène éthique et ascétique dépendant d'un système de connaissances, un exercice de classement dans une grille d'analyse qui retiendrait uniquement les œuvres qui peuvent s'y fixer de façon originale. Ce même argument sera repris et élargi à d'autres domaines par Pierre Bourdieu en 1979 avec *La Distinction*, illustre étude proposant d'observer les préférences des individus comme les résultats de leur position sociale. En art, il n'existerait pas en conséquence un goût légitime mais un système de valorisation fondé sur l'opposition constante à une esthétique du sentiment et de l'identification et qui aurait puisé dans un respect approximatif des textes de Kant l'idée d'un regard pur qui échapperait aux séductions liées à l'intime. La théorie des mouvements en histoire de l'art, qui se fait aussi l'écho d'une distance analytique, serait l'un de ses plus puissants instruments : en évaluant uniquement l'originalité du jeu des formes sur une surface, on peut en effet se parer d'impartialité, mais cette limitation formelle n'en reste pas moins le point de vue du groupe conquérant. Comme le note Pierre Bourdieu : « en refusant de prendre en compte la genèse collective et individuelle de ce produit de l'histoire qui doit être indéfiniment reproduit par l'éducation, elle s'interdit de lui restituer sa seule raison d'être, c'est-à-dire la raison historique qui fonde la nécessité arbitraire de l'institution¹. » De la distanciation d'une *bourgeoisie de vieille souche* a ainsi découlé une communication des œuvres particulière qui les organise et les enchaîne comme une suite de ruptures consécutives où chacune d'elle répond à son propre positionnement. Dans ce contexte, nous serions en droit de penser qu'à l'époque de l'hyperconsommation artistique il est encore moins aisé de cerner ce qui nous intéresse véritablement dans un tableau ou une sculpture. *La Joconde* nous plait-elle personnellement pour ses qualités artistiques, le pouvoir évocateur de ses formes, ou bien pour le rang d'icône mondialisée qu'elle occupe par son institutionnalisation ? Et au travers de ce questionnement en émerge logiquement un autre : comment se positionner en tant que créateur dans ce paradigme dessiné par un tel traitement de l'art ?

1. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1979, p. 29.

En se confondant avec l'histoire de la reproduction par les gravures puis par la photographie, la carte postale d'art offre au cœur des musées depuis la toute fin du XIX^e siècle une aide à la fois précieuse et abordable aux artistes, aux historiens et aux visiteurs désireux de perfectionner leurs connaissances et leurs pratiques. Les recherches de Kim Timby nous apportent à ce sujet des repères historiques précis : « La carte postale illustrée commence à être l'objet d'une vogue massive en France en 1899. [...] Avant la fin de l'année, des exemples ornés de photographies de chefs-d'œuvre artistiques sont proposés à la vente : peintures, et dans une moindre mesure, sculptures, des musées du Louvre, du Luxembourg, de Versailles et Carnavalet, ainsi que des œuvres présentées à certains Salons annuels². » Si ce mode a autant facilité la constitution d'une culture légitime que sa popularisation durant le XX^e siècle, l'intensification du marché des produits dérivés artistiques depuis la fin des années soixante-dix, dont les cartes postales représentent une très large part, a intensifié le phénomène en donnant forme à l'attitude braconnante d'une *nouvelle bourgeoisie*, pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu, marquée par une culture de l'entreprise mondialisée qui l'a empêchée de voir qu'il puisse exister des freins à l'hyperconsommation artistique. De cette façon, si la carte postale d'art a pu continuer d'être un document utile à la connaissance, elle est devenue parallèlement un objet synonyme de consensus culturel par d'impressionnantes pratiques commerciales qui ont suivi l'explosion du tourisme, comme les études de marché ou la centralisation des éditions (pensons aux activités de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais). Cette petite reproduction s'est transformée au fil du temps en ce *classique* des musées pour le visiteur du dimanche en quête d'un souvenir, par une sélection des œuvres éditées encore plus stricte qu'auparavant. En tant qu'article d'entrée de gamme, les cartes postales se doivent, plus que jamais, de représenter les *valeurs sûres*, les incontournables d'une collection basée sur des succès critiques passés, qui sauront autant répondre aux exigences des clients que des professionnels du marketing qui ne leur ont jamais autant ressemblé. Le tourniquet de cartes postales devient alors le *best of*, une sélection que l'on ne peut remettre en question, comme un reflet de l'intensification des pratiques organisatrices du goût menées par la bourgeoisie de vieille souche.

2. Voir Kim Timby, « Connaître l'œuvre d'art à l'ère des médias de masse : le début de la vente de cartes postales dans les musées français, 1900-1912 », dans le présent ouvrage p. 31.

Dans *Les Fruits d'or* publié en 1963, Nathalie Sarraute illustre déjà le sens que soutenait cet objet et l'attitude respectueuse qu'il invitait à adopter : « C'était terrible quand il a sorti cette carte postale... la reproduction... Si tu avais vu avec quel air tu l'as prise... Tu me l'as passée sans la regarder, tu as à peine jeté un regard... Il avait l'air ulcéré¹... » En diffusant des reproductions d'œuvres plus fidèles que celles proposées sur d'autres produits dérivés, la carte postale apporte en effet avant tout un modèle validé par l'institution dont elle dépend. En ne diffusant que ce qui a fait consensus au sein d'une organisation supérieure et en miniaturisant des œuvres qui n'avaient pas pensé cette transformation en amont, elle dessine plus particulièrement un paradoxe en réduisant ce qui est assuré de grandeur. À ce sujet, Bertrand Tillier peut expliquer : « Il y a là une économie de la possession, dans tous les sens du terme, qui a sans nul doute pour vocation de rendre l'œuvre d'art préhensible et visible, par laquelle la carte postale procède du "modèle réduit" tel que Claude Lévi-Strauss l'a étudié, à la fois "chef-d'œuvre" et "type même de l'œuvre d'art" [...] l'œuvre d'art reproduite par la carte postale est acquise et lue soit comme un objet autonome, soit comme un élément métonymique de la collection muséale, sans qu'on parvienne alors à clarifier si elle cristallise intrinsèquement l'attention ou si elle joue le rôle d'intermédiaire dans une approche élargie². » Une indétermination qui porte assurément en elle une liberté créative nouvelle.

DU POP ART À L'APPROPRIATIONNISME, LE MODÈLE DE LA REPRODUCTION INDUSTRIELLE DE L'ART

Présentée comme l'épitomé du modèle mais également de l'univers personnel dans quelques pratiques artistiques contemporaines, la carte postale permettrait un aller-retour des formes qui passeraient de l'art au régime médiatique pour revenir au monde de l'art. C'est dans ce sens que l'on pourrait parler d'une nouvelle reconquête formelle des artistes, par une appropriation au second degré. La miniaturisation de l'art imposée par les livres et les revues serait par ailleurs en mesure de nourrir ces démarches : c'est d'après des reproductions trouvées entre les pages du magazine *Artforum*, que le peintre américain Richard Pettibone réalise depuis 1964 de petites reproductions d'œuvres célèbres sur toiles reprenant les mesures des reproductions de la revue. En se

concentrant sur les maîtres de l'art moderne (Duchamp, Picasso, Mondrian), du minimalisme (Frank Stella) et surtout du pop art (Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jasper John), il parvient par ce vaste corpus à travailler la notion d'iconographie, qu'elle soit élitiste ou populaire. L'artiste crée ainsi son répertoire de chefs-d'œuvre, une collection intime de tableaux connus de tous : il réagence les petites toiles comme on colle des magnets sur un réfrigérateur ou des cartes sur un mur, leur format permettant de manipuler, de combiner, de renverser les tableaux des plus grands artistes sans se sentir limité par une réalité physique et institutionnelle des choses. Nous retrouvons notre paradoxe à la base du processus créatif : si l'absence de l'institution encadrante permet d'appréhender les petites reproductions librement, c'est en revanche l'institutionnalisation des originaux qui motive leur fabrication. L'intérêt plastique d'une œuvre peut toujours être à la base de sa réutilisation, mais son succès ainsi que le traitement muséal et/ou médiatique qui en découle expliquent plus précisément la fascination qu'exerce sa reproduction. C'est ainsi que Richard Pettibone ne se concentre jamais sur une œuvre mais plutôt sur des œuvres dans un format.

À côté de cette pratique annonciatrice d'un positionnement ambigu des artistes plasticiens envers une filiation plus ou moins imposée par un système culturel puissant et mondialisé, la carte postale accentue en outre le paradoxe en étant un objet populaire *mais* calibré pour l'expérience secrète, au contraire de la revue d'art, et permet ainsi aux artistes de se mettre plus facilement sur le même plan que des spectateurs novices. Si elle peut reproduire dans un format similaire à celui des illustrations de magazines, sa forme induit un rapport différent à l'œuvre en étant plus facilement manipulable et en invitant l'acheteur à faire des choix plus précis, plus personnels, malgré l'uniformisation. Dans un sens, le tourniquet offre l'opportunité d'adopter plus rapidement la démarche de Richard Pettibone qui indique par la pratique de la peinture que ce format spécifique est résolument une invitation à une appropriation créative qui prend comme point de départ non plus les œuvres mais leur miniaturisation indépendante. Alors que les mystérieuses qualités des cartes tiennent autant aux œuvres représentées qu'à leurs transformations, elles semblent ouvrir la voie à une réponse artistique face à la récupération des formes en devenant les supports de pratiques contemporaines qui s'appuient sur le corpus qu'elles imposent : il semble que ce soit aujourd'hui

1. Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'or* [1963], Paris, Gallimard, 1973, p. 5.

2. Bertrand Tillier, « La carte postale, multiple documentaire du chef-d'œuvre », *Perspective*, n° 2, 2019, p. 239-248.

leur spécificité commune, en tant que cartes postales de musées et non en tant que reproductions, qui permette de faire œuvre à nouveau, en s'intéressant à leurs différences dans leur répétition, qui découlent autant des tableaux et des sculptures représentés que de la variété de leurs réceptions et de leurs usages.

À une époque où la peinture n'est plus l'outil privilégié de l'artiste en quête de modernité, Sherrie Levine décide en 1983 d'employer l'aquarelle afin de poursuivre sa pratique appropriationniste par la copie de reproductions sur cartes postales de tableaux célèbres, en refaisant des œuvres de Piet Mondrian, Joan Miró, Egon Schiele, Fernand Léger, Stuart Davis, Juan Gris et bien d'autres. Plus qu'un jeu conceptuel sur l'idée d'original ou d'auteur et plus qu'un jeu formel sur les modifications que peuvent apporter la reproduction, l'artiste fait des liens qu'elle tente de tisser entre elle et certains tableaux célèbres la matière même de sa série. L'attitude paraît respectueuse à différents égards: en restant dans le format des cartes, les reproductions de Sherrie Levine sont naturellement plus petites que les œuvres originales, même si elle les place au centre de feuilles de papier plus grandes (ce qui pourrait également laisser penser qu'elle ne conteste pas l'institution qui englobe ces peintures célèbres). La technique de l'aquarelle, plus modeste que la peinture à l'huile, rappelle les peintres du dimanche qui n'osent dépasser le domaine de l'amateurisme. Le titre de chaque reproduction mentionne aussi le nom de l'artiste dont elle s'inspire comme si elle ne comptait pas prendre de liberté (*After Piet Mondrian*, *After Juan Gris*, etc.). La copie à partir de cartes postales peut évoquer une situation économique modeste. Enfin, la large sélection d'œuvres effectuée par l'artiste n'esquisse aucune logique, aucune recherche précise: l'appropriation ressemble plutôt à une tentative d'assimilation au travers des résultats qu'obtient une personne qui avance à tâtons et tente de construire son goût avec des œuvres dites de goût. C'est ainsi toute une esthétique de la modestie qui se déroule sous nos yeux au travers de cette série: *en reproduisant des tableaux reproduits* avec une grande fidélité, compensée cependant par une légère fébrilité, elle ennoblit avec une générosité discrète les cartes postales de musée en les traduisant par une pratique de l'aquarelle sensible où les tableaux sélectionnés par les musées, puis re-sélectionnés par l'artiste, apparaissent grâce à des couleurs et des traits tendres qui semblent autant célébrer les œuvres que les cartes postales. En décelant un discours ambigu entre le caractère intime de chaque

œuvre et le caractère formaté des cartes, mais aussi entre le caractère universel de chaque œuvre et l'aspect confidentiel des cartes, l'artiste commence à construire un discours non pas basé sur l'œuvre en carte postale mais sur les œuvres en cartes postales, en tant que parties d'une nouvelle œuvre personnelle. Comme si le regroupement des préférences, ainsi que leur reproduction à l'aquarelle, compensait la standardisation, à la façon d'un puzzle qui serait unique par les pièces, les assemblages et la présentation choisis. Les cartes ne vaudraient donc plus pour elles-mêmes mais avec d'autres et permettraient la création de différentes séries de l'intime, une compilation de citations qui s'inspirerait directement de l'esthétique des tourniquets. Un Frank Stella à côté d'un Andy Warhol, un Francis Picabia à côté d'un Joan Miró, sont autant d'associations qui ne nous surprennent pas dans une boutique muséale compte tenu du fait que leur rapprochement est lié par un merchandising calculé. Lorsqu'ils sont provoqués en dehors de ce cadre ils nous invitent automatiquement à imaginer l'histoire qui se cache derrière ces rapprochements. Pour qui? Par qui? Pourquoi? L'esprit divague et se surprend finalement à se demander s'il aurait fait les mêmes choix. L'émotion semble arriver par cette comparaison des préférences. Les grandes œuvres en cartes postales deviennent des touches de peinture aux teintes subtiles permettant de faire son œuvre: l'intimité revient par la multiplicité, aussi parce qu'elle se manifeste grâce à des techniques souples s'associant à des cartes postales qui reprennent des monuments picturaux rendus bien solides.

DE L'INSTALLATION À LA PERFORMANCE: LES CARTES POSTALES DE MUSÉES, SUPPORTS D'UN ART CONCEPTUEL SENSIBLE

Depuis les années 1990, Hans-Peter Feldman accroche de façon très rapprochée des cartes postales de musées selon différentes thématiques afin de créer des assemblages mouvants, empiriques, qui nous interpellent par un contraste dont l'étrangeté réside sûrement dans l'exposition de ce qui n'est pas censé être exposé mais qui reprend pourtant des choses qui l'ont largement été à travers le monde. Pour l'assemblage *Master Paintings* (1990), la carte de *La Naissance de Vénus* de Botticelli côtoie sur un même plan celle du *Repas de noce* de Brueghel l'Ancien entre d'autres travaux de maîtres italiens et flamands. L'assemblage, peu académique, parvient à nous donner l'envie de regarder ces œuvres pour ce qu'elles sont sans aucune pression, justement

parce que l'artiste a mis au centre de ces images un peu de sa spontanéité. Pour la pièce *Seated Women in Paintings* de 2008, la sensation d'intimité est toujours présente mais pour une raison encore différente: la centaine de cartes exposées représentant des peintures réalisées par des artistes aussi divers que célèbres (Edward Hopper, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Egon Schiele, Léonard de Vinci, Henri Matisse ou encore Tamara de Lempicka) évoquent ici difficilement un choix personnel mais l'unique sujet qui les relie, les femmes assises, parvient à donner à l'ensemble une aura humaine que chaque tableau possède en son sein mais qu'il perd lors de son édition en carte. L'effet confondant, accentué par le panneau en triptyque sur lequel elles sont punaisées pouvant s'ouvrir et se fermer comme un retable, invite à penser que l'artiste peut également profiter du caractère personnel *et* pluriel des cartes afin de rendre à un sujet pictural porté sur l'intime, le recueillement ou la douceur, toute sa force après sa multiplication: sa fragilité redevient perceptible par le fait que chaque œuvre s'efface comme le fait sa voisine au profit d'une douceur enveloppante et diffuse, rendue possible par la malléabilité du papier.

En prenant comme point de départ de son étude iconographique la relation que menait à développer la photographie envers les œuvres, notamment par des cadrages plus ou moins importants appuyant la décontextualisation amorcée par les musées, André Malraux affirmait en 1947 dans *Le Musée Imaginaire* que notre esthétique: « qui va souvent de l'ensemble au fragment, trouve dans la reproduction un incomparable auxiliaire¹. » Désormais, il semble que certains artistes ne tendent pas spécialement à prendre le chemin inverse, en allant des fragments à l'ensemble, mais profitent plutôt du principe fragmentaire pour élaborer des œuvres passagères, indécises, qui ne cherchent pas à échapper à la décontextualisation mais à l'appréhender, de façon humble, afin d'avoir la sensation d'un ensemble *provisoire*, comme un constat de perte contrebalancé par une volonté hésitante de recréer un tout. La filiation rompue par une lourde capitalisation imposant peut-être aux artistes d'adopter une posture similaire à celle du spectateur au travers non plus d'un ready-made assisté (c'est-à-dire l'exposition d'un objet du quotidien qui représente lui-même une œuvre d'art, pensons à la reproduction de la Joconde retravaillée par Marcel Duchamp *L.H.O.O.Q.*) mais d'une œuvre d'art assistée,

principe selon lequel chacun pourrait créer des sélections faisant œuvre et qui rapprocheraient ce qui s'était éloigné par des pratiques qui prônent le personnel grâce à un jeu avec des références connues de tous. Aucune vulgarisation, aucun élitisme, mais un partage de questionnements autour de ces objets et de leur place dans l'espace public. Que valent ces reproductions? Pourquoi ne les envoie-t-on jamais? Que veulent-elles dire de nous? Le travail de Jérôme Saint-Loubert Bié continue d'explorer ces questionnements au travers d'œuvres qui pensent en général la place des reproductions dans les réseaux artistiques. Invité en 2004 parmi d'autres artistes à participer à l'exposition *Mail-in Show* pour laquelle Jim Ovelmen ne présentait que des œuvres ayant passé la fente de la boîte aux lettres fixée sur la porte de la galerie, Jérôme Saint-Loubert Bié propose 14 cartes postales de musées modifiées par paires, comme un puzzle faisant correspondre les formes d'une œuvre A avec celle d'une œuvre B. Les résultats de ces opérations sont étrangement cohérents: *Three Flags* de Jasper Johns se marie avec une abstraction de Gerhard Richter, *Telephone* d'Ed Rucha est associé à un tableau de Robert Rauschenberg et l'on décèle une démarche qui relie la standardisation de l'art imposée par une fente de boîte aux lettres à celle imposée par le format des cartes postales. Comment être libre avec une contrainte si importante? Par ces concordances aléatoires, l'artiste nous invite à observer l'homogénéisation des formes comme la constitution d'une base de données qui se veut suffisante à l'expression de soi, justement parce qu'elle se présente comme un vœu d'universalité. Ainsi, quelle que soit la contrainte, chaque sélection sera la bonne et pour faire œuvre à nouveau, il suffit simplement de sélectionner à l'instinct quelques cartes d'œuvres. Même format, même nature, tout est possible et il suffit de laisser libre cours à ses envies, ses caprices, ses idées plus ou moins justifiées d'associations afin d'offrir un fragment de soi parmi ceux des autres et entreprendre de cette façon une œuvre, artistique parce qu'elle sera à la fois universelle et personnelle, en gommant la frontière entre les spectateurs et les artistes qui deviennent eux-mêmes spectateurs de leur propre histoire.

« Sa main obéit... elle plonge dans la poche intérieure de son veston et en sort... comme il est naturel, comme il se doit quand on reçoit chez soi des amis charmants qui s'intéressent à ces choses-là... "Ce Courbet... je ne sais pas si vous le connaissez? Admirable, n'est-il pas vrai?"² » Il semble que l'art lit aujourd'hui le texte de

1. André Malraux, *Le Musée Imaginaire* [1947], Paris, Gallimard, 1996, p. 120.

2. Sarraute, *Les Fruits d'or*, op. cit., p. 23.

Fig. 2: Aurélien Froment, *Théâtre de poche*, (détail) 2007, projection vidéo HD, 12 min.

Nathalie Sarraute avec un regard embarrassé. Serait-ce vraiment du snobisme que de partager son goût de l'art par l'image ? Est-ce un code social ou personnel ? Dans tous les cas, l'exposition de plusieurs cartes au même moment paraît être une solution convaincante à ces problématiques. Comme en 2015, lorsque Marcel Broodthaers présente à la Monnaie de Paris une reconstitution de son musée fictif, le *Musée d'Art Moderne – Département des Aigles*, dont il ouvre la première section consacrée au XIX^e siècle chez lui en 1968 et qui se composait alors d'un projecteur de diapositives s'affichant sur le côté d'une caisse en bois servant au transport d'œuvres et de cartes postales représentant des classiques de cette période symbole de l'académisme, avec des œuvres d'Ingres (nous retrouvons ainsi *Ceïpe explique l'énigme du Sphinx*, *Le Bain turc*, *La Grande Odalisque*, *La Source*) ou de David (notamment par *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* et le *Portrait de Madame Récamier*). Autoproclamé directeur de ce vrai/faux musée comme dans une pirouette qui déjouerait

l'autorité des institutions muséales, il n'est pas étonnant que l'artiste ait décidé d'ouvrir premièrement cet espace là où il vivait. Alors que Gustave Courbet organisait ses propres expositions personnelles en signe de liberté, Marcel Broodthaers crée ses propres expositions, personnelles par les œuvres des autres, afin de la conserver : les tableaux célèbres de l'histoire de l'art s'émancipent des musées et se plient une nouvelle fois au désordre privé afin de se placer dans un espace intermédiaire. Ni œuvres ni objets ordinaires, les cartes de musées sont exposées ainsi mais elles pourraient l'être autrement, ou pas du tout. Elles dessinent plutôt un espace où artistes et spectateurs seraient des curateurs du même niveau, profitant des créations institutionnalisées pour recréer un dialogue rompu, grâce à une reproduction qui n'en est pas une ou qui a perdu de son autorité par son statut d'objet populaire, comme une projection sur une vulgaire caisse en bois. D'une façon ou d'une autre, l'usage des cartes postales de musée dévoile toujours une remise en question de l'œuvre d'art, non pas comme une rupture dans



le flux quotidien, puisque l'usage de ces produits dérivés indique une volonté persistante de s'appuyer sur leur caractère exceptionnel, inné ou acquis, mais comme un objet universel.

DU MUSÉE UNIVERSEL AU MUSÉE PERSONNEL

Tout l'enjeu est de savoir si cette universalité nous concerne en tant qu'individu. Spectateurs et artistes se retrouvent finalement à se poser des questions similaires qui ne peuvent se solutionner que par la création, c'est-à-dire par la recréation des œuvres qui ont été mises à portée de mains grâce ou à cause d'une institutionnalisation surhumaine. Dans ce cas précis, l'artiste contemporain se révèle être encore celui qui ose partager avec l'autre l'expérience secrète. Pour cela, il crée un musée personnel, enjambe de fait la barrière institutionnelle critiquée par Alain Darbel et Pierre Bourdieu et la rencontre esthétique redevient possible puisqu'il ou elle efface justement tout le folklore de la distinction. L'identification et les émotions reviennent, mais si ces caractéristiques définissent l'expérience esthétique populaire selon les sociologues, nous constatons que les œuvres associées à la supériorité bourgeoise restent, même après avoir été débarrassée de cette influence. La lecture formaliste qui s'est appliquée à l'ensemble de l'histoire de l'art durant le ^{xx}e siècle perd bien de sa force au cours de cette opération mais la puissance des *classiques* des musées qu'elle a analysée ne faiblit pas, chacun percevant leur qualité intrinsèque et fondamentalement insondable qu'il serait nécessaire de conserver. Soulignons bien le fait que l'œuvre d'art reproduite en carte postale n'est jamais réactualisée en tant que telle par ces pratiques, c'est plutôt la multiplicité créée par les machines de la communication culturelle, qui permet de créer une œuvre nouvelle grâce à des combinaisons intimes pour replacer l'individu en leur centre. Elles apparaissent ainsi comme des respirations dans le paysage artistique où l'artiste peut recentrer son ambition, retendre un lien entre l'art et le public malgré une addition de filtres encore récente entre les deux parties. Personnelles et universelles, les œuvres qui résultent de ces démarches semblent toutefois l'être autant par la pratique que par les œuvres qu'elles mettent à contribution, comme si elles n'appartenaient véritablement à aucune réalité artistique.

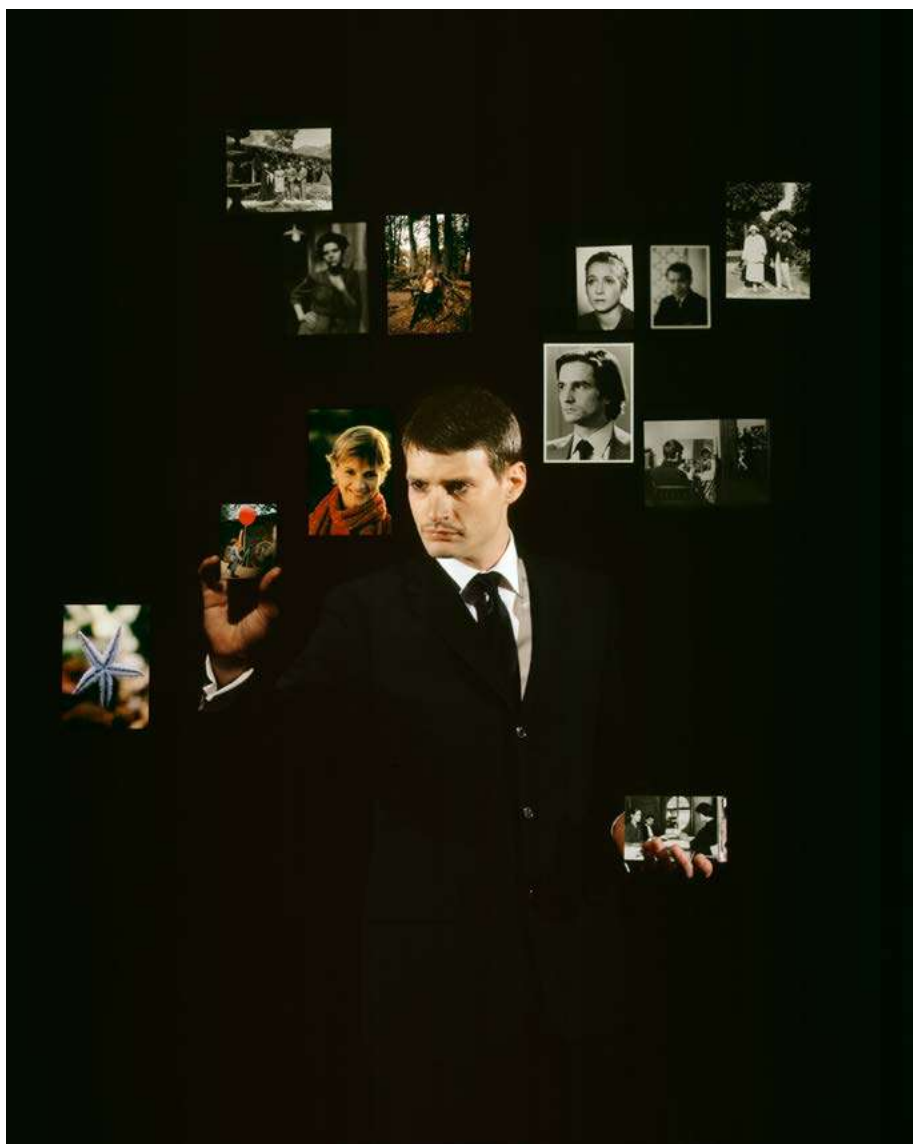
Le *Théâtre de poche* d'Aurélien Froment (2008) offre à ce sujet une illustration efficace : au travers d'une vidéo,

l'œuvre laisse apercevoir un magicien évoluer au sein d'un étrange espace plongé dans l'obscurité et dont les seuls repères résident dans les photos et les cartes postales qu'il dispose sur deux plaques transparentes placées devant et derrière lui. Sans être véritablement un tableau, une sculpture, une installation, un film ou une performance (un tour de magie ?), l'œuvre trouve sa force dans une volonté de présenter le processus d'élaboration de l'art plutôt que son résultat. Fort de son *imprécision*, le *Théâtre de poche* se présente comme une œuvre en cours où l'on prend plaisir à observer un magicien, ou l'âme artiste, en train de créer. C'est ainsi que des cartes postales d'œuvres se mêlent à d'autres images, plus ou moins prosaïques, pour révéler de fait le caractère intime du travail esthétique : durant son développement, nous y trouvons l'histoire de l'art, bien sûr, mais aussi le quotidien avec lequel elle se mélange et se désassemble. Par ailleurs, le magicien peut sembler quelquefois écouter nos suggestions en les tournant, en les rapprochant, en les essayant, en les supprimant. On comprend alors que l'empirisme va de pair avec l'usage de la mémoire et que, dans ce sens, la sélection et l'usage d'œuvres institutionnalisées reflètent autant notre personnalité que son conditionnement. De plus, l'artiste/magicien déstabilise la notion de génie en soulignant peut-être le fait qu'avant le développement de la force surhumaine des industries culturelles, les références artistiques s'imposent toujours au fondement de l'acte créatif. Comme les autres artistes cités ici, Aurélien Froment tenterait de remettre de la fraîcheur dans la pratique de l'art malgré le formatage ambiant. Une façon contemporaine d'y parvenir serait de citer directement les images qui peuvent l'en empêcher en assumant pleinement le fait qu'entre l'inspiration et la consommation peuvent désormais se glisser quelques inconnues, continuellement (fig. 1, 2 et 3).

Ainsi, des œuvres de Sherrie Levine à celles de Hans-Peter Feldman, la curation n'est pas exactement ce qui fait art, puisque les œuvres réutilisées s'y présentent à la fois comme des reproductions et des produits dérivés ; ces travaux ne sauraient toutefois totalement se passer de leurs forces respectives. Plus précisément, les pièces que nous venons d'évoquer tirent leur pertinence dans l'instauration d'un dialogue nécessaire entre le public, les œuvres mais aussi la boutique ou plus largement la commercialisation de masse de l'art qui tend aujourd'hui à étendre toujours plus son discours. Les artistes contemporains révèlent alors leur devoir de se préoccuper autant de leur œuvre que du paradigme dans lequel il l'insère et

dont ils sont victimes comme les spectateurs, d'abord en tant que spectateurs eux-mêmes mais aussi en tant qu'acteurs de ce monde. Peuvent-ils échapper à cette histoire ? Afin de répondre à cette question, l'œuvre se transforme une nouvelle fois pour recréer le dialogue dans ce contexte inconnu. Par l'exposition d'une collection cachée, la liberté revient dans notre lecture du passé de l'art mais aussi dans la pratique. Le caractère instable de ces pratiques qui se révèle au travers de ces reprises soutiendrait sans aucun doute leur caractère artistique, au pluriel comme au singulier et prouverait par leur qualité que le geste créatif s'inscrit toujours dans une tradition de la spontanéité pour laquelle la réflexivité de l'art est avant tout à voir comme une main tendue vers le public, conciliable avec l'émotion, plutôt que comme un conceptualisme hermétique. Par l'utilisation de cartes

postales d'œuvres célèbres, la façon de procéder est sans doute littérale mais elle est une réponse adaptée à la littéralité des industries culturelles et à leur emprise.



CARTES POSTALES DE MAISONS D'ÉCRIVAINS: DE LA CARTE TIMBRÉE À INSTAGRAM (XIX^E-XXI^E SIÈCLES)

MARIE-CLÉMENCE RÉGNIER

La carte postale occupe un rôle non négligeable dans la « crypte à ciel ouvert¹ » que la III^e République a sanctuarisée autour des gloires nationales. La carte postale de maison d'écrivain figure parmi les morceaux « choisis² » du patrimoine français pour célébrer les riches heures d'une « nation littéraire³ ». Au sein des « cartes postales littéraires », la catégorie étudiée arrive après les cartes postales de portraits d'écrivains, bien plus nombreuses et plus connues, et les cartes-citations, formant une anthologie miniature composée de maximes de vie et de phrases bien senties. La carte postale de maison d'écrivain remplit une fonction commémorative et testimoniale, mais aussi touristique qui n'exclut pas une dimension culturelle par ailleurs : le pèlerin peut ramener chez lui une image-souvenir qui représente le sanctuaire. Ces cartes postales ancrent un peu plus les lieux dans l'ère de la reproductibilité technique et industrielle au sein du bazar de la gloire débordant d'objets iconophores représentant l'Écrivain, son œuvre ou des éléments identificatoires de nature métonymique, comme la maison. « Objet infâme » (en raison de son caractère industriel, bon marché, clichéique...) figurant un lieu sacralisé, la carte postale paraît pourtant à première vue contrevenir au rang d'icône nationale que le régime républicain lui aurait prêté aux côtés d'autres objets « insignes⁴ ».

1. Jacques Derrida, *La Carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, [1980] 2014, p. 241.

2. Sébastien Lapaque, *Théorie de la carte postale*, Arles, Actes Sud, p. 3, 46 et 50.

3. Priscilla Parkhurst Ferguson, *La France, nation littéraire*, trad. de l'anglais par Rossano Rosi, Bruxelles, Labor, 1991.

4. Marie-Ève Thérenty et Adeline Wrona (dir.), *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2019.

Ces éléments ne vont pas sans soulever la question des représentations et des usages relatifs aux cartes postales, renvoyés à une chronologie linéaire conduisant de l'engouement pour cet objet, hier, à sa désuétude, aujourd'hui. Si une telle tendance s'observe dans les grandes lignes, le terrain d'enquête choisi invite pourtant à nuancer fortement cette manière d'appréhender les choses en considérant, par exemple, les critiques qui se font jour pendant le soi-disant « âge d'or » de la carte postale d'une part, mais aussi sa « résistance¹ », ses redéploiements, sa transmédiatisation² dans la société contemporaine d'autre part : on interrogera pour ce faire la fortune de cartes adressées et figurant des maisons et des auteurs patrimonialisés au XIX^e siècle, de cette époque à nos jours : il s'agit là de références culturelles partagées qui confèrent un sentiment d'appartenance communautaire. C'est donc un tour d'horizon exploratoire, à la fois dans le temps et dans l'espace national, que l'on s'appliquera à esquisser en prêtant notamment attention au rapport de continuité entre cartes postales tangibles et posts illustrés sur deux réseaux sociaux qui leur sont couramment associés en raison notamment de leur dimension esthétique et visuelle : Pinterest et, surtout, Instagram³.

On s'interrogera ainsi sur les représentations discursives et iconographiques de la maison d'écrivain et sa capacité à « faire image ». La « maison d'écrivain » génère en effet des imaginaires et des imageries qui illustrent une mythologie nationale⁴ étroitement liée à la valorisation de la France des petites patries⁵ autour de lieux hétérotopiques⁶. Dans l'optique adoptée par Raphaële Bertho⁷,

1. Lapaque, *op. cit.*, p. 24 et 54.

2. Désigne le mécanisme de traduction d'un message qu'implique un changement de support (médium).

3. Laura Legrand, « Instagram, simple carte postale ou nouveau guide de voyage ? », *Mediafactory*, Audencia.com, 13 février 2019, [en ligne]; Johan Bescond, « Comment Instagram inspire nos vacances ? », *Ouest-France.fr*, 7 mai 2019, [en ligne]; Rédaction, « Cet été, Easyjet transforme vos photos Instagram en cartes postales », *J'ai un pote dans la com*, 15 juillet 2019, [en ligne], sauf mention contraire, tous les comptes mentionnés ont été consultés le 29 janvier 2022.

4. Marie-Clémence Régnier, « Vies encloses, demeures écloses : le grand écrivain français en sa maison-musée », thèse de doctorat à paraître (Rennes, PUR, 2022).

5. Anne-Marie Thiesse, *Ils apprenaient la France : l'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France », 1997, et *Faire les Français : quelle identité nationale ?*, Paris, Stock, 2010.

6. Michel Foucault, « Des espaces autres » [conférence de 1967], *Dits et écrits (1954-1988)*, 1980-1988, vol. 4, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762. Voir aussi *Le corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*, Paris, éditions Lignes, 2009.

7. Raphaële Bertho, « L'injonction paysagère », 3 novembre 2011, *Territoire des images, Carnet de recherches visuelles*, [en ligne], consulté le

l'image de carte postale serait même une image stéréotypée et idéalisée, touristique par excellence. Partant, on s'emploiera à cerner le statut et la place de la carte postale dans ces imaginaires et ces imageries par la mise en perspective de cartes postales tangibles avec des cartes postales « de mots ». Ces cartes reposeraient – telle est l'hypothèse de départ formulée du moins – sur une manière de voir les monuments, teintée d'une certaine idéologie, là encore à questionner. Il conviendra dès lors de considérer la carte postale comme un outil de correspondance, mais aussi comme un instrument d'optique (normatif), un prisme qui (en)cadrerait notre regard sur ces lieux.

LE PITTORESQUE, PUISSANT VECTEUR ICONOGRAPHIQUE DE VALORISATION DES MAISONS D'ÉCRIVAINS

Le pittoresque constitue un puissant vecteur de valorisation des maisons d'écrivains depuis le XVIII^e siècle, dans le sillage des « rêveries » que les promeneurs solitaires, puis les (groupes de) touristes nourrissent autour de ces demeures fantasmées⁸. Malgré une certaine variété de scénarios et de décors, on retrouve très fréquemment, dans l'iconographie et le discours, des traits définitoires convergents qui composent un tableau idyllique des lieux, à savoir un paysage naturel dans lequel la maison s'insère harmonieusement pour former une vue pittoresque, précisément digne d'être (dé-)peinte, au sens étymologique du terme. Dès lors, les cartes postales héritent d'une tradition esthétique qui associe étroitement la maison d'écrivain au pittoresque et à une pratique picturale et discursive qui se revendiquent comme tels. Ainsi, lorsque les visiteurs découvrent la maison de campagne de Corneille à la fin du XIX^e siècle par exemple, nombre d'entre eux se réjouissent de découvrir le charme pittoresque des lieux, qui valorise l'architecture régionale néo-normande⁹ : ils sont vraisemblablement influencés

29 janvier 2022; Marie-Ève Bouillon, « La carte postale », dans Pierre Singaravélou et Sylvain Venayre (dir.), *Le Magasin du Monde, la mondialisation par les objets du XVIII^e siècle à nos jours*, *op. cit.*, p. 232-236.

8. Marie-Clémence Régnier, « Aspects du "pittoresque" dans le processus de patrimonialisation des maisons des écrivains : le cas des maisons de Pierre Corneille dans *L'Hermite en province* et les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France (1804-1829)* », *Cahiers d'Études nudiéristes*, 2018-1, n° 5, p. 155-169.

9. Marie-Clémence Régnier, « Appropriations littérales et littéraires de Pierre Corneille en sa maison de Petit-Couronne : l'exemple du livre d'or du musée » dans Myriam Dufour-Maître (dir.), *Appropriations de Corneille*, Publications numériques du CÉRÉdl, « Actes de colloques et journées d'étude », n° 24, 2020, [en ligne], consulté le 27 février 2022.

Fig. 1 : Carte postale figurant la maison de villégiature de Corneille au côté du blason de Rouen, Petit-Couronne, 1908.

par le répertoire d'images d'Épinal caractérisant la Normandie (bois, plaines, clos, pommiers, Seine...) que manie allègrement le conservateur du musée, Charles Maillet du Boullay¹.

Descriptions et illustrations ne cessent par la suite de valoriser ce microcosme pittoresque aux allures de « vignette » édifiante, comme c'est le cas, littéralement, dans les vignettes miniatures qui ornent les ouvrages d'apparat, puis les cartes postales consacrés aux festivités commémoratives célébrant Corneille en 1884, puis en 1906 (fig. 1). Aussi l'image de carte postale hérite-t-elle des descriptions et des récits viatiques, des illustrations correspondantes, mais également des articles de presse – reportages *in situ* en tête –, des notices, des guides touristiques, comme des biographies et des cartes illustrées qui prennent forme tout au long du XIX^e siècle; les manuels scolaires relaient aussi ces images auprès des élèves pour enraciner ces icônes du canon scolaire. Dans l'économie de cette iconographie et de cette littérature,

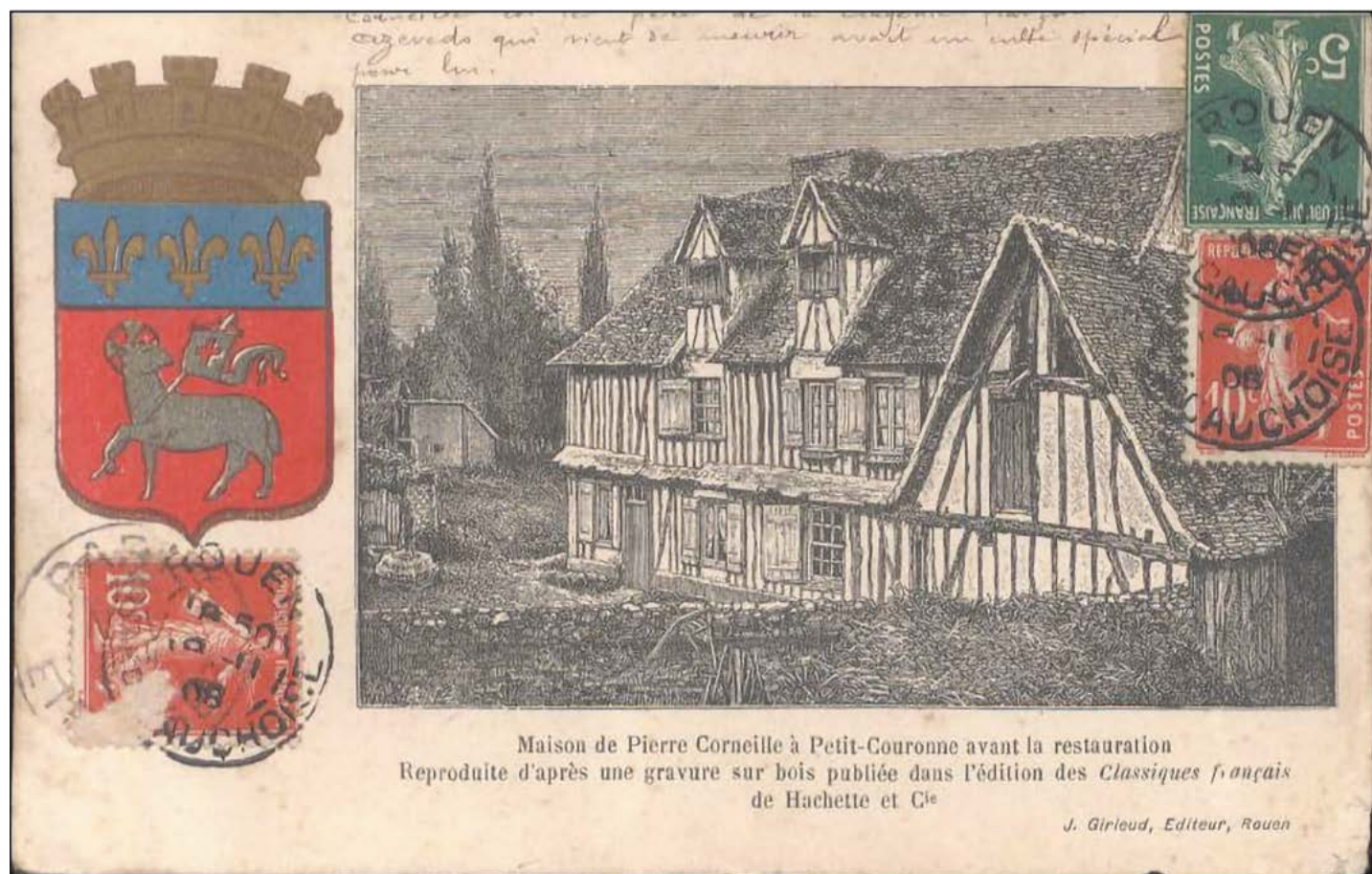
1. Charles Maillet du Boullay, *La Maison de Pierre Corneille au Petit-Couronne*, Rouen, Augé, 1884, p. 1-2.

les représentations des écrivains à domicile *et* de leur domicile occupent une place croissante que l'apparition, puis le succès de la carte postale impose à une plus large échelle au point de cristalliser ces imaginaires et ces imageries du territoire: « la carte postale n'est donc pas une représentation du territoire mais l'illustration d'une certaine perception de ce territoire² ».

« Charmant », « joli »... autant d'adjectifs pour caractériser cette expérience du pittoresque comme en témoigne le texte rédigé au dos d'une carte postale figurant la maison mortuaire de Victor Hugo, à Paris³. De fait, l'essor de la carte postale accompagne l'affirmation des petites patries et d'un tourisme de masse sur lesquels le régime républicain fonde ses assises, alors même que les charmes champêtres de ces paysages s'étiolent face à l'urbanisation du pays: nombre de cartes postales ont ainsi à charge de préserver le souvenir de paysages menacés, à l'instar de la campagne conduite par le

2. Bertho, *op. cit.*

3. Voir Lebrecht Music & Arts, « Portrait de Victor Hugo », Alamy Banque d'images, [n.d.], [en ligne].



photographe Atget, à Paris, qui s'intéresse à la pittoresque rue Berton sur laquelle donne la maison de Balzac (fig. 2). Les maisons d'écrivains, par leur valeur patrimoniale, trouvent là leur place dans le *roman national* au début du xx^e siècle. Ainsi l'enseignement de l'histoire littéraire et des auteurs devient-il un puissant vecteur d'éducation des esprits à cette manière de considérer les monuments de l'intimité des gloires littéraires. Le lansonisme (« l'homme, sa vie, son œuvre »), qui s'impose alors dans les études littéraires, constitue à cet égard un réel facteur de développement de l'intérêt des contempo-

rains pour les lieux de vie des grands écrivains, ce dont rendent compte les notices biographiques illustrées, précisément, de cartes postales (fig. 3). Inversement, celles-ci affichent parfois une citation qui convoque le génie littéraire des lieux, comme dans les manuels scolaires et les anthologies (fig. 4).

Le marché de la carte postale figurant les maisons d'écrivains, apparu à la fin du xix^e siècle, se déploie ainsi dans l'Entre-deux-guerres pour reprendre de la vigueur après-guerre, quand il s'agira de reconstruire le sentiment



d'appartenance nationale, avant le chant du cygne des années 1990, période d'engouement pour les « lieux de mémoire » (Pierre Nora).

Si les extérieurs des maisons suscitent un réel intérêt, les intérieurs ne sont pas négligés pour autant : les progrès techniques permettent progressivement de valoriser, grâce à de dramatiques clairs-obscurs, puis en couleurs, les mises en scène¹ muséographiques, souvent convenues, qui donnent à voir l'intimité du génie littéraire, la plupart du temps dans un cabinet de travail où sont rassemblés les emblèmes de l'écriture (fauteuil, bureau, plume, papier, livre...)². La carte postale se fait, sous ces différents angles, « invitation au voyage », soit à un « ailleurs » géographique, soit à un « ailleurs » temporel, ou bien encore au territoire imaginaire de la littérature. On comprend alors la rêverie nostalgique de Sébastien Lapaque qui, dans *Théorie de la carte postale*, songe aux contrées lointaines imaginées par Paul-Jean Toulet, « poète à cartes postales³ » dans son œuvre face à sa maison natale, à Pau, monument tristounet assez peu attrayant de prime abord⁴.

NOM D'AUTEUR, ICONOGRAPHIE DE LA MAISON : LA CARTE POSTALE COMME DISPOSITIF D'IDENTIFICATION

Le dispositif icono-textuel de la carte postale favorise par conséquent le processus d'identification et de naturalisation du lien qui unit, au travers de toponymes, un écrivain à un lieu, et inversement, en associant l'image de ce lieu, à un portrait mais aussi au nom d'auteur. Cette identification n'est pas sans poser question, notamment dans le cas où le lien établi avec l'auteur s'avère sinon faux, du moins inexact. L'exemple de deux cartes postales (fig. 5 et 6) figurant une maison où a séjourné Hugo dans la station balnéaire de Veules-les-Roses est significatif de ce point de vue : la première légende l'image de la maison désignée « Maison de Victor Hugo ». L'emploi de la préposition « de » suggère que la maison appartient à l'écrivain, du moins qu'il entretient un lien intime avec elle. En vérité, Hugo n'a fait que séjourner chez son propriétaire, Paul Meurice. La seconde carte est plus

intéressante encore puisque la légende affiche un tiret qui désigne la bâtisse comme un lieu-dit : la « Maison Victor-Hugo ». Les commanditaires de l'image ou ses fabricants n'auraient-ils pas cherché là à attirer les visiteurs à Veules, dont le nom même a justement été modifié à la fin du XIX^e siècle pour faire plus pittoresque (de « Veules-en-Caux » à « Veules-les-Roses ») ?

Dans ce cas, la légende de l'image s'entend au double sens du terme : car si la fabrique du toponyme hugolien ne repose pas à proprement parler sur un mensonge mystificateur, elle n'en constitue pas moins sur un abus de langage trompeur. La toponymie relevée dans les deux cartes évoquées recompose l'histoire du lieu, éclipçant P. Meurice au profit de V. Hugo. L'« image de carte postale » expose ainsi le monument en façade : elle est le résultat d'un ensemble de mécanismes d'appropriations des lieux au terme duquel un spectacle (aguicheur) affleure à la surface de l'image. Cet exemple est d'autant plus révélateur qu'il se rapporte à la Normandie, terre d'élection du pittoresque en France⁵.

LA CARTE POSTALE SOUS LES FEUX DE LA CRITIQUE

Rien d'étonnant alors à ce que l'image de carte postale, jugée artificielle, ait fait l'objet de critiques iconoclastes dès la patrimonialisation des lieux et leur reconnaissance publique. Deux autres cas d'étude normands en témoignent.

Quoique sensible à la poésie des lieux qu'il oppose au monde moderne industrialisé, l'érudit rouennais Edmond Spalikowski dénonce le caractère théâtral de la reconstruction dont a fait l'objet la maison de villégiature de Corneille : il regrette que la « ferme du poète » soit devenue une « bourgeoise endimanchée qui, pour oublier son humilité, a laissé ses accessoires de travail, [...] ne réservant au fond du potager que le four dont elle n'a point à rougir⁶ ». Or c'est précisément ce décor légendaire, qui fait « cliché », que les cartes postales donnent à voir dans les temps qui suivent l'ouverture d'un musée aux visiteurs. À quelques kilomètres de là, chez Flaubert, l'artifice est encore plus net : le Pavillon de Croisset n'a pas été un lieu d'écriture pour le romancier, pas plus que

1. Émilie Flon, *Les Mises en scène du patrimoine : savoir, fiction et médiation*, Cachan, Hermès science/Lavoisier, coll. « Communication, médiation et construits sociaux », 2012.

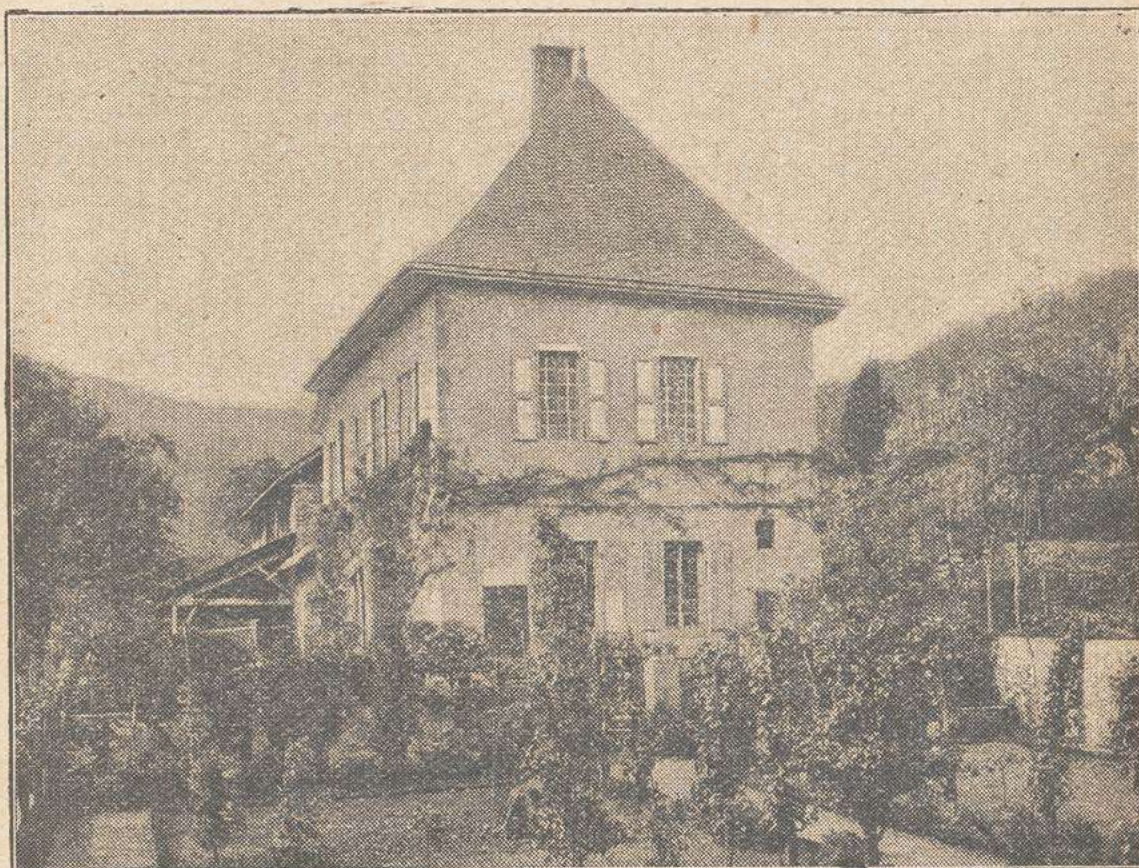
2. Par exemple, [anonyme], parismuseescollections.paris.fr, [n.d.], [en ligne], consulté le 27 février 2022.

3. Lapaque, *op. cit.*, p. 51 et suiv.

4. *Ibid.*, p. 48.

5. François Guillet, « Quête du pittoresque et constitution d'une image régionale. L'exemple de la Normandie », dans Jean-Pierre Lethuillier et Odile Parsis-Barubé (dir.), *Le Pittoresque. Métamorphoses d'une quête dans l'Europe moderne et contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2012, p. 149-166 : p. 149.

6. *Ibid.*



Phot. Neurdein.

LES CHARMETTES.

« Dans l'endroit où la gorge se resserre comme pour se fermer tout à fait au passant, une terrasse en pierres sauvages et mal jointes porte la maison de Mme de Warens. C'est un petit cube de pierres grises... » (Lamartine, Raphaël).

*Ici commence le court bonheur de ma vie.
Ici viennent les paisibles mais rapides
moments qui m'ont donné le droit de dire que
j'ai vécu.*
J.-J. ROUSSEAU.



7 CHAMBÉRY. — Les Charmettes. — Habitation de J.-J. Rousseau et de Madame de Varens. — ND

27 Août 1901
maison au l'on à cyphre au soir Ma chère Moma



Nous conti-
nuons à faire
un bon voyage.
Hier au soir nous
avons dansé jus-
qu'à minuit
faisant, nous avons
bien ri tu sais

VEULES-LES-ROSES — Maison de Victor Hugo

Demain nous partons à 6h $\frac{1}{2}$ du matin en voiture
pour Dieppe et le Griefort et nous revenons coucher à
Veules. Embrasse tout le monde pour moi et figne
donner plus gros baisers La fille Blanche



l'allée de tilleuls alentour [imitée] de celle d'hier où [des étiquettes], affichent une des *légendes* suivantes: « Allée de Tilleuls où Flaubert soumettait son style à l'épreuve de la récitation [...] »¹.

Hautement évocatrices alors, les cartes postales que le conservateur du musée, Georges Auguste Le Roy, commande et fait paraître dans la presse régionale: toutes mettent en scène l'allée de Tilleuls qui entoure le pavillon de jardin des Flaubert, unique vestige préservé de la destruction de la propriété. Au sein des cartes postales figurant Croisset plus largement, il en est une qui spectacularise la légende dorée des lieux, non pas justement sous la forme d'une photographie qui témoignerait de *ce qui a été*² (l'auteur de *Bouvard et Pécuchet* est décédé avant l'essor des photoreportages à domicile), mais un portrait situé, dessiné, qui représente une visite à l'écrivain normand, dans le décor paisible de son jardin³. Toutefois, le modèle de l'ermitage flaubertien ne prend pas forme avec la carte postale, mais du vivant de l'auteur et sous la plume de ses pairs en littérature, notamment sous celle de Maupassant. Ce dernier n'a-t-il pas écrit: « Il n'existait pas peut-être en France une *demeure plus littéraire* et plus séduisante *pour un écrivain*⁴ »? Le paysage de Croisset se banalise dans tous les cas à la fin du XIX^e siècle à force d'être reproduit, ses contours simplifiés. Dans son *Journal*, Edmond de Goncourt fait part de sa méfiance à l'égard d'un sentiment d'admiration qu'il sait motivé par le caractère stéréotypé du paysage, tel un « fond de théâtre » avec « ce parc en espalier; cette longue allée-terrasse en plein midi, cette allée péripatéticienne, [qui] en font un *vrai logis d'homme de lettres*⁵ ». Progressivement, la représentation de la maison glisse vers le *lieu commun*, phénomène qu'amplifient certaines images de carte

postale, lesquelles contribuent à fixer et à simplifier un peu plus les représentations des lieux⁶.

Aussi stéréotypé soit-il, le spectacle de la maison d'écrivain sur carte postale n'entame pas nécessairement sa dimension sacrée. En ce sens, la carte postale peut jouer un rôle d'icône et prendre place sur un mur ou sur une étagère aux allures d'« autel ». Telle est l'une des interprétations que l'on peut avancer pour rendre compte de l'installation conçue par l'écrivaine et plasticienne Clémentine Mélois, à l'occasion d'une exposition consacrée à Jean Giono par le Mucem⁷.

Dans un espace exigu transitoire, C. Mélois a aménagé ce qui s'apparente à un « cabinet d'amateur ». L'artiste opère par ce geste un clin d'œil à la tradition fétichiste qui entoure les maisons d'écrivains: en accord avec la commissaire de l'exposition, Emmanuelle Lambert, qui ne voulait pas reconstituer « Le Paradou » de Giono, à Manosque, C. Mélois évoque les lieux de façon détournée. La pièce inventée rappelle la bibliothèque personnelle de l'écrivain à demeure: les faux Pléiade, reconnaissables à leur couverture factice, figurent les lectures de l'auteur et son bureau, par métonymie. Or, parmi les objets hétéroclites rassemblés (buste, bibelots...), une carte postale, comme perdue au milieu de cet assemblage de « monuments » littéraires, se démarque: une vraie carte postale figurant Manosque et... la maison de Giono. La présence de cette carte évoque de prime abord la tradition scénographique des expositions consacrées à des écrivains dans lesquelles l'iconographie de leurs maisons réifie et donne à voir la biographie d'auteur⁸. Mais, insignifiante à première vue tant du point de vue du choix du support que de son emplacement (en hauteur) dans le dispositif artistique, la représentation de la maison *paraît* invisibilisée. La carte postale convoque enfin le souvenir des musées sentimentaux, « autels-mémoriaux » qu'un individu consacre à ses *dieux lares*: ainsi de celui que Mallarmé, par exemple, érige, rue de Rome, à Baudelaire,

1. René Descharmes, « Le Musée Gustave Flaubert », Supplément littéraire du dimanche, *Le Figaro*, 1^{er} juillet 1911.

2. « La Photographie ne remémore pas le passé, elle atteste que cela que je vois, "ça a été" »: Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 129.

3. Gustave Flaubert à Croisset. Coll. BM de Rouen. Photo: Th. Ascencio-Parvy (Est., atlas 43, carton 1, chemise 11, pièce 11): [en ligne], consulté le 27 février 2022.

4. Guy de Maupassant, « Flaubert et sa maison », *Supplément du Gil Blas*, 24 novembre 1890, dans *Chroniques. Textes choisis, présentés et annotés par Henri Mitterand*, Paris, Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2008, p. 1292. Nous soulignons.

5. Edmond de Goncourt, « Dimanche de Pâques, 28 mars [1880] », *Journal des Goncourt: mémoires de la vie littéraire*, 2e série, vol. 3 (1878-1884), Paris, Bibliothèque G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, VIII, p. 109.

6. Ruth Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1991, p. 24, 25, 33 et 103.

7. Clémentine Mélois, « Un cabinet d'amateur », exposition Giono, 29 octobre 2019-17 février 2020, comm. Emmanuelle Lambert, détail (en haut à droite) scénographie de Pascal Rodriguez, image: Francois Deladerrière, Marseille, Mucem, 2019, [en ligne].

8. Marie-Clémence Régner, « Le Musée de la Littérature de 1937, lieu de transmission de l'histoire littéraire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, « Le pari du babil. Parler pour ne rien dire au siècle des Lumières », n° 2, 2020-2, p. 451-471.

convoqué sous la forme d'un portrait photographique¹. L'installation cacophonique de C. Mélois court-circuite sans doute la charge sacrée, sacramentelle même, d'une telle démarche au moyen d'un fétiche industriel, touristique, miniature, bon marché et cliché qui perturbe axiologiquement les représentations et les usages en vigueur dans le « sacre de l'écrivain² ».

L'entreprise de l'artiste, satirique, du moins ironique à l'égard du genre et du rite de la « visite à l'écrivain³ », relève de l'hybridité des codes, des représentations, des médias, des discours propres aux appropriations contemporaines du patrimoine. Elle remet en perspective la place de la carte postale dans l'économie de la « machine à gloire⁴ » et des usages afférents, et, par le choix de ce support, interroge leur pérennité, leur légitimité, leur valeur : C. Mélois rappelle que la carte postale est un médium du culte de l'écrivain, un vestige et une pièce de collection qui parle au visiteur contemporain, tout en arborant une matérialité de moins en moins présente dans notre quotidien. En effet, si la carte postale interpelle certainement le visiteur qui repère là un objet qu'il peut lui-même faire sien s'il allait, justement, à Manosque, bien des visiteurs, désireux de partager ce souvenir, n'opteraient-ils pas plutôt pour un MMS ? Pour un « post » partagé sur les réseaux sociaux ? C'est probablement le cas des jeunes générations et d'autres publics, aimantés par les collections de clichés et leur(s) communauté(s) sur la Toile.

IMAGES DE LA MAISON DE GEORGE SAND : HÉRITAGE ET PROLONGEMENTS DE LA CARTE POSTALE SUR INSTAGRAM

Si la carte postale se maintient dans le monde contemporain, les réseaux sociaux participent de sa fragilisation en tant que telle, même s'ils assurent, dans une certaine mesure, sa pérennité, son actualisation, mais aussi sa transformation au prisme d'un processus de transmédiation. Les posts Instagram, notamment, reposent en effet sur un dispositif icono-textuel (image légendée *a minima*)

adressé. Cependant, l'envoi se fait moins à un destinataire précis qu'à un ensemble d'abonnés, anonymes ou non, qui relaient le message, se l'appropriant éventuellement au passage. Ces pratiques induisent en effet une certaine socialisation. De nombreux sites touristiques (musées, collectivités territoriales⁵...) utilisent les influenceurs, les sites d'actualités (littéraires ou autres)⁶, des re-posts d'amateurs ou de professionnels (photographes plasticiens⁷...) comme intermédiaires pour diffuser leurs « posts carte postale », attrayants, pour vanter une programmation culturelle, des aménagements et des expériences de visite valorisants⁸. L'emploi et le réemploi d'un *hashtag*, telle une étiquette, et d'autres mots-clés⁹, garantissent l'entretien et l'expansion des communautés impliquées, mais aussi l'identification de l'image partagée, avec la légende, enrichie elle aussi par la *story* qu'il est possible de rédiger par ailleurs. On note néanmoins que ces textes d'escorte font face à l'image, comme un commentaire rédigé dans les marges d'une page, et qu'ils s'appréhendent comme un tout. Parfois un montage d'images en mosaïque – voir les *mood boards* sur Pinterest – rappelle les cartes postales du même type¹⁰, et ouvre sur un univers personnel kaléidoscopique, amplifié par le *feed* du profil (galerie de photos). À la différence des cartes postales, il n'est néanmoins pas systématique que les éléments d'identification géographiques (département, ville...) soient mentionnés, sauf dans le cas où le post remplit une fonction touristique¹¹ pour des acteurs du secteur (institutions patrimoniales, offices du tourisme...). L'accent est souvent davantage placé sur le rapport privilégié qu'entretient l'auteur du cliché, détenteur du compte (qui produit son imagier et s'affranchit des acteurs du marché de la carte postale), au lieu photographié, tout particulièrement dans le cas

1. Dornac, Stéphane Mallarmé, rue de Rome, « Nos Contemporains chez eux », fig. 12, [en ligne], consulté le 27 février 2022.

2. Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830: essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.

3. Olivier Nora, « La visite au grand écrivain » dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire II. La nation*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, p. 563-587.

4. Voir *Le Magasin du XIX^e siècle*, « La machine à gloire », n° 7, 2017.

5. [Tourisme_pays_George_Sand], Instagram, 20 octobre 2020, [en ligne]. La maison de Sand, à Nohant, est très populaire sur le réseau pour des raisons esthétiques : c'est la raison pour laquelle elle est mise en avant dans les références qui suivent.

6. Sur la maison de Nohant, voir Barbara Lambert [barbaralambert-media], Instagram, 24 septembre 2016, [en ligne], consulté le 29 janvier 2022 ; [steph, dite « mellestouf »], Instagram, 20 juin 2018, [en ligne].

7. [caroline gaume], Instagram, 27 août 2019, [en ligne].

8. Selon un fonctionnement similaire au monde du livre : Louis Wiar, *La Prescription littéraire en réseaux: enquête dans l'univers numérique*, Lyon, Presses de l'Enssib, 2017.

9. Gomez-Mejia Gustavo parle de « conscription » pour désigner les aspects techniques grâce auxquels le réseau fédère autour de mots-clés dans *Les Fabriques de soi?, Identité et industrie sur le web*, Paris, MKF éd., 2016.

10. [caroline gaume], Instagram, 27 août 2019, [en ligne].

11. Voir le terme « sightseeing » : [heike.agrippina.oktavia], Instagram, 8 août 2019, [en ligne].

des selfies qui associent un (auto-)portrait¹ au décor. Ce dernier est parfois relayé à l'arrière-plan², parfois mis en avant, pour faire-valoir (exposer) l'image d'une vie esthétisée³ et harmonieuse dans l'économie de laquelle les monuments visités et l'ethos littéraire (de lecteur, par exemple), singularisant⁴, occupent une place de choix. De même, la littérature et ses lieux font partie du *care* contemporain⁵: les maisons sont représentées comme des havres de paix sur ces images. Ces images renvoient une image (de soi) plaisante, apaisée et cultivée figurant un certain art de vivre aux airs de conte de fée, irréel et magique⁶. Comme dans le cas du livre ramené dans le *bookporn* à sa « nature d'objet esthétique » selon Marine Siguier, « les iconographies associées [aux maisons] bénéficient d'un potentiel de circulation accru, à la fois comme stéréotypes (reprise des standards formels [du réseau social et de l'imaginaire collectif] et comme icônes (dimension idolâtre et totemisante de l'image)⁷ ».

Enfin, il est remarquable que les posts sur ces réseaux sociaux s'inscrivent dans la tradition des imageries et des imaginaires relevés précédemment: la maison de George Sand, à Nohant, située à la campagne et entourée d'un parc, est exemplaire à cet égard (fig. 7, 8 et 9). En effet, les images et les textes d'escorte, qui se bornent souvent à être informatifs et descriptifs, se rapportent dans un grand nombre de cas aux mises en scène déjà relevées, *made in Berry*. Il est aussi à noter que les posts figurent des vues des extérieurs⁸ – maison et jardin – dans la majorité des cas, avec quelques images d'un bureau, d'un salon ou d'une bibliothèque, que Pinterest associe aux « châteaux, maisons de caractères, belles maisons », à

l'architecture (d'intérieur) et aux monuments historiques en général dans ses suggestions⁹. Les textes font aussi mention de termes employés en colocation pour désigner un univers champêtre, familier du pittoresque de la carte postale (« nature », « campagne¹⁰ », « jardin¹¹ », « havre de paix » et « fleurs¹² », éléments « eauterrefeuir¹³ »), apparentés à la vie d'artiste¹⁴. Ces termes sont parfois complétés par des citations empruntées à l'œuvre de l'écrivaine, en guise de leçon de vie¹⁵: l'œuvre est alors renvoyée dans les marges textuelles de la légende¹⁶. Ce dernier type de post est particulièrement intéressant puisqu'il fait écho à une catégorie de carte postale tangible qui, avec les portraits d'écrivains et les « portraits » de maisons par des photographes-artistes contemporains, sont à l'honneur dans les présentoirs des boutiques de certaines maisons d'écrivains de nos jours, avec des cartes figurant leurs collections: autant de contrepoints possibles à l'univers clichéique des « maisons d'écrivains de carte postale », commercialisé dans les échoppes touristiques?

Une manière de fabriquer et de concevoir la « maison d'écrivain » se cristallise autour de la carte postale conformément à des représentations collectives assimilées, *a posteriori* et par extrapolation, à l'« image de carte postale ». Celle-ci est un outil important du tourisme de masse et d'un système de représentations et de valeurs qui fait de la littérature, de ceux qui l'incarnent et de ses territoires des objets culturels vectorisables à l'envi et des *lieux communs*, dans tous les sens du terme. La carte postale de maison d'écrivain donne à voir le spectacle de décors pittoresques, admirés en tant que tels, sans que les contemporains du XIX^e siècle et au-delà, ne leur accordent nécessairement une valeur littéraire ou patrimoniale réelle. Ces décors ne sont-ils pas justement le signe d'un pittoresque dévoyé en « attraction », les maisons d'écrivains » en « accessoires¹⁷ » de la littérature? La remédiation de la carte postale de maison d'écri-

1. En ce sens, l'image du corps du visiteur peut être rapprochée du corps du lecteur sur les réseaux: voir Jean-Marc Leveratto, Mary Leontsini, *Internet et la sociabilité littéraire*, Paris, Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2008, p. 144 et suiv.

2. [BEST]JOBERS – Elisa & Max dits « bestjobers », Instagram, 24 juillet 2017, [en ligne].

3. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, coll. « Hors-série connaissance », 2013.

4. Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

5. Alexandre Gefen, *Réparer le monde, La Littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, 2017.

6. Voir Roland Barthes sur la cuisine ornementale dans les magazines féminins: *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 120.

7. Marine Siguier, « Le #Bookporn sur Instagram: poétique d'une littérature ornementale? », *Communication & langages*, n° 203, 2020-1, p. 63-80: p. 74.

8. Manon Garrigues, « Maisons d'écrivains à voir en France », *Vogue.fr*, 3 juin 2021, [en ligne].

9. [Marie Dominique Maltetere], Pinterest, [en ligne] [Quemereuc], Pinterest, [en ligne].

10. [juliette dite « ju_yet »], Instagram, 21 avril 2019, [en ligne].

11. [francoise_bourdeau], Instagram, [en ligne].

12. [Tourisme_pays_george_sand], Instagram, [en ligne].

13. [eauterrefeuir], Instagram, 22 janvier 2020, [en ligne].

14. [juliette dite « ju_yet »], Instagram, 21 avril 2019, [en ligne].

15. [BEST]JOBERS – Elisa & Max dits « bestjobers », Instagram, 24 juillet 2017, [en ligne].

16. Siguier, *op. cit.*, p. 73.

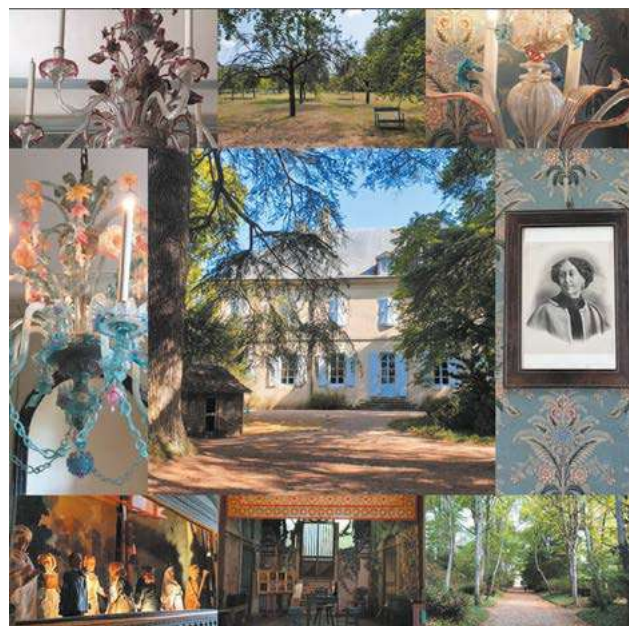
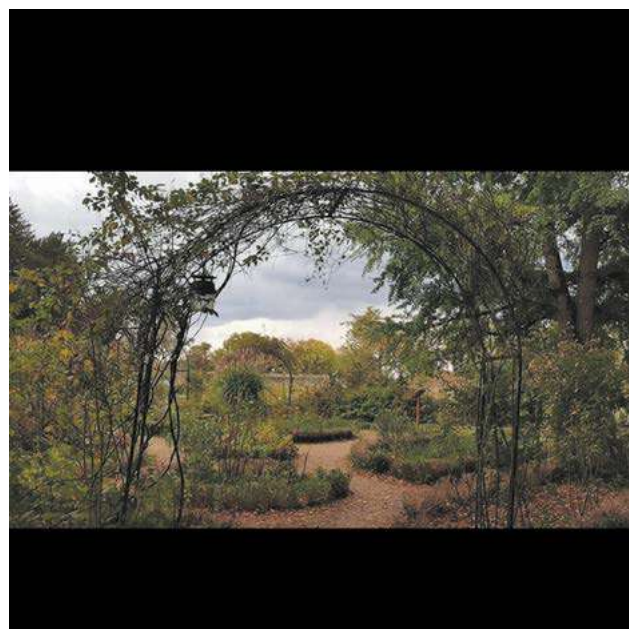
17. Nicolas Gary, « Les mannequins Gigi et Bella Hadid font du livre l'accessoire fashion de 2019 », *ActuaLitté*, 27 mars 2019, [en ligne]. Cité par Siguier, *op. cit.*, p. 78.

Fig. 7: [ju_yet], Instagram, 21 avril 2019. Accompagnée des mots-clés :
 #weekend #weekenddepaques #paques #famille #family #gargillesse
 #gargillesdampierre #villagedesartistes #hoteldesartistes #creuse #maison-
 georgesand #maisondegeorgesand #georgesand #maman #mum #mother
 #nature #campagne #berry.

Fig. 8: [francoise_bourdeau], Instagram, 19 septembre 2020.

Fig. 9: [caroline_gaume], Instagram, 27 août 2019.

vain et, plus largement, la prolifération d'images-vitrines autour d'elles sont-elles malgré tout gages, de nos jours, de la pérennité de la mythologie de la maison d'écrivain, même sous la forme d'un répertoire éculé qui serait le signe de son usure continue autour d'objets touristiques esthétisés et prêts à l'emploi ? Cependant, ces images *de façade* (au double sens du terme), ces décors instagrammables, quoique soumis aux logiques d'industrialisation et de médiatisation marchandes, disent encore un attrait certain pour ces lieux que la société contemporaine croit (veut croire) encore *à part*.



FOCUS (P)OST

ENTRETIEN AVEC JULIE GUICHES & SARA MEURANT DU COLLECTIF OST

PAR ANNE REVERSEAU, 8 JUIN 2021,
IXELLES, BELGIQUE

Basé à Bruxelles, OST (Les Oiseaux Sans Tête) est un laboratoire expérimental – artistique et social –, un collectif pluridisciplinaire qui privilégie les interventions in situ à base de collages et de photographie dans l'espace public. (P)OST, un des projets les plus anciens du collectif, consiste à proposer des ateliers de confection de cartes postales avec des collages qui réenchangent cet objet banal. Plus de 3 000 cartes ont été produites et envoyées dans les contextes les plus divers.



Qu'est-ce qui se passe dans un atelier (P)OST ?

On est conviés ou on se convie. Il nous faut des grandes tables, de l'espace pour regarder les images. Des tas de livres (car la qualité des images y est bien plus belle que les magazines), du bon matériel, de bons ciseaux, des tables de découpe, des cartes vierges, avec le logo « Post ». La personne doit se sentir bien accueillie.

Pourquoi utiliser la carte postale pour des ateliers de collage ?

C'est un objet étrange, un objet qui n'est pas si évident qu'on le croit. Les jeunes générations ne connaissent pas forcément, par exemple. Souvent, les gens font des collages et n'ont pas envie d'être dépossédés de leur œuvre. Alors on leur explique que l'idée de la carte postale, c'est justement d'envoyer des intentions, de créer du lien, au contraire des courriers d'injonction qui peuplent nos boîtes aux lettres. Il s'agit de recevoir quelque chose qui ne dépende pas d'une machine, fait à la main, qui demande du soin et du temps, un objet unique. C'est aussi du temps pour soi. La carte n'arrivera peut-être pas, ce qui met du hasard dans l'échange. C'est une intention à l'autre, à laquelle on peut répondre, un dialogue par l'image. On dialogue avec les gens qui font l'atelier aussi. Cela crée du lien *in situ* (fig. 1 et 2)

Vous fêtez cette année les 10 ans de (P)OST. Comment cette aventure a-t-elle commencé ?

(P)OST est un des projets d'OST qui nous est le plus cher, celui qui nous a soudé en tant que collectif. Cela a commencé en 2011 lors d'une résidence de 6 mois au centre d'Art les Brigittines. On avait créé un bureau graphique ouvert et gratuit : il y avait un studio photo, un studio d'enregistrement, un ordi à disposition. On scannait des photos personnelles (un album de mariage pour un homme séparé, par exemple). On pouvait envoyer des cartes et des colis gratuitement. Sara dessinait, Julie écrivait... Puis on a fait des collages car c'est ce que tout le monde peut faire. Le collage est vite satisfaisant, le résultat facilement beau, à condition d'avoir de beaux livres, avec du papier mat (c'est le cas des livres publiés avant 1984), ce qui permet une grande unité. Le papier brillant peut être beau (Geo par exemple), mais c'est plus difficile à assembler.

En 10 ans, vous avez fait des ateliers de cartes postales dans des contextes très différents, j'imagine.

Oui, on a travaillé pour des festivals populaires comme la fête de l'Iris à Bruxelles, où se croisent des gens vraiment très différents, dans des contextes festifs où l'atelier ne commence qu'à minuit, comme au Recyclart, dans des écoles primaires et secondaires, des hôpitaux psychiatriques, des prisons (en Pologne, notamment). Quand des personnes écrivent à leurs proches avec qui ils n'ont plus de contact, par exemple, c'est poignant. L'ambiance est toujours géniale car les gens sont hyper studieux, soignés car les livres sont précieux. On a toujours des surprises, on trouve toujours des perles...



En 2019, vous avez présenté une exposition rétrospective au Recyclart. Comment avez-vous procédé ?

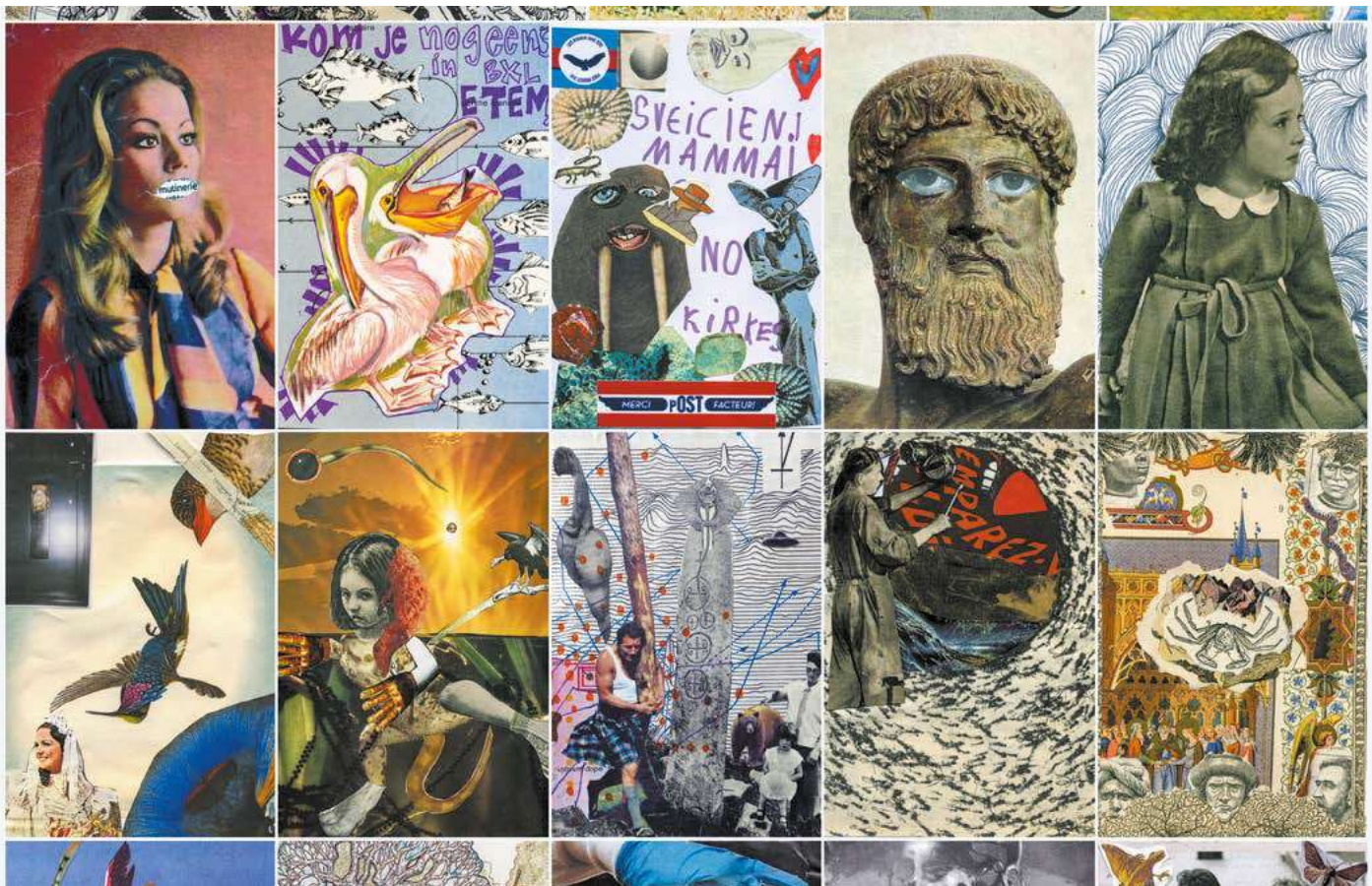
On s'y est mis à une dizaine du collectif : après une première sélection de 500 cartes sur 3 000 cartes, on a fait l'editing collectif en projection. Les choix étaient esthétiques, mais aussi liés aux histoires de ces cartes. C'était impressionnant et très émouvant : on se souvenait presque toujours des gens derrière les cartes. Il y a des témoignages écrits qu'on garde aussi parfois (en enlevant nom et adresse), des déclarations d'amour, de séparation, des mots à des amis imaginaires.

Et vous avez scanné chaque carte ?

Oui, on a 3 000 scans et des archives ouvertes sur Flickr (où l'on peut voir par exemple la sélection pour nos 10 ans, fig. 3). C'est une sorte de back-up où les gens peuvent retrouver l'image qu'ils ont fabriquée, l'avoir en version numérique. Cela aide à l'envoyer sans regrets... On scanne tout, même les gribouillages d'enfants sur des dessins (ça a même été notre carte de visite pendant longtemps), sauf si vraiment c'est juste une image découpée sans rien d'autre.

Au verso, les gens racontent beaucoup ou très peu, ils décrivent l'atelier, ils disent où ils sont, ce qu'ils font : c'est un retour sur nos ateliers, d'une certaine façon. Mais souvent le verso est superflu : l'envoi d'une carte faite soi-même suffit. Le message est déjà là : « je t'envoie une image que j'ai faite pour toi », et ça, c'est très fort.

Voir : <https://www.ostcollective.org/module/p-ost/>



EXPÉRIENCES LITTÉRAIRES EN CARTES POSTALES

Depuis ses débuts, la carte postale, en tant que message adressé, a attiré les écrivains. Objet chatoyant qui permet de mettre le monde dans sa poche, elle a été support d'écriture poétique, objet de collection, matériau de collages aussi bien visuels que verbaux, pour les avant-gardes du xx^e siècle, de Guillaume Apollinaire à Julien Blaine. La carte postale a su ainsi inspirer les écritures expérimentales avides de dialogue avec le visuel, aussi bien que la poésie éprise de concision et de banalité. Incarnant pour la littérature le risque du cliché, du déjà dit comme du déjà vu, on la trouve pourtant aujourd'hui réactivée sous des formes numériques ou dans des dispositifs de résidence d'écriture, comme un outil créateur de lien, au cœur des réseaux de sociabilités littéraires.

FOCUS APOLLINAIRE

LES CARTES POSTALES LYRIQUES DE GUILLAUME APOLLINAIRE

ANNE REVERSEAU

Guillaume Apollinaire (1880-1918) est célèbre pour ses calligrammes, mais aussi pour ses poèmes épistolaires, notamment le recueil posthume *Poèmes à Lou* dédié à Louise de Coligny-Châtillon en 1947. Les usages qu'il fait plus particulièrement de la carte postale, tant comme support physique que comme modèle poétique, nourrissent un lyrisme de l'adresse qui est au cœur de sa poétique et sont symboliques du rôle de cette image qui circule dans la poésie.

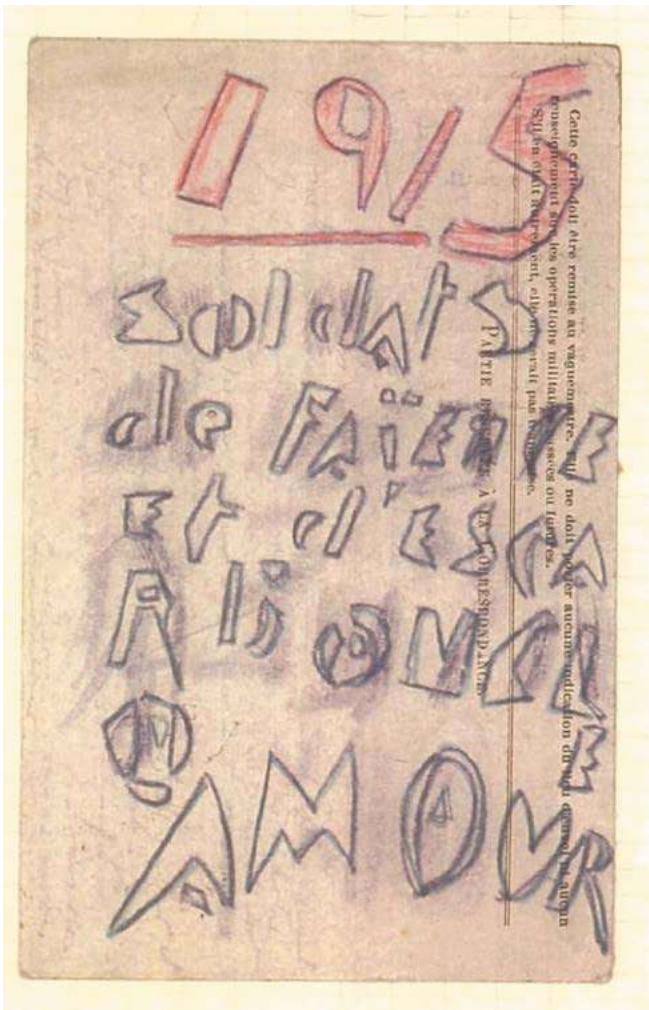
Apollinaire s'est beaucoup servi de ce support pour écrire de la poésie et a souvent cherché à récupérer les textes de ses cartes postales, comme, par exemple, ce court poème de jeunesse de 1903 écrit sur une carte postale adressée à Yvonne¹:

*Les lilas mi-fleuris sont déjà parfumés
Des lanternes au loin semblent des yeux aimés
Ô mon âme amoureuse aujourd'hui tu défailles
Au parc crépusculaire et mouillé de Versailles²*

Dans ces quatre vers se déploie déjà une sorte de poésie de la circonstance. Il s'agit d'un petit tableau pris sur le vif, au présent, dans un présent qui semble suspendu entre passé proche et futur proche (puisque les lilas sont « mi-fleuris », mais « déjà parfumés »), un présent qui verse dans le passé, qui « défaille », d'où la tonalité « crépusculaire » du dernier vers. Ce présent déjà passé est un *topos* de la correspondance, dont le moment d'écriture est toujours lu de façon décalée. Ces quatre vers montrent aussi que le poème carte postale est une chose vue par quelqu'un et adressée à quelqu'un d'autre.

1. Claude Debon (éd.), « Calligrammes » dans tous ses états, édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire, Clamart, Calliopées, 2008.

2. Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Marcel Adéma et Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 852.



L'arrivée de la guerre, en 1914, renforce chez Apollinaire le besoin de correspondance, et les difficultés matérielles, notamment la pénurie de papier, vont servir de révélateur pour lui. Plus que la lettre, la carte postale se prête davantage à des poèmes courts et descriptifs. Les six vers envoyés le 20 août 1915 à André Rouveyre sur une carte postale montrent bien la façon dont l'énoncé circonstanciel fait place au lyrisme :

*Je t'écris de dessous la tente
Tandis que meurt ce jour d'été
Où floraison éblouissante
Dans le ciel à peine bleuté
Une canonnade éclatante
Se fane avant d'avoir été¹*

Des considérations météorologiques, véritable passage obligé de la carte postale, le poème embraye vite sur une description métaphorique de la guerre. Le manuscrit de ce poème est de la main de Rouveyre à qui Apollinaire demande de recopier le texte de sa carte pour le coller sous le titre « Carte postale ».

D'autres textes d'Apollinaire jouent avec la carte postale sans être nécessairement transmis sur ce support. Le poème intitulé « Carte postale » le plus connu de *Calligrammes* fonctionne de concert avec « 1915 » (fig. 1). Il s'agit selon Claude Debon d'un « couple poétique », Apollinaire ayant « collé une véritable carte servant à la correspondance militaire sur une feuillet de *Case d'Armons*² ».

Manuscrit ou imprimé selon les différentes éditions, le texte de « 1915 », (« Soldats de faïence et d'escarboucle ô amour ») est écrit sur la partie « réservée à la correspondance », tandis que le texte de « Carte postale » figure, selon les différents manuscrits existants, tantôt au-dessus, tantôt au-dessous d'une vraie carte postale, destinée à la correspondance des soldats, découpée en biais :

*Nous sommes bien
Mais l'auto-bazar qu'on dit merveilleux ne vient pas jusqu'ici
LUL
on les aura³*

1. Apollinaire, « Carte postale », *Calligrammes*, op. cit., p. 297. Poème écrit sur une carte postale envoyée le 20 août 1915 à André Rouveyre (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet). Claude Debon rapporte que cette carte a été publiée par le destinataire, « *Calligrammes* » dans tous ses états, op. cit., p. 329.

2. « *Calligrammes* » dans tous ses états, op. cit., p. 181 et suiv.

3. Apollinaire, « Carte postale », « *Calligrammes* » dans tous ses états, op. cit., p. 226.

La carte postale véritable apparaît ainsi dans le manuscrit et dans certaines éditions qui en adoptent la mise en page, le titre et la mention « Correspondance ». Dans ce cas, la carte postale n'est pas le *medium* du poème : elle n'a pas été envoyée et le poète semble mettre en scène l'objet de la carte postale plus qu'il ne l'utilise. Celle-ci est intégrée dans un collage qui a, comme les papiers collés des cubistes quasi contemporains, une valeur manifeste d'intégration du réel et du présent dans l'art. Elle n'est pas un « papier collé » choisi au hasard : elle dit le quotidien du soldat, l'importance du lien qu'il garde avec l'arrière à travers la correspondance, mais aussi la distance – sous-entendue dans le vers « Mais l'auto-bazar qu'on dit merveilleux ne vient pas jusqu'ici » – et la valeur d'encouragement volontiers nationaliste de cette correspondance de guerre – explicitée dans le dernier vers : « on les aura ».

La carte postale est alors une forme, une forme double composée d'un recto et d'un verso, et une forme de texte adressé. Cet usage de la carte postale chez Apollinaire ouvre la voie à ce qui se développera par la suite en poésie visuelle par des auteurs qui, détachés de tout contexte réel d'envoi de carte postale, s'en approprient la forme dans des mises en page imitant la réversibilité de l'objet, son double statut visuel et textuel, ses deux colonnes dédiées à la correspondance et à l'adresse, ou d'autres traits formels.

Les poèmes cartes postales d'Apollinaire appartiennent ainsi à un ensemble plus vaste de poèmes adressés, qui compte des calligrammes comme « À Jean Cocteau », qui sont d'abord des témoignages d'amitié ou « Tour », écrit à la demande de Walden, le directeur de *Der Sturm* pour une carte postale de la toile de Delaunay. Ils entrent alors dans un système complexe d'échanges et d'adresses poétiques qui connaît son apogée dans le calligramme « Lettre-océan⁴ » qui constitue une sorte de carte postale transatlantique.

Ces poèmes cartes postales ne constituent donc pas une pratique anecdotique. Comme souvent, Apollinaire fait le grand écart entre la tradition lyrique et sa fascination pour le moderne. De la même façon que le vers libre ou les calligrammes, la carte postale fonctionne comme une technique nouvelle s'insérant dans la tradition lyrique d'une poésie expressive relevant du « cri », d'une poésie adressée, faisant le lien, en quelque sorte, entre le passé le plus mythique et le présent le plus actuel.

4. Apollinaire, « Lettre-océan », *Les Soirées de Paris*, n° 24, 15 juin 1914, « *Calligrammes* » dans tous ses états, op. cit., p. 183-185.

PHOTOGRAPHIES PARLANTES: CARTES POSTALES ET OBJETS TECHNIQUES DANS *HISTOIRE DE* CLAUDE SIMON

WOLFRAM NITSCH

CARTES POSTALES PHOTOGRAPHIQUES: UN SUBLIME INVOLONTAIRE

Dans une notice inédite, écrite en 1975, Claude Simon rend hommage à l'imagerie des cartes postales photographiques imprimées dans les deux premières décennies du ^{xx}e siècle qu'on considère aujourd'hui comme l'âge d'or de ce médium visuel¹. L'écrivain né en 1913 et disparu en 2005, qu'on classait longtemps dans le Nouveau Roman et qui reçut le prix Nobel de littérature en 1985, y évoque d'abord les cartes illustrant les ravages de la Grande Guerre:

Pour moi, peu de photographies de guerre (sinon aucune) signées de tel ou tel nom célèbre sont aussi parlantes que ces piètres cartes postales, « vues » de champs de bataille, de ruines, de rivières bordées de décombres, que l'on trouvait dans les régions dévastées au lendemain du premier conflit mondial, de qualités de tirage plus que médiocres, mal imprimées, et dont la grisaille indistincte et cendreuse, la totale absence de recherche d'effet (comme par exemple eût pu en fournir quelque premier plan dramatique), la morne platitude, disaient ou plutôt étaient la désolation même, semblaient la trace ou plutôt la souillure charbonneuse et chaotique imprimée directement sur la plaque sensible elle-même corrodée, rongée, comme les sujets représentés, par une sorte de lèpre².

1. Voir Nicolas Hossard, *Recto-Verso. Les faces cachées de la carte postale*, Paris, Arcadia, 2005, p. 21-26.

2. Dactylographie conservée dans le fonds Claude Simon de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, SMN Ms 23, 5/6 – 6/6.

Dans cet éloge exempt de toute nostalgie, Simon met en relief le caractère ordinaire, résolument non artistique des cartes postales en question. Même si elles ne portent pas de message verbal, elles lui semblent « parlantes » parce qu'elles ne trahissent aucun souci de mise en scène pittoresque et manquent en plus de la qualité matérielle d'une vraie épreuve photographique. C'est justement en raison de ces défauts, en tant qu'images banales et reproductions modestes, qu'elles rendent d'autant mieux la désolation des champs de bataille, comme si le désert créé par l'artillerie s'était inscrit tel quel dans la plaque sensible. À l'instar de Paul Éluard, dont il aura sans doute lu l'essai sur les cartes postales dans *Minotaure*, Claude Simon valorise donc celles-ci comme la « petite monnaie de l'art » qui constitue pourtant parfois un véritable trésor collectif¹. Dans la même notice, il décrit en outre une carte timbrée en 1910 qui représente un haut-lieu touristique de la Belle Époque. Elle montre un trois-mâts arrêté dans le port de Sète, une ville que la légende qualifie de « Station Balnéaire ». Tandis que cette mention « suffit à faire surgir des images de cafés aux odeurs d'absinthe, de promeneurs moustachus coiffés de canotiers, arborant des cannes et donnant le bras à des femmes aux tailles de guêpe, aux longues jupes, abritant sous des ombrelles de volumineux chapeaux ornés de fleurs ou d'oiseaux », l'image elle-même frappe par une réduction radicale de l'élément humain au profit d'un objet technique. À l'exception d'une « minuscule araignée humaine » qui travaille dans les cordages, on n'y voit que la « rigoureuse et austère organisation » du voilier qui ressort d'autant mieux que le photographe l'a cadrée « de façon simplement documentaire, [...] aucun élément ne primant sur les autres par quelque effet artistique de perspective » ; ainsi, le navire n'apparaît pas sous l'aspect poétique d'un « albatros des mers », mais uniquement « dans sa majesté de machine² ». Tout comme les vues de champs de bataille, la carte touristique produit donc un effet moderne de sublime en soulignant l'impuissance de l'homme face à une force majeure d'origine technique³. Mais elle le produit en quelque sorte involontairement,

1. Paul Éluard, « Les plus belles cartes postales » [1933], dans David Prochaska/Jordana Mendelson (dir.), *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2010, p. 133-155, p. 139 ; voir Clément Chéroux, « La petite monnaie de l'art », dans C. C./Ute Eskildsen (dir.), *La photographie timbrée: l'inventivité visuelle de la carte postale photographique au début du xx^e siècle*, Göttingen, Steidl, 2008, p. 194-205.

2. SMN Ms 23, 5/6 – 6/6 (fonds Claude Simon, *op. cit.*).

3. Sur le sublime moderne, voir Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde » [1983], dans *L'Inhumain: causeries sur le temps*, Paris,

étant donné que l'image presque abstraite contredit résolument l'imaginaire stimulé par la légende topographique. En insistant sur cette tension, Simon détache un autre trait distinctif de la carte postale dont il ne fait pas mention à propos du premier exemple, à savoir son caractère double de médium visuel et de support d'écriture. La vue de Sète très brièvement légendée indique qu'au grand essor de la carte postale après 1900 correspond une prépondérance progressive de l'image sur la lettre⁴.

Du fait qu'il parle de « cartes postales » au pluriel et qu'il commente deux exemples bien différents, Simon souligne enfin la sérialité constitutive de ces photographies populaires et accompagnées de messages écrits⁵. Dans sa notice brève, il semble réviser un album ou une collection particulière d'images qui présentent des vues très diverses, mais se ressemblent par un même format standardisé. Ce geste du romancier ne paraît pas improbable, puisqu'il possédait en effet un ensemble d'environ 360 cartes postales datant des vingt premières années du xx^e siècle. Il s'agit d'une archive familiale qu'il avait héritée de sa mère disparue en 1925, la destinataire principale de ces missives, et qu'il avait rangée dans un fichier comportant neuf sections différentes, dont « régions dévastées » et « à classer⁶ ». La plupart des cartes, qui se trouvent aujourd'hui dans une collection privée, provient de deux expéditeurs, d'un cousin de la mère et du père tué au début de la Grande Guerre, après avoir parcouru le monde en officier de la marine coloniale. Quand il signale le sublime involontaire des photographies « parlantes », Simon marche donc sur les traces de sa propre histoire.

C'est aussi le cas lorsqu'il mentionne ou décrit certaines pièces de sa collection dans son œuvre romanesque. Il n'est pas surprenant que, dans son roman tardif *Le Jardin des Plantes*, il s'oppose au fameux verdict d'André Breton selon lequel aucun auteur, même pas un

Galilée, coll. « Débats », 1988, p. 101-118 ; voir aussi David E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1994.

4. Voir Karin Walter, « Die Ansichtskarte als visuelles Massenmedium », dans Kaspar Maase/Wolfgang Kaschuba (dir.), *Schund und Schönheit: populäre Kultur um 1900*, Köln, Böhlau, 2001, S. 46-61 ; Eva Tropper, « Bild/Störung: beschriebene Postkarten um 1900 », *Fotogeschichte*, n° 118, 2010, p. 5-16.

5. Voir Naomi Schor, « Cartes postales: Representing Paris 1900 » [1992], dans Prochaska/Mendelson, *Postcards*, *op. cit.*, p. 1-23.

6. Voir David Zemmour, « Note sur les cartes postales d'Histoire », dans Claude Simon, *Œuvres*, éd. Alastair B. Duncan et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006-2013, t. 2, p. 1408-1414.

Dostoïevski, ne serait autorisé à nous « glisser ses cartes postales » en interrompant la narration par une description méticuleuse¹. Tout en citant cette page du *Manifeste du surréalisme*, Simon défend le mode descriptif, que certains qualifient de « temps perdu », comme une technique littéraire majeure dont Proust a exploré tous les ressorts². Or, entre les nombreuses descriptions qui marquent sa propre écriture romanesque figurent souvent des *ekphrasis* de cartes postales, non seulement dans *Le Jardin des Plantes*, mais encore et surtout dans deux romans formant le noyau du cycle familial simonien, à savoir *Histoire* et *L'Acacia*. Notamment *Histoire*, paru en 1967, contient toute une série de pages descriptives qui se réfèrent aux photographies rangées dans le fichier philocartique³.

Le protagoniste du roman qui en est aussi le narrateur trouve une vaste collection de cartes postales dans le tiroir inférieur d'une commode qui avait appartenu à sa mère, décédée il y a bien longtemps. Il découvre cette partie inconnue de son héritage quand il met en vente la maison de ses parents, ce qui l'occupe pendant une journée entière et donne lieu à toute une avalanche de souvenirs⁴. La collection lui apparaît en complet désordre : bien que les cartes soient disposées « en colonnes serrées perpendiculairement au tiroir », elles y ont été mises pêle-mêle, « comme des cartes à jouer dans un sabot de croupier mais posées de champ⁵ ». Peut-être cette métaphore ludique fait-elle allusion à l'histoire culturelle des cartes postales, dont les précurseurs étaient des cartes à jouer

griffonnées au verso⁶. Mais surtout elle met en relief l'ordre aléatoire des photographies qui tombent aux mains du protagoniste et obsèdent encore le narrateur. Dans un montage de quinze cartes postales préparé pour le prospectus des Éditions de Minuit⁷, Simon a visualisé cet ensemble hétérogène, sans doute aussi en hommage au film *Les Carabiniers* de Jean-Luc Godard qu'il considérait « presque entièrement réussi » et qui était sorti un an avant « Correspondance », une première esquisse d'*Histoire* consistant uniquement en descriptions de vues photographiques⁸. L'ordre dans lequel les pièces de l'archive sont évoquées au cours du roman ne semble pas moins soumis au hasard. Cependant, dans la mesure où le monologue remémoratif du narrateur avance, les cartes qu'il cite et dépeint plus ou moins amplement prennent leur place dans l'histoire familiale. Les missives venues de loin remontent presque toutes aux grands voyages que le père du protagoniste avait faits avant le mariage de ses parents. Dans le service de la marine française, il avait passé quatre ans en Indochine et en Afrique noire, avant d'y retourner avec sa jeune épouse qui signe la dernière carte décrite dans *Histoire*. Ces « fragments, écailles arrachées à la surface de la vaste terre » indiquent donc une longue séparation du couple fiancé pendant laquelle la destinataire ne pouvait suivre le chemin de l'expéditeur qu'à travers des « lucarnes rectangulaires » présentant un « monde bigarré, grouillant et inépuisable⁹ ». Les cartes postées en France ou dans des pays voisins proviennent, en revanche, d'une amie espagnole de la mère ou d'un certain Charles qui se substitue ici au cousin de la mère de Simon. Comme les envois de ce dernier se réfèrent souvent à l'actualité nationale et européenne, notamment à la Grande Guerre dont ils montrent les ruines et la « grisaille uniforme¹⁰ », ils renvoient de manière indirecte à la mort violente du père, survenue seulement peu après la naissance du protagoniste. En se penchant sur la correspondance de ses parents, celui-ci peut y distinguer en outre des reflets de son propre passé. Les traces postales du mariage longtemps différé et brutalement interrompu de la mère lui rappellent la disparition de sa femme Hélène qui, selon

1. André Breton, « Manifeste du surréalisme » [1926], dans *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988-2008, t. 1, p. 314.

2. Claude Simon, *Le Jardin des Plantes* [1998], dans *Œuvres*, op. cit., t. 1, p. 1086.

3. Voir Jean Rousset, « Histoire de Claude Simon : Le jeu des cartes postales » [1981], dans *Passages, échanges et transpositions*, Paris, Corti, 1992, p. 155-163 ; Irene Albers, *Claude Simon : moments photographiques* [2002], tr. de l'allemand par Laurent Cassagnau, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 203-219 ; Hermann Doetsch, « La crypte et la carte postale : les lieux de l'écriture dans *Histoire* », dans Wolfram Nitsch/Irene Albers (dir.), *Transports : les métaphores de Claude Simon*, Bern etc., Lang, 2006, p. 251-268 ; Jan Baetens, « Une vie en cartes postales ? Pour une lecture "contemporaine" d'*Histoire* de Claude Simon », *Poétique*, n° 174, 2013, p. 261-271 ; David Zemmour, « Les cartes postales d'*Histoire* de Claude Simon : de l'archive au roman », dans Sophie Guermès (dir.), *Claude Simon : correspondances*, Brest, Centre d'études des correspondances et des journaux intimes, 2015, p. 79-105.

4. Voir Jean Starobinski, « La journée dans *Histoire* », dans *Sur Claude Simon*, Paris, Minuit, 1987, p. 7-31.

5. Claude Simon, *Histoire* [1967], dans *Œuvres*, op. cit., t. 2, p. 312.

6. Voir Esther Milne, *Letters, Postcards, Email: Technologies of Presence*, Londres, Routledge, 2010, p. 94.

7. Reproduit dans *Claude Simon : Bilder des Erzählens*, Du, n° 691, 1999, p. 31.

8. Claude Simon, « Correspondance », *Tel Quel*, n° 16, 1964, p. 18-32. Sur Simon et Godard, voir Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, « Le sphinx », *L'Esprit créateur*, vol. 30.2, 1992, p. 81-91.

9. Simon, *Histoire*, op. cit., p. 154.

10. *Ibid.*, p. 212.

toute apparence, s'est suicidée; et les vues des champs de bataille suscitent le souvenir de Barcelone et des Flandres où, un quart de siècle après son père, il a vécu lui-même la violence de la guerre. En décrivant les cartes qui précèdent sa vie, le narrateur parle donc en même temps des moments les plus sombres de celle-ci. Or, une telle superposition d'expériences violentes se manifeste en particulier quand il détaille des vues montrant des objets techniques, soit des moyens de transport, soit des armes ou des ustensiles convertis en moyens de combat. Dans ces cas-là, dont je vais présenter quelques exemples, l'emprise inquiétante des « photographies parlantes » lui permet de sonder à fond l'envers sinistre de l'éclatante majesté des machines.

SCÈNES DE TRANSPORT : LA TERRIFIANTE MAJESTÉ DES MACHINES

Entre les cartes postales expédiées par son père, le narrateur trouve plusieurs vues de paquebots. Ce n'est pas étonnant, puisque l'imagerie populaire de l'époque coloniale réservait en général une place importante aux véhicules modernes qui accéléraient les transports urbains de même que le trafic national et mondial¹. Il y a pourtant une raison plus précise pour laquelle deux cartes de la collection maternelle montrent l'Armand-Béhic, un prestigieux vapeur des Messageries maritimes qui assura de 1903 à 1914 la ligne d'Extrême-Orient. Car c'est sur ce navire qu'en 1910 le jeune officier de marine était revenu de son voyage en Indochine commencé trois ans auparavant. Le début du passage est daté dans le bref message écrit sur l'une des deux cartes :

Port-Saïd 1/9/10 Je m'embarque demain sur
l'Armand-Béhec [sic]. Henri².

Le narrateur transcrit ce texte laconique après avoir donné une abondante description de la face illustrée de la carte que l'on trouve aussi, quoique vierge, dans le fichier de Simon (fig. 1). Cette *ekphrasis* longue d'une page et demie commence ainsi :

Puis le long navire plat et bas aux cheminées vomissant d'épais panaches de fumée charbonneuse, c'est-à-dire que des deux hauts tubes jumeaux noirs et luisants s'échappent [...] deux nuages d'abord

étroits ensuite boursoufflés crépus faits de volutes tourbillonnantes s'accumulant s'éteignant se poussant s'enroulant rapidement sur elles-mêmes comme des bobines se bousculant s'élevant en s'étalant, les sommets des deux panaches s'arrondissant [...], la fumée enfin se déchirant se séparant en deux masses, une partie continuant à s'élever transparente dans l'air calme l'autre retombant s'affalant se diluant en écharpes cuivrées sur la surface miroitante et plate de la mer où elle étend comme une ombre de deuil [...]³.

Comme la photographie qu'elle évoque, la description présente d'abord la « première phase de l'appareillage », comme elle le précise par la suite. Le paquebot ne s'est pas encore mis en mouvement, comme sur l'autre carte qui montre « L'Armand-Béhec par grosse mer⁴ », et n'indique le départ imminent que par la fumée qui s'échappe des deux cheminées. Cependant, la comparaison de ces deux panaches noirs avec un mécanisme constitué de « bobines » tournantes, qui en quelque sorte rend visibles les machines en marche, annonce déjà une animation de l'image photographique à la manière du cinéma. Dans la seconde partie, la description procède en effet à une « libération » de la scène figée, pour employer un terme proposé par la théorie du Nouveau Roman⁵. En détaillant comment le navire commence à quitter le port, le narrateur fasciné par la photographie cède le pas au cinéophile qu'il est également, comme le signale une ample comparaison filmique dont il se sert quelques pages plus loin⁶. Mais à cette « libération » narrative ne correspond nullement une altération de l'atmosphère sombre qui se résume dans la métaphore comparant le reflet de la fumée noire avec une « ombre de deuil ». Dans la mesure où l'image s'anime, la description souligne au contraire la « terrifiante majesté » du paquebot qui avance avec une « terrifiante lenteur » ; et comme à ce mouvement mécanique correspond « une palpitation d'ailes de mouchoirs agités », indiscernable sur la carte postale, la vue panoramique de l'Armand-Béhic s'ouvre sur une scène déchirante d'adieu⁷. En présentant le navire comme une majestueuse machine à séparation, qui concrétise une fois de plus l'absence interminable du père

3. *Ibid.*, p. 165-166.

4. *Ibid.*, p. 366.

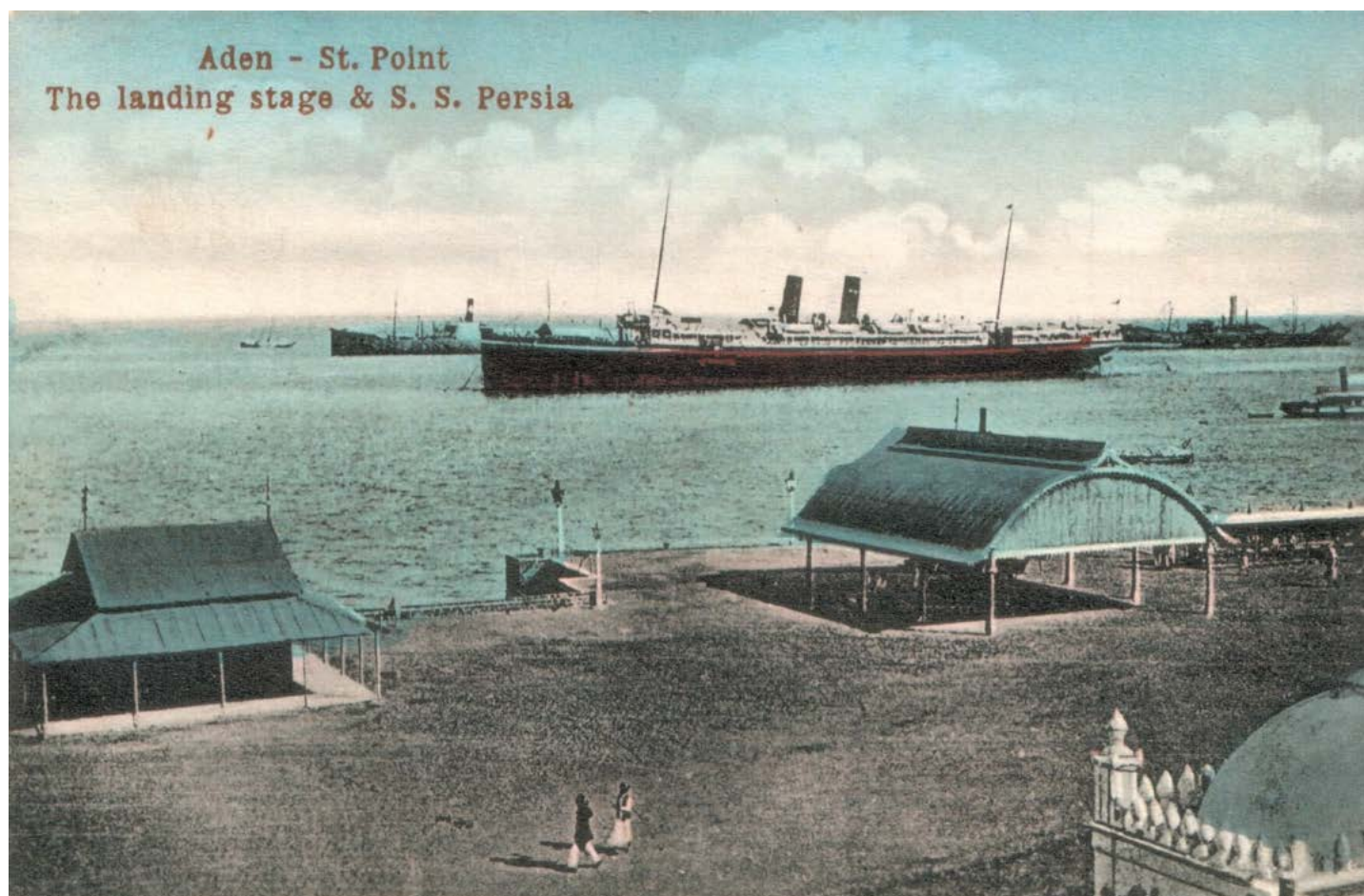
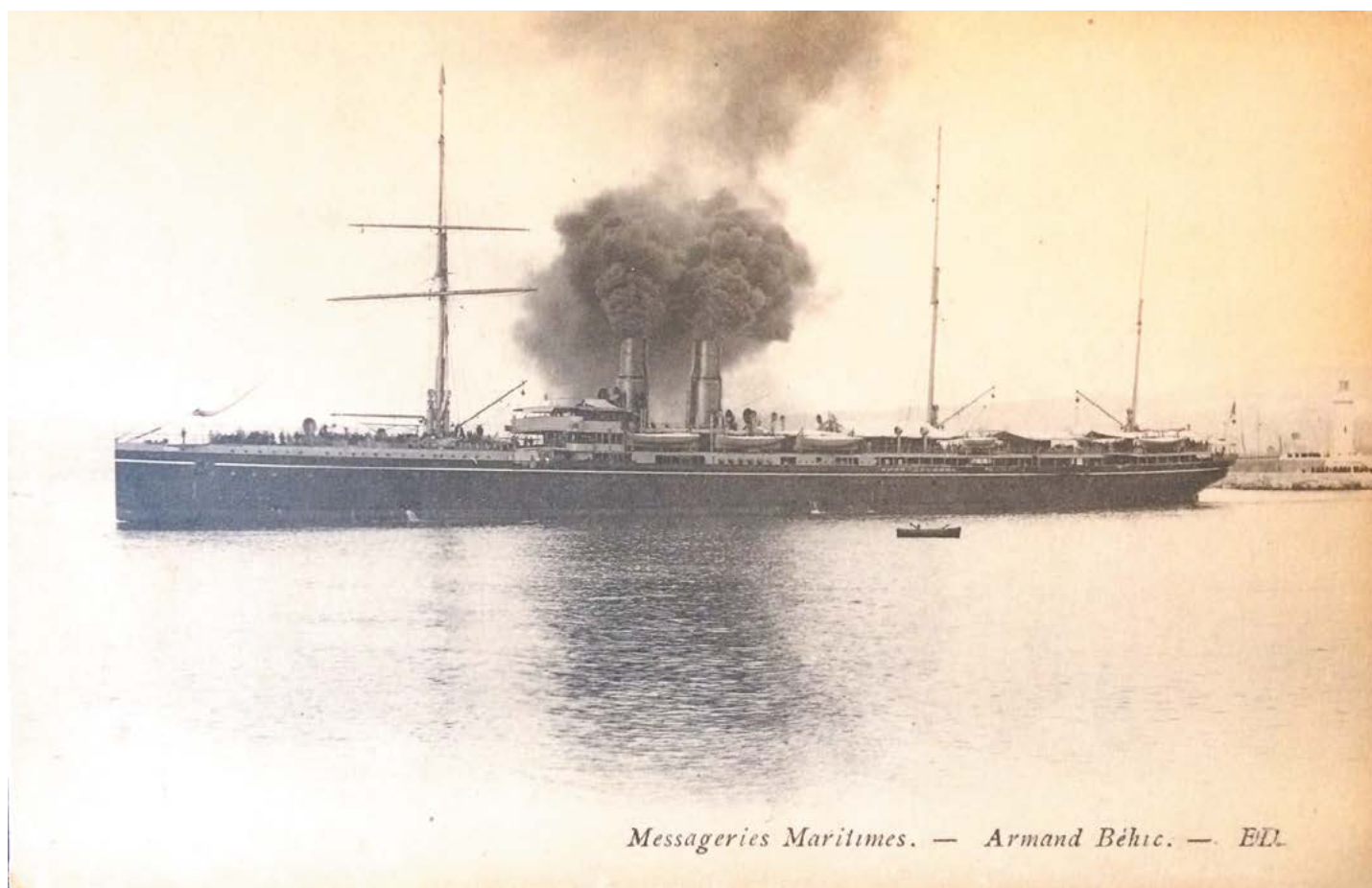
5. Voir Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1973, p. 118-121.

6. Voir Simon, *Histoire*, *op. cit.*, p. 169. Sur les métaphores cinématographiques de Simon, voir Béatrice Bonhomme, *Claude Simon : la passion cinéma*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, en particulier p. 121-134.

7. Simon, *Histoire*, *op. cit.*, p. 166.

1. Voir Schor, « Cartes postales », *op. cit.*, p. 17-21; Hinnerk Onken, *Ambivalente Bilder: Fotografien und Bildpostkarten aus Südamerika im Deutschen Reich (1880-1930)*, Bielefeld, Transcript, « Histoire », 2019, p. 255-276.

2. Simon, *Histoire*, *op. cit.*, p. 167.



malgré le retour imminent de celui-ci, le narrateur anticipe en même temps une scène semblable dont il se souviendra à la page suivante et qui ne cessera de le déconcerter. Partant en train à Barcelone, il a expérimenté lui-même le déchirement du départ face à Hélène qui l'avait accompagné au quai de la gare, incapable du moindre mot d'adieu devant l'« halètement de la locomotive » et la « voix de Cyclope métallique » du haut-parleur¹. Par cette mise en contexte de la description libératrice, il met en relief la charge affective de la carte postée à Port-Saïd, que le message laconique de l'expéditeur ne laisse guère soupçonner. À la lumière de l'*ekphrasis* rédigée par le fils héritier, la carte postale du père apparaît donc comme une « technologie de la présence » qui, selon Esther Milne, compense la publicité et la brièveté obligatoire de cette forme de correspondance extrêmement standardisée par une communication indirecte des sentiments, soit verbale, soit visuelle². Ici pourtant, la présence suggérée par la signature du voyageur et par la photographie du navire se range sous le signe terrifiant de l'absence.

Une autre carte postale consignée à l'archive familiale montre le steamer anglais Persia s'approchant du débarcadère d'Aden (fig. 2). Le narrateur, qui la date de 1907 et l'associe donc au départ du père vers l'Indochine, en donne la description suivante :

Non pas un port, le bruyant va-et-vient [...], mais un ciel de ciment, des flots de ciment, et trois réverbères insolites désuets plantés comme des accessoires de théâtre [...], l'étendue plate du quai absolument désert, comme si les hommes, après l'avoir imaginé, dessiné puis construit, planté dessus réverbères et hangar, s'étaient ensuite enfuis épouvantés, tout retombant, après l'assourdissant tapage des bétonneuses et des ordres criés, dans le silence originel dont la terre et la mer n'ont sans doute été tirées que pour qu'existe quelque part, inutile, rectiligne, anguleux et sans bavures, avec ses ombres à l'encre de Chine, ses tôles incandescentes, ses burlesques et anachroniques réverbères, un endroit où les navires puissent venir mourir les uns après les autres [...]³.

Dès le début, le narrateur dénie la qualité de port au lieu représenté, l'oppose donc aux nœuds de communication et aux points de correspondance qui figurent si souvent sur les cartes du début du xx^e siècle⁴. Ensuite, il avance deux raisons de cette dénégation. D'une part, les « burlesques et anachroniques réverbères » installés au bord du quai ressemblent à un décor de « théâtre », digne plutôt d'une scène de Labiche que d'une zone de transit moderne ; contrairement à une pratique habituelle de l'époque, l'éditeur n'a même pas peuplé cette scène avec des figurants choisis dans les archives photographiques de la maison⁵. D'autre part, la vaste surface cimentée du quai désert, qui semble se prolonger encore dans les « flots de ciment » et le « ciel de ciment » de la vue teintée de couleurs trop pâles, n'a nullement l'air d'un débarcadère où les navires font escale pour démarrer à nouveau, mais plutôt d'un cimetière où ils viennent « mourir ». Pour s'expliquer ce vide absolu, le narrateur imagine une contre-histoire de la construction du port qui culmine dans la fuite des ingénieurs « épouvantés » devant l'installation terminée. Or, cette « scène d'épouvante » en évoque une autre qui hante plusieurs œuvres de Simon, y compris le roman dont il est question ici. Il s'agit d'un lavis attribué à Poussin, qui montre un groupe d'hommes courant en tous sens dans un édifice antique et gesticulant comme s'ils étaient pris de panique⁶. En ouvrant la description de la carte postale sur une telle scène, le romancier la met sur le même plan que cette image classique, dont le sens énigmatique continue à le préoccuper. Considérée comme une « photographie parlante » qui expose malgré elle le pouvoir d'épouvante d'un site fonctionnel par excellence, la piètre vue du port d'Aden lui semble digne d'une pièce de musée.

SCÈNES DE COMBAT : L'INQUIÉTANTE ÉLOQUENCE DES CHOSES

Parmi les cartes postales qui ne proviennent pas du grand voyage paternel, certaines que le narrateur examine avec une attention particulière montrent des lieux marqués par la violence. Apparemment, on les avait envoyées à la

1. *Ibid.*, p. 168, p. 391. Pour une analyse détaillée de cette scène, voir Wolfram Nitsch, *Sprache und Gewalt bei Claude Simon*, Tübingen, Narr, coll. « Romanica Monacensia », 1992, p. 166-169.

2. Voir Milne, *Letters, Postcards, Email*, *op. cit.*, p. 112-134, qui nuance la théorie déterministe de la carte postale proposée par Bernhard Siegert, *Relais: Geschichte der Literatur als Epoche der Post. 1751-1913*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1993, p. 158-179.

3. Simon, *Histoire*, *op. cit.*, p. 180.

4. Voir Eva Tropper, « Anschlüsse: fotografierte Bahnhöfe auf Postkarten », *Fotogeschichte*, n° 132, 2014, p. 37-44.

5. À propos de cette pratique, voir Walter, « Die Ansichtskarte als visuelles Massenmedium », *op. cit.*, p. 53-54.

6. Voir Simon, *Histoire*, *op. cit.*, p. 283. Sur la récurrence de cette image chez Simon, reproduite dans son *Album d'un amateur* (Remagen-Rolandseck, Rommerskirchen, coll. « Signatur », 1988, p. 6), voir Martine Créac'h, « Scènes d'épouvante: Claude Simon dans les parages de l'image », *Cahiers Claude Simon*, n° 15, 2020, p. 99-114.

mère pour l'informer de l'actualité nationale et internationale à une époque où la photographie de presse était encore à ses débuts¹. Une de ces cartes, légendée « Les Troubles de Limoges », représente les traces de la grande manifestation ouvrière du 17 avril 1905 dans la « Rue de la Mauvendièrre en face de l'usine Faure » (fig. 3). Commenant par citer la légende complète, non sans y ajouter le mot-clé « Barricades », le narrateur la décrit ainsi :

les toits, les maisons au fond de la rue d'un gris pâle et sans relief se détachant à peine sur le ciel gris lui-même, l'image tout entière gris sur gris, façades, sol, pavés éparpillés dont on a déjà repoussé le plus gros sur le côté de la chaussée avec un banc renversé, une charrette à bras, et encore quelques-uns de ces débris difficiles à identifier, de ces objets fabriqués semble-t-il tout exprès en prévision des désastres, tremblements de terre, émeutes, bombardements et inondations, c'est-à-dire qui semblent avoir été conçus en quelque sorte en vue d'un double usage, une seconde fonction s'ajoutant à l'habituelle (tables aux pieds en l'air, caisses démantibulées, charrettes aux roues vers le ciel) : celle de se muer par simple rotation de cent quatre-vingts degrés autour d'un axe horizontal en autant d'épaves emphatiques et terrifiantes comme pour rappeler qu'à tout instant le monde ordonné et rassurant peut soudain chavirer [...]².

La scène décrite de cette manière dément nettement la plaisanterie que l'expéditeur, suivant une pratique répandue au début du xx^e siècle³, a inscrite « dans le ciel », c'est-à-dire dans la partie claire de l'image : « Projectiles que nous recevions sur la tête le jour où un pot de fleurs m'a envoyé à l'hôpital⁴ ». Car l'allusion à un projectile vaudevillesque dans ce « libellé juvénile » ne correspond guère à l'avertissement que le narrateur attribue aux « épaves emphatiques et terrifiantes » dominant la moitié gauche de la photographie. D'après lui, ces ustensiles renversés rappellent le caractère provisoire de l'ordre du monde,

susceptible de retourner soudain au « chaos originel », comme il explicite par la suite. Pour faire ressortir cet effet avertisseur des objets jetés ou bousculés par les manifestants disparus, il le considère même comme une « seconde fonction » des objets techniques qui s'ajoute et s'oppose à leur fonction première d'aménager la nature. Cette réflexion n'est pas sans rappeler un mot de Heidegger que Simon cite dans son roman *La Bataille de Pharsale*, publié deux ans après *Histoire* : « Un outil apparaît endommagé, des matériaux apparaissent inadéquats... C'est dans ce découverture de l'inutilisable que soudain l'outil s'impose à l'attention⁵ ». Mais tandis que, pour le

5. Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* [1969], dans *Œuvres, op. cit.*, t. 1, p. 685 ; voir Martin Heidegger, *Être et Temps* [1926], tr. de l'allemand par Rudolf Boehm/Alphonse de Waelhens, Paris, Gallimard, 1964, § 16, p. 97-100. Sur les références de Simon à la philosophie heideggerienne



1. Sur cette fonction de la carte postale, remplie plus tard par les illustrés, voir Walter, « Die Ansichtskarte als visuelles Massenmedium », *op. cit.*, p. 55-56.

2. Simon, *Histoire, op. cit.*, p. 186-187.

3. Voir Tropper, « Bild/Störung », *op. cit.*, p. 13-14, qui cite un essai anglais de 1907 constatant que « souvent, on écrit sur le ciel bleu ou sur une route blanche ».

4. Simon, *Histoire, op. cit.*, p. 186. Dans la collection de Simon, ce message manuscrit apparaît sur une autre des six cartes relatives aux « Troubles de Limoges » ; voir Zemmour, « Les cartes postales d'*Histoire* », *op. cit.*, p. 92-93.

philosophe allemand, « c'est le monde qui s'annonce » dans les ustensiles hors d'usage, le narrateur simonien leur assigne plutôt le pouvoir de révéler l'envers effrayant de la civilisation technique. En outre, il suggère que ce « découverture » n'est pas le privilège du penseur solitaire, mais l'expérience d'un grand public. Dans la seconde partie de la description, il caractérise les témoins « endimanchés, stupéfaits et indifférents », visibles sur la moitié droite de l'image, comme des « spectateurs qui attendent une course cycliste » ou observent un cortège funèbre, s'ils ne regardent pas surtout l'objectif du photographe posté au milieu de la rue. C'est donc une foule curieuse – et sans doute aussi férue de cartes postales photographiques – qui reçoit ici le message inquiétant que le narrateur déchiffre dans la vue de Limoges; et ce message paraît d'autant plus troublant qu'il n'est pas transmis par les lettres imprimées ou manuscrites, mais par les choses visibles elles-mêmes que le « gris sur gris » de la photographie modeste a rendues éloquentes.

de la technique, voir Wolfram Nitsch, « Mécaniques démantibulées: Claude Simon et la technique », *Europe*, n° 1033, 2015, p. 81-91.

Plus inquiétante encore se présente une autre carte de la collection maternelle où s'annonce déjà la Première Guerre mondiale, si lourde de conséquences pour la famille du narrateur. Comme l'indique la légende, elle montre le « Schießplatz WAHN », l'un des plus grands champs de tir de l'armée allemande qui était situé près de Cologne, donc assez proche de la frontière française (fig. 4). Avant et pendant la Grande Guerre, cette zone militaire était si célèbre qu'elle figurait sur des centaines de cartes postales. Sur ces images, le plus souvent accompagnées d'un salut (« Gruß ») imprimé, on peut voir des soldats qui transportent des canons, les mettent en position ou tirent un coup; dans la dernière variante, les salutations deviennent parfois même « tonitrueuses » : « Donnernde Grüße vom Schießplatz Wahn ». Comme la carte en question ne porte pas de message personnel, on ne peut que supposer qu'elle avait été expédiée par Charles, le cousin de la mère, dont la signature apparaît sur une autre missive qui montre aussi un site d'outre-Rhin, dans ce cas-là une place à Elberfeld décorée d'une statue équestre de Guillaume 1^{er} et entourée par les rails



de la Schwebbahn, le premier train aérien du monde¹. La photographie du champ de tir donne lieu à la description suivante :

un jour froid brumeux gris sur un terrain en bordure d'un bois brumeux en grisaille lui aussi et au premier plan un tube de métal poli court massif légèrement conique luisant monté sur un socle trapu massif lui-même pourvu de petites roues massives l'ensemble (avec cet aspect à la fois terrible borgne turgescant furibond et perpétuellement frustré stupide de ces organes) comme les parties viriles (membre et testicules) façonnées sommairement coulées en bronze et tombées sur la terre d'entre les jambes d'un robot géant un soldat aux yeux clairs coiffé d'un béret plat accoudé sur l'énorme tube la main frisant sa moustache une paire de jumelles pendant sur sa poitrine un de ses pieds posé sur le talus de terre pelletée le genou replié et derrière lui deux autres soldats à casquettes plates le col de leur veste bordé d'un galon d'argent plantés sur leurs jambes écartées et plus loin un autre de ces appareils sexuels schématisés et géométriques rigide rogue courtaud auprès duquel se tient une silhouette sombre dans une capote qui tombe jusqu'à terre surmontée d'un visage de dogue aux bajoues pendantes sous le casque étincelant et plus loin un autre tube luisant et encore un autre et un autre tous rangés sur la même ligne Gruss vom Schiessplatz WAHN un poteau supportant une pancarte planté dans le sol pelleversé devant la première pièce avec écrit à la craie sur fond noir :

Geschützstellung N° 3

4 — BRONZE MÖRSE

Verwaltet durch 3 / 0²

L'épouvante du lecteur tardif de cette carte se manifeste dans trois traits particuliers de sa technique descriptive. En premier lieu, appliquant un procédé fréquent dans *Histoire*³, il emploie une métaphore mythique afin de souligner l'énormité de l'arsenal exposé sur la photographie. Chacun des mortiers alignés est comparé à l'appareil génital d'un « robot géant » qui serait tombé sur la terre et aux mains des soldats allemands. Ainsi, les armes présentées ici apparaissent comme les parties d'une gigantesque machinerie militaire, capable de se reproduire sans la moindre intervention du construc-

teur. À cette magnification métaphorique correspond, deuxièmement, une insistance syntaxique sur la série interminable des mortiers : « et plus loin un autre de ces appareils [...] et plus loin un autre tube luisant et encore un autre et un autre ». Tandis que sur la diagonale de l'image on ne voit que quatre pièces d'artillerie, le narrateur semble en compter cinq, élargissant ainsi le champ de vue limité par le format standard du cadre. Une insistance semblable marque d'ailleurs la description de la vue d'Elberfeld, qui ne recourt pas moins de sept fois au mot « fer » pour signaler l'omniprésence de cette matière première des armureries, soit dans la statue traditionnelle d'« un cavalier de fer sur un cheval de fer coiffé d'un casque à pointe de fer », soit dans la construction moderne du train aérien roulant sur une « espèce d'araignée gigantesque accroupie sur des pattes de fer⁴ ». Par de tels effets amplifiés de répétition, le roman met en relief le diagnostic de Paul Valéry qui, dès la fin du XIX^e siècle, avait caractérisé l'Allemagne industrielle et militaire comme un « mécanisme efficace », comme une grande « machine produisant de l'énergie militaire⁵ ». Dans la vue du champ de tir, cette machinerie anonyme semble même si puissante qu'elle peut prendre la parole. C'est du moins l'impression que suscite l'*ekphrasis* de la carte allemande moyennant un troisième procédé assez singulier. Au lieu de déboucher sur la transcription du message personnel, comme par exemple dans le cas de l'Armand-Béhic, elle cite pour terminer la note manuscrite sur le poteau indicateur situé à mi-chemin entre les deux premiers mortiers, qui précise l'emplacement de la batterie, le matériau des pièces d'artillerie ainsi que l'autorité compétente de l'administration militaire. Ainsi, il semble que l'appareil bureaucratique de l'armée allemande s'adresse directement au destinataire de la carte, même si celui-ci – en l'occurrence la mère du narrateur – se trouve en France. Entre les nombreuses « photographies parlantes » décrites dans *Histoire*, celle-ci est peut-être la plus éloquente : elle fait voir que la « terrifiante majesté » des machines peut aller jusqu'à prendre la parole au cœur d'une correspondance privée.

1. Simon, *Histoire*, op. cit., p. 315.

2. Ibid., p. 317-318.

3. Voir Nitsch, *Sprache und Gewalt bei Claude Simon*, op. cit., p. 185-190.

4. Simon, *Histoire*, op. cit., p. 315. Sur une photographie prévue pour *Album d'un amateur*, mais finalement supprimée, Simon a mis en relief cette conjonction de la modernité technique avec une tradition militariste, si caractéristique de l'Empire allemand, en commentant une vue du pont ferroviaire qui croise le Rhin à Cologne ainsi que des statues équestres qui l'encadrent par la légende « Une certaine Allemagne commençait ici ».

5. Paul Valéry, « Une conquête méthodique » [1897], dans *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960, t. 1, p. 971-987.

FOCUS MICHEL BUTOR

LES CARTES POSTALES COLLAGES DE MICHEL BUTOR

PAULINE BASSO

Michel Butor (1926-2016) est romancier et poète français. Davantage connu du grand public pour ses romans – en particulier pour *La Modification* qui a reçu le prix Renaudot en 1957 –, il est pourtant l'auteur d'une œuvre très étendue, aux facettes multiples. Il était certes écrivain, mais également photographe puisqu'il a réalisé près de 2 000 photographies entre 1951 et 1961, avant de laisser cet art de côté, tout en gardant, à jamais, ce qu'il a appelé « un viseur dans la tête ».

Dès 1962, année de publication de *Mobile*, mais également de *Rencontre avec Zanartû*, Butor conçoit des livres d'artistes et ne cessera de pratiquer ce genre, souvent en collaboration avec les autres artistes, tout au long du reste de sa vie. Ces ouvrages, pour la plupart, sont ce que l'on pourrait appeler des livres pauvres : tirés à très peu d'exemplaires – une dizaine le plus souvent – et réalisés à la main au moyen de chutes de papier, ils étaient l'occasion pour l'auteur d'explorer d'autres manières d'écrire et de sortir du circuit d'édition traditionnel. Cette tendance, qui amène à créer une œuvre à partir d'objets glanés et détournés de leur usage d'origine, se trouve également investie dans la correspondance de Butor. Ce dernier avait en effet pour habitude d'envoyer des cartes postales sous forme de collage à ses proches.

Ces objets se distinguent par leur diversité, diversité de forme, mais aussi des matériaux utilisés. Si la base du collage reste, le plus souvent, une carte postale, Butor récupérait de nombreuses choses afin de fabriquer sa correspondance ; du scotch d'électricien coloré, aux invitations à divers événements, en passant par des chutes de papier peint ou par des napperons, tout était susceptible de devenir le réceptacle de son courrier. La carte envoyée à Anne Slacik en février 2004, par exemple, a été faite à partir de reproductions de deux œuvres réalisées en collaboration avec le photographe Maxime Godard – *L'Ange de Ravenne* et le prospectus d'invitation à l'exposition-rencontre avec Marie-Jo Butor –

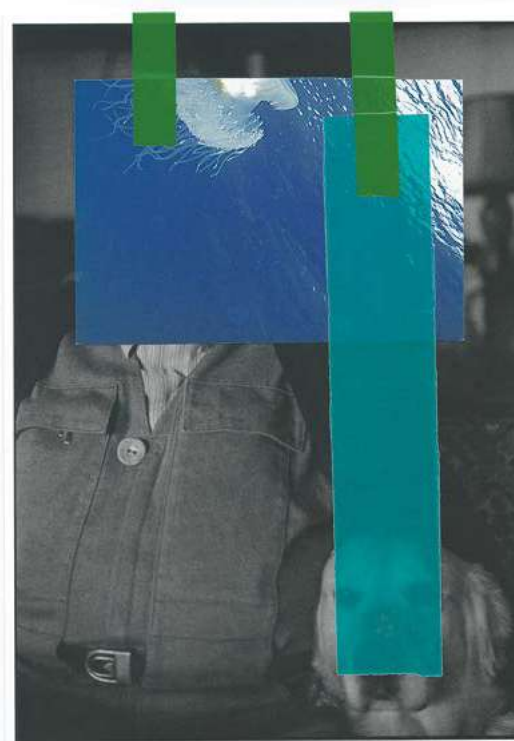


Fig. 2: Carte postale collage envoyée par Michel Butor
à Anne Slacik le 26 février 2009.

et d'un morceau de papier peint, le tout assemblé à l'aide d'un ruban d'isolation électrique vert (fig. 1). Face à un tel ensemble, il est impossible pour le lecteur d'avoir accès au message qui lui est envoyé en un seul coup d'œil; celui-ci est d'obligé d'observer la manière dont les différentes parties ont été assemblées afin de soulever les morceaux de papier dans le bon ordre. Si Butor s'amuse à composer ses cartes à partir d'éléments et de matériaux hétéroclites, il lui arrive également de jouer avec la structure de la carte postale et de la détourner comme dans un autre collage où l'un de ses textes est accompagné d'une photographie faite par son épouse, Marie-Jo. La disposition des différents morceaux de papier ne permet de voir que trois éléments de la reproduction: la signature de Marie-Jo pour la photographie, la dédicace – à son épouse – et la signature du texte, « Michel Butor ». Ainsi, que l'on veuille lire le texte envoyé ou celui qui est reproduit, il faut soulever les différents ajouts. Par des effets de cacher-montrer, l'auteur joue également avec son image (fig. 2). En recevant cette carte, le destinataire reconnaît qu'il s'agit d'une photographie de Butor sur laquelle il a collé, toujours au moyen du scotch d'électricien, deux morceaux de papiers bleus, l'un dans la longueur et l'autre dans la largeur, de manière à cacher le visage représenté. Pourtant, le lecteur sait d'emblée qu'il s'agit de l'auteur et ce grâce à deux éléments constitutifs du « personnage Butor » : la salopette et le chien. Dès lors, si ces cartes sont un délassement et un cadeau fait à ses correspondants, elles sont également l'occasion pour Butor de jouer avec son image, de prendre de la distance vis-à-vis de cette dernière. En effet, nombreux sont les exemples où des reproductions de ses œuvres, sous forme de cartes postales, servent de supports à ces collages, l'auteur n'hésitant pas à les découper afin de les recomposer.

Cette pratique, ancrée dans sa vie quotidienne, demande parfois d'être exécutée avec une grande minutie; il existe de nombreux exemples où différents fragments de cartes ont été recousus ensemble ou assemblés à l'aide de petites ficelles. En outre, découper, désarticuler, recoller ou encore plier le papier était courant pour l'auteur. En effet, il avait pour habitude d'offrir des cadeaux de papier fabriqués par ses soins à son épouse pour leurs anniversaires de mariage, tels qu'un bouquet de fleurs en papiers, des chandelles, des chevaux origamis ou encore une « Bibliothèque portable » regroupant des livres au format miniature. À ses amis, il offrait également de nombreux origamis, passion ramenée du Japon. Ainsi, dans ces pratiques comme dans sa correspondance, Butor montre un intérêt pour le jeu sur les formes et pour l'assemblage de différents matériaux; n'hésitant pas

à les détourner de leur fonction d'origine et à les décomposer pour ensuite permettre aux différents fragments de se rencontrer. L'abondante correspondance à base de cartes postales collages de Butor a pendant longtemps été séparée de son œuvre et dévalorisée par l'auteur lui-même. Très proche du travail que Butor a pu faire avec d'autres artistes collagistes comme Bertrand Dorny ou Youl, elle témoigne pourtant de la porosité entre les pratiques artistiques et les pratiques privées.



« TROIS MOTS POUR TE DIRE QUE JE SUIS VIVANT... » *DOC(K)S*, LA CARTE POSTALE EN REVUE

GAËLLE THÉVAL

En 2003, une exposition¹ mettait à l'honneur un objet littéraire peu commun : *La Presse du pauvre*, revue écrite dans le format d'une carte postale, expédiée par La Poste à partir de 1913 par le poète Germain Nouveau. Cette alliance nouvelle entre la revue de création et de ce que l'on nommerait par la suite « mail art », fut célébrée par des envois d'œuvres, parmi lesquelles figuraient en bonne place celles du poète Julien Blaine, fondateur, quelque soixante ans plus tard en 1976, de la revue *Doc(k)s*, dont l'ADN se fondait sur les mêmes ingrédients. Si le format de la revue, plateforme majeure de diffusion de la poésie expérimentale en France, tenait davantage de l'annuaire que de la carte postale, ses liens avec cette dernière étaient cependant nombreux. C'est à cet objet singulier dans l'histoire des revues de poésie, et central dans celle du mail art, que le présent article entend s'intéresser par le prisme de la carte postale.

La revue s'inscrit en effet de façon explicite dans le mouvement du mail art, du fait de son histoire comme de son positionnement. Défini de façon large comme une « forme de créativité qui choisit de se diffuser en utilisant les moyens de communication postaux² », le mail art ou art postal, renvoie à des pratiques déjà en œuvre au sein des avant-gardes historiques³, qui trouvent un nouvel essor à partir du début des années soixante (avec

1. Nouveau(x) poète(s) n° 2, « Rencontres Germain Nouveau 2003. Mail art et revues de création, Pourrières, 27 et 28 septembre 2003 », Marseille, Plaine Page, 2003.

2. Philippe Castellin, *Doc(k)s mode d'emploi*, Romainville, Al Dante, 2001, coll. « & », p. 311.

3. Nous renvoyons aux travaux de Giovanni Lista sur l'Art postal futuriste, par exemple.

notamment la *New York Correspondence School of art* de Ray Johnson en 1962), et se diffusent massivement au cours des années 1970-1980. Art de la « communication marginale¹ » le mail art prend sa source dans la volonté d'échapper au circuit traditionnel de l'art et de l'édition, à sa chaîne d'intermédiaires (galeries, éditeurs, marché) pour trouver des espaces alternatifs où les œuvres se diffusent de façon directe, sans nécessité de légitimation institutionnelle: la relation inter-individuelle construit « la chaîne émission/transmission/réception comme chaîne éditoriale à part entière, en principe auto-suffisante² ». Dans certaines régions du monde, le mail art se développe comme moyen de diffusion artistique pirate face à un régime dictatorial, portant les voix par voie postale:

Voie postale = voix postale

Lis! vois! / Voie postale = voix postale

Grâce au courrier, la voie c'est la voix. C'est un cas unique. C'est ça le mail art, et pas des concours internationaux pour philatélistes originaux.

Dans les continents du silence: silence mais mail³!

C'est le cas dans les pays de l'Est, et surtout, pour *Doc(k)s* et son histoire, en Amérique latine – Julien Blaine fonde en effet la revue à son retour d'un voyage autour du monde qui l'emmène en Amérique latine à la rencontre de poètes comme Clemente Padin, dont la poésie visuelle se diffuse contre et malgré le pouvoir en place.

Et puis on s'est retrouvé dans un système, le système de la fin des années 1960 et du début des années 1970, où on a vu la montée des totalitarismes, notamment en Amérique Latine et dans les pays de l'Est. Par voie de conséquence, les réseaux se sont développés de manière beaucoup plus radicale en ce sens que c'était le seul moyen de communiquer, de se parler encore⁴.

La première série de *Doc(k)s*, entre 1976 et 1986, s'élabore en un tour de la planète, chaque numéro se consacrant à un pays ou une région du monde: Amérique

Latine (mai 1976), Japon (juillet 1977), Yougoslavie et Catalogne (été 1978), Corse et Pologne (printemps 1979), pays de l'Est (été 1980), États-Unis (automne 1981), Chine (hiver 1981), Espagne (automne 1982), Allemagne (printemps 1983), Grande-Bretagne (hiver 1983), Québec (hiver 1984), Italie (1985), Australie (été 1986) et Portugal (hiver 1986). Il s'agit de donner voix aux « marginaux de la marge », de faire entendre une poésie qui « n'a même pas pour elle les réseaux de l'underground⁵ » en créant une « chaîne de l'internationalisme » dont la revue sera la plateforme. Aussi, le nom même choisi par le fondateur désigne cette vocation, faisant coexister par la parenthèse les deux termes de « docks » et de « docs » pour « documents »: la revue se désigne comme plateforme, « centrale d'échanges⁶ » où des documents venus des quatre coins du monde convergent et dialoguent.

La revue obéit à un principe d'horizontalité cher au mail art, à l'œuvre en particulier dans ce qui deviendra, stabilisée au fil des numéros, la section « Open », où se publient tous les envois: sa fonction est moins de sélection et d'édition que de documentation, ce que le traitement des envois en reproduction brute confirme. Imprimée pour la première série en offset, elle associe étroitement le mail art et ses spécificités au revuisme⁷, se faisant anthologie ouverte et non sélective. Pour Philippe Castellin, cet appariement étroit au mail art s'observe sémiotiquement dans la fréquente « reproduction de signifiants liés à l'envoi et au transit postal (enveloppes, signatures, timbres, lettres manuscrites diverses), transmission d'indications techniques quant aux modalités d'expédition, délimitation des surfaces utiles », conformes « aux propositions et consignes qui accompagnent le mail art⁸ ». Tout au long des publications de la première série en particulier, le vocabulaire employé pour désigner les rubriques confirme son ADN épistolaire: outre les rubriques spécifiques « À vos postes, postez » ou « Post-cards », la revue présente une section « Courrier japonais⁹ » puis « post-scriptum japonais¹⁰ », pour achever sa première série sur le « Colloque épistolaire de Ventraben », numéro entièrement composé de

1. Hervé Fischer, *Art et communication marginale. Tampons d'artistes*, Paris, Balland, 1974.

2. Castellin, *op. cit.*, p. 311.

3. Julien Blaine, « Pièce à conviction. 1979 », *Mail art 2003 : hommage aux fondateurs*, Ventraben, Nepe, 2003.

4. Julien Blaine, dans Pierre Musso, Jean-Marc Vernier, Julien Blaine, « Autour du "Mail Art": entretien avec Julien Blaine », *Quaderni*, n° 3, hiver 87/88, « Images et imaginaire des réseaux », p. 85-86.

5. *Doc(k)s*, n° 5/6, mars 1977: « Poésie & poèmes expérimentaux in the world ».

6. Bernard Heidsieck, « Écoute, Julien! », *Doc(k)s* deuxième série n° 2, été 1988, p. 39.

7. Entendu ici comme la création et l'animation de revues.

8. Castellin, *op. cit.*, p. 323.

9. *Doc(k)s*, n° 7/8, juillet 1977, « Spécial Japon ».

10. *Doc(k)s*, n° 9, décembre 1977, « Poésies et poèmes in the world: B ».

lettres reçues par Julien Blaine, en réponse à une sollicitation du réseau précédemment constitué sur l'avenir de la revue¹. Le premier numéro de la troisième série, marquant le passage de témoin entre Julien Blaine et le collectif Akenaton (Philippe Castellin et Jean Torregrosa) qui en reprend les rênes, s'ouvre quant à lui sur la reproduction d'une carte éditée par La Poste pour signaler un changement d'adresse (fig. 1). Le transfert de direction éditoriale s'exhibe avant tout comme un changement de boîte postale, confirmant *Doc(k)s* comme « un logo-adresse, une boîte postale ouverte en permanence au centre d'un réseau de correspondants plus ou moins stables [...] ; *Doc(k)s* (objet) est la publication du courrier que *Doc(k)s* (adresse ou boîte postale) reçoit² ».

Les numéros de la première série contiennent dans leur quasi-totalité une section explicitement consacrée au mail art, intitulée « À vos postes, postez! », et relaie les

appels à envois, selon le principe du mail art « thématique », « où ce qui est envoyé au point de départ n'est pas une œuvre mais une invitation générale à prendre en compte telles ou telles règles et consignes, tel ou tel type de format ou matériau, avec comme conséquence qu'un "retour" est explicitement demandé³ ». D'abord intitulée « Post-cards », la rubrique s'oriente par la suite vers des appels à la création de timbres (« Timbres et timbré(e)s » du n° 19-22 au n° 41-45), puis vers des jeux, comme l'« Occupation des socles » (n° 46-49 et n° 50-53), et à des thématiques photographiques, dans l'appel à envoyer des images de « Serre-livres et machines à écrire » (n° 60-65 au n° 76-79). Dans cet ensemble, la carte postale est quantitativement la forme d'envoi la plus sollicitée, au point que la rubrique « À vos postes, postez! », qui apparaît dans le numéro 5 s'intitule longtemps « Post-cards ». Les cartes reçues sont publiées dans les numéros courants, ainsi que dans un premier hors-série « Spécial Post card, Mail artists in the world »

1. *Doc(k)s* deuxième série n° 0, « Le colloque épistolaire de Ventrabén », hiver 1987-1988.

2. Castellin, *op. cit.*, p. 323.

3. *Ibid.*, p. 314.



(décembre 1978), dont l'appel figure dans le numéro précédent :

Comme on le verra bien, *Doc(k)s* a également pour dessein d'éditer les Cartes Postales les plus déterminantes de ce temps. Nous vous demandons donc, si vous deviez vous associer à cette grande entreprise, de réaliser sur le verso vierge de la présente Carte Postale, la carte postale de votre choix et de la renvoyer dans une enveloppe à¹...

Un premier coup d'arrêt est donné à la publication des cartes en juin 1979 : un récapitulatif des auteurs de toutes les cartes publiées dans les numéros précédents accompagne la déclaration, elle-même manuscrite sur une carte postale :

Maintenant *Doc(k)s* a suffisamment de cartes postales pour écrire au monde entier pendant un siècle, aussi les prochains *Doc(k)s* ne publieront-ils plus aucune carte postale mais seulement vos

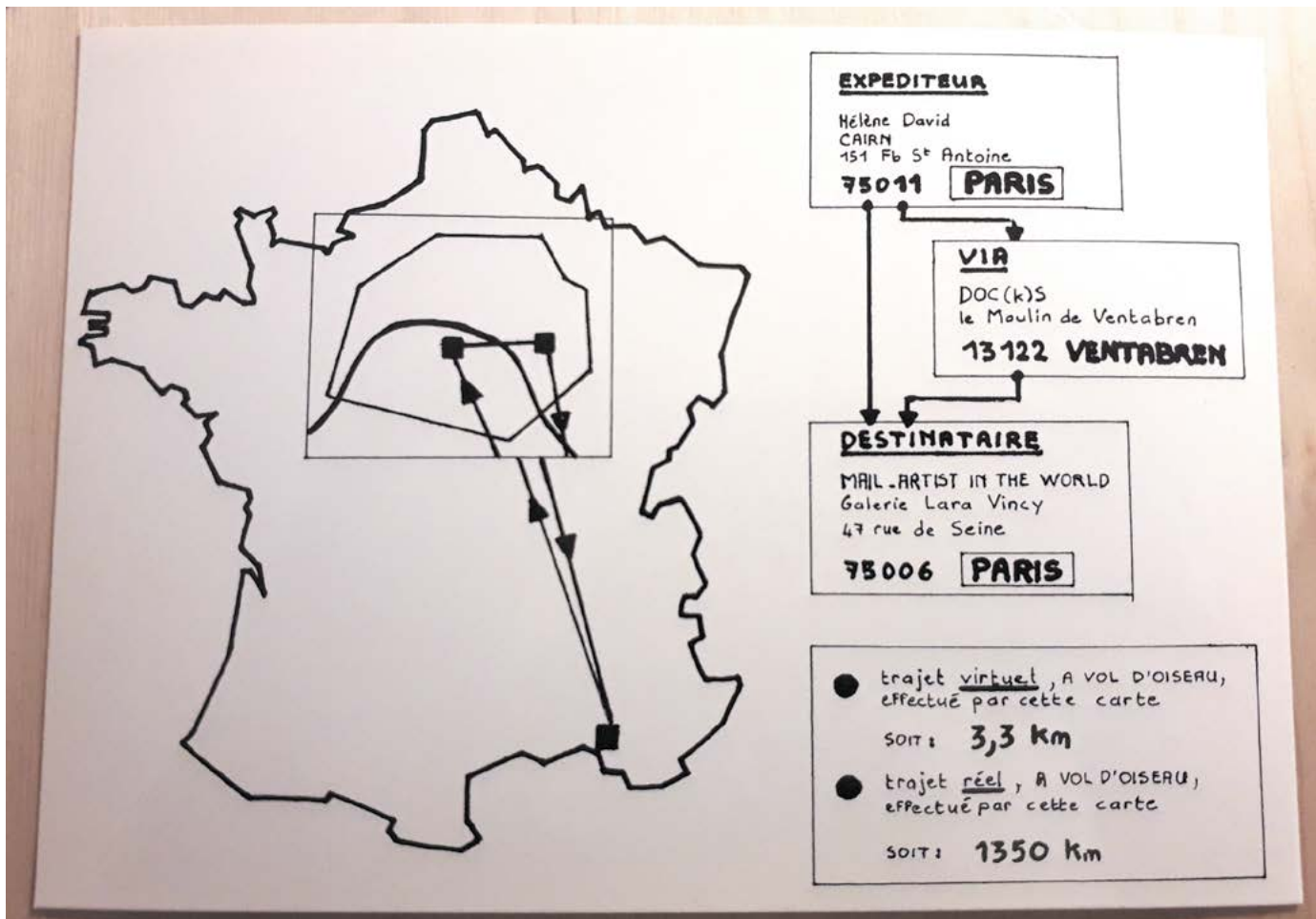
timbres (stamps) car désormais il faut (nous) affranchir le/du mail art². (fig. 2)

Cette clôture n'empêche pas un nouvel appel thématique à l'envoi de cartes, cette fois à la Galerie Lara Vincy, pour l'exposition « Destinataire Paris », qui se tient en septembre 1979, et donne lieu à une publication de 150 cartes postales en couleurs dans un étui cartonné. Une troisième publication hors-série de cartes postales également réunies en étui a lieu en 1983 à l'occasion du dixième anniversaire du CIRCA³ : « 54 mail artists poètes et écrivains ayant participé depuis dix ans au festival de la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon ont à cette occasion réalisé une carte postale originale. » Comme annoncé, la publication de cartes s'interrompt par la suite au profit d'autres jeux « mail art », jusqu'aux premiers numéros de la troisième série, dirigée par Akenaton. En effet, outre la carte de changement d'adresse, le numéro 1

2. *Doc(k)s*, n° 15, « Corsica », 1979, folio 381.

3. *DOC(K)S / CIRCA – Spécial carte postale 1973-1983. X^e anniversaire du C.I.R.C.A., La Chartreuse, 1983.*

1. *Doc(k)s*, n° 12, été 1978, « Yougoslavie et Catalans ».



inclut une carte postale, que les lecteurs-artistes sont invités à compléter et renvoyer en inscrivant leur réponse à la question « Est-ce la fin du mail art ? » dans un espace blanc au recto de la carte, délimité par un liseré épais où s'inscrit la question et la mention « réponse ». Les vingt-deux cartes-réponses sont reproduites dans le numéro suivant (été 1992). Enfin, en guise d'ultime clôture, le récent numéro d'*Invece*, revue menée par Julien Blaine, intitulé « Bye bye mail art », appelle à en finir avec le mail art, en utilisant, précisément, des cartes postales : c'est sous cette forme, présentant au recto une boîte aux lettres détruite sur laquelle figure le nom de Julien Blaine, que circule l'appel, imprimé au verso :

pour commémorer : [...] envoyer une carte postale 150 mm x 150 mm représentant photographiquement votre boîte à lettre détruite. Ou toute autre boîte à lettre brisée ! [...] Elles seront réunies dans un bel étui comme les 3 premiers numéros de *Doc(k)s* consacrés au Mail-art¹.

« LUDISMAIL-ART »

Pourquoi la carte postale tient-elle une place aussi prépondérante dans la revue ? Julien Blaine en donne une première explication quand, évoquant le mail art comme « voix » lorsqu'elles sont empêchées par des régimes autoritaires, il attribue à la carte postale un statut tout particulier :

Dans le secret des enveloppes violées, les praticiens de la communication postale tracent les lignes du Dire clandestin [...]. Ailleurs, mon propre timbre et mes propres méthodes d'affranchissement (X2) démontrent que chaque jour je peux nier un peu plus la répression sociale et l'ordre (administratif parmi les autres) des sociétés.

Et puis il y a la carte postale où le timbre et l'affranchissement (X2) interviennent – la carte postale c'est le ludismail-art. Ici le mail-artist et le mail-poet (puisque c'est lui comme d'habitude qui a tout inventé) va pouvoir jouer avec ses correspondants des quatre « . » cardinaux, avec la complicité du voisin de palier, de l'éventuel concierge.

Le jeu n'interdit ni le dire ni le faire et beaucoup en profitent pour effectuer de grandes déchirures dans le silence.

Et l'art et le poème devront être bien purs et bien clairs et bien durs pour que le cri et le geste résistent aux lois de ce petit rectangle gris de quelques centimètres carrés (cm²)².

La carte présente ainsi, pour Blaine, plusieurs propriétés qui en font un objet singulier dans la communication mail art, à commencer par son caractère ludique. Si le jeu fait partie des procédures mail art, la carte a ceci de spécifique qu'elle suppose une communication à découvrir : elle fait entrer des tiers dans le jeu, des destinataires accidentels. D'autre part, la carte postale envoyée par La Poste est un objet composite : outre son caractère iconotextuel, elle suppose un affranchissement, et le timbre comme le tampon peut lui aussi être investi par l'artiste. La carte impose un format restreint, qui oblige à la concision, à la concentration, comme autant de contraintes ou de tests auxquels le poème et l'œuvre devront résister pour exister. Ce choix associé à celui de confier aux participants des cartes au recto vierge, à renvoyer sous enveloppe, participe enfin d'une conception non explicitée, mais inhérente à la revue : le poème qui s'y inscrira sera à considérer comme visuel. L'iconotextualité intrinsèque de la carte se voit retournée : le poème, s'il est écrit, ne prend pas place dans l'espace d'inscription dédié par l'objet au texte, mais dans l'espace dédié, précisément, à l'illustration. Aucune différence n'est faite dans le traitement du texte et de l'image, des poèmes et des œuvres plastiques. Ainsi, le dispositif prévu par le medium carte postale est d'emblée détourné. Aussi, les sollicitations thématiques sont-elles, dans *Doc(k)s*, systématiquement réflexives, et s'appuient sur ces propriétés : la section consacrée au mail art s'intitule « Post-cards », et s'assortit d'une invitation à envoyer des cartes, sans autre thème défini, tout comme pour le premier « Spécial Post-card » de 1978, dont l'incitation se résume à « réaliser sur le verso vierge de la présente Carte Postale, la carte postale de votre choix³ ». L'imposition de format, par la publication d'une carte vierge à remplir, est la seule contrainte. Pour les deux autres numéros spéciaux, la thématique reste également minimale : « Destinataire Paris » prend pour sujet l'acheminement même par voie postale, dans une résonance attendue entre l'adresse effective du destinataire (la galerie Lara Vincy, à Paris), les cachets postaux, et le contenu de la carte. L'appel de 1983 propose quant à lui une thématique typique des usages sociaux de la carte postale, consistant à envoyer une carte pour l'anniversaire du Centre (CIRCA).

1. *Invece*, n° 4, « Bye bye mail art », Al Dante / Carted / éd. K'A, 2016.

2. Julien Blaine, « Pièce à conviction. 1979 », *op. cit.*

3. *Doc(k)s*, n° 12, été 1978, « Yougoslavie et Catalans ».

Les nombreuses réceptions font montre d'une forte diversité dans la prise en considération de la thématique. La carte peut, a minima, être utilisée comme simple support contraint d'une œuvre miniature, ou miniaturisée pour l'occasion, en résonance avec sa vocation de reproduction photographique d'œuvres d'art plus ou moins célèbres. De nombreux photomontages, poèmes visuels, sont ainsi reproduits en réduction, en particulier dans les sections « Post-cards » des numéros courants. Cette vocation est thématisée dans les détournements de cartes existantes: la Joconde, œuvre la plus célèbre et probablement la plus reproduite sur ce support de diffusion de masse, elle-même forte d'une longue histoire en appropriations, apparaît ainsi à plusieurs reprises. Dans d'autres cas, en particulier dans les numéros thématiques, certaines présentent sur leur recto des textes tapuscrits, ou plus souvent encore manuscrits, inscrits dans l'espace délimité par les bords de la carte. Cette dernière est alors utilisée comme substitut d'une feuille de papier à lettres, à la verticale, recevant tantôt une petite missive adressée, tantôt un poème de circonstance (« Dans la chartreuse » de James Sacré pour l'anniversaire du CIRCA), tantôt, usant de la carte comme objet communicationnel minimal, une simple dédicace (« Bien fraternellement en poésie », petite dédicace de L.G Gros, « Au plaisir... », « Seulement trois ... » Noël Arnaud, pour l'anniversaire du CIRCA): comme forme adressée, la carte implique alors « l'anecdote, l'évocation, la modestie et l'intimité¹ ». La carte au recto tapuscrit utilisée par David Avidan, publiée telle quelle dans « Destinataire Paris », s'adresse ainsi directement à Julien Blaine, se présentant discursivement comme communication privée: « Dear Julien Blaine, admittedly, I'm a bit late with this postcard... », dans laquelle l'artiste réclame des droits sur la publication du volume « Spécial post-cards » précédent (« *I hear it sells very well – why shouldn't the participants benefit from it, too? [...] Please be sure, my dear friend, of my best possible sentiments. Trulyyyyyyyyyyy* »), tout en spécifiant, dans le même élan, que la carte est bien envoyée pour l'exposition.

La réflexivité résulte dans beaucoup de cas de l'exhibition de la contrainte que représente le support rectangulaire. Elle franchit un palier supplémentaire lorsque le texte – souvent manuscrit – occupe le recto de la carte

dans son intégralité, cette fois-ci à l'horizontale, et se met à décrire l'acte même d'inscription en train de se faire :

« this postcard is the work of colin crozier is white is black is a rectangle is on my table now is where now is being written upon with black ink in lines from left to right and down into the next line²... ».

Sans toujours atteindre ce degré de tautologie, les cartes à écriture débordante témoignent également d'une approche réflexive du support, où la ligne d'écriture manuscrite semble prendre naissance et se terminer ailleurs que sur l'espace rectangulaire, qu'elle ne fait que traverser. Dans la carte envoyée par Bernard Heidsieck³ pour la galerie Lara Vincy, la rapidité de l'écriture produit un texte à la lecture difficile qui interroge, par son contenu comme par sa forme, le statut communicationnel de la carte. Ailleurs, les lignes d'écriture saturent l'espace, jusqu'au bord, sans qu'une marge vienne les arrêter, comme chez Jean-Luc Parant⁴, manifestant en cela également le statut d'objet quotidien de la carte, ephemera découvert, contrairement au livre, objet clos au contenu enserré entre deux couvertures. Plusieurs cartes jouent de la contrainte de format en l'exhibant par transmédiation: le texte reproduit sur la carte de Jean-Pierre Balpe⁵ pour le CIRCA est ainsi pris sur un écran d'ordinateur. Inscrit en biais, il apparaît de surcroît coupé au milieu de mots, par les bords du support. La répétition/variation semblent indiquer qu'il s'agit d'un texte généré automatiquement, et plusieurs fragments distincts de la même phrase sont ainsi lisibles, de plus en plus tronqués: « cacher l'art qui est long et qui est beau quand la main, la/availlent [SIC] ensemble, et qui, pour l'artiste, est caché sous un g/ [SIC] ». Le texte thématise le phénomène à l'œuvre. Ailleurs, ce sont des pages de livre, présentant des strophes et des pavés typographiques tronqués, qui sont reproduites⁶ sur la partie illustrée de la carte.

Sont également présents les jeux de détournement, de cartes existantes ou de motifs traditionnels de la carte, tant textuels que photographiques. Le motif de la « vue » peut ainsi renvoyer à l'« injonction paysagère » commune à la carte pittoresque, « esthétique de carte postale » présentant des « espaces figés dans le temps

1. Anne Reverseau, « Une géographie moderniste. Cartes postales et spatialisation du regard poétique », I. Chol, B. Mathios et S. Linarès (dir.), *Livres de poésie. Jeux d'espace*, Paris, Champion, 2016, p. 212.

2. Doc(k)s « Spécial Post-card », 1978.

3. Doc(k)s « Spécial Post-card, Destinataire Paris », 1979.

4. DOC(K)S / CIRCA – Spécial carte postale 1973-1983, 1983.

5. Ibid.

6. Doc(k)s, n° 15, folio 352.

et dans la norme¹ ». Vues de monuments et autres sites touristiques (Notre-Dame de Paris, un lac de montagne, une vue aérienne, parfois mises en série, comme la suite de tours et clochers de la Sagrada Familia et autres colonnes détournées par adjonction d'une légende ou par photomontage²), ou encore la vue en quadricolor d'une station balnéaire au bleu trop éclatant légendée « Today, art is a prison³ » en proposent une lecture critique par le détournement. Les cartes détournées sont particulièrement présentes dans le numéro « Destinataire Paris », où les vues du Louvre, du Centre Pompidou, des Champs Élysées ou encore de la tour Eiffel sont déviées par différents effets de montage. L'iconographie propre à la carte postale est à d'autres endroits alludée: le seul verso d'une carte est ainsi publié dans *Doc(k)s* n° 9, indiquant « Souvenir d'Angoulême », « Eleclolor, couleurs naturelles », sans que l'image n'apparaisse. La thématique de la « vue », est particulièrement investie dans l'envoi fait par Pierre Garnier publié dans *Doc(k)s* n° 15. Légendée « Vue du Fuji », l'image attendue d'un cliché photographique du site remarquable est remplacée par un espace blanc, troué de deux signes de ponctuation, un point et une barre oblique, format une image typographique minimaliste évoquant la montagne désignée.

« Trois mots pour te dire que je suis vivant⁴ » : nombre de contributions prennent pour sujet l'adresse elle-même, et l'action même de l'envoi, dans un mouvement de réflexivité portant cette fois sur la dimension d'objet communicationnel purement phatique de la carte. Si la dédicace est particulièrement prégnante dans les envois de circonstance liés à l'anniversaire du CIRCA, c'est le trajet de la carte, et l'envoi en lui-même, qui est mis en avant dans la série « Destinataire Paris ». Les illustrations thématisent le trajet de l'objet. Des flèches rouges convergeant vers Paris des quatre coins d'un planisphère, matérialisent le parcours postal des envois dans l'œuvre de Brandolini d'Adda, lorsque la carte d'Hélène David compare, carte de France simplifiée à l'appui, le « trajet virtuel », supposé par le destinataire thématique, effectué par la présente carte, d'un arrondissement de Paris à l'autre, au « trajet réel » à vol d'oiseau, qui la fait transiter par le Moulin de Ventraben (l'adresse de la revue,

destinataire réel de l'envoi) avant de revenir à la capitale. Comme le souligne Jean-Marc Poinot, l'accent mis sur l'esthétique de la communication propre au mail art se traduit souvent par « une utilisation importante de l'institution et du matériel postal dans la réalisation de certaines œuvres⁵ ». Ainsi nombre de cartes utilisent ou détournent des cachets de La Poste pour en faire des matériaux plastiques ou poétiques: « N'habite pas à l'adresse indiquée » sur la carte de Jaume Pinya, pour « Destinataire Paris », « Lettre non distribuée » sur une enveloppe adressée aux Nouvelles Éditions Polaires, elle-même reproduite sur la carte⁶; « Pli urgent » placé en légende de la photographie Polaroid d'un graffiti mural rageur annonçant « Le Moyen-Âge c'est terminé »; les tampons provenant de divers pays (« via aera », « urgente », « confidencial », collés au milieu du rectangle blanc dans la carte de L. Guardia⁷). Le poème concret de Pierre Garnier⁸, reproduisant l'inscription LETTRE du tampon rouge consacré, pour le corriger, par adjonctions manuscrites, en « L'ÊTRE » (fig. 3) joue de l'homophonie pour créer des associations plurielles, la « lettre » renvoyant ici aussi bien, de par la reconnaissance visuelle du tampon postal, à la missive qu'à la lettre de l'alphabet, statut que lui rend, précisément, la correction manuscrite. Le timbre peut être investi comme support de création (A. Banana, série de timbre « Bananapost⁹ », ou détourné) pour devenir matériau plastique dans la carte de Jonier Martin pour « Destinataire Paris », présentant la reproduction dégradée d'une planche de timbres-poste à 0,001 c. Enfin, de multiples jeux de détournement ou de création d'adresses, utilisant le format postal usuel, sont à l'œuvre, à l'instar de la carte portant l'adresse supposée de Lautréamont comme seul contenu textuel¹⁰. Là encore, le procédé peut aller de la simple allusion à la tautologie, lorsque le contenu même de l'œuvre est le produit de l'envoi. La carte envoyée par Jean-Claude Lefèvre pour la même exposition présente ainsi un texte ne faisant qu'indexer son existence sur la carte envoyée, et acter l'envoi, que sanctionne le cachet rond placé au bas du texte: « cette proposition de Lefèvre Jean Claude comme carte postale adressée sous enveloppe à la Galerie

1. Raphaële Bertho, « L'injonction paysagère », colloque *Si la photo est bonne*, INHA, Paris, 20-21 octobre 2011, [en ligne] consulté le 10 mars 2022.

2. *Doc(k)s*, n° 15, folio 356.

3. *Doc(k)s* « Spécial Post-card », 1978.

4. Julien Blaine, « TABLE D'EMPLOI », *Doc(k)s*, n° 5/6, mars 1977, *op. cit.*, p. 4.

5. Jean-Marc Poinot, *Mail art. Communication à distance et concept*, Paris, Cedic, 1971, p. 25.

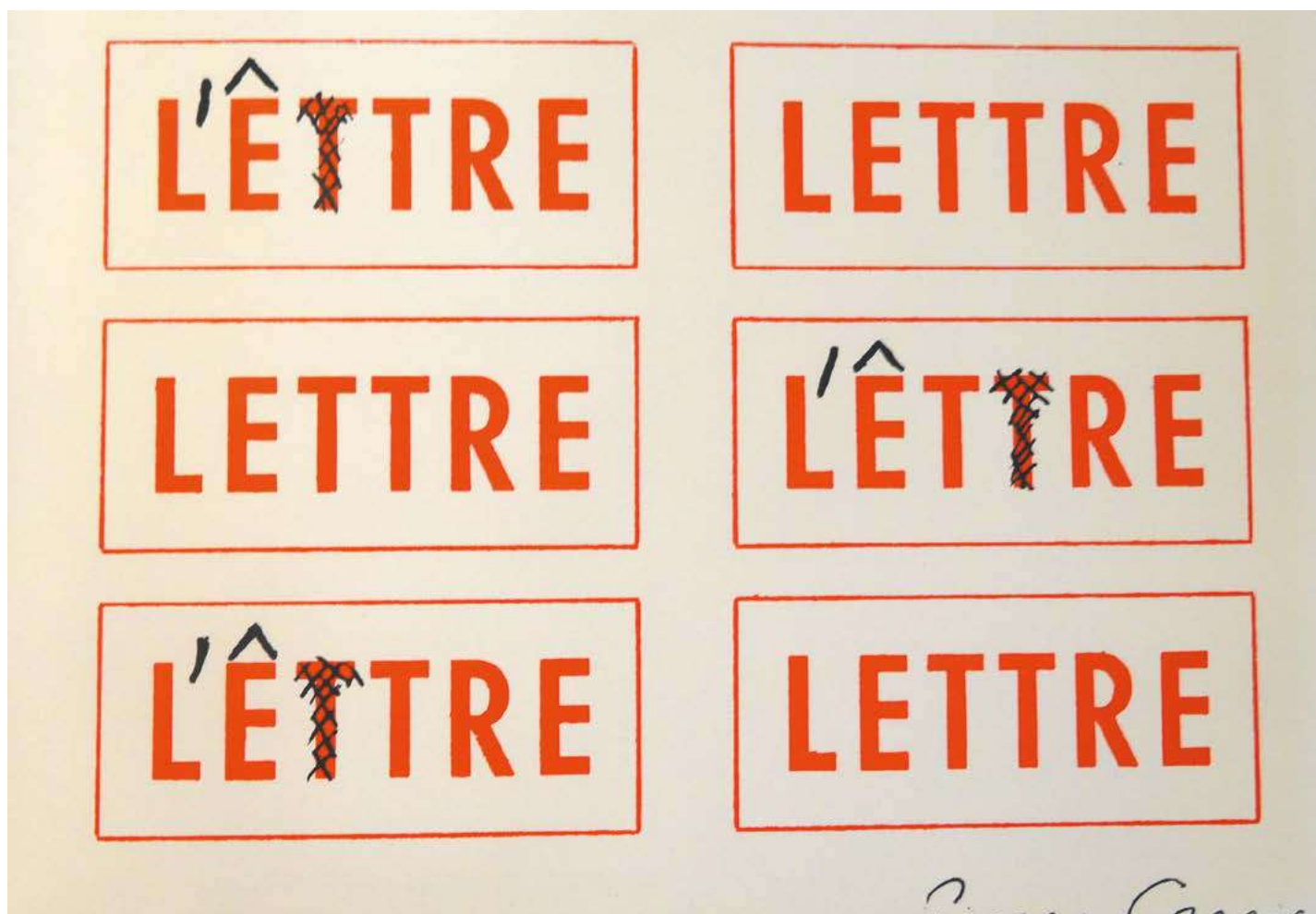
6. *Doc(k)s*, n° 15, *op. cit.*

7. *Doc(k)s*, « Spécial Post-card », 1978.

8. *Doc(k)s*, n° 15, puis « Spécial Post-cards », 1978 pour la reproduction en couleurs.

9. *Doc(k)s* « Spécial Post-card », 1978.

10. *Doc(k)s* « Spécial Post-card, Destinataire Paris », 1979.



Lara Vincy pour une exposition... [...] Cette carte postale réalisée à Regneville/Sur/Mer le 20 juillet 1979 et expédiée ce jour¹ ». Si le cachet de la poste, le timbre, la date, l'adresse, « constituent une manière d'intégration de l'art à la société, à sa vie quotidienne² », l'action d'envoi, le geste lui-même, devient partie de l'objet. L'intégration prend alors le chemin d'une « dissolution de l'objet comme tel ou de son extension à l'ensemble d'un processus³ ».

ÉDITION, COLLECTION, ET RÉSEAU

Que fait *Doc(k)s* de ces cartes ? Si la revue est initiatrice des jeux, et réceptrice des propositions, elle en est aussi l'éditrice. Or les modalités de réception d'une part, de publication d'autre part des cartes postales diffèrent en fonction des numéros, qui en modifient fortement le statut. Pour Christian Rigal, le mail art se définit au sens strict comme :

le résultat de l'utilisation des moyens de communication postaux à des fins artistiques. Une carte de Mail art au sens strict est une carte créée par l'expéditeur, parvenue à son destinataire, à découvert par voie

postale, l'expédition ayant eu pour fonction primordiale la participation à la création d'une œuvre et non pas l'acheminement de la carte⁴.

Force est de constater que ces conditions ne sont pas systématiquement réunies dans les cartes publiées dans la revue. Au-delà du débat sur l'appellation stricte ou non de « mail art », les modalités de convocation et de transmission des cartes à la revue sont porteuses de sens. Pour les deux derniers numéros spéciaux (« Destinataire Paris » et « Anniversaire du CIRCA »), des cartes vierges sont adressées aux participants pressentis, sollicités pour répondre en remplissant le recto de la carte, et l'envoyant, sous enveloppe, à la galerie ou à la revue, selon un protocole qui diffère de la section « Post-cards » des numéros courants. Ils proposent ainsi, dans des étuis cartonnés, un jeu de cartes postales en couleurs, au recto occupé, au verso vierge, hormis deux, où figurent les indications paratextuelles : les cartes sont de la sorte utilisables par les acquéreurs, et, par-là, le jeu peut potentiellement continuer.

1. *Doc(k)s* « Spécial post card, Destinataire Paris », *op. cit.*

2. Poinot, *op. cit.*, p. 25.

3. Castellin, *op. cit.*, p. 312.

4. Cité par Aline Ripert et Claude Frère, *La carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, Paris – Lyon, CNRS – Presses Universitaires de Lyon, 1983, p. 138.

Le premier numéro « Spécial Postcards » se présente de manière légèrement différente: les cartes sont également en couleur, recto occupé et verso vierge, hormis les mentions textuelles usuelles (nom de l'artiste, nom et adresse de l'éditeur, emplacement ligné réservé à l'adresse, cadre pour le timbre) mais elles sont assemblées par deux dans un volume, et détachables selon des pointillés, à la manière des albums de cartes postales. La carte est ainsi utilisable au prix de la destruction du volume. Or la composition de ce dernier ne semble pas aléatoire: une éditorialisation minimale est en effet à l'œuvre, visible dans les rapprochements formels opérés entre les cartes présentées sur une même page: rappels de couleurs, mise côte à côte de cartes aux écritures manuscrites ou tapuscrites, ou au contraire de cartes présentant des images photographiques sur leur recto, etc. Si le geste éditorial est ici discret, il n'en va pas de même dans les rubriques « post-cards » intégrées aux numéros courants. Les cartes y sont en effet reproduites en offset, en format réduit, et en noir et blanc, à l'instar de l'ensemble des envois publiés dans la revue.

L'organisation de la rubrique ne subit que peu de variations: la liste des noms des envoyeurs, d'abord associés à des numéros permettant de retrouver l'auteur de chaque carte, est placée en fin de rubrique, et distingue les envois individuels des envois collectifs. La première occurrence de la rubrique (*Doc(k)s* n° 5-6) reporte les numéros au bas de chaque carte reproduite, individualisant clairement chacune d'elles (fig. 4). La mise en page, alternant les formats sur fond noir puis blanc, ménage une marge entre les cartes. Cependant, à partir du numéro suivant, cette disposition évolue: les numéros disparaissent, et l'on s'éloigne du modèle de l'album pour se rapprocher du patchwork, voire du montage. Les cartes, disposées en grille de six, de neuf, voire de quinze (*Doc(k)s* n° 12) sur chaque page, perdent de leur matérialité pour subir un traitement nouveau, qui finit par les intégrer dans un ensemble où elles cèdent leur unicité: présentées bord à bord, reproduites uniformément en noir et blanc, les cartes semblent s'insérer dans une composition globale, pour former une méta-œuvre (fig. 5). Les rapprochements opérés entre les cartes résultent manifestement d'un choix qui ne doit rien au hasard, produisant des collisions, dialogues et mises en correspondance: réunion de cartes représentant des silhouettes et portraits en buste, alternances de cartes à fond noir et blanc (*Doc(k)s* n° 12), ou encore composition d'une page exclusivement avec des cartes textuelles et typogra-

phiques alternant avec une page de cartes photographiques (*Doc(k)s* n° 15). L'appréhension de la carte, réduite, par ce format de publication, à son seul verso, s'en trouve modifiée. Celle-ci se voit prise dans une série, celle de la collection, et celle du montage paginal, qui n'est pas sans rappeler dans son principe les albums publiés par Paul Éluard en 1933 dans la revue *Minotaure*, où la carte, « trésor de rien du tout », devenait élément d'une composition personnelle, articulant une syntaxe poétique par les rapprochements opérés. Pourtant, cette composition collectionneuse ne se veut ni figeante ni muséifiante: il s'agit, dans la logique mail art de la revue, de produire, sur la page, un espace de dialogue, une plaque d'échange, que ces choix de mise en correspondance confirment et relancent. « [...] ces quelques lettres pour te rappeler que je suis vivant et dans ce vaste mouvement, encore avec toi, très loin d'ici: Une communication maximale réduite au strict minimum¹. » La présentation de la rubrique « Post-card » dans le deuxième numéro de la revue souligne, nous l'avons vu, la fonction phatique de la carte postale, mais elle met également en avant la logique qui sous-tend sa circulation: il s'agit de montrer, d'exposer, et de générer un réseau. Art de la participation, le mail art promeut en effet « surtout une nouvelle esthétique relationnelle² ». Si cette esthétique se traduit par une dimension réflexive et l'usage formel des codes communicationnels postaux, le mail art est un art de réseau « d'une part parce qu'il implique plusieurs personnes, et d'autre part parce que son résultat consiste moins dans la production d'objets ou d'images, bien que ces derniers puissent se trouver présents ou être échangés, que dans le processus d'interaction lui-même³ ». Le traitement éditorial proposé dans les rubriques de *Doc(k)s* procède précisément de la mise en évidence de ces interactions, comme de leur dé-hiérarchisation. La relégation des noms des auteurs des cartes dans une liste en fin de section rend l'identification de chaque carte relativement complexe: la mise en grille, l'effet patchwork, comme le traitement en offset de l'ensemble, met l'accent sur le collectif, et le nombre, davantage que sur l'individualité des émetteurs. Si collection il y a, le collectionneur en est le collectif même qu'est la revue. La récurrence des listes et autres récapitulatifs des envois au fil des numéros s'inscrit dans cette optique, à l'instar du bilan présenté dans le n° 12

1. Julien Blaine, « TABLE D'EMPLOI », *op. cit.*, p. 4.

2. Jean-Paul Fourmentaux, « Art et réseau: genèse de la [télé]communication créative », *Hermès*, n° 50, 2008, p. 116.

3. *Ibid.*, p. 117.

(été 1978), listant les cartes « reçues à ce jour » pour le prochain « Spécial post-cards ». Il s'agit en nommant tous les membres du réseau, de faire nombre, de révéler le caractère proliférant des « innombrables points disséminés d'une franc-maçonnerie familiale sous-terrain¹ ». Ce qui compte, indépendamment de la « qualité » des participants, « étant le nombre, l'abondance des réponses, la variété² », dans le but de faire exister le réseau. Comme le précise Julien Blaine:

avec le Mail Art, ce qui est important c'est qu'on paye la prix de la liberté, c'est-à-dire qu'on n'a pas voulu faire comme toutes les autres écoles, comme celle du surréalisme qui est la plus proverbiale en ce sens, et dire qu'il y a Monsieur Machin qui est le Pape, Monsieur Truc-Muche qui est le Cardinal, ceux-ci qui sont les archevêques et puis on va exclure, etc. Donc on a pris tout le monde et là-dedans il y a de tout; donc il y a le prix de la liberté, c'est-à-dire des trucs sans intérêt³.

La place privilégiée de l'objet carte postale dans ce processus procède alors d'une appropriation, par ce que Hervé Fischer a nommé les « marginal-media⁴ », d'un produit emblématique de la production culturelle de masse et de l'imagerie industrielle. Fabriquées en série, les cartes postales « font masse », et sont tirées de la masse industrielle pour faire à nouveau masse dans le réseau sous-terrain suscité par la revue. Au point, à leur tour, de risquer le trop plein. En juin 1979, un premier coup d'arrêt, lié à la réception trop pléthorique de cartes, est donné à l'édition des cartes, pour laisser place à d'autres jeux, et en 1991 et 1992, la revue interroge le réseau pour lui demander, précisément par voie de carte postale, si la fin du mail art est arrivée. Pour Julien Blaine, le mail art est menacé précisément par l'asphyxie:

C'est vrai qu'on arrive maintenant à un système tellement pléthorique qu'il est asphyxiant et donc qu'on se retrouve avec ces deux systèmes-là. Le réseau a rassemblé tellement de gens qu'il faut réfléchir très sérieusement... Moi, la façon dont j'ai résolu le problème, c'est de faire des jeux très coincés, avec des règles très dures, ainsi tout le monde ne peut pas jouer... Moi, je suis parti sur une pratique très

sélective, non pas sur le réseau, mais sur le sujet du Mail Art⁵.

Le trop plein et la répétition sont également les arguments mis en avant par Blaine dans le récent numéro d'*Invece*, qui se propose d'arrêter « cette histoire qui, désormais, tourne en rond⁶ », en envoyant une carte postale représentant une boîte aux lettres détruite, dans un ultime geste réflexif.

1. Heidsieck, « Écoute, Julien! », *op. cit.*, p. 39.

2. Castellin, *op. cit.*, p. 314.

3. Blaine, « Autour du "Mail Art": entretien avec Julien Blaine », *Quaderni*, *op. cit.*, p. 96.

4. Hervé Fischer, *Art et communication marginale. Tampons d'artistes*, Paris, Balland, 1974, p. 5.

5. *Ibid.*

6. *Invece*, n° 4 « Bye bye mail art », *op. cit.*

TV POST CARD



1. OTHER BOOKS AND SO
2. HAROLDO GONZALEZ
3. HORST TRESS
4. BILL GAGLIONE
5. SUZANA SAAVEDRA
6. JEAN LE GAC
7. ANGELO DE AQUINO
8. ITAMAR
9. JOHN LIGGINS
10. LUIS IURCO-VITCH
11. R. PELI et M. VERSARI
12. GUILLERMO DEISLER
13. TAU/MA C.P. 326 42100 REGGIO EMILIA ITALIE
14. JORGE CARABALLO
15. CENTRO EXPERIMENTA
16. DAVID MC FADDEN
17. CO-OP-MOP
18. J. MEIDERS
19. PETER HUTCHINSON
20. PETER HUTCHINSON
21. LADISLAV NOVAK
22. JAMES COLLINS
23. JORGE CARABALLO
24. MATHIAS GÖRITZ
25. DANIEL SANTAGO
26. BILL BECKLEY
27. HORACIO ZABALA
28. BEN LAUTIER
29. G. TOTH
30. ANDRZEJ PARTUM
31. DICK HIGGINS
32. DIETER ROTH
33. CLEMENTE PADIN
34. PETER HUTCHINSON
35. MAC ADAMS
36. ROGER CUTHBERT
37. JAROSLAW KOZLOWSKI
38. TOM MARIONI
39. PETR STEMBERA
40. BANANA PRODUCTIONS
41. DAMASO OGAZ
42. FINE ART DPT
43. HAROLDO GONZALEZ
44. CARLOS A. SCIARRETTI
45. JONIER MARIN

CETTE RUBRIQUE
SERA UNE RUBRIQUE
PERMANENTE
DE DOCK(S).
ALORS:
« A VOS POSTES
POSTEZ! »

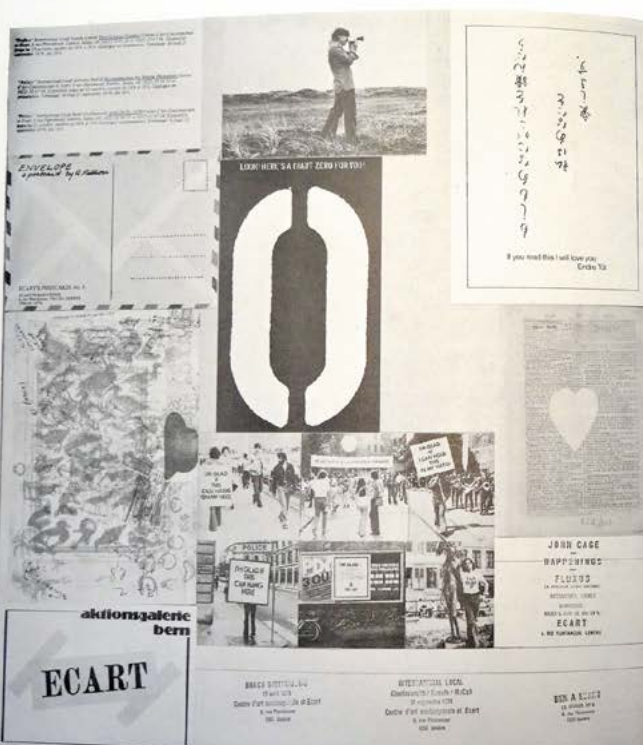
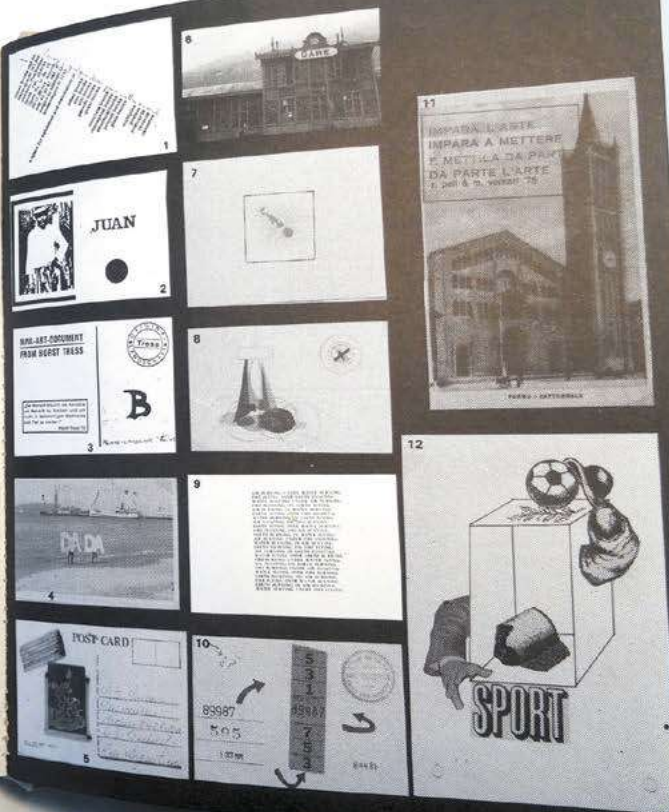


Fig. 1: Le T.S. Camille Renault en 1979 auprès du grand Daim
(les larges empaumures des bois sont naturelles).
Derrière lui, la maison décorée qu'il avait construite.

FOCUS **'PATAPHYSIQUE**

LA 'PATAPHYSIQUE EN CARTES POSTALES

DENIS SAINT-AMAND



Dès sa fondation en 1948, le Collège de 'Pataphysique, société savante inspirée par Alfred Jarry et vouée à la science des solutions imaginaires, a produit annuellement des cartes postales réservées à ses membres: en 2014, les éditions L'Hexaèdre ont établi un riche catalogue illustré recensant 258 de ces cartes couvrant la première période d'activité du Collège (1948-1975) et celle de l'Occultation (1975-2000), durant laquelle le rayonnement de la discipline et ses publications étaient assurées par le Cymbalum Pataphysicum. À ces cartes sont associés différents documents présentés en annexe, lesquels témoignent de l'intérêt pataphysicien pour les supports volatiles et la variété de ceux-ci (on y trouve, en plus de la « première carte du Collège » envoyée en 1952 par Sainmont à Francis Ponge ou une carte « collective » envoyée à Pascal Pia, une vingtaine de « papillons » pataphysiciens, que les membres du Collège étaient invités à acquérir et à coller sur les murs).

Si la variété des illustrations déjoue toute tentative de typologie, qui ne pourrait apparaître que réductrice, il n'est pas complètement impossible de distinguer à grands traits les cartes postales pataphysiciennes contribuant à définir l'imaginaire de l'entreprise et celles participant à l'instauration d'une mémoire collective de l'institution. Sur les premières, des gravures renvoient aux textes fondateurs d'Alfred Jarry (elles figurent volontiers le Père Ubu, figé dans des activités multiples), des dessins irrévérencieux ou absurdes témoignent d'un goût pour la dérision, des montages et photographies pourvus de légendes décalées actualisent une poétique du détournement et des formules percutantes exposent les objectifs de l'entreprise pataphysicienne (ainsi de cette carte barrée du mot d'ordre: « La Campagne de l'Année: faire reconnaître le Collège de 'Pataphysique d'inutilité publique » ou du lapidaire « Jean Paulhan n'existe pas » visant à tenir le directeur de la NRF pour « purement fictif » après qu'il avait relayé l'annonce de la mort du Docteur Sandomir, déplorée dans le n° 26-27 des *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, en précisant qu'il était « heureusement vraisemblable que ce docteur n'a jamais existé »). Les cartes de la seconde catégorie contribuent à l'histoire pataphysicienne en donnant à voir le portrait photographique de certains membres, seuls ou en groupe, lors de séances du Collège, à l'occasion d'événements associés à l'institution ou, tout simplement, dans des situations de la vie quotidienne (entre deux portes, dans un bar, en vacances ou chez eux – comme cette carte figurant le Transcendant Satrape Camille Renault en 1979, « auprès du grand Daim » – fig. 1). Ces micro-récits de vie iconiques trouvent une actualisation toute singulière dans une série de huit cartes illustrées

par P. J. Dunbar (1981) et mettant en scène la trajectoire d'Alfred Jarry en une succession de tableaux allant de « La propédeutique » aux « Derniers sacrements »: assemblées comme un puzzle, elles dessinent un portrait en pied du père de la 'Pataphysique et permettent de saisir l'usage original d'un support dont les membres du Collège exploient les potentialités plastiques (fig. 2).

Il serait bien entendu erroné d'opposer trop nettement, dans la production de ces cartes postales, la mise en place d'un imaginaire commun et la constitution d'une mémoire collective, ces deux fonctions s'entretenant en réalité mutuellement. À l'endroit où doit être apposé le timbre, les cartes reprennent fréquemment cette injonction paradoxale devenue *running gag*: « Ayez le civisme de ne pas affranchir au-dessus du tarif légal ». Présidé par le Docteur Faustroll, curateur inamovible dont Jarry a relaté les gestes et opinions, le Collège de 'Pataphysique affine volontiers d'illustres prédécesseurs, à l'image d'Arthur Cravan, Georges Darien ou Alphonse Allais (une carte de 1954 reprend le portrait de ce dernier par Cabriol, en couverture de *L'Hydropathe*



du 28 janvier 1880 – 2^e année, n° 2), mais aussi d'inspirants personnages, comme les Pieds Nickelés de Forton (qu'une carte de 1992 représente pourvus d'une auréole en forme de gidouille octroyée par la Sous-Commission des Apostilles), ces formes de recrutement nourrissant la communauté interprétative des membres de l'institution autant que leur alacrité.

En plus des fonctions qu'elles remplissent sur le plan imaginaire, sur le plan de la constitution d'une mémoire collective et, naturellement, sur le plan économique (en plus du privilège de « verser phynance » annuellement pour renouveler leur adhésion au Collège et l'accès à ses publications, les membres peuvent acquérir des cartes dont la vente soutient les activités de l'institution), les cartes postales du Collège jouent un rôle dans l'affermissement des liens des membres: elles ont longtemps été le support idéal de leurs échanges, à l'occasion de célébrations et événements récurrents (nombreuses sont les cartes de vœux souhaitant

au récepteur une « Bonne Année Pataphysique » – fig. 3), mais aussi de circonstances plus ponctuelles. L'examen d'un lot de cartes reçues par le pataphysicien montréalais Michel Lessard dans les années soixante-dix et quatre-vingt permet d'observer, en sus d'accusés de réception relatifs à la perception de la phynance, une série de consignes zélées (« Il serait certes souhaitable a) que vous œuvriez pour la Science (les instituts étrangers ne sont pas touchés par l'Occultation, vous le savez), b) que vous fassiez entendre la voix *scientifique* de la Science, non les voix hétérodoxes, fallacieuses et vulgaires, c) que vous ne clamiez pas dans le désert, d) que vous collaboriez au numéro des *Organographes* prévu sur les instituts (et autres organismes) étrangers. » – c. p. datée du 21 juin 1979) et des commentaires d'une production adressée au Collège (« Tous mes remerciements pour votre tooth pick si joliment et si soigneusement typographié [ndla: référence à *Un tooth pick jamais n'abolira la carie*, parodie signée du pseudonyme de Stéphane Malfoutu, Montréal, MLE Egrillard, 1980]. Autrefois, Pierre Bettencourt avait fait de faux Gallimard (trop petits tirages pour qu'Achille mette en branle les tribunaux) mais pas de faux Mallarmé! » – c. p. du 30 juillet 1980). Dans ces échanges, en plus de l'évocation de l'activité de l'institution, l'entretien de la communauté interprétative procède de la construction d'un idiolecte (dès l'apostrophe, « Cher Monsieuye »), de l'usage de références d'initiés (comme l'usage du calendrier pataphysique et de l'organigramme du Collège), mais aussi d'un support spécifique qui contribue à la surcharge sémiotique et, partant, à l'énergie jubilatoire de ces correspondances.



ÉCRITURES EN RÉSIDENTICE: LA LITTÉRATURE AU RISQUE DE LA CARTE POSTALE

MATHILDE ROUSSIGNÉ

L'institutionnalisation massive des résidences d'écrivain a généré une poétique spécifique dont on a analysé les caractéristiques dans de précédents travaux¹. En générant des conditions d'écriture particulières, les résidences ont contribué à l'apparition d'une « matrice² » qui informe l'ensemble des productions littéraires en résidence. Parmi ces traits poétiques communs, déterminés par les inscriptions spatiales et temporelles spécifiques aux résidences, un phénomène majeur se dessine : la publication locale. Les résidences littéraires stimulent un *régime local de publication* au double sens du terme. D'une part, elles nourrissent des publications qui « ont lieu » dans une temporalité et un espace circonscrits ; dans une grande majorité, ces publications ne font l'objet ni d'une immatriculation (ISBN) ni d'une commercialisation. Elles sont diffusées au cours du temps limité de la résidence dans les espaces restreints qui collaborent d'une manière ou d'une autre au dispositif : la médiathèque, l'atelier d'écriture, la salle de spectacle de l'institution d'accueil, etc. D'autre part, parce qu'ils et elles se confrontent à une écriture du séjour, les écrivains résidents devenus visiteurs, voyageurs, passagers ou touristes adoptent voire détournent l'une des pratiques habituelles de ce dernier :

1. Mathilde Roussigné, « Habiter le temps, publier local. Poétique de la résidence d'écrivain contemporaine », *CONTEXTES* [en ligne], mis en ligne le 11 février 2020, consulté le 10 mars 2022. Et « Pari, commande, restitution. Imaginaires des contreparties résidentielles », *CONTEXTES* [en ligne], n° 29, 2020, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 10 mars 2022.

2. On emprunte la notion à Marie-Ève Thérénty, spécialiste de la production journalistique du XIX^e siècle, qui a tracé les contours d'une « matrice médiatique », d'une « matrice littéraire » et de leurs possibles interactions dans *La Littérature au quotidien, poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.

l'écriture *sur* le lieu – à propos du lieu et depuis le lieu. Fréquemment mobilisée par les écrivains en résidence, la carte postale constitue le support qui conjugue parfaitement ces deux modalités de la publication locale.

LA RÉSIDENCE D'ÉCRIVAIN

Le ministère de la culture de Lang en 1981 signe l'apparition de nouveaux systèmes d'aide à la création et notamment celui de la bourse d'auteur-résident. La forme de la résidence contemporaine apparaît ainsi en 1981 à La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon et l'on assiste dans les années quatre-vingt-dix à la massification et à la systématisation des résidences d'écrivains. Véritable symptôme d'une territorialisation de l'intervention culturelle, la résidence cherche à répondre à un « impératif de proximité » sur le plan de la politique culturelle. Avec l'apparition du statut d'auteur-résident, des structures très diverses se proposent d'accueillir un écrivain dans leurs murs : des comités d'entreprise aux fondations privées, des théâtres publics aux maisons du livre, des festivals aux associations. Le terme de résidence recoupe néanmoins des dispositifs hétérogènes : la typologie la plus récente proposée par Yann Dissez invite à distinguer d'une part les résidences qui invitent l'écrivain à une immersion de plusieurs mois sur un territoire des résidences association qui proposent aux auteurs un temps de présence fractionné dans l'établissement d'accueil.

Après un parcours initial dans la diversité des fonctions et usages de la carte postale en résidence d'écrivain, il s'agit de comprendre comment le dispositif de la carte postale tend à devenir le parangon – ou l'horizon dernier – de la littérature résidentielle, qui est une littérature territorialisée et relationnelle.

DISPOSITIF ÉNONCIATIF, IMAGINAIRE, SUPPORT MATÉRIEL... DIVERSITÉ DES USAGES DE LA CARTE POSTALE EN RÉSIDENCE

En résidence, les écrivains explorent fréquemment les possibilités qu'offre la publication sous forme épistolaire. Ainsi de Jacques Jouet par exemple, qui adresse par voie postale des poèmes aux habitants de Bourges lors de sa résidence¹. Ces envois s'inscrivent dans un vaste projet plus général du poète : le « PPP (Projet de Poésie

Planétaire) », mais ainsi que l'auteur le signale : « les résidences d'écrivain sont propices à des campagnes du PPP » ; elles constituent des « assistances ponctuelles² ». La production littéraire de Jacques Jouet prend ainsi forme épistolaire dans le cadre d'une résidence au musée Stéphane Mallarmé de Valvins, à Vulaines-sur-Seine, à Århus, au Danemark, dans les universités de Limerick et de Victoria, à Vert-Saint-Denis, à Kobé au Japon, etc. La question de l'adresse s'avère d'emblée signifiante : à qui s'agit-il d'écrire ? Hors des dispositifs résidentiels, Jacques Jouet, oulipien, avait adopté un protocole arbitraire : ouvrir les « pages blanches » et commencer par les abonnés du téléphone du département de l'Ain (01) de la République française. Dans le cadre des résidences, les séries de poèmes sont immanquablement envoyées, par voie postale, aux *habitants* des communes bénéficiaires des résidences. La résidence *territorialise* ainsi les modalités et les sphères de publication : les *publics* ou *lecteurs* deviennent et désignent, dans le cadre résidentiel, des *habitants*. La priorité d'une écriture adressée à *celles et ceux qui habitent là*, très fréquente dans le cas de dispositifs qui visent à l'élargissement de leurs publics, fait alors toute la richesse et la complexité du recours à la forme « carte postale » – qui a pour fonction, traditionnellement, de témoigner de son séjour à *celles et ceux qui n'habitent pas là*.

La résidence, définie comme le séjour institutionnalisé d'un écrivain sur un territoire spécifique, implique bien souvent pour l'auteur, durant le séjour ou à sa fin, de proposer une *restitution*. Sorte de proto-genre littéraire à l'heure des dispositifs résidentiels, la restitution prend parfois la forme de cartes postales qui se font révélatrices des principaux enjeux résidentiels. Ainsi par exemple des cartes postales de Chelles, commune de la banlieue parisienne, que publie Pierre Colin-Thibert sur remue.net³. Depuis 2007, le dispositif de résidences d'écrivains de la région Île-de-France s'est associé au site *remue.net* afin de fournir aux auteurs en résidence un portail de publication qui constitue un véritable espace de développement de la matrice résidentielle, favorisant des formes

2. Jacques Jouet, « Entretien croisé avec Cécile Riou et Jean-Paul Honoré », *Poezibao* [en ligne], 21 novembre 2017, consulté le 10 mars 2022. Exemple : en 2014-2015, lors d'une résidence de Jacques Jouet au Musée Mallarmé, 600 poèmes ont été adressés aux habitants de Vulaines-sur-Seine avec la collaboration de Benoît Casas et Frédéric Forte. En 2016, c'est Jacques Roubaud qui a bien voulu, lors de sa résidence à Vert-Saint-Denis, prêter la main à ce projet en rédigeant 120 quintils.

3. Pierre Colin-Thibert, « Cartes postales de Chelles », *remue.net* [en ligne], 6 avril 2012, consulté le 10 mars 2022.

1. Voir la présentation de la résidence de Jacques Jouet à l'association « Les mille univers » installée à Bourges sur le site du Ciclic, mise en ligne le 21 juillet 2015, [en ligne], consulté le 10 mars 2022.

relevant du *work in progress*, du journal de séjour ou du carnet de résidence. Les cartes postales de Chelles apparaissent dans ce cadre (fig. 1).

Elles sont avant tout mobilisées en tant qu'imaginaire médiatique: ni adressées ni envoyées, elles ne jouent pas non plus de la relation texte image recto-verso. Il s'agit bien plutôt de photographies format et type carte postale qui incitent au phénomène de reconnaissance du support médiatique. Le recours à l'imaginaire de la carte postale permet un ancrage d'une part spatial et d'autre part temporel de l'image. Spatial parce que la photographie devenue carte postale mobilise par là une fonction d'attestation: elle atteste que l'auteur s'est réellement rendu dans la ville de Chelles, elle témoigne d'une présence, d'un séjour, d'un être là; elle témoigne également d'un « être maintenant » qui fait signe vers l'ancrage temporel de la carte postale dans le temps du séjour. Certes la réception est différée, mais l'image se présente comme envoyée depuis le présent du séjour, le 6 avril 2012. Ce premier exemple de carte postale souligne d'abord l'importance que prend l'*attestation* dans le cadre des dispositifs résidentiels. Non adressées, publiées sur remue.net, à qui s'adressent réellement ces cartes postales? Quelle est leur fonction? Les cartes postales de Chelles constituent implicitement un outil de communication de l'écrivain dans le champ littéraire: il s'agit souvent de témoigner d'un séjour, mais aussi par-là que l'on a été le bénéficiaire de tel ou tel dispositif de résidence. Se dessine également en creux l'objectif indirect, à l'adresse de l'institution, de rendre compte, de fournir les preuves ou du moins des signes d'un séjour effectif, à la manière de l'écriture des journaux de bord de résidence. Le recours à l'imaginaire de la carte postale à Chelles permet également la mise en place d'un jeu avec les clichés, d'une représentation à contre-courant des images reçues, en célébrant les paysages de la banlieue et des grands ensembles à une époque où ces formes urbanistiques sont largement décriées.

Les cartes promotionnelles qui ont accompagné l'une des résidences de l'autrice contemporaine, éditrice et enseignante en création littéraire Laure Limongi dans une librairie parisienne, le Monte-en-l'air, mobilisent fortement un autre type de fonctions attribuées à la carte postale. La librairie propose à ses clients et aux participants à la résidence de conseiller la résidence à un ou des amis au dos d'une carte postale prévue à cet

effet; la librairie se chargera alors de poster la carte¹. Il s'agit ici de renouer avec l'imaginaire de célébration et de promotion, non exactement d'un territoire mais d'un séjour sur un territoire: celui de l'écrivaine. La carte postale est moins mobilisée comme un *imaginaire* que comme un *dispositif* relevant d'une sorte de marketing participatif. Elle fait signe vers la constitution spécifique des publics résidentiels, qui, loin de répondre à l'imaginaire de publication large, à échelle nationale – à l'instar des livres des écrivains –, s'inscrivent dans des cercles restreints, locaux, à l'échelle des connaissances inter-personnelles et au rythme du bouche à oreille.

Le dispositif de la carte postale est également mobilisé dans le cas des POPS (Petits Objets Poétiques Singuliers) conçus par l'écrivaine et architecte Pauline Sauveur², cartes sur lesquelles l'autrice propose aux participants à la résidence d'écrire. L'objectif affiché de ces cartes postales: « créer un lien tenu par le biais de questions curieuses du paysage, du territoire³ ». L'usage du recto-verso de la carte postale est détourné pour répondre aux attentes d'un dispositif de type questionnaire. Le recto est composé d'une photographie de la résidence et de questions de l'écrivaine (fig. 2).

Le verso est réservé aux participations. Le dispositif carte postale permet d'une part d'insister sur la dimension

1. Laure Limongi, « Carte postale d'une résidence au Monte-en-l'air », remue.net [en ligne], 26 mai 2014, dessin créé par Jean-Christophe Menu pour l'occasion, [en ligne], consulté le 10 mars 2022.

2. Pauline Sauveur, « Résidence au Conseil départemental de l'Essonne », remue.net [en ligne], 21 novembre 2016, consulté le 10 mars 2022.

3. *Idem*.

Cartes postales de Chelles



spatiale, territoriale, voire paysagère, des interrogations : écrire au dos d'une carte postale, c'est souvent écrire sur un lieu, à propos du lieu. Il a aussi pour intérêt d'imposer, et de garantir pour l'écrivaine, le format court des participations. Enfin et surtout, il renoue avec la dimension communicationnelle de la carte : l'imaginaire postal est un imaginaire de l'adresse, de l'échange, et de la *réponse*. Le support en lui-même acquiert ainsi une double dimension incitative afin de mobiliser les participants : il constitue d'abord une incitation à l'écriture en ce qu'il fait appel à un exercice de production écrite démocratisée auquel nous sommes rodés, l'exercice de la carte postale, exercice de commentaire, au verso, d'une image apparaissant au recto. Le recours à un support épistolaire est également incitatif en ce qu'il évoque la dimension relationnelle de l'écriture. À la fin de la résidence, au moment de la restitution, l'écrivaine Pauline Sauveur reporte les réponses aux questions posées sur les cartes postales et compose un texte collectif à partir des phrases produites par les participants de tous les ateliers. Par sa puissance d'incitation à la participation la carte postale est devenue un dispositif de collecte de textes. Une telle utilisation de la carte postale comme support d'une écriture ou d'une littérature démocratisées est d'ailleurs loin d'être propre aux résidences ; le phénomène caractérise l'ensemble des activités de médiation culturelle et littéraire, que l'on songe, pour l'exemple, à la proposition de la Maison de Chateaubriand qui, pour la Nuit de la lecture 2019 animée par Anne Savelli et Joachim Séné, demande à ses publics d'envoyer une carte postale qui sera lue pendant la soirée et partagée sur les réseaux sociaux de la maison¹.

1. Voir sur le site de la Maison de Chateaubriand, « Nuit de la lecture : envoyez-nous une carte postale ! », [en ligne], consulté le 10 mars 2022.

Un dernier cas particulier permet de clore ce premier bref aperçu de la diversité des usages et des fonctions de la carte postale résidentielle : la « production en fin de résidence d'une carte postale sonore libre qui traduit l'expérience de l'auteur dans le lieu ou la ville » mentionnée dans le cahier des charges du dispositif des résidences du festival de Manosque. Une telle forme attendue pour la restitution peut dans un premier temps être comprise d'un point de vue métaphorique : le dispositif emploie d'abord la métaphore de la « carte postale » car la résidence s'inscrit à Manosque dans le cadre d'un festival littéraire consacré à la littérature épistolaire. De manière plus précise, la carte postale sonore se définit comme « une séquence de temps que le territoire présente à l'oreille d'un auditeur² », ainsi que l'a souligné la chercheuse en architecture Cécile Regnault. Elle emprunte à la carte postale traditionnelle nombre de ses caractéristiques et de ses valeurs : imaginaire d'un genre populaire, format condensé, composition, relation au paysage mémorielle et typique, sélection des traits principaux du lieu représenté, fonction promotionnelle, touristique, valorisation territoriale... La notion de paysage n'impliquant désormais plus exclusivement un contenu sensoriel visuel (le paysage pouvant aussi évoquer une odeur, un bruit ou une ambiance sonore...), l'objet carte postale se détache lui aussi du monde visuel.

Ce qui motive les recours résidentiels à l'imaginaire de la carte postale, c'est ainsi avant tout de bénéficier des nombreuses caractéristiques et des valeurs médiatiques associées à cette dernière : la dimension promotionnelle et la dimension territoriale (la carte *émane* d'un territoire – on ne la trouve que là-bas – et elle *évoque* un territoire), mais également la dimension temporelle (la carte postale constituant un signe déictique – j'atteste que maintenant lorsque j'écris je suis *en résidence*), la dimension relationnelle (l'imaginaire de l'échange épistolaire, ou du moins de l'adresse) et enfin la dimension populaire, qui a tout son intérêt dans le cadre de dispositifs de résidences qui sont majoritairement des dispositifs de démocratisation culturelle. Il faut enfin souligner que le recours à la carte postale comporte des avantages très concrets concernant le processus de production des écritures résidentielles : il s'agit de publications légères, courtes, à moindre coût, par-là facilement publiables par des institutions qui ne disposent fréquemment pas de services d'impression spécialisés.

2. Cécile Regnault, « Cartes postales sonores », dans Roberto Barbanti et Pierre Mariétan (dir.), *L'Écoute du monde*, Nîmes, Lucie éd., 2015.



RESTITUER, NE PAS RESTITUER LE LIEU

Ainsi que l'a souligné Anne Reverseau, les résidences peuvent s'accompagner d'une « injonction tacite au portrait de lieu¹ ». Elles ont tendance à devenir un lieu à vivre *et* à dire pour l'écrivain. Les productions résidentielles ont en effet partie liée avec la notion de commande², et l'on y retrouve parfois, souligne Reverseau, toute la gamme des déictiques grammaticaux (noms propres de lieux, démonstratifs, prépositions, etc.).

Dans le cadre d'une résidence de la romancière et botaniste Isabelle Jarry au musée d'Archéologie nationale par exemple, la catégorie « carte postale » est employée afin de différencier une série de textes produits durant la résidence, qui se distinguent d'autres séries de textes publiés (« chroniques », « ateliers ») par leur ancrage dans le présent et dans l'espace du musée³. Alors que les « chroniques » laissent place à la réflexion et à une forme d'écriture plus essayiste, les textes estampillés « cartes postales » se focalisent précisément sur les explorations du musée, rendent compte d'entretiens menés *in situ* avec les employés, etc. Le dispositif médiatique en tant que tel relève pourtant peu de la carte postale : certes, un jeu de renvoi entre textes et photographies se met en place, empruntant en partie à la relation texte-image caractéristique de la carte postale (ainsi par exemple de l'expression « voilà une porte qui en impose » précédant la photographie de la porte en question). Mais malgré la multiplication des déictiques, le texte n'est pas *adressé* à un destinataire précis. Dans l'ensemble, les textes « cartes postales » d'Isabelle Jarry relèvent plus du genre du récit de voyage ou du guide. La volonté affichée de mobiliser l'imaginaire cartepostalier, une fois encore, permet d'évoquer une scénographie spatiale spécifique (le voyage hors de chez soi, les nouvelles que l'on donne) qui fait écho aux comptes que l'écrivain doit rendre à l'institution d'accueil, et elle fait également signe vers une scénographie affective qu'il s'agit d'analyser dans la suite de cet article.

L'inventaire du monde environnant, et de nos usages dans et de ce monde environnant, en écho à ce merveilleux texte [...] de Georges Perec,

1. Anne Reverseau, « La résidence ou l'injonction tacite du portrait de lieu », dans Carole Bisenius-Penin (dir.), *Résidence d'auteurs, création littéraire et médiations culturelles (2), Territoires et publics*, Nancy, Questions de communication, série « Actes », n° 35, 2016, p. 147-162.

2. Roussigné, « Pari, commande, restitution », *op. cit.*

3. « Isabelle Jarry au Musée d'archéologie nationale », *remue.net*, [en ligne], consulté le 10 mars 2022.

l'infra-ordinaire, est un axe majeur, voire une matrice, des ateliers que je conçois sur le web. Observer le monde en son détail ou l'observer en passant, observer l'usage qu'on en a, qu'on en fait. Se souvenir et inventer⁴.

L'atelier, ici mené avec des collégiens mais repris auprès de divers publics rencontrés lors de la résidence, se fonde sur une sélection d'image Google Street View. Chaque participant choisit une vue de Saint-Brieuc et doit écrire un texte fonctionnant selon le dispositif carte postale, adressé (à une personne non nommée), au dos de la vue choisie sur Google Street View⁵. La proposition assume ainsi totalement l'attente de restitution du lieu dans l'écriture ; elle prend le parti de cartepostaliser les espaces ordinaires des participants qui choisissent un lieu de leur quotidien. Un rond-point, un croisement, une barre d'immeubles... : dans le sillage de Perec, il s'agit de considérer des espaces qui n'ont communément pas droit au chapitre dans la « touristification » ou la spectacularisation habituelle des territoires. Par ailleurs la proposition de Guenaël Boutouillet attache une importance majeure à la dimension phatique de la carte postale :

Écrire au verso d'une carte postale, c'est user d'un prétexte (cette image au verso) pour dire « je pense à toi »⁶.

La carte postale figure les caractéristiques majeures de la littérature résidentielle, qui est une littérature territorialisée et relationnelle.

Mentionnons brièvement les détournements possibles de la carte postale conçue comme portrait du lieu. Le petit corpus de cartes postales systématiquement produites par les résidences *in situ* du CICLIC (Centre Livre Image Culture de la région Centre-Val-de-Loire) en fournit un bel exemple. Depuis 2012, CICLIC a imaginé une résidence-laboratoire de création artistique dans laquelle les écrivains peuvent chercher, créer et inventer sans impératif de publication livresque, et encore moins de publication *sur* les lieux – c'est-à-dire *à propos* des lieux. Les cartes postales issues d'un tel dispositif de résidence jouent donc à détourner la scénographie éditoriale de la

4. Guenaël Boutouillet, « Construction déconstruction reconstruction », présentation du projet de résidence à Saint-Brieuc, quartier dit du Point du jour, *econstuireconstuire* [en ligne], 2015, consulté le 10 mars 2022.

5. Guenaël Boutouillet, « Atelier cartes postales (30 novembre et 1^{er} décembre 2015) », *econstuireconstuire* [en ligne], 2015, consulté le 10 mars 2022.

6. *Idem*.

carte postale. L'espace recto de ces cartes est réservé au texte. Ou mieux : à la littérature, circulant ainsi hors du livre (fig. 3).

Au verso, la carte reprend la mise en page cartepostalière traditionnelle : espace blanc pour l'écriture du texte à gauche, pour l'adresse postale à droite sous le timbre, etc. Du lieu, nous n'aurons donc pas de *cliché*. La résidence se déroule certes *in situ* mais elle affiche, par ce dispositif médiatique, la volonté de ne pas céder à la territorialisation de la littérature résidentielle.

L'Écosse

Une route de campagne

Une nappe de brume

Des ronces de part et d'autre.

Bruyères.

Moutons.

Une voiture roule

Ce texte de l'écrivaine Valérie Mréjen est extrait d'un projet littéraire plus large (*Hitch Hike*). Inscrit au recto de la carte postale, il propose un jeu de déplacement et de détournement géographique : il s'agit d'un portrait impressionniste non de Bourges, où s'effectue le séjour résidentiel de l'écrivaine, mais d'un paysage écossais, construite de manière lapidaire par l'évocation textuelle de quelques objets clefs du paysage.

Un second texte apparaissant au recto d'une carte postale CICLIC construit, par l'écriture, un paysage maritime qui se substitue aux clichés marins typiques des cartes postales :

Les vrais livres ont quelque chose de marin. Ils sont conçus pour tenir la mer, la contredire même jusqu'à un certain point, à force de fendre les flots, traverser la vague et puis, si possible, avec souplesse retomber dans son creux, armés qu'ils sont de varangues invisibles qui tiennent la coque et l'empêchent de plier.

Ce paysage textuel esquissé par l'écrivain Tanguy Viel, qui remplace la photographie de carte postale, est doublement littéraire : par sa forme – écrite –, mais également par l'objet décrit : les livres y sont présentés comme autant de bateaux et viennent remplacer ces derniers sur le fond d'image marin.

La carte postale CICLIC la plus symptomatique de ce jeu avec les attentes territoriales est celle de l'écrivain Julien Delareux :

L'écriture ne dit rien de ce lieu.

Elle pourrait.

Mais l'écriture ne dit rien.

Si la carte postale ne fait plus signe vers aucun lieu ni aucun paysage, vers quoi fait-elle signe ? C'est toute la question de la fonction phatique du média cartepostalier que pose, en creux, cette disparition du lieu.

CARTES POSTALES RÉSIDENTIELLES : UNE ESTHÉTIQUE RELATIONNELLE ?

Au-delà de l'injonction tacite au portrait de lieu et des détournements que celle-ci peut engendrer, les productions littéraires résidentielles semblent également se caractériser par une injonction tacite à l'esthétique relationnelle. La notion, théorisée notamment par Nicolas Bourriaud, désigne un art contemporain qui, pour le dire de manière synthétique, s'intéresse tout particulièrement à la sphère des relations inter-humaines¹. Il s'agit d'artistes qui se focalisent sur les rapports que leur travail pourra générer parmi leur public, ou sur l'invention de modèles de socialité en actes. Cet art de la mise en forme de relations bien souvent *conviviales* se distingue des productions qui, depuis les années soixante, ont contribué à élargir les frontières de l'art. L'art relationnel se déleste précisément de la question de la définition de l'art, et tâche plutôt d'éprouver les capacités de résistance de l'art à l'intérieur du champ social global. Résistance et non révolution, cette esthétique est une esthétique des micro-utopies, des interstices, des « dispositifs d'existence » dans lesquels « la forme prime sur la chose », ou encore « la production de gestes l'emporte sur celle des choses matérielles² ».

Selon Bourriaud, « l'art a toujours été relationnel, à des degrés de *reliance* (Michel Maffesoli) divers. L'art resserre l'espace des relations, contrairement à la télévision ou à la littérature qui renvoient chacun à son espace de consommation privé³ ». Bien au contraire, il faut constater qu'en contexte résidentiel entre autres,

1. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.

2. *Ibid.*, p. 107.

3. *Ibid.*, p. 14.

la littérature risque bien souvent de se faire littérature relationnelle. En témoigne précisément le recours à la carte postale, ce « prétexte pour dire je pense à toi », quelle que soit la forme – puisque prime le geste. La carte postale est à concevoir comme un outil de gestion de son réseau social ou comme un rite d'entretien, à l'image de la littérature résidentielle relationnelle. Ou plutôt, la manière dont certains écrivains en résidence définissent et utilisent la carte postale est le symptôme du tournant relationnel de la littérature à l'heure de l'impératif social de politiques culturelles fondées sur la participation, la co-construction et l'interaction entre créateurs et publics.

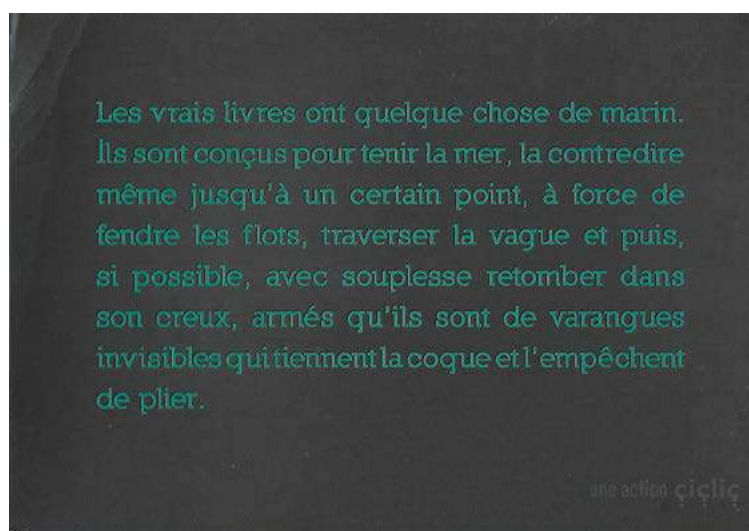
C'est notamment le cas de la résidence « Je pense à toi » de Frank Smith en 2012-2013, qui indique avoir, d'une part, mené une fouille aux archives départementales de l'Essonne dans un fonds de 10 000 cartes postales, et d'autre part avoir orchestré l'envoi et la réception de multiples cartes postales portant la mention « Je pense à toi », en hommage à l'artiste conceptuel japonais On Kawara et à ses projets de *mail art* (notamment *I Got Up*, 1968-1976)¹. Ce que retient Frank Smith des cartes postales extraites du fonds d'archives départementales de Chamarande, c'est non pas leur dimension socio-historique, ni la relation du texte à l'image, le caractère de document d'époque, ses possibles évolutions historiques ou encore la socialité de la langue. Il s'agit bien plutôt pour l'écrivain d'une enquête décontextualisée et déshistoricisée à propos des infinies possibilités d'énonciation de la formule « Je pense à toi ».

La revue publiée à l'occasion de la restitution de la résidence met totalement l'accent sur la carte postale comme pur geste phatique, témoignant ainsi de cette exploration focalisée sur les expressions et les intentions du « je pense à toi ». Une carte postale exposée à droite, avec pour seul texte « je pense à toi » adressée à Frank Smith, ainsi qu'il l'avait demandé, est mise en perspective à gauche avec un montage des réflexions des artistes invités à réfléchir sur ce que signifie « penser à quelqu'un ». C'est ce dont témoigne également le texte que Frank Smith fait paraître à la suite de son enquête dans les fonds de cartes postales, qui file l'anaphore et l'exploration des manières de dire « je pense à toi » :

Je pense à toi, j'en suis quelque chose

Je pense à toi entre, in between

1. Frank Smith en résidence au domaine de Chamarande. Voir présentation sur le site Jepenseatoi.net, [en ligne], consulté le 10 mars 2022.



Je pense à toi, sans l'illusion que l'on pourrait jamais échapper au sujet

Je pense à toi, je ne fais pas comme si

Je pense à toi, après tout c'est avec toi que j'ai appris le français, que j'ai appris à manier une langue

Je pense à toi, je n'ai jamais vibré que de l'inquiétude de connaître cette langue, que de partager une langue avec toi

Je pense à toi, alors que repus les vivants errent dans leurs usines, les gens qui sont dans l'objet, ils sont eux face à leur devenir

Ton dernier souffle sera mon premier souffle?

Je pense à toi, des plaques de peau, des lambeaux de muscle

Je pense à On Kawara¹. (fig. 4)

Une telle appréhension relationnelle de l'objet carte postale et de la littérature résidentielle appelle à la critique. Soit, dans une perspective ranciérienne, que l'on

souligne les limites d'une littérature désormais insaisissable, constituée des liens, des rencontres et des actions éphémères qui structurent les moments de sociabilité de la résidence. Le risque encouru par une telle acception relationnelle, pour Rancière, est celui d'une dilution du phénomène artistique dans la vie, conception qui a ses limites politiques pour le philosophe: la littérature résidentielle tend, dans cette perspective, à relever de ce que le philosophe a nommé un « modèle archi-éthique », « art se supprimant lui-même », littérature « directement incarné[e] en mœurs, en modes d'être de la communauté² ». Une telle appréhension de l'efficacité de l'art, reposant sur une pédagogie de l'immédiateté éthique, risque pour le philosophe de devenir une forme édulcorée de critique sociale. Concevoir la littérature comme une activité purement relationnelle pose également question du point de vue des résidences et de politiques culturelles qui envisageraient la relation uniquement comme *reliance* – vivre ensemble – effaçant par-là la dimension dissensuelle de la production littéraire à l'heure du tour-

1. Frank Smith, *Surplis*, Paris, Argol, 2014.

2. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 62.



nant social des politiques culturelles et de la médiation littéraire.

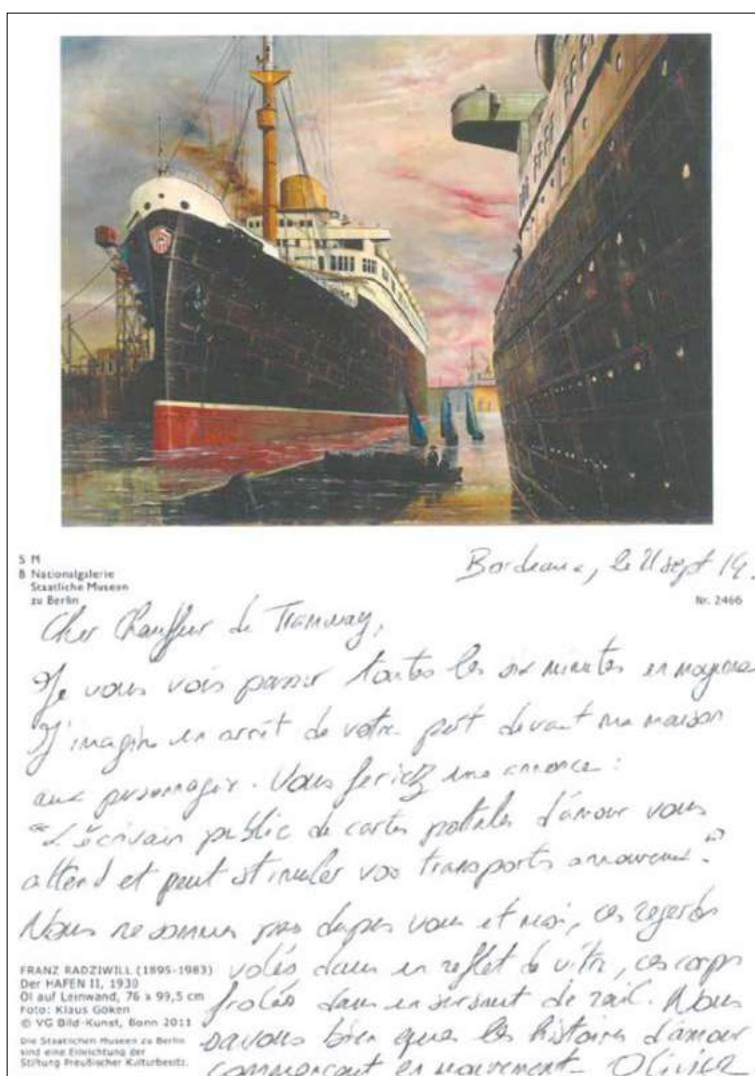
Cette conception relationnelle, mise en lumière par les usages de la carte postale, atteint son extrême dans le cas de la résidence de l'écrivain Olivier Villanove¹ à Bordeaux, consistant à écrire des cartes postales d'amour à la place des expéditeurs. La résidence est présentée comme « un service de proximité » (fig. 5).

L'écrivain s'installe aux arrêts de tram de la ville, un passant choisit une carte postale et échange brièvement avec l'écrivain, puis celui-ci écrit à l'intention du destinataire. L'expéditeur relit et approuve, il choisit un timbre et la carte est postée. C'est la posture d'« écrivain public » qui est ici revendiquée².

À travers le dispositif de la carte postale, les productions résidentielles témoignent d'abord de l'imaginaire du voyage ou du séjour. Mais les cartes activent également un régime de circulation des textes particulier, à la frontière du public et du privé: celui de la correspondance. Les publications résidentielles se voient ainsi traversées par l'idée d'une circulation restreinte, à l'échelle des connaissances inter-personnelles. Ces sphères de publication restreintes, qui constituent l'échelle majoritaire des restitutions de résidences, invitent à appréhender la résidence comme un lieu de sociabilité et, partant, la littérature résidentielle comme une forme de sociabilité dont il s'agirait de définir la nature et les fonctions communes, à la suite des travaux de Maurice Agulhon sur les cercles bourgeois du XIX^e siècle³ ou d'Antoine Lilti sur les salons du XVIII^e siècle⁴. Comme le souligne Guillaume Pinson, « l'histoire médiatique est étroitement corrélée à celle des sociabilités⁵ ». Si à l'ère contemporaine de « l'envoûtement médiatique⁶ » les médias dominants ont, selon Yves Citton, « détruit les

médiations individuelles et collectives⁷ », les publications résidentielles se présentent comme autant de médiations locales, voire interpersonnelles. C'est ce que suggère le dispositif de circulation de la carte postale, publication adressée mais circulant à découvert. Celui-ci ouvre une belle direction pour la recherche et l'étude des modalités de circulation de la littérature hors du livre.

7. Yves Citton, Frédéric Neyrat, Dominique Quessada, « Envoûtements médiatiques », *Multitudes*, n° 51, 2012, p. 56-64, [en ligne], consulté le 10 mars 2022.



1. Olivier Villanove, « L'écrivain public de cartes postales d'amour », présentation de la résidence sur le site geographieaffective.fr, 2014, [en ligne], consulté le 10 mars 2022.

2. Olivier Villanove, auteur, conteur, s'est formé à La FAI-AR, « formation artistique dédiée à la création en espace public » à la Cité des arts de la rue de Marseille.

3. Maurice Agulhon, *Le Cercle dans la France bourgeoise (1810-1848). Étude d'une mutation de sociabilité*, Paris, Armand Colin, 1977.

4. Antoine Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

5. Guillaume Pinson, « Représentation et imaginaire des sociabilités au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 143, 2009, p. 41-46, [en ligne], consulté le 10 mars 2022.

6. Yves Citton, *Médiarchie*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2017.

CARTES POSTALES, UN ART CONTEMPORAIN

Image vernaculaire et de masse, la carte postale a inspiré de nombreux artistes, tant pour des récréations photographiques que pour des expérimentations postales. À l'heure de l'appropriationnisme et des artistes iconographes qui utilisent des images déjà existantes, la carte postale est un objet visuel séduisant et polymorphe pour la création. Le système de circulation et de production à bas coût permet aussi de jouer de sa maniabilité. Mais au-delà de l'objet, c'est l'esthétique véhiculée par les cartes postales et leur usage culturel qui sont au cœur de pratiques plastiques impliquant autant le mail art, l'installation, la reproduction et la retouche photographique que la vidéo, au risque de briser le vernis trop lisse de ces images pour en laisser échapper la violence.

« ANTI-CARTES POSTALES », OU LE REFUS DES CLICHÉS: SUR QUELQUES CARTES POSTALES D'ARTISTES DEPUIS LES ANNÉES SOIXANTE-DIX

MARIE BOIVENT

En 1976, deux artistes polonais, Henryk Gajewski et Andrzej Jórczak ont publié, à l'occasion d'une exposition à la galerie suédoise S:T Pietri à Lund, un ensemble de sept cartes postales, annoncées comme « anti-cartes postales¹ ». Ces dernières ont principalement été diffusées au sein du réseau du Mail Art, et l'une d'elle a été reproduite dans l'important ouvrage *Correspondence Art* de Michael Crane et Mary Stofflet paru en 1984². Cette reproduction, de qualité médiocre, y est seulement accompagnée du titre « *Anti-postcard* », assorti d'une date et du nom des artistes: aucune explication n'est donnée, et aucune autre mention n'est faite dans l'ouvrage du projet. Les informations, pour le moins laconiques, et l'image – qui laissent penser que l'édition se résume à un rectangle monochrome noir –, suffisent pourtant à soulever une question: une carte postale qui renonce à l'illustration peut-elle prétendre appartenir au genre ou est-elle, comme l'annoncent les artistes, une anti-carte postale?

À contre-courant de la plupart des pratiques artistiques qui s'intéressent surtout à l'iconographie voire aux

1. Henryk Gajewski et Andrzej Jórczak, *Anti Post-Cards*, (ensemble de 7 cartes postales), Varsovie, galerie Remont, 1976. Henryk Gajewski et Andrzej Jórczak sont deux artistes conceptuels, commissaires d'exposition, photographes et cinéastes polonais. Gajewski est le fondateur et coordinateur de la galerie Remont (1972), espace auto-géré très important à Varsovie dans la diffusion de l'art contemporain, et notamment de la performance, pendant la décennie soixante-dix. Très actif au sein du réseau du Mail Art et fervent défenseur de la scène punk, Gajewski est également à l'origine de nombreuses éditions, notamment livres et fanzines.

2. *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*, Michael Crane et Mary Stofflet (eds.), San Francisco, Contemporary Art Press, 1984.

« clichés » caractéristiques de la carte postale, un certain nombre d'artistes ont ainsi produit, édité et diffusé des cartes en choisissant de se passer, sinon de l'image, du moins de l'imagerie traditionnelle de ce support : ni vue photographique d'un lieu, d'une œuvre, d'un événement ou d'une personnalité, ni dessin bucolique ou humoristique... Si les artistes contemporains continuent de produire de telles éditions, les années soixante-dix ont été particulièrement riches en projets de ce genre. Le phénomène du Mail Art est alors en pleine effervescence, mais cette coïncidence s'explique également par un réseau d'influences croisées, en cette époque marquée par l'approche conceptuelle, son attention au langage et son intérêt pour la tautologie, ainsi que par la fantaisie Fluxus et son goût pour la provocation. Dans un autre registre, la carte postale fait alors plus que jamais partie du paysage, et nombre de propositions reposent sur une volonté d'offrir des alternatives, en quelque sorte par la négative, aux modèles industriels et à la culture visuelle qu'ils imposent.

De telles cartes, dont le mot d'ordre semble bien souvent être l'« économie » – économie de moyens, économie visuelle –, se démarquent ainsi du sentimentalisme, de la nostalgie voire de la dimension kitsch que l'on associe volontiers à ce format, pour se concentrer sur ses particularités. Tout en laissant de côté ce qui définit pour moitié la « carte postale illustrée », les artistes s'ingénient ainsi par des propositions plus conceptuelles à cerner les contours de ce médium et à rendre compte des propriétés de ce dispositif. Aussi peut-on poser la question : doit-on voir dans de tels projets, des « anti-cartes postales » ou au contraire, des paradigmes de cartes postales ? Par l'étude de plusieurs cas, et en prenant comme fil rouge les anti-cartes postales du duo polonais, il s'agira d'apporter ici quelques éléments de réponse et d'analyser les enjeux et implications de tels partis pris. Quoique destinés à circuler comme n'importe quelle carte postale, ces projets, distribués de manière souvent confidentielle et dans des réseaux amis, ne peuvent bien sûr pas rivaliser en termes de tirage et de diffusion avec les modèles auxquels ils se réfèrent. Mais en se situant à la marge, en opérant un pas de côté, ils mettent au jour et déconstruisent des caractéristiques, fonctionnements et lieux communs de ce dispositif, voire en démontrent le potentiel critique.

UN OBJET TANGIBLE, PALPABLE

Les artistes qui choisissent d'éditer leurs propres cartes postales mettent souvent en évidence combien cet imprimé, pourtant banal, est singulier : outre le fait qu'il intègre son propre principe de diffusion, sa particularité est d'être un objet, à la matérialité, au format et à la mise en page définis, très identifiables et quasi immuables. Un certain nombre d'artistes ont ainsi choisi de mettre l'accent sur ces caractéristiques, souvent oubliées au profit de la seule image. C'est l'un des enjeux des « anti-cartes postales » polonaises qui, si elles ne sont pas illustrées, répondent par ailleurs en tous points au cahier des charges de ce support : produites en série, d'un format et d'un matériau conventionnels, elles sont prêtes à recevoir le message de l'expéditeur et à circuler, comme le veut l'usage, « à découvert » (fig. 1).

L'une d'elles est en ce sens on ne peut plus littérale. De couleur rouge – comme pour mieux affirmer sa matérialité – elle n'a d'autre objet que d'indiquer son poids, ses dimensions et sa couleur : parfaitement fonctionnelle, elle ne parle que d'elle-même. Alors que l'illustration participe le plus souvent pleinement du message que l'on souhaite adresser, parfois s'y résume¹, l'imprimé ne s'ouvre ici à aucune « extériorité », ne renvoie à aucun déplacement ou action particulière.

Un phénomène identique peut être observé dans certaines cartes postales de Joseph Beuys. Parce qu'elles sont conçues dans des matériaux aussi divers que du bois, du feutre, du métal ou du PVC², la présence physique de l'objet prend le dessus, oblitérant tout autre message. Malgré l'utilisation de supports insolites, l'identification de l'objet ne fait aucun doute, et la vocation de la carte postale à circuler n'est pas remise en cause. La troisième dimension, ici réaffirmée, a pour effet d'exacerber la matérialité de l'objet, que l'on tend à oublier dans la fine version cartonnée. Mais ce ne sont pas seulement les matériaux inhabituels – récurrents dans le travail de l'artiste – qui sont à remarquer ; ces derniers ne sont

1. Comme le remarque André Gunthert, « [...] la faculté d'utiliser une image comme un message n'est pourtant pas née avec les outils numériques. Cette propriété est par exemple offerte par la carte postale illustrée, dont l'usage connaît un essor marqué dès la fin du XIX^e siècle. », « L'image conversationnelle », *Études photographiques*, n° 31, printemps 2014, [en ligne], consulté le 3 août 2017.

2. Voir par exemple la *Holzpostkarte* (1974) et la *Filzpostkarte* (1985) (Heidelberg, Edition Staack) qui font respectivement 3 cm et 1 cm d'épaisseur.

Page suivante:

Fig. 1: Henryk Gajewski et Andrzej Jórczak, *Anti Post-Cards*, (ensemble de 7 cartes postales), Varsovie, Remont Gallery, 1976.



d'ailleurs pas totalement étrangers à l'histoire de la carte postale : on trouve dès le début du ^{xx}^e siècle des cartes en bois, en cuir, en métal ou en liège. La différence réside dans le fait que ces matériaux n'interviennent plus dans les cartes de Beuys comme support d'une imagerie. Au contraire, l'illustration brille par son absence. L'artiste, en refusant l'image¹, mais en ne renonçant pas, au verso, aux signes graphiques et textuels qui définissent le genre, semble rappeler que la carte postale est également, et peut-être d'abord, un objet de transmission, mais aussi de transaction et de commerce.

Un autre parti pris peut être observé, consistant à opérer de légères modifications sur le format. Par des interventions minimales, a priori sans importance, certains artistes en arrivent au même résultat : rappeler que la carte postale, avant d'être une image, est un objet tangible et palpable. L'invitation à participer à des ensembles de cartes postales est souvent l'occasion pour les artistes de se prêter à de telles explorations. Bernar Venet, dans le cadre de sa contribution au *Mèla Post Card Book*², se contente ainsi d'intervenir de façon très légère sur le format normé de la carte postale. En ajoutant 4° à l'un de ses angles, et en faisant reposer sur cette seule modification son projet – elle lui donne son titre, *Postcard with a 94° angle* –, il met bien en évidence, par défaut, les paramètres de l'objet qui n'est plus le rectangle qu'il a toujours été.

Les entailles qui marquent la proposition de Gordon Matta Clark, réalisée pour un autre recueil de cartes postales sur l'invitation du collectif canadien Image Bank en 1977³, perturbent de la même manière son format quasi immuable et régulier. Si une telle intervention fait écho aux actions beaucoup plus spectaculaires et d'une autre échelle que mène par ailleurs l'artiste, la

1. On peut toutefois rappeler que Beuys a souvent exploité le format carte postale pour ses propriétés iconiques. Voir notamment *Wer nicht denken will fliegt raus: Joseph Beuys Postkarten*, H. Gold, M. Baumann et D. Hensch (dir.), Heidelberg, Braus, 1998.

2. De nombreux éditeurs de revues d'artistes, en lien plus ou moins étroit avec le réseau du Mail Art, ont publié des séries ou coffrets de cartes postales d'artistes. Outre ce *Mèla Post Card Book*, *A Collection of Artists' Postcards* (ensemble de 48 cartes postales, Florence, Biancoenero Edizione d'Arte, 1979), édition spéciale de la revue *Mèla* dirigée par l'artiste italien Maurizio Nannucci, on peut citer les deux numéros « Special Post-Cards » de la revue *Doc(k)s* de Julien Blaine (120 cartes postales, décembre 1978 et 150 cartes postales, automne 1979). Lourdes Castro et René Berthelo ont également publié dès 1963 un ensemble 54 cartes postales formant le n° 12 de leur revue *KWY*.

3. *Image Bank Post Card Show*, Image Bank (ed.), 1977 (ensemble de 49 cartes postales).

modification du rectangle est tout aussi signifiante dans ce contexte, mettant l'accent sur la fragilité de l'objet autant que sur la structure de laquelle il dépend.

Il en va un peu différemment pour la *Zero postcard* réalisée par Endre Tót⁴ (1974-2007). Des caractéristiques de l'objet, il reste finalement peu de choses : le titre, inscrit à même le support et un discret rectangle, indiquant la place du timbre. Avec cette carte postale qui reprend la forme elliptique évidée en son centre du zéro, l'artiste semble explorer la limite du format, chercher à atteindre le point de non-retour qui fait basculer l'objet dans une autre catégorie, et au-delà duquel l'identification à l'imprimé populaire devient impossible⁵ (fig. 2).

UN RECTO ET UN VERSO

À ces considérations matérielles répond une autre caractéristique, le fait que la carte postale est dotée d'un recto et d'un verso, rappelant que, même dans sa version la plus classique, elle n'est pas seulement « une image » mais bien un objet et même un dispositif à part entière. Les artistes ont à cœur d'explorer cette dimension et les relations entretenues par l'une et l'autre face.

L'une des anti-cartes polonaises, la plus élaborée sur le plan graphique, met au jour de manière on ne peut plus démonstrative cette caractéristique. Au recto sont imprimées des lettres qui semblent inscrites en miroir. Si l'on retourne la carte, on se rend compte que le renversement ne se fait pas seulement sur un axe horizontal, mais également sur un axe vertical : l'inscription « à travers » (« *through* »), qui paraît s'être glissée par la discrète fente située au centre de la surface cartonnée, ne pourra être lue que par transparence. En orchestrant la fusion impossible du recto et du verso de la carte – qui d'ordinaire ne peuvent être découverts qu'en deux temps –, les artistes démontrent combien les deux faces de l'objet sont inséparables, et comment l'une détermine la réception de l'autre.

La mise en page normée du verso représente un autre élément décisif pour l'identification de l'objet. C'est ce

4. Rééditée en 2007 par le Centre Des Livres d'Artistes (Saint-Yrieix-la-Perche), d'après une version de 1974.

5. La référence à la carte postale trouve ici sa logique par rapport à la relation privilégiée qu'entretient l'artiste avec ce support-médium (Endre Tót est très impliqué dans les échanges du Mail Art et a réalisé de nombreuses cartes), mais aussi au glissement du signe 0 qui, de signe et motif récurrent dans son œuvre, devient ici format et support.

Fig. 2: Endre Tót, *Zero postcard* (1974-2007), réédition par le Centre Des Livres d'Artistes, d'après une version de 1974, Saint-Yrieix-la-Perche, 2007.

que met en évidence Eric Andersen avec sa *Postcards in four colors*, également réalisée dans le cadre du *Mèla Post Card Book*. En faisant de l'espace réservé au message et des lignes destinées à l'adresse l'illustration de la carte – imprimée comme il se doit sur le côté brillant –, en d'autres termes, en opérant un transfert entre le recto et le verso, l'artiste introduit un trouble. Celui-ci se voit renforcé par le fait que dans le design de la collection, élaboré par Maurizio Nannucci, le verso se passe de cette mise en page typique. Ce faisant, Andersen montre combien cette présentation fait signe. Le titre, qui apparaît comme l'évocation d'un argument de vente aujourd'hui obsolète, fait en outre valoir un atout décalé voire accessoire par rapport à l'image

proposée: qu'apporte finalement ici l'impression en quadrichromie?

Une autre des « anti-cartes » rend compte différemment de cette question du recto et du verso: *Greetings from:* consiste à reproduire exactement le même contenu, graphique et textuel, caractérisant d'ordinaire le seul verso, sur les deux faces. Ce qui pourrait apparaître en d'autres circonstances comme une erreur d'impression, met ici en évidence – comme dans la carte d'Anderson – le fait que le texte et les signes typographiques du verso forment en eux-mêmes une image. « Ce que je préfère, dans la carte postale », écrit Jacques Derrida dans l'ouvrage qu'il consacre à ce support,



« c'est qu'on ne sait pas ce qui est devant ou ce qui est derrière, ici ou là, près ou loin, le Platon ou le Socrate, recto ou verso. Ni ce qui importe le plus, l'image ou le texte, et dans le texte, le message ou la légende, ou l'adresse¹. » Si la hiérarchie que l'on peut établir entre les faces de la carte postale diffère selon les cas et les personnes, elle se voit ici neutralisée. Cette dernière proposition, dans la simplicité de son dispositif, pointe un autre élément fondamental constituant une spécificité de la carte postale en tant qu'objet imprimé: le fait qu'il s'agit d'un médium qui a vocation à circuler et plus, intègre son propre dispositif de déplacement.

DE MAINS EN MAINS, « À DÉCOUVERT »...

Ben Vautier (dit Ben) s'est appliqué dans de nombreuses éditions à mettre en évidence la circulation de la carte postale. Il s'est souvent intéressé au devenir de l'objet, en interrogeant notamment la place du spectateur. On rencontre cette attention dans la carte portant pour seul « visuel » l'inscription bilingue: « votre pouce qui se trouve sur cette face de cette carte est la réalisation de mon intention² ». Par cette assertion, l'artiste prend en compte le destinataire qui devient malgré lui l'exécuteur du projet, et rend manifeste le fait que la lecture de la carte dépend de cette prise en main et manipulation. Mais la carte de Ben qui souligne le mieux ces questions est probablement *Le choix du facteur*³. Par cette proposition, l'artiste fait la démonstration de cette circulation en attirant l'attention sur un moment « aveugle » du dispositif: celui où la carte navigue entre les intermédiaires, maillons essentiels de la chaîne. L'adresse non retenue par le facteur, une fois qu'il a fait son choix, devient en quelque sorte le visuel de la carte.

Cette même possibilité s'offre d'ailleurs aussi avec la carte polonaise *Greetings from:* ; Henryk Gajewski, qui ne semble pas connaître l'émblématique projet de Ben, reconnaît s'être amusé à l'exploiter⁴. Mais par un titre moins directif, la proposition ne met pas tout à fait l'accent sur la même question et reste ouverte à d'autres possibilités: le principe de répétition peut aussi suggérer

la possibilité d'un réemploi qui peut se faire soit par un retour à l'expéditeur, soit en « faisant suivre » à un nouveau destinataire. Dans les deux cas, la multiplication des étapes opère un basculement de statut entre les faces, réitéré à chaque utilisation: le recto devient verso, pour redevenir recto si la carte est envoyée une seconde fois. Là encore, le concept repose sur une confusion des rôles alloués à chaque face.

De tels exemples rappellent en outre que le déplacement se fait, avec la carte postale, « à découvert ». Cette particularité ressort peut-être encore davantage d'une autre carte postale, publiée par Robert Filliou en 1976. L'artiste a conçu de nombreuses cartes postales; il apprécie le pouvoir de dissémination inhérent à ce format, mais aussi la manipulation aisée, qui lui permet de s'en servir comme s'il s'agissait de cartes de jeu⁵. Dans sa proposition pour les éditions Ecart⁶, il renonce à la rigidité qui permet cette prise en main, pour s'intéresser davantage à la circulation « à nu » qui la caractérise. En combinant deux objets prévus pour emprunter la voie postale, mais destinés à des utilisations différentes, il crée un phénomène de double emploi, incitant l'utilisateur à trouver par lui-même comment tirer parti de cette hybridation. L'enveloppe reste le contenant qu'elle a toujours été, mais les données administratives ou pratiques – la mention « par avion » – deviennent aussi le motif de la carte postale.

LES INDISCRÉTIONS DE LA CARTE

Le principe d'une circulation à découvert a pour autre conséquence directe le fait que l'image, comme le texte, sont soumis aux indiscrétions des personnes chargées d'assurer la transmission. D'une certaine manière, choisir ce mode de circulation revient à accepter ce risque. Inscrire comme le fait Géza Perneczky le mot « secret » sur le recto de la carte relève en ce sens du paradoxe assumé. Cette mention, imprimée au tampon et à l'encre blanche sur papier havane, se décline en huit langues sur autant de cartes postales⁷: des raisons

1. Jacques Derrida, *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 17.

2. Ben, *Your thumb...* / *Votre pouce...*, auto-édition, 1966 (diffusée dans *Flux Year Box 2*, 1967).

3. Ben, *Le choix du facteur* / *The postman choice*, 1965 (la carte, d'abord auto-éditée, a connu différentes rééditions, dont une également diffusée dans la *Flux Year Box 2*).

4. Courriel à l'autrice du 1^{er} mai 2021.

5. Voir Robert Filliou, *Enseigner et apprendre*, Arts vivants, 1970, trad. de l'anglais par J. Régler et C. Fondécave, Paris, Bruxelles, Archives Lebeer-Hossman, 2000, p. 206. Pour un aperçu de ses cartes postales, voir Robert Filliou, *Éditions & multiples*, cat. raisonné, Dijon, Presses du réel, 2003.

6. Robert Filliou, *Envelope. A postcard by Robert Filliou*, « Ecart's postcards n° 3 », Genève, Ecart, 1976.

7. Géza Perneczky, *Secret*, 1980, tampon sur papier havane, 8 cartes postales (réunies dans une enveloppe portant le tampon « Stamp International »).

pratiques et financières motivent probablement le choix de ce procédé. Mais on ne peut en ignorer la portée politique : la symbolique administrative liée au tampon fait écho à la censure qui s'exerce à l'époque dans certains pays d'Europe de l'Est – et notamment dans son pays d'origine, la Hongrie –, qu'un certain nombre d'artistes choisissent précisément de contourner grâce au réseau du Mail Art. Le paradoxe se déplace, quand on sait que beaucoup d'artistes, d'Europe de l'Est mais aussi d'Amérique latine, ont justement trouvé dans ce support qui n'a rien à cacher, un moyen de diffuser des œuvres alternatives et politiques, tout en échappant à la censure¹.

Un chroniqueur du quotidien *L'Aurore*, soulignait dès 1900 les dangers mais aussi les implications que pouvaient avoir un tel principe de circulation à découvert, remarquant par exemple que « la carte postale n'est pas seulement un moyen économique de correspondance pour les cas qui ne requièrent point le secret. Elle est aussi un procédé commode de diffamation² ». Comme le suggère le journaliste, l'intention peut être, plus ou moins consciemment, de tirer parti de cette visibilité. Si l'auteur fait davantage référence au texte inscrit au verso, on peut retourner la remarque sur le visuel d'une carte postale qui est bien conçu pour être vu, au-delà de son seul destinataire : la carte postale, prévue pour passer de mains en mains, est aussi volontiers exposée dans l'espace domestique ou professionnel.

Plusieurs projets ont ainsi joué sur cette visibilité de la carte, en substituant à l'illustration un texte, souvent concis, visant avant tout l'efficacité d'un message, dont on ne sait plus toujours très bien à qui il s'adresse. La carte de Jiří Valoch, *Don't read, please*³, peut ainsi donner lieu à deux lectures : d'un côté, le texte de son recto met en place un jeu spéculaire qui prend le lecteur à parti, alors qu'il vient justement d'exécuter ce qu'il lui est demandé de ne pas faire. De l'autre, on peut supposer que l'injonction ne renvoie pas à la phrase elle-même, selon une logique tautologique, mais aux inscriptions du verso. Dans les deux cas, se pose la question du destinataire du message. Cette dernière se retrouve dans la plupart des éditions plus récentes de Simon Cutts, qui jouent au même titre sur cette ambiguïté et exploitent le principe de mise en

vue de la carte postale. Ainsi par exemple de *No free reading*, publiée en 1996 : en opérant le détournement d'un texte trouvé, lu sur une pancarte d'un kiosque à journaux, l'artiste en change le référent. Le message ne semble plus destiné au lecteur, mais aux nombreux intermédiaires anonymes de la chaîne, plaçant la question de la visibilité au cœur du projet.

IMAGE ABSENTE

Plutôt que d'interroger le principe de circulation à découvert et ses implications – tant du point de vue de la manipulation que de la réception –, certains artistes recourent au texte pour parler de l'image absente, celle que justement ils ont choisi de ne pas imprimer. Par des descriptions qui en appellent à la participation active du lecteur, on voit alors réapparaître des paysages pittoresques ou des ciels plus ou moins ensoleillés comme motifs archétypaux de la carte postale. Là encore, cette évocation se fait sous la forme d'énoncés généralement brefs, qui permettent de saisir le motif d'un simple regard, comme on le ferait avec une image. Les informations textuelles suggèrent en quelque sorte que les images en question sont tellement attendues ou convenues, tellement ancrées dans la mémoire collective, qu'elles n'ont plus besoin d'être vues.

La simple phrase qu'Yvonne Rainer choisit d'imprimer en guise de visuel sur la carte qu'elle réalise pour le portfolio « Image Bank Postcard Show » va dans ce sens : « Le soleil se lève⁴ » (fig. 3). Le texte apparaît alors comme un substitut efficace à l'image photographique ; le procédé renvoie aussi au rôle des titres ou légendes que l'on trouve inmanquablement au verso d'une carte. Souvent, ces derniers offrent un repère, identifient un lieu, apportant un éclairage essentiel sur le choix de la carte, sans lequel l'image reste « muette⁵ », en particulier lorsque le lieu représenté, sans qualité particulière, n'est pas identifié. Mais la légende offre aussi parfois, comme ici, un degré zéro d'information, au point que l'inscription ne relève plus que d'une forme de convention.

1. On peut aussi penser à une carte du chilien Guillermo Deisler, poète et artiste très investi dans le Mail Art, dont le recto porte l'inscription ironique « Peut être ouverte pour inspection postale » (« *May be opened for Postal inspection* »), auto-édition, n. d.

2. Léon Millot, « Libres propos », *L'Aurore*, 18 septembre 1900, n° 1065.

3. Jiří Valoch, *Don't Read, Please!*, Utrecht, Exp/press Card 4, 1972.

4. « The sun comes out ». On retrouve un procédé identique dans une carte plus récente de Stéphane Lemerrier qui se contente d'inscrire « Aurore boréale » sur le recto de sa carte. Voir Marie Boivent, « Cartes postales et reproductibilité de l'archive dans quelques pratiques artistiques contemporaines », *Focales*, n° 2 : « Le recours à l'archive », 2018, [en ligne], consulté le 10 mars 2022.

5. Éric Watier, « Architectures remarquables », juillet 1997, [en ligne], consulté le 29 août 2021.

Fig. 3: Y. R. [Yvonne Rainer], *The sun comes out*, carte postale issue du coffret
« Image Bank Post Card Show », Image Bank (eds.), 1977
(ensemble de 49 cartes postales).



Fig. 4: Les Coleman, *[Also available in...]*, 3 cartes postales (rouge, jaune et bleue), Cromford, RGAP, 1995.



Une autre stratégie consiste à inciter le lecteur à créer sa propre image. Ce principe revient au même titre à placer l'image absente au cœur du dispositif, mais est marqué par un refus de se contenter des vues archétypales imposées par la production industrielle. Plusieurs anti-cartes de Gajewski et Jórczak sont représentatives de cette posture. Celle portant l'inscription « À travers le trou, vous pouvez admirer la vue de votre choix en couleurs on ne peut plus naturelles¹ » en fait partie. On trouve un principe identique dans une carte Fluxus publiée quelques années avant par Yoko Ono qui offre « un trou pour voir le ciel² » (1971). Mais alors que cette dernière impose le motif, le ciel, la première laisse au destinataire le choix de son sujet, insistant plutôt de façon humoristique sur ses couleurs naturelles ou réalistes, comme en écho à la mention mercantile de certaines cartes. Dans les deux cas, l'objet matériel qu'est la carte devient le prétexte, mais aussi l'interface qui permet d'accéder à l'image, absente en termes d'impression, mais bien réelle si l'on joue le jeu.

Ce parti pris, cette substitution du réel à la facticité des images canoniques des cartes postales se retrouve, différemment, sur la carte transparente et sur la carte miroir également glissées dans le set de cartes polonaises. Avec de telles propositions, les artistes invitent à revenir à la réalité, plutôt que de se contenter de l'illusion de réalité que délivre d'ordinaire la carte postale, et ce même si, comme le déclare encore Simon Cutts dans une carte plus récente dont il revendique le caractère « polémique³ » : « Le monde existe pour aboutir à une carte postale⁴ ».

1. « *Through the hole you can see any view you choose in very natural colors.* »

2. Yoko Ono, *A hole to see the sky through*, (série 4, n° 8, Munchen), Heidelberg, Staack, 1971.

3. Simon Cutts qualifie de « Polemical Postcards » ses nombreuses cartes postales, ainsi que celles d'autres artistes qu'il publie dans sa maison d'édition Coracle. Dans un texte récent, il précise que « la force de la dimension critique est omniprésente, même lorsqu'elle passe par l'humour et la brièveté anecdotique. » (« *the force of the critical mode has been ever-present, even when conducted through humor and anecdotal brevity.* ») Simon Cutts, *The World Has Been Empty Since the Postcard: Fourteen Polemical Postcards*, New York, Ugly Duckling Presse, 2020, n. p. Voir également « Cartes postales polémiques de Coracle », dans « Livres d'artistes. L'esprit de réseau », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 2, 2008, p. 25-30.

4. Simon Cutts, *The world exists to be put on a postcard*, WAX366, Glasgow, 2013 (en référence à la célèbre citation de Mallarmé issue de *Le livre instrument spirituel*, « ... que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre ».) À noter que cette carte a donné son titre à une importante exposition de cartes postales d'artistes réunies par Jeremy Cooper et présentées au British Museum en 2019 (voir le catalogue *The world exists to be put on a postcard. Artists' postcards from 1960 to*

Alors que le temps et l'espace depuis lequel est envoyé une carte postale est le plus souvent ce qui compte, ce rapport est en outre, dans ces exemples, complètement bouleversé : le ici et maintenant de la carte n'est plus celui de l'expéditeur, mais devient celui du destinataire. Peut-être est-ce aussi parce qu'elles interfèrent et déplacent la temporalité déjà complexe des cartes postales traditionnelles, que ces dernières, pourtant fonctionnelles, peuvent être considérées comme « anti- ».

Une autre interprétation peut être faite de telles démarches : celle d'un refus d'ajouter de nouvelles images dans ce monde qui en a déjà tant, selon cette idée avancée par nombre d'artistes de l'époque. Richard Hamilton, auteur de nombreuses cartes dans lesquelles l'image photographique – agrandie, recadrée, montée – est au centre de la réflexion, réalise une carte singulière, hybride, qui pourrait illustrer parfaitement cette posture. *Composer (to John Cage)* est une carte-partition dans laquelle est découpé un rectangle, et qui porte les instructions suivantes : « Placez "Composer" sur n'importe quelle carte postale de manière à ce que les bords inférieur et droit soient alignés. Examinez ensuite la composition aléatoire définie par le trou rectangulaire⁵. » Là encore, la carte sert d'interface pour accéder à l'image qui lui est extérieure. Mais paradoxalement, il est nécessaire d'avoir en main une autre carte postale, une carte industrielle, conventionnelle, topographique de préférence⁶, pour être en mesure d'appliquer le procédé. Dans ce dispositif, Hamilton ne renonce pas à l'image archétypale de la carte mais, en l'associant au facteur du hasard, entraîne une remise en cause de ses points de vue et cadrages standardisés. Il provoque en outre un bouleversement quant à la responsabilité du choix de l'image, qui ne dépend plus de l'expéditeur mais du destinataire et du hasard, et ce qu'elle nous dit.

now, London, Thames & Hudson, The British Museum, 2019). La sélection de quelque trois cent soixante-quatorze projets comprend une variété de travaux d'artistes sur le médium, allant des cartes postales imprimées, multiples et « prêtes à l'emploi », aux cartons d'invitation format carte postale, en passant par des cartes uniques, réalisées à partir de collages et autres interventions graphiques sur des cartes issues du commerce.

5. « Place "Composer" over any picture postcard so that the bottom and right hand edges align. Then examine the chance composition defined by the rectangular hole. » Richard Hamilton, *Composer (to John Cage)*, Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1972. L'édition de la carte postale prolonge un projet imaginé pour l'exposition « Art by telephone » en 1969 (Museum of Contemporary Art de Chicago).

6. En tout cas Hamilton choisit généralement de telles cartes, format paysage ou portrait, pour les applications qu'il réalise de son procédé (notamment pour le Studio Marconi, Milan).

MONOCHROMES

Dans son exploration de la carte postale, le duo formé par Gajewski et Jórczak n'a pas manqué de placer une carte monochrome, celle justement que les auteurs de *Correspondence Art* ont choisi de reproduire. L'utilisation de la carte, si elle reste possible est ici rendue malaisée : l'inscription au verso sur le papier noir risque d'être peu visible, et les mentions légales, pourtant toujours imprimées au verso, difficilement lisibles. La nature littérale de la carte, a priori dénuée de toute référence¹, est quant à elle totalement assumée, celle-ci ne comportant pas d'autre légende que le titre « *Anti-postcard* ». Mais ce n'est pas toujours pour faire disparaître l'image canonique de la carte postale, et ce faisant, proposer une version autoréférentielle, que les artistes convoquent le monochrome. Comme l'avaient compris dès la fin du XIX^e les Incohérents avec leurs farces monochromatiques, le choix d'un tel visuel peut aussi rendre évident le rapport entretenu avec le texte qui l'accompagne, seul à même d'en éclairer le propos. Intégré à la carte postale, le monochrome peut alors être l'occasion de réaffirmer la nature « icono-textuelle » de celle-ci. Si l'on associe d'ordinaire le recto à l'image, le verso est bien le lieu du texte : avant même d'être investi par un message dans l'espace réservé à cet effet², l'une des particularités de ce format réside dans cette impossibilité de dissocier – matériellement parlant – l'image du recto de la légende et autres mentions du verso³.

L'articulation entre texte et image peut donner lieu à toutes sortes de relations, allant d'une description fidèle et neutre de ce qui est représenté, à un écart patent. De telles opérations appartiennent à la rhétorique de la carte postale : l'association texte-image permet de faire passer une image pour ce qu'elle n'est pas, ou pour le moins, de modifier le regard que l'on porte sur elle. Les principaux éditeurs de cartes postales ont rapidement exploité ce créneau. Les surfaces colorées unies, souvent assorties de quelques mots, ont fait leur apparition sur les cartes postales dès le milieu des années dix, la plupart du temps en guise de représentations humoristiques des

vues urbaines « by night⁴ ». Comme l'écrit Guy Tortosa, « Il y a dans le fameux trope de la carte postale noire [...] quelque chose qui tient [...] de la poésie suprématisante. Ce monochrome populaire nous dit à sa manière qu'il n'est pas nécessaire de distinguer pour reconnaître⁵ ».

Concevoir une carte monochrome peut ainsi être l'occasion pour les artistes d'organiser la rencontre entre deux références antagonistes, qu'il leur plaît de réconcilier : l'histoire de la peinture et la tradition populaire. Claude Closky exploite par exemple ce principe dans sa carte *L'éclipse du 11 août 1999*⁶. Comme avec la plupart des cartes postales commerciales, quelques mots et chiffres suffisent à faire de cette simple surface uniforme noire, une image figurative⁷. Il rappelle encore une fois que grâce à sa légende, le monochrome peut devenir polysémique et faire voyager dans le temps et dans l'espace.

Il est assez étonnant de voir que la « blague » du monochrome, qui pourrait sembler éculée, perdure depuis un siècle ; des cartes postales de ce type sont toujours éditées. On peut imaginer l'aubaine que représente cette trouvaille pour les éditeurs commerciaux : rentabilité maximum d'un visuel qui peut se décliner à l'infini, avec un seul mot à changer, et qui supporte sans féir les années qui passent... La question de l'économie de la carte postale n'est pas accessoire ; sa capacité à supporter les changements d'époque détermine pour partie les images archétypales qu'elle diffuse, les points de vue, les cadrages et mêmes les scènes représentées, qui doivent le moins possible laisser percevoir les changements de modes (vestimentaires, automobiles, etc.). Les artistes, même s'ils ne sont généralement pas concernés par de telles préoccupations – l'économie de leurs éditions étant sans commune mesure avec celles des grands éditeurs et les enjeux pécuniaires incomparables – ont aussi conscience que ces questions participent de l'histoire de la carte postale. Le monochrome leur a permis, à

1. « "Noir" fait évidemment référence au "Carré noir" de Malevitch » (« "Black" is obviously referring to Malevitch's influential "Black Square". ») Henryk Gajewski, courriel à l'autrice du 1^{er} mai 2021.

2. Espace d'ailleurs situé aux côtés de l'image, au recto, jusque 1905 environ, le verso étant exclusivement réservé à l'adresse et au timbre.

3. Bertrand Tillier, « La carte postale, multiple documentaire du chef d'œuvre », *op. cit.*, p. 239-248.

4. Il semblerait que J. Salmon soit parmi les premiers éditeurs à avoir diffusé de telles cartes au milieu des années dix, mais il est notable que la plupart des éditeurs ont exploité le principe, y compris l'anglais John Hinde, connu pour ses photographies de scènes pittoresques aux couleurs emblématiques.

5. Guy Tortosa, *Nous sommes tous des touristes*, Limerick, Exhibition of Visual + Art, 1996, p. 9.

6. Claude Closky, *L'éclipse du 11 août 1999*, Paris, Galerie Jennifer Flay, 2000.

7. « [C]ar tous ces monochromes avant la lettre sont, comme l'ensemble de la peinture de l'époque, figuratifs. » Denys Riout, « Les incohérents, vus du XX^e siècle », *Retour d'y Voir*, n° 3-4, Genève, Mamco, 2010, p. 125.

plusieurs occasions, de les rappeler. Si la légende joue un rôle important dans les trois cartes monochromes que Les Coleman publie en 1995, il ne propose ici ni coucher de soleil, ni « cardinaux apoplectiques » dans un champ de tomates « au bord de la mer rouge¹ ». La légende ne renvoie à rien d'autre qu'à l'indication commerciale « Également disponible en jaune et en bleu » (pour la rouge)². Ainsi s'opère une référence circulaire, qui ne concerne pas que la série des trois cartes, mais renvoie aussi aux circuits, notamment de distribution, dans lequel elles s'insèrent (fig. 4).

Lorsqu'il résume les enjeux de ses anti-cartes, Henryk Gajewski, déclare qu'elles répondaient à une volonté de « créer des cartes postales qui ne représentent rien, mais qui soient juste elles-mêmes³ ». Cette littéralité et cette auto-réflexivité assumées semblent contredites par le qualificatif « anti » : en choisissant d'utiliser ce préfixe, les artistes marquent en effet, à l'inverse, leur volonté d'instaurer une distance, sinon un rejet absolu par rapport au référent, la carte postale. Mais insister sur l'écart, c'est aussi pointer ce qui les rapproche : est « anti » ce qui est / fait exactement l'inverse, mais dans une même catégorie de choses. En conservant toutes les caractéristiques matérielles et fonctionnelles de la carte, en privilégiant des tirages en série et un fini industriel plutôt que des interventions manuelles ou des pièces uniques, les artistes choisissent de se mettre sur un même niveau, afin qu'une confrontation des partis pris soit possible.

Si l'on peut considérer les quelques exemples « réductionnistes » qui viennent d'être cités comme des « anti » cartes postales, ce n'est ainsi en aucun cas par rapport

au médium ou au dispositif lui-même – dont les artistes s'évertuent à explorer les possibles – mais bien par rapport à la carte commerciale et à ses effets normatifs. Paradoxalement, opter pour un principe de soustraction, est aussi une manière de refuser de réduire ce médium à l'iconographie à laquelle on l'associe le plus souvent et qui modélise les regards. Quelques mots, signes ou couleurs, quelques déplacements ou infimes perturbations suffisent aux artistes à rappeler les enjeux de ce médium. Des procédés à première vue purement démonstratifs ou tautologiques leur permettent d'aborder les questions plus complexes de circulation, de transmission (et de censure), ou encore de temporalité qui lui sont inhérentes. La question du visuel, si elle semble parfois laissée de côté, apparaît finalement toujours en creux, dans sa relation avec le texte : l'un des enjeux de ces explorations étant *in fine* d'interroger ce qui « fait image ». Au fil du temps et des cartes publiées, et malgré leur apparence parfois sommaire, les artistes en viennent ainsi à élaborer une véritable théorie « en pratique » de la carte postale.

1. « Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la Mer Rouge » [1882] est la légende de l'un des célèbres monochromes présentés par Alphonse Allais aux Salons des Arts Incohérents (réunis dans *l'Album primo-avrilésque*, Paris, P. Ollendorff, 1897).

2. Les Coleman, *[Also available in...]*, 3 cartes postales (rouge, jaune et bleue), Cromford, RGAP, 1995.

3. Henryk Gajewski, courriel à l'autrice du 1^{er} mai 2021 : « Créer des cartes postales qui ne représentent rien, mais qui soient juste elles-mêmes » (« *To create postcards not representing anything but just being themselves* »). Cette déclaration peut être rapprochée de Simon Cutts qui écrit, à propos d'une carte réalisée par sa compagne et collaboratrice Erica Van Horn : « Ce qui est intéressant ici est l'auto-référence à la Carte postale comme genre, ce à quoi nous avons toujours travaillé. » (« *What is of interest is its self-reference to the Postcard as a genre, which we've always been working at.* »). Simon Cutts, « Some Coracle Ephemer », *Some Forms of Availability, Critical Passages on The Book and Publication*, Cromford, RGAP; New York, Granary Books, 2007, p. 125.

SPECTACULARISER LE SACRIFICE: UNE LECTURE DE L'ŒUVRE *ERASED LYNCHING* DE KEN GONZALES-DAY

CYRIELLE LÉVÊQUE

Au début des années deux mille, l'artiste et universitaire Ken Gonzales-Day a entrepris un travail de recherche et de collecte de documents et d'archives. Il réalise dans un même temps la série intitulée *Erased Lynching*¹ comprenant quinze images et qui en possède aujourd'hui plus de soixante. Ce projet fait état d'une facette relativement méconnue de l'Histoire des États-Unis: les lynchages et crimes commis par pendaison dans l'Ouest américain et principalement en Californie entre 1850 et 1935. Ils visaient des Mexicains-Américains, des Asiatiques-Américains, des Afro-Américains, des autochtones d'Amérique et des immigrants chinois et mexicains « alors perpétuellement *tuable[s]*² », si nous employons les termes de la philosophe française Elsa Dorlin. Ces actes perpétrés ont largement été photographiés et diffusés par le biais de cartes postales. Les imprimés, estampillés sur un support semi-rigide et destinés à un usage postal pour permettre une correspondance à découvert ont circulé de manière légale aux États-Unis jusqu'en 1908, date à laquelle la censure en interdit l'envoi. Elle n'en compromettra pas pour autant la production et les acheminements qui pouvaient s'effectuer sous enveloppe. L'acte artistique de Ken Gonzales-Day (1964) consiste à s'emparer des cartes postales et des photographies et d'effacer numériquement les corps des victimes et la corde à laquelle elles étaient attachées avant de recomposer les parties manquantes des images. L'artiste privilégie l'appropriation d'une iconographie existante et déplace

1. Ken Gonzales-Day, série *Erased Lynching* (lynchage effacé, traduction de l'autrice), depuis 2002.

2. Elsa Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte, coll. « Zones », p. 123.

les images de leur contexte d'origine afin de scénographier des dispositifs qui ont « d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants¹ » prolongeant ainsi leur vie. De cette manière, les images en creux nouvellement créées questionnent le contexte environnant et le hors champ des images.

À l'heure où la carte postale voit l'engouement qu'elle a suscité pendant de nombreuses décennies s'atténuer au profit des images instantanées et envoyées par l'intermédiaire de plateformes numériques, notre propos prend pour objet d'analyse la relecture artistique des cartes postales et des photographies des scènes de lynchages perpétrés entre 1850 et 1935 dans l'Ouest Américain et plus précisément la monstration de l'image intitulée *The Wonder Gaze – St James Park, California 1935* de Ken Gonzales-Day dans l'exposition *Spy Numbers*² au Palais de Tokyo en France en 2009 dont le commissariat a été réalisé par le directeur du centre d'art Marc-Olivier Wahler. Il vise à questionner le renouvellement du regard qui s'opère suite à l'emprunt de supports horribles et la place de la soustraction des corps à l'ère d'une dominance du visible. Pendant près d'un siècle (de 1873 à 1971), la carte postale a bénéficié d'un tarif inférieur au courrier, créant une attractivité pour l'objet au-delà de sa seule iconographie. Cette diffusion participe de fait à la commercialisation massive de la carte postale illustrée qui a permis une démocratisation de la collection d'images dès la fin du XIX^e siècle constituant « sa parfaite inscription dans le régime de l'iconographie populaire³. » Ce support que nous nommerons vernaculaire « circonscrit [...], tout d'abord, une zone de l'activité humaine liée à la servilité, ou tout du moins aux services. Le vernaculaire sert : il est utile⁴ ». L'immatérialité que crée le retranchement initié par l'artiste au sein des cartes postales et des

photographies apparaît dans le contexte d'une proposition s'inscrivant dans le champ de l'art contemporain comme une posture d'être au monde. Elle engage des problématiques auxquelles nous tenterons de répondre pour dévoiler la manière dont ces actes de suppression deviennent porteurs de sens, qu'ils soient politiques ou encore esthétiques. C'est à la fin des années quatre-vingt-dix que le paysage de l'art contemporain voit apparaître des artistes inscrivant leur travail plastique dans une pratique de relecture des images empruntées aux décennies passées. La volonté est d'interroger de nouvelles modalités d'écriture de l'Histoire. Au sein de ce qui a été désigné comme un « *archival turn*⁵ », de nombreux artistes iconographes, relecteurs d'images et plasticiens questionnent dès lors les usages et les enjeux des modes de fabrication, de diffusion et de réception du médium photographique. Cette période s'inscrit à la jonction de périodes capitales : l'ère de la reproductibilité technique⁶ et les prémices de l'ère post-industrielle où les nouvelles technologies bouleversent les perceptions liées à l'image et ses principes fondamentaux⁷. Dans les pas d'une activité poétique entendue comme étant « [...] à la fois science et philosophie de la création⁸ », nous nous emparerons du concept d'hétérotopie développé par Michel Foucault pour déterminer la spécificité de la monstration dans le cadre de l'œuvre *Erased Lynching*, cet espace autre qui « a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles⁹ ». L'hypothèse qui conduit notre analyse s'appuie sur ces questionnements : en quoi une image vernaculaire qui n'a *a priori* raison d'être que par sa fonction épistolaire révèle des actes de lynchages ? Quels leviers sont mis en place par Ken Gonzales-Day pour que les cartes postales deviennent un matériau réinvesti dans le champ de l'art ? L'effacement des corps, ce retrait de l'affichage permet-il aux victimes de « se libérer » ?

1. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Éd. Rivages, 2014, p. 31.

2. Exposition *Spy Numbers*, 28 mai-30 août 2009, Palais de Tokyo, réunissant onze artistes français et étrangers : Dove Allouche et Evariste Richer / Pascal Broccoli / Luca Francesconi / Ken Gonzales-Day / Norma Jean / Arthur Mole et John Thomas / Matt O'Dell / Felix Schramm / Jim Shaw / Tony Smith / Stéphane Vigny, commissariat réalisé par Marc-Olivier Wahler.

3. Clément Chéroux « La petite monnaie de l'art », dans *La Photographie timbrée. L'inventivité visuelle de la carte postale photographique*, Paris, Steidl Jeu de Paume, 2007, p. 197.

4. Clément Chéroux, *Vernaculaires. Essais d'Histoire de la photographie*, Cherbourg, Le point du jour, p. 10.

5. Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, vol. 110, 2004, p. 3-22.

6. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003.

7. André Gunthert, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », *Les Carnets du BAL*, n° 2, *L'image déjà là. Usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, octobre 2011, p. 136-149.

8. René Passeron, « Poétique et histoire », dans Christian Delacroix (dir.), *Espaces Temps*, vol. 55-56, *Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales*, 1994, p. 98-107.

9. Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2019, p. 28-29.

Fig. 1 : Vue de l'installation *The Wonder Gaze* (Lynching of Thomas Thurmond & John Holmes in Saint James Park, 1933, San Jose, CA.), *Erased Lynching Series*, 2006, wallpaper, 609x1820 cm, Palais de Tokyo, 2009.

PROTOCOLE D'EFFACEMENT ET ORGANISATION DE L'ESPACE DES IMAGES

Du 28 mai au 30 août 2009 se déroule l'exposition *Spy Numbers* au Palais de Tokyo à Paris dans laquelle est exposée une image de l'artiste Ken Gonzales-Day intitulée *The Wonder Gaze – St James Park, Californie 1935*¹. Cette dernière est issue de la série *Erased Lynching* (fig. 1).

Il s'agit de la reproduction d'une photographie en noir et blanc installée dans l'angle d'une des pièces du centre d'art. Un arbre se situe au centre de l'image et une foule d'individus, des hommes à chapeau et des femmes, sont positionnés au premier plan. La plupart des regards sont tournés vers l'arbre et pour d'autres, vers l'objectif photographique. La foule d'East First Streer (St. James Park) est photographiée à mi-cuisse laissant la place à la

1. Ken Gonzales-Day, *The Wonder Gaze – St James Park, Californie 1935*, (Le regard merveilleux St. James Park, Californie 1935, traduction de l'autrice), 2007-2013, de la série *Erased Lynching*, depuis 2002, 85x40 cm.

présence de cet arbre qui occupe la plus grande partie de l'image (fig. 2).

Des éléments techniques en photographie renseignent davantage les spectateurs de l'exposition : le flou sur certaines parties du cliché concernant les personnes tournées vers l'objectif indique que les individus ont effectué des mouvements au moment de la prise de vue. C'est le cas du couple au centre se dirigeant vers le hors cadre de l'image. La surexposition des visages les plus proches de l'objectif révèle également que le photographe a utilisé du flash de son appareil pour être certain de pouvoir capter la scène. Très vite, l'élément central semble manquer. C'est à l'aide du cartel de l'exposition que le spectateur a accès aux éléments pratiques de l'installation : le nom de l'artiste et le titre de l'œuvre. Dans cette image au titre évocateur mais aussi didactique sur le lieu et la date des faits *The Wonder Gaze – St James Park, Californie 1935*, Ken Gonzales-Day a effacé numériquement toutes traces de pendaison et de sévices infligés aux suppliciés : les corps sans vie et les cordes. Ne subsiste que la foule au pied de cet arbre « confortée dans son droit de punir, la





société civile devient une foule à qui reviennent comme par “magie” l’initiative du crime “juste” mais aussi la reconnaissance symbolique d’avoir accompli la justice américaine¹ ». Le geste de l’effacement des corps, tel un palimpseste, amorce un changement de paradigme en permettant de les envisager autrement que pendus dans un monde passé qui anéantissait les individualités. Il permet aussi de mettre au cœur du processus de création une relecture des images existantes par des dispositifs critiques définis comme étant « des protocoles mis en place par les artistes dans leurs projets pour donner naissance et accès à d’autres modes de réalité et produire chez l’ensemble des protagonistes des expériences créatrices, à même de nourrir un projet critique² ». Le protocole initié par l’artiste engage le regard du spectateur vers une perspective différente et laisse un vide à partir duquel se fondent de nouvelles possibilités d’interprétation. De quelle manière appréhender ce vide en tant que spectateur de l’exposition? Dans son ouvrage *La Chambre claire*, Roland Barthes partageait son expérience du *punctum* – au-delà du *studium* qui correspond à une vision plus culturelle des choses. Il échappe à la représentation alors que « le second élément [le *punctum*] vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n’est pas moi qui vais le chercher (comme j’investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c’est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. [...] Le *punctum* d’une photo, c’est ce hasard qui, en elle, me *point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)³ ».

1. Dorlin, *op. cit.*, p. 122-123.

2. Aline Caillet, *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Arts contemporains », 2014, p. 18.

3. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil – Cahiers du cinéma – Gallimard, 1980, p. 48-49.

Dès lors, les images créées par l’artiste produisent une tension entre le visible et l’invisible, ne montrant pas l’entièreté de ce qu’elles disent. Qu’elles soient illusion ou désillusion, elles n’apparaissent plus comme étant l’iconographie de la carte postale initiale, mais occasionnent une réactivation permettant de lire une image au-delà des limites que la prise de vue imposait. Désormais, le spectateur de l’exposition ne perçoit plus cette figuration des violences extrêmes, dont « l’atrocité réside dans le crime comme dans la banalité du geste criminel⁴ ». L’effacement des éléments déplace le regard et situe les corps en dehors du champ du visible dans la lignée de la pratique cinématographique d’André Bazin : « Tantôt le cadre opère comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique. Tantôt le cadre opère comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l’environnement⁵ ». D’un point de vue plus formel, Ken Gonzales-Day étend le champ de la photographie en suggérant un prolongement de l’image par les choix scénographiques opérés. L’espace blanc entourant les reproductions ou tirages photographiques (qu’il soit celui du mur ou des marie-louise dans les cadres noirs à la Generali Foundation à Vienne en 2007, par exemple) matérialise le hors-champ des images. Désormais, ce sont les attitudes des membres de la foule et le cadrage des images qui interpellent les spectateurs que nous sommes. Le rassemblement d’individus venus assister ou participer à ces justices populaires devient le sujet principal et occupe désormais la place centrale de l’image. Ils sont tour à tour des spectateurs, des complices et des

4. Annette Becker et Octave Debary (dir), *Montrer les violences extrêmes*, Grâne, Creaphis, p. 11.

5. Gilles Deleuze, *L’Image mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit, coll. « Critique », p. 28.

bourreaux. La spécialiste des études américaines Shawn Michelle Smith évoque de quelle manière le suprématisme blanc s'est construit autour de ce qu'elle nomme « un grotesque carnaval¹ » dressant un constat de la situation « Les jeunes hommes sont entourés d'une foule de blancs dont les têtes se dressent au niveau des pieds ballants des victimes² ». L'autrice poursuit: « Toutes les photographies sont des véhicules d'identification et de désaveu. Elles fournissent un moyen d'imaginer et de contester les communautés, de négocier et de transformer les frontières de l'inclusion et de l'exclusion³ ». Le processus de création de l'artiste détourne l'attention des corps meurtris et oriente le regard des spectateurs à la lisière de l'image afin d'en interroger le contexte et ses circonstances. L'acte de suppression des corps lynchés constitue la force à la fois politique et esthétique de la série *Erased Lynching*.

UNE THÉÂTRALISATION DES CORPS

L'image intitulée *Disguised Bandit* (US/Mexico Boarder region)⁴ fait partie intégrante de la série *Erased Lynching*. Sept hommes, tous vêtus du même uniforme, se situent de chaque côté d'un arbre et occupent le cadrage serré de l'image (fig. 3).

Ils posent face à l'objectif photographique. La posture des corps de deux d'entre eux est inassimilable à celle des autres hommes. Ils prennent appui au sol et tiennent en leurs mains un élément manquant. Il s'agit de la corde au bout de laquelle se trouvait le corps d'un individu pendu. Un fusil est posé contre l'arbre et caractérise à eux deux les éléments centraux de la photographie. Nous distinguons deux typologies de portraits au sein des images *The Wonder Gaze – St James Park, Californie 1935* et *Disguised Bandit* (US/Mexico Boarder region). La première relève d'une dialectique liée à des présences que nous nommerons passives pendant que l'autre révèle

des corps assumés face à l'objectif photographique. Les individus présents dans l'image *The Wonder Gaze – St James Park, Californie 1935* ne fuient pas et ne se cachent pas, pour autant ils ne constituent pas initialement les protagonistes principaux de l'image. En revanche, les individus dans l'image *Disguised Bandit*, ou encore plus largement dans les images *Five in a Row* ou *Water Street bridge*, se pressent au-devant du spectacle macabre et en constituent les acteurs dans une forme de théâtralisation de l'événement s'agissant de « tout déballer sur la scène, de « scénariser » et « spectaculariser » d'un même tenant le sacrifice. Théâtralité, exhibitionniste, ici, sont de



1. Dora Apel et Shawn Michelle Smith, *Lynching Photographs*, Berkeley, University of California Press, 2007, « a grotesque carnival » (traduction de l'autrice), p. 12.

2. Shawn Michelle Smith, *op. cit.*, « The young men are surrounded by a mob of white people whose heads rise to the level of the victims' dangling feet » (traduction de l'autrice), p. 11.

3. *Ibid.*, « All photographs are vehicles of identification and disavowal. They provide medium for imagining and contesting communities, for negotiating and transforming boundaries of inclusion and exclusion » (traduction de l'autrice), p. 15.

4. Ken Gonzales-Day, *Disguised Bandit* (US/Mexico Boarder region), Bandit déguisé (région frontalière États-Unis/Mexique) (traduction de l'autrice).

rigueur¹. » Les cartes postales devenaient des trophées et une attraction caricaturale des bourreaux et de la victime. Elles attestaient également de la présence des auteurs et des spectateurs sur les lieux des drames. Dans l'image *Disguised Bandit*, les postures sont en pleine conscience de la prise photographique et les regards se dirigent vers l'objectif photographique: « [...] le corps est directement plongé dans un champ politique; les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes. Cet investissement politique du corps est lié, selon des relations complexes et réciproques, à son utilisation économique; c'est, pour une bonne part, comme force de production que le corps est investi de rapports de pouvoir et de domination; mais en retour sa constitution comme force de travail n'est possible que s'il est pris dans un système d'assujettissement (où le besoin est aussi un instrument politique soigneusement aménagé, calculé et utilisé); le corps ne devient force utile que s'il est à la fois corps productif et corps assujetti² ». Néanmoins, les individus présents sur les images, pour assister à la scène et pour être vus de l'objectif, n'étaient pas nécessairement tous responsables du meurtre de la victime pendue mais se caractérisaient vraisemblablement comme des spectateurs venus assister à ces crimes.

La particularité de *Disguised Bandit* réside dans la matérialité de la carte postale. L'élément textuel *Disguised Bandit* constitue une charge supplémentaire de ces exécutions. Les actes inhumains largement diffusés par les cartes postales véhiculent une banalisation de ces extrêmes violences permettant de voir que « la hâte, l'euphorie, l'assurance d'une telle masse a quelque chose d'inquiétant. C'est l'excitation d'aveugles qui est le plus aveugle au moment qu'ils croient voir³ ». Les ressorts psychologiques liés à une forme de puissance et de supériorité ont conduit les individus à la violence des actes en toute impunité. La prise photographique de ces scènes, leur impression, commercialisation puis leur diffusion par le biais de cartes postales permettaient à la population de conserver la trace d'une justice populaire rendue par et pour les citoyens contre d'éventuels criminels jugés sans procès. La diffusion permettait également de partager le

souvenir de l'événement à un cercle élargi de la famille et des amies renforçant la réflexion de l'essayiste et militante américaine Susan Sontag: « Souffrir est une chose; vivre avec les photographies de la souffrance en est une autre, et cela ne renforce pas nécessairement la conscience ni la capacité de compassion. Cela peut aussi les corrompre. [...] Les images paralysent. Les images anesthésient⁴. » Par l'acte artistique de Ken Gonzales-Day, l'image dominante de la violence ne s'impose plus et l'effacement permet un épuisement de la mise en gloire des actes perpétrés pour lesquels ces hommes posaient devant l'objectif. L'effacement des corps peut s'avérer être un paradoxe pour le médium photographique et documentaire qui repose traditionnellement sur l'observation du monde. Pour autant, le geste artistique qu'est l'effacement des corps et des cordes suggère de déplacer le regard vers les bourreaux et opère un renversement du rapport de force initialement imposé aux victimes. Ce processus n'implique pas nécessairement un désir de réapparaître à l'image, mais plutôt l'affirmation d'une manière d'exister autrement. Par l'absence, l'artiste rend palpable l'oppression et l'obscénité de ces scènes. Ces évidements des corps constituent une écriture qui renouvelle le regard des spectateurs des expositions contemporaines. Il s'agit dès lors de ne plus penser les images du point de vue de la présence mais d'interroger ce nouveau régime de visibilité par l'absence des êtres à l'image.

FIGURER L'EFFACEMENT

L'effacement, ce geste iconographique et militant de Ken Gonzales-Day, renvoie le spectateur à une incertitude généralisée qui s'installe et affecte le caractère authentique des cartes postales et des photographies. Pourrions-nous percevoir cet effacement symbolique comme une illustration du traitement que l'Histoire a réservé à ces crimes? Rappelons que l'intérêt que porte Ken Gonzales-Day à la faible place qu'occupent les lynchages californiens dans la mémoire collective est à la fois personnel et social. Il s'est développé suite à un mouvement actif anti-migratoire mené par les miliciens du groupe *Minuteman Project* dans les médias engendrant une hausse de la vigilance de la part du gouvernement de Georges Walker Bush le long de la frontière américano-mexicaine et alimentant des violences contre certaines communautés: les Hispaniques, les Latinos et certaines communautés d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud. Sur les images d'archives, l'attention

1. Paul Ardenne, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du xx^e siècle*, Paris, Éditions du regard, 2001, p. 445.

2. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », [1975], 2003, p. 34.

3. Elias Canetti, *Masse et puissance*, tr. de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, [1966], 1986, p. 49.

4. Susan Sontag, *Sur la photographie*, tr. de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Bourgois, 2008, p. 38.

Fig. 4 : *Der Wild West Show* (Reenactment, n.d., location unknown) *Erased Lynching Series*, 2006, 9.5x15 cm, encre sur papier chiffon.

– qu'elle soit celle des individus ayant assisté aux crimes ou les regardeurs des photographies – se focalise sur les corps lynchés, les bourreaux s'en trouvaient invisibilisés. Ce sentiment se renforce avec la réflexion de Shawn Michelle Smith : « Lorsqu'elles ont circulé, elles ont augmenté la taille de la foule et étendu son règne de terreur à un réseau plus large de témoins¹. » L'intention était bien de « présenter aux spectateurs blancs le choix entre la loi et l'anarchie [afin de] tester leur volonté de s'identifier à la suprématie blanche. » Sur les clichés retouchés numériquement, Ken Gonzales-Day renverse ce processus d'invisibilisation et accorde toute l'attention, la sienne et celles des regardeurs des images, aux victimes. Figurer l'effacement et donc par extension la disparition revient à lier la présence dans la disparition de son sujet. Alors que Robert Rauschenberg réalise *Erased de Kooning Drawing* en 1953, l'effacement d'un dessin de l'artiste américain Willem de Kooning, la série d'images *Erased Lynching* vise à faire exister les disparus par leur absence en perturbant le caractère d'authenticité des cartes postales, de

manière tantôt visible, tantôt insoupçonnable. La manipulation des supports photographiques, comme le mentionne l'historienne de l'art Catherine Grenier « se fonde sur l'exploitation des terrains de fragilité de l'image : son statut de vérité incertain, son rôle de représentation contesté [...] »² et vise à suspendre la valeur indicielle des images proposées pour s'émanciper d'une attestation documentaire et ainsi créer de multiples projections. De cette manière, l'imagination du spectateur des différentes expositions se construit et projette une image mentale des corps lynchés, conscient qu'il se joue une construction (fig. 4 et 5).

La série *Erased Lynching* interroge la puissance fictionnelle de cette pratique de réappropriation, entre images d'archives et images construites, entre fac-similé des cartes postales et documents contrefaits entendue comme n'étant pas ce que nomme le philosophe français Jacques Rancière : « la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des dissensus, qui change

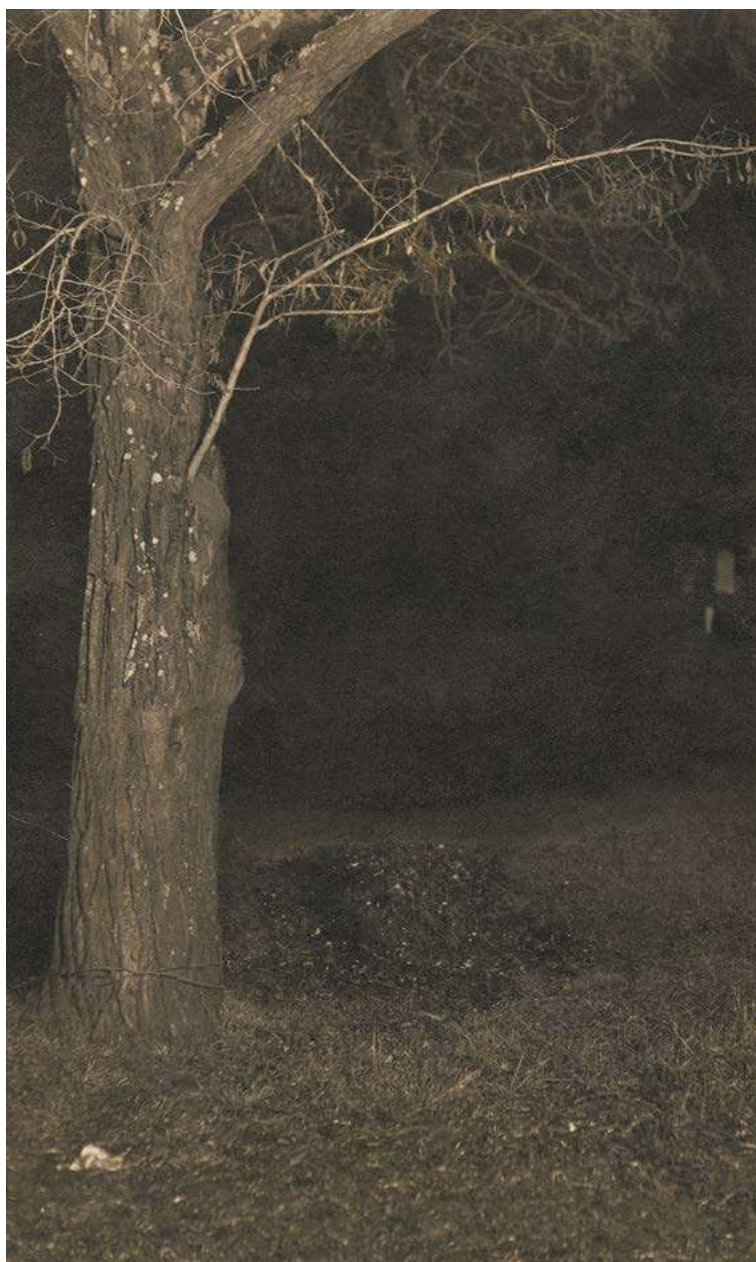
1. Dora Apel et Shawn Michelle Smith, *op. cit.*, p. 24-25, « When they circulated, they effectively increased the size of the mob and spread its reign of terror to a wider network of witnesses » (traduction de l'autrice).

2. Catherine Grenier, *La Manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2014, p. 10.



les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification ». Il poursuit : « Ce travail change les coordonnées du représentable; il change notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures¹. »

1. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 72.



Parallèlement à la constitution de *Erased Lynching*, l'artiste Ken Gonzales-Day réalise la série photographique *Searching for California Hang Trees*² à l'aide d'une chambre photographique grand format 8x10. La pratique de l'enquête fait partie du cheminement de pensée de l'artiste. Néanmoins, un déplacement s'opère vers les lieux et territoires sur lesquels auraient eu lieu les 354 actes de lynchage californiens que Ken Gonzales-Day met à jour dès 2006 dans son ouvrage intitulé *Lynching in the West*³. En réalisant cette création photographique documentaire, l'artiste s'émancipe de l'emprunt du support intime de la carte postale favorisant les communications interpersonnelles au profit de prises photographiques argentiques couleur. Les vues d'expositions visibles sur le site internet de l'artiste mettent en évidence des scénographies contemporaines pour les œuvres *Erased Lynching* et *Searching for California Hang Trees* présentant les reproductions de cartes postales ou encore des tirages photographiques. Les musées offrent désormais de nouveaux espaces de monstration pour les cartes postales passant d'un échange dans l'espace privé à une dimension publique et soulevant la question dans la lignée d'un ouvrage écrit par la chercheur Éliane Chiron et l'artiste Anaïs Lelièvre, « l'intime n'aurait-il lieu que dans le mouvement de son dévoilement, qui est également sa mise en crise, à la fois sa distinction – *crisis* étant issu de *Krinein* "séparer" – et sa destruction⁴ ? ». L'utilisation de la photographie grand format couleur participe pour l'artiste à « marquer une rupture avec le passé et à situer les images dans le temps où elles ont été réalisées⁵ ». L'ambition était de partir à la recherche des sites sur lesquels ont eu lieu les actes de lynchage « comme un appel pour témoigner⁶ ». Cette série d'images évoque une typologie liée à une absence autre que celle présente dans la série *Erased Lynching*. L'artiste explique :

Une fois sur place, j'examinais les détails de l'affaire et j'essayais d'imaginer l'impact de tout crime présumé sur les familles et les communautés touchées. Je voyais

2. Ken Gonzales-Day, *Searching for California Hang Trees*, (À la recherche des arbres à pendus de Californie), traduction de l'autrice. Voir le site de l'artiste : <https://kengonzalesday.com>, consulté le 10 mars 2022.

3. Ken Gonzales-Day, *Lynching in the West: 1850-1935*, Duke University Press, 2006.

4. Éliane Chiron et Anaïs Lelièvre dir., *X, L'œuvre en procès – L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Éd. de la Sorbonne, 2012, p. 139.

5. « to signal a break from the past and to locate the images within the time in which they were made » traduction de l'autrice. Voir le site de l'artiste.

6. « a call -- to witness », traduction de l'autrice, *ibid*.

les arbres comme témoins et imaginai les lynchages passant sous leurs membres. Quand je rentrais chez moi, mes poches étaient parfois remplies de glands que j'avais ramenés des chantiers et que je plantais dans le sol autour de ma maison. Ils étaient doux au toucher et m'aidaient à garder le souvenir des endroits que j'avais visités¹.

La série photographique contemporaine est une manière pour l'artiste de questionner le paysage californien autrement que par les images des lynchages sur lesquels il a enquêté pendant de nombreuses années. Les sites sur lesquels l'artiste se rend sont vides de considérations, de souvenirs et de commémorations et sont des témoins silencieux au cœur des salles d'expositions contemporaines. Le processus créateur des deux séries contemporaines *Erased Lynching* et *Searching for California Hang Trees* parvient à illustrer l'oubli de ce pan de l'histoire de l'Ouest des États-Unis et de son iconographie tout en contribuant subtilement à réactiver leur mémoire.

Finalement, les strates à la fois plastiques et théoriques du travail de l'artiste Ken Gonzales-Day permettent une mise en scène du regard. Elles rendent possibles la réminiscence des crimes perpétrés par pendaison dans l'Ouest américain entre 1850 et 1935 et un questionnement sur les modes d'appréhension du réel constitutifs du travail de l'artiste et plus particulièrement de la série *Erased Lynching*. Le renouvellement du statut de l'image-document par son exposition dans des centres d'art pose d'emblée la question des individus qui les ont produits, ainsi que les voies par lesquelles ces images parviennent à notre connaissance. L'intrication des cartes postales à une proposition artistique dynamise le regard et participe à une poursuite de l'écriture de l'histoire des images. Lorsque Ken Gonzales-Day, – et plus largement les artistes – s'approprie « ces photographies timbrées² », il ne manque pas d'en interroger les codes de représentation, tout en laissant visibles ses caractéristiques formelles (fig. 6). Initialement conçues pour voyager à découvert tel que nous l'avons mentionné dans l'introduction de ce texte, les cartes postales sont réinvesties dans de nouvelles configurations. Ces approches

permettent une multiplication des points de vue et dans le cas plus précis de Ken Gonzales-Day, un rapport au corps des personnes sacrifiées et aux lieux dans un hors champ manifeste. Par la soustraction au visible, il s'agit manifestement pour l'artiste d'ouvrir un espace de dialogue et de positionner les victimes dans une marge permettant aux individus de s'affranchir et de se retirer de l'affichage des cartes postales et photographies qui ont trop longtemps parcouru le monde.

1. « Once I was at a location I would consider the details of the case and try to imagine the impact of any alleged crime on the families and communities that were impacted. I saw the trees as witnesses and imagined the lynch mobs passing under their limbs. When I got home my pockets were sometimes filled with acorns I brought from the sites and I stuck them in the ground around my house. They were smooth to the touch and helped me keep the memory of the places I had visited », traduction de l'autrice, *ibid*.
2. Chéroux, « La petite monnaie de l'art », *op. cit.*

POST CARD

CORRESPONDENCE

ADDRESS

ARTUR
PLACE
STAMP
HERE
ARTUR

1920 SANTA ROSA

S.F. GANG. CAME TO SANTA ROSA.

GOOT INTO FIGHT AT LENAS BAR

KILLED SHERIFF. TOWNS PEOPLE HUNG THEM
IN THE FRANKLIN CEMETARY. SANTA ROSA.

Carte Postale

Correspondance

Adresse



Carte Postale

Correspondance

Adresse



POST CARD

This space may be used for
Correspondence

This space is for the
Address only

Place Stamp
Here.
Domestic 1 Ct.
Foreign 2 Cts.
THE ALBERTYPE CO.
BROOKLYN, N. Y.

8139

FOCUS AGLAÏA KONRAD

ENTRETIEN MENÉ PAR ANNE REVERSEAU,
26 OCTOBRE 2021, SCHAEARBEEK, BELGIQUE

Aglaïa Konrad est plasticienne. Ses photographies, films et installations ont tous à voir avec l'architecture. D'origine autrichienne, vivant et travaillant à Bruxelles, elle s'est fait connaître internationalement lors de la documenta X de Kassel en 1997, et son travail a depuis été montré dans d'importantes expositions monographiques (UMBAU, FOMU, Anvers, 2022, Musée M, Louvain, 2016) et collectives (Cities on the move, P.S.1, New York, 1999 ou Spectacular city. Photographing the future, NAI, Rotterdam, 2006). Fascinée par l'héritage architectural moderniste du xx^e siècle, l'artiste travaille sur la contradiction entre ville rêvée et ville construite, par exemple avec *Concrete City* (2012), installation monumentale à base de cartes postales de bâtiments modernes du monde entier.



Es-tu une collectionneuse? Comment as-tu obtenu tes cartes postales et où sont-elles stockées chez toi?

Oui, je collectionne les images, déjà en tant que photographe, les images que je prends. Pour ce qui est des cartes postales, je les collectionne, oui, car j'achète toujours en double celle que j'envoie à mes amis. Je les mets dans une boîte en carton, et je les ai redécouvertes un jour en faisant le ménage dans mon atelier. En ouvrant la boîte, je les ai trouvées pas seulement belles, mais il y avait beaucoup plus à dire à leur sujet et j'ai alors décidé d'en faire un travail: cela a donné *Concrete City* (fig. 1). J'ai réalisé que, sans l'avoir voulu, ce n'étaient que des cartes d'architecture. C'aurait potentiellement pu être des photos à moi...

Toutes les cartes que l'on voit dans *Concrete City* ont-elles donc été achetées par toi lors de tes déplacements?

Oui, elles viennent d'un peu partout dans le monde: d'Europe, mais surtout d'Amérique du Sud et d'Asie. J'ai acheté les cartes des bâtiments que j'aimais, mais pas seulement. Dans la carte postale, j'aime le fait que quelqu'un a décidé que tel endroit, tel bâtiment, devrait être photographié. Puis qu'on ait dépêché un photographe qui ait décidé du cadrage, puis qu'on imprime cette photo à tant d'exemplaires, etc. C'est l'ensemble du processus de prise de décision qui m'intéresse, le fait que ce soit souvent une décision politique.

C'est donc le fait de retrouver ces cartes, de regarder l'ensemble qui t'a donné l'idée de *Concrete City*. Est-ce que tu as immédiatement pensé à les montrer ainsi, sur une table, à la verticale?

J'ai fait ce travail en 2012. J'ai pris conscience qu'il s'agissait surtout d'architectures modernistes, beaucoup d'Amérique du Sud. J'ai voulu que l'on puisse voir les légendes, le nom des lieux. Alors j'ai pensé au travail de Lina Bo Bardi au musée de São Paulo. C'est une telle architecte que j'ai eu envie de lui rendre hommage avec ces blocs de béton, des plaques de verre.

As-tu utilisé toutes tes cartes pour *Concrete City*?

Non, il y en avait trop. J'ai commencé avec mes préférées: les bâtiments que j'aime le plus, et les images qui se concentrent le plus sur les bâtiments. J'ai pu utiliser des cartes représentant le même bâtiment mais sous des angles différents. C'était un travail d'édition, en fait, comme on fait pour un livre...

Pourquoi les mettre sur une table?

Parce que si je les mettais par terre, il aurait fallu ramper! J'aime le fait que l'on puisse faire le tour de la table, prendre de la distance. Et la présentation sur une table fait également référence à la présentation des maquettes des architectes.

Pourquoi ne pouvais-tu utiliser que des cartes postales dans *Concrete City*? Qu'apportent-elles de si particulier?

Parce que les cartes postales font partie de notre culture visuelle. Parce que chaque carte est une décision politique, qui exprime une position politique et éthique. Ce ne sont pas des images de ces mêmes bâtiments dans des livres, mais ce sont des images publiques, accessibles, pour 50 cents, pour tout le monde. Et des images où l'on écrit, que l'on envoie.

Est-ce que ce projet a épuisé ton goût pour les cartes postales? As-tu d'autres travaux avec des cartes postales, en cours ou révolus?

Oui, en fait, j'ai fait un deuxième projet à base de cartes postales... À Mexico, j'ai acheté de belles cartes postales représentant des bâtiments, d'un format un peu plus petit, avec des coins arrondis. J'ai cherché à savoir qui était le photographe, à retrouver les archives. J'ai retrouvé l'imprimeur, qui n'en avait plus à vendre, mais qui a accepté que je photographie les cartes.

En fait, ce n'est pas que les cartes postales ne m'intéressent plus, mais aujourd'hui, elles sont devenues complètement autre chose. Par exemple, la semaine dernière, je suis retournée à Rotterdam où je vivais dans les années quatre-vingt-dix, et j'ai cherché des cartes postales des bâtiments, sans en trouver. Je ne pourrai plus faire un travail comme *Concrete City* aujourd'hui. Les cartes sont laides: le nom des villes est écrit en gros, de façon très kitsch... Je continue à en chercher où que j'aille, mais en vain. Les réseaux sociaux ont pris la relève.



APPROPRIATION ET DÉTOURNEMENT DE LA CARTE POSTALE CHEZ VALÉRIE MRÉJEN

ELISA BRICCO

Artiste, plasticienne et écrivaine, Valérie Mréjen déclare son penchant pour les cartes postales dans un entretien vidéo¹ où elle apparaît au marché aux puces en discutant avec un marchand à qui elle achète une série d'images. Dans le même entretien, elle expose sa démarche créative et explique que les images fondent son écriture fictionnelle. Elle spécifie que ce sont des cartes postales désuètes, des images périmées et impersonnelles qui sollicitent son imagination et la portent à évoquer des histoires qu'elle développe ensuite dans ses expositions, ses livres, ses films et ses installations. En outre, son engouement pour cette forme de communication est lié à la mémoire inscrite dans les cartes postales et à la possibilité d'y repérer des points d'ancrage pour développer son travail de création.

L'étude de sa production artistique depuis le début à travers l'analyse des œuvres où elle utilise ces images peut s'avérer utile afin d'approcher son attrait pour les cartes postales. D'abord l'attention sera portée sur les coordonnées concrètes de la présence des cartes postales dans les œuvres; ensuite l'interrogation des formes des œuvres et de leurs aspects techniques amènera à pointer les caractéristiques des dispositifs; enfin, l'étude des enjeux de la communication avec la carte postale pourra éclaircir la spécificité des objets qu'elle crée dans le but de composer des œuvres de nature fictionnelle.

1. Valérie Mréjen – « My Works are Centred on Writing and Language », *TateShots*, 11 décembre 2017, [en ligne]. Tous les sites ont été consultés le 26 septembre 2021.

LES CARTES POSTALES: UNE RESSOURCE MAJEURE

Au-delà de ses déclarations, c'est aussi en parcourant la bibliographie des œuvres de Mréjen, que l'attrait pour les cartes postales s'avère une évidence. L'exploitation de ces images est constante dans sa pratique artistique, même si elle se développe dans le temps, en se transformant au gré des projets (fig. 1 et 2).

Ce corpus hétérogène inclut un premier ouvrage, *Meilleur souvenir*, réalisé en 1997. Le petit livret (10,5x15 cm) est composé de onze cartes représentant des paysages et des lieux de vacances. On y trouve des vues aériennes, des plages, une maison de campagne, des rues de villages côtiers, un fleuve, la salle d'un grand restaurant; ce sont des images qui ont été prises dans des lieux différents: Viareggio (Italie), Boisgibault (Nièvre), St-Aubin-sur-Mer (Calvados), Cap Ferret (Gironde), Schiendam (Pays-Bas), Canet-en-Roussillon (Pyrénées Orientales), Arnouville-lès-Gonesse (Val-d'Oise). Les cartes postales ont été transformées au verso avec l'ajout d'un message réalisé avec la technique du *cut up*: les noms des abonnés découpés dans l'annuaire de la ville de Paris sont collés en séquences de manière à former une petite phrase conventionnelle, télégraphique, comme: « Soupé tard / Chips / Poulet froid / Munster cumin / Puis dodo », et « Tant travaillé cette année / Congé bien mérité / Allongée au soleil / Calme estival ». La technique utilisée est similaire à celle d'autres projets de Mréjen de cette première époque où elle cherche sa voie artistique¹. En effet, la même année elle élabore des *Liste de noms*² et une *Liste rose*³, en utilisant le *cut up* des noms des annuaires, variant naturellement la nature des messages. Quelques années plus tard, les cartes postales réapparaissent dans de courtes vidéos. En 2008, le film *Hors saison* (2') est formé par un diaporama où dix-huit images d'intérieurs et d'extérieurs d'hôtels sont accompagnées du récit des vacances d'un couple (fig. 3). On y retrouve l'intense questionnement du langage et des habitudes de la vie bourgeoise que l'auteure a déjà approfondi dans ses

premiers récits littéraires, *Mon grand-père* (Allia, 1999), *L'Agrume* (Allia, 2001) et *Eau sauvage* (Allia, 2004)⁴.

Les répétitions du langage ordinaire et des poncifs de la communication familiale apparaissent, par la suite, dans plusieurs autres vidéos comportant des récits ponctués par le défilement des cartes postales. *Leur histoire*⁵ (2014, 3'30) est un projet décrit sur le site de l'autrice comme: « Images-souvenirs de lieux de vacances. Un récit de voyages »; et on y présente le dialogue d'un couple qui entretient une relation extra-conjugale. La femme, Irène Jacob, et l'homme, Antoine Chappey, sont assis dans un restaurant et leur image alterne avec celle de cartes postales de lieux de vacances (routes et paysages de montagne, hôtels, piscines avec des biches au premier plan, paysage lacustre), tandis que la bande-son de leur dialogue se superpose soit aux images fixes soit à celles filmées. Ces deux projets sont proches aussi d'autres vidéos où Mréjen filme, en cadre moyen sur un fond neutre, des personnages qui parlent et, il semble qu'elle crée de véritables cartes postales animées vu que les protagonistes discutent mais ne bougent pas⁶.

Dans la vidéo *Sacré Cœur* (2015, 3'30), le récit autobiographique, où une voix féminine égrène des souvenirs des camarades de classe, est accompagnée d'images fortement agrandies au point qu'il n'y apparaît que les détails très flous de l'image en révélant les pixels.

Un an plus tard, dans *La Baule, ciel d'orage* (2016, 2'30), le récit des vacances, constituant la bande-son et mis en voix par Gaëlle Obiégly, est scandé par le déroulement des cartes postales représentant des extérieurs et des intérieurs d'hôtels, des paysages et des lieux de vacances, qui le ponctuent et l'illustrent en même temps.

Enfin, les dernières œuvres sont le résultat de l'exploitation d'un fonds de cartes postales des années vingt du siècle dernier, présent dans les Archives de la ville de Vienne (Isère), où l'artiste a été invitée en résidence. Un premier projet, *Lettres d'un inconnu* est une installation où des agrandissements de détails des cartes sont accompagnés de courts textes et forment une série de

1. Elisabeth Lebovici cite un article où Mréjen s'exprime à ce sujet: « je m'ennuyais ferme. Plutôt que de compter des grains de sable sur la plage (tâche impossible, absurde et compliquée), je me dis que je pourrais lire l'annuaire. J'entrepris ce déchiffrement pendant plusieurs semaines (Paris, tomes I et II) qui s'avéra riche et surprenant » [Le Travail de l'art, 1, 1997, p. 60-97], dans *Bons plans*, [en ligne].

2. Valérie Mréjen, *Liste de noms*, Multiple, 1997. En ligne sur le site de l'artiste, <https://valeriemrejen.com>.

3. Valérie Mréjen, *Liste rose*, Paris, Allia, 2007 [1997]. En ligne sur le site de l'artiste.

4. Valérie Cavallo, « À l'entrelacs du récit de soi et de la parole de l'autre: les existences contées de Valérie Mréjen », *Dacoromania litteraria*, 2018, [en ligne].

5. Valérie Mréjen, *Leur histoire*, 2014, réalisé avec Bertrand Schefer et joué par Irène Jacob et Antoine Chappey.

6. Par exemple: *Bouvet* (1997), *Joselyne* (1998), *Titi ou les kiwis* (2000).



ROSPORDEN (Finistère)
L'HOTEL-RESTAURANT
« LE RELAIS BRETON » TEL. 14
RECEPTION ET SALLE A MANGER

3 r Bayard 8
DIMANCHE Ketty
2 r Rannanlin 174

» Robert 30 r Nicola
SOUPE Renée 17 r Der

» Jacqueline 21
CHIPS Sophie
114 av. Gén Michel 1

domiche 30 av Lami
POULET Jean-Luc
47 r Anouk Thion

13 r Poulc' Yann 3 101
MUNSTER Camille 3
» Maurice 112 r Br

PUIS M 17 bis 78
» René 97 r B

» TARD François 40 r
» Frédéric et Sil

» Sibel 123 bis 1 Poulc' 10
FROID Marie-Monique 881
73 r Veranlaun 122

CUMIN Cécile
64 r Julien Laci
» Euliane 22

FRUIT Colombe
111 bd Sébastien 1

30 r Raymond L
DODO Yvette
148 av Rannanlin

Véritable
Photo
JACK

Ouvert toute l'année - Tout confort
Spécialités : Gratin de langoustines
Steack au poivre

Editions d'Art « Jack » Jean STOLL - Perros-Guirec Rep. int.

mini-phototextes fictionnels qui ont été exposés pendant l'été 2018 à Vienne et ensuite à Paris.

Le deuxième projet, *Mon cher fils* (2018, 5'27), est une vidéo où les mêmes cartes postales sont coloriées et filmées; et la bande-son, mise en voix par André Marcon, est constituée par un collage de brefs messages découpés des textes issus de la correspondance du père qui s'adresse à son fils parti faire son service militaire au Maroc.

EXPLOITATION DES RESSOURCES DE LA CARTE POSTALE

Dans ces projets, tout en utilisant les spécificités techniques et expressives intrinsèques à la carte postale, Mréjen propose un profond questionnement sur la communication interpersonnelle. En fait, ce dispositif bimédial est, depuis son origine, le véhicule de lieux communs et participe à la cristallisation de la mémoire collective autour de l'imaginaire touristique, par le

partage de l'esthétique, des expériences et des aspirations des individus. En outre, la carte postale est liée à une activité sociale: elle met en relation les personnes à travers le don, facilitant ainsi la sociabilité: cet objet que l'on convoite, choisit, achète, manipule et ensuite expédie, est un moyen de connexion avec l'autre. Dans ses œuvres, l'artiste procède à la mise en doute de ces caractéristiques de la communication via la carte postale et, à travers la manipulation et le montage, elle propose un message différent et en mine l'agentivité intrinsèque.

Il est clair que, dans la pratique de création de Mréjen, la carte postale apparaît comme un support parmi d'autres pour les messages qu'elle veut transmettre, relevant d'une intense mise en question des relations humaines. Cela a lieu par exemple lorsqu'elle compose des listes de noms en découpant des entrées de l'annuaire: elle change ses matériaux et la carte postale devient un moyen de communication parmi d'autres. Quand elle réfléchit sur les traits distinctifs de la communication



familiale et du couple, elle insère les cartes postales dans ses vidéos, en parvenant ainsi à situer les discours de ses personnages dans un contexte connu et très connoté. La carte postale aux couleurs brillantes des années soixante et soixante-dix participe ainsi à ancrer ses récits dans la mémoire collective de cette période. Il s'agit du souvenir des grandes vacances, illustré par des images typiques, qui nourrit l'imaginaire touristique composé de panoramas, de paysages montagneux, de plages, d'hôtels, de routes et d'autoroutes, de villages déserts sous le soleil. Et Mréjen utilise ces « paysages de carte postale » pour donner une assise aux récits et pour les situer dans un cadre qui est aussi imaginaire que réel, parce que comme l'explique Nicolas Hossard « [l'image [de la carte postale] est une sorte de monde "intermédiaire" entre la réalité [...] et l'imaginaire [...]. Elle offre l'image d'un monde idéalisé par la mise en valeur de l'exotisme des lieux, sécurisant, facile à lire et à comprendre¹ ». En fin de compte, ces images ont une fonction documentaire aussi, vu qu'elles témoignent d'une époque et des habitudes d'une société.

1. Nicolas Hossard, *Recto/verso. Les faces cachées de la carte postale*, Paris, Arcadia, 2005, p. 84.

Ce travail de construction de dispositifs et de discours avec les cartes postales est bien complexe, parce que Mréjen ne se limite pas à les utiliser, mais elle pratique aussi des manipulations d'images en les pliant pour raconter des histoires. Dans *Sacré Cœur* par exemple, elle choisit de faire défiler une série de détails d'images très agrandis sur un récit où elle se remémore de ses camarades de classe à l'école et esquisse leur portrait par des bribes d'information. L'agrandissement de portions d'images provoque une perte de la définition de celles-ci. Il semblerait que par le jeu subtil des renvois, l'image granuleuse fasse ici référence au contexte de l'époque évoquée dans le récit, mais aussi au flou du souvenir qui remonte d'une mémoire lointaine² (fig. 4).

Dans la vidéo *Leur histoire*, l'image d'une piscine avec deux biches en premier plan apparaît deux fois. La deuxième fois, la photographie a été modifiée dans le contraste des couleurs au point de donner l'impression d'un négatif. Le positionnement de ces images n'est pas seulement anodin, mais celles-ci s'insèrent discrètement

2. J'ai présenté l'analyse de cette vidéo dans « Valérie Mréjen : une autobiographie en archipel », dans *Arabeschi*, n° 17, 2021, [en ligne].



dans le dialogue des personnages jouant un rôle de contre-point: l'image paisible de la piscine est annulée par son négatif au moment où la relation entre les deux semble se fissurer.

La reprise des mêmes cartes et leur différenciation par l'utilisation des effets du coloriage est présente encore dans la vidéo *Mon cher fils*. Ici, Mréjen s'empare des techniques utilisées à l'époque où les cartes postales ont été produites. Comme un photographe du début du siècle – quand on ajoutait des couleurs à la mode (le sépia, le bleu, le violet, le vert) aux clichés en noir et blanc –, elle colorie au feutre quelques détails ou l'ensemble de l'image, selon les nécessités de sa narration, avec des couleurs brillantes et chaudes, qu'elle définit comme « pop »¹. Ainsi, les clichés sont toujours différents malgré leur répétition.

LA CARTE POSTALE AU SERVICE DE LA NARRATION FICTIONNELLE

Dans tous ces projets, les cartes postales servent de révélateurs pour explorer la communication interpersonnelle qui est questionnée, et tournée en dérision aussi. Dans les vidéos, Mréjen crée des situations conventionnelles qui lui permettent de mettre en scène des relations typiques: celle d'un couple en vacances dans *Hors saison*; celle de deux amants dans *Leur histoire*; celle d'une femme en vacances qui attend son mari qui ne viendra pas, dans *La Baule, ciel d'orage*; celle d'un père avec son fils dans *Mon cher fils*. La mise en scène de la parole proférée participe à cette analyse: elle fait répéter à ses acteurs des phrases ordinaires formulées avec un débit dépourvu de pathos. Il s'agit d'actes locutoires qui pourraient être présents au verso des cartes, parce que généralement ce sont des messages vides, factuels, écrits dans un langage convenu. Et c'est justement le manque de personnalisation qui perturbe et qui sollicite le spectateur à relever une sorte de défi: on le pousse à chercher au-delà des apparences et à creuser dans le vide de la parole dite, qu'elle soit dans une conversation, dans un monologue, ou dans ce que l'image n'arrive pas à représenter. Comme l'indique Régis Debray dans *Vie et mort de l'image*, le spectateur doit imaginer ce que les images ne représentent pas, il faut voir les « choses invisibles [...] [d]es réalités idéales, mythes ou concepts, généralités ou universaux, immaté-

rialités ou symboles qui n'auront jamais de traductions visuelles possibles [...] »². Le non-dit des images est accompagné chez Mréjen par la construction des récits: le montage par assemblage d'éléments hétérogènes est sa pratique majeure.

Les écarts et les manipulations techniques que j'ai soulignés auparavant sont autant d'indices du dialogue de l'artiste avec son public et de sa démarche créative: par exemple les deux images de la piscine avec les biches, apparaissant à deux moments différents dans la vidéo *Leur histoire*, travaillent le récit en transmettant deux messages opposés au spectateur et en jouant un rôle primaire dans la diégèse. La première image installe le contexte des vacances paisibles dans un endroit naturel pourvu des facilités modernes, tandis que la deuxième annule cet effet apaisant et introduit un doute par rapport à la situation présentée, doute qui est confirmé par la suite du dialogue des deux personnages (fig. 5).

Un travail de type mémoriel est entrepris dans les derniers projets conçus à partir des cartes postales de Vienne. Ici la mémoire de la ville et de la circonstance historique particulière de ce fonds permet d'installer le récit dans le territoire de l'Isère, dans l'époque bien déterminée de la correspondance, et dans la typologie spécifique de celle-ci qui se déroule entre un père et son fils parti à l'étranger. Les marquages provoqués par le coloriage des cartes sollicitent le spectateur à pointer l'attention sur les détails sans pour autant perdre le contact avec le récit mené par la bande-son de la vidéo.

Ce projet est redevable d'une commande spécifique et concerne la récupération de la mémoire locale. Les mots que Marc Bembekoff, directeur du centre d'art contemporain La Halle des bouchers à Vienne, a adressés à Valérie Mréjen dans le catalogue de l'exposition, sont révélateurs:

L'iconographie des cartes postales anciennes est passionnante car elle peut sembler délestée de toute forme esthétisante, et documente spontanément ce qu'était l'architecture d'antan, le quotidien de nos aïeux. C'est le cas de Vienne où je constate avec bonheur, quelquefois avec surprise, que certains lieux et monuments n'ont pas bougé d'un iota depuis les

1. Radio Campus Paris, « En pleines formes: La Carte postale avec Magali Nachtergaele, Marie Boivent, Valérie Mréjen », 9 juin 2019, [en ligne].

2. Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p. 506.



années 1920 [...]. Il est tellement aisé de se projeter en regardant une carte postale ancienne¹...

Dans ce discours, Bembekoff aborde un autre sujet de réflexion aussi, la possibilité donnée au spectateur de se projeter dans les images et d'en tirer des histoires. Et cela correspond à la démarche créatrice de l'artiste, parce que ce sont les images qui fonctionnent comme des activateurs de la fiction. Cela est d'autant plus vrai dans le deuxième projet issu de la manipulation du fonds viennois, celui de la création de mini-phototextes². Il s'agit de la série *Arielle*, *Armand*, *Bertrand*, *Dominique*, *Édith*, *Jerry*, *René* et *Simone*, composée de huit tirages, issus d'agrandissements de détails des cartes postales, accompagnés de textes de dimensions variées³ (fig. 6).

Les dispositifs de ces mini-phototextes sont composés d'un titre, d'une image et d'un texte de taille variable, de deux à quatorze lignes ; ces trois composantes concourent à la mise en place du jeu narratif. Les titres se réfèrent à

un sujet qui est présent ou absent du cliché, il s'agit de « figurants involontaires⁴ » ainsi que les définit l'artiste. L'image est encore une fois le déclencheur de la narration et, dans la plupart des cas, elle est directement évoquée dans le texte. On y mentionne par exemple des éléments du contexte spatial : « ce carrefour » et « ce coin du trottoir » dans *Armand*, « son colis » dans *Dominique*, « cet immeuble » dans *Bertrand*. Dans d'autres on évoque la position des personnages, comme dans *Simone* : « La petite fille qu'elle a été est derrière elle. La femme qu'elle sera lui tourne le dos », et dans *Édith* : « [...] elle reste dans ses pensées plutôt en retrait ». Selon la taille des textes, les mini-phototextes peuvent évoquer des situations spécifiques comme dans *Arielle* : « Bien que personne ne croie à ces légendes, ils guettent la créature marine dont quelques-uns seulement ont pu voir pour de vrai la queue et les nageoires », où l'image ouvre à un espace fantastique totalement déconnecté de la réalité, vu que Vienne se situe au confluent du Rhône et de la Gère, et la photo représente des voyageurs sur un ferry-boat fluvial. Ailleurs, l'image est le cadre où se situe une action virtuelle, comme dans *Jerry* : « Là, là ! Tu l'as vue ? Elle vient de se faufiler au deuxième rail en partant de la droite. Attends, elle va ressortir. Que c'est agile. Et quelle rapidité. Là, regarde. Elle vient de traverser et de se réfugier derrière le gros caillou. Cela fait bien trois fois qu'elle passe. Elle a pris la couleur du ballast. » D'après

1. Catalogue de l'exposition *Lettres d'un inconnu*, 30 mars-11 mai 2019, Galerie Anne-Sarah Bénichou, p. 1-2.

2. J'ai illustré quelques enjeux narratologiques de cette forme de narration photo-textuelle dans « Micro photo-fictions contemporaines : Minifictions et Photoromans », *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 2/2017, p. 14-27, [en ligne].

3. Les mini-phototextes sont consultables sur le site de la Galerie Anne-Sarah Bénichou : <https://annesarahbenichou.com>. Toutes les citations de cet ouvrage sont tirées du site.

4. « En pleines formes : La Carte postale », Radio Campus Paris, *op. cit.*

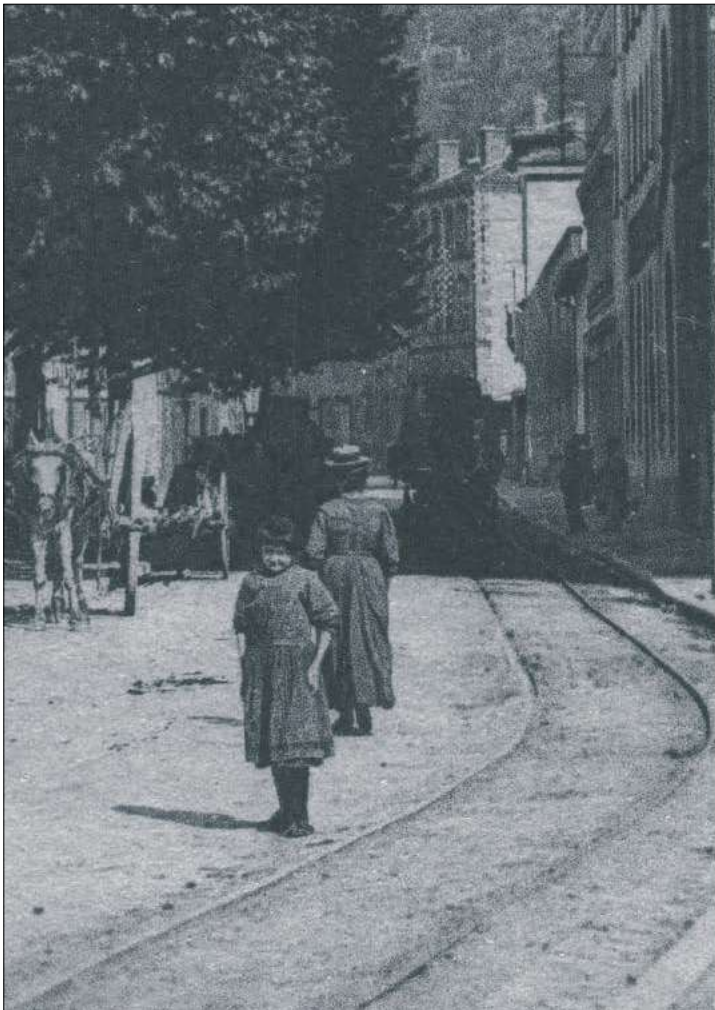
la lecture du texte et la vision de l'image, le lecteur peut imaginer qu'il pourrait s'agir d'une souris ou d'un petit rongeur que deux voyageurs guettent du quai de la gare, l'image étant un agrandissement des rails sur les voies. En outre, la composition du texte en discours direct nous rappelle les récits des vidéos de l'autrice.

Dans ce corpus, les temporalités des récits varient entre présent, passé et futur. Dans *Dominique*, la narration se projette dans le futur en imaginant ce qui adviendra au jeune protagoniste de l'image : « [...] l'atelier de réparation où il apporte son colis n'est pas encore ouvert. Le rideau de fer est baissé. Pour le moment, il met de côté sa curiosité : il commencera un peu plus tard à parler mécanique avec les ouvriers, les contremaîtres et les mécaniciens. » Et dans *Bertrand* le récit est au passé : « Mes parents se sont rencontrés dans cet immeuble. Ils étaient voisins de palier dans les petites chambrettes d'étudiants sous les combles. Un jour qu'elle écoutait la musique trop fort, il est venu frapper à sa porte. »

Dans les dispositifs où le texte est plus long, la narration est plus développée comme dans *Armand*, où l'on évoque le héros de *La Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas fils en développant une transfiction – comme la définit Richard Saint-Gelais¹ –, mettant en place la suite du roman. Voici donc qu'après la mort de l'héroïne, Armand Duval, son amant dans le roman de Dumas, « vient tous les jours à ce carrefour où il avait l'habitude de [...] regarder [Marguerite Gautier et] il continue, déraisonnablement, à guetter un miracle² ». Par le jeu des références à l'hypotexte, le lecteur avisé a la possibilité de situer le récit dans le temps et dans un espace visuel défini et de le rendre ainsi consistant et crédible. Cette pratique créative qui prend l'essor de la vision et de la manipulation des images des cartes postales peut

1. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

2. Dans la présentation de M. Bembekoff citée plus haut, il évoque le travail de Mréjen sur le texte d'Alexandre Dumas fils pour une adaptation, p. 3.



La petite fille qu'elle a été est derrière elle.
La femme qu'elle sera lui tourne le dos.

être rapprochée de celle menée par Mréjen dans les ateliers d'écriture où les participants sont sollicités à composer des textes et des fictions à partir de supports visuels. En 2016, elle a animé un atelier collectif à l'invitation de l'antenne culturelle du Frac Île-de-France. Elle a invité un groupe de participants à créer de brèves fictions à partir d'images de la tradition: portraits de famille, panoramas, photos de vacances en noir et blanc, qui sont devenus les facilitateurs du déploiement de la créativité. Le coffret issu de cette expérience collective, *Images en quête d'histoires*¹, est composé de 36 images racontant deux histoires: « La femme émancipée » et « Les doubles ».

Il est indéniable que pour Valérie Mréjen la carte postale est un support pour l'imaginaire, c'est un déclencheur lui permettant de développer ses projets artistiques. Les techniques et les œuvres se différencient, du collage au dialogue filmé au phototexte. Mais ce support reste profondément lié au vécu parce qu'il est un vecteur de lien social: la carte postale établissant et aidant à entretenir les relations entre les individus. Sur ce fond commun, l'artiste vient placer son regard oblique, elle brouille les certitudes en insérant dans ses œuvres des éléments de réflexion ou de déstabilisation des idées reçues et des espaces connus. Elle manipule les images; elle crée des séries qui rompent avec les préjugés; elle insère les cartes postales dans le flux des conversations en engendrant des dissonances. Dans les phototextes, elle affabule à partir de menus indices en obligeant le spectateur à la suivre dans ses rêveries et à sortir des sentiers battus pour entrer dans de nouvelles sphères de signification.

Ainsi révèle-t-elle les dysphories des relations humaines et provoque-t-elle le regard critique de son spectateur. Un dernier exemple sera utile pour démontrer les ouvertures de sens que ses travaux engendrent. La femme qui raconte ses vacances dans *La Baule, ciel d'orage* au début se plaint d'avoir été obligée de partir seule parce que son mari a été retenu au travail. Au fil des cartes qui défilent, elle raconte l'écoulement de ses vacances. D'abord elle est solitaire, ensuite elle fait la connaissance d'une femme voyageant seule, avec laquelle elle passera la plupart de son temps. Finalement, son mari n'a pas pu la rejoindre, et elle termine ses vacances ayant profité des lieux et de la bonne compagnie. Le débit neutre de l'actrice et le manque de regret dans les textes appelle une

réflexion toute féminine: au bout du compte la protagoniste a réussi à passer du bon temps malgré l'absence de son conjoint, et malgré l'imaginaire évoqué par les cartes postales.

1. Valérie Mréjen, *Images en quête d'histoires*, Frac Île-de-France, 2016.

REBATTRE LES CARTES AU XXI^E SIÈCLE

DANIÈLE MÉAUX

Inventée en 1869, la carte postale devient rapidement un objet de production industrielle. C'est l'entrepreneur marseillais Dominique Piazza qui commercialise, à partir de 1891, la carte illustrée par la photographie – la présence de l'image au recto (avec une place pour la correspondance au verso) se généralisant à partir de 1904. Près de huit cents millions de cartes sont envoyées en 1914. Conçues pour un usage massif, les cartes postales sont accueillantes aux clichés – « syntagme[s...] repris [...] d'un locuteur à l'autre [...] qui donne[nt] de ce fait l'impression d'une grande banalité¹ ». Clichés ou lieux communs sont de nos jours décriés car ils se présentent du côté du nombre et de la norme, quand la subjectivité et l'originalité sont davantage prisées. Ils intéressent toutefois les sociologues ou les historiens dans la mesure ils sont révélateurs des goûts, des valeurs et des modes de vie d'une époque. Combinant à une imagerie qui fait consensus une communication privée (qui circule pourtant à découvert, sauf quand l'envoi est placé sous enveloppe), la carte semble associer l'individuel au collectif.

Elle est vouée à une pratique – celle de la correspondance – qui relie, selon une temporalité différée, des personnes situées en des espaces distants. Cependant, les cartes donnent très vite prise à un autre exercice, celui de la collection – que l'on nomme dans ce cas « deltiologie ». Ce second usage peut succéder au premier, voire s'y substituer. Pour Luc Boltanski et Arnaud Esquerre,

1. Vital Gadbois, « Cliché », dans Georges Mounin (dir.), *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF, 1974.

la collection travaille à un accroissement de la valeur des objets susceptibles d'entrer dans sa composition¹.

AUX MAINS DES ARTISTES

Une autre modalité d'« enrichissement² » des cartes postales tient à leur intégration dans des œuvres d'art. Les artistes du xx^e siècle ont été fascinés par ces objets – qu'ils ont soumis à des traitements diversifiés³. Des photographes ont tout simplement mis en image des cartes juxtaposées sur des présentoirs à la devanture de boutiques. Ce fut le cas de Walker Evans, attiré par l'esthétique vernaculaire⁴, et plus tard de Luigi Ghirri, appliqué à exploiter les reprises iconographiques que le monde lui proposait⁵. D'autres photographes, tel Martin Parr, cultivent la réplique ironique du style même des cartes postales, reconduisant modalités de cadrage ou choix chromatiques, pastichant certaines ambiances.

Des cartes peuvent également être intégrées au sein de collages ou de photomontages. Si une telle pratique, ancrée dans une quête du heurt ou de la rencontre surprenante, semble relever d'une esthétique moderniste, elle est néanmoins repérable chez certains artistes contemporains, tel John Stezaker qui combine, dans une volonté disruptive, portraits photographiques et cartes, représentant des sites naturels ou monumentaux, en des montages inattendus : ce procédé, répété dans la série *Mask* (2007), travaille à suggérer un étrange parallèle entre physionomie humaine et morphologie paysagère.

La notion d'appropriation émerge dans les discours critiques aux États-Unis, au cours des années soixante-dix. Toutefois des procédés relevant de la copie et de l'emprunt iconographique se manifestent déjà au sein du pop art ou de l'hyperréalisme. Une gigantesque toile de Malcolm Morley – « Amsterdam in Front of Rotterdam⁶ » (1966) – se présente comme la reproduction d'une carte postale par le biais d'une mise au carreau.

L'image imprimée constitue un objet prêt à l'emploi pour l'élaboration d'une œuvre dont la taille démesurée et l'extrême précision créent un sentiment d'artificialité. Au travers d'une telle reprise, l'image s'offre comme un signe opaque, un artefact fétichisé et coupé de son inscription initiale dans un processus de communication. Le critique Douglas Crimp a commenté la manière dont l'appropriation – qui se développe avec la mouvance post-moderne – traite l'image répliquée comme un simple objet soumis au ressassement, sans visée sémantique ni ambition de récit⁷. À travers de telles pratiques, la figure se présente comme déjà vue⁸ et inscrite dans une série ininterrompue de copies.

Il en va différemment chez les « artistes collectionneurs », plus sensibles à l'inscription des cartes dans un processus relationnel et un contexte social⁹ qu'ils tendent à réactiver par des procédures d'associations et de classements. En mai 1948, Walker Evans publie dans le n° 37 de *Fortune* un portfolio de cartes postales du début du siècle, issues de sa collection ; un second paraîtra dans *Fortune* en janvier 1962 et un troisième en juillet 1962 dans *Architectural Forum* 117¹⁰. À partir de sa collection, Martin Parr a publié plusieurs recueils de cartes, respectivement consacrés à la Grande-Bretagne, aux États-Unis et à l'Allemagne¹¹. Il s'agit là de pans de collections, qui se trouvent pour ainsi dire remis en circulation par leur propriétaire.

Toutefois de tels ensembles, présentés par des artistes, se muent parfois en œuvres à part entière, le point de bascule en la matière étant fort difficile à déterminer. C'est le cas de *Dedicated to the Unknown Artists*, installation réalisée en 1972 par Susan Hiller qui comprend un ensemble de cartes figurant une mer déchaînée, accompagné d'un plan du Royaume-Uni où sont localisées les

1. Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, NRF, 2017.

2. *Ibid.*

3. Marie Boivent, « Cartes postales et reproductibilité de l'archive dans quelques pratiques artistiques contemporaines », *Focales*, n° 2 : « Le recours à l'archive » [en ligne], consulté le 24 août 2021.

4. Walker Evans, « Postcard Display, 1941 », dans Jeff L. Rosenheim, *Walker Evans and the Picture Postcard*, Göttingen, Steidl / New York, The Metropolitan Museum of Art, 2009, p. 8.

5. Voir Luigi Ghirri, « Calvi, 1976 », dans *Kodachrome*, Londres, Mack, 2013, p. 89.

6. Elle mesure 161,3x212,1 cm.

7. Douglas Crimp, « Pictures » [publié pour la première fois dans *October*, n° 8, printemps 1979], dans *Pictures. S'approprier la photographie*, New York, 1979-2014, tr. de l'anglais par Nicolas Paul et Gaëtan Thomas, Cherbourg, Le Point du jour, 2016, p. 75-88.

8. Douglas Crimp, « L'activité photographique du postmodernisme » [publié pour la première fois dans *October*, n° 15, 1980], dans *ibid.*, p. 99-110.

9. Garance Chabert, Aurélien Mole, Préface, dans *Les Artistes iconographes*, catalogue d'exposition, Paris, Empire/Villa du Parc, centre d'art contemporain, 2018, p. 17-19.

10. Voir à cet égard Jeff L. Rosenheim, *Walker Evans and the Picture Postcard*, op. cit., p. 81-100.

11. Martin Parr, *Boring Postcards*, Londres, Phaidon, 1999 ; Martin Parr, *Boring Postcards, USA*, Londres, Phaidon, 1999 ; Martin Parr, *Langweilige Postkarten*, Londres, Phaidon, 2001.

prises de vues¹. Un tel dispositif renvoie aux usages de la carte postale, à un goût partagé pour le spectacle des vagues en furie comme à un imaginaire de l'insularité – qui se trouve ainsi proposé au regard critique. Hans-Peter Feldman a réalisé des assemblages de cartes de la ville de Vienne ou de la Tour Eiffel, où l'accumulation travaille à la mise en évidence de la stéréotypie. Céline Duval se présente, quant à elle, en archiviste. À partir des images qu'elle a accumulées, elle confectionne des petits livres, bâtis sur le principe d'une homogénéité thématique ou formelle. *Premiers plans* (2004) présente ainsi une série de cartes postales chatoyantes, dotées de premiers plans quasiment similaires: branchages chargés d'oranges, voutes sombres cernant un paysage ou fragiles fleurs de cerisiers. Le rapprochement des vues vaut commentaire: collecte et réorganisation amènent à méditer sur la reproductibilité des images, leur capacité à voyager dans le temps de sorte qu'elles constituent des objets stratifiés et vivants, façonnant les mentalités et enclins à des fluctuations de valeur.

Parfois sont proposés des agencements d'images qui, à certains égards, rappellent les planches évolutives de *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg qui autorisaient des rencontres anachroniques et le croisement de champs éloignés². Jonathan Monk assemble par exemple sur une étagère une série hétéroclite de cartes postales dont la disposition semble pouvoir être infiniment modifiée³. Les installations réalisées par Damien Roach en 2006-2007⁴ jouent d'échos visuels et de voisinages inattendus, mettant en évidence l'agencement des images.

On observe donc, des années soixante à aujourd'hui, un glissement progressif de la pratique des artistes, qui va du emploi de représentations (en particulier de cartes postales) en tant que signes mats voués au ressassement à une prise en compte de ces dernières comme corps agissants, inscrits dans des procès de communication, susceptibles de traverser le temps jusqu'à pouvoir s'insérer dans des dispositifs leur conférant une effectivité renouvelée. Des écrits, tels ceux de W. J. T. Mitchell⁵ ou Horst

Bredenkamp⁶, ont accompagné cette prise de conscience de la vitalité des images capables (même pour les plus pauvres) de contribuer à la fabrication de manières de sentir ou d'agir. Les *Visual Studies* ont diffusé l'idée qu'il y avait bien un « commun » des représentations – auquel la métaphore du vivant a été accolée – constituant un objet d'étude légitime pour l'anthropologie ou l'histoire.

PIÈCES À CONVICTION

À l'orée du xxi^e siècle, un regain d'intérêt pour la compréhension du réel s'est manifesté dans le monde de l'art⁷: nombreux sont les artistes qui conçoivent aujourd'hui de véritables enquêtes, transcrivant les efforts qu'ils développent pour sonder les faits. À la confluence d'un héritage du mouvement conceptuel et d'une soif documentaire, ils conduisent de minutieuses investigations: ils effectuent par exemple des séjours en immersion dans certains sites, réalisent prises de vues et interviews auprès de personnes diverses, consultent des livres, collectent des documents, etc. À partir du croisement de sources variées, ils construisent des dispositifs hybrides, transposables de l'installation au livre et vice-versa, éventuellement adaptables au web⁸. Leurs œuvres – qui autorisent une compréhension inédite de certaines situations – possèdent une visée heuristique. Or, parmi les documents manipulés par ces artistes enquêteurs, il y a fréquemment des cartes postales – qui témoignent de la réalité d'une époque, reflètent des goûts datés ou renvoient à des démarches promotionnelles, ressuscitant pour le spectateur le « climat » d'une période, la manière dont certaines situations étaient vécues.

Parmi les exemples susceptibles d'être convoqués à cet égard, on peut citer le travail de Catherine Poncin. Dans le cadre de la commémoration du centenaire de la première guerre mondiale en Seine-Saint-Denis (2014), carte blanche a été donnée à l'artiste qui a exploité un corpus de cartes postales éditées ou écrites entre 1914 et 1918. Au recto de ces dernières, figuraient des paysages paisibles ou des scènes de guerre: hôpitaux

1. Susan Hiller, « Dedicated to the Unknown Artists », 1972, dans Jeremy Cooper, *Artists' Postcards. A compendium*, Londres, Reaktion Books, 2012, p. 170.

2. Anne Immelé, *Constellations photographiques*, Paris, Médiapop, 2015.

3. Jonathan Monk, *Shelf - Mantelpiece Piece*, 1998, bois peint et cartes postales, 7,5x31 cm.

4. Damien Roach, « Untitled (Transit), 2007 », dans Jeremy Cooper, *Artists' Postcards. A compendium*, op. cit., p. 177.

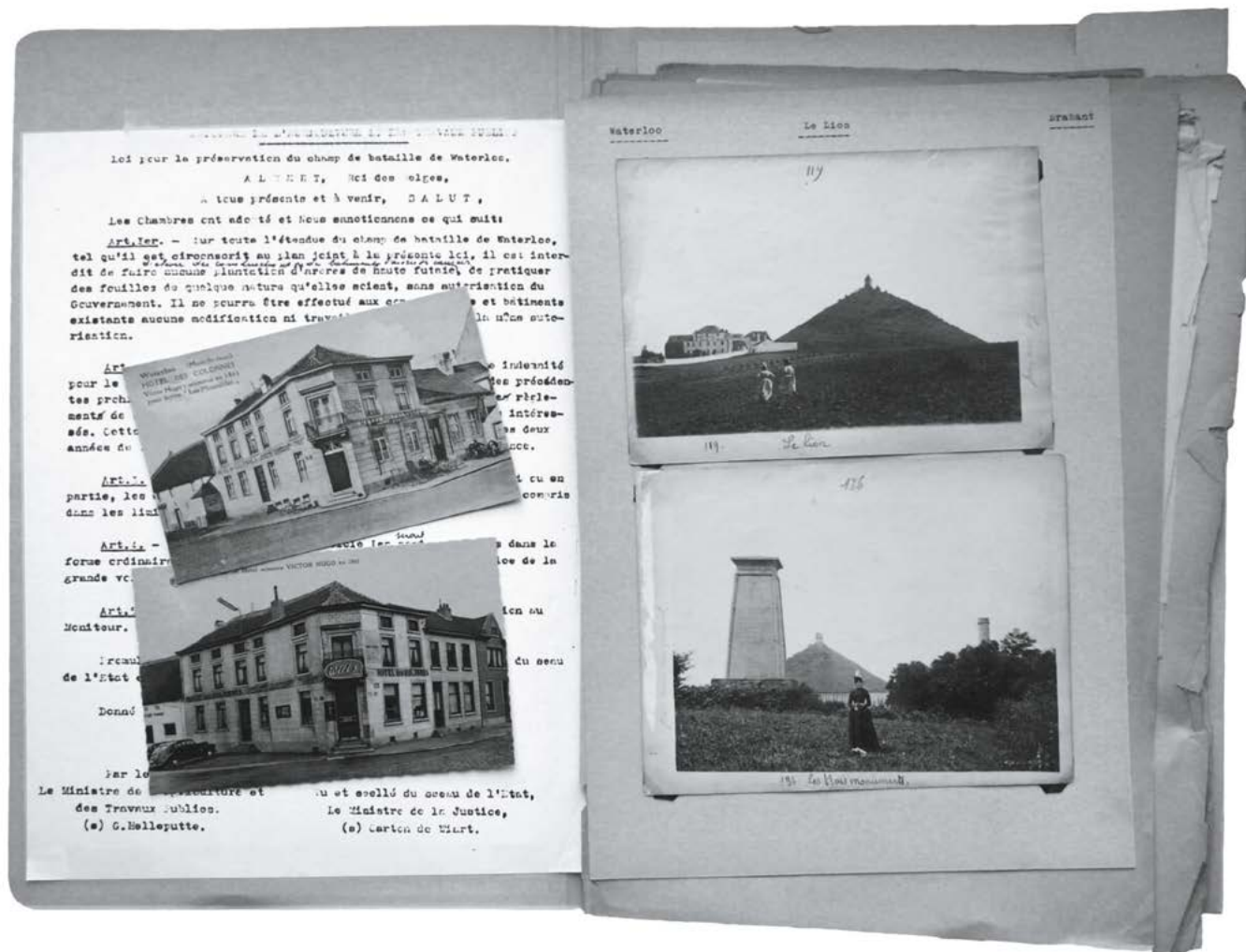
5. W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images? Une critique de la culturelle visuelle*, tr. de l'anglais par Maxime Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane

Roth, Dijon, Les Presses du réel, 2014.

6. Horst Bredenkamp, *Théorie de l'acte d'image*, tr. de l'allemand par Frédéric Joly et Yves Sintomer, Paris, La Découverte, coll. « Politique et sociétés », 2015.

7. Aline Caillet et Frédéric Pouillade (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2017.

8. Danièle Méaux, *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2019.



de campagne, mouvements de troupes, lieux de rééducation des mutilés... Au verso, apparaissaient les mots d'un habitant de la banlieue nord-est, d'un soldat affecté à l'arrière ou hospitalisé à la suite de ses blessures, ainsi que le nom et les coordonnées du destinataire. À son habitude, Poncin a proposé une forme de fouille archéologique au sein des représentations, recadrant ou agrandissant certaines scènes jusqu'à rendre sensible la matérialité grenue des vues imprimées. Des détails ressortent dès lors comme observés à la loupe, tandis que l'assemblage des vues les unes avec les autres introduit échos et interférences. Aux représentations visuelles, se trouvent associés des fragments de correspondance et des portions de photographies de dommages de guerre. De la manipulation de l'archive – que la photographie réussit à rendre sensible – semble sourdre des voix et des vécus passés¹. L'œuvre, habitée d'une tension qui vise à ressusciter un temps révolu, s'apparente au travail de l'historien, tel qu'il est analysé par Arlette Farge dans *Le Goût de l'archive*². Davantage qu'une saisie factuelle

des événements, Poncin propose une approche sensible de documents liés à des expériences – parmi lesquels les cartes postales sont des pièces privilégiées.

Il en va de même pour Bruno Goosse lorsqu'il conduit une investigation sur les procédures de conservation et de valorisation qui ont affecté le champ de bataille de Waterloo depuis 1815. Les recherches de l'artiste belge, incluant arpentage des lieux, rencontre d'habitants, consultation de nombreuses archives se sont étalées sur plus de trois ans. Les données recueillies ont été présentées sous diverses formes³ qui constituent autant d'actualisations distinctes d'une même œuvre et s'offrent comme continuation de l'enquête entamée. Parmi les pièces assemblées, figurent des documents administratifs, des plans, des entretiens filmés, des brochures touristiques, mais aussi des cartes postales représentant par exemple l'hôtel des colonnes à Waterloo ou le Royal Waterloo Golf Club. Dans le dispositif qui vise à la reconstitution des faits, l'artiste fait également comparaître une carte

1. Catherine Poncin, 14 18. Échos, versos et graphies de batailles, Trézélan, Filigranes Éditions, 2014. Accompagné d'une composition musicale de Jean-Louis Dhermy, l'ensemble a également fait l'objet d'une exposition.
2. Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du xx^e siècle », 1997.

3. Voir Bruno Goosse, *Classement diagonal*, Bruxelles, La Lettre volée, 2018. Il y a aussi eu une « Installation narrative et plastique », montrée à Charleroi dans le cadre de l'exposition *Panorama* en 2017 et une conférence-performance proposée au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle en juillet 2019.

postale de l'Exposition universelle de 1900, puisque Léopold II, roi des Belges très attaché à l'expansion coloniale, avait choisi de faire exécuter un gigantesque panorama de la bataille de Waterloo par le peintre Louis-Jules Dumoulin (connu pour la réalisation de son « Tour du monde » lors de cette même exposition). Le dispositif comprend également des rectos de cartes vierges, sans autre mention que « Phototypie A. Dohmen, Bruxelles » ou « Waterloo, la Butte et le Lion » (en quatre langues) et le nom de l'éditeur : « Edit. Thill, S.A., Bruxelles, Tél. 344.92.40 ». Dans l'enquête de Goosse, les cartes postales sont des objets privilégiés puisqu'elles se présentent comme des jalons dans le parcours de ce « lieu de mémoire » vers la consécration (fig. 1).

Pendant cinq ans, Mathieu Asselin a quant à lui enquêté sur l'histoire de la firme Monsanto. Avec une lourde chambre 4x5 *inches*, il a photographié des maisons abandonnées dans des zones contaminées ou des personnes malades pour avoir été exposées au polluant. Il a arpenté les berges de la Poca River, infectée par les déchets rejetés, et mis en image des descendants de combattants américains au Viêt Nam, nés avec des malformations congénitales ou de jeunes Vietnamiens affectés de lourds handicaps. Mais, à la prise de vue, il a associé d'autres modes d'investigation ; il a recueilli des témoignages et collecté des objets promotionnels fabriqués par la firme, des réclames parues dans des magazines... et des cartes postales de l'usine d'Anniston réalisées en 1936. La discordance entre ces documents et les photographies, qui attestent des dégâts environnementaux et humains, signe le cynisme des discours promotionnels. Au sein de cette recherche conduite dans la durée, l'exercice de la prise de vue ne peut être séparée d'une compréhension des phénomènes, nécessitant une réinsertion des faits dans une chaîne de causalités sociales et économiques¹. Toute une stratégie de pouvoir monopolistique se trouve ainsi démontée. Le photographe ne se présente pas ici comme un simple opérateur, mais comme un enquêteur capable de recouper une diversité d'informations – l'art rejoignant l'engagement politique afin de dénoncer des modes de production industriels qui n'ont d'autre boussole que le profit (fig. 2).

1. Photographies et documents, accompagnés de textes, ont été réunis dans *Monsanto. Une enquête photographique* paru chez Actes Sud en 2017 et exposés dans le cadre des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, la même année.

Les investigations conduites par Poncin, Goosse ou Asselin, si différentes qu'elles soient, s'appuient sur le croisement de sources susceptibles de nourrir la compréhension sensible et concrète d'un processus. Parmi ces éléments, reviennent les cartes postales qui s'avèrent particulièrement loquaces : elles intéressent alors davantage comme objets sémantiques que comme composants plastiques et renvoient à des usages (correspondance, promotion, publicité...); elles peuvent témoigner de l'état de certains lieux, mais aussi de goûts ou d'appétits qui sont datés, ouvrant à une étude de la « pensée inconsciente et populaire² » selon les termes de Salvador Dalí.

LA MODERNITÉ ASSIGNÉE À COMPARAÎTRE

L'attrait pour l'enquête qui se développe au XIX^e siècle, tant dans le champ du roman policier qu'au sein de la sociologie naissante, découle pour Luc Boltanski d'une forme d'inquiétude face aux évolutions sociétales³. De manière analogue, le « nouvel âge de l'enquête⁴ » décelable chez les écrivains et les artistes contemporains semble pouvoir être rapporté à un sentiment de trouble et d'incompréhension face à un monde qui s'avère de plus en plus difficile à décrypter. Les œuvres manifestent le besoin de fouiller le passé, de disséquer les processus sociaux et économiques qui ont mené à certaines impasses actuelles. Quand bon nombre d'experts dénoncent les attitudes inconséquentes adoptées, depuis la révolution industrielle, face à des ressources qui constituent un bien commun, les investigations conduites par les artistes s'attellent souvent à passer au crible la période de la modernité et ses entreprises conquérantes. Dans ce cadre, les cartes postales se présentent comme des éléments susceptibles d'alimenter un examen critique, voire d'instruire un procès.

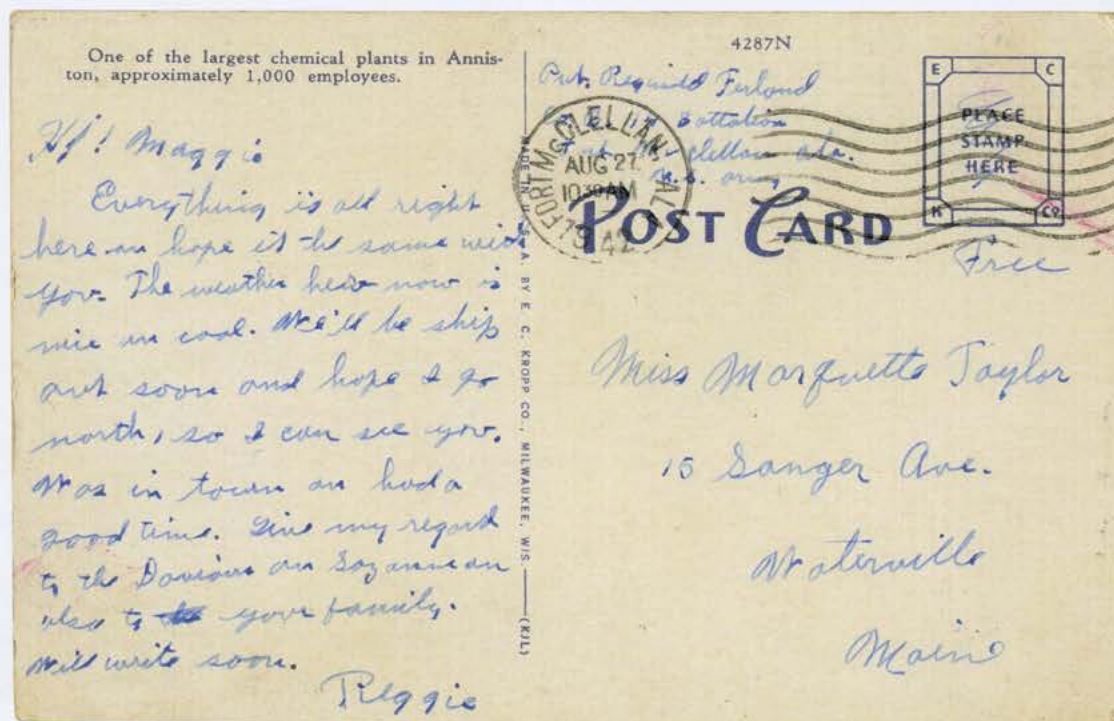
Mathieu Pernot a réalisé, à la chambre, des vues spectaculaires de l'implosion de tours ou de barres d'immeubles construits après-guerre : ces photographies en noir et blanc exhibent de gigantesques bâtiments en train de s'effondrer sur eux-mêmes, dans un énorme nuage de poussière.

2. Salvador Dalí cité par Clément Chéroux, « La petite monnaie de l'art », dans *La Photographie timbrée, l'inventivité visuelle de la carte postale photographique*, Paris, Jeu de Paume / Göttingen, Steidl, 2018, p. 203.

3. Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard NRF, 2017.

4. Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti, 2019.

Carte postale de l'ancienne usine Monsanto®
d'Anniston, 1936.



sière. Le photographe est ensuite parti à la recherche de cartes postales, commercialisées pendant la période des Trente Glorieuses et montrant de telles cités sous leur meilleure apparence, à l'heure où elles étaient plébiscitées par les planificateurs comme par les habitants. Ces cartes aux tonalités saturées montrent ces grands ensembles sous une facette bien différente. Souvent prises à partir de points de vue surélevés, elles proposent une perception globale de sites où de larges « espaces verts » s'intercalent entre des bâtiments propres et neufs, répartis selon des plans lisibles et orthogonaux. Frappe la structuration rationnelle d'aires manifestement destinées à accueillir l'existence quotidienne d'une collectivité: aux constructions imposantes, se combinent des pelouses, des arbres, des parkings, des squares, des voies d'accès automobiles et piétonnes; le ciel d'un bleu saturé contribue à égayer les sites qui se présentent comme des cadres de vie doués de commodités, à l'instar de ceux que figurent les illustrations des catalogues de vente immobilière – qui laissent aux acheteurs potentiels la latitude d'y projeter des gestes quotidiens. Pernot a de surcroît isolé des personnages qui

figuraient – minuscules et discrets – au sein de ces cartes; rephotographiées et agrandies, ces silhouettes apparaissent dans des plans moyens, brouillées par les pointillés d'une impression de masse; les postures traduisent le mouvement, l'activité et les habitants ainsi « ressuscités » dialoguent avec les espaces représentés pour en faire des lieux où l'on vit (fig. 3).

À cela, se conjuguent des fragments de correspondance retenus par l'artiste au verso des mêmes cartes: des nouvelles sont livrées à propos des événements qui rythment le fil des jours; il y est question de la scolarité des enfants, de menus ennuis de santé, des naissances ou des mariages, des anniversaires; une place est réservée au temps qu'il fait ou encore aux projets de vacances. Aux lieux d'habitation figurés au recto correspondent donc des bribes de vécu consignées au verso, les uns et les autres se trouvant indissociablement liés par le support cartonné – comme ils le sont somme toute, mais d'une autre manière, dans la vie réelle. La satisfaction de loger dans ces grands ensembles s'affirme souvent de façon



explicite; ainsi dans une missive peut-on lire: « Admirez la beauté du site, couleurs, verdure¹...! », quand ailleurs figure la mention: « J'ai fait une croix sur la vue, c'est là que nous habitons. Tu vois la grandeur des immeubles² », le geste graphique signant un investissement personnel de l'espace. Au verso d'une autre carte, il est écrit:

Voici notre cité avec une des tours où nous habitons au septième. La résidence est une belle réalisation, les appartements sont confortables et très peu bruyants, des grands placards, chauffage par les sols, donc pas de place prise par les radiateurs. Trois grandes chambres, nous avons tout casé notre matériel (bien comme il faut). La pièce devant avec la petite loggia ce sont les cuisines, les stores jaunes les salles à côté le salon. À bientôt donc pour visiter notre nouvelle installation³.

1. Mathieu Pernot, *Le Grand Ensemble*, Cherbourg, Le Point du jour, 2007, p. 87.

2. *Ibid.*, p. 109.

3. *Ibid.*, p. 118.

Se trouve livré le plaisir d'un accès soudain au confort et à la salubrité. D'une carte à l'autre, l'enthousiasme semble partagé.

Clichés colorés, figures humaines agrandies et fragments de correspondance font ressurgir l'atmosphère d'une époque de confiance dans le progrès. Aux lieux s'accrochent une sensation de relatif bien-être, un contentement à habiter (et à co-habiter) là, qui se tient aux antipodes de la façon dont les cités sont aujourd'hui perçues. La faille paraît donc profonde entre les pièces qui contribuent à caractériser la période des Trente Glorieuses (vues figurant sur les cartes, fines silhouettes agrandies et portions de correspondance) et les grandes photographies en noir et blanc exhibant la violence apocalyptique des implosions: la période d'utopie – convoquée par l'archive – n'est pas sans éveiller une forme de nostalgie.

À partir d'un fonds de cartes postales comportant des vues aériennes du territoire français réalisées en 1950-1960, Pernot a également réalisé une autre œuvre – inti-

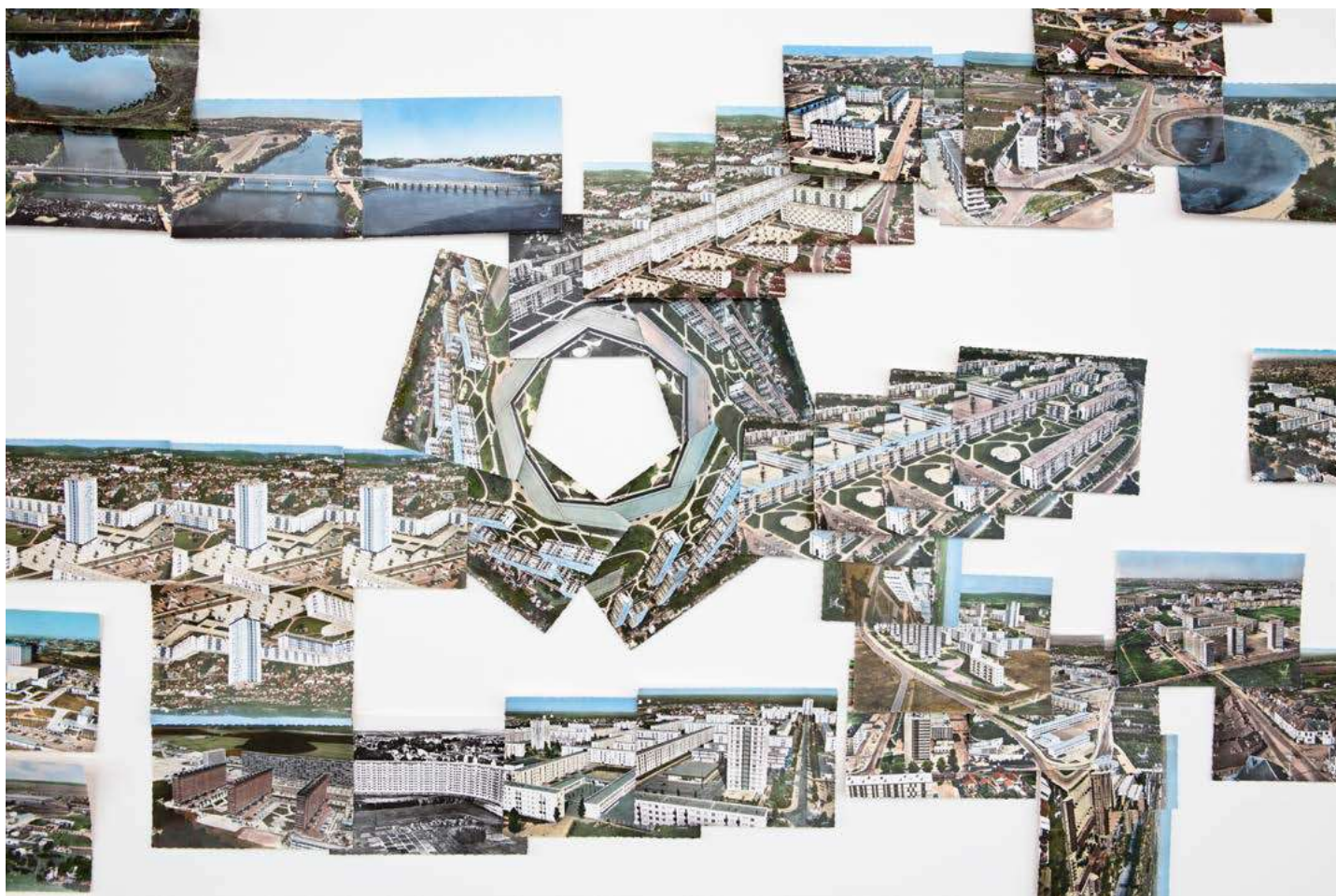


Fig. 5 : Jean-Marie Donat, *La France des ronds-points. Meilleurs souvenirs des Trente glorieuses*, couverture du livre.

tulée *Dorica Castra*¹ – qui adopte la forme d'un puzzle au sein duquel chaque joueur est invité à assembler le plus grand nombre de vues afin de réaliser une sorte de carte imaginaire, chaque représentation devant entretenir un lien visuel fort avec ses voisines. Le dispositif permet de laisser agir les images avec les images, mettant en évidence leur vitalité intrinsèque, mais il donne aussi à constater les aménagements envahissants réalisés pendant la période des Trente Glorieuses : barres de béton jalonnant les bords de mer, centrales nucléaires, gigantesques unités d'habitation et phénoménale extension du réseau routier... (fig. 4)

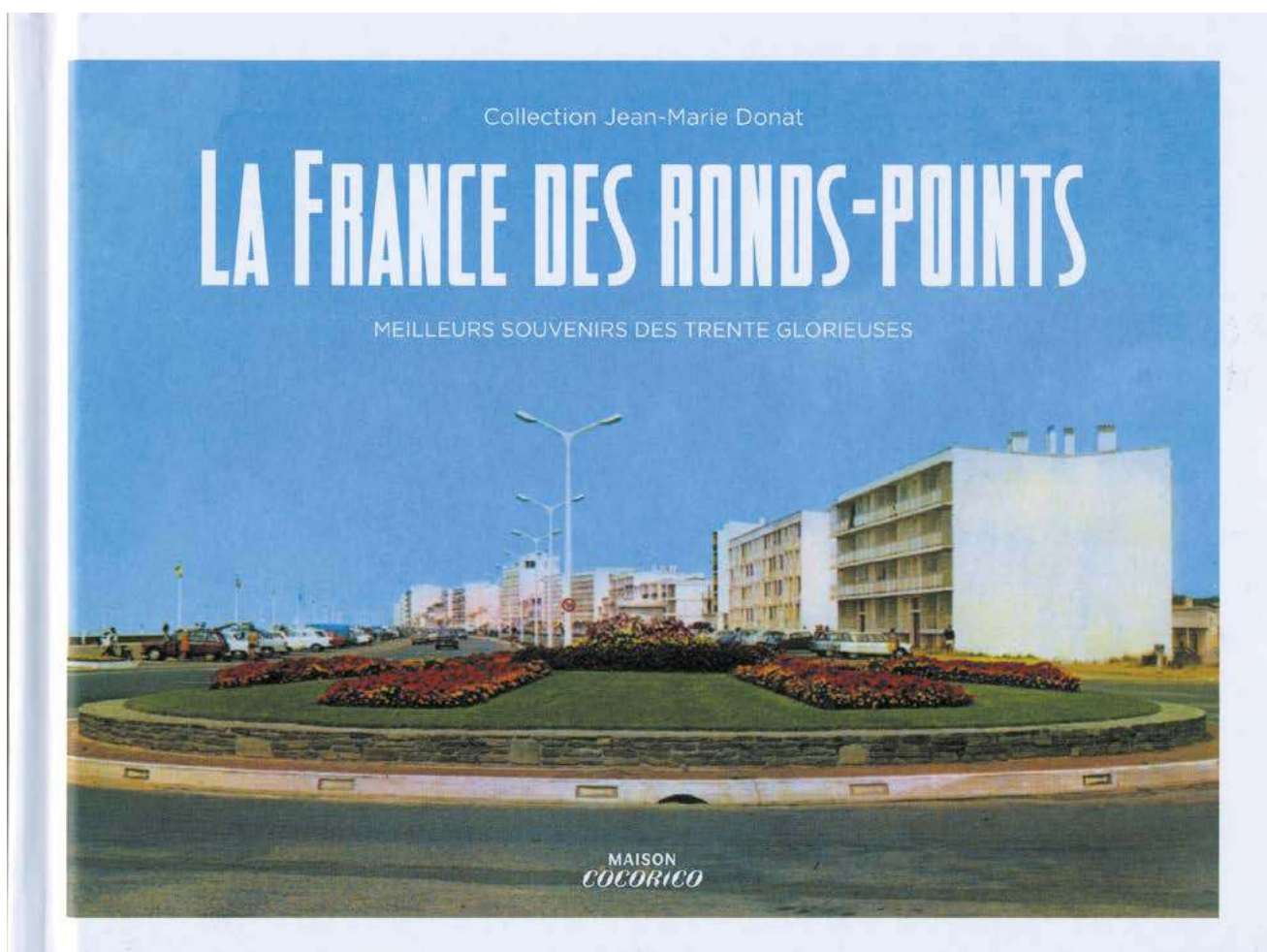
C'est aussi ce que met en évidence la publication de cartes postales de la collection Jean-Marie Donat, éditées entre 1960 et 1980, sous le titre *La France des ronds-points. Meilleurs souvenirs des Trente Glorieuses*² (qui

1. Mathieu Pernot, *Dorica Castra*, Trézélan, Filigranes Éd., 2017. L'œuvre est composée de 405 cartes du fonds LAPIE réparties sur une surface de 2,2 sur 5,6 mètres et conservée aux Archives nationales (Pierrefitte).

2. Jean-Marie Donat, *La France des ronds-points. Meilleurs souvenirs des Trente Glorieuses*, Paris, Maison Cocorico, 2019.

peut apparaître comme une suite française donnée aux *Boring Postcards* de Martin Parr). Dans cet ouvrage, le recto des cartes se trouve reproduit à l'échelle 1, au sein de chapitres thématiques – « ronds-points faits entre 1967 et 1987 », « grands ensembles, cités HLM », « Autoroutes, péages, échangeurs et aires de repos », etc. – qui se trouvent encadrés par des images de petits trains destinés aux visiteurs, de sorte que le livre semble ironiquement transcrire une forme de visite touristique. Les tonalités vives des clichés valorisent les sites qui apparaissent sous un ciel uniformément bleu. Le fait même que ces aménagements aient été représentés sur des cartes postales atteste de l'appréciation dont ils faisaient l'objet; sans doute étaient-ils associés à une idée de progrès et de qualité de vie – ces vues illustrant la manière dont la France de cette époque s'est engagée sans état d'âme dans les « avancées » de la modernité (fig. 5).

Si les cartes de la collection Jean-Marie Donat renvoient à un moment de plein essor économique, les aménagements figurés possèdent un caractère un peu



désuet pour le spectateur du XXI^e siècle. C'est en tout cas la juxtaposition et l'assemblage qui donnent sens à des images qui, prises isolément, n'en revêtiraient pas autant : au travers de l'enchaînement des photographies, les Trente Glorieuses se trouvent stigmatisées comme une période de phénoménale artificialisation des sols et d'uniformisation galopante des périphéries, de développement sans précédent d'un habitat collectif et standardisé, voué à se détériorer ensuite. L'accumulation fait ressortir l'ampleur du processus : la collection se fait « autopsie d'un désastre esthétique, urbanistique et sociétal¹ » (fig. 6)

Un ensemble de cartes postales, faites dans l'ancien Bloc de l'Est entre 1960 et 1990, a été publié aux éditions Fuel sous le titre *Brutal Bloc Postcards*². Les vues présentées dans cet ouvrage montrent des hôtels de luxe, des palais des sports, des musées, soient autant de bâtiments gigantesques, construits dans un style arrogant et brutaliste (ce courant s'étant répandu en Union Soviétique avec un relatif décalage temporel par rapport à son émergence en Europe). Au sein des doubles-pages, les photographies se trouvent placées en vis-à-vis, à partir d'isomorphismes qui font ressortir les choix formels de l'époque. D'une manière poignante qui paraît presque aujourd'hui irréelle, ces cartes, exhibant des bâtiments démesurés, se manifestent comme instruments de propagande et de célébration d'un idéal de vie en régime communiste. Davantage que des habitations destinées à la popu-

lation, les vues montrent des monuments d'apparat. L'architecture datée, comme sa « mise en carte postale », est affichage d'une inscription conquérante dans le progrès. La qualité même des clichés – où s'estompent les valeurs intermédiaires pour que ressortent de façon artificielle les objets de nuance vive – confère aux représentations une allure rétro qui ravale l'utopie dans le passé. Cet ensemble de cartes signe, en tout cas, qu'en matière de bétonisation, de constructions arrogantes et peu respectueuses des lieux et de leur habitabilité, les pays du bloc de l'Est n'ont pas été les derniers.

Les cartes postales se présentent comme des documents appréciables qui permettent d'approcher et de mieux comprendre des périodes révolues, tant elles sont en prise sur des fonctionnements économiques et sociétaux, en phase avec les goûts et les mentalités des moments où elles ont été réalisées. S'il appartient aux voyantes de « tirer les cartes » pour prédire l'avenir, il revient semble-t-il aux artistes (ou aux éditeurs contemporains) de « rebattre les cartes » précédemment réalisées afin d'essayer de déchiffrer le passé.

Pièces à conviction pour l'enquêteur d'aujourd'hui, elles permettent en particulier un retour critique sur la période de la modernité et ses entreprises arrogantes en matière d'aménagement. Les vues qui figurent sur les cartes postales sont en effet, tout à la fois, représentation des constructions réalisées et désignation de ce qu'il convenait alors d'exhiber. C'est à ce double titre qu'elles témoignent d'une confiance dans la croissance – à l'ouest comme à l'est – et permettent de mesurer l'ampleur des ravages paysagers qu'elle a eu pour conséquence. Le recours aux cartes postales renvoie, dans ce cas, à un besoin impératif de faire le point, de pratiquer des retours en arrière indispensables pour réfléchir et penser l'avenir.

1. *Ibid.*, quatrième de couverture.

2. *Brutal Bloc Postcards: Soviet Era Postcards from the Eastern Bloc*, Londres, Fuel, 2018.



FOCUS ORIO VILANOVA

ENTRETIEN MENÉ PAR ANNE REVERSEAU, IXELLES,
AUTOMNE 2018 ET SEPTEMBRE 2019

Artiste iconographe, Oriol Vilanova (1980, Espagne) collectionne les cartes postales et joue à les agencer en des catégories toujours ouvertes, de l'objet archéologique ou du quotidien en passant par les couchers de soleil. La présentation de ces images stéréotypées en grille crée un effet de masse mais fait aussi paradoxalement ressortir les singularités de chaque carte.



Le matériau de base de ton travail, ta matière première, c'est la carte postale. Concrètement, comment collectionnes-tu ?

Ma manière de collectionner les cartes postales est liée à l'idée de rituel. C'est une excuse pour aller au marché aux puces, qui est mon atelier, mon espace de recherche et mon espace de rencontre, un espace théâtral et économique. Au marché aux puces, je passe beaucoup de temps à regarder les images, je n'achète jamais en lot et je regarde toujours les images une par une (fig. 1). Quand je les choisis, c'est de l'ordre de l'intuition, c'est l'image qui saute et qui me dit « je veux rentrer dans la collection ». Des images qui sortent du commun, ou qui sont dans l'explication du commun, tout peut m'intéresser. Pour qu'une image soit choisie, elle doit me poser des questions.

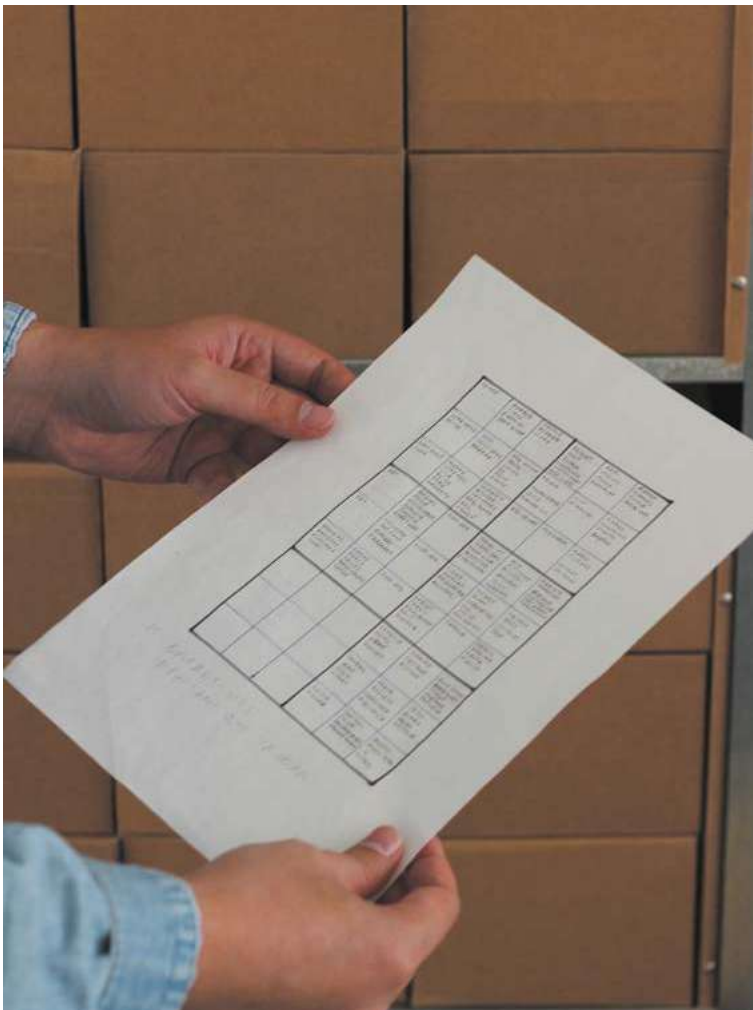
Comment tes cartes sont-elles classées ? Utilises-tu un classement géographique comme la plupart des collectionneurs de cartes postales ?

Dans mon atelier, toutes les cartes sont rangées dans des boîtes monochromes, qui sont comme des sculptures sans légende. Rien n'est indiqué sur les boîtes elles-mêmes, mais j'ai le plan du classement (fig. 2). Les classeurs, ce sont des échantillons de chaque classement. [...] Voici des exemples de classement : les drapeaux suisses, les portes fermées, les roches, la pêche, les expositions florales, les bananes, les restaurants vides, la performativité, les arcs de triomphe, les parasols, le palais de justice de Bruxelles, la multitude, les « playgrounds », les fleurs jaunes, la forêt, le brouillard, les volcans, le désert, les chats, les vaches, les moutons, les escaliers, les armures, les lits, la représentation du lit. J'ai aussi une série sur le marché, sur les peintres dans l'espace public, sur les musées de cire... Mais également une que j'appelle « mystère », c'est-à-dire les stratégies des différentes religions pour ne pas montrer les corps. Et juste après, ma série sur le tennis !

Finalement, est-ce que ta collection est pour toi une œuvre ou simplement un outil ?

Ce point de passage vers l'œuvre est particulièrement intéressant. Les classeurs ne sont pas une œuvre, mais quand je montre ma collection, c'est une œuvre. Quand je montre une pièce comme les couchers de soleil, *Sunsets from...*, par exemple à Arles en 2019, elle a une autonomie, c'est déjà une œuvre d'art. C'est une pièce qui a un titre et une date. Quant à la collection, elle n'est pas figée, elle ne cesse d'évoluer. Je ne cherche jamais le spectaculaire, même dans un accrochage comme celui de la Fondation Tàpies en 2017 qui donnait à voir une grande partie de ma collection. Je cherche à faire parler la masse. Dans les couchers de soleil, on trouve beaucoup de répétitions. Si on a deux cartes, on va être dans la comparaison, mais quand on a 1000 ou 10000, ça devient autre chose. La différence qu'il réside toujours malgré la répétition me fascine. C'est une façon d'échapper au cliché, peut-être. Toutes les images sont des clichés, mais l'effet produit par la masse est le contraire de ce qu'on voit dans une seule carte. Quoi de plus rêvé qu'un coucher de soleil, par exemple ?... Un coucher de soleil, c'est un cliché. Mais un millier de couchers de soleil, c'est un cauchemar, c'est très différent.

Extraits remaniés de l'entretien publié dans *Place*, n° 2, janvier 2020, [en ligne]



LE BONHEUR EN COULEURS VÉRITABLES

GÉRALDINE SFEZ & SARAH TROCHE

Nous campons près d'Ajaccio. Il fait très beau.
On mange bien. J'ai pris un coup de soleil. Bons baisers.

Souvenir d'Hellénie. On se dore au soleil. Extra!
On s'est fait plein d'amis. Mille pensées.

Nous avons planté nos piquets près de Fécamp.
On est tout un tas de potes à lézarder sur le sable.
On pense à vous.

Ces quelques phrases donnent un aperçu des deux cent quarante-trois messages types écrits par Perec au dos de cartes postales imaginaires¹. Toutes disent les plaisirs de la paresse, les amis, les délices de l'eau et de la nourriture, le ciel invariablement bleu, le soleil ou les terribles « coups de soleil ». Ce texte de Perec, plus que tout autre, s'inscrit dans l'espace balisé d'un cliché du bonheur. Si « le bonheur n'a pas d'histoire » ou, pour reprendre une autre formule convenue, s'il « ne se raconte pas », c'est sans doute parce que rien ne semble plus lisse ni moins singulier que cet état. Le bonheur apparaît, en effet, à chaque fois que l'on cherche à s'en saisir ou à le définir, comme un sentiment flottant, lié à des représentations génériques. La carte postale, en son recto comme en son verso, propose dès lors un cadre parfait, suffisamment laconique et formaté, pour que le bonheur puisse s'y signaler. Elle n'est jamais le témoignage singulier d'un séjour de vacances (dont le déroulement est rare-

1. *Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables* est paru initialement dans la revue *Le Fou parle*, n° 8, octobre 1978, p. 11-16. Nous nous référons ici à l'édition présentée dans *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du xx^e siècle », 1989, p. 33-67.

ment aussi paisible que ce qu'elles en disent en peu de mots), mais bien l'incarnation parfaite, matérialisée dans l'image, d'un lieu commun du bien-être inscrit dans un paysage de rêve. Des images pauvres, fortement stéréotypées, qui tendent à disparaître de nos modes de communication, mais qui n'ont rien perdu de leur effet : prise dans l'industrie culturelle de l'imagerie touristique, la carte postale de vacances fonctionne à la fois comme message, promotion touristique d'un lieu, et, indirectement mais tout aussi puissamment, formation de l'imaginaire collectif.

Cette articulation entre lieu commun, image stéréotypée et expression d'un bonheur consensuel est au point de départ de notre réflexion : comment la carte postale vient-elle, non pas simplement illustrer le bonheur, mais actualiser, en son *recto* aussi bien qu'en son *verso*, dans son esthétique visuelle particulière comme dans ses registres d'écriture, un certain cliché du bonheur ? Comment la généralité, l'artificialité, mais aussi la temporalité spécifique à la carte postale s'accordent-elles avec la représentation générique du bien-être ? Paradoxalement, cet imaginaire lisse, banal, de la carte postale, est au centre même de l'intérêt que lui portent certains artistes, des années soixante à nos jours : Annette Messager, Jacques Demy, Martin Parr, Valérie Mréjen, Mathieu Pernot, Oriol Vilanova, Céline Duval, entre autres. En cartographiant l'imaginaire du bonheur, nous verrons comment ces artistes interrogent, chacun à leur manière, sa puissance affective, et ouvrent une pluralité de sens et de regards possibles sur ces images qui sont de l'ordre de l'infra : à peine un paysage, pas vraiment de message.

FORMULES DU BONHEUR (GEORGES PEREC)

Dans le texte qui ouvre *L'Infra-ordinaire*, Perec définit les grandes lignes d'un projet littéraire fondant une anthropologie du quotidien : délaissé le spectaculaire, l'événement qui défraie la chronique et concentre les regards, pour porter l'attention vers les choses communes. « Non plus l'exotique, mais l'endotique » nous dit Perec dans une formule qui condense l'intention¹. La carte postale est d'une certaine manière au croisement des deux termes, un « exotique endotique », une forme d'arrachement au quotidien, qui voudrait trancher sur l'ordinaire, mais se décline dans les formules les plus convenues. Si le bonheur est « sans histoire », les courts textes des *Deux*

cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables en sont l'expression la plus parfaite : se baigner, faire la sieste, s'amuser, autant d'activités qui désignent moins des actions que des états, suggérés plus que décrits. Toutes différentes, toutes substituables : Perec joue de l'aspect combinatoire de ces pensées qui réduisent l'écriture du message à peu de choses. Rien de plus contraint que l'espace limité de la carte, rien de plus simple que le remplissage par formules toutes faites, dont certaines applications en ligne proposent aujourd'hui un équivalent numérique à partir de messages pré-écrits.

Pour écrire ces cartes, Perec a travaillé à partir de listes (listes de villes, de pays, d'hôtels, de syntagmes verbaux), elles-mêmes inscrites dans des catégories plus larges qui répertorient en tout cinq lieux communs emplissant le verso d'une carte postale de vacances : toute carte fera ainsi mention du « lieu géographique » (ville, région, hôtel), de « considérations » générales (météo, sieste, bronzage), de « satisfactions » (nourriture, plage, bien-être), de « mentions » plus particulières (insolation, activités, rencontres) et enfin de « salutations » (baisers, pensées, retour). Ces listes ne sont pas assemblées intuitivement, mais ordonnées à partir de tableaux, formules mathématiques, carrés magiques². Outre l'aspect largement connu et commenté de la contrainte oulipienne, le geste de Perec, appliqué à cet objet si particulier qu'est la carte postale, prend une autre dimension, qui renoue avec le sens antique du lieu commun. Dans l'Antiquité, les lieux communs, ou *topoi*, sont les réserves d'arguments types, de formules convenues qui assurent l'efficacité de la parole publique et instaurent une forme de partage, d'adhésion avec l'auditoire³. Perec, d'une certaine manière, cartographie le lieu commun du bonheur en répertoriant les figures types de la société de consommation des années soixante, comme les textes antiques organisaient l'argumentation à partir de lieux thématiques. La combinatoire permet d'activer la banalité, de faire ressortir le vide du lieu commun, chacune des deux cent

1. Georges Perec, « Approches de quoi ? », dans *L'Infra-ordinaire*, op. cit., p. 9-13.

2. Voir Bernard Magné, « Construire l'anodin : les *Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables* », *Le Cabinet d'amateur*, n° 1, printemps 1993, p. 29-55. Ce même auteur, spécialiste de Perec, a conçu un DVD permettant de combiner les textes à des images toutes faites.

3. Voir la présentation synthétique de la notion de lieu commun dans Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 15-20. Sur la mise en rapport du sens antique et du sens moderne, voir François Lecerclé, « La réversibilité du lieu commun, d'Aristote à Flaubert et Léon Bloy » dans Itzhak Goldberg (dir.), *Lieux communs, l'art du cliché*, Paris, CNRS, 2019, p. 31-47.

quarante-trois cartes répétant potentiellement les autres : qu'on écrive de la mer ou de la montagne, d'un pays lointain ou proche de chez soi, le message est presque le même. Sont donc ici confondus le sens ancien du lieu commun, comme argument tout fait indexé à un thème précis, et son sens moderne, comme banalité, platitude partagée, dont la fonction est avant tout sociale.

« IL FAIT BEAU » (ROLAND BARTHES)

Les *Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables* de Perec contiennent toutes, quasiment sans exception, une remarque sur le temps qu'il fait. Lieu commun par excellence, apparemment insignifiant, « le temps qu'il fait » est au centre d'une leçon donnée au Collège de France, en janvier 1979, par Roland Barthes¹. Dans cette leçon, le sémiologue analyse la puissance de ce sujet, sous-estimé s'il en est, que l'on pourrait classer dans la catégorie de l'*infra-ordinaire* définie par Perec. Pour Barthes, l'expression « le-temps-qu'il-fait », qu'il entend avec des tirets, loin de se réduire à une formule purement phatique du type « allô », engage des enjeux tout autant affectifs qu'existentiels. Car si l'on parle souvent du temps qu'il fait avec les personnes que l'on ne connaît pas, avec des inconnus dans un train par exemple, on peut aussi parler du temps qu'il fait avec ceux que l'on aime. Barthes évoque à ce propos les personnes qui « s'aiment tellement qu'[elles] se le disent par la *délicatesse même de l'insignifiance*² ». Parler de la pluie et du beau temps, comme on le fait lorsque l'on envoie une carte postale de son lieu de vacances, loin d'être une simple formule prête à l'emploi, signalerait donc « une sorte d'*en-deçà du langage* qui est l'enjeu même de toute relation affective³ ». L'indigence du propos, son *insignifiance*, n'exclurait pas, et même d'une certaine façon, si l'on suit le raisonnement de Barthes, induirait une puissance émotionnelle. Il y aurait, en ce sens, une insignifiance ou une banalité affective de la carte postale. Il serait intéressant à cet égard de comparer la carte postale au *haïku*, étudié par Barthes dans la même leçon, autre forme brève qui s'intéresse au temps qu'il fait, mais qui se trouve, elle, tout entière du côté de l'instant vécu et du « souvenir inattendu, éblouissant, total et heureux⁴ ». Si les deux formes semblent être

en tout point opposées, la carte postale ne formulant qu'en des termes convenus le temps qu'il fait, le *haïku* « ne se compromettant jamais avec la généralité⁵ », on peut percevoir, à travers l'une comme l'autre, la même résonance du point de vue des affects. La pauvreté du propos, les « il-fait-très-beau », ou « le-soleil-brille » qui tapissent le dos des cartes postales participent donc bel et bien d'une banalité affective et efficace, qui vient redoubler l'image, souvent cliché, qui figure sur l'autre face.

UN PAYSAGE DE CARTE POSTALE (ORIOL VILANOVA)

Les textes des cartes imaginées par Perec sont sans recto. Inutile d'accompagner le texte d'une illustration. Ces cartes, nous les voyons, nous les avons en tête : plages, couchers de soleils, cartes promotionnelles d'hôtels chics, restaurants, paysages typiques et pittoresques. L'indication du titre « en couleurs véritables » est dès lors tout sauf accessoire⁶ : on devine dans cet indice les couleurs d'un paysage « plus vrai que nature », le ciel passé au bleu parfait, dépourvu de nuages. Les « couleurs véritables » sont, paradoxalement, la marque de l'artificialité du paysage, l'ancrage du lieu géographique dans une catégorie plus large, un infra-paysage, qui donne à toutes ces cartes un air de famille, une esthétique particulière qu'on pourrait appeler « paysage de carte postale ».

De fait, le paysage de carte postale n'est pas la carte postale de paysage. Retravaillé, idéalisé, le paysage de carte postale est à mi-chemin entre paysage réel et imaginaire, illustrant tel paysage particulier et l'idée même de carte postale, qui est implicitement convoquée par le texte de Perec. Cette idéalisation passe notamment par les couleurs, qui sont saturées, mais aussi parfois totalement composées, comme on peut le voir dans le travail prolifique, et particulièrement patient, de John Hinde. Ce grand éditeur de cartes postales, très populaire en Angleterre dans les années soixante, composait ses cartes comme des tableaux, plaçant des fleurs au premier plan ou ajoutant un objet de couleur si besoin, à l'affût d'un effet de lumière ou du passage d'un voilier au loin⁷. Dans ce paysage idéal, artificiel et parfaitement conforme

5. *Ibid.*

6. L'expression « en couleurs véritables » paraît peu utilisée dans le commerce de cartes postales, où l'on emploie plutôt l'expression « en couleurs naturelles ».

7. Voir les témoignages d'Elmar Ludwig, Edmund Nägele et David Noble rassemblés dans « Les photographes du Studio Hinde », dans *Notre sincère désir est votre plaisir : cartes postales de John Hinde*, Paris, Textuel, 2002, p. 121-127.

1. Leçon donnée au Collège de France, *La Préparation du roman I*, séance du 20 janvier 1979, « Le temps qu'il fait » : <http://revue.roland-barthes.org/audio/>, consulté le 14 mars 2022.

2. *Ibid.*, nous soulignons.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

à notre horizon d'attente, la mer est calme et le ciel toujours bleu, quelle que soit la région ou la saison. Le ciel bleu est sans doute l'élément le plus emblématique de « l'esthétique de carte postale » : rien de plus banal, rien de plus signifiant aussi. Sa répétition tient, non à son occurrence réelle, mais bien à sa valeur symbolique : le ciel sans nuages est l'image littérale et métaphorique de l'absence de contrariété, de cet étalement de bien-être que rien ne saurait perturber. Le bleu du ciel est une image pleinement clichée, qui contient métaphoriquement le cliché stylistique d'une journée sans nuage. Aussi le bleu du ciel s'exhibe et se signifie comme bleu, toujours trop bleu. Le ciel est *trop* bleu, la mer *trop* calme, et ce trop est bien le signe du cliché : à l'opposé de ce que

pourrait être un paysage sublime, ce trop n'est pas du régime de l'excès, de ce qui dépasse le cadre, mais du trop parfait, entièrement conforme à l'idée du beau paysage. Tel est le paradoxe de ces « couleurs véritables » : elles sont véritables à condition d'être excessives, saturées ; véritablement conformes, non au ciel capté à tel instant, mais à l'idée du ciel bleu. Tous ces éléments concourent à créer ce paysage ni tout à fait authentique, ni tout à fait faux, ce léger décalage qui met le réel à distance en l'irréalisant et en le rendant par là même semblable à tant d'autres.

C'est le cas, par exemple, de la série de cartes postales rassemblées par l'artiste espagnol Oriol Vilanova dans son œuvre *Sunsets from...* (2012) (fig. 1). Cette installation, imposante par ses dimensions et par la quantité d'images réunies, met en lumière le caractère intrinsèquement cliché, déjà-vu et pourtant efficace de ces cartes postales. Ces couchers de soleil évoquent pêle-mêle l'ailleurs, les vacances, le souvenir d'une promenade sur la plage. On retrouve d'ailleurs ces deux lieux communs du bonheur – le coucher de soleil et la silhouette d'un couple se tenant par la main – dans *Le Bonheur illustré* (1979), série de dessins réalisés par Annette Messenger à partir de cartes postales et de brochures touristiques. Motif de carte postale par excellence, le coucher de soleil, tel que Vilanova l'expose sous la forme d'un montage d'une centaine de cartes disposées à la verticale, apparaît donc comme un motif hors-sol, sans contexte ni ancrage géographique. « Cliché atemporel¹ », ce motif renvoie à tous les couchers de soleil ou à une *idée* du coucher de soleil : ce que soulignent explicitement les points de suspension du titre *Sunsets from...* Ces points de suspension signifient que peu importe le lieu – Miami, Ibiza ou Agadir² – puisque ce qui compte c'est ce vers quoi l'image fait signe, ce monde idéalisé des cartes postales dans lequel le ciel est toujours bleu et les crépuscules flamboyants. En jouant de la permutation possible entre les images, l'œuvre met aussi en question leur statut de cliché. Comme l'explique Vilanova : « Il est clair pour moi que l'association de milliers d'images clichés ne produit pas comme résultat un autre cliché³ ». Ou plus



1. Voir Raphaële Bertho, « L'injonction paysagère » dans *Territoire des images. Carnet de recherches visuelles*, 3 novembre 2011, [en ligne], consulté le 14 mars 2022.

2. Voir Rhiannon Wastell, « Sunsets from... Oriol Vilanova », *AnOther Mag*, 19 décembre 2013, [en ligne], consulté le 14 mars 2022.

3. Voir Anne Reverseau, « Autour d'une collection de cartes postales. Entretien avec Oriol Vilanova », *Place*, n° 2, janvier 2020, [en ligne], consulté le 14 mars 2022.



loin dans le même entretien: « La différence qui réside toujours malgré la répétition me fascine. C'est une façon d'échapper au cliché, peut-être. Toutes les images sont des clichés, mais l'effet produit par la masse est le contraire de ce que l'on voit dans une seule carte. Quoi de plus rêvé qu'un coucher de soleil, par exemple? Un coucher de soleil, c'est un cliché. Mais un millier de couchers de soleil, c'est un cauchemar, c'est très différent. La répétition du coucher de soleil, c'est la fin du paradis¹... ». Dépasser le cliché par l'accumulation des clichés, répéter les choses au point qu'elles s'enrayent², tels sont les effets paradoxaux de la pratique de la collection chez Oriol Vilanova.

UN MONDE SI KITSCH (DOCUMENTATION CÉLINE DUVAL, JACQUES DEMY)

Exposer ces centaines de couchers de soleil revient donc à interroger la puissance des clichés qui traversent et tissent nos imaginaires, mais aussi, en s'emparant de ce motif, à en pointer la plasticité et la profonde artificialité. La présentation des cartes postales de Vilanova, selon un classement chromatique allant de couchers de soleil aux tons jaune-orangé à des crépuscules pourpres et bleutés, met en effet en valeur la facticité même des images. Retouchées ou rehaussées, les couleurs des cartes participent pleinement de cette impression d'artificia-

lité; et l'on pourrait, sur cette question de la couleur, s'attarder sur une autre série d'Oriol Vilanova, au titre là aussi éloquent, *News from Paradise* (2007): patineuse au sourire légèrement crispé, dont la tenue rouge vif tranche avec le bleu-gris de la piste ou encore perroquets éclatants sur fond bleu azur. Mais l'artificialité des cartes postales ne se réduit pas seulement à la couleur, elle tient aussi à certains effets de cadrage ou de composition de l'image.

C'est cet aspect que l'artiste « documentation céline duval » exhibe non sans humour dans sa série *Premiers Plans* (2004). Céline Duval, « artiste-iconographe³ » comme Vilanova, a rassemblé pour cette série une dizaine de cartes postales ayant pour point commun de recourir aux mêmes motifs pour leur premier plan (fig. 2). Comme le note Marie Boivent: « Si pris isolément, ces détails auraient pu paraître anodins, leur enchaînement fait ressortir le lieu commun et son absurdité: sortie de tunnel pour renforcer l'effet d'« apparition », cactus ou branche chargée d'oranges qui confèrent une touche exotique⁴... ». Ces fleurs, ces agrumes, ces feuillages au premier plan – qui relèvent à proprement parler de l'ornement – témoignent, par leur effet de répétition, de l'artificialité, voire de l'« absurdité » de cette imagerie. Mais les effets de cohérence importent peu puisqu'il s'agit de signifier l'ailleurs, l'exotisme, un lieu sans hors-champ, où chaque vue se trouve délinéée par une branche

1. *Ibid.*

2. Voir les remarques de Deleuze sur le cliché dans *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 32: « Nous ne percevons donc ordinairement que des clichés. Mais, si nos schèmes sensori-moteurs s'enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d'image: une image optique-sonore pure, l'image entière et sans métaphore. [...] Tel était le problème sur lequel se terminait notre précédente étude: arracher aux clichés une véritable image. »

3. Garance Chabert et Aurélien Mole (dir.), *Les Artistes iconographes*, Paris, Presses du réel, 2018.

4. Marie Boivent, « Cartes postales et reproductibilité de l'archive dans quelques pratiques artistiques contemporaines » dans *Focales*, n° 2, « Le recours à l'archive », 2018, [en ligne], consulté le 14 mars 2022. Voir également l'article présenté dans ce volume: « « Anti-cartes postales », ou le refus des clichés ».

d'oranger ou de cerisier en fleurs. Révéler ces premiers plans, c'est souligner la construction de ces images, cette façon qu'a la carte postale de clore l'image sur elle-même, son caractère artificiel et sans débord.

Ce dispositif pointé par Céline Duval se retrouve chez un cinéaste comme Jacques Demy dont tous les films pourraient être analysés à travers le prisme de la carte postale. Dans *Peau d'âne* (1970) par exemple, les décors, l'étonnant travail sur les couleurs, complètement dé-corrélées de la réalité, ainsi que la composition des plans évoquent une esthétique propre non seulement aux contes de fées, mais aussi aux cartes postales¹. Le château du père de Peau d'âne apparaît ainsi, dès les premiers plans du film, sous la forme d'une « carte postale ». Le même plan large et légèrement oblique revient à deux reprises montrer le château en hiver, puis au printemps, les mêmes branches d'arbres occupant le premier plan. Cet effet d'encadrement par un motif végétal ou floral est repris par la suite dans une des scènes les plus fameuses du film : celle du « rêve » où le prince et Peau d'âne chantent en chœur tous les clichés du sentiment amoureux. Par la présence des fleurs au premier plan, ce bonheur d'opérette renvoie explicitement à un bonheur de carte postale.

PERFORER LA PROPAGANDE (MARTIN PARR)

Si cette esthétique de « paysage de carte postale » peut paraître aujourd'hui un peu kitsch ou désuète, son imaginaire factice est pourtant bien présent, nourrissant les désirs et contradictions du tourisme. Ces contradictions sont au centre du travail de Martin Parr, qui photographie depuis plus de vingt ans les dérives du tourisme de masse, l'écart entre l'image idyllique et la réalité. Plages bondées, enfants hurlant, papiers gras volant, foules compressées faisant la queue pour monter dans les gondoles de Venise, ou arpentant en masse les hauteurs du Machu Picchu : les photographies de Martin Parr nous font parfois l'effet de contre-cartes postales. Ainsi la série de photographies présentées dans *Small World* (1995) montre-t-elle les phénomènes de concentration qui accompagnent paradoxalement la globalisation du tourisme : la planète est « petite »,

1. On pourrait aussi voir dans les plans d'ouverture et de fin des *Demoiselles de Rochefort* (1967) une façon d'encadrer le film par deux cartes postales représentant sous des angles légèrement différents un lieu pittoresque de la ville de Rochefort, son pont transbordeur, que le chef décorateur de Demy, Bernard Evein, avait d'ailleurs eu l'intention de repeindre en rose pour le film.

car soudainement accessible, à portée de main, suite au développement exponentiel des compagnies aériennes à bas coût ; petite, car offerte au tourisme à travers des parcours ultra-balisés, qui concentrent les flux en certains points ; mais aussi, plus fondamentalement, petite car réduite aux clichés qui précèdent les voyages, à cet imaginaire de cartes postales que l'on a en tête et que l'on souhaite retrouver sur place. Dans cette culture visuelle parfaitement circulaire, les touristes cherchent à photographier le point de vue conforme à l'image touristique qui a suscité leur désir de voir et de se déplacer².

Les cartes postales montrant les lieux vides de touristes et paysages intacts relèvent de ce que Martin Parr appelle « propagande ». Dans l'acception large que lui donne Martin Parr, ancrée dans la société de consommation plus que dans la politique, une image de propagande est d'abord une image factice, artificiellement composée en vue de faire passer une idée, mais aussi de séduire, de faire vendre ; une image qui joue de l'effet de réalité, ou de crédibilité, associé au médium photographique, pour présenter comme réel ce qui est avantageusement mis en scène et susciter ainsi notre désir de voir ou de consommer. Propagande, donc, les publicités, les cartes postales touristiques, les images des agences de voyage, mais aussi les visuels des emballages alimentaires, qui transfigurent la moindre saucisse industrielle en plat appétissant. Propagande enfin, ces albums de famille où tout le monde sourit, et dont Facebook est, selon Martin Parr, le prolongement contemporain le plus ennuyeux qui soit³. Ces images, Martin Parr les observe, les collectionne, les rassemble parfois, comme dans l'album intitulé *Bonheur* (2003), qui fait ressortir, par sa présentation graphique (couleurs saturées, formules parodiant la publicité, vantant un « amour véritable »), la dimension de propagande de cartes postales promouvant une certaine conception du bonheur familial, où le confort

2. « Nous sommes nombreux, au même endroit, au même moment, pour voir la même chose », Martin Parr, « Tourism Inc », *100 photos de Martin Parr pour la liberté de la presse*, Reporters sans frontières, n° 39, 2012, p. 10.

3. Le terme revient souvent dans les entretiens de Martin Parr ; voir notamment : « "I'm the antidote to propaganda" : a conversation with Martin Parr », dans le dossier numérique consacré à Martin Parr par l'ENS Lyon, [en ligne], consulté le 14 mars 2022. Ce terme fait aussi l'objet d'une entrée dans *The Photobook, A History*, à propos des livres de propagande : « it includes any of several kinds of publication that exploit our mystical belief in the truth of photography, and thus its ability to persuade » (Martin Parr, Gerry Badger, *The Photobook, A History*, vol. III, Londres, Phaidon Press, 2014, p. 11).

matériel, les loisirs et les rapports domestiques fusionneraient parfaitement¹.

Quand on parcourt les nombreuses photos de plages prises par Martin Parr en Angleterre et aux quatre coins du monde (Espagne, Italie, Brésil, Inde, Ukraine²), ou les photographies de touristes dans *Small World*, il serait tentant de voir son travail comme une « contre-propagande », dont l'objectif serait de faire voir l'envers du décor, d'élargir les limites du cadre idyllique pour nous montrer ce que la carte postale tient usuellement hors champ : les effets de foules, les vendeurs de babioles et autres boutiques de souvenirs, les corps alanguis rougissant au soleil – ces fameux « coups de soleil », indice d'un relâchement bienheureux de la vigilance, qui sont toujours mentionnés au verso des cartes mais jamais présents au recto. Même si les propos de Martin Parr semblent parfois conforter cette lecture, cette vision nous paraît cependant réductrice, pour au moins trois raisons. D'abord, parce que ses photos reprennent explicitement certains traits des images commerciales : les couleurs sont volontairement saturées, toujours vives, éclatantes, rehaussées par l'utilisation du flash en plein jour qui leur donne un aspect légèrement irréel. Si Martin Parr ne met jamais en scène ce qu'il photographie, il y a bien un parti pris esthétique, une interprétation qui les rapprochent d'une forme de « fiction », comme il le dit lui-même, ou du moins d'une exagération explicite. Il entretient lui-même un rapport riche et complexe aux cartes postales et images publicitaires, qu'il collectionne, combine, expose parfois, comme les cartes postales de John Hinde qu'il dit admirer profondément, et dont il reprend en partie les codes. Ensuite, parce que les images de Martin Parr, tout en étant très accessibles, sont ouvertes à une pluralité de sens et de lectures possibles³, qui les éloignent du style journalistique illustrant un point de vue explicite (ravages du tourisme, destruction des sites)⁴. Enfin, ces photos montrent, pour la plupart,

des gens qui sourient. Et c'est peut-être cela qui dérange le plus, sans être explicitement pensé comme tel : « Ce qui choque dans mes photos, ce n'est pas de montrer des gens agglutinés sur une plage sordide ou à côté de l'Acropole d'Athènes, dans leur salon épouvantable ou leur voiture clinquante, devant des plats de malbouffe. C'est que ces gens sourient, ils sont heureux sur mes images. Ils sont heureux dans un monde qu'ils contribuent à détruire⁵ ». Il ne s'agit donc pas de renverser la propagande, de proposer une anti-carte postale, mais plutôt d'intégrer cet imaginaire pour le retravailler de l'intérieur, de le faire affleurer dans l'image qui le dément. Ce qui est premier, dans les photographies de Martin Parr, ce n'est pas l'idée à illustrer, mais bien l'imaginaire de propagande qui travaille le regard et les comportements : « La plupart des photographies que nous digérons sont une forme de propagande ; mon travail consiste à perforer cela (*to puncture that*), à essayer de le montrer de manière plus personnelle, en s'appuyant sur la réalité tout en accentuant certains aspects⁶ ». Non pas inverser, détruire, mais bien « perforer » la propagande : laisser paraître la carte postale à l'état latent, comme un écran premier qui serait traversé par le réel, troué par des détails singuliers, parfois absurdes, toujours incisifs.

Quelques exemples, plus ou moins évidents, permettent d'illustrer cette idée. La carte postale est parfois présente de manière littérale, comme sur les photos du Temple d'or de Bangkok, où les touristes tiennent en main la carte postale du lieu qu'ils sont en train de photographier ; la photo vient redoubler la carte postale, qui est le véritable modèle, agissant comme une médiation entre le regard et le réel⁷. De manière tout aussi directe, le paysage idyllique de carte postale quitte parfois son format rectangulaire pour s'afficher comme motif décontextualisé sur les vêtements des touristes, alimentant cet imaginaire circulaire, où le réel semble lui-même réduit à l'état de motif⁸. Mais la présence de la carte postale peut être plus indirecte, contenue à l'état latent. En élargissant le cadre à plusieurs groupes

le style journalistique (voir notamment l'entretien réalisé par Michel Guerrin dans *Le Monde* du 19 août 2005, intitulé « Je déteste la nostalgie dans les images »).

5. Propos recueillis par Michel Guerrin dans *Le Monde* du 19 août 2005.

6. « "I'm the antidote to propaganda": a conversation with Martin Parr », entretien présenté dans le dossier consacré à Martin Parr par l'ENS Lyon, [en ligne] consulté le 14 mars 2022.

7. « Le temple d'or, Bangkok, Thaïlande », présenté dans *Petite Planète*, Paris, Hoëbeke, 2008, p. 76.

8. « Tulum, Mexique », *Ibid*, p. 36. « Place della Signoria, Florence », *Ibid*, p. 13.

1. *Bonheur! Garanti pour le couple, idéal pour la famille*, collection de cartes postales de Martin Parr, Paris, Textuel, 2003.

2. Voir la fameuse série de photographies intitulée *The Last Resort*, prises à New Brighton, entre 1983 et 1985. Voir aussi la sélection de photographies de plages présentées dans *100 photos de Martin Parr pour la liberté de la presse*, *Reporters sans frontières*, n° 39, 2012.

3. Les images de Martin Parr ont par le passé été critiquées pour leur ironie cynique, leur mépris de classe (ce fut le cas notamment de *Last Resort*), alors qu'on y voit aujourd'hui, de manière beaucoup plus consensuelle, une sorte de regard distancié et amusé, teinté d'humour « *so british* », porté sur les classes populaires.

4. Martin Parr positionne très clairement son travail comme relevant d'une approche documentaire, conceptuelle, qui n'a rien à voir avec

de touristes, Martin Parr souligne l'artifice de la prise photographique qui efface la présence des autres et réduit l'environnement, de manière trompeuse, au bleu de la mer et du ciel (*Thailand, Hua Hin*, 2012). Dans *England, Lake District, Honister Pass* (1994), un couple pique-nique, l'air légèrement hébété, au bord d'un cours d'eau, dans un cadre de montagne magnifique, le caméscope posé à leur côté. Quelques mètres plus loin, un autre couple répète celui du premier plan, dans une division parfaite de l'espace où chacun délimite son territoire en redoublant le précédent. L'effet comique tient au mouton tout proche qui semble les regarder et attendre la photo qui ne vient pas, comme si le couple, étrangement indifférent, était incapable de voir le paysage sans l'intermédiaire de l'outil photogra-

phique posé à terre¹. Enfin la carte postale fusionne parfois avec le décor même, totalement artificiel, comme dans la série consacrée à *Ocean Dome* (Miyazaki), immense plage couverte où l'eau turquoise est parfaitement chauffée et le sable blanc artificiel ne colle pas à la peau. Sur une de ces photos, les hommes et femmes pris de dos semblent contempler le ciel bleu, ou plutôt les deux ciels juxtaposés par l'ouverture du dôme² (fig. 3). Le ciel réel semble un peu pâlot en comparaison du ciel artificiel bleu profond parsemé de nuages d'un blanc éclatant, ce ciel « aux couleurs véritables », pour reprendre l'expression de Perec, pur cliché visuel posé

1. « England, Lake District, Honister Pass », *Ibid*, p. 75.

2. « Ocean Dome, Miyazaki, Japon », *Ibid*, p. 85.



ici comme décor. L'enfermement dans la carte postale est mélancoliquement souligné par la percée de ciel bleu, peut-être moins séduisant que sa copie.

DES IMAGES AUX COULEURS PASSÉES (MATHIEU PERNOT, VALÉRIE MRÉJEN)

À première vue, la série *Le meilleur des mondes* (2006) du photographe Mathieu Pernot se situe à l'opposé de ces « paysages de cartes postales » : aucune plage de sable fin, aucun palmier, aucun coucher de soleil à l'horizon. Les soixante cartes postales, reproduites et agrandies par Pernot, représentent des barres d'immeubles construites en France des années cinquante aux années soixante-dix en périphérie des grandes villes françaises. À l'exotisme ou au pittoresque des motifs évoqués précédemment succèdent donc ici des constructions plus familières, plus « endotiques » pour reprendre le terme de Perec. Et pourtant, en regardant un peu plus attentivement ces images – ce à quoi nous

invite le geste de Pernot – au-delà même du titre et de son ironie manifeste, on y perçoit quelque chose qui reconduit l'esthétique de la carte postale et en rejoue les codes : choix de plans larges pour mettre en valeur la taille des bâtiments, cadrage bien centré, ciel bleu et pelouse verte, quasi-absence de personnages ou d'éléments parasites. Même les voitures, nombreuses, loin de parasiter l'image, viennent renforcer l'idée de modernité et de prospérité que ces cartes visent à diffuser. Les textes qui se trouvent au verso des cartes et que Pernot a rassemblés dans son ouvrage *Le Grand Ensemble* vont dans le même sens et confirment ce sentiment de bonheur ressenti par les nouveaux occupants de ces quartiers qui, lorsqu'ils envoient une carte, marquent souvent d'une croix l'emplacement précis de leur logement : « Voici notre cité avec 1 des tours où nous habitons au 7^e. La résidence est une belle réalisation, les appartements sont confortables et très peu bruyants, des grands placards, chauffage par les sols, donc pas de place prise par les radiateurs. 3 grandes chambres,



nous avons tout casé notre matériel (bien comme il faut)¹. » ; « Un bonjour d'Argenteuil où ici tout va très bien. Notre immeuble est celui marqué d'une croix. Mickael se plaît très bien car il peut jouer dehors dans les bacs à sable et il a beaucoup de copains². ». Ces lignes tracées au dos des cartes entrent en résonance avec les figures de la série des *Témoins* (2006) qui complète *Le Grand Ensemble*. C'est en agrandissant les rares silhouettes repérées sur les cartes postales du *meilleur des mondes* que Mathieu Pernot a fait émerger ces figures. L'agrandissement faisant au passage ressortir les trames d'impressions tout en révélant l'artificialité des couleurs produites par quadrichromie, la qualité plastique de ces images mais aussi leur statut d'images reproductibles.

Ces figures, cette façon de faire apparaître la trame de l'image, de se saisir d'objets vernaculaires, sont au centre de plusieurs vidéos de Valérie Mréjen réalisées à partir de cartes postales, telle la vidéo *Sacré Cœur* (2015) dans laquelle l'artiste dresse le portrait d'une dizaine d'anciens camarades de classe. Comme dans d'autres vidéos – *Hors saison* (2008), *Leur histoire* (2014), *La Baule, ciel d'orage* (2016) – Valérie Mréjen déroule un récit laconique, à la tonalité légèrement mélancolique, sur un diaporama d'images fixes représentant des escaliers, des squares ou des barres d'immeuble (fig. 4). Le monologue reprend le type d'écriture concis et faussement banal des cartes postales, et l'artiste y combine, avec cette économie de moyens qui lui est propre, généralités et art du détail, parvenant en quelques mots à faire surgir des personnages, amorcer des récits, mais aussi esquisser une époque et ses représentations toutes faites du bonheur³. Contre l'image d'un bonheur atemporel, le réinvestissement de cartes postales des années cinquante et soixante par Mréjen, comme par Pernot, fait ainsi affleurer le caractère daté de ces cartes. Ce corpus d'images et de textes nous permet ainsi de déplacer sensiblement notre réflexion et d'envisager un bonheur non plus atemporel comme celui des couchers de soleil, mais un bonheur contextualisé, daté, et même périmé. Ces cartes postales, en mettant en scène ce qui dans la période des Trente Glorieuses correspondait à une forme d'utopie urbaine – Pernot parle à propos de son travail d'une « sorte de monument des utopies urbaines déchues » –, témoignent

d'une certaine conception du bonheur, même si cette utopie paraît aujourd'hui profondément désuète et dépassée. Aussi obsolète, en un sens, que le bonheur domestique et matériel mis en scène par Parr dans le *Bonheur conjugal* ou que le Concorde figurant sur un dessin de la série du *Bonheur illustré* d'Annette Messenger.

Les photographies de Martin Parr et Mathieu Pernot, les collections d'images d'Oriol Vilanova et de documentation céline duval, les films de Jacques Demy ou les vidéos de Valérie Mréjen déclinent ainsi ce grand imagier d'un monde cartepostalesque aussi lisse que factice. Couleurs vives retouchées, cadres composés, représentations idéalisées du paysage, mises en scène figées du bonheur : les cartes postales, et plus précisément les cartes réalisées dans les années cinquante et soixante, constituent, pour les artistes, un matériau fertile pour décrypter les clichés qui nous traversent et nourrissent nos imaginaires. Mais si ces artistes reprennent à leur compte les codes de cette imagerie, réinvestissant ce qu'elle peut avoir de banal, voire de creux, ils en révèlent aussi la part de délicatesse, d'intime ou de nostalgie feutrée. Si critique il y a, celle-ci est sous-jacente, incidente, jamais frontale, jouant sur la puissance de fascination de la carte postale et sur l'attachement que nous portons à ces images vues et revues. Redonnant une forme d'épaisseur à des images tout en surface, pénétrant dans des paysages essentiellement fantasmés, Parr, Pernot, Vilanova, Duval, Demy et Mréjen rendent compte, chacun à travers son médium, de la puissance et de la résonance affective de cette esthétique cartepostalesque.

1. Mathieu Pernot, *Le Grand Ensemble*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2007, p. 118.

2. *Ibid.*, p. 131.

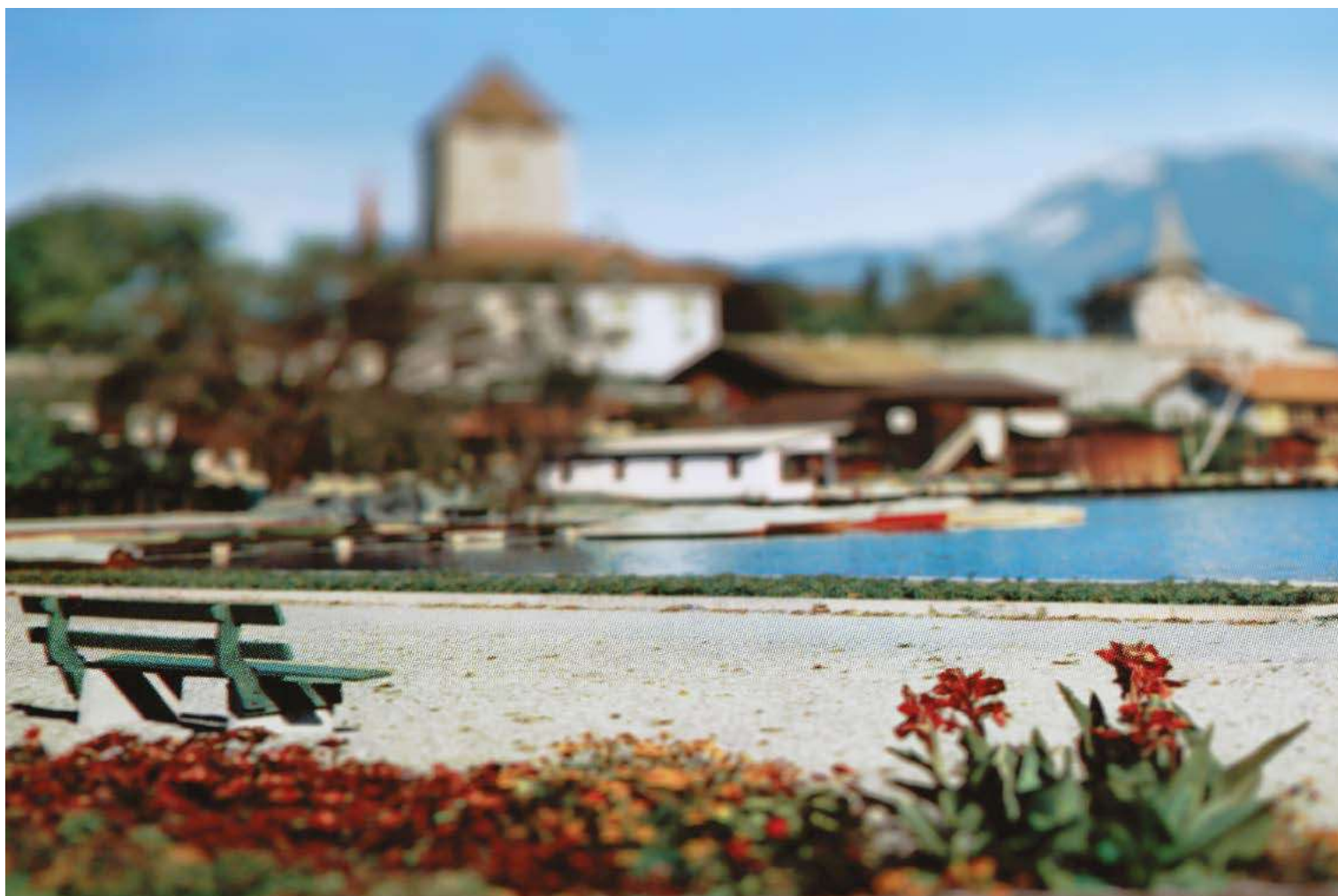
3. Voir le texte d'Elisa Bricco, « Appropriation et détournement de la carte postale chez Valérie Mréjen », dans le présent volume p. 137.

Fig. 1 : documentation céline duval, *Point de vue, Spiez*, 2015. Tirage polymère sur dibond 66x100 cm.

FOCUS CÉLINE DUVAL

ENTRETIEN MENÉ PAR SOFIANE LAGHOUATI,
JANVIER 2022

Céline Duval (1974, France) est une artiste iconographe. Son œuvre, construite à partir d'images trouvées, vernaculaires, explicite son nom d'artiste : documentation céline duval. Son activité fonctionne comme une entreprise au long cours pour constituer un fonds personnel, qu'elle manipule pour mettre en avant des aspects de la culture visuelle de masse tel le point de vue ou les gestes conventionnels face à un objectif photo. Son goût pour les images-types l'a amenée à porter de l'intérêt aux cartes postales. Mais depuis quelque temps, la vie dans les images a pris la tangente.



Parmi les images que tu as rassemblées depuis l'enfance et jusque dans tes derniers travaux, les cartes postales ont eu une place importante: peux-tu revenir sur la genèse de ce travail autour de la carte postale et son lien avec ton histoire familiale?

Ma première rencontre avec les cartes postales est tout simplement « à la maison »: ma mère gardait dans une boîte toutes les cartes postales qu'elle recevait. J'ai donc à plusieurs reprises regardé attentivement les représentations d'un monde que j'ignorais et les messages au dos. Puis, toujours dans la petite enfance, il y avait le rituel de la sélection de cartes postales à envoyer pendant nos vacances en Bretagne, sur les tourniquets touristiques des maisons de la presse. Je me souviens détester les portraits des Bigoudens et scènes folkloriques et préférer les bords de mer ensoleillés, plus proches de la réalité, moins « mise en scène » – du moins c'est ce que je croyais à l'époque. Les douze premières années de ma vie, celles où nous passions toutes les vacances d'été au bord de la mer, ont été fondatrices: goût de la joie, liberté et découvertes nombreuses sur le sable et dans l'eau. Les cartes postales balnéaires sont sans doute cristallisatrices de ces souvenirs heureux, alors ce sont les premières que je suis allée retrouver dans les bacs des chiffonniers aux puces de Nantes où j'étais étudiante aux beaux-arts, à la fin des années quatre-vingt-dix.

Toutes les cartes postales que tu as réunies sont classées selon une typologie: peux-tu nous en présenter quelques-unes et nous expliquer ce que la classification permet de mettre en exergue?

Outre les premières cartes postales de bord de mer – de toutes origines –, j'ai commencé à collecter des cartes avec des personnages en train de faire quelque chose. À l'époque, en 1997, j'entrepris une grande collecte d'images sous le nom de « les gens qui regardent », mon obsession pendant quelques années, pour voir si l'on pouvait mesurer l'intensité d'un regard en fonction de ce qui était regardé. C'est le début de ma banque d'images, avec quatre sources distinctes: les photographies vernaculaires (dites aussi photos de familles ou photos amateurs), les photographies découpées dans les magazines (presse et publicitaires), les cartes postales et mes propres photographies. Pour les cartes postales et les photos vernaculaires, ma ressource principale était les marchés aux puces (Nantes, Paris, Bruxelles et Berlin). Ainsi, tout en cherchant « les gens qui regardent », je découvrais d'autres images qui attiraient mon attention: parfois je ne savais pas du tout pourquoi et d'autres fois le motif appa-

raissait plus clairement. C'est dans ma rubrique *divers* que la plupart des thèmes sont nés. Souvent liés à un élément dans l'image qui me semblait détourner le sujet principal, c'est-à-dire le paysage. Par exemple: marquages au sol pour les parkings, les panneaux signalétiques (sens interdits particulièrement), les fils électriques dans le ciel, les bancs, les parasols colorés... Des signes visuels forts.

Puis ce qui est lié à la composition de l'image comme les premiers plans. Premiers plans au moment de la prise de vue pour construire l'espace ou bien ceux ajoutés au moment de la publication par les éditeurs. Le classement rigoureux m'a permis de voir clairement comment fabriquer une image de carte postale. Lorsque j'ai découvert qu'un éditeur utilisait le même massif de fleur pour vendre des vues de villes différentes, j'ai été surprise, énervée et amusée. À partir de ce moment-là j'ai cessé de croire aux photographies des cartes postales comme représentation du monde et j'ai intégré l'idée de montage et de fabrication d'une image pour vendre un objet: la carte postale. L'image doit être aguicheuse pour être saisie par un regard, une main puis support de communication ou de mémoire.

Concernant ma quête personnelle, j'ai trouvé assez rapidement ma rubrique préférée: *Vu!* Lorsqu'un personnage dans l'image a vu le photographe, le rôle de la carte postale bascule. En effet, l'image de carte postale doit être neutre pour être appropriable par n'importe qui et lorsque le photographe est présent dans l'image par un « regard caméra », il existe, prend de la place, celle du spectateur et c'est plus difficile de se projeter dans l'image.

Pour en finir avec la carte postale, j'ai sélectionné un type générique d'image – *bancs* – qui représentait bien sa fonction: la contemplation. Les bancs de dos ou de biais en premier plan avec le paysage en arrière-plan sont la métaphore du regard, un support pour un corps absent, tous les corps possibles: « Ça pourrait être toi, nous, assis sur ce banc à regarder ce magnifique paysage, tu me manques, je t'aime. »

Les images privées colligées, qui seront elles aussi classées en typologies, semblent avoir des liens souterrains avec les images stéréotypées des cartes postales: penses-tu que la stéréotypie des images marchandes « contamine » l'espace privé, à la faveur du développement de la société de consommation par exemple, ou qu'elle a été « toujours-déjà-là » et donc consubstantielle à l'image imprimée et plus spécifiquement à la photographie?

Je pense que l'influence se fait de part et d'autre, de manière plus ou moins consciente selon notre rapport aux images,

Fig 2: documentation céline duval, *Vu! Lloret de Mar*, 2015. Tirage pigmentaire papier sur dibond 53x80 cm.

de l'amateur au professionnel. Après avoir beaucoup étudié les images, je pense aussi qu'il y a des images fondatrices, souvent liées à la petite enfance, des influences inconscientes qui nous maîtrisent sans qu'on s'en rende compte.

Tu es désormais « passée au jardin », privilégiant dans ton nouveau « projet de vie »¹ la culture du vivant au culte des images: lors de notre dernière rencontre, tu as justement souligné que tu ne produisais plus de multiples (images imprimées) mais que tu les cultivais (les légumes). Le travail avec le vivant t'apporte-t-il un regard rétrospectif sur ton travail plastique: vois-tu un lien à établir avec les cartes postales et avec les images de manière plus globale?

J'ai juste l'impression d'être passée de l'autre côté du miroir, de ne plus regarder la matrice mais de participer à son

modelage, son évolution, ses transformations au rythme des saisons.

Je regardais ça depuis l'écran, avec *3 temps en 4 mouvements*², maintenant je suis dehors et j'ai arrêté de mémoriser pour profiter du temps présent. Si j'avais su avant à quel point on se sent à sa juste place au milieu des autres êtres vivants, j'aurais laissé tomber les images avant! Un long processus de sevrage.

1. documentation céline duval, *Le Val des possibles*, 2020- en cours, sur le site de l'artiste: <https://www.doc-cd.net>, consulté le 17 mars 2022.

2. documentation céline duval, *3 temps en 4 mouvements*, 2009, présentation en ligne, [en ligne], consulté le 17 mars 2022. Voir aussi "Fonds documentation céline duval" donné par l'artiste au Musée royal de Mariemont en Belgique.



CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES

INTRODUCTION

IMAGES À LA CHAÎNE, MONDE EN BOÎTE

Fig. 1: Galerie Vallois / Fig. 2: © Aurore Valade / Fig. 3: Collection privée / Fig. 4: Avec l'aimable autorisation de Lisson Gallery – Susan Hiller Estate / Fig. 5: Collection Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône / Fig. 6: Avec l'aimable autorisation des artistes / Fig. 7: Avec l'aimable autorisation de l'artiste / Fig. 8: Fonds Larbaud, Médiathèque Valéry Larbaud-Vichy.

CARTES POSTALES, LA CONSTRUCTION D'UN PATRIMOINE

POUR UNE HISTOIRE TRANSNATIONALE DE LA CARTE POSTALE

Fig. 1 et 2: Collection particulière (recto et verso) / Fig. 3: Collection particulière. / Fig. 4: Collection particulière. / Fig. 5: BHVP/Collections Roger-Viollet.

FOCUS UN JOUR, UNE ZUP, UNE CARTE POSTALE

Fig. 1 et 2: Collection initiative urbaine kulturen, Berlin Hellersdorf.

CONNAÎTRE L'ŒUVRE D'ART À L'ÈRE DES MÉDIAS DE MASSE: LE DÉBUT DE LA VENTE DE CARTES POS- TALES DANS LES MUSÉES FRANÇAIS, 1900 – 1912

Fig. 1, 2, 4 et 5: Collection de l'auteur / Fig. 3: Bibliothèque historique de la ville de Paris.

FOCUS KATIA KAMELI

Fig. 1: Avec l'aimable autorisation de l'artiste, ADAGP.

CARTES POSTALES DE MUSÉES ET APPROPRIATIONS: LA COMMUNICATION CULTURELLE À L'ÉPREUVE DE L'INTIME

Fig. 1, 2 et 3: Avec l'aimable autorisation de l'artiste, photo: Aurélien Mole.

CARTES POSTALES DE MAISONS D'ÉCRIVAINS: DE LA CARTE TIMBRÉE À INSTAGRAM (XIX^e-XXI^e SIÈCLES)

Fig. 1: Delcampe.net, [n.d.], en ligne, carte postale CPA éditeur, J. Girieud, circulée 1908 / Fig. 2: Paris Musées collection, s.d. / Fig. 3: *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, 2e éd revue, Paris, Hachette, 1930, p. 393. / Fig. 4: bouticartes.com, [n.d.], en ligne: <https://bouticartes.com/73-savoie/478-chambery-les-charmettes-de-j-j-rousseau-et-de-mme-de-varens.html> / Fig. 5: fortunapost.com, carte, [n. d.] / Fig. 6: [lcapron76], geneanet.org/cartes-postales/ / Fig. 7: ju_yet / Fig. 8: francoise_bourdeau / Fig. 9: caroline_gaume.

FOCUS (P)OST

Fig. 1 et 2: DR / Fig. 3: (P)OST, Flickr.

EXPÉRIENCES LITTÉRAIRES EN CARTES POSTALES

FOCUS APOLLINAIRE

Fig. 1: Ville de Paris/Bibliothèque historique, 4-MS-FS-17-0037. Publié dans Claude Debon, « *Calligrammes* » dans tous ses états, Caliopées, 2008, p. 165.

PHOTOGRAPHIES PARLANTES: CARTES POSTALES ET OBJETS TECHNIQUES DANS HISTOIRE DE CLAUDE SIMON

Fig. 1: Collection privée, DR (voir *Histoire*, p. 165-166) / Fig. 2: Collection privée, DR (voir *Histoire*, p. 180-181) / Fig. 3: Collection privée, DR (voir *Histoire*, p. 186-187) / Fig. 4: Collection privée, DR (voir *Histoire*, p. 317-318).

FOCUS MICHEL BUTOR

Fig. 1 et 2: Fonds Anne Slacik (avec son aimable autorisation).

« TROIS MOTS POUR TE DIRE QUE JE SUIS VIVANT... » DOC(K)S, LA CARTE POSTALE EN REVUE

Fig. 1, 2, 3, 4 et 5: Avec l'aimable autorisation de Julien Blaine.

FOCUS 'PATAPHYSIQUE

Fig. 1, 2 et 3: Collection privée (DR).

ÉCRITURES EN RÉSIDENCE: LA LITTÉRATURE AU RISQUE DE LA CARTE POSTALE

Fig. 1 et 2: Avec l'aimable autorisation de *remue.net* / Fig. 3: Avec l'aimable autorisation de CICLIC / Fig. 4: Avec l'aimable autorisation de Frank Smith / Fig. 5: Agence de Géographie Affective (DR).

CARTES POSTALES, UN ART CONTEMPORAIN

« ANTI-CARTES POSTALES », OU LE REFUS DES CLICHÉS, SUR QUELQUES CARTES POSTALES D'ARTISTES DEPUIS LES ANNÉES SOIXANTE-DIX

Fig. 1: Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Henryk Gajewski, Photo: Marie Boivent / Fig. 2: Collection Centre Des Livres d'Artistes, Saint-Yrieix-la-Perche. Avec l'aimable autorisation de l'artiste, Photo: Marie Boivent / Fig. 3: Collection Centre Des Livres d'Artistes, Saint-Yrieix-la-Perche. Avec l'aimable autorisation de Yvonne Rainer / Image Bank, Photo: Marie Boivent / Fig. 4: Collection Centre Des Livres d'Artistes, Saint-Yrieix-la-Perche. Avec l'aimable autorisation de Max Coleman, Photo: Marie Boivent.

SPECTACULARISER LE SACRIFICE: UNE LECTURE DE L'ŒUVRE ERASED LYNCHING DE KEN GONZALES-DAY

Fig. 1, 2, 3, 4, 5 et 6: Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de

Luis De Jesus de la Los Angeles Gallery.

FOCUS AGLAÏA KONRAD

Fig. 1: Avec l'aimable autorisation d'Aglaiä Konrad et de la galerie Nadja Vilenne.

APPROPRIATION ET DÉTOURNEMENT DE LA CARTE POSTALE CHEZ VALÉRIE MRÉJEN

Image d'entrée: Avec l'aimable autorisation de la Galerie Anne Sarah Benichou / Fig. 1, 2, 3, 4, 5 et 6: © Valérie Mréjen / ADAGP.

REBATTRE LES CARTES AU XXI^E SIÈCLE

Fig. 1: Avec l'aimable autorisation de l'artiste / Fig. 2: Avec l'aimable autorisation de l'artiste / Fig. 3: ADAGP / Fig. 4: Avec l'aimable autorisation de l'artiste, ADAGP / Fig. 5: DR / Fig. 6: DR.

FOCUS ORIOL VILANOVA

Fig. 1 et 2: Photo: Anne Reverseau.

LE BONHEUR EN COULEURS VÉRITABLES

Fig. 1: Avec l'aimable autorisation de l'artiste / Fig. 2: Avec l'aimable autorisation de l'artiste / Fig. 3: © Martin Parr/Magnum Photos / Fig. 4: © ADAGP.

FOCUS CÉLINE DUVAL

Fig. 1: Avec l'aimable autorisation de l'artiste / Fig. 2: Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

COUVERTURE

Avec l'aimable autorisation d'Oriol Vilanova / ADAGP (avec l'aimable autorisation de Mathieu Pernot) / Avec l'aimable autorisation de Éric Baudart et Thu Van Tran / Collection particulière / © pOST/Collectif O.S.T. / documentation céline duval / Avec l'aimable autorisation d'Aglaiä Konrad et de la galerie Nadja Vilenne / Fonds Larbaud, Médiathèque Valéry Larbaud-Vichy / Avec l'aimable autorisation de la Galerie Anne Sarah Benichou / Ville de Paris/Bibliothèque historique, 4-MS-FS-17-0037 (avec l'aimable autorisation de Claude Debon) / Avec l'aimable autorisation d'Aurélien Froment, photo: Aurélien Mole / ADAGP (avec l'aimable autorisation de Katia Kameli).

REMERCIEMENTS

Ce projet a reçu un financement du Conseil européen de la recherche (ERC) dans le cadre du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne sous la convention de subvention N° 804259.

Cette édition a été rendue possible grâce au soutien de l'ERC HANDLING - Université de Louvain, de l'Université Sorbonne Paris Nord, du laboratoire Pléiade et du programme MEDIALECT ainsi que du Laboratoire Plurielles de l'Université Bordeaux Montaigne.

Nous remercions en particulier Les Rencontres de la photographie d'Arles, Sam Stourdzé et Caroline Courrioux pour leur confiance et soutien, et l'Institut pour la photographie de Lille, Anne Lacoste et toute l'équipe pour l'accueil des journées qui ont permis l'élaboration de ce livre.



European Research Council
Established by the European Commission



TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

9 / IMAGES À LA CHAÎNE, MONDE EN BOÎTE /
MAGALI NACHTERGAEL & ANNE REVERSEAU

CARTES POSTALES, LA CONSTRUCTION D'UN PATRIMOINE

19 / POUR UNE HISTOIRE TRANSNATIONALE
DE LA CARTE POSTALE / MARIE-ÈVE BOUILLON

28 / FOCUS RENAUD EPSTEIN

31 / CONNAÎTRE L'ŒUVRE D'ART À L'ÈRE DES
MÉDIAS DE MASSE: LE DÉBUT DE LA VENTE DE
CARTES POSTALES DANS LES MUSÉES FRANÇAIS,
1900 – 1912 / KIM TIMBY

44 / FOCUS KATIA KAMELI / MAGALI NACHTERGAEL

47 / CARTES POSTALES DE MUSÉES ET APPRO-
PRIATIONS: LA COMMUNICATION CULTURELLE
À L'ÉPREUVE DE L'INTIME / ANTOINE QUILICI

55 / CARTES POSTALES DE MAISONS D'ÉCRIVAINS:
DE LA CARTE TIMBRÉE À INSTAGRAM
(xix^e-xxi^e SIÈCLES) / MARIE-CLÉMENTINE RÉGNIER

66 / FOCUS (P)OST (JULIE GUICHES & SARA
MEURANT) / ANNE REVERSEAU

EXPÉRIENCES LITTÉRAIRES EN CARTES POSTALES

70 / FOCUS APOLLINAIRE / ANNE REVERSEAU

73 / PHOTOGRAPHIES PARLANTES: CARTES
POSTALES ET OBJETS TECHNIQUES DANS *HISTOIRE*
DE CLAUDE SIMON / WOLFRAM NITSCH

82 / FOCUS MICHEL BUTOR / PAULINE BASSO

85 / « TROIS MOTS POUR TE DIRE QUE JE SUIS
VIVANT... » *DOC(K)S*, LA CARTE POSTALE
EN REVUE / GAËLLE THÉVAL

96 / FOCUS 'PATAPHYSIQUE / DENIS SAINT-AMAND

99 / ÉCRITURES EN RÉSIDENCE: LA LITTÉRATURE
AU RISQUE DE LA CARTE POSTALE /
MATHILDE ROUSSIGNÉ

CARTES POSTALES, UN ART CONTEMPORAIN

111 / « ANTI-CARTES POSTALES », OU LE REFUS
DES CLICHÉS: SUR QUELQUES CARTES POSTALES
D'ARTISTES DEPUIS LES ANNÉES SOIXANTE-DIX /
MARIE BOIVENT

123 / SPECTACULARISER LE SACRIFICE: UNE
LECTURE DE L'ŒUVRE *ERASED LYNCHING*
DE KEN GONZALES-DAY / CYRIELLE LÉVÊQUE

134 / FOCUS AGLAÏA KONRAD / ANNE REVERSEAU

137 / APPROPRIATION ET DÉTOURNEMENT DE
LA CARTE POSTALE CHEZ VALÉRIE MRÉJEN /
ELISA BRICCO

147 / REBATTRE LES CARTES AU xxi^e SIÈCLE /
DANIÈLE MÉAUX

157 / FOCUS ORIOLE VILANOVA / ANNE REVERSEAU

159 / LE BONHEUR EN COULEURS VÉRITABLES /
GÉRALDINE SFEZ & SARAH TROCHE

169 / FOCUS CÉLINE DUVAL / SOFIANE LAGHOUDI

172 / CRÉDITS

174 / REMERCIEMENTS

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN OCTOBRE 2022
SUR LES PRESSES DE SEPEC À PERONNAS (01)

ISBN : 978-2-38431-101-9
DÉPÔT LÉGAL : NOVEMBRE 2022

IMPRIMÉ EN FRANCE