



Thibault Louise

**Esthétique *cartepostalesque* :
une évolution du support**

Université Rennes 2
UFR Arts, Lettres, Communication
Département d'Arts Plastiques

en vue de l'obtention du diplôme de Master d'Arts Plastiques

Préparé sous la direction de Mme Émeline Jaret
Maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain

2024-2025

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de mémoire. Mme Émeline Jaret, pour son aide précieuse et son soutien tout au long de cette recherche.

Je remercie également l'artiste et historien de l'art qui ont accepté de faire un entretien : Mme. Valérie Mréjen, M. Jean-Marc Poinot, qui ont pu libérer de leur temps pour mes recherches.

Enfin, je souhaite adresser un remerciement spécial à tous mes amis proches et à ma famille pour leur soutien précieux pour ce travail.

Thibault Louise

Sommaire

Avant-propos	6
Introduction	9
Partie 1 - Définition, répertoire de la carte postale dans les collections rennaises	17
1 - Définir la carte postale : Paysage, Bonheur, texte-image, recto-verso	18
2 - La carte postale dans les collections rennaises	30
Partie 2 - L'évolution du support de la carte postale	33
1 - La carte postale comme documentation, archive d'une expérience ou d'un projet : le lien avec le Mail Art dans les années 1970-1981	34
1.1 - La présence de la carte postale à la XVI ^e Biennale de São Paulo en 1981	34
1.2 - La présence de la carte postale dans le fonds d'archives Jean-Marc Poinot aux Archives de la critique d'art	40
2 - La carte postale comme objet d'expérimentation de l'imaginaire	44
2.1- Eric Watier	44
2.2 - Valérie Mréjen	48
2.3 - Pierre-Jean Giloux	53
Conclusion	57
Bibliographie	60
Annexes	63

Avant-propos

Ma pratique des arts plastiques commence réellement lors de mes années lycée où j'ai effectué un baccalauréat Étude et Définition de Produits Industriels avec le cours d'arts appliqués. Par la suite, la découverte du graphisme au travers de la réalisation de visuels de pochette d'album et de morceaux de musique pour des proches ainsi que la création de mon média indépendant sur la jeune scène musicale Redmdia avec la création de visuels pour les réseaux sociaux.

À la suite de tout cela et malgré la non-recommandation de mes enseignants de poursuivre dans un milieu artistique, j'ai effectué une licence en arts plastiques à l'Université Rennes 2 avec comme premier but de continuer le graphisme. Cependant, la découverte de l'histoire de l'art et de l'esthétique a contribué à faire évoluer ma pratique qui a commencé par un aspect orienté vers le numérique. Un médium avec lequel j'étais à l'aise et avec une capacité à produire des choses plus facilement avec comme thème qui apparaît dans ma pratique le récit de soi et comme médium l'installation. C'est au même moment que mon intérêt pour la photographie commence grâce à un appareil photographique compact qui me permet d'avoir de l'instantané dans ma photographie exclusivement argentique. Par la suite, lors de ma licence, j'ai découvert la sérigraphie et l'édition qui m'ont accompagné de la première année jusqu'à la fin de ma licence et pour l'édition m'accompagne encore. L'édition a une importance particulière dans ma pratique, car elle me permet de m'exprimer librement et fait intervenir les différents outils et méthodes appris au cours des années comme le graphisme et l'utilisation des logiciels, la photographie, la sérigraphie en gardant le thème du récit de soi comme élément principal de ma pratique. Cette question du récit de soi revient lors d'un Workshop à l'université Rennes 2 en licence 3 effectuée avec Benoît-Marie Moriceau avec comme thème Art et situation où nous devons réaliser des installations in situ sur le campus. Je me suis intéressé à une partie inaccessible habituellement pour les étudiants : le vide sanitaire du bâtiment B dans lequel je me suis introduit. J'ai ainsi enregistré les sons qu'on peut entendre à l'intérieur et aussi pris des gravats pour réaliser mon installation dans une cage d'escalier dans le bâtiment Mussât avec les gravats récoltés dans le vide sanitaire et un dispositif sonore réalisé avec les sons récoltés au même endroit. Dans le cadre de ma licence, j'ai également effectué du bénévolat à la Galerie Art & Essai dans l'équipe communication et un stage pour aider à l'accueil du public pour enrichir mon intérêt sur la gestion d'un espace d'exposition. Par la suite, j'ai effectué un stage et aidé en tant que bénévole à B612, qui était un Atelier collectif et artist-runspace à Rennes où j'ai aidé à la

préparation des ouvertures et des expositions. Pour ma dernière année de Licence, l'expérimentation a été plus importante dans mon travail, notamment avec l'édition où j'ai expérimenté non le format, mais le contenu présent à l'intérieur. Tout en gardant un format classique pour chacune de mes créations, le format A5, concernant le contenu, cela va du texte à l'image avec laquelle je joue. Par exemple, j'utilise des textes qui servent à justifier une image pour en transformer la réalité.

Par la suite, j'ai rejoint ce Master dans le but de continuer mon expérimentation dans le thème du récit de soi et de la mémoire que j'ai commencé à définir avec le mémoire de synthèse de fin de licence 3 en expérimentant l'installation sur des formats plus grand en liant les œuvres avec un texte toujours pour transformer la réalité. C'est dans cette même idée intervenue dans les quatre œuvres que je vais vous présenter.

Pour la première œuvre, il s'agit de *Memories* qui est une édition au format A5 de 13 pages **[Fig. 1]**. Cette œuvre commence sujet d'atelier d'édition. Cela commence par la volonté de retranscrire mes souvenirs à partir de phrase pour en faire des images. À ce moment-là, les Intelligences artificielles génératives commençaient d'émerger dans le grand public. Avec comme volonté d'expérimenter, j'ai expérimenté ces IA dont DALL-E 2 avec laquelle j'ai réalisé cette édition. La première étape dans ce travail était de récolter mes souvenirs et de les retranscrire. Ensuite, d'essayer de trouver une phrase qui ferait un bon prompt pour avoir une image qui convient à mes souvenirs. Une fois un bon résultat obtenu par l'IA, j'effectue la mise en page en gardant chaque image à une taille similaire tandis que le texte est régi par l'importance du souvenir tout en jouant avec la taille de la police ainsi que le style qui varie certaines fois. Il faut aussi noter que le texte est exclusivement en anglais pour garder la langue utiliser avec DALL-E 2 qui exclusivement anglaise. Au travers de ce projet, l'idée était avant tout d'expérimenter avec les IA, un outil assez nouveau à ce moment-là. Mais également l'expérimentation du récit de soi au travers de souvenirs qui me sont privées et qui s'ouvre au collectif au travers de cette édition.

L'œuvre suivante est composé de deux éléments, et faite en deux temps. Le premier *Butin de chasse* est une installation réalisée en décembre 2023 dans le cadre de l'atelier de Master 1 **[Fig. 2]**., qui est une reproduction d'une peau d'orque en feutrine noir et blanc de 184x107cm. Elle est associée à un texte décrivant la provenance de l'orque qui est à l'origine une bouée gonflable que j'ai eue enfant. Au travers de ce texte, je joue avec les mots pour créer une fiction à partir de souvenirs que j'ai eu avec cette orque. J'ai également effectué une photographie de l'installation pour y intégrer de la fiction en utilisant de nouveau une IA générative pour créer un personnage qui

serait moi, c'est l'œuvre *Butin de chasse et son chasseur* réalisé en avril 2024 qui est un photomontage réalisé à partir d'une photographie argentique [Fig. 3]. La photographie est une vue d'exposition de l'orque dans laquelle j'intègre un personnage portant ce qui pourrait ressembler à une arme générée par IA. En réutilisant l'orque comme support de création, cela m'a permis de continuer l'imaginaire que j'ai commencé avec le texte en l'appuyant avec une photographie qui a donné comme résultat une carte postale et un tirage photographique en gardant l'idée de trophée que j'évoque avec l'installation.

Ensuite, la série d'œuvres *Ceramic Postcard*, débutée en 2024 [Fig. 4] est en lien avec ma recherche théorique. J'ai commencé par réaliser des cartes postales en utilisant la céramique en gardant son format d'origine 10,5 x 14,8 cm. Puis, reproduire les cartes postales de ma collection en me concentrant sur les cartes postales commerciales d'opérateur téléphonique, la poste, radio, mais également des cartes postales touristiques. Dans certains cas, j'ai fait le choix de réaliser des formats atypique comme une horizontale. Des questions sur le format se sont rapidement posés, sur le fait que la céramique est un matériau fragile, j'ai ainsi joué de ça en réalisant des cartes postales cassées en morceaux.

Comme dernier projet qui est en lien direct avec l'objet de ce mémoire *Coucou c'est NAT* est issue d'un workshop avec Hortense Belhôte [Fig. 5] qui a eu lieu du 3 aux 7 février. Dans le cadre du workshop, nous avons travaillé collectivement sur le fonds d'archive de Nathalie Magnan aux Archives de la critique d'art à Rennes. Pour commencer, l'objectif a été de découvrir l'univers de Magnan dans son fonds d'archive. Pour mon projet, je me suis intéressé à la collection de cartes postale, où j'ai collecté des éléments graphiques que j'utilise plus tard. Par la suite, j'ai consulté les documents mis à disposition par les archives de la critique d'art., où j'ai collecté des éléments pour composer ce qui va être une carte postale à tamponner sur chaque stand de notre rendu au Frac Bretagne le 6 avril. La carte postale se compose d'une photographie en double de Magnan sur sa moto, avec le titre de la présentation du workshop « NOUVELLES AVENTURES TECHNO FESTIVES ». Tandis que sur le verso, on retrouve un faux timbre avec une image de fesses trouvées dans les archives de Magnan, ainsi que le titre de l'œuvre, et le nom de chaque stand pour que les visiteurs puissent tamponner sur chaque stand. Chaque tampon a été réalisé sur des plaques de lino avec des signatures de Magnan trouver dans un carnet consulté dans les archives. L'ensemble de mes travaux me permet de montrer l'intérêt de la carte postale dans le cadre de cette recherche.

Introduction

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.

Introduction *d'un monde en cartes postales : cultures en circulation* de Magali Nachtergaele & Anne Reverseau

Le mémoire porte sur les cartes postales d'artistes, à partir de quelques exemples dont je me sens proche. Pour éclairer l'intérêt que je porte aux cartes postales, il est important de faire un point historique sur l'objet qu'elle est et la manière dont elle est apparue dans notre société jusqu'à son utilisation par des artistes. D'abord apparue avec l'imagerie reproductible en 1869, à la demande d'un professeur d'économie politique de l'Académie militaire de Vienne-Neustadt qui avait quelques mois auparavant réclamé l'introduction d'un système de correspondance, la carte postale est instaurée légalement par le directeur des Postes autrichiennes au travers d'un décret. Cette carte postale représente l'ancêtre de la carte postale illustrée¹, vers les années 1874, dans les pays européens. La carte postale est donc initialement utilisée comme support d'un court message administratif.

En France, ce n'est qu'à partir des années 1870 que la carte postale apparaît lors de la guerre franco-prusse, considérée comme un support léger pour transmettre des messages transportés à l'aide d'un ballon. Ce n'est qu'à partir de la fin du 19^e siècle que les illustrations prennent une place plus importante dans ce support, avec l'impression en gravure reproduisant la Tour Eiffel par exemple éditée par le Figaro en 1899 pour son inauguration. Le verso de la carte postale reste réservé à l'adresse du destinataire, obligeant à écrire sur les illustrations. En 1871, l'Assemblée nationale débat pour l'adoption de la carte postale qui se fera au travers de la loi de finances du 20 décembre 1872². Dès le début, elle n'est pas perçue comme un moyen de correspondance bon marché, mais comme un objet de sociabilisation s'intégrant dans les cultures. À partir de

¹ Maïten Bouisset, *CARTE POSTALE*, *Encyclopædia Universalis*, URL : <https://www-universalis-edu-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/carte-postale> (page consultée le 4/01/2025).

² Magali Nachtergaele, Anne Reverseau, *Un monde en cartes postales cultures en circulation*, Marseille, Le mot et le reste, 2022.

1904, le règlement des envois internationaux est changé et permet d'écrire sur le dos de la carte, qui est partagé entre la correspondance et l'adresse du destinataire. À ce moment de l'histoire, la carte postale est avant tout vue comme un objet marchandise, une image-objet³. Cela la ramène à ses origines d'objet reproductible et à la surproduction dès les années 1904. On le remarque d'autant plus lors de la Première Guerre mondiale qui est un moment intense de production de carte utilisée pour appuyer des campagnes de propagande. Ainsi, avec l'affranchissement gratuit durant le conflit, permis grâce à la franchise militaire. On retrouve plus de 80 000 modèles différents de cartes postales éditées pour la communication des familles durant la guerre, dont une série mettant en scène les monuments parisiens, comme avec l'Arc de Triomphe volé par un ballon dirigeable **[Fig. 6]**.

La carte postale montre un intérêt pour le tourisme avec l'ouvrage de Jules Verne *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*⁴ publié en 1872. Quinze années après la publication, des tours du monde sont organisés comme avec celui de la journaliste Nellie Bly, qui réalise un Tour du monde en soixante-douze jours. Au même moment apparaît le phénomène propagé par la presse de « Tour du monde de carte postale » qui a comme but de faire un tour du monde en carte postale à notre place en lui faisant visiter plusieurs pays et être tamponnée tel un passeport **[Fig. 7]** :

« 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 ans⁵ ».

Des origines au surréalisme

Une des premières utilisations artistiques de la carte postale est permis grâce à la présence de l'illustration sur le support. L'arrivée de reproduction d'œuvres d'art sur les cartes postales, notamment à partir des années 1899 où apparaissent des revues spécialisées dont *La carte postale illustrée*. On retrouve particulièrement des cartes postées en 1901, issues du musée du Luxembourg avec une carte réalisée par la maison Berthaud Frères représentant *La Fille du Passeur d'Emile Adan* **[Fig. 8]** au format

³ Carole Boulbès. *De la carte à Dada : photomontages dans l'art postal international (1895-1925)*, Saint-Loup-de-Naud, Sandre, 2020.

⁴ Jules Verne, Alphonse de Neuville, Léon Benett, *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Librairie générale française, 2000.

⁵ *Bulletin de l'Imprimerie et de la librairie*, juillet 1888 p. 76.

9x14cm, standard pour l'époque et imprimé à l'encre en phototypie, un procédé de reproduction d'images par report du cliché négatif sur une plaque de verre recouverte d'une couche de gélatine bichromatée⁶.

On la retrouve également dans l'Art Nouveau au travers d'une série en analogie du *Salon des Cent*⁷ avec des cartes réalisées pour le journal *Cocorico* par Byrrh, Maurice Denis, Félix Vallotton, mais également une cinquantaine de cartes éditées pour un gala au Casino de Paris en 1904.

Très vite, les cartes postales intéressent les artistes d'avant-gardes qui, pour sortir de l'académisme, réalisent des cartes postales dans lesquelles on retrouve l'atelier *Wiener Werkstätte* fondé en 1903 par Josef Hoffmann, Koloman Moser et Fritz Waerndorfer. Formant une association d'artiste, l'atelier a comme but de faire un art utilitaire alliant forme et fonction. De 1907 à 1910, l'association édite plus d'un millier de cartes postales comme *Joseph Hoffmann* pour *WW 67* [Fig. 9]. Les cartes postales de la série sont composées de deux aspects : initialement, la chronologie de la numérotation suivant l'histoire du groupe d'artistes liés à la vie culturelle viennoise, de plus des illustrations classiques de carte postale : des cartes de vœux, illustrations de paysages et motifs décoratifs⁸.

La carte postale est également présente dans la poésie avec Guillaume Apollinaire, qui utilise la carte postale pour sa poésie et s'en sert pour produire de courts textes. Apollinaire utilise les contraintes de la carte postale avec le message court et descriptif. Il se révèle ainsi une forme double de la carte postale composée d'un recto et d'un verso qui ouvre la voie de la poésie visuelle⁹. On distingue aussi des cartes postales réalisées pour des expositions faisant partie d'ensemble de cartons d'invitation comme avec Vassily Kandinsky pour l'exposition du Bauhaus en 1923 à Weimar [Fig. 10].

La carte fantaisie regroupant un nombre varié de styles apparaît dans les années 1898 pour fêter le Nouvel An et Pâques présentée comme un poisson d'avril favorisé par les

⁶ Carole Boulbès. *De la carte à Dada : photomontages dans l'art postal international (1895-1925)*, op. cit., p.32.

⁷ « Le Salon des Cent (dit aussi « Salon des 100 » ou « Salon de La Plume ») est un salon d'exposition d'art français imaginé par Léon Deschamps, lancé à Paris en février 1894 dans le hall de la revue La Plume. » Salon des Cent. (2023, novembre 4). *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. URL:http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Salon_des_Cent&oldid=209328764, (page consultée le 14/01/2025).

⁸ Marc, Lefebvre, « Les cartes postales des ateliers Viennois (Wiener Werkstätte), 2002, URL : <https://www.lesimagesdemarc.paris/artWW.pdf> (page consulté le 08/01/2025)

⁹ Magali Nachtergaele, Anne Reverseau, *Un monde en cartes postales cultures en circulation*, op. cit., p.71.

différents modèles allant des illustrations humoristiques, ou caricatures, au collage. Dans les années suivant l'expansion des revues spécialisées, expositions et études portant sur la carte postale, la photographie et le photomontage se multiplient, ce qui permet de contribuer à la reconnaissance du format de la carte postale au même titre d'œuvre. C'est le cas d'Hannah Höch, qui précise lors d'un entretien avec Suzanne Pagé, l'importance pour elle de certains montages comme *Ik heb mijn liefde verpand* en 1923 en faisant référence aux cartes fantaisie :

« J'aimerais ici dire, tout d'abord, quelques mots sur les précurseurs de nos photomontages actuels. Je connaissais déjà cette technique, en tant qu'enfant. Il y avait, par exemple, ces cartes postales humoristiques, qui représentaient des situations comiques, réalisées en collant ensemble des parties de photos. Un couple de jeunes mariés par exemple, confrontés aux joies et aux peines de la vie commune à venir, ou autres situations similaires...¹⁰ ».

Ce que dit Hannah Höch permet de comprendre l'origine de ses cartes postales, telles que *Portrait d'une femme avec des ornements de plumes collés* réalisée en 1923, et de refléter l'importance qu'ont eu les cartes fantaisie. L'artiste est reconnue pour ses photomontages parties intégrantes des cartes, comme d'autres artistes. On retrouve aussi, dans le club Dada fondé par Raoul Hausmann des cartes postales de correspondance entre les artistes, comme une carte **[Fig. 11]** envoyée à Theo Van Doesburg en 1921, ou la même année une autre à Tristan Tzara **[Fig. 12]**. Ces deux cas illustrent l'importance du photomontage qui a été l'outil menant les artistes dada à l'utiliser dans leur carte postale, que ce soit comme œuvre ou comme correspondance.

Ensuite, on retrouve dans le surréalisme l'utilisation de la carte postale en lien avec des poèmes datant de 1925, de Paul Nougé paru dans son ouvrage *L'Expérience continue*¹¹ en 1966, contient une série consacrée à la carte postale, commençant par un court texte : « Que l'on veuille imaginer une petite collection sans malice. Et, s'en servir. Ces cartes conviennent à tous à nos ennemis, à nos amis. On le sait, il n'y a plus d'indifférents¹² ». Cela établit un lien important avec la sortie *du Manifeste du surréalisme* par André Breton. Le poète insiste sur la carte postale et la maniabilité qu'elle permet et son usage populaire¹³. Breton joue un rôle important dans la carte postale surréaliste avec *Poème-Objet en 1937* **[Fig. 13]**, un tirage 9x14cm avec un poème et une image. La collection est aussi importante pour la période qui a influencé dans la pratique des surréalistes

¹⁰ Hannah Höch, cat. exp., Paris, ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris 1976, p 31, citation issue de Carole, Boulbès, *De la carte à Dada : photomontages dans l'art postal international*, op. cit., p. 238.

¹¹ Paul, Nougé, *L'expérience continue*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1966.

¹² *Ibid.*

¹³ Pierre, Taminiaux, *Esthétiques radicales Actualité des avant-gardes*, Paris, Hermann, 2021, p. 33-50.

avec la carte fantaisie. Dans d'autres exemples comme celui de Max Ernst, on distingue sous forme de collage une carte postale avec *L'aigle (s.d.)* [Fig. 14] qu'on retrouve dans la collection de Paul Éluard, collectionneur important de carte postale, et pour Éluard c'est un prétexte à un montage poétique¹⁴.

De 1929 à 1932, il va collectionner un nombre important de cartes postales qui vont former six albums [Fig. 15] organisés par thématique : « Les Fleurs », « Les Femmes », « L'Amour » et « Scories », et ces albums donnant un condensé de l'image surréaliste.

Mail Art, 1960

Le terme Mail Art est apparu dans les années 1960 avec la création de la New York Correspondence School of Art par Ray Johnson en 1962. À la suite de ce que Jean-Marc Poinot appelle « un ébranlement des structures de l'œuvre d'art¹⁵ », on observe l'apparition de ce qui deviendra le groupe Fluxus intégrant l'envoi dans leur pratique, en la mêlant par la suite à l'événement. Présenté sous la forme d'évènement postal mettant en cause les modalités de fonctionnement de la poste. Nam June Paik réalise, par exemple, un concert postal dont le rythme est mené par le temps d'acheminement, faisant ainsi que le temps du concert est celui du temps d'envoi. Par la suite, il utilise de nouveau le temps d'acheminement avec une œuvre où il envoie des télégrammes la nuit en souhaitant la bonne nuit à son destinataire. Cette première apparition de l'utilisation de la poste coïncide avec l'apparition du mouvement du Mail Art en 1962, créé par Ray Johnson. Il prend son origine par la volonté de Johnson d'utiliser les voies de communication populaire pour diffuser l'art. Johnson utilise aussi les envois postaux dans ses œuvres comme avec *Nov 27*, une enveloppe contenant des morceaux de collages découpés et troués envoyés à des artistes en lien avec la New York Correspondance School of Art. Johnson invite des amis, artistes à inscrire le Mail Art dans leur pratique pour communiquer, ce qui renforce l'usage de la carte dans les pratiques Fluxus. Par exemple, Robert Filliou réalise *Suspense poème* en 1961, qui est une souscription de poème proposé à des collectionneurs et amateurs, envoyés par l'artiste. Cela nous fait comprendre le terme Mail Art, qui est l'utilisation de l'envoi comme support d'œuvre que les artistes cités précédemment ont intégré dans leur pratique.

Le retour à l'objet est l'un des points importants dans le Mail Art et Marcel Broodthaers le montre au travers de *Chère petite sœur* [Fig. 16] en 1972, à partir d'une carte postale trouvée. Il réalise un film de quatre minutes en alternant recto verso, partageant ainsi le

¹⁴ Maïten, Bouisset « CARTE POSTALE », *op. cit.*

¹⁵ Fonds Jean-Marc Poinot, ACA, Rennes.

double jeu de la carte avec le texte au recto et la contrainte postale au verso. L'utilisation d'œuvre comme carton d'invitation et en particulier la carte postale et l'envoi postal est particulièrement présent à cette période. Jean Le Gac et Christian Boltanski collaborent pour l'œuvre *Lieu 1, Lieu 2, Lieu 3, Lieu 4*, 1969 envoi des invitations à des promenades dans de divers lieux dans Paris, qui envoie les lecteurs dans des lieux vides et les artistes absents.

L'envoi d'objet est une pratique courante chez les artistes du Mail Art comme avec Ben Vautier qui effectue des envois postaux d'objet de Fluxus aux artistes de la New York Correspondance School of Art. Son œuvre *Le choix du facteur* [Fig. 17] réalisée en 1965 qui est une carte postale à l'apparence d'une carte classique, mais a un double sens : l'adresse du destinataire écrite par l'auteur de l'envoi, et l'artiste laisse le choix de la réelle destination par le facteur. Vautier archive dans un cahier les destinataires et de ce qu'il leur expédie¹⁶. En 1968, Ken Friedman réalise *La chaussure pour vous*, une chaussure qui a traversé six fois l'Amérique en parcourant 50 000 miles aux pieds de Ken Friedman en passant dans les salles Flux à NYC, Fluxwest à San Diego, Fluxkolhoz à NY, Fluxhouse à SF, et il précise que la chaussure appartient désormais au destinataire lors de l'envoi de celle-ci. Il utilise également la boîte de sardines comme œuvres *Boîte de sardines contenant dix morceaux de papiers collés à l'intérieur*.

Le Mail Art est particulièrement marqué par la section envoi de la Biennale de Paris en 1971, avec comme commissaire Jean-Marc Poinot qui a comme objectif de montrer l'importance de la communication à distance dans l'art et sa croissance dans les pratiques des artistes qui est encore méconnue. Ce qui a mené à la réalisation du livre *Mail Art, communication à distance, concept* paru en 1971 à la suite de la manifestation. Au travers de l'exposition, on retrouve des artistes tels que Ken Friedman cité précédemment qui a envoyé plusieurs objets comme la chaussure pour vous, mais également *Icon is a can* réalisé 1971, une boîte de conserve ouverte contenant un ticket de parking et un clou recouvert de colle. Jean Le Gac est également présent avec l'envoi de l'œuvre « Vue 1, vue 2 » datant de 1970. On retrouve On Kawara, *I Got Up* [Fig. 18]. Du 10 mai 1968 et le 17 septembre 1979, il envoie quotidiennement une carte postale attestant du lieu où il se trouve alors. Au dos de chaque carte, il a tamponné les mots "I GOT UP AT", puis de l'heure à laquelle il s'est levé ce jour-là. La date, le nom et l'adresse de l'expéditeur et du destinataire sont également tamponnés sur la carte. On Kawara réutilise un moyen de communication dans une autre œuvre, *I Am Still Alive* [Fig. 19], qui emprunte la forme du télégramme pour la question du temps. Il donne d'abord une

¹⁶Jean-Marc Poinot, *Mail Art, Communication à Distance, Concept*, Paris, CEDIC, 1971.

réponse à une question qui n'a jamais été posée, mais le rapport au temps, du moment de l'envoi et de la réception où l'artiste ne serait plus vivant, comme les cartes postales de voyage que l'on envoie de son lieu de vacances, où l'on n'est plus là au moment de la réception par le destinataire.

Problématisation

L'histoire de la carte postale dans l'art contemporain montre une évolution des usages du support à travers les différentes pratiques artistiques. C'est dans ma recherche théorique que le néologisme une esthétique *cartepostalesque* est apparu à la suite de mes lectures : Magali Nachtergaele et Anne Reverseau un *monde en cartes postales* publié en 2022, l'article d'Henri Guette La carte postale ou l'art suprême du cliché¹⁷ publié en 2019 dans *Beaux-Arts Magazine*, l'article de Marie Boivent, Stratégies de retournement dans les cartes postales topographiques d'artistes¹⁸, publié en 2023. Cette question d'esthétique *cartepostalesque* fait écho à la note de lecture de *Postcards : Ephemeral Histories of Modernity* par Anne McCauley¹⁹, traitant des enjeux esthétiques, littéraires et culturels de la carte postale. Cette citation attire particulièrement mon attention :

« David Prochaska et Jordana Mendelson nous ont offert un précieux recueil de quatorze essais divers visant à comprendre pourquoi les cartes postales ont connu un succès phénoménal entre 1890 et 1920 et pourquoi, pour diverses raisons, elles ont été repensées et appréciées par de nombreux artistes modernes presque dès leur création. En un sens, leur tâche est presque aussi impossible que d'écrire une histoire du livre ou de la peinture de chevalet, car le contenu et les fonctions sociales de cet objet d'étude matériel ne sont façonnés que dans une mesure limitée par ses propriétés nécessaires (être envoyé par la poste et être une "carte" plutôt qu'un colis ou une image sous enveloppe). Ce que les éditeurs omettent de considérer dans leur introduction, c'est s'il est judicieux, en effet, de laisser le service postal définir les paramètres de leur étude ; autrement dit, tous les types de cartes postales doivent-ils être traités ensemble, quels que soient leur mode de production et leur destination finale (postées et jetées, jamais postées et mises en album, postées et conservées par le destinataire) ? Quelle est la différence entre un portrait ferrotypique d'un soldat de l'Union, pris dans les années 1860 et envoyé dans une enveloppe à une amoureuse du Massachusetts, et un portrait réalisé par un photographe itinérant et imprimé sur du papier commercial de la taille d'une

¹⁷ Henri Guette, « La carte postale ou l'art suprême du cliché », *BeauxArts Magazines*, 4 juillet 2019, URL : [https://www.beauxarts.com/expos/la-carte-postale-ou-lart-supreme-du-cliche/#:~:text=L%27artiste%20contemporaine%20Katia%20Kameli,%C3%A0%20des%20photos%20de%20famille,\(page%20consult%C3%A9e%20le%2017%2F11%2F2024\).](https://www.beauxarts.com/expos/la-carte-postale-ou-lart-supreme-du-cliche/#:~:text=L%27artiste%20contemporaine%20Katia%20Kameli,%C3%A0%20des%20photos%20de%20famille,(page%20consult%C3%A9e%20le%2017%2F11%2F2024).)

¹⁸ Marie Boivent, « Stratégies de retournement dans les cartes postales topographiques d'artistes », *Focales*, 2023, URL : <http://journals.openedition.org/focales/2654>, (page consultée le 17 novembre 2024).

¹⁹ Anne McCauley, *Reviews Book* : « Postcards : Ephemeral Histories of Modernity », *Visual Resources*, 2011, vol. 27, 2011, p267-268.

carte postale, lui aussi envoyé par courrier à un proche, ou entre une photographie reproduite photomécaniquement sur du papier de la taille d'une carte postale, puis réimprimée dans les pages d'un magazine de voyage ? Quelle est l'importance du format et du fait que l'image ait été envoyée par courrier pour sa portée idéologique ? Ne pas théoriser dans quelle mesure le "médium" fait partie du message est une occasion manquée pour les rédacteurs²⁰ ».

Et, particulièrement « Quelle est l'importance du format et du fait que l'image ait été envoyée par courrier pour sa portée idéologique ? ». Ces interrogations de McCauley par rapport à la pensée de David Prochaska et Jordana Mendelson reflète l'évolution de l'utilisation de la carte postale et ce qu'elle représente dans le champ contemporain. L'objet de ce mémoire va être de rendre compte l'évolution des usages de la carte postale dans l'histoire de l'art, de la biennale de Paris en 1971 à aujourd'hui au travers des collections du Frac Bretagne ainsi que celle des Fonds Patrimoniaux des Archives de la critique d'art et d'une sélection d'œuvres issue de mes lectures représentant l'esthétique *cartepostalesque* : Adriano Bonari, Alessandro Filippini, Alfio Fiorentino, Alex Torrid Zone Igloo, Alena Laufrova, Alben Nisio Fonseca, Amador de Carvalho Perez, Bruno Chiarlone, Claudia, Eric Watier, Fernanda Fedi, Hetty Huisman, Liliana Artoni, Janos Kmetty, Klaus Staeck, Klaus Groh, K.S, Pierre-Jean Giloux, Ulises Carrión, Valérie Mréjen, sans nom. Il s'agira de comprendre les usages de la carte postale comme documentation, archive, d'une expérience ou d'un projet, mais également comme objet d'expérimentation de l'imaginaire.

Dans ma première partie, je définis ce que représente la carte postale d'artiste au travers d'articles, d'ouvrage et d'une exposition qui a donné lieu à un ouvrage et un article, et le déroulement de ma méthodologie de recherche au travers des collections du Frac Bretagne et des Archives de la critique d'art avec le fonds Jean-Marc Poinot. Puis, dans la seconde partie, j'analyse les œuvres des artistes de mon corpus citée précédemment au travers de deux points : la carte postale comme documentation, archive, d'une expérience ou d'un projet et de la carte postale comme objet d'expérimentation de l'imaginaire, fiction.

²⁰ Anne McCauley, Reviews Book : «Postcards : Ephemeral Histories of Modernity», *Visual Resources*, 2011, vol. 27, 2011, p.267-268, traduction de Thibault Louise.

Partie 1 - Définition, répertoire de la carte postale dans les collections rennaises

À partir d'articles et d'ouvrages, je vais définir dans la première sous-partie ce que représente la carte postale dans le champ contemporain et permettre la compréhension des œuvres contemporaines de mon corpus. Pour cela, j'analyse et je compare les points communs de l'article d'Henri Guette « La carte postale ou l'art suprême du cliché²¹», publié en 2019 dans *Beaux-Arts Magazine*, l'article de Marie Boivent « Stratégies de retournement dans les cartes postales topographiques d'artistes²² » publié en 2023, l'ouvrage *Un monde en cartes postales : cultures en circulation*²³, publié en 2022 par Nachtergaele et Reverseau et « Théorie de la carte postale » de Sébastien Lapaque²⁴. L'article de Guette et l'ouvrage de Nachtergaele et Reverseau utilisés pour définir la carte postale d'artiste portant sur l'exposition : « Nouvelles d'un monde rêvé » dirigée par Magali Nachtergaele et Anne Reverseau, avec 25 artistes et de documents historiques représentant la carte postale dans son ensemble. Les analyses des articles et ouvrages nous permettent de comprendre les cartes postales grâce à la description faite, mais d'autre détail comme celui de l'envoi n'est pas traité. C'est pour cela que je complète ma recherche dans une seconde partie sur la méthodologie de ma recherche au travers des collections du Frac Bretagne ainsi que celle des Fonds Patrimoniaux des Archives de la critique d'art. J'analyse les résultats de ma recherche dans ce qu'elle m'apporte en termes de représentation de la carte postale, de leurs statuts d'œuvre au sein des collections rennaises.

²¹ Henri Guette, « La carte postale ou l'art suprême du cliché », *art cit.*

²² Marie Boivent, « Stratégies de retournement dans les cartes postales topographiques d'artistes », *art. cit.*

²³ Magali Nachtergaele., Anne, Reverseau . *Un monde en cartes postales cultures en circulation. op.cit.*

²⁴ Sébastien Lapaque, *Théorie de la carte postale*, Arles, Actes Sud, 2014.

1 - Définir la carte postale : Paysage, Bonheur, texte-image, recto-verso

Dans l'introduction, j'ai résumé l'origine historique de la carte postale jusqu'à son évolution artistique au travers du Mail Art. Il s'agit désormais de comprendre les éléments qui la définissent en tant qu'objet pour les artistes au travers d'une sélection d'articles et d'ouvrages.

Paysage dans la carte postale

Boivent évoque le sujet du cadrage utilisé par les sociétés d'édition avec comme exemple la série *La Vedette et les autres*²⁵ d'Edmund Kuppel, éditée en 1994 [Fig. 20]. Cette série comprend quinze cartes postales en noir et blanc, qui présentent un paysage urbain tout à fait classique, et peuvent être agencées pour former un puzzle donnant à voir une vue élargie de Paris. Celle-ci renvoie la ville dans son ensemble et non aux lieux individuels qui la composent. Elle renvoie ainsi la ville à une vision construite culturellement comme le souligne Boivent : « Apparaît comme une manière de nuancer la réalité parallèle construite et véhiculée par l'industrie des cartes postales²⁶ ». Kuppel est un photographe qui a l'habitude de révéler le décor grâce à des dispositifs photographiques pour les conditions techniques de la photographie comme il le montre dans son œuvre *Place des Victoires* réalisé en 1977 [Fig. 21], dans *La Vedette et les autres* édifie ainsi une ville fictive et vivante que les touristes ne connaissent pas, car dénuée de vie dans la carte de couleur. Edmund Kuppel montre que les décors cachés est un autre aspect que les artistes explorent aussi à travers les cartes postales, l'article d'Henri Guette aborde le sujet par la symbolique sociale au travers du tourisme de masse avec les photographes Stephen Shore et Martin Parr qui explorent ces thématiques lors de l'exposition « Cartes postales. Nouvelles d'un monde rêvé ». Tandis que dans l'ouvrage dédié à l'exposition, Nachtergaele et Reverseau introduisent le sujet en tant qu'image-objet en la mettant en lien avec la pensée d'Yves Citton que l'objet est pensé comme un geste avec l'idée de « dynamique propulsive et contagieuse²⁷ », une idée qui est importante pour l'objet qu'est

²⁵ Edmund Kuppel, *La Vedette et les autres*, [étui de 16 cartes postales], Bretigny-sur-Orge, Espace Jules Verne, 1994.

²⁶ Marie Boivent, « Stratégies de retournement dans les cartes postales topographiques d'artistes », *art. cit.*

²⁷ Magali Nachtergaele, Anne Reverseau, *Un monde en cartes postales cultures en circulation*, *op. cit.* p, 10.

la carte postale permis grâce à sa fonction. L'idée est illustrée avec Orio Vilanova qui travaille sur les paradoxes inhérents à la culture de masse et particulièrement à partir de cartes postales, il explique que ses gestes sont programmés par l'objet :

« 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 space 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. 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 questions²⁸ ».

Pour l'artiste le format 10x15cm ou 9x13cm, incite à la prise en main de l'objet et à jouer avec. La carte postale est présentée par la suite comme un objet d'histoire de la culture visuelle qui traverse les frontières. Cela nous ramène à la question de diffusion de masse qui est une des fonctions de la carte postale telles que produites des sociétés d'éditions cherchent à mettre en valeur un paysage. De ce fait, la carte postale n'a pas que le rôle des expériences individuelles, mais aussi de représentations du monde en imposant un point de vue au travers d'images génériques, produit industriellement, qui invite les personnes à les utiliser comme témoignage social d'un voyage. Cette symbolique du trophée « est décrite 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 rendu²⁹ », décrit aussi comme un acte qui témoigne ainsi d'une appropriation d'un petit morceau de monde. Ce qui pourrait mener à penser à une symbolique comme introduit précédemment.

Un autre questionnement se pose autour du paysage utilisé par les sociétés d'éditions et que l'on retrouve dans l'article de Boivent, avec comme exemple Joan Rabascall qui travaille essentiellement sur des images des mass-médias en créant une critique que les messages de ces médias imposent au travers des images. Boivent l'introduit avec *Costa Brava* qu'il réalise en 1982 [Fig. 22], la série comporte douze cartes postales imagées à partir de paysages retranscrits en six langues. Sur chacune, une impression monochrome violet permet un effet daté et une vision tronquée de la réalité à la manière des cartes postales traditionnelles, tout en restant à contre-pied de ce modèle en donnant à voir un parking encombré par de nombreuses remorques, une casse automobile, une décharge sauvage, une boutique de souvenirs ou encore des panneaux publicitaires.

²⁸ *Ibid.* p. 158. Extrait issu d'un entretien publié dans *Place*, n° 2, janvier 2020, [en ligne] dans Magali Nachtergael, Anne Reverseau, *Un monde en cartes postales cultures en circulation*.

²⁹ *Ibid.*, p. 11.

Rabascall introduit une dimension temporelle avec la publication d'une nouvelle version trente ans après la première et qui représente les mêmes paysages.

Les artistes prennent à contrario les stratégies des sociétés d'édition comme Régis Perray avec sa série *Les Benches* de 2005 à 2010 [Fig. 23], qui donne à voir des benches remplies d'objets cassés et abandonnés dans la rue. Il détourne ainsi les codes commerciaux de la carte postale en montrant la dimension non emblématique d'une ville et le temporaire, ce que les touristes ne retrouveront pas à l'identique. Marie Boivent établit également un lien entre la démarche de Joan Rabascall et celles de Michael Asher pour son projet lors de son exposition³⁰, au Consortium de Dijon en 1991 [Fig. 24], ce projet comprend trois parties : a - une installation, b – un catalogue, c – des cartes postales. Le projet de Michael Asher se concentre sur un élément qui n'est pas visible dans le paysage touristique dijonnais et représente pour lui des limites du tourisme. Ainsi il se concentre sur le système de chauffage, en particulier sa partie qui diffuse la chaleur dans les grilles et radiateurs de dix-sept monuments historiques dijonnais. Pour cela, il représente dans l'espace d'exposition chaque chaudière par des vues en coupe. Michael Asher accorde une importance au documentaire dans son projet par les détails donnés pour le réaliser ainsi que sur le recto de la carte postale : « 1. Il faudrait que la photographie du recto ait un caractère documentaire et contienne autant d'informations que possible sur la chaudière et sur son environnement immédiat. Il n'est pas nécessaire que la photographie représente l'appareil sous le même angle que sur le dessin³¹ ». Asher accorde également une importance à la dimension d'attrayant de la carte postale avec le choix entre noir et blanc ou en couleur : « 3. Je souhaiterais que l'on accorde une grande importance à la production. [...] Je ne sais pas jusqu'à quel point la couleur d'une chaudière peut être attrayante, mais j'aimerais que l'on essaie de ne pas la dénaturer³² ».

Dans la suite de son article, Boivent aborde le sujet des images génériques dans le paysage de la carte postale moderne dans laquelle on retrouve deux familles : les images de paysages et d'édifices illustres que nous n'avons plus besoin de regarder et où la légende devient superflue ; des visuels de sites moins connus où la légende joue un rôle important, car elle permet de justifier l'acquisition de la carte. Stephen Shore s'empare du sujet en 1971 dans sa série *Greetings from Amarillo : Tall in Texas* [Fig. 25], a ainsi pris la forme de dix cartes postales, dont la moitié des sujets photographiques sont

³⁰ Michael Asher, *Proposition de projet pour Dijon*, 1991, Le Consortium, lien : <https://www.leconsortium.fr/fr/michael-asher> (page consultée le 23/03 /2025).

³¹ Citation issue proposition de projet pour Dijon de Michael Asher, lien : <https://www.leconsortium.fr/fr/michael-asher> (page consultée le 23/03 /2025).

³² *Ibid.*

typiques et l'autre moitié, des vues plus locales et atypiques. L'artiste choisit de ne pas de mentionner le nom de la ville sur les cartes, ce qui leur permet d'être assez génériques et d'être distribuées n'importe où dans le pays. Cela pourrait amener à penser qu'une carte postale dont l'image ne permet pas d'identifier une localité ne remplit pas sa fonction et que, par conséquent, la légende contribue à justifier l'existence de la carte postale en tant qu'objet. Dans l'article d'Henri Guette, avec comme exemple une source différente des images de l'industrie touristique avec Roc Herm qui expérimente le format de la carte postale dans son œuvre *Postcard from home* en 2019 [Fig. 26], en utilisant des images provenant du jeu en ligne *Second Life* pour questionner l'image utilisée au travers de la question « de l'exotisme et nous faire douter des paysages réels³³ ».

Bonheur

Le rapport à l'imaginaire est présent dans le travail de certains artistes comme dans l'exposition « *Cartes postales Nouvelles d'un monde rêvé* », avec le travail d'Oriol Vilanova mis en lien avec Georges Perec.

« 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 vous³⁴ ».

C'est l'exemple choisi par Géraldine Sfez et Sarah Troche dans l'ouvrage dédié à l'exposition illustrant les deux cent quarante-trois messages écrits par Perec au dos de cartes postales imaginaires³⁵. Ce texte s'inscrit dans un message de banalité du bonheur qu'on retrouve au recto des cartes postales, un cadre idéal pour un message de bonheur. Matérialiser au travers de son format, il est investi par l'imagerie touristique de la carte postale par les images se suffisent à elle-même en formant un imaginaire collectif pour promouvoir un lieu. Des artistes vont y voir un intérêt au travers de l'aspect imaginaire de ces cartes postales comme Oriol Vilanova.

Aucune des cartes de Perec ne présente de recto. La présence des textes se suffit à elle-même pour la formation de l'imaginaire collectif des cartes touristiques habituellement effectué par la présence de l'image, Perec le fait grâce au mot utilisé. Ce

³³ Henri, Guette, « La carte postale ou l'art suprême du cliché », *BeauxArts Magazines*, *op. cit.*

³⁴ Magali Nachtergaele, Anne Reverseau, *Un monde en cartes postales cultures en circulation*, *op. cit.*, p. 159.

³⁵ *Ibid.* Ces 243 cartes postales en couleur sont parues initialement dans la revue *Le fou*, n°8, octobre 1978, p.11-26. Nous nous référons ici à l'édition présentée dans Georges Perec, *L'Infradinaire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1989, p.33-67.

dernier travaille à partir de listes qui mentionnent un lieu géographique, une considération, une satisfaction, une mention particulière et une salutation. Chacune des phrases est assemblée grâce à une formule mathématique. Il cartographie les lieux communs du bonheur grâce aux figures type de la société de consommation des années 1960. Cela permet de comprendre le titre « En couleurs véritables ³⁶ », dont les textes exposent l'artificialité des cartes et de leur esthétique « paysage de carte postale ³⁷. »

On retrouve également l'importance de l'écriture dans « Théorie de la carte postale ³⁸ » de Sébastien Lapaque, et l'importance des mots qu'il écrit à partir des souvenirs qu'on a égarer, le but de la carte postale est de permettre à chacun de le découvrir.

On ne retrouve le bonheur de chez Perec dans la pensée de Lapaque sous la forme de la beauté qu'il caractérise comme jolis mots de tous les jours. On retrouve aussi l'importance des mots qui se suffisent à eux même pour décrire un idéal du bonheur.

« Joie
Rêve
Soleil
Lumière
Souvenir ³⁹ »

C'est le mot utilisé à la suite d'un autre il souligne la capacité à produire de la poésie automatique. En parlant de théorie de la carte postale, Lapaque désigne une manière de réaliser un protocole pour une thérapie du bonheur caractérisé pour lui par le plaisir des retrouvailles avec une chose démodée qui est d'écrire une carte postale. Ainsi, il définit un protocole expérimental qui consiste à aller à l'hippodrome de Longchamp : acheter une carte postale, acheter un timbre et utiliser le stylo qui sert à parier pour démontrer les souplesses de l'exercice et la modalité de son budget pour écrire sa carte postale en finissant son paragraphe par : « D'où le bonheur d'écrire des cartes postales à l'heure des forfaits téléphoniques ruinant le consommateur⁴⁰ ».

Au travers de sa théorie, il reflète aussi la banalité des mots qui illustrent les cartes postales, rappelant la banalité du geste décrite chez Perec. Cet idéal du bonheur est décrit au travers du paysage idéalisé des cartes postales touristiques.

« 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 la carte postale, qui est

³⁶ *Ibid.*, p.159.

³⁷ *Ibid.*, p. 161.

³⁸ Sébastien Lapaque, *Théorie de la carte postale*, op. cit.

³⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

implicitement convoquée par le texte de Perec ⁴¹. » On observe l'idéalisation au travers des couleurs mise en valeur par leur ton lumineux, à la manière des cartes postales de l'éditeur John Hinde **[Fig. 27]**, compose ses cartes comme un tableau en plaçant des éléments en premier plan, des effets de couleur, des objets si besoin. Cela crée un paysage artificiel conforme à l'attente des sociétés d'éditions adoptant « l'esthétique carte postale ⁴². » Le travail d'Oriol Vilanova est mis en lien dans l'article avec cette esthétique carte postale dans son œuvre *Sunsets from...* en 2012 **[Fig. 28]**, une installation avec un nombre important de cartes postales. La quantité permet d'observer l'uniformisation de la carte postale avec des photographies clichés avec des couchers de soleil, un paysage idéal des vacances. Sfez et Troche nous apprennent que l'on retrouve ce rapport au lieu commun du bonheur dans le travail d'Annette Messenger dans *Le Bonheur illustré* en 1979 **[Fig. 29]**, une série de dessins qui représente des cartes postales et brochures touristiques avec un coucher de soleil comme représenté chez Vilanova. Sfez et Troche parle de l'oubli de mention géographique dans son œuvre des cartes postales au titre *from ...* ³³ qui renvoie au monde idéalisé par la carte postale sans lieu définis mais seulement par le coucher de soleil. Pour l'artiste l'association de tous ces clichés n'ont pas comme but de produire un énième cliché de coucher de soleil, mais illustre un cauchemar au départ est un bonheur, décrit comme le « paradis⁴³ » dans sa parole pour beaucoup se transforme en banalité.

Imaginaire et archive

Boivent évoque également dans son article le rapport de la carte postale à l'imaginaire qui conduit les artistes à retoucher les images, la ramenant à ses origines quand elle était utilisée par les sociétés d'édition⁴⁴. Ainsi les artistes jouent avec la manipulation d'image et vont jouer avec. C'est Raphael Boccanfuso qui s'empare du sujet de la retouche en 2001 avec la série *Sans titre* **[Fig. 30]**, prenant la forme de treize cartes postales. Boccanfuso brouille le sujet principal de l'image, un lieu touristique célèbre, et fait de même avec le titre en le nommant « Sans titre ». On distingue une méthode similaire chez Lourdes Castro avec *Contour de Notre-Dame* en 1974 **[Fig. 31]**, où l'artiste découpe la forme de Notre-Dame de Paris. Dans les deux cas, les artistes invisibilisent le sujet, mais la célébrité du lieu fait qu'il est inutile de se référer à la légende et d'avoir

⁴¹ Magali Nachtergaele, Anne Reverseau, *Un monde en cartes postales cultures en circulation*, op. cit., p.161.

⁴² *Ibid.*, p.13.

⁴³ *Ibid.*, p.163.

⁴⁴ Marie Boivent, « Stratégies de retournement dans les cartes postales topographiques d'artistes », op. cit.

l'image non modifiée. La série renvoie à une autre question qui est celle du droit à l'image et à la propriété comme dans le cas de Notre-Dame ne prend pas en compte son statut d'édifice ancien et qu'il ne reproduit pas directement. Un autre exemple cité est l'œuvre d'Aleksandra Mir, *Venezia* à l'occasion de la Biennale de Venise en 2009 [Fig. 32], matérialisée par une centaine de cartes postales différentes et distribuées lors de la manifestation. Dans son œuvre, l'artiste montre les conventions graphiques de la carte postale : choix typographiques, montages multi-vues... créant ainsi une carte postale conforme à son image populaire. Cependant, aucune des vues ne représente Venise, la carte postale garde un élément des vues de Venise qui est l'eau. Mir nous donne à voir des rivières, fontaines, ports de plaisance. Le caractère fictionnel des cartes postales permis grâce au convention graphique de la carte postale et de l'élément iconique de Venise permet de créer un trouble chez le spectateur.

Le travail des artistes avec les cartes postales est souvent révélateur d'enjeux politiques, comme Boivent l'observe dans le travail de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige avec leur projet *Wonder Beirut* entre 1997 et 2006 [Fig. 33]. Le duo établit un constat que les cartes de Beyrouth sont restées avec la même vue normalisée sur les présentoirs des revendeurs depuis plus de trente ans, alors que le paysage a changé par la guerre civile qui a détruit de nombreux bâtiments. Les artistes ont alors réalisé des images modifiées, sous couvert d'une fiction revendiquée comme la plus représentative de la réalité. Pour contrer le phénomène des cartes postales ne reflétant pas la réalité le duo distribue gratuitement les cartes postales pour être envoyées. Boivent cite l'article de François Cusset⁴⁵, pour souligner l'importance des enjeux politiques aux vues anachroniques transmises par les cartes postales. Il prend comme exemple les cartes de Palm Deira à Dubaï qui ne montre plus une carte postale au futur mais une réalité actuelle voir à rebours⁴⁶. Ici il n'est plus question de projet artistique, mais de projet politique « [la doctrine officielle] substitue la construction ostentatoire du futur [ou la supposée grandeur et dignité du passé, pourrait-on ajouter] à la gestion politique du présent ⁴⁷. ». Cusset parle ici de gestion politique du présent pour parler des forces politiques et commerciales qui souhaitent diffuser leur projection.

L'aspect archive, historique de la carte postale est un des axes importants qu'on retrouve au travers des articles et ouvrages de notre corpus. Chez Guette on la retrouve avec Katia Kameli, artiste également présente dans l'ouvrage de Nachtergaele et Reverseau. Son

⁴⁵ François Cusset, « *Questions pour un retour de Dubaï* », dans Mike Davis, *Le Stade Dubaï du capitalisme*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

⁴⁶ *Ibid.*, p.76.

⁴⁷ *Ibid.*, p.78.

travail consiste à la combinaison de photographie, vidéo et installations dans le but de réactiver l'histoire et la mémoire individuelles, particulièrement celle de l'Algérie dont elle est originaire. Sa série *Soyez les bienvenus* réalisée en 2018 [Fig. 34], regroupe dix images de cartes postales issues d'un kiosque d'Alger. Chacun des clichés montre l'époque coloniale avec des bâtiments emblématiques, des statues, portrait et paysages formant une mosaïque. Elle a également réalisé en lien avec ses images quatre animations où elle a recouvert un manuel d'histoire dans *Mon manuel d'histoire* en 2018 [Fig. 35] présenté de deux façons, l'une statique comme un monument et de l'autre en diaporama. A travers l'œuvre, Kameli voulait la disparition progressive des événements marquant de l'Algérie et montrer comment les cartes reconfigurent ces moments de l'histoire. On le retrouve également dans l'exemple de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige pour l'article de Marie Boivent sur le même constat que Katia Kameli des cartes postales de Beyrouth reflétant une réalité modifiée avec un paysage rendu fictif par l'ancienne réalité.

Recto-Verso

La relation recto-verso est l'un des éléments importants de la carte postale. Boivent explore cet aspect au travers du texte et image avec des artistes qui explorent cette particularité et jouent avec des décalages sur les cartes commerciales ou à en créer de nouvelle en y intégrant de fausses informations grâce à l'utilisation d'image générique qui fait qu'on ne cherche pas la source. Les stratégies abordées par les artistes permettent d'interroger lequel, du texte ou de l'image a le plus d'autorité dans le document. 14.8.2016 20:34 [Fig. 36], une série de vingt-neuf cartes constituant le catalogue de la Biennale de Bregenz en 2016. Les commissaires d'expositions invitent des artistes à prendre en charge le verso des cartes tandis que le recto est l'image générique d'un coucher de soleil. Les artistes invités doivent proposer des protocoles visant à la réalisation d'une œuvre « imaginaire et immatérielle⁴⁸ ». Boivent évoque la proposition de Claude Closky, l'œuvre se compose de neuf légendes décrivant la scène représentée au recto, faisant ainsi que le verso se suffit à lui-même et menant le lecteur au travers d'un jeu où le spectateur se représente la scène.

L'analyse du recto-verso de la carte postale pose la question de la relation texte-image. Celle-ci est également traitée dans l'ouvrage dédié à l'exposition avec un texte de Boivent

⁴⁸ Marie Boivent, « Stratégies de retournement dans les cartes postales topographiques d'artistes », *op. cit.*

sur le refus des clichés sur les cartes postales avec les Anti-cartes postales depuis les années soixante-dix⁴⁹. Boivent prend comme exemple deux artistes polonais [Fig. 37], Henryk Gajewski et Andrzej Jórczak, qui ont réalisé un ensemble de sept cartes postales à l'occasion d'une exposition à la galerie suédoise S:T Pietri à Lund [Fig. 38]. L'ensemble de carte postale vient prendre à contre-courant les caractéristiques du support ce qui amène Boivent à poser la 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 ?⁵⁰ ».

Sur les cartes postales, on retrouve des mentions comme « anti post-card » ; « through the hole you can see any view you choose in very natural colours » [Fig. 39] avec un trou rond remplacent le o de hole ; les dimensions de la carte avec son poids et la couleur et enfin une carte transparente. Les exemples montrés dans le livre nous font comprendre l'aspect conceptuel des cartes postales qui est habituellement orienté sur l'aspect nostalgique, Kitsch par les autres artistes et rend compte des caractéristiques du support. Boivent met en comparaison ce phénomène avec certaines cartes postales de Joseph Beuys, conçues avec de divers matériaux tels-que du bois, métal, PVC, sans remettre en cause sa fonction première de diffusion. Mais, que les matériaux ne sont plus là comme support d'imagerie et de texte, mais pour rappeler l'importance de sa fonction de circulation, de transaction et de commerce.

Un autre parti pris par les artistes est la modification du format classique rectangulaire de la carte postale pour rappeler que c'est avant tout un objet tangible et palpable notamment avec Bernar Venet avec *Postcard with a 94° angle* pour une contribution à « Mèla Post Card Book » en ajoutant 4° à l'un des angles Boivent prend un autre exemple qui va à contre-courant des habitudes est Endre Tot avec la *Zero postcard* [Fig. 40], une carte postale à la forme elliptique reprenant le zéro avec un rectangle rappelant la forme d'origine de la carte postale servant ici pour le timbre. Pour atteindre le point de non-retour en basculant la catégorie de l'objet ne permettant plus son identification.

Par la suite Boivent met en avant les questionnements des deux faces de la carte postale. C'est l'une des anti-cartes polonaises qui met au jour cette caractéristique en démontre combien les deux faces de l'objet sont inséparables. Au recto sont imprimées des lettres en miroir puis quand on retourne la carte, le renversement ne se fait pas que sur un axe

⁴⁹ Magali Nachtergaele, Anne Reverseau, *Un monde en cartes postales cultures en circulation*, op. cit. p. 111.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 111.

horizontal, mais également sur un axe vertical ce qui amène à ce que l'inscription ne pourra être lue que par transparence.

Un autre exemple cité est celui de Eric Andersen avec Postcards in four colors dans « Mèla Post Card Book » **[Fig. 41]**, qui met en évidence la mise en page normée du verso comme un élément important pour l'identification de l'objet d'après Boivent. Andersen va faire de l'espace réservé au message et des lignes pour l'adresse du destinataire, l'illustration de la carte. Ainsi, il transfère le rôle du recto et verso. Boivent compare à l'artiste Maurizio Nannucci qui a élaboré le design de la collection de Mèla Post Card Book où le verso se passe de la mise en page habituelle. Elle se pose aussi la question « Qu'apporte finalement ici l'impression en quadrichromie ? », à l'heure où le titre n'est plus un argument de vente, le titre fait valoir un atout accessoire contrairement à l'image.

Boivent met en lien *Greetings from*, une autre carte « anti-cartes » avec celles d'Anderson. Henryk Gakewski et Andrzej Jórczak viennent reproduire le contenu graphique et textuel qui fait paraître d'ordinaire le verso sur les deux faces. Les éléments des deux faces viennent former une image. Cela montre aussi la neutralité de la hiérarchie qu'on retrouve habituellement dans la carte postale, Boivent amène la pensée de Jacques Derrida pour expliquer ce phénomène.

« Ce que je préfère, dans la carte postale, 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'adresse⁵¹ ».

Boivent montre aussi au travers d'elle-même que sa première vocation de la carte postale est de circuler et qu'elle est son propre dispositif de déplacement.

Par la suite Boivent aborde le sujet de l'image au travers du texte. Des artistes qui vont substituer l'image par le texte en délaissant le rôle du recto verso au profit d'un ensemble qui devient le texte. C'est le cas de Yvonne Rainer le premier exemple de Boivent qui a le fait choix d'imprimer « the sun comes out⁵². » ce qui renvoie directement le lecteur de la carte postale à la carte postale idéaliste avec un lever de soleil sur un ciel orange, le texte prend ainsi le rôle de la légende, titre au recto de la carte postale **[Fig. 42]**. Une autre stratégie énoncée est celle de reporter le rôle de l'image au spectateur, on retrouve

⁵¹ Jacques Derrida, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 17, cité dans Magali Nachtergaele, Anne Reverseau, *Un monde en cartes postales cultures en circulation*, op. cit. p.116.

⁵² *Ibid.*, p.117. « Le soleil se lève », traduction, Marie Boivent.

l'anti-carte polonaise avec la carte postale transparente ainsi que celle portant l'inscription « through the hole you can see any view you choose in very natural colours ⁵³. ». Boivent remarque également qu'on trouve une œuvre similaire chez Yoko Ono avec *Un trou pour voir le ciel* en 1971 qui va imposer ce qu'il faut voir avec le ciel comme image **[Fig. 43]**. Elle notifie l'importance du spectateur dans les dispositifs où le lecteur est incité à créer sa propre image « 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 ⁵⁴ ». Cette volonté de créer sa propre image est issu d'un refus des artistes d'utiliser des images canoniques des industriels.

La carte postale d'artiste

On est encore ici à la définition de la carte postale. Mais, ce qui nous intéresse, c'est la carte postale d'artiste décrite et analysé précédemment. Ce qui nous amène à la définir à partir de nos lectures de Boivent, Guette, Nachtergaele et Reverseau, ainsi que Lapaque, nous pouvons définir la carte postale comme un document visuel de communication populaire produit en série et destiné à être massivement diffusés sous la forme d'un carton papier ou dématérialisé contenant une image et un texte sous forme de recto-verso lui permettant cette relation. Elle peut également être sous forme d'objet avec une esthétique carte postale. Elle est souvent utilisée pour donner des nouvelles lors de voyage, à des fins touristiques pour illustrer des paysages et des points d'intérêt des territoires encadrés par des conventions graphiques apportées par les sociétés d'éditions comme le souligne Marie Boivent :

« signes graphiques et toutes les conventions de mise en page « postalesque », comme s'il s'agissait d'en dresser l'inventaire : choix typographiques, montages pour cartes multi-vues, multilinguisme, filtres colorés, silhouettes de pays, drapeaux... ⁵⁵ ».

La carte postale est généralement composée d'image générique qui impose une vision normée de paysage et de vue attrayante identifiable au travers de la légende. Henri Guette souligne l'aspect de la vue au travers du prisme de la retouche de la photographie :

« Les studios photographiques proposent leurs services directement aux commerçants et aux particuliers, en faisant valoir un système de retouche assez élaboré qui permet déjà de remodeler le paysage et d'insister sur les points d'intérêt

⁵³ *Ibid.*, p.120. « A travers le trou, vous pouvez admirer la vue de votre choix en couleurs on ne peut plus naturelles » traduction, Marie Boivent.

⁵⁴ *Ibid.*, p.120.

⁵⁵ *Ibid.*

du territoire, les monuments publics ou même les devantures et maisons particulières⁵⁶
»

Le rôle de l'image est parfois détourné pour tromper le spectateur comme certains artistes le font. Parfois en lien avec un des points importants, présent dans l'imaginaire qui comprend la retouche d'image donnant à voir une réalité tronquée, voir une modification de l'histoire pour invisibiliser.

Enfin, la notion du bonheur est la dernière caractéristique qui définit la carte postale par son acte d'envoi et sa présence dans le langage utilisée dans les cartes postales d'artiste, L'artiste Valérie Mréjen parle de la carte postale comme :

« Les cartes postales évoquent pour moi le déplacement et la découverte. Historiquement, elles servaient à rassurer ou à maintenir un lien minimal avec ses proches. Au-delà de leur symbolique personnelle, elles parlent d'exil, de changement de vie, et de nostalgie. C'est un objet universel, porteur de mémoire, qui peut évoquer aussi bien des instants de bonheur que des déplacements dramatiques⁵⁷ ».

⁵⁶ Henri, Guette, *La carte postale ou l'art suprême du cliché*, op. cit.

⁵⁷ Entretien avec Valérie Mréjen, Novembre 2024, Voir annexe.

2 - La carte postale dans les collections rennaises

Lors de ma recherche sur la carte postale, il m'est rapidement venu à l'idée de consulter les cartes postales disponibles dans les collections rennaises. J'ai choisi de consulter en particulier la collection du FRAC Bretagne qui possède une collection dédiée aux livres d'artistes avec des ensembles de carte postale dont je n'ai pas utilisé les exemples trouvés. Par la suite, les fonds patrimoniaux des Archives de la critique d'art et plus particulièrement celui de Jean-Marc Poinot, un historien de l'art contemporain dont les archives contiennent un ensemble sur le Mail Art qu'il a commencé à réunir dans les années 1970 dans le cadre de son commissariat de la section « Envois » à la 7^e Biennale de Paris en 1971 et de la publication de l'ouvrage Mail Art : *communication à distance concept*.

Pour réaliser cet inventaire, la première étape est de collecter l'ensemble de la collection du Frac Bretagne sous forme de tableur divisé en deux parties : la collection des livres d'artistes, Collections en ligne qui est plus globale, et d'intégrer les collections du Fonds départemental d'art contemporain d'Ille-et-Vilaine. C'est deux catégories me permettent de regrouper plusieurs informations comme :

- Le nom de l'artiste, collectif
- Le nom de l'œuvre
- Le genre de l'artiste
- Le lieu de conservation
- l'URL
- Des informations sur l'œuvre allant de la technique, taille, matériaux et la date de consultation.

NOM ARTISTE	NOM OEUVRE	Homme / Femme	DATE	LIEU	LIEN	INFOS OEUVRE	CONSULTE LE
BIP (BUREAU D'INVESTIGATION PHOTOGRAPHIQUE)	Kyrielle	6 Hommes / 1 Femme	2012	Frac les multiples éditions d'artistes	https://www.navigart.fr/fracbr-mea/artwork/bip-bureau-d-investigation-photographique-kyrielle-35000000086678?page=1&filters=tree_domain_all%3Aarts%20plastiques%E2%86%B9reproduction%20photom%C3%A9canique%E2%86%B9carte%20postale	Reproduction photomécanique. Carte postale 8 cartes postales sous enveloppe 11 x 16 cm	24/11/2024

Tandis que dans le second cas du Fonds Jean-Marc Poinot, j'ai regroupé les informations comme :

- Le nom de l'artiste, collectif, organisme
- La date
- Le nom de l'œuvre, objet
- Une description, légende

- La nationalité
- Le genre de l'artiste

Artiste	Date	nom oeuvre	nom objet	description objet	légende	Français	étranger	homme	femme	organisme
Rabet François	1999	Post flux film	boite pellicule	sachet en plastique avec timbre collé dessus + petit papier avec instruction	"I'll take offcuts of old films and I'll scratch them, I'll scrape them in order to bring unknown beauties to light even if it means making a a new order from this disorder" Isidor isou Please, use the film, write, draw, rubberstamp, inscribe your adress ect... on the film Restriction : please don't cut the film & don't destroy the perforations	oui	non	oui	non	non

La comparaison d'un fonds d'archive et des collections du Frac Bretagne m'a permis de comprendre comment les cartes postales sont mises en valeur dans ces institutions rennaises. Dans le cas du Frac Bretagne, j'ai rencontré des difficultés, car j'ai fait le choix d'effectuer mes recherches uniquement en ligne. Les difficultés apparaissent avec la recherche des termes spécialisés liés au Mail Art dû au moteur de recherche qui permet de trouver facilement des documents tels que les cartes postales. Mais pas les œuvres du mail art qui n'utilise pas le terme carte postale et donc peut-être disperser dans d'autres catégories. Les filtres m'ont ainsi permis de lister les œuvres utilisant le support de la carte postale où l'on retrouve un nombre important de cartes postales lié à des expositions qui sont des reproductions d'œuvre, mais qui ne permet pas de distinguer les œuvres des reproductions. C'est la raison pour laquelle je n'ai pas choisi ce cas d'études pour ce mémoire. Le tableau d'inventaire est tout de même placé en annexe.

Concernant ma recherche aux Archives de la critique d'art, je l'ai orientée sur le fonds Jean-Marc Poinot à la suite d'une discussion avec Laurence Le Poupon la chargée des archives⁵⁸. Cette indication m'a permis de me concentrer sur le Mail Art et plus particulièrement la section « Envois » à la 7^e Biennale de Paris. Ce qui me permet d'avoir une variété des supports utilisés liés au Mail Art, mais aussi de la carte postale et d'établir des liens entre les supports utilisés par les artistes. Contrairement au Frac Bretagne le fonds d'archive n'était pas organisé ou trié, ce qui m'a poussé à consulter sur place. J'ai ainsi consulté les dossiers de recherche de Jean-Marc Poinot liés au Mail Art où j'ai pu retrouver des œuvres comme des cartes postales, mais aussi des documents liés à des expositions, à l'organisation de la Biennale, mais également un carton avec une partie des œuvres présentées à la Biennale, des cartes postales et objets non identifiés dans l'ouvrage lié à la manifestation artistique. En conséquence, j'ai effectué des recherches pour pouvoir identifier les auteurs des envois à l'historien de l'art. On remarque des différences d'acquisition dans la collection dédiée aux multiples éditions d'artistes et

⁵⁸ Discussion à la suite de ma participation au workshop avec Hortense Belhôte et la consultation du fonds Nathalie Magnan.

collection en ligne regroupant les autres œuvres, pour la première va être des achats et des dons tandis que dans le second des acquisitions par le Frac Bretagne. Tandis que dans le fonds Jean-Marc Poinso ce sont des dons et archives d'artistes liés à son exposition et sa recherche sur le mail art, ce qui fait que le rapport à la représentation des œuvres est directement dans une optique d'archives. Contrairement au Frac Bretagne, les œuvres sont représentées pour un intérêt artistique, les fonds des Archives de la critique d'art représentent un intérêt de recherche en histoire de l'art et leur porte le statut d'archive.

Chacun de ces tableaux, me permet d'avoir une vue globale sur les éléments présents dans mon répertoire de carte postale allant des reproductions d'œuvre, œuvre original, la présence d'objet, d'éditions d'artistes, la parité dans les artistes présents.

Cette recherche me permet ainsi d'avoir une vision plus précise de ce qui existe dans l'histoire des cartes postales d'artiste dans deux collections rennaises, en comparant l'histoire des envois d'artistes (Mail Art) avec les créations actuelles.

	Œuvre avec l'esthétique carte postale	Mail Art
Frac Bretagne	/	28
Jean-Marc Poinso	30	76

Sur les pages suivantes, se trouve le tableau d'inventaire du fonds Jean-Marc Poinso.

Partie 2 - L'évolution du support de la carte postale

La carte postale, apparue en 1969, s'est rapidement industrialisée et intégrée dans les usages populaires comme documentation, archive, d'une expérience. Elle représente un objet culturel lié au tourisme, symbole de paysage, vacances, bonheur, voyage, nostalgie. L'objet est aussi porteur d'esthétique, comme l'évoque Guy Tortosa dans son ouvrage *Nous sommes tous des touristes* : « S'il y a de la philosophie dans le tourisme, on peut aussi y déceler de l'esthétique, de l'esthétique entendue comme technique ⁵⁹. ».

Au travers de cette partie, nous allons parler de l'évolution du support de la carte postale avec plusieurs points qui vont traiter de cette esthétique dont nous parle Tortosa et qui nous ramène à l'esthétique cartepostalesque. Les artistes vont s'emparer du format au travers de documentation, d'archive, de récit et d'imaginaire.

La documentation intervient comme un ensemble de documents relatant un travail, une exposition, une expérience. Tandis que l'archive est là pour rassembler des documents de l'histoire d'un ou une artiste, avec l'analyse du lien de la carte postale dans le Mail Art, dans les années 1970-1981, dans le fonds d'archives de Jean-Marc Poinot.

Le récit est présent pour rapporter une histoire créée ou racontée par l'artiste. Tandis que l'imaginaire est là pour accompagner le récit avec l'analyse d'artiste comme Eric Watier, Valérie Mréjen et Jean-Pierre Giloux.

⁵⁹ Guy Tortosa, *Nous sommes tous des touristes*, Limerick, *Exhibition of Visual + Art*, 1996 p. 10.

1 - La carte postale comme documentation, archive d'une expérience ou d'un projet : le lien avec le Mail Art dans les années 1970-1981

La carte postale, au-delà de sa fonction de correspondance, est devenue un objet de documentation, d'archive pour de nombreux artistes. Support visuel et textuel, elle permet de capter une époque, un paysage, un lieu. Des artistes comme On Kawara, Jo Spence, Martin Parr, Sophie Calle, Christian Boltanski s'emparent du support pour explorer la documentation et l'archive de l'intime, du quotidien, de trace d'un contexte historique, d'expérience vécue. La carte postale permet de figer le temps, laissant une trace indélébile capable de dialoguer avec l'intime et le collectif.

Dans cette partie, nous allons analyser les œuvres du Mail Art des années 1970 à 1981 avec la XVIème Biennale de São Paulo et le fonds d'archives de Jean-Marc Poinot pour le lien que la carte postale entretient avec le Mail Art et son rapport à la documentation et l'archive.

1.1 – La présence de la carte postale à la XVIè Biennale de São Paulo en 1981

La XVIè biennale de São Paulo a fait le choix d'ouvrir une section dédiée au Mail Art. Pour cette manifestation, l'un des vecteurs est celui de l'art dématérialisé. Nous avons aussi pu voir dans l'introduction, l'apparition du Mail Art dans les années 1980. La volonté est alors de montrer les pratiques des artistes du Mail Art qui, d'après le commissaire général de la Biennale Walter Zanini⁶⁰ utilisent des ressources variées, de la reproduction, de l'artisanat et ont une forte présence dans les arts contemporains. Dans le cadre de ma recherche, je me suis concentré sur les documents avec une esthétique cartepostalesque. J'ai pour cela sélectionné neuf artistes : Alfio Fiorentino , Alex Torrid Zone Igloo, Adriano Bonari, Bruno Chiarlone, Alben Nisio Fonseca, Cláudia, Liliana Artoni, Fernanda Fedi, Amador de Carvalho Perez.

Le premier artiste de ma sélection est Alfio Fiorentino, un poète, artiste italien né en 1934 à Catania en Italie. À partir de 1959 il écrit de la poésie et participe par la suite à des

⁶⁰ Walter Zanini, *XVI Bienal Arte Postal de São Paulo*, 1981, p. 7.

expositions de poésie visuelle et dans les années 1980 où il apparaît dans le Mail Art sous le nom de KROWTEN⁶¹. On le retrouve à la XVI biennale de São Paulo où il expose sous son propre nom, avec trois cartes postales et trois documents. *FOLLOW ME* la première carte postale datant de 1981 [Fig. 44]. Elle présente une photographie au recto de Fiorentino assis en tailleur en arrière-plan d'une place avec une flèche le visant. Une ligne est présente autour de la flèche pour guider vers le fond de l'image. On remarque aussi le texte qui est une suite de lettres et de symboles. Tandis que sur le verso, on retrouve le schéma classique de la carte postale avec le timbre, l'adresse du destinataire, et en plus le titre de l'œuvre et le nom de l'artiste. Cependant, une particularité revient dans ses œuvres : une photographie de l'artiste présente en deux exemplaires sur le verso.

En second *RIMBAUD !! ?*, une carte postale datant de 1981 [Fig. 45], donne à voir une image avec une partie manquante déchirée avec une photographie prise à Luxor en Égypte le 14 janvier 1980, où l'on peut apercevoir le mot Rimbaud qu'on retrouve dans le titre. Le recto reprend le même schéma de construction graphique que le précédent en gardant une photographie de l'artiste. La troisième carte postale *close encounters of the 'X' kind....* (Rencontres rapprochées du type 'X'...) datant de 1981 [Fig. 46], comporte aussi une partie manquante déchirée en partie d'une photographie de l'artiste au verso. Sur le recto, on retrouve encore le schéma de classique avec quatre photographies de Fiorentino qui montre en noir et blanc les formes de la tête de l'artiste. Les deux cartes postales comportent une partie manquante, l'emplacement du timbre. L'un des éléments importants pour l'envoi de la carte postale, ce qui laisse penser que l'artiste à intentionnellement retiré les éléments.

Le second artiste est Alexander Hirka, né à New York en 1951 aux États-Unis. Artiste et écrivain, sa pratique se concentre sur les montages numériques, la photographie et l'audiovisuel. Il coédite le magazine *Smegma the Magazine* consacré à l'anti-esthétique punk de la scène artistique new-yorkaise de l'époque des années 1970. À la fin des années 1970 et début 1980, il rejoint l'International Mail Art Network sous le nom d'Alex TorridZone Igloo⁶². C'est par ce nom qu'on le retrouve à la biennale avec trois œuvres dont la *première sans titre* datant de 1981 se compose de deux documents [Fig. 47]. Le premier est une couverture du livre *a portrait of the artist as a young man* de James Joyce en 1916, Hirka intervient sur la couverture du livre en imposant son logo DiskFace

⁶¹Alfio Fiorentino, Page Facebook à propos de l'artiste , Facebook, URL : <https://www.facebook.com/alfio.fiorentino/> (page consultée le 26/04/2025).

⁶² Informations transmises par Mme. Bruna Biascotti, documentaliste au Centre Culturel de São Paulo.

sur la tête du personnage de droite. Le logo DiskFace a été conçu par l'artiste à partir d'une image contrastée de son visage. Le document se compose d'une seconde partie avec une photographie qui semble venir aussi du livre, mais cette fois-ci, il impose le logo sur le corps d'une femme. Pour la seconde œuvre *A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN* (Portrait de l'artiste dans sa jeunesse) [Fig. 48], il s'agit d'une lettre de Hirka avec du texte : « in Mail Art ... as in everything better late, than never. » (dans le Mail Art ... comme dans tout, mieux vaut tard que jamais.), on retrouve le logo DiskFace en deux fois avec le nom de l'artiste. La troisième œuvre sans titre est un imprimé d'une photographie qui semble être l'artiste qui utilise une machine à écrire en étant nu.

Le troisième artiste est Adriano Bonari, né en 1939, à Bergame en Italie⁶³. Il apparaît dans le Mail Art dans les années 1980 et on le retrouve avec une œuvre *sans titre* à la biennale qui montre un document avec plusieurs tampons dont : « amazon mail-art project » qui correspond à un tampon dédié à la biennale, un tampon « mail-art », et un avec l'adresse et le nom de l'artiste [Fig. 49].

Le quatrième artiste est Bruno Chiarlone, il est né en 1947 à Rocchetta en Italie. Il est poète et artiste, actif dans le Mail Art depuis les années 1970 et il organise la « Mail Art Convention » en 1989. Il écrit le manifeste *Eco-Art Poetry*⁶⁴. Dans le cadre de la biennale il réalise plusieurs œuvres dont *Work Area* composée de deux cartes postales et un document de 1981. Pour la première carte postale [Fig. 50], on retrouve un collage deux photographies, dont l'une avec des statues et l'autre avec une personne et un tampon « urgente, contiene materiale di prossima scadenza » (urgent, contient du matériel à venir) et la mention *Work Area* pour le titre. Sur le verso, on retrouve l'adresse du destinataire, un timbre, la signature et l'adresse de l'artiste. Sur la seconde carte postale, on retrouve deux collages dont le titre de l'œuvre et un morceau de tissu avec un bouton qui pourrait être un vêtement de travail faisant référence au titre, et deux timbres au milieu de la carte avec un tampon « via aerea air mail ». Tandis que le verso est composé de la même façon que la carte postale précédente. L'œuvre suivante *Work area* est une impression sur un papier A4 d'un collage d'une statue en bronze avec une tête collé au-dessus et un texte sur le côté droit et le titre sur la gauche [Fig. 51]. On retrouve aussi une photographie de Chiarlone de 1981 qui le présente faisant une action avec une plaque transparente sur le sol [Fig. 52].

⁶³ Toon Joosen, *Gallery#29 -07.98*, The Museum of instant images, URL : <https://www.colori.nl/mii/emblem/Gallery29/gallery29.htm> (page consultée le 26/04/2025)

⁶⁴ Informations transmises par Mme. Bruna Biascotti, documentaliste au Centre Culturel de São Paulo.

Le cinquième artiste est Alben Nisio Fonseca né au Brésil. En 1979, il participe à l'exposition « Multimedia internacional », par conseil de Walter Zanini, à l'école de communication et d'arts de l'USP, Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira, São Paulo, SP.⁶⁵ Dans le cadre de biennale, il propose quatre œuvres dont un ensemble de documents avec une carte postale anti-postal de 1981 [Fig. 53]. Elle se compose d'un cadre rouge rectangulaire avec le titre « anti-postal » réalisé avec un collage de lettre et en bas à droite le nom de l'artiste qui est en partie effacée. Un élément compose aussi l'ensemble, une carte rouge avec un texte « abra aqui » et au verso « ou meus carimbos sumiram » et le nom de l'artiste et la date de réalisation de l'œuvre. Il présente ensuite deux photographies de la « 1^{er} Mostra Internacionnal de Arte-Postal » 1979 [Fig. 54]. Le dernier document est une carte de l'Amérique du Sud centrée sur le Brésil avec une image d'un autochtone dont la provenance est inconnue.

La sixième artiste est Cláudia née au Brésil⁶⁶. Pour la biennale, elle présente dix cartes postales toutes datées de 1980. Neuf des dix cartes postales : *Conheça antes que acabe; sem título; sem título; sem título; sem título; Conheça antes que acabe; Semeamos esterilidade; segurança – a melhor defesa é ataque...; Não se mata um coração de uma raça.* (Savoir avant d'en finir; sans titre; sans titre; sans titre; sans titre; sans titre; Savoir avant d'en finir; Nous semons la stérilité; sécurité - la meilleure défense est l'attaque...; On ne peut pas tuer le cœur d'une course) Toutes les cartes semblent être liées par un thème qui est celui de la poésie visuelle amené par la première carte postale de la série *Vale vida*, Cláudia utilise un bon de commande comme carte postale. Elle utilise le terme *vale* présent dans la carte [Fig. 55], où elle ajoute *vida* en dessous pour former *vale vida*, ainsi les cartes postales formant une poésie avec comme thème « ça vaut la vie ». Le contexte historique est important pour comprendre les cartes postales : en 1980, la junte militaire qui a mis en place un régime autoritaire en 1964 est toujours en place⁶⁷. En 1979, le régime adopte une politique de libéralisation progressive du régime et à l'ouverture à une démocratie, ce qui permet une plus grande liberté d'expression. C'est dans ce cadre que s'inscrit la série des cartes postales, qui semblent être liées par leur thématique de l'écologie sur le sujet de la forêt Amazonienne, qui depuis le début des années 1980 commence à disparaître à cause des investissements

⁶⁵ Informations transmises par Mme. Bruna Biascotti, documentaliste au Centre Culturel de São Paulo.

⁶⁶ Manque d'information sur l'artiste lors de ma recherche.

⁶⁷ Luiz Felipe de Alencastro, « Le Brésil – la transition démocratique », *Encyclopædia Universalis*, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/bresil-le-bresil-contemporain/> (page consulté le 26/04/2025).

de fonds monétaires de la Banque mondiale⁶⁸. Le lien se crée directement avec les deux cartes postales *Conheça antes que acabe* se traduisant par « découvrez-le avant qu'il ne disparaisse » avec un arbre imprimé par gravure sur la première [Fig. 56]. On retrouve la présence d'arbres dans des cartes sans titre puis, quand on avance dans la collection, on retrouve une ville, une route, un tronc d'arbre avec un corbeau et le texte qui fait office de titre *Semeamos esterilidade* se traduisant par « Nous semons la stérilité », reliant ainsi avec le contexte historique. Les deux dernières cartes postales *Segurança – a melhor defesa é ataque...et Não se mata um coração de uma raça* (Sécurité - la meilleure défense, c'est l'attaque...et On ne peut pas tuer le cœur d'une course) portent sur les conséquences de la déforestation rapide qui touche les autochtones avec les conflits impliquant les territoires indigènes [Fig. 57].

La septième artiste est Liliana Artoni, née en Italie⁶⁹. Elle participe à la biennale avec une carte postale datée de 1981 [Fig. 58]. La carte postale présente une ligne avec la mention « Amazon mail-art project » sur la gauche avec deux voitures et à droite un insecte volant. Cela pourrait faire référence au même contexte historique que l'artiste précédente sur l'investissement qui engendre la destruction de 13 130km² de forêt Amazonienne pour construire des routes⁷⁰.

La huitième artiste est Fernanda Fedi, une poétesse née en 1940 en Italie⁷¹. Elle apparaît dans le Mail Art avec l'exposition de la biennale puis lors de l'exposition « Cultura Alternativa – Mostra Internacional de Arte Postal ». En 1983 elle fonde avec Gino Gini l'Archivio libri d'artista di Milano, l'une des archives italiennes les plus importantes qui a pour objectif la diffusion et la connaissance de ce médium au travers d'exposition, des revues, des conférences. Les archives regroupent plusieurs thématiques comme : le livre objet, livre accordéon, livre monotype, livre précieux, mini livre avant tout basé sur la poésie visuelle dont Fedi et Gini sont issus⁷². Dans le cadre de la biennale, elle présente une carte postale assemblée à partir d'une carte transparente [Fig. 59]. Elle y ajoute aussi deux morceaux de papier cartonné, l'un de couleur rose violet et l'autre noir.

⁶⁸ Brendan Borrel, « Qu'est-il arrivé à la forêt amazonienne ? », *Slate*, URL : <https://www.slate.fr/story/12921/quest-il-arrive-la-foret-amazonienne> (page consultée le 26/04/2025).

⁶⁹ Manque d'information sur l'artiste lors de ma recherche.

⁷⁰ Brendan Borrel, « Qu'est-il arrivé à la forêt amazonienne ? », *art. cit.*

⁷¹ Informations transmises par Mme. Bruna Biascotti, documentaliste au Centre Culturel de São Paulo.

⁷² Fernanda Fedi ; Gino Gini, *Fedi&Gini Artists'Books Archive*, URL : <https://www.fedi-gini-artistbook.org/#:~:text=L'Archivio%20Libri%20d'artista%20%C3%A8%20uno%20tra%20i%20pi%C3%B9,66%20a%20Milano%2C%20Palazzo%20Galloni> (page consultée le 26/04/2025).

Le neuvième artiste est Amador de Carvalho Perez, né en 1952 à Rio de Janeiro au Brésil. En 1977, il est diplômé en design graphique à Université Fédérale de Rio De Janeiro, il fait une exposition au musée d'art moderne de Rio de Janeiro⁷³. Pour la biennale, il présente trois œuvres dont trois au format carte postale *Arte correio de A. C. Carvalho* ; *Arte Postal de A. C. Carvalho*. et *Prá colorir* Les deux cartes semblent être un diptyque par la forme de l'objet présent sur la carte postale [Fig. 60]. En effet, Perez ajoute deux lignes rouges sur chaque carte postale pour venir former un angle droit permettant d'insérer une photographie en noir et blanc rectangulaire montrant pour la première un enfant et la seconde un adulte. La carte *Prá colorir* (Pour colorier) daté de 1981 [Fig. 61], elle se compose d'une photographie en noir et blanc d'un village avec la présence de cinq personnes dont quatre enfants et un adulte. Perez ajoute le dessin d'une montagne et d'un soleil sur la partie supérieure de la carte postale pour y révéler les décors cachés par l'exposition lumineuse de la photographie Perez propose une vision poétique voir enfantine de sa photographie avec une autre vision par le dessin d'un paysage absent.

Dans l'ensemble de ces œuvres présentées lors de cette biennale, un élément revient : Certains artistes vont utiliser leur archives pour reprendre des éléments d'anciennes œuvre comme Alexander Hirka avec son DiskLogo. L'archive est également présente dans leurs travaux comme document qui témoigne d'une époque pour commenter et critiquer des contextes historiques.

⁷³ Informations transmises par Mme. Bruna Biascotti, documentaliste au Centre Culturel de São Paulo.

1.2 – La présence de la carte postale dans le fonds d’archives Jean-Marc Poinot aux Archives de la critique d’art

Le cas du fonds Jean-Marc Poinot est très intéressant, car il permet d’avoir des échantillons datant des débuts du Mail Art, c’est dans cette thématique que s’inscrit que le « Mail Art space international C.D.O Parma ». On y remarque cette idée de réflexion autour du format qui pour cette seconde édition appelle des artistes européens pour réaliser des œuvres en conservant leur langue natale. Le « Mail Art space international C.D.O Parma » est une manifestations artistique organisée par Romano Peli et Michaela Varsari en 1981, pour la première exposition dédiée aux artistes italiens et pour la seconde en 1982 avec les artistes européens. Romano Peli et Michaela Varsari ont aussi rédigé un manifeste pour le 20^e anniversaire de la The New York Correspondence School of Art fondée par Ray Johnson⁷⁴. Dans ce manifeste Romano Peli et Michaela Varsari rendent hommage à Johnson, tout en affirmant l’identité du Mail Art comme moyen de communication artistique échappant aux circuits traditionnels, comme opposition aux institutions artistiques ; Le Mail Art est pour eux accessible et engagé, il doit utiliser les outils du quotidien comme le collage, timbres, machines à écrire pour critiquer les normes sociales, politiques et culturelles. Il crée un réseau mondial parallèle, indépendant des galeries et musées reposant uniquement sur l’échange entre artistes. Il doit être en constante évolution pour porter la liberté d’expression et anticipé son futur avec les nouvelles technologies. Ici ; le point n° 9 est particulièrement intéressant :

« L’avenir du Mail Art : les progrès de la technologie spatiale et la mise en orbite de milliers de satellites artificiels vont certainement modifier le Mail Art à la fois comme médium (adresses, échange, travail) et comme langage (reproduction des œuvres originales à travers des terminaux vidéo et des ordinateurs)⁷⁵ ».

Dans cette citation ce qui nous intéresse n’est pas le Mail Art en lui-même, mais la carte postale est un médium utilisé par le Mail Art.

Le premier artiste de ma sélection est Ulises Carrión, né en 1941 à Vera Cruz au Mexique. En 1970, Carrión s’établit à Amsterdam après des études à la Sorbonne de philosophie et littérature. Il ouvre Other Books and so, une librairie consacrée aux livres

⁷⁴ Romano Peli, Michaela Varsari, *Manifesto Internazionale della Mail Art*, C.D.O. International Mail Art Archives, URL : <https://cdo-mailart-archives.blogspot.com/search/label/1st%20International%20Mail%20Art%20Manifesto> (page consultée le 19/04/2025).

⁷⁵ *Ibid.*

d'artistes où il crée et vend des projets de mail art, publications d'artistes, essais⁷⁶. Lors de « Mail Art Space International C.D.O Parma » il présente *Table of Mail Art works* une carte postale écrite à la main à être publiée avec son texte *Big Monster* en 1978 [Fig. 62]. La carte postale apparaît comme un inventaire du Mail Art. On y retrouve plusieurs catégories : format, champ d'application, sujet, anomalies ; et des sous-catégories : partiel, individuel et groupe, gratuit et donner et modification du format, modification du champ d'application, modification du sujet, modification du tableau. Au travers de la carte postale Carrión réalise un portrait du Mail Art selon sa vision avec tout ce que le Mail Art apporte. La dernière catégorie anomalies est particulièrement intéressante car elle parle des modifications qu'on retrouve dans ma recherche avec les variations des formats de la carte postale.

La deuxième artiste est Hetty Huisman, née en 1941 aux Pays-Bas. C'est une céramiste⁷⁷ et à l'occasion de la manifestation, elle envoie *Void distributors*, un A4 avec son visage tramé imprimé recouvert d'un texte gribouillé ; tandis que sur le verso de la feuille, se lit un texte sur son idée de l'art postal accompagné du timbre qu'elle a créé à l'occasion [Fig. 63]. Malgré son format, cette œuvre est proche de la carte postale par l'importance de l'image sur une face et sur l'autre le texte avec la signature de l'artiste par son nom et le nom de l'œuvre.

Le troisième est K.S, dont le nom n'a pas pu être identifié, mais qui pourrait être Timo Malen né en Finlande, représentant finlandais pour la manifestation⁷⁸. L'œuvre est une feuille A4 avec un dessin au feutre noir représentant une maison avec une fleur et le texte « antaa kukkien kukku kuuseen kurktaa ei ecama siita pahene » qui est du finnois se traduisant par « laisser les fleurs s'épanouir sur le bouleau et l'éclosion ne s'aggravera pas » [Fig. 64]. Cette œuvre se rapproche de la carte postale pour la représentation qu'elle a d'un paysage et du message poétique.

Le dernier artiste de la sélection de Mail Art space international C.D.O Parma est Alessandro Filippini. artiste italien né à Rome en 1946, est un sculpteur et poète inspiré par le minimalisme, l'arte povera et le nouveau réalisme⁷⁹. Dans le fonds on retrouve une carte postale pour son œuvre "*Copriarte*," réalisé en 1977 qui représente l'artiste sous

⁷⁶ Biographie Ulises Carrión, Editions Héros-Limite, URL : <https://heros-limite.com/auteurs/carrion-ulises/> (page consultée le 26/04/2025).

⁷⁷ Manque d'information sur l'artiste lors de ma recherche.

⁷⁸ Manque d'information sur l'artiste lors de ma recherche.

⁷⁹ Alessandro Filippini, Site Internet de l'artiste, URL : <https://www.alessandrofilippini.com/about> (page 26/04/2025).

quatre photographies au recto. Il recouvre une peinture d'un tissu avec l'écriture « "Copriarte,, alessandro 67-77 » qui est le titre. Tandis que sur le verso « 1977, offrez un "couvre-art,, » ainsi que l'adresse de la galerie qui vend le morceau de tissu couvre art de l'artiste. Dans ce cas, la question n'est plus de produire une œuvre, mais de partager une expérience, et même d'en faire la publicité à la manière d'une municipalité qui réalise une carte postale du paysage de son territoire. Ici, la galerie réalise un paysage de son artiste avec une série de photographies représentant l'artiste et son travail dans le but de vendre le bout de tissu.

L'œuvre suivante est celle de l'artiste János Kmetty, un peintre hongrois né en 1889 à Miskolc⁸⁰. Kmetty reprend en 1971 une carte postale touristique de Budapest avec cinq vues de la ville et sur la vignette quatre il va y rajouter une flèche avec un texte « on bâtit un hôtel Hilton ici aussi » **[Fig. 65]**. Tandis que sur le verso, on retrouve une communication entre lui et Jean-Marc Poinot, dans laquelle, il y décrit la position de l'hôtel à partir des numéros assignés à chaque vignette. Cette carte postale ordinaire est transformée en œuvre par son message qu'elle apporte une revendication de l'artiste qui semble se plaindre d'avoir un nouvel hôtel Hilton.

La carte postale suivante est celle de l'artiste Klaus Staeck. C'est un graphiste et juriste né en 1938 à Pulsnitz en Allemagne, nommé président de l'Académie des arts de Berlin⁸¹. À l'occasion de la biennale il présente une carte postale avec, au recto, une photographie de policiers qui portent des casques anti-émeutes et, au verso, un questionnaire sur la brutalité et la terreur administrative **[Fig. 66]**. On y retrouve des questions telles que : « Tenez-vous la police allemande ou française pour brutale ? » le choix de réponse est en allemand ou français, comme, « Avez-vous déjà été vous-même, des proches ou des connaissances maltraités par la police française ? ». Ce questionnaire intervient dans un contexte historique où, autour de 1971 la population française exprime un malaise contre l'utilisation de la police depuis mai 1968 à des fins quasi-exclusives de maintien de l'ordre contre les grèves, la jeunesse⁸². La biennale se déroulant à Paris, Staeck incite indirectement le lecteur à cocher pour la police française.

⁸⁰ Biographie de l'artiste, Wikipédia, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/J%C3%A1nos_Kmetty (page consultée le 26/04/2025).

⁸¹ Biographie de l'artiste, Wikipédia, URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Klaus_Staeck (page consultée le 26/04/2025).

⁸² Groupe d'études & de recherche sur les mouvements étudiants, « Il y a 35 ans, le 4 mars 1971, la police parle à la population et descend dans la rue », *Germe*, URL : <https://www.germe-inform.fr/?p=2334> (page consultée le 26/04/2025).

L'artiste suivant est Klaus Groh, un artiste polonais né en 1936 à Neisse. Il fait partie des personnes ayant introduit le Mail Art américain en Europe et établi des liens entre l'Occident et l'Europe de l'Est⁸³. Pour la biennale, il présente quatre documents dont deux cartes postales, un imprimé A4 et un carré cartonné. La première carte postale présente une cible avec écrit la mention : « try » et des croix pour le recto ; au verso le titre de l'œuvre "TRY!" avec les dimensions **[Fig. 67]**. La seconde carte est une photographie d'un mur de deux couleurs noir et blanc avec le texte « TRY TRY » tamponné sur la carte postale **[Fig. 68]**. L'imprimé nous présente une vue coupée d'une carte avec le Viêtnam entouré et un texte : « the same country has two names decide from which side you call it. The world is a problem of relativities » (le même pays a deux noms, décidez de quel côté vous l'appellez. Le monde est un problème de relativités) Cette légende fait référence au français qui utiliser le nom de Annam pour le Vietnam comme symbole de l'indépendance⁸⁴. Au verso de l'imprimé on retrouve des photographies de satellite et d'une planète. Un élément est présent sur les deux faces : les flèches de direction qui servent de repère Ouest / Est pour la carte et pour la vue du satellite au-dessus.

Enfin, le dernier exemple est une carte postale sans mention d'auteur, qui m'intéresse par son format, c'est *PostKarte* une carte postale en plastique jaune qui a la structure graphique de la carte classique, mais transparente grâce à son matériau **[Fig. 69]**. On retrouve le trait de séparation pour le verso avec un emplacement pour l'adresses, un titre, et dans l'espace du texte, on retrouve un dessin qui est une main qui tient une carte postale. Cela pourrait être un exemple d'utilisation de la carte laissé par son auteur. Cette carte postale nous renvoie directement à l'utilisation du format de la carte par les auteurs polonais de l'antipostcard Gajewski et Andrzej Jórczak, qui ont varié les formats d'utilisation de la carte postale.

Dans l'ensemble de ces œuvres du fonds Jean-Marc Poinot étudié, les artistes utilisent la carte postale comme un objet documentaire de leur travail sur : le mail art, leur quotidien, une critique sociale. Un support revient plusieurs fois en plus de la carte postale, c'est celui de l'imprimé qui permet plus de possibilité par son format A4 , ici le plus présent.

⁸³ Biographie de Groh Klaus, Mail Art Archive, URL : <https://mailartarchive.org/networker/groh-klaus/> (page consultée le 26/04/2025).

⁸⁴ Guillaume Vinet, *Les Noms du Vietnam dans l'histoire*, Vietnam autrement, URL : <https://www.vietnamautrement.com/articles/les-noms-du-vietnam-au-cours-de-l-histoire/#:~:text=Les%20Fran%C3%A7ais%20utilisent%20alors%20le,le%20d%C3%A9but%20du%20XXe%20si%C3%A8cle> (page consultée le 26/04/2025).

2 - La carte postale comme objet d'expérimentation de l'imaginaire

La carte postale comme objet de l'expérimentation de l'imaginaire et de la fiction est possible grâce à sa fonction première de correspondance dont les artistes s'emparent. Cette même fonction permet d'explorer l'intime que des artistes comme Sophie Calle utilise pour des fictions en transformant la carte postale en support de fictions. Le dialogue entre images et texte rend accessible l'imaginaire grâce au support qui devient propice à l'imagination en jouant avec ses codes graphique, image touristique, espace d'écriture et adresse. Cela permet aux artistes d'en faire un support poétique, critique et de récit.

C'est notamment le cas des trois artistes que nous allons analyser avec trois points dont le premier Eric Watier avec la mise en récit de l'ordinaire, pour le second point Valérie Mréjen avec la narration de la carte postale et pour finir Pierre-Jean Giloux pour fonctionnaliser le réel.

2.1- Eric Watier

L'ordinaire, c'est ce qui peut caractériser le travail d'Éric Watier. Ce dernier est un artiste contemporain dont la pratique s'inscrit dans une réflexion sur la reproduction, la diffusion et l'accessibilité de l'œuvre. Initié par le dessin, son parcours s'élargit au Mail Art avant de se structurer autour de l'usage du photocopieur. Cette découverte marque un tournant, permettant la production autonome de fanzines, notamment à partir de 1993 lors de sa rencontre avec Sébastien Morlighem. Par la suite, il propose pour une galerie un catalogue réalisé en photocopie, un choix motivé par son intérêt pour les supports pauvres et reproductibles. Bien que la galerie ait refusé ce mode de production, Watier revendique cette esthétique du multiple : travailler sur le reproductible, c'est aussi rendre l'œuvre plus accessible, voire gratuite, une valeur centrale de son engagement artistique. Il précise d'ailleurs que tous les livres qu'il crée sont gratuits, sauf dans les cas où ils sont publiés avec un éditeur, affirmant ainsi sa volonté de ne pas faire de son art un moyen de subsistance⁸⁵. Je vais m'intéresser dans son travail aux œuvres qui ont des caractéristiques correspondant à une esthétique cartepostalesque.

⁸⁵ Conférence Eric Watier, Université Rennes 2, Mars 2024.

L'utilisation de la carte postale est seulement présente dans *architecture remarquable* comme support de création. Cependant, elle revient dans sa symbolique de mettre en valeur des paysages dans divers travaux que je décris et analyser par la suite : *Choses vues*, *choses vues en allant à Barcelone*, *choses vues grâce à herman de vries*, *choses vues entre Pau et Montpellier*, *une maison à Frontignan-plage*, *Paysages avec retard*, *Sous-paradis*, *Paysage (details)*, *Chez Didier*, *Chez Pierre*, *Chez Laure*. Des œuvres qui n'utilisent pas la carte postale en que tel mais y font référence indirectement par les éléments présents dans l'œuvre.

La première est sa série *choses vues* qui commence par *choses vues à Frontignan-plage* en 1995 [Fig. 70]. C'est une édition au format A5, chaque page est une phrase, du texte, mais également une chose vue. Cette œuvre nous amène dans son voyage à Frontignan-plage. Il utilise un langage descriptif qui fait que l'utilisation d'image devient inutile, par exemple : « un château d'eau enterré ; le dos d'une piscine préfabriquée ; un abri à vélos ; une ligne de pavés autobloquants ». Par la suite, il réalise *choses vues en allant à Barcelone* en 1996, *choses vues grâce à herman de vries* en 2009, *choses vues entre Pau et Montpellier* en 2012. Le titre de cette série pourrait faire référence au recueil de notes et de mémoires de Victor Hugo qui est une succession de fragments laissés par Hugo sous les formes de documents non publiés, d'œuvres inachevées, de livre de compte, de dessins, journal de bord, pense-bête. Comme le passage *Journal d'un passant*⁸⁶, dans celui-ci, il y décrit sa journée du 12 mai. Son texte est écrit de façon descriptive et incisive, permettant au spectateur de s'inclure dans le texte « A l'entrée de la rue du Pont-aux-Choux, il y a des groupes qui regardent dans la direction de la rue de l'Oseille⁸⁷. », tandis que Watier, des descriptions brèves et précises « Toutes les vitres d'un rez-de-chaussée passées au blanc d'Espagne le plus régulièrement possible ». Chez Hugo, le quotidien est poétisé par son écriture, ce qui lui permet de devenir un symbole. Tandis que chez Watier, la poésie est absente, mais cela semble être un choix de l'auteur pour produire un effet : que le spectateur s'imagine ce qu'il voit, et se projeter dans cette description. Dans les deux cas, ils posent la question du regard du quotidien, du rapport de ce que l'on voit et ce que l'on dit. Ainsi, on peut faire un rapprochement avec la carte postale à la manière de fragment visuel descriptif qu'on pourrait écrire au dos d'une carte à la manière de l'exemple de Claude Closky proposé par Marie Boivent. Closky réalise une carte postale de neuf légendes à la place de l'utilisation d'une image pour représenter un coucher de soleil, présent chez Watier sous la forme de liste

⁸⁶ Victor Hugo, *Choses vues : nouvelle série*, Paris, Calmann Lévy, 1900, p. 7.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

descriptive « deux lampes : une jaune, une blanche ; Des piles de palettes bleues ; Des piles de palettes rouges⁸⁸ » Les choses vues évoquent la carte postale indirectement par la forme d'archive qu'elle prend, à la manière d'une carte postale, elle fragmente le réel sous forme de phrases que n'importe qui aurait pu écrire au dos d'une carte.

Par la suite, en 1996, Watier publie *une maison à Frontignan-plage*. Une édition A5 comportant en particulier une photographie en noir et blanc d'une maison à Frontignan-plage [Fig. 71]. Dans la continuité de ce projet, Watier réalise la série photographique *Architecture remarquable* qui prend la forme d'un livret de 4 pages pliées avec le titre en première de couverture, la photographie imprimée sur la double-page intérieure et sur la quatrième de couverture avec le nom d'Éric Watier [Fig. 72]. L'artiste reprend ici des cartes postales du commerce et vient les scanner et les agrandir au format A4. Le titre de l'œuvre cherche à rendre confus le spectateur du fait du mot « remarquable » car ce sont uniquement des architectures ordinaires. Watier joue du mot pour nous tromper en montrant que des choses banales, « des bâtiments sans qualité ⁸⁹» comme il le précise sur son site internet. Par la suite, il explique que les cartes postales des images utilisées comportent une légende permettant de justifier l'existence des cartes par la fonction des bâtiments. Ainsi, au travers de cette œuvre, Watier critique le fonctionnement de la carte postale sur la justification de l'existence de l'image par sa fonction indiquée par la légende.

L'œuvre suivante est *Paysages avec retard* commencé en 1997 avec un premier carnet d'impression de photographies comportant une trame en noir et blanc sur toute la page [Fig. 73]. Chaque photographie prend la forme de vignettes photos rectangulaires centrées au milieu du haut de la page. Ce travail est édité sous d'autres formes comme celle d'un classeur jaune et transparent et sous forme de vignettes. Dans sa continuité, en 1998, Watier réalise une nouvelle œuvre, un carnet : *Sous-paradis*, il arbore une présentation sous forme de vignettes centrée sur le haut de la page sans texte avec uniquement le titre sur la page de couverture avec la présence d'une photographie [Fig. 74]. Dans la même thématique que les deux œuvres précédentes, le paysage revient avec l'œuvre *Paysage (details)* en 2008 [Fig. 75] qui présente une série de 126 photographies ordinaires de paysages pour l'exposition « X ⁹⁰» de Claude Closky au Frac des Pays de la Loire, celles-ci peuvent être associées à des vacances, des voyages

⁸⁸ Eric Watier, *Choses vues*, URL : <https://www.ericwatier.info/textes/choses-vues-2/> (page consultée le 26/04/2025).

⁸⁹ Eric Watier, *Architectures remarquables*, URL : <https://www.ericwatier.info/editions/architectures-remarquables/> (page consultée le 26/04/2025).

⁹⁰ Expositon X de Claude Closky, 15.11.20-02.01.22.

grâce à leur cadre qui présente des champs, une crique, des montagnes, une cabane, une rue peuvent être comparées à des cartes postales mettant en valeur un paysage touristique.

Enfin, *Portrait-maison* est une série de photographies chez des amis à Watier. Cela commence par *Chez Didier* en 2008, puis *Chez Pierre* en 2015 [Fig. 76], *Chez Laure* en 2019 [Fig. 77]. Toutes prenant la forme de feuillet de A4 à A3 et imprimé en risographie noir et blanc. Par ailleurs, Watier donne des instructions pour réaliser les portrait-maison :

« Pour faire le “portrait-maison” de quelqu'un il faut : - aller chez elle ou chez lui, - poser l'appareil photo dans un coin de la maison ou de l'appartement, - orienter l'appareil selon chacune des directions de l'angle et déclencher à chaque fois - passer au coin suivant, et recommencer l'opération autant de fois que nécessaire pour faire tout le tour de la maison ou de l'appartement⁹¹ ».

On remarque donc dans le travail de Watier la présence de l'ordinaire. Le tourisme est présent malgré sa non-citation, la carte postale fait paraître le tourisme culturel postmoderne orienté sur une surconsommation de lieu touristique connu tandis que les œuvres promeuvent un tourisme plus que banal orienté par les expériences et le désir d'archivages. Watier délaisse le spectaculaire à la manière de Georges Perec dans *l'infra-ordinaire*, cela commence par sa série de choses vues qui représente son quotidien commun et non extraordinaire, cela peut être mis en lien avec les propos de Perec sur les journaux qui parlent uniquement de sensationnel « Les journaux parlent de tout, sauf du journalier. Les journaux m'ennuient, ils ne m'apprennent rien⁹² ». Ainsi, Watier réaliserait une critique de la carte postale touristique comme il l'a décrit dans *Architecture remarquable*. Cela peut être mis en lien comme une critique de la carte postale utilisée pour paraître spectaculaire de John Hinde qui donne à voir des cartes aux couleurs modifiées saturées comme avec *On the road to Keem Strand* une photographie de 1960 utilisée comme carte postale pour promouvoir l'Irlande pour promouvoir le territoire irlandais avec un paysage de montagne vert, une baie bleue avec une plage et trois hommes avec une voiture [Fig. 78]. Une perfection qu'on ne retrouve pas chez Watier qui présente parfois des photographies floues avec une trame qui ne rend pas spectaculaire, montrant ainsi la critique de celui-ci par les imperfections laissés par Watier. Ce qui nous permettrait de qualifier les œuvres de Watier de photo-tourisme voir de poésie-tourisme dans certains cas pour l'importance accordée de la photographie et de l'écriture de son quotidien.

⁹¹ Eric Watier, *Chez Didier*, Frac Sud, URL : <https://www.navigart.fr/fracsud/artwork/eric-watier-chez-didier-450000000125030> (page consultée le 23/04/2025).

⁹² Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, op. cit., p. 8.

2.2 - Valérie Mréjen

L'utilisation de la carte postale chez les artistes contemporains se distingue par le rapport qu'ils entretiennent avec cet objet. C'est notamment le cas de Valérie Mréjen, artiste née en 1969 à Paris, dont le parcours mêle littérature, cinéma et art. Artiste associée au Théâtre National de Bretagne⁹³, elle accorde une place particulière à la carte postale, qu'elle considère comme un objet porteur de mémoire, de récits, et de potentiel narratif. Dans un entretien, elle affirme :

« Les cartes postales évoquent pour moi le déplacement et la découverte. Historiquement, elles servaient à rassurer ou à maintenir un lien minimal avec ses proches. Au-delà de leur symbolique personnelle, elles parlent d'exil, de changement de vie, et de nostalgie. C'est un objet universel, porteur de mémoire, qui peut évoquer aussi bien des instants de bonheur que des déplacements dramatiques⁹⁴ ».

L'intérêt de Mréjen pour la carte postale débute en 1997 avec la série *Meilleur souvenir*, où elle associe des noms découpés dans des annuaires à des images de vacances des années 1970 [Fig. 79] : plages, restaurants vides, lieux populaires. Elle crée ainsi des textes à partir de noms propres, afin de rétablir ce qu'elle appelle « le lien paradoxal entre le commun et l'intimité »⁹⁵. L'image devient alors un prétexte pour raconter, pour inventer, pour documenter, et renvoie souvent à ses propres souvenirs.

On retrouve dans ce travail une attention portée à un monde en transformation, mais également aux détails invisibles : erreurs d'impression, cadrages inhabituels, lieux déserts ou légèrement dérangeants. Ces éléments, souvent absents des cartes touristiques classiques, rejoignent le questionnement de Régis Perray, avec sa série *Les Benches* de 2005 à 2010 [Fig. 23], qui met en lumière les déchets et les imperfections des lieux touristiques. Chez Mréjen, c'est cette imperfection de l'image : un lieu vide, une personne en retrait, qui nourrit l'imaginaire. Elle le résume ainsi : « C'est ce mélange d'imaginaire et de documentation qui guide mes choix⁹⁶ ».

En 2008, elle réalise *Hors saison*, une vidéo de deux minutes sous forme de diaporama de cartes postales d'hôtels collectées pendant plusieurs années [Fig. 80]. Ces images accompagnent le récit d'un couple en vacances, dévoilé à travers une correspondance fictive. Le langage devient alors un élément central, comme dans *Meilleur souvenir*, mais ici enrichi par la construction d'un récit directement inspiré des images. Le discours prend

⁹³ Biographie de Valérie Mréjen, Wikipédia, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Val%C3%A9rie_Mr%C3%A9jen (page consultée le 26/04/2025).

⁹⁴ Entretien avec Valérie Mréjen, Novembre 2024, Voir annexe.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

la forme d'un langage commun de la carte postale, comme on l'entend dans la vidéo : « Tout s'est bien passé jusqu'à présent ; le soleil est au rendez-vous ; les gens sont adorables ; aujourd'hui, ils sont allés à la plage ; j'étais sûr que ce séjour allait nous faire du bien.⁹⁷ »

Cette répétition d'un langage ordinaire se retrouve également dans *Leur Histoire* (2014), une vidéo de trois minutes où un couple échange des banalités dans un restaurant, entrecoupées d'images de cartes postales montrant des paysages, des villes, des routes ou des places vides [Fig. 81]. Elle réutilise le même procédé dans *L'année passée* (2015), une vidéo de trois minutes mettant en scène un homme et une femme [Fig. 82]. Cette fois, il ne s'agit plus de cartes postales, mais d'images tirées d'un album photo retraçant leur vie commune.

Le langage est également central dans *ABCDEFGHIJKLMOP(Q)RS-TUVWXYZ* (2011), un court métrage de six minutes où Mréjen dresse un inventaire d'images du Japon par ordre alphabétique, de l'arrivée à Tokyo [Fig. 83]. Chaque mot évoque une scène, un lieu ou une émotion liée au voyage, avant qu'un compte à rebours annonce la fin du récit. À partir de 3'40, des mots comme « foule ; kajin ; insomnie ; lolita ; metro ; omote-sando ; shibuya ; sake ; tokyo ; visage » s'enchaînent pour finir sur des visages de Japonaises. Là encore, Mréjen construit un récit poétique à partir de fragments visuels et de souvenirs. Au travers de l'énonciation, la vidéo est accompagnée de texte qui nous permet de comprendre et inversement, Mréjen joue de cette relation texte-image qu'on retrouve dans la carte postale pour en créer de nouvelle non plus physique, mais numérique comme une vidéo qu'on pourrait retrouver sur Instagram comme elle l'évoque :

« Aujourd'hui, les cartes postales coexistent avec des plateformes numériques comme Instagram, que je perçois comme une sorte de journal visuel. Cela enrichit ma pratique en lui offrant de nouvelles possibilités d'archivage et de création, tout en conservant une approche artisanale⁹⁸ »

C'est cette vision de journal visuel qu'on retrouve au travers de l'œuvre, qui n'est qu'un enchaînement de ce qui est des cartes postales.

Dans *La Baule, ciel d'orage* (2016), une vidéo de 2'30, elle revient à l'esthétique de la carte postale pour évoquer des lieux de vacances [Fig. 84]. Un récit de voyage est raconté par une voix enfantine, accentuant l'aspect intime et de l'expérience. Une œuvre qui pourrait parfaitement être la carte postale typique qu'on envoie à ses parents lors d'un voyage à La Baule.

⁹⁷ Valérie Mréjen, *Hors Saison*, 2008.

⁹⁸ Entretien avec Valérie Mréjen, Novembre 2024, Voir annexe.

Ce lien entre récit et image réapparaît dans *Lettres d'un inconnu*, une installation produite en 2018 pour le CAC – La Halle des Bouchers à Vienne⁹⁹ [Fig. 85]. Mréjen y associe des cartes postales anciennes des années 1920, issues des archives de la ville, à des courts textes formants des phototextes. Le projet est ensuite réutilisé dans *Mon cher fils* (2018), où les cartes postales sont coloriées et accompagnées de la lecture d'une correspondance fictive d'un père à son fils parti au service militaire au Maroc. Elle précise à ce sujet dans l'entretien :

« Les cartes postales influencent souvent mes créations, même indirectement. Par exemple, lors d'une exposition à Vienne, j'ai utilisé des cartes d'archives locales pour associer des images de la ville aux lettres d'un père à son fils. Habituellement, je ne cherche pas forcément les textes sur les cartes, sauf s'ils sont originaux ou marquent un décalage intéressant. Cette combinaison d'images et de récits me permet de développer une narration poétique¹⁰⁰ ».

Ce travail sur la correspondance se poursuit dans *Amnésie parfaite* (2019), une vidéo de 5'20 construite à partir de cartes issues des archives de l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine) [Fig. 86]. Mréjen y mêle des extraits anonymisés de lettres d'écrivains et de philosophes pour former un fragment représentatif d'une époque, comme elle l'explique au travers de l'entretien.

« Absolument. Ce projet est basé sur des cartes issues des archives de l'IMEC, mêlant des correspondances d'écrivains et de philosophes. J'ai anonymisé ces extraits pour en faire un échantillon représentatif d'une époque. Il s'agit bien d'une correspondance, mais reconstruite et littéraire¹⁰¹ ».

Ainsi, pour Mréjen, la carte postale est bien plus qu'un objet ancien : elle devient un outil narratif, un support d'imaginaire et un vecteur d'intimité. Elle interroge les liens entre mémoire personnelle et histoire collective, tout en laissant au spectateur la liberté d'y projeter ses propres souvenirs.

« Ces connotations influencent inévitablement mon travail. En tant qu'artiste, on puise souvent dans des souvenirs ou des traumatismes pour construire une œuvre. Les cartes postales permettent de raconter ces histoires de manière implicite, en laissant au spectateur la liberté de projeter ses propres souvenirs¹⁰² ».

Cette approche narrative et du fragment de mémoire de la carte postale chez Mréjen entre en écho avec la pensée de Paul Ricœur dans *Temps et récit 3. Le temps raconté*. L'auteur développe l'idée que la mémoire individuelle s'inscrit toujours dans une mémoire

⁹⁹ Exposition de Valérie Mréjen, *Mon cher fils*, La Halle des bouchers centre d'art contemporain de Vienne, 2018.

¹⁰⁰ Entretien avec Valérie Mréjen, Novembre 2024, Voir annexe.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

collection, et que toute reconstruction du passé implique une forme de narration. Chez Ricœur, la mémoire n'est ainsi jamais un simple enregistrement du réel, mais une interprétation située.

« Par lequel l'imagination se fait visionnaire : le passé, c'est ce que j'aurais vu, dont j'aurais été le témoin oculaire, si j'avais été là, de même que l'autre côté des choses est celui que je verrais si je les apercevais de là où vous les considérez. Ainsi la tropologie devient l'imaginaire de la représentance ¹⁰³ »

Ainsi la carte postale, telle que Mréjen l'utilise peut-être perçue comme un fragment de mémoire reconfigurée décrit la notion d'archive décrite comme :

« Un ensemble de corps organisé, de documents, d'enregistrement ; la relation à une institution : les archives sont dites dans un cas ; résulter de l'activité institutionnelle ou professionnelle ; dans l'autre, elles sont dites produites ou reçues par l'entité dont lesdits documents sont les archives¹⁰⁴ ».

Tandis que, pour Ricœur, la notion document met l'accent sur la fonction « d'appui, de garant, apporté à une histoire, un récit, un débat. Ce rôle de garant constitue la preuve matérielle, ce qu'en anglais, on appelle "evidence", de la relation qui est faite d'un cours d'événements¹⁰⁵ ».

Dans la pensée de Ricœur, Mréjen incarne l'institution dans sa pratique (activité chez Ricœur) grâce à son expérience personnelle, produit des documents qui apparaissent dans son travail. Elle utilise de la notion de la carte postale pour parler d'archive avec son rapport au lien familiale et amicale, de la nostalgie, d'exil, de changement de vie, porteur de mémoire, qui évoque des instants de bonheur et dramatiques. Chez Ricœur, cela commence par la trace qui apparaît comme un connecteur permettant de créer un lien avec quelque chose qui est ici l'imaginaire : « La notion de trace, en effet, ne devient pensable que si on réussit à y discerner le réquisit de toutes les productions de la pratique historienne qui donnent la réplique aux apories du temps pour la spéculation ¹⁰⁶ ».

L'importance du réquisit est en lien avec la notion d'archive et rencontre celle du document comme l'explique Ricœur¹⁰⁷, il cite des définitions qui lui permette de comprendre l'importance de ces deux notions qu'on retrouve pour former le réquisit. La trace apparaît dans la construction de l'imaginaire chez Mréjen par le message codifié et de l'intime lui permettant de créer un lien avec le spectateur, comme avec *Lettre d'un inconnu* et *Mon cher fils*, où la combinaison d'images et de récits lui permet d'avoir ce

¹⁰³ Paul Ricœur, *Temps et récit Tome 3 Le temps raconté*, Paris, du Seuil, 1991 p. 336.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 213.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 213-214.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 212.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 213.

connecteur **[Fig. 87]**. Le lien avec son expérience intervient aussi dans son utilisation de la carte postale, comme Mréjen l'explique : « Oui, mon expérience personnelle est centrale. Les cartes postales me permettent de tisser un lien entre ma propre histoire familiale et des thématiques universelles¹⁰⁸ ». On retrouve la notion d'évidence citée par Ricœur avec ce que représente l'archive et le document dans les deux œuvres et comme dans d'autres où elle les utilise pour justifier son récit.

Le rôle de l'imaginaire dans le travail de Mréjen intervient aussi chez le spectateur dans un cadre de médiation de l'imaginaire qui permet au spectateur de se projeter dans l'œuvre, par les connotations culturelles de la carte postale qui, pour certains, peuvent être désuète, comme l'explique Mréjen : « Les plus jeunes voient la carte postale comme un objet désuet, alors que les générations plus âgées y sont davantage attachées. [...] mon intérêt réside davantage dans le potentiel narratif et esthétique de l'objet¹⁰⁹. »

Je prends mon cas, en exemple, avec son œuvre *La Baule, ciel d'orage* **[Fig. 84]** qui se réinscrit dans le temps par mon histoire personnelle, de vacances passées à côté de La Baule et de mes passages dans la ville. Retranscrire mon histoire me permet de reconfigurer le récit créé par Mréjen en m'ajoutant dans le récit et passer au-travers de celui imaginé par l'auteur et ainsi me remémorer les miens. Cela nous ramène à Ricœur qui évoque Hayden White. Ce dernier nomme la fonction « représentative » de l'imagination¹¹⁰ qui dans son texte parle d'imagination historique, mais dans notre cas va parler du récit de la carte postale. La fonction pour lui côtoie l'acte de se figurer. Mais aussi le rôle de médiateur décrit précédemment est présent par ce qui est décrit par White comme la fonction représentative qui est l'acte de se « figurer que » et qui a comme modalité d'emprunter la fonction métaphorique du « voir-comme ». Ricœur l'explique dans son explication du médiateur :

« Le caractère imaginaire des activités qui médiatisent et schématisent la trace s'atteste dans le travail de pensée qui accompagne l'interprétation d'un reste, d'un fossile, d'une ruine, d'une pièce de musée, d'un monument : on ne leur assigne leur valeur de trace, c'est-à-dire d'effet de signe, qu'en se figurant le contexte de vie, l'environnement social et culturel¹¹¹ ».

C'est ce cheminement qu'on retrouve dans mon exemple personnel qui par de l'imaginaire créé par Mréjen, d'une représentation d'un lieu connu dans mon histoire qui est la trace.

¹⁰⁸ Entretien avec Valérie Mréjen, Novembre 2024, Voir annexe.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit Tome 3, op. cit.*, p. 336.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 335.

Les œuvres de Valérie Mréjen démontrent l'importance de la carte postale dans son travail et comment elle s'intègre dans un nouveau support. Mréjen manipule l'image pour la transformer en récit au travers d'un imaginaire tout en utilisant les symboliques en y intégrant de l'intime, du langage commun de la carte postale, ce qui permet au spectateur de s'intégrer dans ses œuvres.

La pensée de Ricœur enrichit l'analyse de Mréjen en y révélant la carte postale à la fois comme trace et support du récit permettant de reconfigurer l'histoire, en se réappropriant des images du passé pour y intégrer de l'imaginaire.

2.3 – Pierre-Jean Giloux

Pierre Jean Giloux né en 1965 à Mâcon en France, il est diplômé des Beaux-Arts de Lyon en 1990. Ses œuvres explorent les intersections entre art, architecture et technologie. Avec des installations immersives, des films et des dessins. Il conçoit des visions futuristes de la ville, inspirées par des projets utopiques du XXe siècle et par le biomimétisme. Giloux utilise des outils numériques tels que la vidéo et la 3D. Il crée des mondes hybrides où le réel et le virtuel se confondent. Ses œuvres, régulièrement présentées dans des expositions internationales, invitent à réfléchir sur notre rapport à l'environnement, à la technologie et au futur de la ville¹¹².

Son œuvre *Invisible cities*¹¹³ est une série d'installations vidéo sonore *Metabolism, Japan Principle, Skrinking Cities et Stations* réalisées de 2015 à 2017. La première œuvre *Metabolism* de 2015, une vidéo de 11'04 minutes [Fig. 88]. La vidéo commence par une tombée de pétale pendant 1'20 minute puis une première apparition de ce qui est l'élément principal : des bâtiments d'habitation reprenant la structure de l'ADN dans l'océan. À partir de 2'50 minutes, les bâtiments sont directement intégrés dans une ville japonaise. La seconde œuvre *Japan Principle* de 2015 [Fig. 89], une vidéo de 4'12 minutes présente une ville japonaise par des vues aériennes avec un objet ovoïdale volant dans la ville entre les gratte-ciels lancé par une structure à 1'03 minute. La troisième œuvre *Skrinking Cities* est une vidéo de 5' minutes de 2016 [Fig. 90], la vidéo commence par une voix japonaise jusqu'à 0'53 minute où la voix s'arrête pour le bruit d'un train qui s'apprête à partir. Une fois en marche la vidéo montre un voyage avec vue sur la fenêtre donnant à voir sur les bâtiments intégrés par Giloux.

¹¹² Conférence Pierre-Jean Giloux, Université Rennes 2, Novembre 2024.

¹¹³ Pierre-Jean Giloux, *Invisible Cities - Machinami, Japanese Urban Landscapes*, Nantes, Zéro2, 2018.

Enfin, la dernière œuvre datée de 2017 *Stations*, est une vidéo de 7'24 minutes **[Fig. 91]**. La vidéo commence dans un tunnel qui semble être une station de train ou de métro faisant référence au titre de l'œuvre, par la suite des vues aériennes d'un bâtiment. Par la suite, la vidéo est guidée par le tracé linéaire des rails du train et par moments des vues de la ville.

Avec ces vidéos Giloux dessine un paysage des villes japonaises pour y ajouter de la 2D avec des dessins et de la 3D avec de la modélisation des projets utopistes des métabolistes japonais. Giloux puise dans les rêves des utopistes pour créer une fiction d'un futur urbain à la manière d'une carte postale présentant le futur d'une ville.

Par la suite, Giloux réalise l'exposition « Biomimetic Stories » à La Crie Centre d'art contemporain à Rennes en octobre 2024. « Biomimetic Stories » questionne le rôle de la science et de la technologie dans un contexte d'urgence climatique. Dès le début de l'exposition, nous sommes plongés dans l'ambiance de la ville d'Ahmedabad avec une prise de son du marché ainsi qu'une photographie du Jardin botanique de Lal Bagh. À la sortie du corridor, l'artiste montre le film projeté en hauteur *Biomimetic Stories #2 Pirana Dump Yard* met en lumière l'urgence climatique avec une montagne de déchet brûlant **[Fig. 92]**. Puis, le film *Biomimetic Stories #1 Madurai* faisant face à *Pirana Dump Yard* présente une fiction dans laquelle l'on peut voir un arbre monde inspiré par le Samaneasaman qui est un arbre à pluie ayant la forme d'un parasol protégeant une ville à son pied **[Fig. 93]**. Il intègre également une canopée artificielle reliée par un système de racines conçu comme un récupérateur d'eau, permettant de protéger thermiquement de la chaleur intense la population. Elle dispose aussi d'un système de lumière qui utilise des plantes bioluminescentes éclairant la ville la nuit.

Un troisième film est présent dans la salle, *Biomimetic Stories #3 Dholera* présente un chantier fantôme de la ville éponyme **[Fig. 94]**. Utilisant des images réelles, l'artiste ajoute un aspect désertique à une station de train qui était le projet originel du lieu qui fait partie du projet « 100 smart cities » qui visait à financer le développement de projet pour des villes dont faisait partie la station.

Au travers de ses projets, Giloux affirme que la notion de paysage est essentielle. L'aspect voyage qu'on retrouve dans ses portraits de ville nous ramène à la carte postale et à pour idéaliser la ville. Giloux ne réalise pas un portrait idéal d'une ville, mais crée un imaginaire à la façon des cartes du futur de Dubaï cité par François Cusset¹¹⁴, que ce soit dans le cas d'*Invisible cities* avec la pensée des utopistes japonais ou des questions

¹¹⁴ François Cusset, « Questions pour un retour de Dubaï », *art. cit.*, p. 76.

de la science pour le cas de *Biometric Stories*. Dans le travail de Giloux, on perçoit avec la construction d'un imaginaire utopiste sur des constructions imaginaires.

Guy Tortosa commence son ouvrage sur une description du tourisme et de sa consommation comme industrie et de son impact en tant que promoteur de la culture postmoderne et de la culture du même véhiculé par le tourisme. De la philosophie dans le tourisme avec de l'esthétique technique en donnant comme exemples les cartes de John Hinde comme des œuvres étant des cartes d'une même perfection, même insouciance vis-à-vis de la réalité. Ensuite, présente les cartes postales de John Hinde comme un nouveau mode de représentation et d'un nouveau mode d'exposition les tourniquets comme des inventions qui ont moulé les comportement et croyance des habitants du monde et que l'art est arrivé avec retard pour répondre à un problème de société. Il compare cela avec le fait qu'un tableau ou un film peuvent inventer le monde que certain paysage n'avait quasiment pas d'existence avant d'avoir été décrit ou peint. Puis, du retour de l'imaginaire modifié par Disney qui fait qu'on vit dans un monde façonner pour le faire ressembler à des images de carte postale. Il explique ça par la suisse et l'Irlande qui ont été révélés au monde par ça et modifié peu à peu pour, et qu'elle prive de quelque chose. Ensuite, il évoque un paradoxe par rapport à la carte postale, la promotion de la pauvreté comme destination et la marchandise comme le voyage, et le parallèle des riches qui utilisent la pauvreté pour de belle image et que la pauvreté reconforte, du voyage comme remède des villes, que les personnes de banlieue sont des touristes en centre-ville. Il décrit ensuite les signes d'appartenance sociale avec les pauvres qui recopie les riches avec comme exemple Martin Parr, en faisant le lien de cette culture du faux avec la carte postale pour prouver « qu'on y était », un mode d'affirmation de son statut social. Ensuite, il parle de la carte postale comme espace rêvé pour les amateurs de bathmologie, et il s'ensuit une description de la carte postale : elle est légère, volatile, privée, publique, secrète et ouverte à la fois. Et, il parle ensuite de lettre d'amour pour les cartes postales en mentionnant Jacques Derrida et de son éloge descriptif : Presque un éloge de la concision ; le verbe contre l'écrit ; recto et verso , dos et face, le corps et le lieu d'où l'on écrit se liguent pour ne faire qu'une même chose sur Invercote G 300gr. Il évoque ensuite le fait que la carte postale permet le moyen de constituer le moyen économique de réaliser son musée imaginaire. Il revient sur l'image et que les artistes sont intéressés par cette culture de l'image (l'image dans l'image). Pour finir il revient sur l'Irlande avec les questions du tourisme dans un pays en guerre, de la division du pays qui fait qu'on est dans une ville qui n'est pas le réel du pays.

« Un tableau, un film peuvent inventer le monde, une carte postale aussi, comme l'écrit Régis Debray dans *Vie et mort de l'image*¹¹⁵» Avec les mots de Tortosa cela pourrait nous amener à penser que la carte postale pourrait être un film, une vidéo pour le cas de Giloux. Il s'inscrit dans la pensée décrite dans l'ouvrage de Guy Tortosa. Avec l'œuvre *Invisible cities* qui joue parfaitement le rôle d'une carte postale, tandis que dans « Biometric Stories », il n'est plus question de nous priver d'une réalité, mais de construire un avenir réel, de faire rêver. Cela ramène au paradoxe décrit dans l'ouvrage de Tortosa, la seconde œuvre arbore le rôle de la carte postale afin de promouvoir la pauvreté et le voyage avec comme destination une ville à laquelle les questions d'avenir telles que l'écologie sont au centre de la vidéo. Au travers de sa vidéo, il promeut une marchandise qui est l'idéalisation d'une ville faite pour le dérèglement climatique.

¹¹⁵ Guy Tortosa, *Nous sommes tous des touristes*, op. cit., p. 12.

Conclusion

La carte postale aujourd'hui n'est plus autant un format de communication populaire chez les jeunes et dans une société de consommation toujours plus numérique. Elle est perçue comme désuète pour certains, nostalgique pour d'autres. Notre perspective dans cette recherche a été d'interroger son usage par les artistes à partir des années 1971 pour la biennale de Paris et jusqu'à aujourd'hui à partir de quelques exemples (Watier, Mréjen, Giloux). J'ai débuté par la définition de ce qu'est la carte postale d'artiste selon plusieurs ouvrages et articles théoriques de l'art qui nous a révélé des catégories communes définies par leur analyse d'œuvres.

Ce qui m'a permis de définir un thème de recherche pour mon corpus d'artistes à partir de ses lectures pour questionner leurs œuvres produites, mais également d'observer la représentation de la carte postale au travers de fonds d'archives et de collections muséales à Rennes.

La définition de la carte postale d'artiste m'a permis de révéler cinq points importants pour me guider dans ma recherche : cela commence avec paysage qui est l'un de ceux qui est universel et qu'on retrouve dans beaucoup d'œuvre, des artistes comme Edmund Kuppel vont révéler les décors de la carte postale (Série *La vedette* en 1977), ou comme Régis Perray vont révéler les décors cachés des images génériques des cartes postales (Les bennes de 2005 à 2010), tandis que d'autres artistes vont questionner l'image générique comme Stéphane Shore (*Greetings from amarillo : tall in texas* en 1971). En second point, Bonheur, il traite essentiellement du banal et du quotidien de la carte postale et de ce qu'elle apporte dans sa symbolique associée aux vacances, voyages. Oriol Vilanova (*Sunsets from...* en 2012) traite de la question avec comme sujet le coucher de soleil.

Le troisième et quatrième point, l'imaginaire et archive sont deux points intimement liés que les artistes s'approprient comme Aleksandra Mir (*Venezia* en 2009) pour un imaginaire qui questionne la relation entre texte et image, contrairement à Joanna Hadjithomas et Khalil Joreige (*Wonder Beirut* de 1997 à 2006) qui vont parler d'archives utilisé pour modifier une réalité qui n'est plus. Le cinquième point, Recto-verso nous permet de comprendre l'importance du format au travers d'artiste comme le duo Henryk Gajewski et Andrzej Jórczak (*anti-postcard* en 1976) qui vont questionner le format de la carte postale en utilisant le recto-verso comme support de création.

Ensuite, la découverte du fonds d'archives de Jean-Marc Poinot aux Archives de la critique d'art à Rennes m'a permis de collecter un nombre important de cartes postales, documents, archives liée Mail Art ce qui m'a permis de sélectionner des œuvres qui rentreraient en écho avec ma problématique de recherche dont certaines que j'analyse en seconde partie.

Les œuvres questionnées dans cette seconde partie permettent de se pencher sur le lien qu'a entretenu le Mail Art dans les années 1970 à 1981 grâce au fonds d'archive de Jean-Marc Poinot avec la carte postale comme documentation, archive d'une expérience ou d'un projet, comme premier exemple la XVI^e Biennale de São Paulo en 1981 et sa section arte postal ou deux exemples résument l'analyse de celle-ci le premier Alexander Hirka qui utilise un document qui n'est pas une carte postale pour en faire une et rajouter des éléments de son travail (*A portrait of the artist as a young man* en 1981), tandis que Claudia utilise la carte postale comme archive d'un contexte politique du Brésil des années 1980 (*Contraça antos que acabe* en 1980). Dans les archives de Jean-Marc Poinot, Le Mail art space international C.D.O Parma qui est un regroupement d'artiste européen sur mail art dont Ulises Carrión (*Tables of mail art works* en 1980) qui traite de la vision du mail art de l'artiste et dans le reste du Fonds l'œuvre *Postkarte* qui reflète une vision apparue précédemment dans notre définition avec l'utilisation de matériaux différents de la carte postale classique.

En second la question de la carte postale comme objet d'expérimentation de la mise en récit et de l'imaginaire avec des exemples d'artistes récent comme Eric Watier pour la mise en récit de l'ordinaire et du banal avec des éléments comme le langage ou une esthétique proche de la carte postale (*choses vues* de 1995 à 2012), allant jusqu'à créer une forme de photo-tourisme du quotidien en donnant des instructions de réalisation (série *Chez...* de 2008 à 2019). On y retrouve des éléments définis dans la première partie comme le bonheur, l'imaginaire et l'archive, comme chez Valérie Mréjen où l'on retrouve l'importance de l'ordinaire avec son utilisation du langage comme élément important dans la réalisation de ses œuvres (*Hors saison* en 2008). Mréjen utilise le langage commun et de l'intime pour créer un lien entre le spectateur et l'œuvre comme une forme de communication que le spectateur peut s'approprier et fait ainsi de la carte postale un support de création. Dans un autre cas la carte postale n'apparaît pas. Cependant, la présence de l'imaginaire joue un rôle important dans les choix de l'artiste de transmettre un message, une vision des choses (*La Baule, ciel d'orage* en 2016). Pour le dernier artiste il est question de créer un imaginaire rêvé, c'est ce que fait Pierre-Jean Giloux avec sa série d'œuvres (*Invisibles cities* de 2015 à 2017). Il façonne notre

réalité avec le désir de rêveur qui sont les métabolistes japonais au même titre que les cartes du futur du Dubaï, il utilise le médium de la vidéo pour donner à voir un paysage.

Dès le début de cette recherche j'ai commencé à expérimenter en créer des cartes postales, le support en utilisant que les images pour en créer un ensemble, puis par en faire des cartes postales en céramique plus réaliste sur les détails. Au fur et à mesure de ma recherche théorique, il m'est venu l'envie de créer et de penser à des éléments d'installations pour accompagner la carte postale comme des cartons à banane comme rangement, un tourniquet, mais aussi de parler de mon quotidien au travers d'une newsletter qui résume une semaine par un dessin, du texte, une image puis celle-ci est imprimé pour être donné ou disponible sur le site internet substack. C'est notamment avec les mots d'Oriol Villanova sur son idée de rituel par rapport à sa manière de collectionner, car c'est par là que démarre aussi mon intérêt pour la carte postale, c'est la collection dont j'ai reproduit une petite sélection dans ma série de cartes postales en céramique.

L'importance du format revient au travers des questionnements des œuvres avec la présence de la vidéo, de l'imprimé, de la poésie. L'évolution des usages du support de la carte postale apparaît dans les œuvres n'utilisant pas son format. La sélection de thèmes dans lesquels analyser les œuvres nous permet de définir ce qu'est l'esthétique cartepostalesque évoquer par Magali Nachtergaele et Anne Reverseau. On a donc pu conclure que l'esthétique cartepostalesque est un support de paysage, de documentation, d'archive, d'imaginaire, de récit du quotidien et de la banalité. Ainsi, c'est ce que représente l'esthétique cartepostalesque qui permet l'évolution des usages des supports de la carte postale observée des années 1970 à aujourd'hui. Et on pourrait continuer ces recherches en s'intéressant à Régis Debray qui parle de la mort de l'image et de comment la carte postale devient une idole au travers de la mort de son image :

« L'idole est l'image d'un dieu qui n'existe pas – mais qui décide de cette inexistence ? Faux ou vrai, l'important est qu'il y ait, dedans ou derrière la figuration, du divin, c'est-à-dire de la puissance. Tel est le critère du rassemblement sous une ère unique : *une image d'art " fait de l'effet " par métaphore. Une idole a de l'effet, réellement et par nature* ¹¹⁶».

¹¹⁶ Régis Debray, *Vie et Mort de L'Image Une Histoire Du Regard En Occident*, Paris, Gallimard, 1994, p. 310.

Bibliographie

Ouvrages :

- BOULBÈS, Carole, *De la carte à Dada : photomontages dans l'art postal international (1895-1925)*, Saint-Loup-de-Naud , Sandre, 2020
- DAVIS, Mike, *Le Stade Dubaï du capitalisme*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007
- DEBRAY, Régis, *Vie et Mort de L'Image Une Histoire Du Regard En Occident*, Paris, Gallimard, 1994
- DERRIDA, Jacques, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980
- HUGO, Victor, *Choses vues : nouvelle série*, Paris, Calmann Lévy, 1900
- LAPAQUE, Sébastien, *Théorie de la carte postale*, Arles, Actes Sud, 2014
- NACHTERGAEL, Magalie, REVERSEAU, Anne, *Un monde en cartes postales cultures en circulation*, Marseille, Le mot et le reste, 2022
- NOUGÉ, Paul, *L'expérience continue*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1966
- PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989
- POINSOT, Jean-Marc, *Mail Art, Communication à Distance, Concept*. Paris, CEDIC, 1971
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit Tome 3 Le temps raconté*, Paris, du Seuil, 1991
- TAMINIAUX, Pierre, *Esthétiques radicales Actualité des avant-gardes*, Paris, Hermann, 2021
- TORTOSA, Guy, *Nous sommes tous des touristes*, Limerick, *Exhibition of Visual + Art*, 1996
- VERNE, Jules, Alphonse de Neuville, Léon Benett, *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Librairie générale française, 2000

Catalogues :

- *XVI Bienal Arte Postal de São Paulo*, Catalogue d'exposition, Walter Zanini, São Paulo, 1981
- *Hannah Höch : Collages, peintures, aquarelles, gouaches, dessins*, Catalogue d'exposition, ARC 2 Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, Mann, 1976
- *Pierre-Jean Giloux, Invisible Cities*, Catalogue monographique, Manuel Tardits, Elie During, Pierre Musso, Vincent Romagny, Ingrid Luquet-Gad, Nantes, Zéro2 , 2018

- *Palais de glaces : catalogue monographique de Valérie Mréjen*, Catalogue monographique, Thomas Clerc, Laurent Mauvignier, Bertrand Schefer, Paris, Manuella Editions, 2021
- *Bloc*, Catalogue monographique, Eric Watier, Brest, Zédélé éditions, 2006

Articles :

- VINET, Guillaume, « Les Noms du Vietnam dans l'histoire », Vietnam autrement , URL : <https://www.vietnamautrement.com/articles/les-noms-du-vietnam-au-cours-de-l-histoire/#:~:text=Les%20Fran%C3%A7ais%20utilisent%20alors%20le,le%20d%C3%A9but%20du%20XXe%20si%C3%A8cle>
- BOUISSET, « CARTE POSTALE », Encyclopædia Universalis, URL : <https://www-universalis-edu-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/carte-postale>
- LEFEBVRE, Marc, « Les cartes postales des ateliers Viennois (Wiener Werkstätte) », 2002, URL : <https://www.lesimagesdemarc.paris/artWWW.pdf>
- MCCAULEY Anne, Reviews Book : « Postcards : Ephemeral Histories of Modernity », Visual Resources, 2011, n°27, 2011
- Guelle, Henri, « La carte postale ou l'art suprême du cliché », *BeauxArts Magazines*, 4 juillet 2019, URL : <https://www.beauxarts.com/expos/la-carte-postale-ou-l-art-supreme-du-cliche/#:~:text=L%27artiste%20contemporaine%20Katia%20Kameli,%C3%A0%20des%20photos%20de%20famille>
- Groupe d'études & de recherche sur les mouvements étudiants, « Il y a 35 ans, le 4 mars 1971, la police parle à la population et descend dans la rue », URL : <https://www.germe-inform.fr/?p=2334>
- DE ALENCASTRO, Luiz Felipe, « Le Brésil – la transition démocratique », Encyclopædia Universalis, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/bresil-le-bresil-contemporain/>
- BOIVENT, Marie, « Stratégies de retournement dans les cartes postales topographiques d'artistes », *Focales*, 2023, URL : <http://journals.openedition.org/focales/2654>
- BORREL, Brendan, « Qu'est-il arrivé à la forêt amazonienne ? », Slate, URL : <https://www.slate.fr/story/12921/quest-il-arrive-la-foret-amazonienne>

Sites Internet :

- *Alessandro Filippini.*, URL : <https://www.alessandrofilippini.com/about>

- *Alfio Fiorentino*, URL :<https://www.facebook.com/alfio.fiorentino/>
- Michael, Asher, *Proposition de projet pour Dijon*, 1991, Le Consortium, lien :
<https://www.leconsortium.fr/fr/michael-asher>
- *Biographie d'Anos Kmetty*, Wikipédia,
URL :https://fr.wikipedia.org/wiki/J%C3%A1nos_Kmetty
- *Biographie de Groh Klaus*. (s. d.). Mail Art Archive,
URL :<https://mailartarchive.org/networker/groh-klaus/>
- *Biographie de Klaus Staeck*, Wikipédia,
URL :https://en.wikipedia.org/wiki/Klaus_Staeck
- *Biographie de Ulises Carrión*. , URL :<https://heros-limite.com/auteurs/carrion-ulises/>
- *Biographie de Valérie Mréjen*, Wikipédia,
URL :https://fr.wikipedia.org/wiki/Val%C3%A9rie_Mr%C3%A9jen
- Fernanda Fedi, Gino Gini, *Fedi&Gini Artists'Books Archive*, URL :
<https://www.fedi-gini-artistbook.org/#:~:text=L'Archivio%20Libri%20d'artista%20%C3%A8%20uno%20tra%20i%20pi%C3%B9,66%20a%20Milano%2C%20Palazzo%20Galloni>
- Eric Watier, *Architectures remarquables*,
URL :<https://www.ericwatier.info/editions/architectures-remarquables/>
- Eric Watier, *Choses vues*, URL :<https://www.ericwatier.info/textes/choses-vues-2/>
- Romano Peli, Michaela Varsari, *Manifesto Internazionale della Mail Art* , C.D.O. International Mail Art Archives, URL : <https://cdo-mailart-archives.blogspot.com/search/label/1st%20International%20Mail%20Art%20Manifesto>
- *Le Salon des Cent*, Wikipédia,
URL :http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Salon_des_Cent&oldid=209328764,
- Toon Joosen, Gallery#29 -07.98, The Museum of instant images, URL :
<https://www.colori.nl/mii/emblem/Gallery29/gallery29.htm>

Annexes

Entretien avec Valérie Mréjen le 14 novembre 2024

Thibault LOUISE

En observant votre carrière, j'ai l'impression que la carte postale est présente depuis Meilleur souvenir en 1977. Qu'est-ce qui vous a attirée dans l'utilisation de la carte postale comme médium et comme élément présent dans votre pratique artistique ?

Valérie Mréjen

Au départ, ce n'était pas l'image de la carte postale qui m'intéressait, mais son support, notamment le dos de la carte avec le texte. J'utilisais des noms découpés dans des annuaires pour mes créations. Un événement a changé cela : un incendie a ravagé une partie de mon atelier, détruisant une série de cartes. En cherchant à reconstituer cette série, j'ai commencé à associer mes textes à des images de cartes postales trouvées sur des marchés aux puces. Ce processus m'a menée à collectionner des images, même au-delà de mon projet initial. Quelques années plus tard, ces cartes sont devenues la base de mes vidéos, notamment pour mon exposition au Jeu de Paume en 2008. C'est là que j'ai compris tout le potentiel de ce matériau.

TL

Y a-t-il des artistes contemporains ou historiques qui vous inspirent dans votre approche de l'utilisation des cartes postales et des photographies souvenirs ?

VM

Stephen Shore m'a beaucoup inspirée, particulièrement après avoir découvert son exposition récente à Paris. J'admire également On Kawara, dont le travail minimaliste et épuré m'attire énormément.

TL

Comment choisissez-vous les images issues des collections d'archives que vous utilisez pour vos vidéos ?

VM

Mes choix s'apparentent à une pratique de collection enfantine ou à la constitution d'un

album de famille. Les cartes que je sélectionne reflètent souvent une époque, comme les années 70 ou 80, qui témoignent d'un monde transformé. Les couleurs vintages, parfois mal imprimées, ou les compositions atypiques attirent mon attention. Je privilégie aussi les images qui racontent une histoire implicite, où le spectateur peut imaginer un hors-champ ou un récit. Dans certains cas, j'aime les paysages vides, mais avec quelques figurants pour donner un point de repère narratif. C'est ce mélange d'imaginaire et de documentation qui guide mes choix.

TL

Comment la création d'une fiction autour des cartes postales intervient-elle dans vos séries de vidéos, telles que *Hors saison* (2008), *Sacré cœur* (2015), *La Baule, ciel d'orage* (2016) ou *Mon cher fils* (2018) ?

VM

Les cartes postales influencent souvent mes créations, même indirectement. Par exemple, lors d'une exposition à Vienne, en Isère, j'ai utilisé des cartes d'archives locales pour associer des images de la ville aux lettres d'un père à son fils. Habituellement, je ne cherche pas forcément les textes sur les cartes, sauf s'ils sont originaux ou marquent un décalage intéressant. Cette combinaison d'images et de récits me permet de développer une narration poétique.

TL

Quels aspects symboliques ou culturels associez-vous aux cartes postales et photographies souvenirs issues des collections d'archives ?

VM

Les cartes postales évoquent pour moi le déplacement et la découverte. Historiquement, elles servaient à rassurer ou à maintenir un lien minimal avec ses proches. Au-delà de leur symbolique personnelle, elles parlent d'exil, de changement de vie, et de nostalgie. C'est un objet universel, porteur de mémoire, qui peut évoquer aussi bien des instants de bonheur que des déplacements dramatiques.

TL

La carte postale est souvent associée à des souvenirs ou des messages personnels. Comment jouez-vous avec ces connotations dans vos œuvres ?

VM

Ces connotations influencent inévitablement mon travail. En tant qu'artiste, on puise souvent dans des souvenirs ou des traumatismes pour construire une œuvre. Les cartes

postales permettent de raconter ces histoires de manière implicite, en laissant au spectateur la liberté de projeter ses propres souvenirs.

TL

Votre vécu personnel (culturel, géographique) influence-t-il votre utilisation des cartes postales ?

VM

Oui, mon expérience personnelle est centrale. Les cartes postales me permettent de tisser un lien entre ma propre histoire familiale et des thématiques universelles.

TL

Comment pensez-vous que le public perçoit la carte postale dans un contexte artistique ? Quel rôle joue la nostalgie dans la réception de vos œuvres ?

VM

Cela dépend des générations. Les plus jeunes voient la carte postale comme un objet désuet, alors que les générations plus âgées y sont davantage attachées. Ce regard décalé ne me dérange pas, car mon intérêt réside davantage dans le potentiel narratif et esthétique de l'objet.

TL

Voyez-vous la carte postale comme une forme de correspondance entre l'artiste et le spectateur ?

VM

Oui, d'une certaine manière. L'acte d'envoyer une carte postale est déjà une démarche artistique, avec son message codifié et sa dimension intime. De la même façon, mes œuvres visent à établir une correspondance subtile avec le public.

TL

Peut-on considérer Amnésie parfaite comme une correspondance ?

VM

Absolument. Ce projet est basé sur des cartes issues des archives de l'IMEC, mêlant des correspondances d'écrivains et de philosophes. J'ai anonymisé ces extraits pour en faire un échantillon représentatif d'une époque. Il s'agit bien d'une correspondance, mais reconstruite et littéraire.

TL

Dans un monde numérique, comment percevez-vous l'utilisation de la carte postale ?
Pensez-vous qu'elle puisse évoluer avec les nouvelles formes de communication ?

VM

Aujourd'hui, les cartes postales coexistent avec des plateformes numériques comme Instagram, que je perçois comme une sorte de journal visuel. Cela enrichit ma pratique en lui offrant de nouvelles possibilités d'archivage et de création, tout en conservant une approche artisanale

Entretien avec Jean-Marc Poinso le 18 avril 2025

Thibault Louise

Quelle est votre définition de la carte postale ?

Jean-Marc Poinso

C'est un objet de correspondance, qui comporte d'un côté une illustration, et de l'autre un courrier.

Thibault Louise

Quelle est votre définition de la carte postale d'artiste ?

JMP

Le fait qu'il engage un processus qui donne du sens à la carte postale dans son travail d'artiste.

TL

Êtes-vous d'accord sur le fait que le format de la carte postale tel que l'on connaît évolue depuis les années 1970 et n'est plus réduit par son format ?

JMP

Non, mais l'évolution de la carte postale est plutôt en déclin, du même que l'objet du courrier postal tant à disparaître, pour la carte postale c'est la même chose. Si cela dérive sur quelque chose d'autre, ce n'est plus un support social pratiqué

TL

La carte postale est-elle vraiment contrainte par son format ?

JMP

Si elle n'est pas contrainte, c'est un élément de définitions de la carte postale

TL

La symbolique de la carte postale peut-elle prendre le dessus sur sa fonction ?

JMP

Les artistes se servent de l'un et de l'autre. C'est en fonction de leur objectif qu'ils reprendront la fonction de la carte ou l'esthétique de la carte postale ou la dimension artistique de la carte postale.

TL

Dans un monde numérique, la carte postale peut-elle vivre par sa symbolique ?

JMP

Peut être il restera un reliquat avec des cartes postales élaboré.

Yann SÉRANDOUR	Je me souviens	Homme	2002	Frac multiples éditions d'artistes	https://www.navigart.fr/fracbr-mea/artwork/yann-serandour-je-me-souviens-3500000002207?page=3&filters=tree_domain_all%3AArts%20plastiques%E2%88%B9Reproduction%20photom%C3%A9canique%E2%88%B9Carte%20postale	Reproduction photomécanique, Carte postale Impression offset noir (verso) 10,5 x 15 cm	24/11/2024
Christophe VIART	Reproduction interdite	Homme	2015	Frac multiples éditions d'artistes	https://www.navigart.fr/fracbr-mea/artwork/christophe-viart-reproduction-interdite-35000000097243?page=3&filters=tree_domain_all%3AArts%20plastiques%E2%88%B9Reproduction%20photom%C3%A9canique%E2%88%B9Carte%20postale	Reproduction photomécanique, Carte postale 10 cartes postales 15 x 10,5 cm	24/11/2024
[Ensemble de 9 éditions et livres d'artiste]				Frac Collections en ligne	Ensemble-308 (dissociable)		24/11/2024
Mehryl LEVISSÉ	Mauvais esprit	Homme	2013 - 2015	Frac Collections en ligne	https://www.navigart.fr/fracbr/artwork/mehryl-levisse-mauvais-esprit-350000000147920?page=1&filters=tree_domain_all%3AArts%20plastiques%E2%88%B9Reproduction%20photom%C3%A9canique%E2%88%B9Carte%20postale	Reproduction photomécanique, Carte postale 10 cartes postales sous coffret 10 x 15 cm Coffret : 11 x 15,8 x 0,8 cm	24/11/2024
	Orchidoclaste		2017	Frac Collections en ligne	https://www.navigart.fr/fracbr/artwork/mehryl-levisse-orchidoclaste-350000000147923?page=1&filters=tree_domain_all%3AArts%20plastiques%E2%88%B9Reproduction%20photom%C3%A9canique%E2%88%B9Carte%20postale	Reproduction photomécanique, Carte postale Carte postale conditionnée dans une pochette papier Impression couleur sur carton blanc 10 x 15 cm	24/11/2024
	Coureuse de remparts		2018	Frac Collections en ligne	https://www.navigart.fr/fracbr/artwork/mehryl-levisse-coureuse-de-remparts-350000000147924?page=1&filters=tree_domain_all%3AArts%20plastiques%E2%88%B9Reproduction%20photom%C3%A9canique%E2%88%B9Carte%20postale	Reproduction photomécanique, Carte postale Carte postale conditionnée dans une enveloppe en papier transparent et cachetée d'une gomme réalisée par l'artiste 10 x 15 cm	24/11/2024
	Casse-toi pauvre con		2018	Frac Collections en ligne	https://www.navigart.fr/fracbr/artwork/mehryl-levisse-casse-toi-pauvre-con-350000000147925?page=1&filters=tree_domain_all%3AArts%20plastiques%E2%88%B9Reproduction%20photom%C3%A9canique%E2%88%B9Carte%20postale	Reproduction photomécanique, Carte postale Carte postale conditionnée dans une enveloppe en papier transparent et cachetée d'une gomme réalisée par l'artiste 10 x 15 cm	24/11/2024
	Je n'en ai rien à foutre		2020	Frac Collections en ligne	https://www.navigart.fr/fracbr/artwork/mehryl-levisse-je-n-en-ai-rien-a-foutre-350000000147926?page=1&filters=tree_domain_all%3AArts%20plastiques%E2%88%B9Reproduction%20photom%C3%A9canique%E2%88%B9Carte%20postale	Reproduction photomécanique, Carte postale Carte postale conditionnée dans une pochette papier. Au verso, timbre circulaire «mehryl levisse» imprimé en noir Impression couleur au recto et noir au verso sur carton blanc 10 x 15 cm	24/11/2024
	Tapette		2020	Frac Collections en ligne	https://www.navigart.fr/fracbr/artwork/mehryl-levisse-tapette-350000000147927?page=1&filters=tree_domain_all%3AArts%20plastiques%E2%88%B9Reproduction%20photom%C3%A9canique%E2%88%B9Carte%20postale	Reproduction photomécanique, Carte postale Carte postale conditionnée dans une pochette papier. Au verso, timbre circulaire «mehryl levisse» imprimé en noir Impression couleur au recto et noir au verso sur carton blanc	24/11/2024

