

CARTES POSTALES.

Cartes postales. Nouvelles d'un monde rêvé présente cet été dans le cadre des Rencontres d'Arles un parcours dans l'imaginaire d'un siècle de cartes postales photographiques. Conçu dans le sillage de recherches sur la poétique de la carte postale¹ et du portrait de pays, le projet a pris la forme d'une recherche curatoriale tournée vers la culture visuelle². Dans un monde aux images circulant à un rythme frénétique, des œuvres d'artistes contemporains usant ou commentant ces images globalisées d'une autre époque sont en toute logique, comme des vestiges archéologiques, accueillies au Musée départemental Arles antique.



UNE ANTHROPOLOGIE SAUVAGE DES IMAGES

**CARTES POSTALES.
NOUVELLES D'UN MONDE RÊVÉ**
SOUS COMMISSARIAT D'ANNE REVERSEAU
ET DE MAGALI NACHTERGAEL

AVEC ERIC BAUDART & THU-VAN TRAN, FREDI CASCO, MOYRA DAVEY, DOCUMENTATION CÉLINE DUVAL, WALKER EVANS, JEAN GEISER, JOANA HADJITHOMAS, ROC HERMS, SUSAN HILLER, JOHN HINDE, KHALIL JOREIGE, KATIA KAMELI, AGLAIA KONRAD, VALÉRIE MRÉJEN, MARTIN PARR, MATHIEU PERNOT, BRENDA LOU SCHAUB, STEPHEN SHORE, JOHN STEZAKER, ORIOL VILANOVA, WILLIAM WEGMAN, RENAUD EPSTEIN & INITIATIVE URBAINE KULTUREN.
MUSÉE DÉPARTEMENTAL ARLES ANTIQUE
PRESQU'ÎLE DU CIRQUE ROMAIN
F-13200 ARLES
WWW.RENCONTRES-ARLES.COM/FR/EXPOSITIONS/VIEW/779/
CARTES-POSTALES
DU 1.07 AU 25.09.19

La carte postale est objet du quotidien tout en étant image de l'ailleurs. Elle suscite cette impression réconfortante et en même temps étrange de *déjà vu* : image qui circule par excellence, elle a participé à la mise en boîte du monde visible, accompagné l'essor de la mondialisation des images et glorifié l'époque dorée du tourisme de masse. Ce petit objet banal, image a priori inoffensive et sans valeur, a construit nos imaginaires modernes du lointain comme du proche. En soulignant l'artificialité, à travers la colorisation ou la retouche et la création de points de vue remarquables, le propos de l'exposition est de montrer en quoi cette image fabriquée est aussi une image qui construit le monde. L'accrochage est conçu pour susciter au fil de la plongée dans l'imagerie de la carte postale touristique, au-delà du principe de plaisir pour les yeux, un trouble, voire un "malaise dans la carte postale", que l'on pourrait presque qualifier de civilisationnel.

Le vernaculaire, le photographe et l'artiste-iconographe

Le parcours curatoriale, fruit de plus d'un an et demi de réflexions et recherches intenses, repose quant à lui sur une mise en tension, à

travers les torsions opérées par des œuvres photographiques et installations contemporaines, entre la fabrique de cette image vernaculaire et les visions culturelles qu'elles ont construites sur un monde soumis à l'objectif photographique. Dans une exposition qui joue des formats et des contextes, les images vernaculaires à visée commerciale et publicitaire sont accumulées, magnifiées, décomposées ou reconstituées pour mieux révéler les représentations idéalisées du monde qu'elles entendent diffuser par le réseau de communication le plus tentaculaire de la modernité avant Internet, le système postal.

Cette image proliférante et éminemment référentielle est finalement peu théorisée pour son versant photographique³. On se souvient du désarroi de Barthes, au début de *La Chambre claire*, face à l'immensité du corpus photographique, et la carte postale figure en bonne place de cette masse impossible à organiser, comme si elle en était l'archétype — une scène fameuse des *Carabinieri* de Godard où des voyageurs reviennent de leur tour du monde avec des valises pleines de cartes postales le rappelle. Outre l'effet de masse de ces images volantes, la carte postale pose un autre défi : qu'exposer

¹ Recherches menées par Anne Reverseau sur la façon dont ces objets banals et anecdotiques ont servi de modèle esthétique à des auteurs du début du XX^{ème} siècle (Paul-Jean Toulet, Léon-Paul Fargue), puis, dans l'entre-deux-guerres, à la galaxie surréaliste (André Breton, Jean Cocteau, Paul Nougé, Philippe Soupault), jusqu'aux avant-gardes poétiques depuis les années 1960 (Julien Blaine, Emmanuel Hocquard), et, encore, aujourd'hui, chez des poètes comme Eric Suchère. Un colloque international à Cerisy-la-Salle programmé en juin 2020, sous la direction de Magali Nachtergaele et Anne Reverseau, sera consacré aux développements de ces questions poétiques en rapport avec la culture visuelle.

² Le projet a été lauréat de la Bourse de recherche curatoriale des *Rencontres d'Arles* 2018.

³ Voir par exemple Jacques Derrida, *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, 1979, et plus récemment dans un registre plus littéraire, Sébastien Lapaque, *Théorie de la carte postale*, Actes sud, 2014.



Martin Parr, *Kleine Scheidegg*, Switzerland, 1994. From the series *Small World*
© Martin Parr / Magnum Photos



Documentation Céline Duval
Point de vue, Spiez, 2015. Tirage polymère sur dibond
66 x 100 cm. Courtesy Semiose Galerie

de l'image ou du texte? Comment appréhender sa petite taille? Comment faire oublier, sur les cimaises, qu'il s'agit d'abord d'un objet fait pour les mains? Cette question du format nous a notamment conduites à décider très tôt de ne pas montrer uniquement des cartes postales, mais aussi des œuvres inspirées de cet objet, iconographie contemporaine à la facture "cartepostalesque" (néologisme où résonnent à la fois le carnavalesque et le grotesque). Ce choix d'échelles différentes permet de considérer la fabrique visuelle de l'image destinée à circuler, mais aussi ses rémanences culturelles et esthétiques. Jusqu'à — paradoxe dans une exposition sur la carte postale — exposer majoritairement des œuvres qui ne sont pas des cartes, mais des tirages réalisés à partir de cartes (documentation céline duval, studio John Hinde) ou inspirées de l'univers de la carte postale (Lou Schaub, Moyra Davey).

La manipulation des images

Une belle plage, des cocotiers, une station balnéaire, un front de mer, des couchers de soleil : sans même les avoir sous les yeux, ces clichés défilent dans notre banque personnelle d'images. Si le genre a ses modèles phares, la photographie de carte postale sert également à créer des sites remarquables, embellis par le travail pictural. Dans ce corpus, on rencontre de grands noms comme Stephen Shore, Martin Parr et le studio John Hinde mais aussi les éditeurs Combiar et Apa Poux qui témoignent du travail de composition, et parfois de maquillage, de ces *vedute* modernes.

À ce titre, une comparaison entre photographies vernaculaires et créatives présentait le risque de simplement pointer une zone grise entre esthétique documentaire et commerciale, ou au contraire, de mettre en scène un regard parfois grinçant et ironique sur cette esthétique populaire qui invite aussi bien au détournement qu'au contre-pied total⁴. Rapidement évacuée également, l'idée de reconduire l'exposition consacrée à la carte postale au musée Arts et

traditions populaires de Paris en 1978⁵, comme celle de proposer une approche uniquement historique dans un festival de photographie contemporaine. L'un des enjeux était de poser des problématiques autres que celles soulevées par les expositions sur la fabrique du paysage en France⁶ par exemple, mais aussi de ne pas simplement revisiter l'inventivité esthétique de la carte postale dans les avant-gardes, perspective déjà explorée par les travaux de Clément Chéroux⁷. Les cartes fantaisies et les collages, en particulier les constructions fictionnelles de type surréaliste, ont été écartés au profit d'une réflexion sur la construction imaginaire et commune du monde à travers des fragments visuels produits à une échelle industrielle.

Aussi, le regard distancié et le geste appropriationniste correspondaient à l'idée de manipulation des images qui structurerait à l'arrière-plan la réflexion sur la carte postale, une image maniable et manipulable, au sens propre comme figuré. Ces pratiques iconographiques sont décrites par Garance Chabert et Aurélien Mole comme celles d'"artistes-iconographes", accumulateurs, collectionneurs et retoucheurs d'images existantes. Des artistes faisaient en effet surgir toute l'artificialité de ces images en accentuant certains traits des documents et des pratiques vernaculaires. Ils dénouaient également un point fondamental d'une exposition montrant des images aussi précieuses que la carte postale en proposant des dispositifs spécialement pensés pour faire jouer les images entre elles (*Concrete City* d'Aglaia Konrad, *Sunsets from...* d'Orlil Vilanova

ou la série des "Masks" de John Stezaker), mais aussi pour activer des dialogues avec d'autres formes. C'est le cas par exemple de *Dedicated to the Unknown Artist* de Susan Hiller qui utilise la grille ethnographique en contrepoint et de la série "Soyez les bienvenus" de Katia Kameli qui recouvre de cartes postales un manuel scolaire d'histoire algérien. Dès lors, il est apparu comme une mise en tension féconde de confronter des regards et des gestes d'artistes à la fabrique des cartes postales photographiques. Si une trame historique se tissait — et elle est présente en particulier dans la présentation des négatifs, albums et outils de colorisation issus de la collection du musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône —, elle se doublait d'une interrogation anthropologique, sans doute plus large et ambitieuse, directement liée aux discours sur l'ailleurs portés dans ces images.

Vers une anthropologie des images

Il nous est donc apparu important de retracer la généalogie et la génétique de ces images : comment les fabrique-t-on? Qui? Où? Cette remontée à la source des cartes postales nous a amenées vers des fonds singuliers : d'un côté en Angleterre, le studio John Hinde, véritable promoteur culturel de l'Angleterre de l'après-guerre, et en France, les fonds Combiar et Lapie, qui sillonnaient méthodiquement la France pour la couvrir de cartes-vues. La construction même de ces images en apparence banale relevait d'un processus à la fois technique et relationnel puisque les négatifs étaient d'abord préparés, retouchés et apprêtés pour les petits commerçants qui demandaient parfois à supprimer ou



Orlil Vilanova, *Sunsets From...*, 2012. Courtesy de l'artiste

⁴ On pense ici aux séries de Samuel Gratacap sur les images de Lampedusa ou de Louis Cyprien Riels qui photographie des lieux interdits de par le monde et en a fait des cartes postales impossibles.

⁵ *La carte postale, Le petit journal des grandes expositions*, Musée des Arts et traditions populaires, 23 novembre 1978-5 mars 1979, Paris, Réunion des musées nationaux, 1978.

⁶ Raphaële Bertho et Héloïse Conesa dir., *Paysages français, une aventure photographique, 1984-2017*, cat. expo., 24 octobre 2017-4 février 2018, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2017.

⁷ Notamment à travers l'exposition de Clément Chéroux et Ute Eskildsen dir., *La Photographie timbrée : l'inventivité visuelle de la carte postale*, cat. expo., 4 mars-8 juin 2008, Paris, Jeu de Paume, Steidl, 2008.

Joana Hadjithomas et Khalil Joreige,
Histoire d'un photographe pyromane, "Wonder Beirut" #22,
 1998-2007. Diasec, photographic print aluminium, 70 x 105 cm
 Courtesy Galerie In Situ, Fabienne Leclerc



Aglaia Konrad, *Concrete City*,
 2012. Courtesy Aglaia Konrad & Galerie Nadja Vilenne



ajouter des détails. Il en résulte des variations dans le cliché, de sorte que la même vue pouvait être légèrement modifiée selon les goûts de l'acheteur. Cette retouche familière se concentre sur des "vues remarquables" choisies pour représenter l'identité visuelle d'un territoire.

La relation de l'image au territoire, si elle sous-tendait une cosmétisation comme toute ordinaire du réel, est devenue immédiatement problématique dès qu'elle s'est posée pour les cartes postales coloniales. Et dans cette confrontation historique, la carte postale devient, alors qu'elle ne devait que refléter un monde parfait, idéal et désirable, un outil de propagande politique. À ce titre, *Le Harem colonial. Images d'un sous-érotisme* (1981) a été déclencheur dans la compréhension de la grande opération de captation mondiale des images. Dans ce livre, l'écrivain Malek Alloula place l'esthétique de la carte postale au centre de la construction d'une domination visuelle dirigée par l'objectif photographique sur des territoires — et des corps — occupés et colonisés. Dans le même ordre d'idées, la série de cartes postales du *Voyage au Congo du roi Baudouin* en 1955 témoigne directement de la propagande liée à des opérations commerciales : distribuées dans des boîtes de Supertoff, friandises produites dans les années 50 par les chocolats Côte d'Or, ces images présentées sous leur aspect le plus appétissant insinuent leur imagerie de la colonie à travers des opérations commerciales. Chatoyantes, souvent de mauvaise qualité mais largement diffusées, elles mettent en scène l'accueil en grandes pompes du "beau"

roi par un peuple manifestement conquis qui le met à la fête. Cinq ans plus tard, le discours d'indépendance de Patrice Lumumba offre un démenti cinglant à ces jolies images. L'histoire rattrape les faux-semblants des représentations, et c'est la leçon de *Wonder Beirut*, une œuvre réalisée à partir d'un personnage fictionnel de photographe pyromane. Après la guerre du Liban, ce dernier corrige les clichés de cartes postales qui montrent une ville restée intacte, en les brûlant et en les détruisant peu à peu, pour que les stigmates de la réalité atteignent aussi ses représentations.

Post carte

Le parcours de l'exposition s'ouvre sur une collection de centaines de couchers de soleils installés par Oriol Vilanova. Il se poursuit par la confrontation directe entre des documentations issues des collections du MUCEM, retraçant la vie glorieuse de la carte postale au début du siècle, et les œuvres de John Stezaker, Valérie Mréjen, documentation céline duval, Susan Hiller, Éric Baudart et Thu Van Tran, qui mettent l'image vernaculaire dans une position d'*estrangement*. D'abord simplement bousculée, l'image est ensuite démontée, décomposée jusqu'à aboutir à une forme de dissolution programmée.

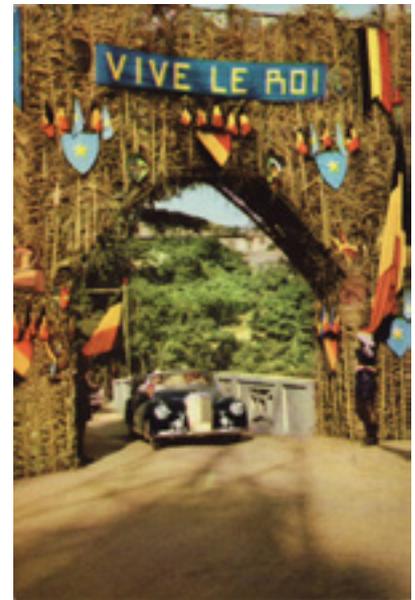
Alors, quoi après la carte postale ? Les grands clichés de Moyra Davey, pris chez elle sur une heure de vie intime, sont soigneusement pliés pour être transformés en mail art. Révélant sur l'image le cachet de la poste, timbre et adresse, l'artiste rematérialise le geste de la carte postale à l'heure des réseaux sociaux. À ses côtés, Roc Herms, dont la pratique photographique s'est déployée dans le jeu *Second Life*, expose un aperçu IRL (In Real Life) de son projet désormais consigné en livre *Postcards From Home*, dont il a extrait une installation construite à partir d'images prises par son avatar dans son monde virtuel.

À l'ère du post-internet⁸, la dématérialisation et son corollaire, le retour à une matérialité de l'image, expliquent rétrospectivement la dimension archéologique de l'image conversationnelle qu'André Gunther a développée autour de l'image numérique dans *L'Image partagée*. À la frontière entre documentation et protocole conceptuel, Renaud Epstein propose en ligne sa série *Un jour, une ZUP, une carte postale* depuis 2014⁹. Cette collection d'images réunies par un sociologue dans le cadre de son travail circule au-delà de son cercle professionnel, d'abord sur Twitter puis dans des cercles artistiques et d'activistes. La collection de cartes postales est en effet dans ce cas remédiée, réappropriée par un collectif d'artistes allemands, initiative *urbanen kultur*, qui la met en réseau avec d'autres espaces urbains marginalisés. De la même façon, l'œuvre *Contact* de Fredi Casco retrace l'histoire d'un réseau de cartes postales ayant circulé dans les années 1970. Il fait revivre une collection de cartes QLF utilisées par un radio

amateur paraguayen durant les années de dictature. Moyen de communication discret avec l'extérieur, les cartes QLF n'ont pour but que d'attester qu'un signal radio a été capté, quelque part dans le monde. Le récepteur envoie une carte postale faisant figurer son code radio et décrit la qualité du signal — échange minimal, aux messages cryptés.

L'exposition ne porte donc pas sur la carte postale mais bien sur les usages et représentations de la photographie, remédiée par les artistes contemporains, en particulier les artistes iconographes. Et le cadre des *Rencontres d'Arles* permet de considérer le statut ambigu de cette photographie vernaculaire dont l'esthétique est aujourd'hui réinvestie. Intégrant les nombreux travaux réalisés à partir de cartes postales ou inspirés par cet objet en voie de disparition chez nombre d'artistes actuels, l'accrochage illustre la notion très contemporaine d'agentivité de l'image. La recherche curatoriale a accompagné l'évolution de recherches inscrites dans le contexte académique. Ces travaux décentrés de l'approche poétique et esthétique ont abordé la dimension visuelle et culturelle de la carte postale, qui a servi de déclencheur à une réflexion plus large sur la circulation des images commerciales et touristiques, leur valeur culturelle mais aussi l'histoire d'un imaginaire de la localisation et de la place de l'individu dans un espace globalisé.

Magali Nachtergaele et Anne Reverseau



Voyage du Roi Baudouin Ier au Congo, été 1955,
 éditions Chocolat Côte d'Or, 1955, 10 x 15 cm
 Collection privée

⁸ À cet égard, *Cartes postales. Nouvelles d'un monde rêvé* dialogue avec *From Here On*, exposition consacrée à la post-photographie qui avait fait grand bruit à Arles en 2011.

⁹ Paradoxalement, ces œuvres natives de l'environnement numérique ont nécessité une remédiation vers un support matérialisable dans l'espace d'exposition.

Cartes postales.
 Une anthropologie sauvage des images