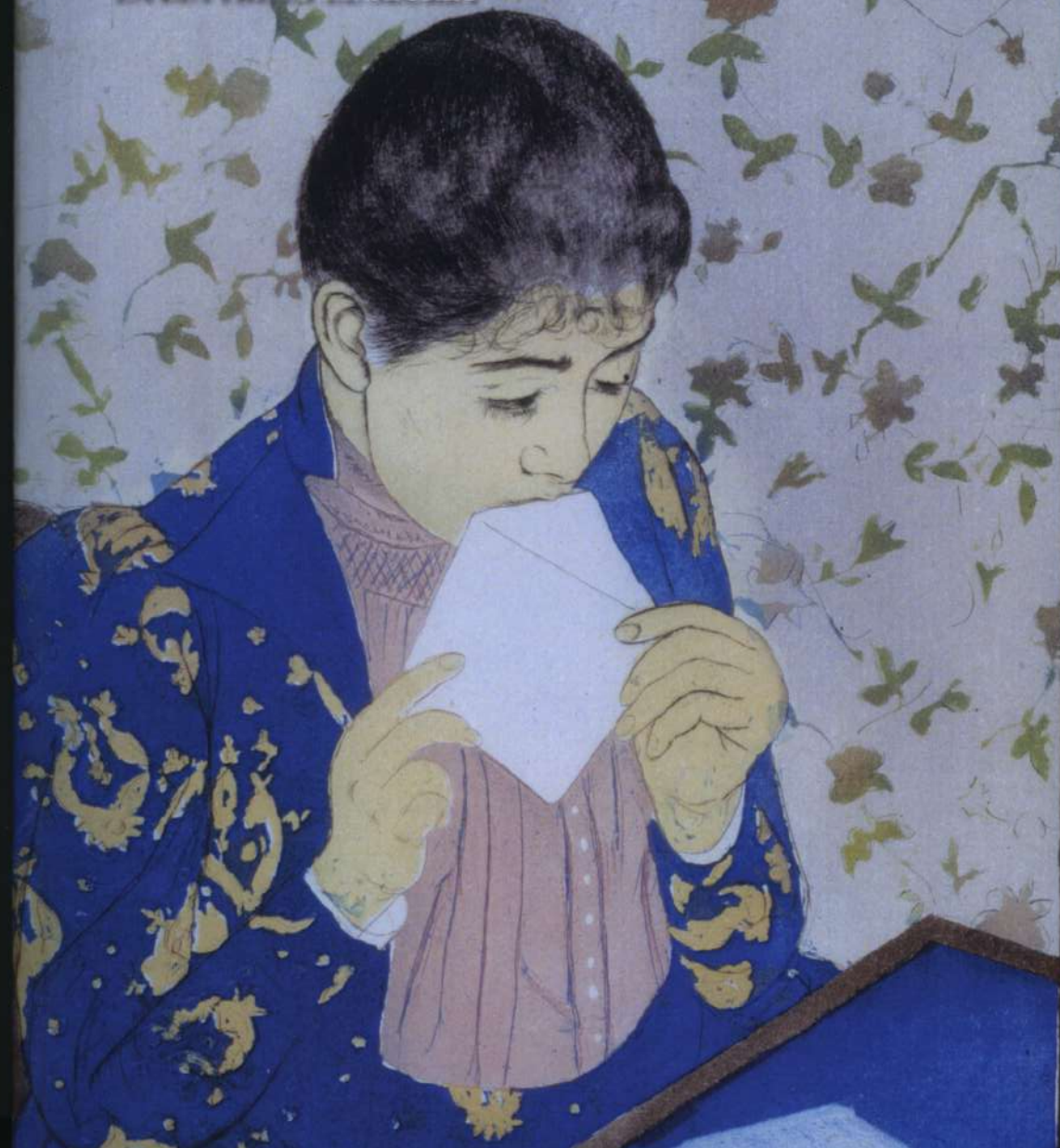


ÉPISTOLAIRE

N° 44
2018

AVEC OU SANS ENVELOPPE
LA LETTRE ET LE SECRET



RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Une partie de la correspondance a d'abord été publiée dans les *Œuvres complètes*, édition sous la direction de Maurice Goudekot, Paris, Le Fleuron, Flammarion, 1948-1950, puis dans les *Œuvres complètes* (Édition du Centenaire), Flammarion-Club de l'honnête homme, 1973-1976. Parallèlement à ces éditions, la correspondance a été reprise, puis complétée, en volume simple :

- Colette, *Lettres à Annie de Pène et Germaine Beaumont*, édition Francine Dugast-Portes, Paris, Flammarion, 1995.
- Colette, *Lettres à Hélène Picard*, édition Claude Pichois, Paris, Flammarion, 1959.
- Colette, *Une amitié inattendue, Correspondance de Colette et de Francis Jammes*, édition Robert Mallet, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, 1945.
- Colette, *Lettres à Marguerite Moreno*, édition Claude Pichois, Paris, Flammarion, 1959.
- Colette, *Lettres à Missy (marquise de Morny)*, édition Samia Bordji et Frédéric Maget, Paris, Flammarion, 2009.
- Colette, *Lettres à Moune et au Toutounet (Hélène Jourdan-Morhange et Luc-Albert Moreau), 1929-1954*, édition Bernard Villaret, Paris, Des femmes, 1985.
- Colette, *Lettres au Petit Corsaire (Renée Hamon)*, édition Claude Pichois, Paris, Flammarion, 1963.
- Colette, *Lettres aux Petites Fermières (Yvonne Brochard et Thérèse Sourisse)*, édition Marie-Thérèse Colléaux-Chaurang, Paris, Le Castor astral, 1995.
- Colette, *Lettres à sa fille (Colette de Jouvenel), 1916-1953*, édition Anne de Jouvenel, Paris, Gallimard, 2003.
- Sido, *Lettres à sa fille*, 1^{re} édition : Paris, Des femmes, 1984 et nouvelle édition : Gérard Bonal, Paris, Phébus, 2012.
- Colette, *Lettres à ses pairs*, édition Claude Pichois et Roberte Forbin, Paris, Flammarion, 1973.
- Colette, *Lettres à Tonton (Gaston Baheux)*, édition François Saint-Hilaire, Paris, Mille et une nuits, 2004.
- Colette, *Lettres de la Vagabonde*, édition Claude Pichois et Roberte Forbin, Paris, Flammarion, 1961.

Et : Colette, *Cartes postales à Sido*, édition de Michel Remy-Bieth, préface de Michel del Castillo, Paris, En tournée. Persona, 1984.

Voir aussi :

- Colette, Cahier de L'Herne n° 97, dir. Gérard Bonal et Frédéric Maget, 2011.
- Frédéric Maget, *Mère et fille, correspondances de M^{me} de Sévigné, George Sand, Sido et Colette, Anthologie*, Paris, Gallimard, «Folio plus Classiques», 2007.
- Graciela Conte-Stirling, *Colette et Sido : le dialogue par l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Geneviève Dormann, *Amoureuse Colette*, Paris, Herscher, 1984.
- Gérard Bonal et Michel Remy-Bieth, *Colette intime*, Paris, Phébus, 2004.
- Sites internet des institutions spécialisées de conservation des correspondances proposant des lettres de Colette :

bljd.sorbonne.fr (fond Jacques Doucet)
bnf.fr
imec-archives.com

LYRISME DE LA CARTE POSTALE : EFFETS D'ADRESSE ET DIFFUSION DE MASSE

Pourquoi, dans l'histoire de la littérature, la carte postale a-t-elle tant intéressé les poètes ? Quelles interactions pouvons-nous reconstituer *a posteriori* entre carte postale et poésie ? De façon très générale, il faut rappeler que la carte postale a été utilisée comme un support matériel d'écriture et comme l'instrument d'une socialité littéraire, au même titre que les cartes de visite que l'on s'échange, cela apparaît clairement dans les archives des écrivains actifs dans les années 1910-1940. Dans ces archives, on voit aussi de quelle façon les cartes postales constituent des répertoires d'images souvent anonymes et vernaculaires, ce qui facilite l'appropriation.

Plus métaphoriquement, la carte postale est – ou a été en tout cas – un modèle poétique. Elle aurait même pu devenir un véritable genre poétique selon Charles Dantzig qui écrit, au sujet du recueil de Henry J.-M. Levet intitulé *Cartes postales* de façon posthume par deux écrivains que l'admiration a transformés en éditeurs :

Avec ce titre, Fargue et Larbaud ont eu un coup de génie de plus. Ils ont découvert celui de Levet. Oui, ce sont les plus belles cartes postales qu'on ait jamais écrites, leur sublimation, leur apothéose. Si on lisait davantage la poésie, on en aurait fait un genre¹.

Quelles caractéristiques de la carte postale la poésie retient-elle ? S'il est difficile de répondre de façon générale², on peut évoquer le format court, la mise en page et le modèle typographique, ainsi que les interactions entre textuel et visuel et le brouillage entre image pauvre et image artistique qui caractérise fréquemment souvent les collections de cartes postales. D'un point de vue plus stylistique, passent dans la poésie « de la carte postale » ou dans la « poésie-carte postale » l'aspect trivial et anecdotique, le modèle de la chose vue, liée aux circonstances, notamment au voyage, ainsi que le

¹ Charles Dantzig, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Paris, Grasset, 2005, p. 467.

² Mon ouvrage portant sur cette question générale est actuellement en préparation et sera publié aux Presses universitaires de Tours dans la collection « Iconotextes ».

caractère éphémère et la dimension légère, sans prétention, de ce petit rectangle de papier.

Comme souvent lorsqu'il est question d'images sous la plume des écrivains, on touche à un imaginaire de l'instantané et du présent³, mais dans le cas de la carte postale, il faut parler d'une fiction de l'instantané puisque le présent de l'écriture est déjà passé au moment de la réception de la carte. L'écriture de la carte est une écriture adressée mais distante, qui suppose un temps de latence, comme la photographie qui demande un temps de révélation. Ajoutons que l'énonciation de la carte postale – dire à un autre ce qu'on a sous les yeux, ce qu'on est en train de vivre – a des conséquences importantes sur ce qui est dit : on cherche alors le petit fait curieux, l'anecdote qui pourra intéresser ou amuser son destinataire. L'écriture de la carte postale est donc filtrée par le regard de l'autre. Dans son introduction au collectif *L'Offrande lyrique*, Jean-Nicolas Illouz définissait l'offrande par des figures mais aussi par ce qui plus largement « part de l'autre dans la parole⁴ ». La carte postale n'est-elle pas également une offrande lyrique ?

La poésie retient enfin de la carte postale un effet d'adresse spécifique. Comme la lettre, la carte postale est support de communication, mais, contrairement à la correspondance traditionnelle, l'adresse n'est pas uniquement personnelle, l'énonciation est aussi collective dans le cas de la carte postale. Ce phénomène, qu'on peut appeler « double adresse », est dû à un rapport original entre public et privé qui évoque l'énonciation poétique. En effet, qu'est-ce qu'un poème sinon un texte personnel mais rendu public ?

Le présent article se penche sur cette question de l'adresse en l'étudiant dans l'imaginaire des poètes français de l'entre-deux-guerres. Le phénomène n'est pas nouveau, que l'on pense aux « poèmes adresses⁵ » de Mallarmé ou au rôle de la carte postale dans *Bruges-la-morte* de Rodenbach. Néanmoins, au moment où la production de cartes fléchit légèrement, l'entre-deux-guerres connaît un « renouveau⁶ » de la carte postale, notamment à travers des discours de valorisation et de légitimation, qui rejoignent l'intérêt plus large des écrivains et des artistes pour les images vernaculaires⁷.

³ Voir par exemple les travaux de Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

⁴ Jean-Nicolas Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann, 2009, p. 8.

⁵ C'est ainsi que le désigne Daniel Grojnowski dans « De Mallarmé à l'art postal », *Poétique*, n° 100, nov. 1994. Au sujet de Mallarmé, voir aussi Jean-Nicolas Illouz « Mallarmé, "à une tombe ou à un bonbon" : éthique et poétique du don », dans *L'Offrande lyrique*, op. cit., p. 221-239, et l'article de Barbara Bohac dans le présent numéro.

⁶ Aline Ripert et Claude Frère, *La Carte postale, son histoire, sa fonction sociale*, Paris, Éditions du CNRS / Presses Universitaires de Lyon, 1983, chap. V « Le renouveau », p. 123-144.

⁷ Voir Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001.



Ill. 1 : Couverture de *Jazz*, n° 4, 15 mars 1929. Musée départemental de Saint-Cyr sur Morin.

Cette étude vise à montrer le rôle qu'a joué la carte postale dans la redéfinition du lyrisme et dans les débats poétiques de l'époque, d'abord en examinant la place du modèle de la carte postale dans une poésie dialogique, qu'elle soit amoureuse ou fantaisiste, puis en s'arrêtant sur le lyrisme moderne et visuel de Blaise Cendrars, qu'on peut qualifier, sans ironie, de lyrisme de carte postale, pour enfin évoquer le rêve surréaliste d'une poésie adressée et d'une diffusion massive.

La carte postale et le dialogue fantaisiste ou amoureux en poésie

Parmi les *Lettres à soi-même* que Paul-Jean Toulet s'envoie pendant près de quinze ans et qui seront publiées dès 1927⁸, figurent de nombreuses cartes postales qui lui servent à établir un dialogue avec lui-même sur un mode plus léger que les lettres plus longues et introspectives. Ici support d'écriture, la carte postale prend une grande importance pour deux poètes qui se réclament de lui et qui font de Toulet l'inspirateur de leur école fantaisiste, Francis Carco et Tristan Derème.

⁸ Paul-Jean Toulet, *Lettres à soi-même* [1927], Paris, Le Sandre, 2015. Je remercie Geneviève Haroche Bouzinac pour m'avoir suggéré, au cours du colloque d'Orléans, le rapprochement entre Toulet et Carco. Voir son étude sur le sujet : « Les lettres à soi-même de Paul-Jean Toulet », *Revue des lettres et de traduction*, n° 5, 1999, p. 311-320.

L'*Anthologie de la nouvelle poésie française* qu'établissent Léon Pierre-Quint et Philippe Soupault en 1924 publie par exemple un double poème de Carco, datant de 1910 environ, sous le titre « Cartes postales ».

I.
De Bayonne où je vous écris,
Mon cher Tristan Derème,
Combien je regrette Paris
Et ma chambre au bord de la Seine !
L'Adour a beau porter entre ces quais noircis
Un flot que la mer a grossi
Et l'appel lointain des sirènes !
Je crois encor ouïr le cri
Rauque et plaintif sous un ciel gris
Des petits remorqueurs qui remontent la Seine !

II.
De Paris où je vous écris,
Mon cher Tristan Derème,
Combien me dégoûte la Seine
Par ce temps de gel assombri !
Chandernagor, Pondichéry
Me seraient plus doux que Paris
Et la moindre fille indigène
Aurait à mon goût plus de prix
Que la gonzesse des rengaines.

Chacun de ces poèmes s'ouvre avec une mention de la localisation liée au temps de l'écriture – « de Bayonne » ou « de Paris » – et, dès le deuxième vers, l'explicitation du destinataire : « Mon cher Tristan Derème ». Les deux volets expriment une même nostalgie, celle du lieu où l'on n'est pas, nostalgie que la construction symétrique rend comique. Sous ses dehors légers, « Cartes postales » exprime une forme de tragédie de la distance mise en avant, notamment, par Jacques Derrida dans son ouvrage sur les cartes postales qui insiste sur la distance que suppose ce type de correspondance, qui marque toujours une absence¹⁰.

On retrouve dans ce texte de Francis Carco le ton des cartes postales que Toulet s'envoyait à lui-même, un mélange de souvenirs de voyage lointains, en Asie en particulier, et de souvenirs plus intimes, la chose vue par laquelle s'ouvre la carte postale servant de moteur à la mémoire du poète. Ce poème de Carco s'intègre en outre dans une sociabilité littéraire bien réelle. Il faut lire « Cartes

⁹ Francis Carco, « Cartes postales », *Anthologie de la nouvelle poésie française*, Paris, Kra [1924], 1928, p. 283-284.

¹⁰ Jacques Derrida, *La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 33 (« m'éloigner pour t'écrire »).

postales » en continuité avec les véritables échanges de cartes postales entre Carco et Derème, amis depuis 1906, dont témoignent plusieurs documents¹¹.



Ill. 2 : Carte postale de Francis Carco à Tristan Derème, fin 1925, médiathèque de Bordeaux¹².

Outre cette école fantaisiste, l'exemple le plus célèbre d'écriture poétique inspirée de cartes postales est celui de Guillaume Apollinaire. J'aimerais faire remarquer la continuité entre les cas où la carte postale sert de support à l'écriture

¹¹ Outre les cartes postales que l'on trouve sur les sites de ventes aux enchères ou sur le site internet consacré à Tristan Derème, il est possible de consulter de nombreuses cartes postales échangées numérisées sur le site de la Bibliothèque de Pau : http://mediatheques.agglo-pau.fr/clientBookline/service/reference.asp?INSTANCE=exploitation&OUTPUT=PORTAL&DOCID=PHO00023917&DOCBASE=IFD_BKDOSSDOC&NOBACK=true.

¹² Site consacré à Tristan Derème et tenu par Éric Nicolas : <http://tristan-dereme.fr/voeux-de-francis-carco-a-tristan/>, capture d'écran mars 2018.

ture – un usage on ne peut plus matériel – et les usages plus immatériels. Apollinaire permet en effet de comprendre le glissement qui s'opère entre le poème écrit sur carte postale, le poème reprenant le format carte postale (par la mise en forme) et les poèmes qu'il intitule « cartes postales ». Les poèmes-cartes postales d'Apollinaire sont en outre à replacer dans le contexte de sa poésie amoureuse, très adressée. Le goût d'Apollinaire pour les pratiques poétiques épistolaires est connu, que l'on pense aux *Poèmes à Lou* ou aux lettres à Yvonne¹³ à laquelle il écrit parfois sur carte postale, comme en 1903 :

Les lilas mi-fleuris sont déjà parfumés
Des lanternes au loin semblent des yeux aimés
Ô mon âme amoureuse aujourd'hui tu défailles
Au parc crépusculaire et mouillé de Versailles¹⁴

Le premier et le dernier vers, composés de notations objectives, encadrent ici un regard subjectif marqué par le verbe « sembler » et l'invocation « ô mon âme » tandis que le texte, au présent, est saturé de références à la situation d'énonciation.

Dans « *Calligrammes* » dans tous ses états, Claude Debon rapporte qu'Apollinaire a cherché à récupérer ou à recopier les textes de ses cartes postales¹⁵. C'est ainsi qu'une carte envoyée en 1915 à André Rouveyre a pu intégrer le recueil *Calligrammes* sous le titre « Carte postale ». Ce poème adressé à son ami le 20 août 1915 montre le passage entre l'énoncé de la circonstance et la description, c'est-à-dire le lien entre la poésie descriptive et la carte postale, qui est, plus encore que la lettre, esclave de la circonstance. Les deux premiers vers établissent la *deixis*, c'est-à-dire *Hic Nunc Ego* (le lieu, le moment et le sujet). La métaphore sur la mort du jour et l'inversion sujet/verbe au deuxième vers servent enfin d'embrayeurs aux quatre vers qui décrivent la guerre de façon métaphorique :

Je t'écris de dessous la tente
Tandis que meurt ce jour d'été
Où floraison éblouissante
Dans le ciel à peine bleuté
Une canonnade éclatante
Se fane avant d'avoir été¹⁶

¹³ Deux exemples de « lettre-poème » sont *Beaux fruits défendus...* et *Mes pauvres yeux sont pleins de vous...*, dans Apollinaire *Œuvres poétiques*, M. Adéma et M. Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 545-546.

¹⁴ Apollinaire, *Œuvres poétiques*, *ibid.*, p. 852. Ce texte d'une carte postale envoyée à Yvonne en 1903 a été recopié par Apollinaire.

¹⁵ Claude Debon (éd.), « *Calligrammes* » dans tous ses états, édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire, Clamart, Calliopées, 2008.

¹⁶ Apollinaire, « Carte postale », *Calligrammes*, *op. cit.*, p. 297. Poème écrit sur une carte postale envoyée le 20 août 1915 à André Rouveyre (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet). Claude Debon rapporte que cette carte a été publiée par le destinataire, « *Calligrammes* » dans tous ses états, *ibid.*, p. 329.



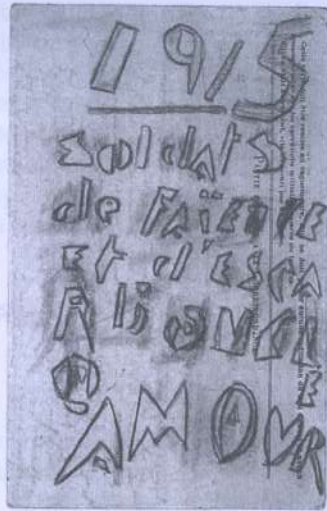
Ill. 3 : Apollinaire, carte postale envoyée le 20 août 1915 à André Rouveyre, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

Autre poème intitulé « Carte postale¹⁷ » et publié lui aussi dans *Calligrammes*, le fameux texte manuscrit qui fonctionne de pair avec « 1915 », écrit sur le dos de la carte postale. Dans « *Calligrammes* » dans tous ses états, Claude Debon explique que ces deux poèmes forment un « couple poétique¹⁸ » : « Apollinaire a [...] collé une véritable carte servant à la correspondance militaire sur une feuille de *Case d'Armons*¹⁹ ». Comme le montre la maquette de la Bibliothèque de l'Hôtel de ville de Paris, « 1915 » était en effet dessiné sur la « partie

¹⁷ Guillaume Apollinaire, « Carte postale », *Calligrammes*, *op. cit.*, p. 226. Différentes versions manuscrites et diverses options de publication sont reproduites en fac-similé dans Claude Debon, *ibid.*, p. 164-165.

¹⁸ *Ibid.*, p. 184.

¹⁹ *Ibid.*, p. 181.



Ill. 4: «1915» dans la maquette de la BHVP²⁰.



Ill. 5: «Carte postale», *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 87²¹.

réservée à la correspondance» et «Carte postale» sur le collage. Le titre de ce poème non envoyé, explique Claude Debon, renvoie à la fois à l'objet collé et à l'ensemble du poème. L'édition originale de 1945 ajoute d'ailleurs un titre «carte postale» sous la forme d'une fiction de collage qui n'appartient pas au collage original, mettant ainsi l'accent sur le rôle du titre «Carte postale» comme modèle poétique.²⁰²¹

Les poèmes cartes postales de *Calligrammes* sont le signe du poids de la circonstance, en particulier de la guerre, et brouillent le statut des textes. La frontière entre poésie et texte circonstanciel est alors difficile à situer, comme dans d'autres calligrammes d'Apollinaire qui sont aussi des témoignages d'amitié, comme le fameux calligramme «Lettre-océan». La poésie de Blaise Cendrars, auteur d'une autre «Lettre-océan», est aussi moderniste et sujette à un brouillage de ce type. Le lyrisme de sa poésie adressée semble toutefois plus spécifique encore au modèle de la carte postale.

Lyrisme cendrarsien de la carte postale

De façon désinvolte comme souvent dans les entretiens avec Michel Manoll, Cendrars lance, au sujet de son recueil *Feuilles de route*, paru en 1924:

Ce sont des cartes postales que j'envoyais à mes amis, que je destinai à mes amis [...] c'est pourquoi il y a beaucoup de petites histoires sans prétention mais très intimes, notamment des évocations de gens²².

Cette déclaration est sans doute à prendre au sérieux, mais que signifie-t-elle exactement? Cendrars désigne ses poèmes de *Feuilles de route* comme des poèmes courts, visuels, sans grande ambition, simples, circonstanciels et

²⁰ Publié dans Claude Debon, «*Calligrammes*» dans tous ses états, p. 164.

²¹ Publié *ibid.*, p. 184.

²² «Blaise Cendrars vous parle...», *Tout autour d'aujourd'hui*, t. XV, Claude Leroy (éd.), Paris, Denoël, 2006, p. 19.

adressés, même métaphoriquement. Le recueil n'est pas illustré et, en l'absence d'images, ce sont les poèmes qui font image, qui sont, peut-être, à la fois le recto et le verso de ses cartes postales...

Feuilles de route est un recueil un peu délaissé de Cendrars qu'il faudrait examiner en détail, mais dont on relèvera ici les traits les plus saillants justifiant ce rapprochement avec la carte postale. Les titres des poèmes, d'abord, sont en général des noms de lieux: «La Corugna» et «Bilbao» ou encore «Porto Leixoes²³». Le recueil suit un itinéraire, de l'Europe à Rio puis Sao Paulo où se termine la première partie et fournit les détails de la progression du voyage:

Nous arrivons bien avant l'aube dans la rade de Bilbao²⁴

On arrive tard et c'est dimanche²⁵

Dans tout le recueil frappe l'importance donnée aux circonstances et notamment aux déictiques, dès le premier poème, intitulé «Dans le rapide de 19 h 40», qui s'ouvre sur: «Ce soir me voici tout à coup dans ce bruit de chemin de fer qui m'était si familier autrefois²⁶». Les poèmes, très descriptifs, sont souvent présentés comme un résumé du voyage: «À bord du Formose» expose ainsi, strophe par strophe, les choses vues du voyage²⁷. Comme souvent chez Cendrars qui aime à détourner le stéréotype, la description se fait ironique, dans le poème «Clair de lune²⁸» par exemple, voire inexistante, comme dans «Couchers de soleil²⁹» où le poète décide de ne pas les décrire et de «les garder pour [lui] seul».

Dans *Feuilles de route*, l'écriture devient parfois très adressée. «Lettre» s'ouvre par exemple sur:

Tu m'as dit si tu m'écris
Ne tape pas tout à la machine
Ajoute une ligne de ta main
Un mot un rien oh pas grand'chose
Oui oui oui oui oui oui oui³⁰

En évoquant la présence physique de l'écriture manuscrite, ce poème est un appel à l'intimité qui caractérise la correspondance. D'autres poèmes utilisent un «nous» typique de l'écriture de carte postale parce qu'il désigne un collectif en déplacement. Le poème «Les souffleurs» rappelle aussi la carte postale par la place donnée aux noms propres et à la chose vue:

²³ Blaise Cendrars, *Feuilles de route*, *Au cœur du monde. Poésies complètes, 1924-1929*, Paris, Gallimard, «Poésie», 1993, p. 15-16.

²⁴ «Bilbao», *ibid.*, p. 15.

²⁵ «Porto Leixoes», *ibid.*, p. 16.

²⁶ «Dans le rapide de 19 h 40», *ibid.*, p. 9.

²⁷ «À bord du Formose», *ibid.*, p. 20.

²⁸ «Clair de lune», *ibid.*, p. 13.

²⁹ «Couchers de soleil», *ibid.*, p. 30.

³⁰ «Lettre», *ibid.*, p. 13.

Nous sommes à la hauteur de Bahia
 J'ai vu un premier oiseau
 Un cargo anglais
 Et trois souffleurs au large
 J'ai aussi vu une grande dorade³¹

Dans «En vue du cap blanc», c'est le discours météorologique qui fait penser à la carte postale, ainsi que l'image du poète qui paresse en vacances :

L'atmosphère est chaude sans excès
 La lumière du soleil filtre à travers un air humide et nuageux
 La température uniforme est plutôt élevée
 C'est la période que traverse sans doute actuellement la planète Vénus
 Ce sont les meilleures conditions pour paresser³²

On a l'impression de voir ici, comme par anticipation, la carte du tourisme de masse où l'on aime à se dépeindre les doigts de pied en éventail sur une plage... Un autre poème plus court encore peut évoquer les jeux de Georges Perec sur les stéréotypes verbaux des cartes postales, avec la répétition de l'adjectif «bleu», couleur du ciel et de la mer idéaux des cartes postales :

La mer est comme un ciel bleu bleu bleu
 Par au-dessus le ciel est comme le Lac Léman
 Bleu-tendre³³

Dans ce poème s'exprime un autre cliché typique des cartes postales, la comparaison entre un ici et un là-bas, entre le connu et l'inconnu, que l'on retrouve dans «Les Charognards» :

Le village nègre est moins moche et moins sale que la zone de Saint-Ouen
 Les charognards qui le survolent plongent parfois et le nettoient³⁴

Comme on le fait en écrivant une carte postale, le poète relève dans ces textes courts les choses curieuses, comme les WC de la gare à l'arrivée sur le continent sud-américain, en précisant : «Je regarde toujours cet endroit avec curiosité quand j'arrive dans un nouveau pays³⁵».

Feuilles de route est un exemple de poésie de notation, sous forme fragmentaire, telle que Cendrars la pratique souvent³⁶. La carte postale semble irriguer une grande partie de sa poésie, riche en listes et en notations, notamment

³¹ «Les souffleurs», *ibid.*, p. 36.

³² «En vue du cap blanc», *ibid.*, p. 23.

³³ «Bleus», *ibid.*, p. 29.

³⁴ «Les Charognards», *ibid.*, p. 28.

³⁵ *Ibid.*, p. 52.

³⁶ Voir par exemple Marie-Paule Berranger, *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*, Paris, Gallimard, «Foliothèque», 2007. Sur le rapport entre formes courtes et poésie, voir aussi les deux numéros de revue : *Lettre et forme brève* (*Revue de l'AIRE*, n° 25-26, hiver 2000) et *Lettre et poésie* (*Revue de l'AIRE*, n° 31, hiver 2005).

géographiques³⁷, et nourrir un lyrisme moderne et visuel. Son intérêt pour les effets d'adresse ne se limite pas aux poèmes : Cendrars prend aussi la carte postale pour modèle d'une revue en tant que créateur de revue.

En effet, parmi les nombreux projets de revue qu'il élabore dans les années 1910, Cendrars imagine le *Sous-poétique* dont une esquisse figure dans ses archives à Berne. Sur ce document de 1913, Cendrars dessine une carte postale avec le cadre pour le timbre dans l'angle d'une feuille où il a recopié quelques vers de «Contrastes». Sous le titre «CARTE POSTALE», il précise le prix (5 c.) et l'adresse, «ÉDITIONS DES HOMMES NOUVEAUX / 4 rue de Savoie 4 [*sic*] / Paris V^e», qui correspond à son adresse. La carte postale symbolise ici une volonté de diffusion et le lien social qu'est susceptible de créer une revue de poésie. Ce détail est révélateur de l'ambition de Cendrars dans le champ poétique d'avant 1914.

Parce qu'elle bouscule les frontières entre image pauvre et image artistique, entre culture populaire et art, la carte postale ne pouvait que soulever la curiosité des écrivains et des poètes du début du xx^e siècle, à une époque où le souci du public et les enjeux de diffusion se trouvent au cœur des réflexions poétiques. Dans cet exemple de Cendrars apparaît un effet d'adresse collectif et un idéal de circulation de la poésie, qui, comme l'image vernaculaire, passerait de main en main, une adresse presque anonyme qu'on voyait percer à travers la mention de «mes amis» à qui le poète était censé adresser ses cartes postales en 1924.

Quelques années plus tard, le surréalisme, qui s'est beaucoup intéressé à l'esthétique des cartes postales et non plus seulement au dispositif, poussera plus loin la logique de la double adresse.

Adresse collective et cartes postales autour du surréalisme

L'importance de l'adresse pour le surréalisme, à travers notamment une abondante production de circonstance, publiée dans des revues ou réagissant à tel ou tel événement, est aujourd'hui connue, tout comme les interactions des tracts et affiches avec la poésie. C'est ce même «nous» qui signe les textes collectifs que l'on retrouve dans les représentations du surréalisme comme groupe, que ce soit dans les photographies, les tableaux, les revues ou l'essor des livres collectifs. Ce caractère collectif du surréalisme s'illustre particulièrement dans la multiplication des jeux sur les dédicaces et les adresses concrètes dans le domaine littéraire. Le recueil d'Éluard *Capitale de la douleur*, comme les premiers poèmes de Breton, contiennent en effet une large majorité de textes adressés à une personne en particulier – peintre, poète, ami ou amie. De la même façon, le mouvement surréaliste va voir refluer les livres d'artistes offrandes, les livres et manuscrits truffés offerts et les ouvrages conçus comme de véritables cadeaux.

³⁷ Voir Anne Reverseau, «Une géographie moderniste. Cartes postales et spatialisation du regard poétique», dans I. Chol, B. Mathios et S. Linares (dir.), *Livres de poésie. Jeux d'espace*, Paris, Champion, 2016, p. 204-221.

Malgré toutes les critiques que l'on peut lui adresser quant à son attitude de «pape» intransigeant du surréalisme, André Breton est particulièrement préoccupé par la représentation du surréalisme comme entité collective, que l'on pense à son travail de conception de l'*Anthologie de l'humour* et au pêle-mêle qu'il confectionne pour l'illustrer, portrait de groupe dans lequel on veut voir une véritable généalogie visuelle du surréalisme³⁸.

Dans ces conditions, il est peu surprenant que Breton soit l'auteur d'une poésie très adressée, presque interpersonnelle, qui, semble-t-il, a elle aussi à voir avec la carte postale. Le «Corset-mystère», faux poème ready-made que l'on a souvent lu comme un manifeste esthétique, s'ouvre en effet par une adresse aux «belles lectrices» puis évoque des images touristiques sous la forme de cartes postales :

Mes belles lectrices,
à force d'en voir de toutes les couleurs
Cartes splendides, à effets de lumière, Venise
Autrefois les meubles de ma chambre étaient fixés solidement aux murs et je
me faisais attacher pour écrire :
J'ai le pied marin
nous adhérons à une sorte de Touring Club sentimental³⁹

Breton est également l'auteur d'un poème plus sérieux et plus tardif qui s'intitule «Carte postale», publié en 1940 dans la revue *L'Invention collective*. Le poème lui-même est lié à des circonstances difficiles et évoque la «guerre», un «temps des crises» et semble procéder par allusions quasi cryptées, adressées peut-être à Benjamin Péret, dédicataire-destinataire du poème : «Dix doigts pour un homard évidemment c'est trop». On repère le jeu de renversement d'expressions communes qui présidait déjà au poème de Desnos «Cœur en bouche⁴⁰» : «je joue à qui gagne perd».

Néanmoins, ce qui rappelle peut-être le plus la carte postale dans ce poème est sa proximité avec la photographie de M.G. Lefrancq, *Aérolythe*, où figure une main présentant une pierre, sans que l'on sache s'il s'agit de la montrer ou de l'offrir. À cause de son titre «Carte postale» le texte publié sous la photo apparaît alors comme le verso de cette carte, comme une offrande envoyée à Péret.

³⁸ Voir mon article, co-signé avec Virginie Pouzet-Duzet et David Martens : «The Surrealist "Pêle-Mêle": Picturing Literary History», dans *Modern Times, Literary change*, Jan Baetens (éd.), Leuven, Peeters, 2013, p. 85-104.

³⁹ Breton, «Le Corset Mystère», *Mont de Piété* [1919], *Œuvres complètes I*, M. Bonnet (éd.), Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, p. 16. Voir les commentaires du poème dans Nadja Cohen, «D'une "prose du monde" (Cendrars, Apollinaire) à une prose de soi (Breton) : des usages du document dans la poésie moderniste et surréaliste», *Fabula / Les colloques*, «Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)», URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1740.php> [consulté le 14 mars 2018].

⁴⁰ Robert Desnos, «Cœur en bouche», *Langage cuit* [1923], *Œuvres*, M.-C. Dumas (éd.), Paris, Gallimard, «Quarto», 1999, p. 176.



M.-G. LEFRANÇQ

Aérolythe

CARTE POSTALE

À Benjamin Péret.

N'y aurait-il que la guerre
Rien de tel pour faire renaitre
La vie hermétique
Je joue à cesser d'être
Je joue à qui gagne perd
Les alouettes polissent le miroir
Les barricades sont coupées par le milieu de l'air
C'est la saison des mouches de pique
Qui ravalent les maisons neuves
En leur tapant sur l'épaule
Voici les cachettes au blanc de baleine
Plus femmes que les maisons qui tournent
Dix doigts pour un homard évidemment c'est trop
Finis le temps des crises

Mars 1940

André BRETON

Ill. 6 : André Breton, «Carte postale»,
L'Invention collective, 1940.

Le goût de Paul Éluard pour les cartes postales, qu'il collectionnait avec ferveur⁴¹, accompagne une vision de la poésie comme offrande qui va plus loin encore que chez Breton. Pour lui, en effet, l'offrande lyrique est un concept central : toute poésie est adressée, de façon interpersonnelle mais aussi de

⁴¹ Les albums de cartes postales de Paul Éluard sont conservés en grande partie au Musée de la Poste. Le poète s'est expliqué sur cette collection dans l'article, «Les plus belles cartes postales», *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, p. 85-100.

façon collective. Pour Éluard, la poésie est elle-même construction d'une communauté⁴².

D'autres occurrences de la carte postale dans le surréalisme utilisent plus concrètement les effets d'adresse collective. *La Carte postale surréaliste garantie* orchestré et publié par Georges Hugnet en 1937 en est un bon exemple. Il s'agit d'une série de vingt et une cartes créées par les surréalistes, dont, entre autres, Dora Maar, Hans Bellmer ou Man Ray. Le projet joue sur le caractère commercial des cartes postales en tamponnant, au dos, «carte postale surréaliste garantie⁴³». Ce qui nous semble particulièrement intéressant dans ce projet par rapport au modèle de la carte postale, c'est que Hugnet ne visait pas une diffusion confidentielle, mais au contraire massive: il avait en projet de vendre 10 000 cartes⁴⁴. Le support de la carte postale était donc pour lui synonyme d'une diffusion massive et internationale.



Ill. 7: *La carte postale surréaliste garantie*, 1937.
Site de vente aux enchères Minerva, 2018.

⁴² Le volume de « Poètes d'aujourd'hui » qui lui est consacré, rédigé par Louis Parrot (Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1948), insiste beaucoup sur ce point. Voir aussi les pages de Céline Pardo consacrées à la conception de la poésie chez Éluard: *La Poésie hors du livre (1945-1965)*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2015.

⁴³ On pouvait voir cette série dans l'exposition *La Photographie timbrée. L'Inventivité visuelle de la carte postale photographique au début du XX^e siècle*, Jeu de Paume Sully, Paris (4 mars-8 juin 2008). Voir le catalogue *La Photographie timbrée*, Cl. Chéroux et U. Eskildsen (dir.), Göttingen, Steidl/Jeu de Paume, 2008, p. 200.

⁴⁴ Milanka Todić, « La photographie et le texte chez les surréalistes serbes », site personnel, URL: <http://nadrealizam.rs/fr/en-focus/recherche-la-photographie-et-le-texte-chez-les-surrealistes-serbes> [consulté le 14 mars 2018].

Il faudrait bien sûr replacer cela dans le contexte d'une ambition de dissémination du surréalisme au-delà des circuits de publication ou d'exposition traditionnels, comme en témoigne par exemple une page de Camille Bryen et Raoul Ubac *Affichez vos poèmes / affichez vos images* (1936) qui en appellent cette fois au modèle de l'affiche, autre forme de support adressé, plus politique et moins futile que la carte postale, modèle d'adresse collective plus adapté aux années 1930 que la carte postale connotée « Belle époque ».

Il faudrait aussi évoquer Paul Nougé, le théoricien du surréalisme belge, instigateur de la revue *Correspondance* tellement « adressée » qu'elle était envoyée personnellement à quelques personnalités choisies. Il est aussi l'auteur d'un recueil de poèmes intitulé *Cartes postales*⁴⁵.

Le surréalisme semble en tout cas avoir mené une réflexion riche sur la notion de poésie adressée et s'être mis en quête de nouvelles formes et de nouveaux circuits de diffusion dont la carte postale a pu être le modèle.

La carte postale a ainsi constitué, pour les poètes des années 1910, 1920 et 1930, le modèle d'une poésie adressée tant individuelle que collective. Sans enveloppe, imagée et stéréotypée, la carte postale incarne une sorte d'adresse collective, aussi floue que massive, une adresse universelle, qui pourrait bien être aussi celle de la poésie.

La carte postale a donc joué un grand rôle dans le développement d'un nouveau lyrisme, un lyrisme moderniste très visuel, inspiré de la note, en particulier de la note de voyage, qui privilégie les textes courts et une forme de simplicité qui touche parfois à la trivialité. Plus qu'Apollinaire, qui a pourtant lui aussi beaucoup joué avec le dispositif de la carte postale, Blaise Cendrars nous semble incarner ce lyrisme nouveau dans les années 1910-1920.

Cette étude a ainsi montré la spécificité de l'effet d'adresse de la carte postale pour la poésie, notamment sa double nature de communication interpersonnelle, liée aux sociabilités littéraires, mais aussi collective. Aussi la carte postale rejoint-elle la mystique d'une poésie disséminée, ouverte à tous vents.

Anne REVERSEAU
FWO / KU Leuven, Belgique

⁴⁵ Paul Nougé, *Cartes postales* [1924], dans *Fragments*, Bruxelles, Didier Devillez, 1997, p. 17-26.