

# ALPHABETICAL LIST OF SPEAKERS with bios & abstracts in English and French



© Ricki Clements

COLLOQUE

INTERNATIONAL

## Poésie et poésie de la carte postale Postcard Poetry and Poetics

MERCREDI 3 JUIN 2026 | 13H30-18H30 (SORBONNE, AMPHI GUIZOT)

JEUDI 4 JUIN 2026 | 9H30-12H (SORBONNE, SALLE DES ACTES) | 13H30-18H30 (AMPHI GUIZOT)

VENDREDI 5 JUIN 2026 | 9H30-13H (AMPHI MOLINIÉ, MAISON DE LA RECHERCHE)

SAMEDI 6 JUIN 2026 | 9H30-13H (AMPHI MOLINIÉ, MAISON DE LA RECHERCHE)

Organisation : Juliette Utard (professeure), Olivier Belin (professeur), Jonathan Ellis (professeur) et Susan Rosenbaum (professeure)

Inscription et contact : [olivier.belin@sorbonne-universite.fr](mailto:olivier.belin@sorbonne-universite.fr)



VASSAR



UNIVERSITY OF  
GEORGIA

University of  
Sheffield

UK  
Arts and  
Humanities  
Research Council

cellf  
UMR 8599

PROJET  
SPHINX

Sorbonne  
Nouvelle

SEM  
SOCIÉTÉ D'ÉTUDES ROMAINES

All translations provided by the speakers themselves, or by our team of PhD Students:

Flore Emmerich,  
Nina Granger,  
and Pauline Marie-Jeanne

**1. Patrick ARMSTRONG, “Samuel Beckett’s Postcard Poetics”** (« Poésie et poétique des cartes postales de Samuel Beckett »)

**Bio**

Patrick Armstrong is an Assistant Professor of English at Ecole Polytechnique in Paris. He is the author of *Microscopy, Magnification and Modernist Fiction: Micro-Modernism from Hardy to Beckett* (Bloomsbury, 2025). He holds a PhD in English Literature from the University of Cambridge. His research focuses on nineteenth- and twentieth-century literature, modernism, and the intersections between science and literature. He has published work on Beckett, Hardy and D. H. Lawrence. He is the Reviews Editor for the *Journal of D. H. Lawrence Studies* and has taught at the University of Cambridge, the École Normale Supérieure de Lyon, and the University of Orléans.

**Abstract**

In an abandoned essay on the picture postcard, Walter Benjamin recognised the potential of the form: ‘I believe that I would gain numerous insights into my later life from my collection of picture postcards, if I were to leaf through it again today.’ By ‘leafing through’ Samuel Beckett’s postcards with renewed attention to both verso and recto, of which at least one side is invisible in the published letters, we can gain insights into both his visual imagination and his performative correspondence. I will argue that Beckett’s late postcards, which provide us with new angles on both his epistolary style and his poetic work, can be read creatively in relation to his *mirlitonades*. In Beckett’s *Collected Poems*, the editors inform us that in French a ‘mirliton’ is ‘a toy flute and ‘vers de mirliton’ doggerel or trashy verse. Beckett wrote these scraps of verse [*mirlitonades*] originally on scraps of paper and cardboard’. Consequently, we might read Beckett’s messages on the circumscribed form of the postcard as impromptu poetic fragments or personalized ‘scraps of verse’.

Drawing on archival research, this paper explores the style of Beckett’s picture postcards between 1960 and 1989. The images on the fronts of the postcards are varied: photographs of tombs (such as the Abbaye Notre-Dame in Jouarre); views of holiday destinations; reproductions of artworks. These postcards suggest a central division in the last third of his life: a split between working and holidaying. In a southbound journey, the principal postcards examined will take us from Folkestone to Malta, from Tunisia to Morocco, before returning north to Paris. Ultimately, this paper will argue that Beckett’s late epistolary style is exemplified by his pithy postcards, offering recipients and readers an entertaining and playful combination of phatic communion and poetic language, of self-deprecation and humanist sincerity.

**Résumé**

Dans un essai inachevé sur la carte postale illustrée, Walter Benjamin reconnaissait le potentiel de cette forme : « Je pense que je tirerais de nombreux enseignements pour ma vie future de ma collection de cartes postales illustrées, si je la feuilletais à nouveau aujourd’hui. » Les cartes postales de Samuel Beckett présentent au moins un côté invisible dans les lettres publiées ; mais en les feuilletant avec une attention renouvelée pour le recto et le verso, nous pouvons mieux comprendre à la fois l’imagination visuelle et la correspondance performative de l’écrivain. Les dernières cartes postales de Beckett, nous offrant de nouvelles perspectives sur son style épistolaire et son œuvre poétique, peuvent être lues de manière créative en relation avec ses mirlitonades. Dans les *Collected Poems*, les éditeurs nous informent qu’en français un « mirliton » est « une flûte jouet » et que les « vers de mirliton » sont des vers burlesques ou de mauvaise qualité. Beckett a initialement écrit ces

mirlitonades sur des bouts de papier et de carton. Par conséquent, nous pourrions lire les messages écrits par Beckett sur les cartes postales comme des fragments poétiques improvisés ou des « mirlitonades » personnalisées.

S'appuyant sur des recherches archivistiques, cet article explore le style des cartes postales illustrées de Beckett entre 1960 et 1989. Les images figurant au recto des cartes postales sont variées : photographies de tombes (comme l'Abbaye Notre-Dame à Jouarre) ; vues de destinations de vacances ; reproductions d'œuvres d'art. Ces cartes postales suggèrent une division significative dans le dernier tiers de sa vie : une séparation entre le travail et les vacances. Au cours d'un voyage vers le sud, les principales cartes postales examinées nous emmèneront de Folkestone à Malte, de la Tunisie au Maroc, avant de revenir vers le nord, à Paris. Le style épistolaire tardif de Beckett est illustré par ses cartes postales concises, offrant aux destinataires et aux lecteurs une combinaison divertissante et ludique de communion phatique et de langage poétique, d'autodérision et de sincérité humaniste.

## **2. Matthew BEVIS, “Elizabeth Bishop in a Tight Spot” (« Elizabeth Bishop : heurs et malheurs du format réduit »)**

### **Bio**

Matthew Bevis is a Professor in the English Faculty at Oxford, where he runs a series of [poetry initiatives](#). His essays have appeared in *Harper's*, *The New York Review of Books*, *Poetry*, *Raritan*, and *The London Review of Books*. His books include *The Art of Eloquence* (Oxford, 2007), *Comedy: A Very Short Introduction* (Oxford, 2012), *Wordsworth's Fun* (Chicago, 2019), and *Edward Lear: Moment to Moment* (Ikon, 2022). He is currently finishing a book entitled *Then Again: Some Notes on Lyric* for Harvard University Press.

### **Abstract**

This talk proposes to examine Bishop's postcard aesthetics. As an excellent recent exhibition made clear, Bishop didn't just send postcards; she collected, edited, and even made them. And as well as writing on the backs of the cards she sometimes doctored or annotated the images on the front. For her, the form is bound up with questions of travel. Her postcards, though, never really say “Wish you were here.” Or even when they do, something else is going on. In one postcard to Robert Lowell she tells him that she has fallen and broken her wrist, and also a tooth, while on the front is a picture of Alcatraz, which she has captioned “Having a wonderful time . . . Wish you were here.” Another begins “Having a ? time. Wish you were here.” For Bishop, the “?” exists between what words might imply and what pictures might indicate. James Merrill said that she was “open to trivia and funny surprises, or even painful ones, today a fit of weeping, tomorrow a picnic,” and her postcards often become trial runs for the observational tragicomedies of her poetry. “Here's this modest postcard,” Bishop wrote to a friend in 1978. Yet twenty years earlier she had singled out precisely this quality when writing to Lowell of the artists and writers who were most important to her: “That strange kind of modesty that I think one feels in almost everything contemporary one really likes—Kafka, say, or Marianne, or even Eliot, and Klee and Kokoschka and Schwitters.... Modesty, care, space, a sort of helplessness but determination at the same time.” My talk will argue that the postcard—another contemporary form—gave Bishop a space to explore what it might mean to be helplessly determined.

### **Résumé**

Cette communication propose d'examiner l'esthétique de la carte postale chez Bishop. Comme l'a montré une récente exposition, Bishop ne se contentait pas d'envoyer des cartes postales ; elle les collectionnait, les éditait et même les fabriquait. En plus d'écrire au dos des cartes, elle retouchait ou annotait parfois les images au recto. Pour elle, la carte postale est liée à la question du voyage. Cependant, ses cartes postales ne disent jamais vraiment « J'aimerais que tu sois là », et même lorsque c'est le cas, il s'y joue autre chose. Dans une carte adressée à Robert Lowell, elle

raconte qu'elle est tombée et s'est cassé le poignet, ainsi qu'une dent, tandis que sur le recto montre une photo d'Alcatraz, qu'elle légende ainsi : « Je passe un merveilleux moment... J'aimerais que tu sois là ». Une autre carte commence par « Je passe un ? moment. J'aimerais que tu sois là ». Pour Bishop, le « ? » existe entre ce que les mots peuvent laisser entendre et ce que les images peuvent montrer. James Merrill a dit d'elle qu'elle était « ouverte aux anecdotes et aux surprises amusantes, voire douloureuses – aujourd'hui une crise de larmes, demain un pique-nique » ; de fait, les cartes postales de Bishop servent souvent de brouillon pour les tragi-comédies riches en observations dont sa poésie regorge. « Voici une modeste carte postale », écrivait Bishop à un ami en 1978. Mais c'est précisément cet art modeste qu'elle saluait déjà, vingt ans plus tôt dans un message à Lowell, chez ses artistes et écrivains préférés : « Cette étrange modestie que l'on trouve, à mon avis, chez presque tous les contemporains qui comptent pour nous – chez Kafka, par exemple, ou chez Marianne [Moore], ou même [T. S.] Eliot, Klee, Kokoschka ou encore Schwitters... Une forme de modestie, d'attention à autrui et à son environnement ; un sentiment d'impuissance mêlé à de la détermination ». Je chercherai à démontrer comment la carte postale, autre forme contemporaine, a permis à Bishop d'explorer ce que signifie cette détermination impuissante.

### **3. Elena BONINI, « 366 couchers de soleil sur la mer, agrémentés d'un rayon vert trouvés dans les archives de Jean-Pierre Le Goff » (« 366 sunsets over the sea, embellished with a green ray found in the archives of Jean-Pierre Le Goff »)**

#### **Bio**

Doctorante à Paris VIII en littérature comparée sous la direction de Nadia Setti, j'enquête (en et hors thèse) sur un poète imprésentable : Jean-Pierre Le Goff, depuis son fonds d'archives (Médiathèque François Mitterrand - Les Capucins, Brest). Je travaille en collaboration avec Yves Leroy qui indexe le fonds et Sylvain Tanquerel qui pilote la publication des inédits du poète aux éditions Le Cadran Ligné et L'Or aux Treize Îles ; et m'a invitée à rédiger la postface d'un volume à paraître. Je fais partie d'un séminaire de recherche-crédation mené par Vincent Broqua. Ma thèse s'accompagne d'une activité d'écriture (mon enquête sur Le Goff, avant d'être doctorale était poétique). Je suis chargée de cours en génétique et création littéraire à l'Université de Cergy.

As a PhD student at Paris VIII in comparative literature under the supervision of Nadia Setti, I am investigating (for and outside of my thesis) an unpresentable poet: Jean-Pierre Le Goff, based on his archive collection (Médiathèque François Mitterrand - Les Capucins, Brest). I am working in collaboration with Yves Leroy, who is indexing the collection, and Sylvain Tanquerel, who is overseeing the publication of all the unpublished works by Le Cadran Ligné and L'Or aux Treize Îles, and who invited me to write the afterword for a forthcoming volume. I am part of a research-creation seminar led by Vincent Broqua. My thesis is accompanied by a writing activity (my research on Le Goff, before becoming doctoral, was poetic). I am a lecturer in genetics and literary creation at the University of Cergy.

#### **Résumé**

Jean-Pierre Le Goff (1942-2012) est un poète discret lié au surréalisme, à la pataphysique et à la banalyse. De son vivant, seul *Le Cachet de la Poste* a été publié à « grande échelle ». Pour cause, la majeure partie de son œuvre a été diffusée par voie postale selon un dispositif précis : les personnes souhaitant recevoir ses textes – des invitations à de mystérieux rendez-vous – devaient lui fournir des enveloppes timbrées. La poésie de Le Goff existe dans l'acte qui suit le texte reçu : un geste est annoncé et poursuit, accomplit l'énoncé. Pendant vingt ans, il a donné rendez-vous aux destinataires partout en France pour exécuter des cérémonies dénuées d'apparat, liées au lieu choisi ainsi qu'à un motif d'obsession (la perle, le rayon vert, le fil à plomb...). Puisque beaucoup de ses textes sont inédits et qu'une part importante de son travail n'est pas « publiable » au sens traditionnel, je travaille à partir de son fonds d'archives conservé à Brest. Dans des cartons assez encombrants, j'ai trouvé des

centaines de cartes postales sous verre, représentant un coucher de soleil sur la mer. Une main a piqué un point vert sur chacune d'entre elles : en 1991, Le Goff invitait ses destinataires à lui envoyer une carte de coucher de soleil sur la mer, jusqu'à en recevoir 366. Il les a agrémentées d'un point vert puis a organisé un « vernissage » au bord de la mer en fin de journée, comme une incitation à l'apparition du rayon vert. C'est un exemple parmi d'autres de l'usage de la carte postale dans ses actes poétiques. Elle est matériellement omniprésente dans le fonds, utilisée par ses destinataires qui réagissent à ses envois par écho. Je propose d'entrer dans le fonds, orientée par le motif de la carte postale, pour évoquer une manière singulière de faire poésie. (L'intervention sera donnée en français).

### **Abstract**

Jean-Pierre Le Goff (1942-2012) was a discreet poet linked to Surrealism, Pataphysique, and Banalyse. During his lifetime, only *Le Cachet de la Poste* was published by a major publishing house. Most of his work was distributed by post according to a specific system: people who wanted to receive his texts — invitations to mysterious rendez-vous — had to provide him with stamped envelopes. Le Goff's poetry exists in the act that follows the text: a gesture is announced and fulfills the statement. For twenty years, he gave appointments to recipients throughout France to perform ceremonies devoid of pomp, linked to the chosen location and to a motif of obsession (the pearl, the green ray, the plumb line, etc.). Since much of his work is unpublished and a significant part of it is not “publishable” in the traditional way, I am working from his archives in Brest. In rather bulky boxes, I found hundreds of postcards under glass, depicting a sunset over the sea. A green dot has been drawn on each of them: in 1991, Le Goff invited his recipients to send him a postcard of a sunset over the sea, until he received 366. He decorated them with a green dot and then organized a “vernissage” by the sea at the end of the day, as an incentive for the green ray to appear. This is just one example of the use of postcards in his poetic acts. They are physically omnipresent in the archives, used by recipients who respond to his mailings with echoes. I propose to explore the archives collection guided by the motif of the postcard, to evoke a unique way of creating poetry.

(The presentation will be given in French).

### **4. Valentina CITTERIO, “Postcards as Gestures: Dominique Fourcade and the *Poem Before the Poem*” (« Les cartes postales comme gestes : Dominique Fourcade et le poème avant le poème »)**

#### **Bio**

Valentina Citterio is a third-year PhD student in theatre studies (research-creation) at the University of Avignon (supervisor: Paola Ranzini), in cotutelle with the University of Milan in linguistic and literary studies (supervisor: Silvia Riva). Her thesis, *Les mots et les gestes: une approche chorégraphique de l'oeuvre poétique de Dominique Fourcade*, explores the relation between dance and poetry in Dominique Fourcade's oeuvre. She has presented her research in several international conferences and has published two articles on contemporary French poetry.

#### **Abstract**

In this presentation, I focus on two postcard-poems created by Dominique Fourcade during the last phase of his poetic work. Both began as Christmas postcards, printed in very small numbers and sent privately to a handful of recipients. The first reads: *Israel–Palestine. Refrain pour les deux pays*. The second has no title. Neither was conceived as a literary “work”: both were, at first, gestures. Only later were they integrated into the book *voilà c'est tout* (2025).

My approach stems from research-creation. I work on Dominique Fourcade's poetics through the body and through gesture: for me, writing is movement and the page is a choreographic space. The postcard with its reduced surface imposes constraints that are not limitations but catalysts: it forces selection, condensation, silence. On a postcard, language cannot expand, it *must take position*. A phrase does not fill space: it occupies it. It breathes. It exposes itself.

What interests me in these postcards is not only what they say, but the form in which they exist. Because they circulate as ephemeral objects, they exist first as a movement toward someone, a passage, a transfer, a gift. The postcard is not the “degree zero” of writing; it is the moment when writing is closest to life and to intimacy. The poetic gesture precedes the poem.

When Dominique Fourcade later incorporates these postcards into a book, something subtle happens. The private message becomes a public poem. The ephemeral enters the archive. The postcard crosses a threshold: from gesture to work, from exchange to heritage. My talk explores this passage. Rather than analysing the poem as a finished object, I ask: *What does poetry become when its first form is a postcard?* And what remains of that initial gesture, of its fragility, its speed, its address, once the postcard becomes a book?

## Résumé

Dans cette présentation, je m’intéresse à deux poèmes-cartes postales créés par Dominique Fourcade lors de la dernière phase de son travail poétique. Tous deux ont d’abord pris la forme de cartes de vœux de Noël, imprimées en très petit nombre et envoyées en privé à quelques destinataires. La première porte la mention : *Israël–Palestine. Refrain pour les deux pays*. La seconde n’a pas de titre. Aucune n’a été conçue comme une « œuvre » littéraire : elles furent, à l’origine, des gestes. Ce n’est que plus tard qu’elles ont été intégrées dans le livre *voilà c’est tout* (2025).

Mon approche relève de la recherche-crédation. Je travaille l’écriture poétique de Dominique Fourcade par le corps et par le geste : pour moi, écrire est un mouvement et la page est un espace chorégraphique. La carte postale, avec sa surface réduite, impose des contraintes qui ne sont pas de limites, mais des catalyseurs : elle force la sélection, la condensation, le silence. Sur une carte postale, la langue ne peut pas se déployer : elle doit prendre position. Une phrase ne remplit pas l’espace : elle l’occupe. Elle respire. Elle s’expose.

Ce qui m’intéresse dans ces cartes postales, ce n’est pas seulement ce qu’elles disent, mais la forme dans laquelle elles existent. Parce qu’elles circulent comme des objets éphémères, elles existent d’abord comme un mouvement vers quelqu’un, vers un passage, vers un transfert, vers un don. La carte postale n’est pas le « degré zéro » de l’écriture ; elle est le moment où l’écriture est au plus près de la vie et de l’intime. Le geste poétique précède le poème.

Lorsque Dominique Fourcade intègre ensuite ces cartes postales dans un livre, quelque chose de subtil se produit. Le message privé devient poème public. L’éphémère entre dans l’archive. La carte postale franchit un seuil : du geste à l’œuvre, de l’échange à l’héritage. Mon intervention explore ce passage. Plutôt que d’analyser le poème comme un objet achevé, je pose la question : que devient la poésie lorsque sa première forme est une carte postale ? Et que reste-t-il de ce geste initial, de sa fragilité, de sa vitesse, de son adresse, lorsque la carte postale devient livre ?

## 5. Angus CLEGHORN, “Postcard Imaginations: Stevens and Bishop in Florida” (« Imaginaires de la carte postale : Stevens et Bishop en Floride »)

### Bio

Angus Cleghorn is Professor of English & Liberal Studies at Seneca Polytechnic in Toronto. He has edited and co-edited four books: *Elizabeth Bishop in Context* (2021), *Elizabeth Bishop and the Music of Literature* (2019), *The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop* (2014), and *Elizabeth Bishop in the 21st-Century: Reading the New Editions*. He has published many articles on Bishop and Wallace Stevens, as well as pieces on Anne Carson, Michael Ondaatje, Marianne Moore, and Robbie Burns. His PhD thesis at Simon Fraser University became a monograph entitled *Wallace Stevens’ Poetics: The Neglected Rhetoric* (2000). He has twice guest edited *The Wallace Stevens Journal* and edited *The Elizabeth Bishop Bulletin* from 2004-2019. In May 2025, he enjoyed being a writer in residence at the Key West Literary Seminar, which enabled a much-anticipated look at the restored Elizabeth Bishop House. Recent articles and reviews have appeared in *Bishop-Lowell Studies*. He is currently finishing an article for *The Burns Chronicle*, and editing Bishop’s “Bone Key,” a book she planned but did not complete in Key West.

## Abstract

The postcard places a somewhat random, spontaneous yet fixed form upon discovery. The rectangular object and picture have formal parameters rather like a poem, while the writing impetus is more epistolary. The letters of Wallace Stevens and Elizabeth Bishop from Florida are themselves like postcards filled with delightful discoveries of bright surprise. Painterly imaginations colour letters “as white as this paper” (Stevens) into free-form repositories of potential poetic matter, often harnessed into their Key West poems. “The Postcard Imagination” was coined by Alan Filreis in his 1991 book, *Wallace Stevens and the Actual World*. This chapter title applies to their writing processes extending from postcards to letters to poems that retain double-sided postcard dialectics.

In her 2024 book, *Difficult Ornaments: Florida and the Poets*, Ange Mlinko discusses “peacock style” poetry in Florida; Bishop wonders “Why Stevens didn’t do more with it?” (77). The short answer is that he did not live there, and so his grand poetry remained at arm’s length: a tourist’s *Ideas of Order* rather than Florida’s actuality. “The Idea of Order at Key West” is captivating because readers sightsee along the beach and harbour where our eyes affix on “emblazoned zones.” As we walk the beach, gaze at the striding muse and seascape, the poet builds “rage for order” (PPL 106). As such, this poem resembles “A Postcard from the Volcano,” rising from Stevens’ “semiotic chora” (Kristeva).

In contrast, Bishop captures the “literate despair” of “Florida,” which lacks order: the “corrupt state is all black specks / too far apart, and ugly whites; the poorest / post-card of itself” (PPL 25). Bishop doubles back on the state of the State, which includes “the exile of the disinherited” and colonized Indigenous people: “the buried Indian Princess’s skirt; / with these the monotonous, endless, sagging coast-line / is delicately ornamented.” That is difficult ornamentation of which “ugly whites” know not original meanings. Bishop’s postcards show discordant elisions between glossy images of commercial beauty, and her bemused ironic takes on the back. On March 2, 1945, Bishop sent a glorious postcard embossed with “Sunrise on the Florida Coast” to Lloyd Frankenberg on which Bishop wrote, “I don’t even think this card is funny, but it is the only one I have.” And in contrast to the tropical sunrise with palms, “The town is looking rather poorly because of the recent ‘Tail Ender’ (EB’s *Postcards* 135). As Mlinko writes, her “environment was teaching her how to look at disorder” (77). We see this also in the postcard design of Bishop’s painting of Key West’s “County Courthouse.”

“The Postcard Imagination” factors in all of Bishop’s genres during her Florida years through WWII. Stevens wrote from Key West just before that in the Great Depression. Both writers were figuring out how their recharged desires meshed with contemporaneous political forces, and the postcard was an effective catalyst presenting tropical lures in need of artistic and social commentary.

## Résumé

La carte postale place une forme relativement aléatoire, spontanée et pourtant fixe à la vue de tous. L’objet rectangulaire et l’image obéissent à des paramètres formels comparables à ceux d’un poème, tandis que l’élan d’écriture relève davantage du registre épistolaire. Les lettres de Wallace Stevens et d’Elizabeth Bishop envoyées depuis la Floride ressemblent elles-mêmes à des cartes postales, pleines de découvertes réjouissantes et de surprises éclatantes. Des imaginaires picturaux colorent des lettres « aussi blanches que ce papier » (Stevens) en réservoirs libres de matière poétique potentielle souvent mobilisés dans leurs poèmes de Key West. L’expression « l’imaginaire de la carte postale » a été forgée par Alan Filreis dans son ouvrage de 1991, *Wallace Stevens and the Actual World*. Ce titre de chapitre s’applique à leurs processus d’écriture, qui s’étendent des cartes postales aux lettres puis aux poèmes, lesquels conservent une dialectique du recto-verso propre à la carte postale.

Dans son livre publié en 2024, *Difficult Ornaments: Florida and the Poets*, Ange Mlinko analyse la poésie de « style paon » en Floride ; Bishop se demande : « Pourquoi Stevens n’en a-t-il pas plus tiré parti ? » (77). La réponse courte est qu’il n’y vivait pas, et que sa poésie grandiose restait donc à distance : des *Ideas of Order* de touriste plutôt que la réalité de la Floride. « The Idea of Order at Key West » est captivant parce que les lecteurs font du tourisme visuel le long de la plage et du

port, où nos regards se fixent sur des « zones blasonnées ». Au fur et à mesure que nous nous promenons sur la plage, contemplons la muse en marche et le paysage marin, le poète construit une « rage d'ordre » (PPL 106). À ce titre, ce poème ressemble à « A Postcard from the Volcano », émergeant de la « chora sémiotique » de Stevens (Kristeva).

À l'inverse, Bishop saisit le « désespoir lettré » d'une « Florida » qui manque d'ordre : “[the] corrupt state is all black specks / too far apart, and ugly whites; the poorest / post-card of itself” (PPL 25). Bishop revient sur l'état de l'État, qui inclut « l'exil des déshérités » et les peuples autochtones colonisés : “the buried Indian Princess's skirt; / with these the monotonous, endless, sagging coastline / is delicately ornamented.” Voilà une ornementation difficile dont les « blancs hideux » ignorent les significations originelles. Les cartes postales de Bishop révèlent des ellipses discordantes entre les images brillantes d'une beauté commerciale et ses commentaires ironiques amusés au verso. Le 2 mars 1945, Bishop envoya une splendide carte postale ornée de l'inscription « Sunrise on the Florida Coast » à Lloyd Frankenberg, sur laquelle elle écrivit : « Je ne pense même pas que cette carte soit drôle, mais c'est la seule que j'ai. » Et, en contraste avec le lever de soleil tropical bordé de palmiers, « la ville a plutôt mauvaise mine à cause du récent “Tail Ender” » (*EB's Postcards*, 135). Comme l'écrit Mlinko, son « environnement lui apprenait comment regarder le désordre » (77). On le voit aussi dans la conception de style carte-postale du tableau de Bishop représentant le « County Courthouse » de Key West.

« L'imaginaire de la carte postale » traverse tous les genres pratiqués par Bishop durant ses années floridiennes pendant la Seconde Guerre mondiale. Stevens, quant à lui, écrivait depuis Key West juste auparavant, durant la Grande Dépression. Tous deux cherchaient à comprendre comment leurs désirs renouvelés s'articulaient avec les forces politiques contemporaines, et la carte postale constituait un catalyseur efficace, présentant des attraits tropicaux appelant un commentaire à la fois artistique et social.

## **6. Basuli DEB, “The Poetics of Migration: An Asian American Postcard Poetry Archive”** (« Poétique de la migration : la carte postale comme archive de la poésie asiatique américaine »)

### **Bio**

Basuli Deb is a Professorial Research Associate at SOAS, University of London. Prior to this, she was a Visiting Scholar at Columbia's Institute for Comparative Literature & Society and Institute for the Study of Human Rights. She teaches across literary & cultural studies, global studies, ethnic studies (Asian American studies), and women's and gender studies. Deb is the author of *Transnational Feminist Perspectives on Terror in Literature and Culture*, and the co-editor of five special issues and anthologies, most recently *Indigenous Feminisms Across the World*. In her current book manuscript Deb attempts a trans-hemispheric rapprochement between decolonial and postcolonial studies, examined through the connected materialities of Indigenous and transmigrant lives in gendered literary, visual and media archives from Africa, Asia and the Americas. Her article on anti-Asian racism in the US, “Counterpublics of Racialized Transmigration: Cruel Optimism, Postcolonial Commons, and a Theory of Reparation,” is forthcoming in *New Formations: A Journal of Culture, Theory, and Politics*. Deb is also a multidisciplinary artist, and her publications and productions span across poetry, fiction, non-fiction, theater, installation art, and media.

### **Abstract**

Named after the seemingly classic form of Filipino love song that carried an anti-colonial undercurrent, Kundiman, a NYC based national nonprofit, has supported writers and readers of Asian American and Pacific Islander literature for more than twenty years. Sending verses to each other in the mail every year during National Poetry Month had been an established practice of its members. Working in solidarity with Asian American-serving and BIPOC-serving literary organizations, in 2017 Kundiman, a founding member of the newly formed Poetry Coalition--a national alliance of nearly 30 organizations, introduced the project *Because We Come From Everything: Poetry and*

*Migration* to its readers. Kundiman invited its readers to join its members in exploring migration through postcards as poetic medium and sharing their postcards on social media, using the hashtags #WeComeFromEverything and #PoetryCoalition, before mailing them. Organizers also shared images of their own postcards on Kundiman's Facebook and Tumblr pages. Project organizer and poet Soham Patel in a message modelled for the participants the potential of postcard poetry to engage in anti-racist writing: "My writing to you this month, for example, will be for and to honor Srinivas Kuchibhotla, Alok Madasani and family." Both tech experts from India, in 2017 Kuchibhotla was gunned down and Madasani severely injured in Kansas in a racist hate crime by Adam Purinton. Patel urged the participants: "A word a day — a sentence a day — anything each day that could fit on a postcard".

Drawing on Kundiman's postcard poetry archive, this paper will engage in original case studies of Asian American poets whose poetics has remained largely unexplored. The goal is to examine how the mail art of Kundiman poets as literary objects has extended reader communities through the creative collaboration of poets and publishers to record a cultural history of social justice activism.

## Résumé

Kundiman est une organisation nationale à but non lucratif basée à New York qui, depuis plus de vingt ans, soutient les écrivains et lecteurs de littérature asiatique américaine et des îles du Pacifique ; son nom est emprunté à une forme en apparence classique de chanson d'amour philippine véhiculant un courant anticolonialiste. Chaque année pendant le mois de la poésie aux États-Unis, ses membres s'envoient des poèmes par courrier. En 2017, Kundiman, membre fondateur de la nouvelle Poetry Coalition (alliance regroupant près de 30 organisations au niveau national), a présenté à ses lecteurs le projet « Because We Come From Everything : Poetry and Migration », en partenariat avec des associations littéraires au service d'Américains d'origine asiatique et multiethniques. Kundiman a invité ses lecteur·ice·s à utiliser des cartes postales comme moyen poétique d'explorer la migration et à partager ces cartes postales sur les réseaux sociaux avec les hashtags #WeComeFromEverything et #PoetryCoalition avant de les expédier par la poste. Les organisateurs ont également partagé des images de leurs propres cartes postales sur les pages Facebook et Tumblr de Kundiman. Dans un message destiné aux participants, Soham Patel, poète et principal organisateur du projet, montra le potentiel de cette poésie sur carte postale comme forme de militantisme antiraciste en écrivant : « Ce mois-ci, par exemple, j'écrirai pour rendre hommage à Srinivas Kuchibhotla, Alok Madasani et leur famille ». Ces jeunes hommes étaient des experts en technologie d'origine indienne. Kuchibhotla fut abattu et Madasani grièvement blessé en 2017 dans le Kansas lors d'un crime raciste commis par Adam Purinton. Patel encouragea les participants à envoyer « Un mot par jour, une phrase par jour, tout ce qui peut tenir sur une carte postale ».

En s'appuyant sur des archives de poésie postale réunies par Kundiman, cet article présentera des études de cas inédites sur des poètes américains d'origine asiatique dont la poétique est restée largement inexplorée. L'objectif sera d'examiner comment l'art postal des poètes de Kundiman, en tant qu'objets littéraires, a élargi la communauté des lecteurs grâce à la collaboration créative entre poètes et éditeurs afin de consigner l'histoire culturelle du militantisme pour la justice sociale.

## 7. Mihai DUMA, "Pathways of Saying: The Postcard as Poetic Scenography in the Work of Gherasim Luca" (« Cheminements du dire : la carte postale comme scénographie poétique dans l'œuvre de Gherasim Luca »)

### Bio

Mihai Duma is a doctoral candidate within the École Universitaire de Recherche – FRAPP. He is affiliated with the LIS laboratory at Université Paris-Est Créteil and the CELLF at Sorbonne University, where he conducts his research under the supervision of Professor Maxime Decout. Entitled *Gherasim Luca: A Writer Between Commitment and "Langagement"*, his dissertation

explores an oblique writing of Jewishness in Luca's work, analysing how the poetic gesture seeks to establish a connection with an absent tradition after the Shoah.

Mihai Duma est doctorant au sein de l'École Universitaire de Recherche – FRAPP. Il est rattaché aux laboratoires LIS de l'Université Paris-Est Créteil et CELLF de Sorbonne Université, où il conduit sa recherche sous la direction de M. Maxime Decout. Intitulée *Gherasim Luca : un écrivain entre engagement et « langagement »*, sa thèse interroge une écriture oblique de la judéité dans l'œuvre de Gherasim Luca, en analysant la manière dont le geste poétique cherche à renouer un lien avec une tradition absente après la Shoah.

### **Abstract**

This paper examines the chiasmic principle "Speech as a way of seeing / Vision as a way of speaking" within Gherasim Luca's postcards albums. This formula encapsulates a poetics of sensory reversal, where language becomes vision and sight functions as a mode of enunciation. By focusing on a little-studied subset of Gherasim Luca's work — albums combining poetry and postcards — this study explores how these hybrid objects stage a reciprocal generation of seeing and speaking. Far from serving as mere image carriers, the postcards function as sites of inscription where visual and verbal regimes confront and transform one another. Drawing on the Derridean logic of the postcard, this paper argues that address and circulation, rather than fixed meaning, constitute the core of Gherasim Luca's poetic gesture. This dynamic culminates in what the poet calls an "ontophonie photophonique," a radical practice where speech becomes visible and vision itself begins to speak.

### **Résumé**

Cette étude examine le principe chiasmique « La parole comme mode de vision / La vision comme mode d'énonciation » au sein des albums de cartes postales de Gherasim Luca. Cette formule résume une poétique du renversement sensoriel, où le langage devient vision et où la vue fonctionne comme un mode d'énonciation. En se concentrant sur un pan méconnu de l'œuvre de Gherasim Luca — des albums mêlant poésie et cartes postales — cette recherche explore la manière dont ces objets hybrides mettent en scène une génération réciproque du voir et du dire. Loin de n'être que de simples supports d'images, les cartes postales fonctionnent comme des lieux d'inscription où les régimes visuels et verbaux s'affrontent et se transforment mutuellement. En s'appuyant sur la logique derridienne de la carte postale, cet article soutient que l'adresse et la circulation, plutôt que le sens figé, constituent le cœur du geste poétique de Gherasim Luca. Cette dynamique culmine dans ce que le poète nomme une « ontophonie photophonique », une pratique radicale où la parole devient visible et où la vision elle-même se met à parler.

**8. Jo GILL, “We forget where we actually are’: Carl Sandburg’s Stereographs”** (« ‘On en oublie où on est’ : les stéréographes de Carl Sandburg »)

### **Bio**

Jo Gill is the Vice-Principal and Head of the College of Arts & Humanities at the University of Glasgow, having previously served as Professor and Pro-Vice-Chancellor in the College of Humanities at the University of Exeter. She has also taught at Vassar College, NY. At Glasgow, Professor Gill oversees the work of four academic Schools and 23 different subject areas from Archaeology to Theology & Religion via Classics, English, History, Film & TV Studies, Modern Languages, Philosophy and many more. Jo's own research interests include poetry, American literature and the visual arts; her most recent book, which was supported by a Leverhulme Trust Fellowship, is *Modern American Poetry and the Architectural Imagination* (OUP 2023). Jo was educated at a comprehensive school near Manchester and then studied at the Universities of Leicester, York and Gloucestershire. She worked in newspapers, publishing (Faber & Faber, and Cassell & Co.) and the charity sector prior to taking up an academic career. Jo sits on the Board of South Lanarkshire College and is Co-Chair of the Scottish Book Trust.

## Abstract

This paper takes as its focus one of the precursors to the modern age's picture postcards: the stereograph. The stereograph was an early form of photographic depiction of places, scenes or people, comprising two images mounted side-by-side (typically on a 3.5 inch x 7 inch-sized card) which, when viewed through the lens of a stereoscope, produced a vivid 3D image. In its heyday (the 1880s to the 1940s), the stereoscope performed some of the functions of later photographic postcards: serving as a memento of travel; introducing home-bound viewers to sights they wouldn't otherwise have had chance to see; educating the public about the geographies and customs of elsewhere, and opening up to the masses the opportunity to collect and appreciate pocket-size examples of visual culture.

My interest in the context of this symposium is in the way in which the early emergence – and subsequently overlooked influence – of the stereograph helped to shape poetic sensibility from the early decades of the twentieth century onwards. I start with the work of Chicago poet, Carl Sandburg. Sandburg spent several years in around 1906 as a traveling stereograph salesman for one of the industry leaders, Underwood & Underwood. He toured the country hawking images of American landscapes, new architectural wonders, and scenes from around the world, and later described the stereograph as “a stored-away experience for brooding and contemplation” (“The Stereograph,” Sandburg Papers, U Chicago, Illinois [Folder 198-3]). I discuss this early experience and trace the way in which these gnomic visual images – in their specific and distinctive dynamism and striking modernity (i.e. their vivid, almost animated, 3D qualities) – inform Sandburg's own poetry.

I then move on to trace the presence of the stereograph and of stereographic thinking in later poetry (see, for example, Elizabeth Bishop's 1935, “Three Poems” [EAP 18-19]). I suggest that the figure of the stereograph offered to poets of the period a suggestive metaphor for exploring their own practices of visualization, representation and engagement.

## Résumé

Cette communication se penchera sur l'un des précurseurs des cartes postales illustrées de l'ère moderne : le stéréogramme. Le stéréogramme était une forme primitive de représentation photographique de lieux, de scènes ou de personnes, composée de deux images montées côte à côte (généralement sur une carte de 3,5 pouces x 7 pouces) qui, lorsqu'elles étaient regardées à travers la lentille d'un stéréoscope, produisaient une image 3D saisissante. À son apogée (des années 1880 aux années 1940), le stéréoscope remplissait certaines des fonctions des cartes postales photographiques ultérieures : il servait de souvenir de voyage, présentait aux spectateurs confinés chez eux des sites qu'ils n'auraient pas eu l'occasion de voir autrement, instruisait le public sur la géographie et les coutumes d'autres régions et offrait à tous la possibilité de collectionner et d'apprécier des exemples de culture visuelle dans un format de poche.

Dans le cadre de ce colloque, je m'intéresserai à la manière dont l'émergence précoce de la stéréographie—et son influence vite oubliée—a contribué à façonner la sensibilité poétique à partir des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Je prendrai d'abord pour exemple l'œuvre de Carl Sandburg, poète de Chicago. Vers 1906, Sandburg commença à travailler comme vendeur ambulant de stéréogrammes pour l'une des principales entreprises du secteur, Underwood & Underwood. Il parcourut le pays en vendant des images de paysages américains, d'exploits architecturaux et de scènes du monde entier, et décrivit plus tard la stéréographie comme « une expérience propice à la réflexion et à la contemplation » (« The Stereograph », Sandburg Papers, U Chicago, Illinois [198-3]). J'évoquerai cette expérience de jeunesse avant de montrer comment ces images énigmatiques influencèrent la poésie de Sandburg, avec leur dynamisme caractéristique et leur modernité frappante (notamment grâce à la qualité de ces images en 3D, presque animées). Je terminerai par une analyse de la présence de la stéréographie et de la pensée stéréographique dans des œuvres poétiques plus tardives (notamment dans « Three Poems » d'Elizabeth Bishop, 1935 [EAP 18-19]) avant de conclure que la stéréographie offrait aux poètes de l'époque une métaphore riche pour explorer leurs propres pratiques de visualisation, de représentation et d'engagement.

## 9. Anne GOURIO, « Cartes augmentées, papiers collés : les montages du quotidien dans la correspondance de Michel Butor et Georges Perros » (“Augmented cards, glued papers: everyday collages in the correspondence between Michel Butor and Georges Perros”)

### Bio

Anne Gourio est maîtresse de conférences en littérature du XX<sup>e</sup> siècle à l’université de Caen-Normandie. Spécialiste de poésie moderne et contemporaine, elle consacre ses recherches à l’imaginaire des éléments et en particulier de la pierre en poésie (*Chants de pierres*, ELLUG, 2005 ; *Écrit sur l’écorce, la pierre la neige. Les supports matériels du poème*, *Elseneur* n°36, Presses Universitaires de Caen, 2021), aux relations entre langage poétique et monde sensible (*La Poésie au défaut des langues*, *Elseneur* n°27, 2013) et à la fascination du contemporain pour l’immémorial (*Sur la paroi nocturne : l’art pariétal dans les littératures des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, codir. avec Marie Hartmann, *Elseneur* n°33, 2019). Elle travaille également en partenariat avec l’IMEC, où elle a coorganisé en 2015 le premier colloque consacré aux archives de Lorand Gaspar (*Lorand Gaspar, archives et genèse de l’œuvre* (codir. avec Danièle Leclair, Garnier 2017). Elle est habilitée à diriger des recherches, avec un essai inédit intitulé *Poétiques des lignes vives de 1950 à nos jours*.

### Résumé

Le fonds Georges Perros de l’IMEC contient une réserve prolifique de cartes postales<sup>1</sup> adressées par Michel Butor, l’ami intime et le complice en littérature. Entre 1956 et 1978, les deux écrivains ont échangé une correspondance très régulière, qui entremêle les notations quotidiennes, les événements familiaux et l’intense activité littéraire. Or si les lettres de Georges Perros à Michel Butor ont été publiées, l’autre partie de la correspondance ne l’a pas été. Quasi exclusivement faite de cartes postales, elle laisse apparaître, à partir de 1969, une pratique du collage et du montage qui, allant croissant et se complexifiant au fil des années, forme l’une des marques distinctives de toute la correspondance de Butor. La banalité de la carte postale s’y élève en objet d’art, un objet qui assume ouvertement son caractère artisanal et son ancrage dans le quotidien. De façon singulière, le texte de la carte, qui ne vise quant à lui aucune élaboration littéraire, ne mentionne jamais l’élaboration plastique qui l’accompagne. La carte est laissée à son seul pouvoir de suggestion.

C’est sur la relation entre recto et verso de ces cartes postales « augmentées », que nous souhaitons centrer cette communication, en la mettant en relation avec la pratique des « papiers collés » de leur destinataire Georges Perros. Cette esthétique de la note, qui traverse une grande part de l’œuvre littéraire de Georges Perros, accroche des segments insignifiants du quotidien, faisant ainsi œuvre de tout. Elle trouve en cela son parfait corollaire dans ces cartes postales hybrides, qui explorent la double face de la vie.

### Abstract

The Georges Perros collection at IMEC contains a prolific collection of postcards sent by Michel Butor, his close friend and literary collaborator. Between 1956 and 1978, the two writers exchanged regular correspondence, which intertwines daily notes, family events, and intense literary activity. However, while Georges Perros' letters to Michel Butor have been published, the other part of the correspondence has not. Consisting almost exclusively of postcards, from 1969 onwards it reveals a practice of collage and montage which, growing and becoming more complex over the years, forms one of the distinctive features of all of Butor's correspondence. The banality of the postcard is elevated to an object of art, an object that openly embraces its artisanal nature and its roots in everyday life. Curiously, the text on the card, which is not intended to be literary, never mentions the visual design that accompanies it. The card is left to its own suggestive power.

This paper focuses on the relationship between the front and back of these “augmented” postcards, linking it to the “collage” practice of their recipient, Georges Perros. This aesthetic of the note, which runs through much of Georges Perros' literary work, captures insignificant segments of

---

<sup>1</sup> Environ 500 cartes. Sur les cartes postales de Butor, nous renvoyons à l’ouvrage de Pauline Basso et Adèle Godefroy, *Les cartes postales de Michel Butor*, édition du Canoë, 2024.

everyday life, thus making everything into art. It finds its perfect corollary in these hybrid postcards, which explore the two sides of life.

## 10. Nina GRANGER, “‘That Little Something’: Charles Simic’s Postcards and Miniature Writing” (« ‘That Little Something’ : Les cartes postales de Charles Simic et l’écriture miniature »)

### Bio

Nina Granger is a PhD student in American literature at Sorbonne Université, Paris, working under the supervision of Juliette Utard. Her dissertation, *The “Dime-Store Alchemy” of Charles Simic’s Poetry: Toward a Material Reading of the Work*, expands the research she began in her Master’s thesis, also devoted to Simic, which examined his late works through the lenses of everyday objects, impersonality, and assemblage. Her research in the field of twentieth and twenty-first-century American poetry focuses on the notions of infraliterarity and material poetics.

*Nina Granger est agrégée d’anglais, ancienne élève de l’École Normale Supérieure de Paris-Saclay et actuellement doctorante en littérature américaine à Sorbonne Université. Sa thèse, réalisée sous la direction de Juliette Utard est intitulée « Alchimie du bric-à-brac dans la poésie de Charles Simic : pour une lecture matérielle de l’œuvre ». Cette dernière prolonge la recherche entamée dans son mémoire de M2 lui aussi consacré à Charles Simic et qui examinait ses œuvres tardives à travers le prisme des objets quotidiens, de l’impersonnalité et de l’assemblage. Sa recherche dans le champ de la poésie américaine des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles se concentre sur les notions d’infralittérarité et de matérialité.*

### Abstract

In a 2011 article entitled “The Long Lost Art of Postcard Writing,” Serbian-American poet Charles Simic (1938–2023) reflects on the peripheral literary status of postcards, noting that “there never has been, and there never could be, an anthology of the best of postcard writing, because when people collect postcards, it’s usually for reasons other than their literary qualities.” Yet he immediately hints at the aesthetic potential of this seemingly minor form: “if there was such a book, [...] it would contain hundreds of anonymous masterpieces of this minimalist art, since unlike letters, postcards require a verbal concision that can rise to a high level of eloquence.” Simic’s lasting interest in postcards echoes his broader fascination with miniature writing, as, like A.R. Ammons, Simic is a poet for whom “the tiny invites attention.”

Although widely celebrated in the United States, Simic’s poetry has remained comparatively under-read in France, where his work has attracted little to no critical attention. Exiled from Serbia as a child in the aftermath of the Second World War, Simic often turns to the small fragments and discarded materials of his childhood to articulate poetic precariousness.

Both in form and content, this fascination for the small and the mundane strongly resonates with postcard-writing. Some of Simic’s characteristically short poems can ultimately be read like postcards themselves: formally constrained and sometimes addressed. Moreover, in *Dime-Store Alchemy*, his essay collection devoted to American artist Joseph Cornell, ekphrastic poems dedicated to Cornell’s boxes allow Simic to blur the boundaries between image and text in the same manner as postcards.

This paper therefore argues that postcard writing is a creative matrix for Simic’s miniature poetics. More specifically, it will show how the postcard’s formal brevity, its hybrid status between image and text, and its ephemeral materiality structure Simic’s approach to poetic composition. It will draw on Simic’s collections *Dime-Store Alchemy* (1992) and *That Little Something* (2009), as well as a selection of unpublished postcards from the largely unexploited University of New Hampshire archive. The influence of postcard writing over Simic’s poetics underlines the capacity of this format to reshape poetic writing through constraint, attention, and ephemerality.

## Résumé

Dans un article datant de 2011 intitulé “The Long Lost Art of Postcard Writing”, le poète serbo-américain Charles Simic (1938-2023) s’interroge sur le statut littéraire marginal de la carte postale et remarque [qu’] « il n’y a jamais eu, et il ne pourrait jamais y avoir, d’anthologie des meilleures cartes postales, car lorsque l’on collectionne des cartes postales, on le fait plutôt pour d’autres raisons que leurs qualités littéraires ». Néanmoins, Simic relève immédiatement le potentiel esthétique de cette forme à première vue mineure et affirme : « si un tel ouvrage existait, [...] il contiendrait des centaines de chefs d’œuvres anonymes issus de cet art minimaliste, puisqu’à la différence de la lettre, la carte postale requiert une concision verbale qui peut se hisser à un haut niveau d’éloquence ». L’intérêt durable de Simic pour la carte postale reflète sa fascination plus large pour l’écriture miniature, puisqu’il est un poète pour qui, pour reprendre l’expression de A.R. Ammons, « le minuscule invite à l’attention ».

Bien que largement reconnue aux Etats-Unis, la poésie de Simic demeure sous-étudiée en France, où son travail n’a attiré que peu, voire pas d’intérêt critique. Exilé depuis la Serbie encore enfant dans les années suivant la Seconde Guerre Mondiale, Simic se tourne bien souvent vers les petits fragments et les matériaux abandonnés de son enfance pour exprimer une précarité poétique.

Cette fascination, à la fois pour la forme miniature mais aussi pour les petits objets de peu de valeur, entre en résonance avec l’écriture de carte postale. Ainsi, certains des poèmes de Simic, qui se distinguent par leur brièveté et leur usage de l’adresse, peuvent être eux-mêmes lus comme des cartes postales. De plus, dans *Dime Store Alchemy*, son recueil-essai hybride dédié à l’artiste surréaliste américain Joseph Cornell, des poèmes ekphrastiques accompagnant les boîtes de Cornell permettent à Simic de brouiller la frontière entre texte et image d’une manière comparable aux cartes postales.

Cette communication visera à étudier l’écriture de carte postale comme matricielle dans la poétique de la miniature développée par Simic. Plus précisément, nous montrerons que la brièveté formelle de la carte postale, son statut hybride entre texte et image ainsi que son éphémérité matérielle structurent l’approche qu’a Simic de la composition poétique. Nous nous appuyerons sur deux de ses recueils : *Dime-Store Alchemy* (1992) et *That Little Something* (2009) ainsi que sur une sélection de cartes postales inédites issues des archives du poète à l’Université du New-Hampshire, encore très inexploitées. L’influence de l’écriture de carte postale sur la poétique de Charles Simic révèle la capacité de ce format à transformer l’écriture poétique par la contrainte, l’attention et l’éphémérité.

**11. Arlo HASKELL, “The Poet as Traveler, or Just Another Tourist? Wallace Stevens, Elizabeth Bishop, James Merrill, and the Picture Postcards of Key West” (« Le poète voyageur, un touriste ordinaire? Wallace Stevens, Elizabeth Bishop, James Merrill et l’image carte postale de Key West »)**

## Bio

Arlo Haskell is executive director of Key West Literary Seminar and led its restoration of Elizabeth Bishop’s former home at 624 White Street. As publisher of Sand Paper Press, he edited works including Harry Mathews’ *The New Tourism* and *Collected Poems*. He is also cofounder of Safer Cleaner Ships, whose advocacy efforts reduced environmentally damaging cruise ship operations in the Florida Keys.

## Abstract

More than a million tourists came to Key West, Florida, last year, attracted by over \$65 million in tax-funded advertising and spending over \$3 billion during their stays. But it wasn’t always this way. When Wallace Stevens arrived in the early 1920s, Key West was in steep economic decline and tourism was a novel concept. “The town is too poor for gardens,” he wrote. “It is, in reality, a place without rich people.” By the time Elizabeth Bishop arrived in 1936, the town had gone bankrupt, been bailed out by the United States federal government, and had, as a last resort, begun its new life as a

tourist destination with a makeover from the U.S. Works Progress Administration. Not only were there gardens now, but, Bishop wrote, “for some reason, all the trees in the Key West front yards are labeled, just like in a museum.” When James Merrill arrived a half-century later, the makeover was complete, and he lamented the “vast shallowness” of “this tropic rendezvous / where tourist, outcast, and in-groupie gather.”

This paper will explore connections between the writings of Stevens, Bishop, and Merrill and some popular Key West picture-postcards of their eras. These colorful images of local places reinvented as tourist sites were born as propaganda in the service of a new tourist economy; they remain today as pictorial evidence of Key West’s transformation; and they give visual, commercial, and cultural context to these poets’ works. Did Bishop, Stevens, and Merrill see the Florida that Florida’s tourism boosters wanted them to see? Or did they see right through it to “the real”?

## Résumé

Plus d’un million de touristes se sont rendus à Key West en Floride l’année dernière, attirés par plus de 65 millions de dollars de publicité financée par les contribuables ; ils ont dépensé plus de 3 milliards de dollars pendant leur séjour. Mais cela n’a pas toujours été le cas. Lorsque Wallace Stevens est arrivé au début des années 1920, Key West connaissait un déclin économique rapide et le tourisme était un concept tout nouveau. « La ville est trop pauvre pour avoir des jardins », écrivait-il. « C’est, en réalité, un endroit dépourvu de gens riches ». À l’arrivée d’Elizabeth Bishop en 1936, la ville avait fait faillite, puis avait été renflouée par le gouvernement fédéral américain avant d’entamer, en dernier recours, une nouvelle vie en tant que destination touristique grâce à une cure de rajeunissement orchestrée par la Works Progress Administration. Non seulement il y avait désormais des jardins mais, comme l’écrivait Bishop, « pour une raison quelconque, tous les arbres dans les jardins des propriétés de Key West sont étiquetés, comme dans un musée ». Les cartes postales de l’époque sont des témoins fascinants. Ces images colorées de lieux réinventés en sites touristiques devinrent un outil de propagande au service d’une nouvelle économie touristique. Elles subsistent aujourd’hui comme autant de témoignages visuels de la transformation de Key West et peuvent fournir un contexte visuel, commercial et culturel aux nombreux poètes et écrivains qui ont été influencés par Key West. Stevens et Bishop (ainsi que James Merrill, venu un demi-siècle plus tard) ont-ils vu la Floride que les promoteurs touristiques de la Floride voulaient leur montrer ? Ou ces poètes ont-ils su voir au-delà de cette façade pour percevoir le « réel » ? Telles sont les questions que nous explorerons lors de cette communication.

## 12. Michael HINDS, Dublin City University, “‘There is here a real ruin’: Poundian Postcardism on the Troubadour Path” (« ‘There is here a real ruin’: le ‘cartepostalisme’ poundien sur la route des troubadours »)

### Bio

Michael Hinds is from Omagh, Northern Ireland. He is currently Head of the School of English, Dublin City University, where he teaches American Literature and poetry. He co-edited *Rebound: The American Poetry Book* (Brill) with Stephen Matterson, and his book, *Johnny Cash International: How and Why the World Loves the Man in Black*, co-authored with Jonathan Silverman, was published by U of Iowa Press in 2020, and won the 2023 Peggy O’Brien Book Prize for Publications in American Studies. He is currently co-editing a book of essays for Bloomsbury on the Indian Poet Arvind Krishna Mehrotra.

### Abstract

When New Directions published Richard Sieburth’s 1992 edition of the previously unpublished *A Walking Tour in Southern France* by Ezra Pound, they were effectively recovering materials that Pound had declared that he could not “cohere”. In 1958, he had discovered notebooks

in his own archive that he had filled with notes as he made his walking tours of Troubadour-related sites in 1912, but gave up on assembling them into the book he had once envisioned.

One of the problems that the archival materials had presented was their disparate character. To coordinate these materials, Sieburth undertook to perform the same hikes as Pound did, to perform a kind of “[pedestrian scholarship]” that would connect text, poet and place. The decision was also made to use materials from another walking tour that Pound undertook in the region in 1919, accompanied this time by his wife Dorothy and, for a portion of the trip, T.S. Eliot. Sieburth incorporated a series of postcards from sites that the Pounds had visited in the Dordogne and elsewhere, provided to him by the poet’s son Omar. There is no reference made to anything that might be written on the cards, which present images of villages, towns and landmarks from the kind of framed and distanced perspective that you might typically expect. It might be argued that these images indicate what once was Pound’s apparent ambition, which was to produce a form of guidebook that would combine his poetic interests with commercial possibility.

Yet what might appear to be a generic perspective also contains the possibility of its disruption. If the postcards complement Pound’s representations of place, they also provide a context for further illumination. The monochromatic postcards present shapes and structures upon which Pound dramatically introduces flashes of colour, and the correspondences that they might generate with other significant places, a method of connectivity that would become intrinsic to work of *The Cantos*.

## Résumé

Lorsqu’est paru chez New Directions, en 1992, l’ouvrage inédit d’Ezra Pound, *A Walking Tour in Southern France*, sous la direction de Richard Sieburth, ce sont en fait des documents que Pound avait déclaré ne pas pouvoir « rassembler ». En 1958, il avait découvert dans ses propres archives des carnets qu’il avait remplis de notes en 1912 lors de randonnées sur les sites liés aux troubadours, mais il avait renoncé à les rassembler dans le livre qu’il avait d’abord envisagé.

L’un des problèmes que posent ces archives est bien leur caractère disparate. Afin de donner une cohérence à ces documents, Sieburth entreprit de refaire le même parcours que Pound, menant ainsi une sorte de « recherche pédestre » visant à relier le texte, le poète et les lieux. Il décida également d’utiliser des documents provenant d’une autre randonnée que Pound avait effectuée dans la région en 1919, accompagné cette fois-ci de sa femme Dorothy et, pour une partie du voyage, de T.S. Eliot. Sieburth intégra à l’ouvrage une série de cartes postales montrant des sites visités par le couple Pound en Dordogne et ailleurs, cartes qui lui avaient été confiées par le fils du poète, Omar. Nulle part il n’est fait mention de ce qui avait pu être écrit sur ces cartes, qui représentent divers villages, villes et monuments et reproduisent des cadrages et perspectives attendus dans ce type de format. On pourrait ainsi dire de ces images qu’elles suggèrent une ambition abandonnée de Pound, celle de créer une sorte de guide combinant intérêts poétiques et opportunité commerciale.

Pourtant, ce qui pourrait incarner une simple perspective générique contient également en germe la possibilité de sa perturbation. Si les cartes postales complètent la description des lieux que donne Pound, elles éclairent également leur contexte. Dans les formes et structures représentées par les cartes postales monochromes, Pound introduit des touches de couleur spectaculaires ainsi que des liens potentiels avec d’autres lieux importants, selon une méthode fondée sur la connectivité qui deviendra centrale dans les *Cantos*.

**13. Elisabeth JOYCE, “‘An incredibly dense thicket of relations’: Ted Berrigan’s *A Certain Slant of Sunlight*” (« ‘Un enchevêtrement incroyablement dense de relations’ : *A Certain Slant of Sunlight* de Ted Berrigan »)**

## Bio

I am a professor at Pennsylvania Western University in the United States. I have previously worked on poetry and the visual arts, culminating in a book on Marianne Moore's poetry and the visual arts,

poetry and space, concluding with a book on Susan Howe's poetry, and poetry and Phenomenology, focusing on John Ashbery's poetry. I am currently working on poetry and the senses, particularly as evident in the poetry of the southwest United States.

### **Abstract**

When Ted Berrigan was quite ill in the years right before his death in 1983, he wrote the poems that his wife Alice Notley collected into his posthumous volume, *A Certain Slant of Sunlight*. The poems passed through three phases in this process: Berrigan wrote them down in his notebooks, he used their text for postcards (see Figures 1 and 2), and the text from the postcards appears as poems in this last poetry collection. In these three phases of existence, the poems engage and then retreat from relational maintenance.

The quotation in the title is from Rebecca Kosick's *Material Poetics in Hemispheric America: Words and Objects 1950-2010* (12) in which she argues that the concrete poets of her focus are continuously pulling in and calling on textual and visual snippets from elsewhere. In crafting his postcards, Berrigan would enlist other poets and authors, such as George Schneeman, Bernadette Mayer and Notley to add images and text to them (Kosick *Dispatches* 110-112). Emily Warn talks about Berrigan's intentional use of these postcards as essential components of forging, renewing, revitalizing, and sorting relationships. She says that "He [Berrigan] used them to speak bluntly, to settle disputes, to pay homage to literary forebears..." That is, in spite of the fact that these postcards were not intended by him to send to specific individuals, he did have clear audiences in mind. In addition, while the postcards present forms of poetry, as these examples show, it is a poetry that is leading forward in this creation of a newly conceived visual/textual form and backward in speaking to poetic ancestors, most clearly seen in the title of the book that came out of this effort, an homage to Emily Dickinson's "particular slant of light."

In this paper I propose, therefore, to argue that it is essential to consider the intermediary phase of the poetry in Berrigan's final poetry collection in order to understand the impact of the flattening of relations in the final text only form.

### **Résumé**

Alors que Ted Berrigan était gravement malade dans les années précédant sa mort en 1983, il écrivit les poèmes que sa femme, Alice Notley, rassembla dans son recueil posthume, *A Certain Slant of Sunlight*. Ces poèmes traversèrent trois phases : Berrigan les consigna dans ses carnets, il utilisa leur texte pour des cartes postales (voir figures 1 et 2), et le texte de ces cartes postales apparaît sous forme de poèmes dans ce dernier recueil. Dans ces trois phases d'existence, les poèmes s'engagent dans un processus de maintien des relations, puis s'en détachent. La citation du titre est tirée de *Material Poetics in Hemispheric America: Words and Objects 1950-2010* (12) de Rebecca Kosick, où elle soutient que les poètes concrets qu'elle étudie puisent et font constamment appel à des fragments textuels et visuels venus d'ailleurs. Pour la création de ses cartes postales, Berrigan recourait à d'autres poètes et écrivains, tels que George Schneeman, Bernadette Mayer et Notley, afin d'y ajouter images et textes (Kosick, *Dispatches* 110-112). Emily Warn évoque l'utilisation intentionnelle que Berrigan faisait de ces cartes postales comme éléments essentiels pour tisser, renouveler, revitaliser et structurer ses relations. Elle explique : « Il [Berrigan] les utilisait pour parler franchement, pour régler les différends, pour rendre hommage à ses prédécesseurs littéraires... » Autrement dit, même si ces cartes postales n'étaient pas destinées à des personnes en particulier, il avait bien un public précis en tête. De plus, si les cartes postales présentent des formes poétiques, comme le montrent ces exemples, il s'agit d'une poésie qui, tout en créant une forme visuelle et textuelle inédite, se projette vers l'avenir tout en s'inspirant d'ancêtres poétiques, comme en témoigne clairement le titre de l'ouvrage issu de ce travail, un hommage à la « lumière particulière » d'Emily Dickinson. Dans cet article, je propose donc de soutenir qu'il est essentiel de considérer la phase intermédiaire de la poésie dans le dernier recueil de Berrigan afin de comprendre l'impact de l'aplatissement des relations dans la forme finale, réduite au seul texte.



Rather, my intention is to present, read, and interpret the few postcards they did exchange amongst so much loquacious use of foolscap in two separate but related ways: first as maligned, humble, but nevertheless legible indicators of their otherwise gargantuan poetics (namely “Projective verse”). In their shared commitment to a “non-poetic” stance, one that embraced contingency, fragmentation, colloquialism, happenstance, and ordinary experience, postcards might serve as illuminating, interpretable details. Moreover: most of the “postcards” they wrote were on plain paper, some even just repurposed index cards. So for me, the challenge is to kick against the hermeneutical pricks of thick description.

Second, this being Paris, and a conference whose ethos feels concertedly experimental, I want to try to work within an Oulipo-style restriction—namely the postcards themselves—and see what account I can provide, and what interest it might be possible to generate, from such rarefied traces of communication, subject, theme, purpose, and content. I can’t *promise* that I won’t stray into realms of contextualisation and framing, but I do intend to work with what material the postcards divulge (or not). I might inadvertently corroborate the prevailing conception your conference means to challenge, but I’ll try not to. At the very least, the acceptance of constraints feels a poetic form of scholarship.

## Résumé

Depuis plusieurs années, je coédite la correspondance entre Charles Olson et Robert Creeley — deux poètes qui comptent parmi les plus importants théoriciens et praticiens des poétiques innovantes du XX<sup>e</sup> siècle. Leur échange est, à vrai dire, considérable : dix volumes (couvrant seulement les années 1950-1952) sont déjà parus, totalisant près d’un million de mots (ils ont été édités entre 1980 et 1996 par d’autres chercheurs, qui, pour diverses raisons, ont laissé ce travail inachevé) ; 500 000 mots supplémentaires restent inédits.

Pour coordonner cette conversation épique, Olson et Creeley n’utilisaient *pas* de cartes postales régulièrement — en fait, presque jamais. Cela dit, je n’entends ni réellement contester ni proposer comme contre-factuelle l’affirmation avancée dans l’introduction de l’appel à communications, selon laquelle les cartes postales constitueraient, pour certains, « une sous-catégorie négligeable de l’écriture épistolaire ». Dans la correspondance Olson-Creeley, les cartes postales étaient « marginales » et « passent [en effet] inaperçues (ou ne sont pas enregistrées) dans les archives ». Elles sont, comme l’affirme Monica Cure, « complémentaires ».

Mon intention est plutôt de présenter, lire et interpréter les quelques cartes postales qu’ils ont effectivement échangées au milieu de cette abondante utilisation de papier grand format, selon deux perspectives distinctes mais liées. D’abord, comme des indices modestes, parfois dépréciés, mais néanmoins lisibles, de leur poétique autrement gigantesque (à savoir le « vers projectif »). Dans leur engagement commun en faveur d’une posture « non poétique », qui embrassait la contingence, la fragmentation, le langage familier, le hasard et l’expérience ordinaire, les cartes postales peuvent servir de détails éclairants et interprétables. De plus, la plupart des « cartes postales » qu’ils écrivaient l’étaient sur du papier ordinaire, certaines n’étant que des fiches cartonnées réutilisées. Le défi consiste donc, pour moi, à résister aux excès herméneutiques de la description dense.

Ensuite, puisque nous sommes à Paris et dans le cadre d’un colloque dont l’ethos se veut, d’un commun accord, expérimental, je souhaite tenter de travailler sous une contrainte de type oulipien — à savoir les cartes postales elles-mêmes — afin de voir quel type d’analyse je peux proposer, ainsi que l’intérêt qu’il est possible de susciter à partir de traces de communication aussi rares, en termes de sujet, de thème, de finalité et de contenu. Je ne peux garantir absolument que je ne m’écarterai pas vers des considérations de contextualisation et de cadrage, mais j’entends m’en tenir autant que possible à ce que les cartes postales révèlent (ou ne révèlent pas). Il est possible que je confirme malgré moi l’idée dominante que ce colloque cherche précisément à remettre en question, mais je tâcherai de l’éviter. A minima, l’acceptation de contraintes apparaît comme une forme poétique de recherche universitaire.

**15. Abigail LANG, “‘what’s going on’. Tom Raworth’s postcard-sized magazine *Infolio* (1986-1991)” (« ‘Ce qui se passe’ : *Infolio* (1986-1991), le magazine au format carte postale de Tom Raworth »)**

### **Bio**

Abigail Lang est professeure de littérature nord-américaine à Université Paris Cité et membre de l’UMR 8264 ECHELLES. Elle est l’auteurice de *La Conversation transatlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968* (2021) et a dirigé plusieurs volumes collectifs, dont *Archives sonores de la poésie* (2019) et *Liliane Giraudon. Fragments polyphoniques* (2025). Traductrice d’une vingtaine d’ouvrages de poésie anglophone en français (Louis Zukofsky, Lorine Niedecker, David Antin, Charles Bernstein, Tracie Morris, J. H. Prynne, Caroline Bergvall...), elle anime avec Vincent Broqua et Olivier Brossard le collectif Double Change, qui organise des lectures de poésie bilingues depuis 2000, et le programme de recherche Poets & Critics. Avec Michel Murat et Céline Pardo, elle a mis en œuvre le site Archives sonores de poésie, qui vise à inventorier, archiver, diffuser et valoriser les fonds sonores et audiovisuels de poésie en langue française. Avec Thalia Field, elle a composé un essai-performance autour de Gertrude Stein (*A Prank of Georges*, 2010) et un roman d’espionnage sur la traduction (*Leave to Remain. Legends of Janus*, 2019).

Abigail Lang is Professor of North American literature at Université Paris Cité and a member of ECHELLES (UMR 8264). Her research interests include modern and contemporary North American poetry, contemporary French poetry, the history of forms, translation studies, and sound studies. She is the author of *La Conversation transatlantique* (Les presses du réel, 2021), an account of the exchanges between French and US poets after 1968, and the co-editor of seven scholarly volumes including *Archives sonores de la poésie* (Les presses du réel, 2019) and *Modernist Legacies. Trends and Faultlines in British Poetry* (Palgrave, 2015). With Vincent Broqua and Olivier Brossard, she curates the long-running Double Change bilingual poetry series and the Poets & Critics research network. With Michel Murat and Céline Pardo, she led the Archives sonores de poésie funded project (2017-2022) which promoted scholarly attention to poetry in performance and delivered an online archive of poetry recordings in French. A translator of some twenty volumes of English-language poetry into French, she is the author of two books with Thalia Field: *A Prank of Georges* (Essay Press, 2010) and *Leave to Remain. Legends of Janus* (Dalkey Archive, 2020).

### **Abstract**

“[M]agazines should either have a sense, a good sense, of what’s going on, and bring various people together, or they should be much more local”, cautioned Raworth in a 1972 interview. What was going on for British and later Irish poet Tom Raworth in the mid-80s was a series of encounters and collaborations with continental poets (French, Italian, Swiss). In the 1960s his early poetry had primarily been written in response to US poets featured in the Don Allen anthology; Iain Sinclair calls him “the only English poet the Americans read”.)

In response to Swiss-Italian painter and poet Franco Beltrametti’s *Mini* (“the smallest magazine in the world”, 1985-1991) and French poet Claude Royet-Journoud’s daily broadside *L’In-Plano* (1986), Raworth started *Infolio*, a 4-page poetry and arts magazine that opens like a greeting card but is the size of a standard postcard (A6, 105 × 148 mm; 4.13 × 5.82 in). (The supplements to the 116 issues were designated as “Post Modern Post Cards”.) *Infolio*’s pocket-size format, its thick-paper texture, and the apparently random slapping together of text and image all signal the postcard and its gestural rather than discursive means: it stays in touch (a wave), puts in touch (a pointer), and its layered materiality offers text to read, images to look at, an object to handle, and a coherence to conjecture.

*Infolio* recalls the DIY aesthetic of the 1960s mimeograph magazines and later photocopied magazines but in a more compressed format. In each issue, the cover featured a work of art and the interior a spread of poetry, both xeroxed from the original. The back cover served as a colophon (with editorial notes, bibliographic information and subscription offers illuminated with collages, doodles,

and colorful cork-stamps) and occasionally as a newsletter (with obits, happy birthday notes, various community announcements, and comments on the daily news, Thatcher being probably the most often collaged figure).

My aim will be:

- to provide a general account of the magazine paying particular attention to the way Raworth utilizes and subverts the affordance of the postcard;
- to consider how the postcard fits within Raworth's poetics of quickness and compression —after all, it was in the middle of writing a postcard that Raworth began work on his long narrow poem *ACE*;
- to shed light on Raworth's continental connections, which have received much less attention than his US collaborations and correspondences.

## Résumé

« Les magazines doivent ou bien avoir une bonne idée de ce qui se passe et réunir une variété de poètes, ou bien être beaucoup plus locaux », avertissait Raworth dans un entretien en 1972. Ce qui se passait pour le poète britannique, puis irlandais, Tom Raworth au milieu des années 1980, c'était une série de rencontres et de collaborations avec des poètes européens (français, italiens, suisses). Dans les années 1960, il avait écrit ses premiers poèmes en réponse aux « Nouveaux poètes américains » réunis dans l'anthologie de Don Allen. Iain Sinclair dit de lui qu'il est le « seul poète anglais lu par les Américains ».

En réponse à *Mini* (« la plus petite revue du monde », 1985-1991) du peintre et poète italo-suisse Franco Beltrametti et à la feuille quotidienne *L'In-Plano* (1986) du poète français Claude Royet-Journoud, Raworth lance *Infolio*, une revue de poésie et d'art de quatre pages qui s'ouvre comme une carte de vœux mais qui a la taille d'une carte postale standard (A6, 105 × 148 mm ; 4,13 × 5,82 pouces). De fait, les suppléments aux 116 numéros se présentent comme des « Post Modern Post Cards ». Le format de poche d'*Infolio*, son papier épais et l'association apparemment aléatoire entre textes et images évoquent la carte postale et son caractère plus gestuel que discursif : elle permet de garder le contact (un signe de la main), de pointer du nouveau (un index) et sa matérialité complexe offre un texte à lire, des images à regarder, un objet à manipuler et une cohérence à conjecturer.

*Infolio* rappelle l'esthétique DIY des magazines ronéotypés des années 1960 et des magazines photocopiés qui leur ont succédé, mais dans un format plus compact. Chaque numéro offrait en couverture une œuvre d'art et à l'intérieur une double page de poésie, toutes deux photocopiées à partir de l'original. La quatrième de couverture servait de colophon (notes éditoriales, informations bibliographiques, offres d'abonnement illustrées par des collages, des gribouillages et à l'aide de tampons-encreurs en liège) et parfois de bulletin d'information (nécrologies, messages d'anniversaire, annonces de tous ordres, et commentaires sur l'actualité, Margaret Thatcher étant probablement la personnalité la plus souvent évoquée).

Je me propose :

- de fournir un aperçu général de la revue en accordant une attention particulière à la manière dont Raworth exploite et subvertit les possibilités offertes par la carte postale ;
- d'étudier comment la carte postale s'inscrit dans la poétique de la rapidité et de la compression de Raworth — après tout, c'est en écrivant une carte postale qu'il a commencé à travailler sur son long poème étroit *ACE* ;
- et de mettre en lumière les conversations européennes de Raworth, qui ont reçu beaucoup moins d'attention que ses collaborations et correspondances nord-américaines.

**16. Ellen LEVY, “PALS SLAP: Ray Johnson's Reversals”** (« PALS SLAP : Les renversements de Ray Johnson »)

## Bio

Ellen Levy is a New York-based independent scholar and the author of *A Book About Ray* (MIT Press, 2024) and *Criminal Ingenuity: Moore, Cornell, Ashbery, and the Struggle Between the Arts* (Oxford

University Press, 2011). She has taught at Vanderbilt University, Pratt Institute, and the School of Visual Arts.

### **Abstract**

In 1958, Ray Johnson marked a homemade postcard “please send to,” enjoining its receiver to relay the card to a third party. That gesture initiated the lifelong practice of networked postal relays, a.k.a. Correspondence Art, for which this artist came to be known. The two-sidedness of postcards reflects the fundamental postal dyad of sender and receiver, but for Johnson, there are always more than two sides to any correspondence. He engaged in radical play with the postcard form’s distinctions between recto and verso, message and address, and image and word, often linking these formal binaries to the material divides between genders and even between persons. For where Johnson’s correspondence work was concerned, he said, “I am an individual who is a group.”

My talk will center on two postcards, each of which marks the nexus of a complex of exchanges among Johnson and several of his closest compatriots. In these exchanges, male and female and “I” and “you” keep changing places, flipping like a postcard held in the hand. Johnson himself clearly had this latter image in mind: one set of cards turns on the image of a hand, while the other invokes a particular face, that of Marcel Duchamp’s feminine persona Rose Sélavy. The hand is also Johnson’s trope for the artist’s unseen labor, while its obverse, the face, symbolizes his public side. This opposed pair, too, undergoes a dizzying set of reversals as it moves through Johnson’s antic messaging system. “Which is the front and which the back?” A simple question on the face of it, which, in Ray Johnson’s hands, proves infinitely complex.

### **Résumé**

En 1958, Ray Johnson a annoté une carte postale faite maison de la mention « please send to », invitant son destinataire à la faire suivre à une tierce personne. Ce geste a marqué le début d'une pratique de relais postaux en réseau, connue sous le nom « Correspondence Art », pour laquelle cet artiste est devenu célèbre. La nature biface des cartes postales reflète la dyade postale fondamentale de l'expéditeur et du destinataire, mais pour Johnson, toute correspondance comporte toujours plus de deux facettes. Il s'est livré à un jeu radical avec les distinctions formelles de la carte postale entre recto et verso, message et adresse, image et mot, associant souvent ces binaires formels aux divisions matérielles entre les genres et même entre les personnes. Concernant son travail épistolaire, Johnson déclarait : « Je suis un individu qui est un groupe. »

Ma conférence portera sur deux cartes postales, chacune marquant le point de convergence d'un ensemble complexe d'échanges entre Johnson et plusieurs de ses plus proches collaborateurs. Dans ces échanges, le masculin et le féminin, le « je » et le « tu » ne cessent de permuter, se retournant comme une carte postale tenue en main. Johnson lui-même avait manifestement cette image en tête : une série de cartes s'articule autour de l'image d'une main, tandis que l'autre évoque un visage particulier, celui de Rose Sélavy, l'alter ego féminin de Marcel Duchamp. La main est aussi, pour Johnson, la métaphore du travail invisible de l'artiste, tandis que son envers, le visage, symbolise sa dimension publique. Cette paire opposée subit elle aussi une série de renversements vertigineux au sein du système de messagerie excentrique de Johnson. « Quel est le recto et quel est le verso ? » Une question simple à première vue, qui, entre les mains de Ray Johnson, se révèle infiniment complexe.

## **17. Peter LUCAS and Cecilia RUBINO, “Lost in the Woods”**

### **Bios**

**Peter Lucas** teaches at New York University and the New School. As a filmmaker, he works as a director, creative producer and producer. In 2012, he won the John Simon Guggenheim Fellowship for his film projects in Brazil. In 2015 he was a Documentary Fellow at the Sundance Institute for his creative producing on the film *Hooligan Sparrow* directed by Nanfu Wang. He is currently working on a trilogy of films about Dante’s Divine Comedy. The middle film on Purgatorio entitled *Before*

*the Close of Day* won several best experimental documentary awards.

**Cecilia Rubino** is an award-winning writer, theater director, filmmaker, and educator based in New York City. She wrote and directed the documentary play *Gage County NE* about the ‘Beatrice Six’ with community members in Beatrice, Nebraska. The play is featured in each episode of the currently streaming HBO’s *Mind Over Murder* true-crime series, directed by filmmaker Nanfu Wang. A new version of the play will be performed at Central Community College in Nebraska in April 2026. She directed the documentary film “Remembering Shakespeare” which explores new ways of thinking about memory and Shakespeare’s words in our digital age, where memory itself is at risk. Rubino has also created theater pieces which have performed at Lincoln Center’s Walter Reade Theater, The New Victory @ 42nd Street, Jefferson Market Playhouse, and the New York and Edinburgh Fringe Festivals. And she wrote and directed *From the Fire*, which won the Edinburgh Fringe Festival’s UK/Music Theater Awards for Best Music, Best Production and Best New Musical. <https://www.ceciliarubino.com/>

### **Abstract**

We explore this theme through a retelling of the popular folktale Red Riding Hood using vintage real photo postcards that are subtly animated in our ten-minute film *Lost in the Woods*.

Traditional folk tales are steeped in vernacular poetry. In the case history of Red Riding Hood, folklorists estimate that the traditional oral tale had 1000 variations around the world. The classic story as we know it comes from composite versions first printed in French by Charles Perrault in 1697 and a 100 years later by the Brothers Grimm in Germany.

In the French version, the wolf devours the girl, and the tale ends in tragedy. In the German version, a passing hunter saves the girl and introduces a male figure as the hero of the story. These endings render the story with heavy moral warnings for young girls to not stray from the path. But in traditional oral folktales, the heroine seldom dies at the end of the story and escapes by her own ingenuity.

Using postcard images that were taken over 100 years ago, our story highlights the main narrative threads of the tale but with additional elements that convey the departure of the girl from her village, paths through the woods, witches in the forest, timber wolves, hunters and woodsmen, big pines being hauled out of the woods, horses and sleighs, a talking cat, smoking mills, the search for the missing girl, and ghostly apparitions in the woods. In writing a new script, we wanted to steer clear of the traditional endings and allow the story to be open ended whereby the viewer is not sure what happens to the girl.

We propose to screen the film and to present the “making of” of the project.

### **Résumé**

Nous explorons le thème du colloque à travers une réinterprétation du conte populaire *Le Petit Chaperon Rouge*, à l'aide de cartes postales vintage authentiques subtilement animées dans notre film de dix minutes intitulé *Lost in the Woods*.

Les contes populaires traditionnels sont imprégnés de poésie vernaculaire. Les folkloristes estiment que le conte oral traditionnel du *Chaperon Rouge* compte plus d'un millier de variantes à travers le monde. L'histoire classique telle que nous la connaissons provient de versions composites publiées pour la première fois en français par Charles Perrault en 1697, puis cent ans plus tard par les frères Grimm en Allemagne.

Dans la version française, le loup dévore la jeune fille et le conte se termine tragiquement. Dans la version allemande, un chasseur de passage sauve la jeune fille et introduit un personnage masculin comme héros de l'histoire. Ces terminaisons donnent à l'histoire une dimension morale, avertissant les jeunes filles de ne pas s'éloigner du droit chemin. Mais dans les contes populaires traditionnels transmis oralement, l'héroïne meurt rarement à la fin de l'histoire et s'en sort souvent grâce à son ingéniosité.

À partir d'images de cartes postales prises il y a plus d'un siècle, notre court métrage met en lumière les principaux fils narratifs du conte, mais ajoute des éléments qui évoquent le départ de la jeune fille de son village, les chemins à travers les bois, les sorcières dans la forêt, les loups, les chasseurs et les bûcherons, les grands pins transportés hors des bois, les chevaux et les traîneaux, un chat qui parle, les moulins fumants, la recherche de la jeune fille disparue et les apparitions fantomatiques dans les bois. En écrivant un nouveau scénario, nous avons voulu nous éloigner des fins classiques les plus connues et laisser l'histoire ouverte, afin que le spectateur se pose des questions sur ce qui arrive à la jeune fille.

Nous proposons de projeter le film et de présenter le « making » du projet.

**18. Clark LUNBERRY, “Seeing Through Windows and Doorways | Eugène Atget’s *Métiers de Paris Postcards*” (« Voir à travers les fenêtres et les portes | Les cartes postales *Métiers de Paris* d’Eugène Atget »)**

### **Bio**

Clark Lunberry is a Professor of English at the University of North Florida, Jacksonville, Florida (USA) and the author of *Disappearing Worlds | Poetry Installations* by Clark Lunberry; *Seeking Frozen Sound | PostCardPoems* (a book of visual poems using vintage postcards); *Writing on Water / Writing on Air*; and *Sites of Performance — Of Time and Memory*. His interdisciplinary scholarship has been published in such journals as *Critical Inquiry*, *University of Toronto Quarterly*, and *SubStance*.

Lunberry is also an installation artist and visual poet who has created “writing on water | writing on air” installations at sites around the world, placing large-scale poems on water and windows. Installations have been completed at Oxford University (UK); in Uppsala, Sweden; at the University of Georgia (USA); and, in Paris, at the Institut Charles V – Université de Paris Diderot; Sorbonne Université and the Galerie Colbert; and Cité Internationale Universitaire de Paris and on the pond in Parc Montsouris.

### **Abstract**

“It is all very well to keep silence, but one has also to consider the kind of silence one keeps.”  
—Samuel Beckett, *The Unnamable*

A postcard’s photograph is by its very nature silent, showing but not saying what is seen on its printed surface. Leaning into the image brings no additional noise, no new sound to that vivid wall of patterned stillness, that depicted space of projected dimension and narrative suggestion.

Photographs in postcards offer an especially enticing form of silence that is easily overlooked and unheard. For such postcards are often so absorbed into their task of *being* postcards that the photographs within them are forgotten, silenced in their service of the postcard function.

In my presentation, I will discuss the unique silence of the photography found in vintage postcards. There, the “kind of [Beckettian] silence” kept within them resides so discreetly that any signals arising are lost in the straining to hear them, eliciting a form of listening that extends beyond the ear’s finest receptions—hearing before the ear has even heard.

The captioning of such photographs may be understood as interrupting these silences. But how might such captions also be seen as collaborating with (or betraying) an image’s message, while still offering what Roland Barthes called a kind of “anchoring” orientation of what’s being seen? After all, such captions would appear to point both to and away from the photograph, into and out of its sustained stillness.

I will also be speaking about my book (in progress), *The Forgotten Photograph | The Poetics of the Postcard*, and the varied uses of captions in postcards, both historically (e.g., Eugène Atget) and in a more contemporary context by visual artists and poets. Often, such captioning has been applied as a means of clandestine mediation, a fissuring mark of dislocating intervention, with the

words intruding upon that photographic space “where thinking,” as Walter Benjamin noted of photography, “suddenly stops in a constellation saturated with tensions.”

## Résumé

« Il est bon de garder le silence, mais il faut aussi considérer la nature du silence que l'on garde. »  
— Samuel Beckett, *L'Innommable*

La photographie d'une carte postale est, par essence, silencieuse. Elle montre, mais ne dit pas, ce qui est représenté sur sa surface imprimée. Se pencher sur l'image n'apporte aucun bruit supplémentaire, aucun son nouveau à ce mur vibrant d'immobilité structurée, à cet espace représenté de dimension projetée et de suggestions narratives.

Les photographies sur les cartes postales offrent une forme de silence, particulièrement captivante, souvent négligée, presque inaudible. Ces cartes postales sont si souvent absorbées par leur propre fonction – être des cartes postales – que les photographies qu'elles portent s'y perdent, réduites au silence, au service même de celle-ci.

Lors de ma présentation, j'aborderai le silence singulier de la photographie présente sur les cartes postales anciennes. Une « sorte de silence [Beckettien] » qui les habite, si discret que les signaux qu'il émet se perdent dans l'effort même de les percevoir, suscitant une forme d'écoute qui dépasse les capacités auditives les plus fines – une écoute au seuil même de l'audition.

La légende de ces photographies peut être assimilée à une interruption silencieuse. Mais comment ces légendes peuvent-elles aussi être perçues comme collaborant avec (ou trahissant) le message d'une image, tout en offrant ce que Roland Barthes appelait une sorte d'« ancrage » de ce qui est vu ? Après tout, ces légendes semblent à la fois pointer vers la photographie et, aussi surprenant que cela puisse paraître, s'en éloigner doucement, pénétrant et sortant de son immobilité persistante.

J'évoquerai également mon livre, en cours, *La Photographie oubliée | La Poétique de la carte postale*, et les divers usages de légendes dans ces mêmes cartes, tant d'un point de vue historique (par exemple, Eugène Atget) que dans un contexte plus contemporain, chez des artistes visuels et des poètes. Souvent, ces légendes ont été employées comme un moyen de médiation clandestine, une marque de rupture dislocatrice, les mots venant s'immiscer dans l'espace photographique « où la pensée », comme le notait Walter Benjamin à propos de la photographie, « s'arrête soudainement dans une constellation saturée de tensions ».

**19. Karine MACAREZ, « De la carte postale à la contre-rime : Miniaturisation de la pensée poétique chez Paul-Jean Toulet »** (“From postcard to counter-rhyme: Miniaturization of poetic thought in Paul-Jean Toulet’s work”)

## Bio

Karine Macarez est doctorante en French & Francophone Studies à The University of Pennsylvania. Sa recherche se focalise sur l'influence de la carte postale illustrée en France à partir de ses origines et, tout particulièrement, durant l'Affaire Dreyfus. Sa recherche a fait l'objet de plusieurs communications, notamment dans le cadre de la NCFS 19th Century French Conference et de l'AJS (Association for Jewish Studies). Elle est également l'auteure d'articles publiés dans les revues *George Sand Studies*, *Excavatio*, et *Histoires Littéraires*.

## Résumé

Cette communication se focalise sur Paul-Jean Toulet, poète encore peu étudié, et s'intéresse tout particulièrement à son œuvre « Lettres à soi-même », publiée à titre posthume en 1928. L'ouvrage rassemble des lettres et des cartes postales que l'auteur se serait envoyées à lui-même entre 1899 et 1910. Selon l'avant-propos de son éditeur, le lecteur est invité à y voir « [...] une manière originale de prendre des notes, de continuer ce journal qu'à l'île Maurice, autrefois, il avait tenu assez

régulièrement ».

Notre étude met en évidence l'intermédialité de la démarche ainsi que la dialectique qui s'ensuit entre le journal, les lettres et les cartes postales. Nous envisageons la carte postale chez Toulet comme un laboratoire d'expérimentation dans lequel se jouent les mêmes contraintes esthétiques que celles de la contre-rime, à savoir la brièveté, l'ellipse et la mise à distance affective. Loin de constituer de simples supports contingents, la carte postale et la contre-rime constituent deux déclinaisons d'un même dispositif de miniaturisation de la pensée poétique. Nous formulons ici l'hypothèse que la pratique de la carte postale a pu contribuer à l'invention de la contre-rime.

### **Abstract**

This paper focuses on Paul-Jean Toulet, a poet who has not yet been widely studied, and focuses in particular on his work "Lettres à soi-même" (Letters to Oneself), published posthumously in 1928. The work brings together letters and postcards that the author sent to himself between 1899 and 1910. According to the publisher's foreword, readers are invited to see it as "(...) an original way of taking notes, of continuing the diary that he had kept fairly regularly in Mauritius in the past."

My study highlights the intermediality of his approach and the resulting dialectic among the diary, the letters, and the postcards. I consider Toulet's postcards a laboratory for experimentation in which the same aesthetic constraints as those of counter-rhyme come into play: brevity, ellipsis, and emotional distance. Far from being mere contingent media, postcards and counter-rhyme are two variations on the same device for miniaturizing poetic thought. I hypothesize that the practice of postcard writing may have contributed to the invention of counter-rhyme.

## **20. Thibault MARTHOURET, « 'I'll Postcard You!': Atelier d'écriture poétique sur carte postale » ("I'll Postcard You!': A Postcard Poetry Writing Workshop")**

### **French bio**

Thibault Marthouret est poète et écrivain. Il vit à Bordeaux où il organise des rencontres autour de l'édition indépendante de poésie et enseigne l'anglais de spécialité à l'Université. Il est membre des collectifs « Pour le moment » et « Poésie Commune » (Éditions MF / Revue *Les temps qui restent*). Il a publié six livres de poésie dont *En perte impure*, finaliste du Prix de la Vocation (Éditions Le Citron Gare), *365+1* (Éditions de l'Attente, 2024) et *Seuls les œufs durs résisteront* (Backland Éditions, 2025), finaliste du Prix de Poésie du Bellovidère 2026. En 2025, Thibault Marthouret a réalisé un « Compagnonnage Action Culturelle et Auteur Associé » (CNL) au CHU de Bordeaux en partenariat avec la Chaire Médecine narrative - Hospitalité en santé. Ce projet aboutira à la publication en septembre 2026 de *Hantise et soin*, ouvrage hybride réunissant à la fois une (h)anthologie de textes de soignant.e.s et bénévoles du soin créés lors d'ateliers d'écriture et livre de poèmes (*L'air de rien : cahier fantôme*) explorant les figures de la hantise (préface de Mathieu Simonet ; éditions Le Bord de l'eau). Lauréat 2025 du programme Villa Swagatam de l'Institut français, du Studio ZOOM (SACEM, Printemps des Poètes, Maison de la poésie), et de la résidence *Contemporary French Literature* au Banff Centre for Arts and Creativity (Canada), il travaille à l'élaboration d'un livre bilingue (anglais/français) sur son expérience au Sikkim (Inde) et explore les rapports entre poésie et paysages sonores.

### **English bio**

Thibault Marthouret is a Bordeaux-based writer and poet. He organises events around independent poetry publishing and teaches English for Specific Purposes at the university. He is a member of the "Pour le moment" and "Poésie Commune" (Éditions MF / *Les temps qui restent* journal) collectives. He has published six poetry books, including *En perte impure*, a finalist for the Prix de la Vocation (Éditions Le Citron Gare); *365+1* (Éditions de l'Attente, 2024); and *Seuls les œufs durs résisteront* (Backland Éditions, 2025), a finalist for the 2026 Prix de Poésie du Bellovidère. In 2025, Thibault Marthouret carried out a "Compagnonnage Action Culturelle et Auteur Associé" (CNL) at Bordeaux

University Hospital, in partnership with the Narrative Medicine – Hospitality in Healthcare programme. This project will lead to the publication, in September 2026, of *Hantise et soin*, prefaced by Mathieu Simonet, a hybrid work combining a (h)anthology of texts by healthcare workers and care volunteers produced during writing workshops, and a poetry collection (*L'air de rien: cahier fantôme*) exploring figures of haunting (éditions Le Bord de l'eau). A 2025 laureate of the Villa Swagatam programme (French Institute), the Studio ZOOM competition (SACEM, Printemps des Poètes, Maison de la poésie), and the Contemporary French Literature residency at the Banff Centre for Arts and Creativity (Canada), he is currently working on a bilingual (English/French) book based on his experience in Sikkim (India). He also explores the relationship between poetry and soundscapes.

### **Descriptif**

Dans une atmosphère bienveillante, propice à l'expérimentation, cet atelier d'écriture conçu par le poète Thibault Marthouret proposera une exploration de la carte postale créative dans tous ses états, au sein d'un groupe restreint de participant.e.s.

Inspiré par les œuvres d'artistes et d'auteur.ice.s tel.le.s que Julien Blanc-Gras, Gilbert & George, Simon Cutts, Robert Filliou, Richard Hamilton, Sébastien Lapaque, Georges Perec, Georgina Potier, Karen Reimer, Jane Simpson ou encore Sarah J. Trigg, Thibault Marthouret invitera les participant.e.s à jouer avec la forme cartonnée, à interroger les relations entre texte et image, recto et verso, expéditeur.ice et destinataire. Les consignes, conçues comme autant de propositions ludiques, guideront la production d'une série de courts textes dont certains pourront être partagés lors de la clôture du colloque, le samedi 6 juin.

Les participant.e.s seront amené.e.s à détourner progressivement les codes de la carte postale de vacances en essayant différentes pratiques de collage et de transformation. Il s'agira ainsi de faire émerger les potentialités littéraires, anonymes, contraintes, mêlées, textuelles, voire impudiques de l'objet.

### **Description**

In a supportive, experimental atmosphere, this writing workshop designed by poet Thibault Marthouret will offer an exploration of creative postcards in all their forms within a small, intimate group of participants.

Inspired by the works of artists and writers such as Julien Blanc-Gras, Gilbert & George, Simon Cutts, Robert Filliou, Richard Hamilton, Sébastien Lapaque, Georges Perec, Georgina Potier, Karen Reimer, Jane Simpson, and Sarah J. Trigg, Thibault Marthouret will invite participants to play with the postcard format and question the relationships between text and image, front and back, sender and recipient. The prompts, designed as playful invitations, will guide the production of a series of short texts, some of which may be shared during the closing of the conference on Saturday, June 6.

Participants will be encouraged to gradually subvert the conventions of the holiday postcard by experimenting with collage and other transformative techniques. The workshop will explore the literary, anonymous, constrained, mixed, textual, and even audacious possibilities of the object.

**21. Benny NEMER, “Several Favourable Bodies: Hervé Guibert’s Postcards as Agents of Queer Kinship”** (« Quelques Corps Favorables : les cartes postales d’Hervé Guibert en tant que vecteurs de parenté queer »)

### **Bio**

Benny Nemer is a Montreal-born artist, diarist, and researcher based in Paris. His multidisciplinary practice often traces the affective contours of love and longing while facilitating bonds of kinship between his audience, figures from history, and himself, taking form through audio works, performance, participatory actions, epistolary writing, and flower arranging. Benny is currently a postdoctoral researcher at KASK & Conservatorium, where he is pursuing research into queer kinship, postcards as an artistic medium, and the archive of French author and photographer Hervé

Benny Nemer est un artiste, journaliste-intime et chercheur né à Montréal et basé à Paris. Sa pratique pluridisciplinaire retrace souvent les contours affectifs de l'amour et du désir tout en facilitant les alliances affectives entre un public, des figures historiques et lui-même, sous la forme d'œuvres sonores, de performances, d'actions participatives, d'écrits épistolaires et d'arrangements floraux. Benny est actuellement chercheur postdoctoral au KASK & Conservatorium à Gand en Belgique, où il poursuit ses recherches sur la parenté queer, les cartes postales en tant que moyen d'expression artistique et l'archive de l'auteur et photographe français Hervé Guibert. [www.nemer.be](http://www.nemer.be)

### **Abstract**

My presentation traces the unruly contours of my postdoctoral research into the postcard collection of French photographer and writer Hervé Guibert, which was not officially archived but instead dispersed among his friends after his 1991 death from AIDS. Whereas every one of Guibert's photographs, manuscripts, books, and letters have been preserved in various state archives, the postcards—which are amply referenced in his writing and appear in many of his photographs—were not deemed worthy of archival preservation by Guibert's executor.

The central gesture of my research is the material reconstitution of Guibert's collection with the assistance of my queer kin: friends, lovers, and colleagues. A kind of parallel archive of replica postcards from museums across Europe is slowly being assembled with their assistance, along with promiscuous research methods that take inspiration from the postcard's ontological desire for relation, circulation, and exchange. The process generates a community of participants and co-authors whose museum shop visits and epistolary writing make transhistorical contact with the ensemble of untraceable friends in whose stewardship Guibert's collection is now dispersed. Furthermore, the action's outcome is complicated by the many poetic improvisations and elaborations carried out by participating friends, who often stray from, reinterpret, or resist my instructions, sending other materials alongside or in lieu of the requested postcards, augmenting the counter archival nature of the research.

### **Résumé**

Ma présentation retrace les contours indisciplinés de mes recherches postdoctorales consacrées à la collection de cartes postales du photographe et écrivain français Hervé Guibert, collection qui n'a jamais fait l'objet d'un archivage officiel mais a été dispersée parmi ses ami·es après sa mort des suites du sida en 1991. Alors que l'ensemble des photographies, manuscrits, livres et lettres de Guibert a été conservé dans diverses archives publiques, les cartes postales – abondamment évoquées dans ses écrits et visibles dans nombre de ses photographies – n'ont pas été jugées dignes d'être archivées par son exécutrice testamentaire.

Le geste qui se trouve au cœur de ma recherche consiste en la reconstitution matérielle de cette collection de Guibert avec l'aide de mes proches queer : ami·es, amants et collègues. Une sorte d'archive parallèle de cartes postales de substitution, provenant de musées à travers l'Europe se constitue progressivement grâce à leur participation, et est accompagné de méthodes de recherche promiscues et s'inspirent du désir ontologique de la carte postale pour la relation, la circulation et l'échange. Ce processus génère une communauté de participant·es et de co-auteur·trices dont les visites de boutiques de musées et les échanges épistolaires établissent un contact transhistorique avec l'ensemble désormais introuvable des ami·es entre les mains desquel·les la collection de Guibert est aujourd'hui dispersée. Le résultat de cette action est en outre complexifié par les nombreuses improvisations et élaborations poétiques des participant·es, qui s'écartent souvent de mes instructions, les réinterprètent ou y résistent, envoyant d'autres matériaux en addition ou en remplacement des cartes postales demandées, renforçant ainsi la dimension contre-archivistique de la recherche.

## 22. Jack QUIN, “Modernist Christmas Cards? Faber’s *Ariel Poems* (1927-1931) and the contest of word and image” (« Cartes de Noël modernistes ? Les *Ariel Poems* de Faber and Gwyn (1927-1931) et la compétition du mot et de l’image »)

### Bio

Dr Jack Quin is Assistant Professor in English at Dublin City University. Before joining DCU he was a British Academy postdoctoral fellow at the University of Birmingham. He is the author of *W.B. Yeats and the Language of Sculpture* (Oxford University Press, 2022), as well as numerous articles and book chapters on modernist poetry and visual culture in *Modernist Cultures*, *Modernism/Modernity*, *Irish Studies Review* and the *Oxford Handbook of W.B. Yeats*.

### Abstract

Beginning in August 1927, Faber and Gwyer printed a series of Christmas cards called the *Ariel Poems* through the Curwen Press, each containing a previously unpublished poem by a notable poet and decorated with one or two illustrations by a contemporary artist. The decorated Christmas card-poem was a well-established tradition by the 1920s, usually quaint and festive in subject matter, conservative in imagery and design, and printed for a similar market to the Victorian illustrated giftbooks and printed postcards brought out in time for Christmas each year. However, the ambition to print original poems with a varied assortment of modern abstract illustrations, presented a very different postal object.

The *Ariel Poems* series was conceived by Richard de la Mare, who ensured that his father – Walter de la Mare – and T.S. Eliot would contribute to the first set. From 1927-31, an eclectic range of American, British and Irish poets contributed new poems to the series, including W.B. Yeats, Thomas Hardy, Vita Sackville-West, Edith Sitwell, Laurence Binyon, G.K. Chesterton and Siegfried Sassoon. The roster of renowned and lesser-known illustrators included John Nash, Paul Nash, Eric Gill, David Jones, Gertrude Hermes, Charles Ricketts and Edward McKnight Kauffer. The experimental modernist illustrations were not always as well received as the poems.

This paper will consider the significance of the series on their own terms, as illustrated Christmas cards. The spatial pressures of the small, folded sheet for the poem compelled poets like Eliot to concentrate his imagery and prosody in uncharacteristic ways. For various artists, including the Nash brothers, the commission prompted a tension between their graphic identity and the poem, a *paragone* of image and word. While other underexamined illustrators, like Gertrude Hermes, were instrumental to the sales and success of the *Ariel Poems*.

### Résumé

À partir d’août 1927, Faber and Gwyer fit imprimer, avec la Curwen Press, une série de cartes de Noël intitulée *Ariel Poems*, contenant chacune un poème inédit d’un auteur reconnu et accompagné d’une ou deux illustrations d’un artiste contemporain. La carte-poème de Noël ornée constituait déjà dans les années 1920 une tradition bien établie : pittoresque et festive dans ses sujets, conservatrice dans ses formes et ses images, elle s’adressait au même public que les albums illustrés victoriens et les cartes postales éditées à l’approche de Noël. Pourtant, le projet d’associer des poèmes originaux à une diversité d’illustrations modernes, parfois abstraites, donna naissance à un objet postal d’une tout autre nature.

La série des *Ariel Poems* fut conçue par Richard de la Mare, qui veilla à faire participer son père, Walter de la Mare, ainsi que T. S. Eliot, à la première série. De 1927 à 1931, une constellation éclectique de poètes américains, britanniques et irlandais y proposèrent des textes inédits : W.B. Yeats, Thomas Hardy, Vita Sackville-West, Edith Sitwell, Laurence Binyon, G.K. Chesterton ou encore Siegfried Sassoon. On compte parmi ses illustreurs, célèbres ou plus confidentiels, John Nash, Paul Nash, Eric Gill, David Jones, Gertrude Hermes, Charles Ricketts ou encore Edward McKnight Kauff. Les illustrations modernistes, souvent expérimentales, ne rencontrèrent pas toujours l’adhésion du public au même titre que les poèmes.

Cette communication propose d'envisager cette série comme forme singulière de carte de Noël illustrée. La contrainte spatiale de la feuille pliée, exiguë, obligea des poètes tels qu'Eliot à condenser leur imaginaire et leur prosodie d'une manière inédite. Pour certains artistes, notamment les frères Nash, la commande suscita une tension entre leur identité graphique propre et le texte poétique : véritable paragone entre texte et image. D'autres illustrateurs moins étudiés tels que Gertrude Hermes jouèrent quant à eux un rôle décisif dans la diffusion et le succès des *Ariel Poems*.

### **23. David RECKFORD, “Sunlight – TAP and Ted Berrigan’s Postcard Poems” (« Sunlight – TAP et les Poèmes sur des Cartes Postales de Ted Berrigan »)**

#### **Bio**

David Reckford is an adjunct professor at Cergy Paris Université (CYU), where he has taught so far the American Novel, Literary Translation, the History of the Medias, American Civilization, and British Civilization; he is part of the research unit: « *Héritages : Culture/s, Patrimoine/s, Création/s* » (UMR 9022).

He is also teaching at the *École du Louvre*, the *Beaux-Arts de Paris*, and *Sciences Po Paris*, and is a graduate from the University of North Carolina at Chapel Hill (B.A. and M.A.). His PhD was from the *Université Paris-Nanterre*, with a dissertation titled, “Concentric circles: esthetics and poetics of the New York Poets.” His book about Ted Berrigan is due to appear in early 2026. He is also a painter and a poet.

#### **Abstract**

The social expansiveness and counter-cultural thrust of Ray Johnson's “postal art” served as a model for the publishers Anne and Ken Mikolowski of the *Alternative Press*'s idea to distribute art and poetry in a non-commercial way, to spread its purview – as the title of their publishing initiative indicates, - in “alternative” forms. Along with Anne Waldman, Ron Padgett, Gary Snyder, Allen Ginsberg, Alice Notley, and many others, Ted Berrigan participated in the project, completing five hundred postcards with the help of friends. His cards were used to make the last book he assembled before his untimely death in 1983. It has a darkly Dickinsonian title, *A Certain Slant of Sunlight*, and is less well known than his early collection, *The Sonnets* (1963). As Notley points out, his poems in the series are denser than all he had done before. As a formalist, his poems actually dialogue with the postcard form in their design and language.

We will discuss Berrigan's particular approach to the postcard constraint, underlining the variety of approaches he explored. There will be examples of cards of collaboration with family and the group. An example of Berrigan's use of political subjects is brought in with the poem, “Mutiny.” The layering of other forms onto the initial postcard format comes in with the piece, “Skeats and the Industrial Revolution.”

George Schneeman, Dick Jerome, Rosemary Mayer, Shelley Kraut, Steve Levine, and Notley are among those who contributed images for Berrigan's original cards, in the poem-painting tradition. He, who had a strong vocal capacity and aural imagination, traipsed right out of his comfort zone as he fashioned those poems, and we will conclude with a postcard (“Take a Hike”) he did as a painter of not just of words and talk, but of actual painterly gesture.

#### **Résumé**

L'aspect contre-culturel et expansif de l'art postal de Ray Johnson a servi de modèle pour les éditeurs Anne and Ken Mikolowski, et leur *Alternative Press* pour la distribution de l'art et de la poésie d'une manière anti-commerciale. Il s'agit d'étendre cet art en direction d'un autre public plus large et sous des formes inédites. À côté d'Anne Waldman, Ron Padgett, Gary Snyder, Allen Ginsberg, Alice Notley et plusieurs autres, Ted Berrigan a participé au projet, réalisant 500 cartes postales. Les siennes ont aussi servi pour constituer son dernier livre avant sa mort prématurée en 1983. Le titre, *A Certain Slant of Sunlight*, fait écho à un vers d'Emily Dickinson. Ce livre reste moins

connu que le chef-d'œuvre de 1963, *The Sonnets*. Notley a souligné que les poèmes de *Sunlight*, cette série plus tardive, sont plus denses. Berrigan y a joué de plusieurs manières avec la forme imposée, et ainsi a ajouté une dimension formaliste fascinante.

Nous aborderons l'approche particulière de Berrigan dans cette série de poèmes et la variété de ses solutions. Nous parlerons des cartes qu'il a réalisées à quatre mains. Puis, nous parlerons d'un poème politique, « *Mutiny* ». Nous illustrerons son procédé, qui consiste à combiner plusieurs couches de création dans un seul texte, avec le poème « *Skeats and the Industrial Revolution* ».

George Schneeman, Dick Jerome, Rosemary Mayer, Shelley Kraut, Steve Levine et Notley font partie de ceux qui ont fourni des images à Berrigan, afin de stimuler sa création. C'est un poète profondément auditif et verbal, mais il s'est essayé à l'approche visuelle, notamment dans une carte où il a manié le pinceau : « *Take a Hike* ».

#### **24. Anne REVERSEAU, « Les poètes et la carte postale : une histoire littéraire en images échangées » (“Poets and Postcards: a Literary History of Circulating Images”) – KEYNOTE LECTURE**

##### **Bio**

Anne Reverseau est Professeure de Littérature française à l'UCLouvain et Chercheuse qualifiée au FNRS (Belgique). Entre 2019 et 2024, elle a dirigé le programme ERC HANDLING sur la manipulation des images par les écrivains (<https://projethandling.be/>). Spécialiste des modernités poétiques et des rapports entre littérature et photographie, elle a publié *Le Sens de la vue. Le regard photographique de la poésie moderne* (SUP, 2018) et de nombreux ouvrages collectifs sur les livres illustrés, le portrait photographique ou les « murs d'images » d'écrivains. Avec Magali Nachtergaele, elle a été commissaire de l'exposition *Cartes postales. Nouvelles d'un monde rêvé* aux Rencontres d'Arles en 2019, organisé le colloque *Circulations des cartes postales dans la culture visuelle et littéraire (XX-XXIe siècles)* à l'Institut pour la photographie de Lille en 2021 et publié *Un monde en cartes postales. Cultures en circulation* aux éditions Le Mot et le reste en 2022. Elle a aussi consacré un cycle de conférences sur les « revivals de la carte postale » à l'ISELP à Bruxelles en 2023.

Anne Reverseau is Professor of French Literature at the Catholic University of Leuven and a researcher affiliated with the FNRS (Belgium). From 2019 to 2024, she was the main investigator for the ERC grant program HANDLING, which focused on image handling by writers (<https://projethandling.be/>). As a scholar specializing in poetry, modernity, and the relationship between literature and photography, she is the author of *Le Sens de la vue. Le regard photographique de la poésie moderne* (SUP, 2018) and editor of numerous books on illustrated books, photographic portraits, and writers' “walls of images.” With Magali Nachtergaele, she curated the exhibition *Cartes postales. Nouvelles d'un monde rêvé* (Rencontres d'Arles, 2019), organized a conference on *Circulations des cartes postales dans la culture visuelle et littéraire (XX-XXIe siècles)* (Institut pour la photographie de Lille, 2021) and edited *Un monde en cartes postales. Cultures en circulation* (Le Mot et le reste, 2022). She also devoted a cycle of lectures on “revivals of the postcard” at the ISELP in Brussels in 2023.

##### **Keynote lecture – English summary**

This keynote lecture relies on three distinct research projects conducted on the subject of postcards and literature since 2006.

- My doctoral research about Poets and Photography in the French Literature of the beginning of 20th century, in particular the influence of postcards on Modernist Poetry of the 1900s-1920s. Generic approach (is postcard a literary genre?)
- The collective research led with the ERC project HANDLING, the aim of which was to explore the relationship between concrete pictures and writers. The project specifically focused on the role of postcards as ephemera in writers' visual environments (desks, walls of pictures, boxes, for instance) and collecting practices.

- Research revolving around the exhibition “Nouvelles d’un monde rêvé” thanks to the curatorial grant we had together with Magali Nachtergaele and presented in Rencontres de la Photographie (Arles, 2019). The study focused on the circulation and appropriation of postcards, and their « revivals » in literary and visual contemporary culture.

The lecture will concentrate primarily on Francophone poetry and will seek to define postcards from a literary perspective, demonstrating how this particular object has been employed as a poetic model.

### 1. Defining in Circles

- **Enunciation**: post-card is a message that is addressed, illustrated and open.
- **Iconotext**: concept by Michael Nerlich after “imagetext” (Tom Mitchell) and Jacques Derrida. In this iconotext, every text appears as a legend of the image.
- **Image-message**: writing a postcard is a way to say hello without writing (too much). The message is the image itself. Example: “I will write tomorrow” by Valéry Larbaud.
- **Anticipation** and longing: the delay between sending and receiving the card (Jacques Derrida, *La Carte postale*, Flammarion, 1980, p. 33: “to step away so I can write to you”).

### 2. Historical Approaches

- **World news**: documenting events and propaganda.
- A **massively popular** item. Golden Age of postcards is 1905-1920 (800 millions of postcards sold annually). See Marie-Ève Bouillon, historian of Photography.
- An **ordinary object**: ‘popular’ or ‘vernacular’? Concept of “images of little” by Christian Malaurie.
- An **industrially manufactured item**.
- An **item for sale** and a **souvenir**.
- A retouched picture: postcards as **artificial images**. Cliché and stereotypes.

### 3. Usage-related concepts

- My favorite postcard definition is “**image-object**”: “It is a highly malleable image-object. It is an object that passes from hand to hand, but also an object that is itself conceived as a gesture.” (*Un Monde en cartes postales*, Nachtergaele & Reverseau, Le Mot et le reste, 2022, Introduction).
- An object that fits in the palm of a hand. The **Affordance** of such an object. Example: Oriol Vilanova, Spanish artist based in Brussels.
- Concepts linked with specific uses such as **game**, **personal appropriation**, **inventory** of the world. Example: movie by J-L. Godard, *Les Carabiniers* (1963).
- Postcard as a **domestic picture** (as a *décor*) and a **domesticated image**. Examples: J-Christophe Bailly and what he calls his “image mast” and Irène Jonas, her photographic work about ‘The second life of postcards’.
- Postcards and **Personal museums**. What Hervé Guibert does with postcards of reproductions of Rembrandt’s self-portraits: taking photographs of his shelves and commenting this practice in *L’Image fantôme*.
- Creation and consolidation of **viewpoints**. Example: exhibition “Nouvelles du paradis” at Musée de la Poste (2023-2024). An object designed for the series.
- A **collector’s item**. Example of an amateur shoebox and old photo album.
- An object of **nostalgia** (kitsch). Idea of heritage.
- **Misappropriations**: Halley’s Comet in 1910, Plonk & Replonk, Aleksandra Mir...
- An **object of visual history**: to be studied, to be seen within a distance and with a critical eye. Objects that have multiple layers & multiple lives.
- « **Postcard Studies ?** », in the line of David Prochaska et Jordana Mendelson (eds.), *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity* (2010).

### 4. Literary history centred on the exchange of images

- The postcard is also an **object of literary history**. It has widely circulated among the avant-garde movements (Dada, Surrealism...)
- Among the writers who collected postcards, the best known is **Paul Eluard**.
- More recently, example of **Yannick Haenel** (See HANDLING collective work about “Writers Walls of Pictures”)
- Literary examples of postcard exchanges: **Léon-Paul Fargue** and **Valéry Larbaud**; **Liliane Giraudon** and **Jean-Jacques Viton** (*Marseille Postcards*).

- Postcards used as poetic support: **Apollinaire** and **Léon-Paul Fargue** (example of 1907 prose poem written on a postcard)

### 5. What kinds of poetic models?

- **Example: Blaise Cendrars** calling “postcards” the first part of “Feuilles de route” (“Le Formose”): “These are postcards I used to send to my friends, which I intended for my friends [...]. That is why there are many unpretentious yet deeply personal little stories, particularly those about people”
- **Postcard used as a generic model.** Why kind of genre does it create? In addition to its enunciative specificity (the address and the exchange, but also the fragmentation), this implies a content that relies on anecdotes, reminiscences, modesty and intimacy, but exoticism and triviality too. It is also linked with the concept of miniaturisation and internationalism. A model of visuality within poetry.
- Examples of **Marie-Paule Berranger** (ed.), *Notes, notations et carnets de voyage* (2009) and **Charles Dantzig**, *Dictionnaire égoïste de la littérature française* (2005).
- **Poetic examples** of *Cartes postales* by Levet (1921), texts by Breton, Cocteau...
- **A matter of titles:** thematic titles vs. rhematic titles (G. Genette). “Carte postale” as a poem title, a collection title, a section of a book, the subtitle of a poetic text...
- **A circulation model.** The dream form for spreading poetry.

### 6. Concluding remarks

- This poetic model grounded in Modernism is set to boom in the Sixties.

## 25. Wilfred SKINNER, “Poitou to New York: Georges Perec’s Postcard-Vestiges” (« Du Poitou à New York : Les cartes postales-vestiges de Georges Perec »)

### Bio

Wilfred Skinner is a PhD student at the University of Cambridge. His thesis looks at place and memory in the work of Chantal Akerman and Georges Perec, across writing and the moving image.

Wilfred Skinner est doctorant à l’Université de Cambridge. Ses recherches portent sur l’œuvre écrite et cinématographique de Chantal Akerman et de Georges Perec, en particulier leur traitement du lieu et de la mémoire.

### Abstract

Georges Perec was highly interested in the potential of the postcard. Examples abound in his work: ‘243 cartes postales en couleurs véritables’ and several across *La Vie mode d’emploi* (including a borrowing from Joyce’s *Ulysses*). Around this time, he was exploring the ‘infra-ordinary’, his own traces and biography (*W ou le souvenir d’enfance*), and ‘communal’ memories (*Je me souviens*). He was also interested in artisanal modes of production and artists’ books. His poetry collection *La Clôture* and New Year greetings (*Vœux*), printed in small volumes and assembled by hand, attest to this. The postcard, it seems, is where these interests converge.

This paper will consider Perec’s recently discovered project *Vestiges de quelques vies*, from 1980. He purchased a dozen garish postcards from a brocante in Poitou and over a few pages tries to grasp the effect this poignant, ‘banal’ collection has on him. The last postcard is an outlier, representing New York. Analysing this project will allow me to ask: what does it mean to assemble and appropriate the postcard memories of strangers? What stories can be told from and about these postcards holding little collector’s value? How can they be integrated into a poetic practice?

Other projects will innervate these questions, notably *L’Herbier des villes*, which was supposed to assemble heterogeneous documentation (flyers, adverts, business cards) he came across, and *La Vie filmée*, his commentary on footage from the 1930s sent in by the public. While his contemporaries Michel Butor and John Ashbery were cutting up and reassembling postcards, Perec preserves them and describes each one in detail. But this archival impulse unravels as he supposedly modifies the names and places mentioned. Although we can only imagine what form *Vestiges de quelques vies* would have ultimately taken, it might be possible to see antecedents to ‘documentary

poetry' (Susan Howe) or the 'documentary elegy' (Muriel Pic).

The paper will be in English with quotations in French (translations provided).

### Résumé

Georges Perec s'intéressait beaucoup à la potentialité de la carte postale. Dans son œuvre, on en trouve maints exemples : « 243 cartes postales en couleurs véritables » et plusieurs dans *La Vie mode d'emploi* (dont une empruntée à *Ulysse* de Joyce). À la même époque, il explorait « l'infra-ordinaire » et ses propres traces et biographie (*W ou le souvenir d'enfance*) et des mémoires « communes » (*Je me souviens*). Il s'intéressait aussi aux modes de production artisanales et aux livres d'artistes. Son recueil de poésie *La Clôture* et ses *Vœux*, fabriqués à la main, en sont des preuves. La carte postale semble être le point de convergence de ces intérêts.

Cette communication évoquera le projet de Perec *Vestiges de quelques vies*, datant de 1980 et récemment redécouvert. Il a acheté chez une brocante poitevine une douzaine de cartes postales criardes. Sur quelques pages il cherche à comprendre l'effet de cette collection poignante et « banale » sur lui. La dernière carte de la collection est une exception qui représente New York. Une analyse du projet permet de poser les questions suivantes : qu'est-ce cela veut dire de rassembler les souvenirs des étrangers extraits de ces cartes ? Quelles histoires peut-on raconter de, et à partir de, ces cartes postales sans « valeur » apparente ? Comment peuvent-elles être intégrées à une pratique poétique ?

D'autres projets innervent ces questionnements, notamment « L'Herbier des villes », qui rassemblait des documents hétérogènes que recevait Perec, et le commentaire qu'il a fait pour l'émission *La Vie filmée des Français*, un assemblage de films de famille et d'amateur.

Alors que ses contemporains Michel Butor et John Ashbery coupaient et rassemblaient des bouts de carte postale, Perec choisit de préserver et décrire méticuleusement celles-ci. Mais cette pulsion d'archive se défait car Perec modifie apparemment les noms et les lieux mentionnés. Même si l'on peut seulement imaginer quelle forme *Vestiges de quelques vies* aurait pu prendre, il est possible de voir des antécédents à la « documentary poetry » (Susan Howe) ou « l'élegie documentaire » (Muriel Pic).

**26. Tara STUBBS, “Postcards, poets, and the archive: the Barrie Cooke collection at Pembroke College, Cambridge”** (« Poètes, cartes postales et archives : la collection Barrie Cooke au Pembroke College, Cambridge »)

### Bio

Tara Stubbs is Professor of Modern and Contemporary Literature at Oxford University's Department for Continuing Education. She has published two monographs – *American Literature and Irish Culture, 1910–1955: the poetry of enchantment* (MUP, 2013), and *The Modern Irish Sonnet: revision and rebellion* (2020) – and she is currently working on a third, with the working title *Demystifying Poetry: how to get (back) into reading poems*. Her third monograph is a response to her ongoing research and community project 'Demystifying Poetry', which looks at ways of making poetry more accessible and useful to everyday life. She is also the host of a podcast of the same name ('Demystifying Poetry').

### Abstract

Poets and artists have often scribbled or drawn on postcards as a means of communication, but also as a way of putting half-formed thoughts or images onto the page. The archive of the British-American artist Barrie Cooke (1931-2014), which was acquired by Pembroke College, Cambridge in 2020, shows the many ways in which Cooke corresponded, via postcards, with poets including Seamus Heaney (1939-2013) and Ted Hughes (1930-1998). The Heaney correspondence demonstrates in particular how Cooke and Heaney used postcards not just as markers of travel, but also as ways of sharing visual and verbal ideas, of checking in with each other, and of making their

presence felt in each other's lives. Towards the end of his (and Cooke's) life, we also see Heaney using postcards to keep in touch as his health (and handwriting) begins to fail.

In this paper I will discuss the ways in which the Cooke archive demonstrates the various, often underestimated, uses of the postcard; and I will try to suggest new ways of considering postcards from a poetic and painterly perspective. I will also think about the ways in which Cooke and Heaney's contemporaries, such as the surrealist painter Roland Penrose (1900-1984), used postcards within their paintings. For example, for Penrose postcards were used as a form of collage, such as in the painting *The Real Woman* (1937); this helps to elaborate on how postcards might elicit both visual and verbal responses. Adding this context will allow this paper to interact with others at the conference, which will similarly explore the boundaries between the material realities of the postcard and its potential as a site of verbal and visual expression.

## Résumé

Poètes et artistes ont souvent griffonné ou dessiné sur des cartes postales comme moyen de communication, mais aussi comme manière de coucher sur la page des pensées ou des images encore à l'état d'ébauche. Les archives de l'artiste britanno-américain Barrie Cooke (1931-2014), acquises par le Pembroke College de Cambridge en 2020, montrent les multiples façons dont Cooke a correspondu, par cartes postales, avec des poètes tels que Seamus Heaney (1939-2013) et Ted Hughes (1930-1998). La correspondance avec Heaney révèle en particulier comment Cooke et Heaney utilisaient les cartes postales non seulement comme souvenirs de voyage, mais aussi comme moyens de partager des idées visuelles et verbales, de prendre des nouvelles et de rendre leur présence sensible dans la vie de l'autre. Vers la fin de sa vie (et de celle de Cooke), on voit également Heaney recourir aux cartes postales pour maintenir le contact, alors que sa santé (et son écriture manuscrite) commence à décliner.

À travers cette communication, nous examinerons la manière dont les archives Cooke mettent en évidence les usages variés, souvent sous-estimés, de la carte postale. Nous chercherons à proposer de nouvelles manières d'envisager la carte postale d'un point de vue à la fois poétique et pictural. Nous nous intéresserons également aux façons dont des contemporains de Cooke et de Heaney, tels que le peintre surréaliste Roland Penrose (1900-1984), ont utilisé des cartes postales dans leurs tableaux. Dans *The Real Woman* (1937) de Penrose, par exemple, la carte postale fonctionne comme un élément de collage. Cela permet préciser la manière dont les cartes postales peuvent susciter à la fois des réponses visuelles et verbales. L'ajout de ce contexte nous permettra d'entrer en dialogue avec d'autres contributions du colloque, qui exploreront elles aussi les frontières entre les réalités matérielles de la carte postale et son potentiel comme lieu d'expression à la fois verbale et visuelle.

**27. Pierre VINCLAIR, « ‘Je ne sais pas d'autre bombe qu'une carte postale’ : Pour une nouvelle dialectique de l'avant-garde »** (“‘I know of no other bomb than the postcard’: Towards a New Dialectics of the Avant-Garde”)

## Bio

Pierre Vinclair est poète et chercheur. Auteur d'une dizaine de livres de poésie dont *L'Éducation géographique* (Flammarion, 2022) et d'une dizaine d'essais dont *Vie du poème* (Labor&Fides, 2021) et *Terrorisme et Alchimie* (Hermann, 2023).

## Résumé

« Je ne sais pas d'autre bombe qu'un livre » disait Mallarmé (à la suite d'un attentat anarchiste), indiquant le rôle « terroriste » du poème dans la déflagration qu'il vient infliger à la culture et ses rhétoriques instituées. Cette logique est celle de la dialectique de l'avant-garde (Peter Bürger ; Olivier Belin), par laquelle un poète ou un groupe s'appuie sur une forme non-littéraire, revendiquant la « vie même » pour fracturer en deux les bonnes manières littéraires. Récemment en France, des groupes ont pu ainsi jouer « l'idiotie » (autour de Tarkos à la fin des années 1990) ou la

« sociographie » (autour de Christophe Hanna et de Questions théoriques dans les années 2010). Sans s'aventurer trop dans la critique de ces mouvements, il s'agira dans cette communication de montrer comment (et à quelles conditions) la carte postale peut elle aussi jouer le rôle de modèle énergétique de pavé dans la mare et se faire le modèle de la remise en cause des rhétoriques instituées. Par « modèle énergétique » il faut entendre certaines caractéristiques de la carte postale dont le poème peut s'inspirer pour *fonctionner de la même manière*, sans être nécessairement une carte postale au sens matériel. Il faudra donc mettre au jour de telles caractéristiques et leur sens : le déplacement géographique, l'adresse aux êtres aimés, la légèreté du propos, et les enjeux de ce que l'on pourrait appeler un *hic et nunc* clivé, « je suis *maintenant hors-de-moi* et vous me lirez *chez-vous plus tard* ») L'exposé s'appuiera essentiellement sur ce que j'ai cherché à faire dans mon *Éducation géographique* (Flammarion, 2022), dans une démarche de recherche-création.

### Abstract

« Je ne sais pas d'autre bombe qu'un livre », wrote Mallarmé (in the aftermath of an anarchist attack) pointing to the “terrorist” role of the poem in the explosion it inflicts upon culture and its established rhetoric. This logic is that of the dialectic of the avant-garde (Peter Bürger; Olivier Belin), whereby a poet or a group draws on a non-literary form, claiming “life itself” to split conventional literary decorum in two. Recently in France, groups have thus been able to mobilize “idiocy” (around Tarkos in the late 1990s) or “sociography” (around Christophe Hanna and Questions théoriques in the 2010s). Without venturing too far into a critique of these movements, this paper aims to show how (and under what conditions) the postcard can also play the role of an energetic model – a stone thrown into the pond – and become a model for challenging established rhetorics. By “energetic model,” we mean certain characteristics of the postcard from which the poem can draw inspiration to function in the same way, without necessarily being a postcard in the material sense. We must therefore bring to light these characteristics and their meaning: geographical displacement, address to loved ones, lightness of tone, and the implications of what might be called a split *hic et nunc*, (« je suis maintenant hors-de-moi et vous me lirez chez-vous plus tard »). This presentation will draw primarily on the work I undertook in my book *Éducation géographique* (Flammarion, 2022), as part of a research-creation approach.

**28. J. T. WELSCH, “In the room the postcards come and go: Prufrock’s fine furnishings”**  
(« Dans la pièce les cartes postales vont et viennent : Prufrock et le mobilier de qualité »)

### Bio

Dr JT Welsch is a Senior Lecturer in Literature and Creative Industries at the University of York, UK, where he is also Director of Liberal Arts. He is the author of several books of and about poetry, including *Orchids* (Salt, 2010), *The Selling and Self-Regulation of Contemporary Poetry* (Anthem, 2020), and *The Poetry of Suicide* (Manchester University Press, 2026). As co-founder of Thin Ice Press at the University of York, he has also hand-printed many poems, postcards, and postcard poems.

### Abstract

This paper will connect a material history of advertising postcards with the objects and spaces of T. S. Eliot’s poem, ‘The Love Song of J. Alfred Prufrock’.

Eliot began drafting this quintessential Modernist text while at Harvard in early 1910 and completed it while studying in Paris the following year. In this paper, I’ll trace important parallels between Eliot’s writerly development and the evolving use of postcards as an advertising medium in this same period. The canonical status of ‘Prufrock’ rests in part on the cultural shift the poem dramatises, through a speaker vacillating between decadent Victorian society and Modernist alienation. I’ll argue that a comparable change occurred as the popularity of ‘trade cards’ in the late nineteenth century – with sentimental stock images for companies to customise – gave way to brand-specific, mass-mailable advertising postcards in the early twentieth century.

I'll explore the poem's relationship with advertising by analysing a collection of trade cards and postcards distributed by the Prufrock-Litton Furniture company in this period. Although Eliot later claimed to have no memory of this furniture manufacturer in his hometown of St. Louis, the company's history, 1869-1930, neatly encompasses the rise and fall of collectable advertising cards, and the changing print technologies and postal regulations that dictated their use. The products and domestic scenes depicted on these postcards – along with material details, including inscriptions by the company or others using them for everyday correspondence – can also deepen our understanding of consumer culture and strained communication in Eliot's poem. In this light, I read 'The Love Song of J. Alfred Prufrock' as less a set of souvenir postcards from the places where it was written than an arrangement of well-furnished advertisements for its brand-name persona's ideas of home.

## Résumé

Cette communication vise à établir un lien entre l'histoire matérielle des cartes postales publicitaires et les objets et espaces évoqués dans le poème de T. S. Eliot, « The Love Song of J. Alfred Prufrock ».

Eliot commence à rédiger ce texte moderniste emblématique alors qu'il est à Harvard au début de l'année 1910, et il l'achève pendant ses études à Paris l'année suivante. Dans cette communication, je souhaite souligner d'importants parallèles entre l'évolution littéraire d'Eliot et l'évolution de l'utilisation des cartes postales en tant que support publicitaire au cours d'une même période. Le statut canonique de « Prufrock » repose en partie sur le changement culturel que le poème met en scène, à travers un narrateur oscillant entre la société victorienne décadente et l'aliénation moderniste. Je souhaite montrer qu'un changement comparable s'est produit lorsque la popularité des « cartes commerciales » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – comportant des images sentimentales standardisées que les entreprises pouvaient personnaliser – a cédé la place, au début du XX<sup>e</sup> siècle, à des cartes postales publicitaires spécifiques à une marque pouvant être envoyées en masse.

Je me propose d'explorer la relation entre le poème et la publicité en analysant une collection de cartes commerciales et de cartes postales distribuées par la société Prufrock-Litton Furniture à cette époque. Bien qu'Eliot ait affirmé plus tard ne pas avoir de souvenir de ce fabricant de meubles de sa ville natale de Saint-Louis, l'histoire de l'entreprise, de 1869 à 1930, illustre parfaitement l'essor et le déclin des cartes publicitaires de collection, ainsi que l'évolution des technologies d'impression et des réglementations postales qui en régissaient l'utilisation. Les produits et les scènes domestiques représentés sur ces cartes postales – ainsi que les détails matériels, notamment les inscriptions laissées par l'entreprise ou par d'autres personnes les utilisant pour leur correspondance quotidienne – peuvent également nous aider à mieux comprendre la culture de consommation et les difficultés de communication évoquées dans le poème d'Eliot. En ce sens, j'interprète « The Love Song of J. Alfred Prufrock » moins comme un ensemble de cartes postales-souvenirs des lieux où elles ont été écrites que comme une mise en scène de publicités soigneusement agencées reflétant l'imaginaire du foyer porté par l'identité visuelle de la marque.

